



Yin Mengjia

## DENTRO E FORA DO ECRÃ

Uma análise das ficções seriadas televisivas na China entre 2000 — 2010

Dissertação de Mestrado em Comunicação e Jornalismo, orientada pela Doutora Isabel Maria Ribeiro Ferin Cunha, apresentada ao Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2014



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

# DENTRO E FORA DO ECRÃ

Uma análise das ficções seriadas televisivas na China entre 2000 – 2010

## Ficha Técnica

<b>Tipo de trabalho</b>	<b>Dissertação de Mestrado</b>
<b>Título</b>	<b>Dentro e Fora do Ecrã- Uma análise das ficções seriadas televisivas na China entre 2000 – 2010</b>
<b>Autor/a</b>	<b>Yin Mengjia</b>
<b>Orientador/a</b>	<b>Isabel Maria Ribeiro Ferin Cunha</b>
<b>Identificação do Curso</b>	<b>2º Ciclo em História</b>
<b>Área científica</b>	<b>Comunicação</b>
<b>Especialidade/Ramo</b>	<b>Televisão/Telenovela</b>
<b>Data</b>	<b>2014</b>

## Agradecimentos

Na realização da presente dissertação, contei com o apoio direto ou indireto de múltiplas pessoas e instituições às quais estou profundamente grata.

Em primeiro lugar, agradeço à minha orientadora, professora Doutora Isabel Ferin, pela inspiração ao tema da dissertação, a disponibilidade mesmo em período de férias, a orientação com paciência, pela correção do texto e pelo imenso apoio ao longo do caminho da presente dissertação. Agradeço-lhe a confiança demonstrada ao meu trabalho e as suas preciosas críticas e sugestões.

Ao Diretor Doutor Carlos Camponez, pela cedência de aulas e por todo o apoio prestado tanto no meu estudo como na vida desde o início do curso mestrado. Agradeço também o facto de me ter proporcionado um maior conhecimento, fruto da sua grande experiência na área de Jornalismo e Comunicação.

Aos docentes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pela educação de alta qualidade e sabedorias preciosas que me ofereceram, por abranger com a minha vista e pelo facto de me ter dado a oportunidade de realizar este trabalho.

Aos meus colegas e amigos, Patrícia Troca, Thiago Melo, Bruna Grassi, Nelson André, Beatriz Inácio, Mafalda Vergueiro de Almeida, entre outros, pelo apoio na correção de português da presente dissertação, pelo imenso incentivo que me deram, pelo companheirismo de amizade, por me ouvirem e compreenderem.

Por último, dirijo um agradecimento especial à minha mãe, quem está na China, pelo amor e apoio incondicional que ela me deu. Mesmo que ela não estivesse ao meu lado, eu sei que o amor, o cuidado e as preocupações delas ultrapassaram a distância geográfica. A ela dedico este trabalho.

Todo lo que puedas imaginar es real.

- Pablo Picasso

## Resumo

Esta dissertação, intitulada “*Dentro e Fora do Ecrã- Uma análise das ficções seriadas televisivas na China entre 2000 – 2010*”, tendo como objetivo apresentar os produtos de ficção seriada televisiva chinesa desta década para os leitores do mundo ocidental e fazer análises com metodologias quantitativas e qualitativas, enquadrados em vários tópicos mais estudados na área de *soap opera*/telenovela, de televisão, e até no campo de Comunicação de Massa. A dissertação divide-se em duas partes: a parte teórica e a parte empírica. Na parte teórica, o Capítulo I tende resumir as teorias mais importantes nos campos de Comunicação de Massa, de televisão, e de *soap opera*/telenovela, advém das escolas anglo-saxónicas e latino-americanas. O Capítulo II focaliza-se na situação da China – a indústria de ficção seriada televisiva, sobretudo entre os anos 2000 – 2010, analisando o seu progresso e aspetos problemáticos. A seguir, na parte empírica, as teorias no Capítulo I e II vão ser refletidas, através de 4 exemplos típicos dos produtos de ficção seriada, no Capítulo III: *Laughing in the Wind*, *Drawing Sword*, *Countryside Love* e *Dwelling Narrowness*. As teorias vão ser incorporadas nos aspetos da ficção e fantasia, identidade cultural, ideologia estatal, representação social, feminismo e etc. Na conclusão da dissertação, por conseguinte, entender-se-á sobre as características das ficções seriadas televisivas da China entre os anos 2000 - 2010. Salienta-se que, ao longo de todo o trabalho, a importância das metodologias qualitativas e do contexto social, fizeram desenvolver uma visão panorâmica para o tema da presente dissertação com possibilidades de estudos futuros sobre este tema.

**Palavras-chave:** ficção seriada televisiva, indústria, ideologia, identidade, representação social.

## **Abstract**

This dissertation entitled “*In and Out of the Screen – An analyze of television serial fictions in China between 2000 and 2010*” aims to present products of television serial fictions in China within the decade 2000 - 2010 to western readers, also to analyze them with quantitative and qualitative methodologies, in the most studied topics of soap opera/telenovela, television, until in the area of Mass Communication. This dissertation is divided in two parts: in the theoretical part, Chapter One intend to sum up some of the most important theories from Anglo-Saxon and Latin American schools, about Mass Communication, about television and soap opera/telenovela. Chapter Two focus on the situation in China – the television serial fictions industry, especially between 2000 and 2010, analyzing its progress and problematic aspects. Next, in the empirical part, the theories referred in the above chapters are reflected through four typical examples of television fictions in Chapter Three: *Laughing in the Wind*, *Drawing Sword*, *Countryside Love* and *Dwelling Narrowness*. These theories are embodied in aspects of fiction and fantasy, cultural identity, state ideology, social representation, feminism and etc. For conclusion, the characters of Chinese television serial fictions between 2000 and 2010 are summed up. Through the whole dissertation, the importance of qualitative methodology and the social context are emphasized; therefore, it is possible for readers of this dissertation to have a comprehensive view of the subject, which could be studied even more profoundly in the future.

**Keywords:** television serial fiction, industry, ideology, identity, social representation.

## **Lista de Tabelas**

Tabela 1 – Grelha de programação diária do CCTV -1, dia 4 do Abril, 2009.....	11
Tabela 2 – Taxa de utilização de televisor familiar na zona urbana/rural do ano 2010..	19
Tabela 3 – Taxa de utilização de televisor familiar em regiões administrativas no ano 2010.....	19
Tabela 4 – Dados Estatísticos dos Temas Autorizadas de Emissão em 2010.....	47

## **Lista de Gráficos**

Gráfico 1 - Estatística das telenovelas chinesas produzidas e autorizadas nos anos 2005-2010.....	21
Gráfico 2 - As percentagens dos temas das telenovelas chinesas transmitidas no ano 2010 .....	23
Gráfico 3 - “Qual o reflexo mais real desta telenovela?”.....	68
Gráfico 4 - “Que figura da telenovela apoia?” .....	74



## Lista de Figuras

Figura 1 – Cartaz de <i>Laughing in the wind</i> .....	31
Figura 2 – Linghu Chong.....	34
Figura 3 – Ren Yingying.....	35
Figura 4 – Yi Lin.....	35
Figura 5 – Lin Pingzhi.....	36
Figura 6 – Yue Lingshan.....	36
Figura 7 – Dongfang Bubai.....	37
Figura 8 – Yue Buqun.....	37
Figura 9 – Maquilhagem de Dongfang Bubai.....	39
Figura 10 – “Mudar-de-cara” de Yu Canghai.....	39
Figura 11 – Jogo de Go.....	40
Figura 12 – Arte marcial de espada.....	41
Figural 13 – Cartaz de <i>Drawing Sword</i> .....	43
Figura 14 – Li Yunlong.....	44
Figura 15 – Chu Yunfei.....	44
Figura 16 – Zhao Gang.....	44
Figura 17 – Ding Wei.....	45
Figura 18 – Kong Jie.....	45
Figura 19 – Wei Dayong.....	45
Figura 20 – Imagem de <i>Drawing Sword</i> (1).....	46
Figura 21 – Imagem de <i>Drawing Sword</i> (2).....	49
Figura 22 – Imagem de <i>Drawing Sword</i> (3).....	52
Figura 23 – Cartaz de <i>Countryside Love</i> .....	54
Figura 24 – Xie Yongqiang e Wang Xiaomeng.....	55
Figura 25 – Li Daguo e Wang Xiangxiu.....	55
Figura 26 – Liu Ying e Zhao Yutian.....	56
Figura 27 – Xie Xiaomei e Liu Yishui.....	56

Figura 28 – Zhao Si, Liu Neng e Xie Guangkun.....	56
Figura 29 – Xie Dajiao e Wang Changgui.....	57
Figura 30 – Wang Dana e Wang Musheng .....	57
Figura 31 – Imagem de <i>Countryside Love</i> (1).....	59
Figura 32 – Imagem de <i>Countryside Love</i> (2).....	60
Figura 33 – Cartaz de <i>Dwelling Narrowness</i> .....	64
Figura 34 – Haiping.....	65
Figura 35 – Haizao .....	65
Figura 36 – Song Siming .....	65
Figura 37 – Qian Feiyan .....	65
Figura 38 – Su Chun.....	65
Figura 39 – Xiao Bei.....	66
Figura 40 – Imagem de <i>Dwelling Narrowness</i> (1) .....	69
Figura 41 – Imagem de <i>Dwelling Narrowness</i> (2) .....	72
Figura 42 – Imagem de <i>Dwelling Narrowness</i> (3) .....	73
Figura 43 – Imagem de <i>Dwelling Narrowness</i> (4) .....	74

## Sumário

Introdução: a televisão e as ficções seriadas televisivas (f.s.t.).....	1
Parte 1: Mídia, televisão e f.s.t.....	4
Capítulo I: A f.s.t. no Ocidente e na China Continental: uma primeira abordagem teórica e qualitativa.....	6
1.1 Codificação e decodificação nos processos de recepção .....	6
1.2 Audiências e recepção .....	7
1.3 <i>Soap opera</i> e telenovela: estudos europeus e latino-americanos .....	8
1.4 A f.s.t. chinesa: uma primeira abordagem qualitativa .....	10
1.4.1 Um produto híbrido entre o seriado, a telenovela e a <i>soap opera</i> .....	10
1.4.2 Ficção e realidade .....	12
1.4.3 Ideologia estatal: culturismo e nacionalismo.....	14
1.4.4 O prazer de <i>soap opera</i> e o feminismo.....	15
Capítulo II: A indústria da telenovela chinesa.....	19
2.1 Períodos e temas das telenovelas .....	21
2.2 As mudanças nas plataformas de emissão: Novos Mídia .....	23
2.3 Aspectos problemáticos .....	24
2.3.1 Produção excessiva e a transmissão limitada .....	25
2.3.2 Capacidade criativa e originalidade.....	26
2.3.3 Necessidade de desenvolver pesquisa .....	26
2.3.4 Censura, supervisão e/ou regulação .....	27
Parte 2. As f.s.t. da China entre 2000 -2010.....	31
Capítulo III: A vida refletida no ecrã.....	32
3.1 <i>Laughing in the Wind</i> (2001) .....	33
3.1.1 O conto lendário e a identidade cultural: o mundo de <i>Wu Xia</i> .....	37
3.1.2 Ficção e fantasia melodramática: <i>kung-fu</i> .....	42
3.2 <i>Drawing Sword</i> (2005).....	43

3.2.1	Elementos de identificação nacional: codificação e decodificação .....	48
3.2.2	Uma convergência: ideologia e valores nacionais.....	49
3.3	<i>Countryside Love</i> (2006).....	54
3.3.1	A narrativa melodramática: a vida rural na f.s.t. ....	58
3.3.2	Ideologia de cultura de massa: <i>soap operas</i> , telenovelas e séries .....	61
3.4	<i>Dwelling Narrowness</i> (2009) .....	64
3.4.1	Representação social: ficção e realidade .....	67
3.4.2.	Representação da mulher: da telenovela à realidade .....	70
	Síntese.....	77
	Conclusão .....	78
	Referências bibliográficas .....	81

## **Introdução: a televisão e as ficções seriadas televisivas (f.s.t.)**

A televisão constitui uma das invenções mais revolucionárias do Século XX. O desenvolvimento explosivo da televisão, sem dúvida, tem ocupado um lugar significativo no campo dos estudos de comunicação de massa. À partir do seu nascimento, a televisão exerce as funções informáticas e de entretenimento, tanto no espaço doméstico como no espaço público. Antes do surgimento dos novos Média, o ecrã da televisão, sendo o meio mais avançado e mais direto, era “a janela do mundo” - o meio mais essencial de ser informado e interagir com o mundo.

A “importação” de televisão para a China, encontrou dificuldades políticas e económicas, nos seus primeiros dias. Na perspectiva política, antes da década de 1980, a função principal da televisão tinha sido instrumento de propaganda política, sendo considerada como “a língua e a garganta do partido”<sup>1</sup> (Yin, 2007). Contudo, o impacto político não impediu o surgimento das f.s.t. na China, porque logo se percebeu que, as f.s.t. também podiam ser utilizadas para cumprir a tarefa de propaganda política, de uma forma diferenciada dos telejornais. Naquele período, os canais de televisão e as f.s.t. eram exclusivamente suportados pelo governo da China.

Quanto ao receção de audiência, para os chineses, ver a televisão ao jantar costumava ser uma atividade “sagrada” no espaço doméstico, acompanhado com a conversa entre os membros da família depois de um dia de trabalho. Neste sentido, ver a televisão não era apenas um passatempo, mas sim um meio importante de comunicar interpessoal sobretudo no espaço doméstico, de partilhar emoções dentro da família.

A popularização da televisão nas famílias da China, dependia, de grande escala, da situação económica e da classe social, mas também da localidade geográfica das famílias. A China, sendo um país vasto e em desenvolvimento, tem as situações económicas muito diferenciadas entre a zona noroeste e a zona sudeste, bem como nas zonas rurais e nas zonas urbanas. Todos os fatores acima mencionados constituem obstáculos para realizar pesquisas científicas, portanto, dão dificuldade aos estudos dos Média e da comunicação de massa na China.

Convém dizer que, as f.s.t. chinesas têm uma profunda similaridade com as *soap operas* norte-americanas e as telenovelas da América Latina. As telenovelas da América Latina, na verdade, advêm das *soap operas* norte-americanas, o que originalmente eram programas de rádio, mas floresceram no meio de televisão. Esta

---

<sup>1</sup> Indica o Partido Comunista da China.

forma de narrativa ficcional televisiva, desde a década de 1950, tem preenchido grandemente o papel de entretenimento na televisão em diversos países da América Latina. No tempo contemporâneo, sobretudo a partir do fim do Século XX, as inovações tecnológicas (satélites, televisão digital, internet, etc.) têm oferecido novas possibilidades para o desenvolvimento das telenovelas. Por outro lado, com a mudança rápida da sociedade, a telenovela, como um produto cultural e um espelho da sociedade, tem seguido e testemunhado o progresso da sociedade da América Latina.

Os estudos sobre as telenovelas na América Latina mostraram que, no aspecto social bem como cultural, a telenovela nunca é apenas um passatempo que oferece o entretenimento para as mulheres “quando não há mais para fazer”; ela é, porém, um fenômeno importante que reflete a nossa sociedade, a nossa realidade de vida, funcionando como um “laço” indispensável entre os indivíduos quando partilham um papel e uma identidade comum social, cultural e nacional (Martins, 2008).

Tendo em conta as similaridades com as *soap operas* e as telenovelas no mundo ocidental, o presente trabalho tem como objetivo identificar aspectos das f.s.t. chinesas que influenciam a sociedade contemporânea chinesa, nos campos do desenvolvimento social e da cultura. Serão cuidados sempre os mutuo-efeitos, isto é, como as f.s.t. advêm da realidade social, e como elas têm, por sua vez, impacto na sociedade. Esta análise incidirá na China continental, entre os anos de 2000 e 2010.

A presente dissertação é composta por três capítulos. No Capítulo I, serão focalizadas as teorias de Comunicação e Cultura, das Mídias de Massa, da televisão e finalmente, enfatizando os estudos e teorias sobre a telenovela. Serão abordados, também, os aspectos de codificação/descodificação, bem como as teorias de recepção. No Capítulo II serão apresentados os estudos e investigações sobre as ficções televisiva na China, o desenvolvimento e a situação atual da indústria de f.s.t. chinesa, as suas características e aspectos problemáticos. No Capítulo III, será realizada a análise de quatro f.s.t. da China entre os anos 2000 - 2010, com vista a ressaltar as particularidades das f.s.t. chinesas. Ao finalizar, as conclusões serão retiradas relativas à trajetória da f.s.t. na China e à análise realizada.

Contudo, o presente trabalho não apenas tem como objetivo uma análise quantitativa, mas sim observar aspectos qualitativos em quatro casos típicos. A originalidade do presente trabalho, reside na adoção de métodos de estudo ocidental com a finalidade de analisar os fenômenos orientais, nomeadamente compreender os contextos de produção e recepção das f.s.t. na China. No entanto, as f.s.t. chinesas estão

numa fase de experimentação e mudança acompanhando o desenvolvimento social na China. Por esta razão, o que é analisado neste trabalho, não determinará necessariamente, o desenvolvimento futuro. Aliás, devido às diferenças no que toca à situação social e cultural, não são consideradas neste trabalho as f.s.t. produzidas em Hong-Kong, Macau e Taiwan.

## Parte 1: Mídia, televisão e f.s.t.

No campo de Estudos de Mídia, existem dois eixos de variação teórica: o primeiro é centrado nos Mídia, coloca os Mídia no lugar de agente e vê os Mídia como um instrumento de mudanças na sociedade. Nesta perspectiva, os novos meios para realizar a comunicação, designadamente as renovações tecnológicas são importantes, porque elas oferecem mais plataformas para a comunicação e tendem a quebrar as barreiras de tempo e de espaço. O segundo eixo focaliza-se na sociedade, isto é considera os Mídia como um espelho que reflete a realidade social, relacionando o seu campo com outros, tais como os estudos culturais e sociais, os estudos marxistas, os estudos da semiótica, do pós-estruturalismo e da etnografia (Fiske, 1987:1).

O estudo e a análise da f.s.t. que envolvem as *soap operas*, as telenovelas, as séries e os seriados, podem, neste sentido, situar-se entre estas duas abordagens. Primeiramente, o estudo pode centrar-se no produto ficcional como um tipo de ficção que nasceu no rádio e em seguida migrou para a televisão e está hoje em dia, a expandir-se em outros meios e plataformas, tais como a internet, o telemóvel, etc., fazendo com que o desenvolvimento da indústria de f.s.t. dependa, em grande parte, das tecnologias. No entanto, em comparação com os telejornais ou outros géneros de programas televisivos, a f.s.t. tem uma função diferenciada da informação, pois tende a refletir a realidade social e cultural, bem como a identidade de quem produz e para quem é produzida.

Em segundo lugar, os estudos de f.s.t. apresentam uma natureza de multidisciplinar. Como Ang explicou: “*Popularity is never the unique accomplishment of one isolated cultural product. It is also dependent on and connects with the context in which it is consumed.*” (Ang, 1985:4). Neste sentido, as pesquisas sobre f.s.t. são inseparáveis dos estudos culturais e sociais. Por exemplo, em vez de se valorizar uma telenovela pelo facto de obter um índice de audiência, também é importante examinar qual é o seu conteúdo, perceber o significado do texto, analisar a relação entre a produção e o consumo, com vista a uma compreensão mais profunda do seu papel numa sociedade moderna.

No seguimento desta reflexão abordada no Capítulo I, alguns conceitos e teorias importantes para a compreensão da f.s.t. na China. Isto é a codificação e descodificação, pelas audiências e a recepção. Igualmente, estudos anglo-saxónicos e latino-americanos devem ser focalizados, respetivamente sobre a *soap opera* e a telenovela. No Capítulo II,



vão ser destacados aspetos particulares da indústria de f.s.t. na China Continental. Igualmente, percorrer as teorias chinesas sobre f.s.t de forma a comparar as três trajetórias teóricas.

## **Capítulo I: A f.s.t. no Ocidente e na China Continental: uma primeira abordagem teórica e qualitativa**

Este capítulo aborda conceitos e teorias da f.s.t. no campo dos Estudos da Mídia Ocidentais, incluindo os Estudos Latino-Americanos e em seguida, mantendo sempre os estudos anteriores como referentes, analisa a f.s.t. na China Continental entre os anos de 2000 e 2010.

### **1.1 Codificação e decodificação nos processos de recepção**

Os estudos de Stuart Hall sobre codificação-descodificação são considerados como o início dos estudos de recepção. Nesta teoria Hall sugeriu que as audiências decodificam as mensagens dos conteúdos midiáticos em função de três hipóteses: 1ª hipótese, seguindo o código dominante; 2ª hipótese, negando o código dominante e na 3ª hipótese, por negociação do código dominante.

O processo de codificação-descodificação, sendo uma fórmula abstrata, tem vantagens em ser incorporado pelos Mídia, sobretudo pela televisão, como um processo de produção-recepção. Segundo as três hipóteses de decodificação, a mensagem codificada no texto televisivo, pode ser interpretada com várias formas, dependendo da posição e contexto do decodificador, isto é, a classe social, o sexo, a identidade cultural e os outros fatores. Neste sentido Hall argumentou que, mesmo que haja uma “leitura preferencial” num texto mediático, não há correspondência necessária entre a codificação e decodificação.

Este argumento será utilizado para enquadrar as análises empíricas deste trabalho, bem como para justificar o processo de codificação das ideologias nas narrativas televisivas. No contexto da f.s.t, as audiências podem ter opiniões distintas sobre o mesmo texto, como no caso de *Dwelling Narrowness* e de *Countryside love*, que não serão analisados mais à frente. Por outro lado, uma mensagem televisiva pode ser lida de várias formas e provocar emoções diferentes, o que depende, sobretudo, da posição dos decodificadores. Retomando exemplos das telenovelas que não serão analisadas no Capítulo III, a questão da “leitura preferencial” estará presente no caso de *Drawing Sword*, nomeadamente na f.s.t. de tema “vermelho”<sup>2</sup>, isto é tema histórico da revolução

---

<sup>2</sup> Cor da bandeira nacional da China, vermelho é representação do espírito revolucionário da República Popular da China.

chinesa, apresentando, onde o código dominante é assumido nas narrativas com o objetivo educativo e cultivo de passar a ideologia estatal.

## 1.2 Audiências e recepção

A pesquisa sobre o programa televisivo *Nationwide* de Televisão BBC entre 1975 e 1979 em que David Morley participou, trouxe uma nova perspectiva ao campo de estudos televisivos. Até então estes estudos tinham estado centrados em quatro dimensões: 1. efeitos e funções; 2. interpretação; 3. usos e gratificações e 4. classe social e ideologia.

A proposta de Morley na pesquisa de recepção de televisão sobre o programa *Nationwide* desenvolveu-se tendo como objetivo analisar os mecanismos de produção das mensagens televisivas e observar como os telespectadores de diferentes contextos sociais interpretam esses conteúdos. O autor propõe que se estude as mensagens e a recepção em conjunto e não separadamente, como faziam até então os estudos de recepção. Para Morley, estudar apenas os dados estatísticos da recepção, como índice de audiência, não é suficiente. É necessário ter, também, em conta os fatores variáveis como o sexo, a classe social, o contexto cultural, os hábitos de assistir televisão, entre outros.

Neste sentido, este autor salientou a interdisciplinaridade dos estudos televisivos e dos estudos sobre a sociedade e enfatizou a importância do contexto de assistir à televisão. São estes contextos, bem como a maneira e o hábito de assistir à televisão que determinam os seus efeitos. Pode-se assistir à televisão de forma atenta ou distraída, de forma ativa ou passiva, individualmente ou em grupo, em espaço doméstico ou público, etc.. Por outro lado, a diferença de gênero está muitas vezes relacionada às diferenças de gostos face aos programas, bem como às formas de assistir. Por exemplo, *soap opera* é geralmente visto como programa para as mulheres, com o argumento de que as mulheres podiam vê-la como um passatempo, no ambiente doméstica, distraidamente, no mesmo tempo que fazem os trabalhos domésticos.

Dada a importância do contexto, no momento de assistir televisão, Morley considera que o conceito de audiência deve ser redefinido. Para tal é necessário considerar que as mudanças se devem também à emergência de novas tecnologias, portanto, devem ser analisadas dentro de uma perspectiva etnográfica, a qual permitiu uma alteração das metodologias quantitativas para as qualitativas. Morley criticou a falibilidade dos dados estatísticos e argumentou que, no caso da pesquisa de recepção

sobre televisão, eles comportam grandes limitações quanto à interpretação dos conteúdos, que só podem ser ultrapassadas com recursos a métodos qualitativos:

*«Statistical techniques are, by their very nature, disaggregating – inevitably isolating units of action from the contexts that make them. [...] Such anthropological perspectives, I argue, allow us to re-focus television viewing in the broader context of studies of consumption as a symbolic as well as material process. The concern of qualitative research, then, is with developing a close understanding of the processes through which communication technologies, such as television, acquire meaning, and of the variety of practices in which they are enmeshed.» (Morley, 1992:165)*

### 1.3 Soap opera e telenovela: estudos europeus e latino-americanos

Os estudos de recepção realizados em seguida, aos que descritos anteriormente, tiveram vários desdobramentos, mas assumiram, na sua generalidade, a interdisciplinaridade e a importância de análise qualitativa, focando-se, sobretudo nas práticas quotidianas. A pesquisa de Ien Ang sobre a *soap opera Dallas*, famosa durante os anos de 80, marcou uma alteração pioneira no campo de Estudos dos Média. Gannon define *soap opera* “*unlike traditional dramas such as situation - comedies which have a beginning, middle and an end: soaps have no beginning or end, no structural closure.*” (Gannon, 2009) As soap operas são, ainda, produtos mediáticos que se dirigem principalmente às mulheres, constituem uma forma de passatempo, tendo tido como principal objetivo oferecer às donas de casa entretenimento, ao mesmo tempo possibilitar-lhes fazer os trabalhos domésticos. Para além disto, estes programas inseriam publicidade direcionada às mulheres que era veiculada nos intervalos e posteriormente no enredo da ficção.

O estudo de Ang é original não apenas pela sua iniciativa de tratar as *soap operas* como um tópico individual e significativo, mas também porque a sua pesquisa envolveu variáveis que foram além dos estudos tradicionais de recepção. O seu estudo, centrado na relação entre o prazer e a ideologia, teve como objetivo perceber as razões que levam a audiência a gostar (ou não gostar) da novela televisiva *Dallas* e os “mecanismos” que permitem auferir prazer na sua visualização. Na perspetiva dos usos e gratificações, “*pleasure must be conceived of as not so much the automatic result of some satisfaction of needs, but rather as the effect of a certain productivity of a cultural artefact.*”(Ang, 1985:9)

A pesquisa de Ang sobre a *soap opera* americana *Dallas*, foi realizada na Holanda, baseada em análise de cartas dos leitores recebidas numa sondagem realizada a partir da revista *Viva*. Na análise que efetuou foram consideradas quatro dimensões: a relação entre realidade e ficção; a imaginação melodramática; a ideologia da cultura de

Massa e as questões do feminismo. Para Ang, a popularidade que a *Dallas* atingiu, na Holanda e em outros países, deve-se não só a um crescimento automático da audiência vinculado ao prazer de assistir a estes programas, mas sobretudo à afinidade dos públicos com a ideologia cultural veiculada pelo enredo. Por isso, Ang propõe o conceito de “audiência ativa”, que mesmo numa comunicação de direção única como a televisão, a audiência ainda mantém o poder de escolher e responder ao texto televisivo. Os índices de popularidade da *Dallas* derivariam deste poder das audiências aderirem a um texto televisivo que lhes proporciona identificação.

Em outros contextos, nomeadamente na América Latina, a ficção televisiva tem desenvolvido a sua narrativa de forma diferenciada. Os estudos das telenovelas nos países latino-americanos fizeram-se a partir do desenvolvimento de uma indústria própria que permitiu a produção de muitas telenovelas nestes países. Sobretudo em termos de cultura, a telenovela é um produto icónico nas comunidades de cultura latino-americana: para elas, as telenovelas não são mero entretenimento, mas sim uma ligação entre o indivíduo e a sociedade:

*«A novela dá visibilidade a certos assuntos, comportamento, produtos e não a outros; ela define uma certa pauta que regula as interseções entre a vida pública e a vida privada. [...] A novela talvez seja um exemplo único de como um sistema de mídia televisivo pode ser responsável pela emergência de um espaço público peculiar que nos anos atuais se diversificou e se apresenta como alternativa principal de realização pessoal, inclusão social e de poder, isto é como uma nova forma de cidadania.»* (Lopes, 2002)

Os estudos latino-americanos sobre a telenovela focalizam as suas pesquisas em aspetos como: a telenovela e o feminismo, a telenovela como reflexo da sociedade, a telenovela e a imaginação melodramática, a telenovela e a construção de identidade nacional e cultural, entre outras. Salienta, ainda, a função que estes produtos têm em promover a identidade cultural e a ideologia nacional nos países latino-americanos. Lopes explicou a relação entre a ideologia nacional e as telenovelas da seguinte forma:

*«Não resta dúvida de que a novela constitui um exemplo de narrativa que ultrapassou a dimensão do lazer, que impregna a rotina cotidiana da nação, construiu mecanismos de interatividade e uma dialética entre o tempo vivido e o tempo narrado e que se configura como uma experiência, ao mesmo tempo, cultural, estética e social. Como experiência de sociabilidade, ela aciona mecanismos de conversação, de compartilhamento e de participação imaginária. A novela tornou-se uma forma de narrativa sobre a nação e um modo de participar dessa nação imaginada. Os telespectadores se sentem participantes das novelas e mobilizam informações que circulam em torno deles no seu cotidiano.»* (Lopes, 2002)

Após ter realizado esta breve revisão de literatura, salientando tópicos de estudos realizados por pesquisadores anglo-saxónicos e latino-americanos, em seguida, a f.s.t. chinesa será observada.

## 1.4 A f.s.t. chinesa: uma primeira abordagem qualitativa

Nascida e desenvolvida num contexto temporal e social específico, a f.s.t. chinesa tem seguido um caminho autónomo o que nos leva a tecer algumas considerações quanto à sua forma e conteúdo. Geralmente, a f.s.t. chinesa pode ser visto como um produto híbrido entre a telenovela, o seriado e a *soap opera*; ela apresenta conteúdos ficcionados, reais ou imaginários tendo presente, muitas vezes, a ideia de ideologia estatal, na perspectiva do nacionalismo e da cultura chinesa; ela aborda também o feminismo, mas nos limites da cultura nacional. Estas questões vão ser analisadas em seguida.

### 1.4.1 Um produto híbrido entre o seriado, a telenovela e a *soap opera*

O papel de f.s.t. na vida quotidiana do povo chinês não se limita ao entretenimento ou passatempo. Para além desta função, ela é “o canal mais básico de narrar e consumir uma história” (Yin, 2007), sendo o género televisivo mais popular logo a seguir aos programas noticiosos.

Quanto à sua natureza, a f.s.t. chinesa pode ser classificada como um produto híbrido, normalmente assumindo características de telenovela e de seriado. Esta observação prende-se com o número de episódios, mas também com a diversificação dos temas e dos conteúdos tratados em episódios, dirigidos não só a uma audiência feminina, mas principalmente à família, incluindo o público masculino. Na China, a f.s.t. não tem em conta o género das audiências, o qual que não é valorizado mais que a idade, a classe social e o grupo económico.

A ideia de seriado, nomeadamente de telenovela, pode ser adotada para descrever este tipo de programas na China Continental. Segundo McQuail, há aspetos da narrativa que diferenciam séries de seriados:

*« [...] as series televisivas podem ser claramente diferenciadas dos seriados. Consistem num conjunto de histórias singulares, que terminam em cada episódio. No caso dos seriados, a história prossegue de um episódio para o seguinte. Em ambos os casos existe continuidade, conseguida sobretudo pela manutenção das mesmas personagens principais. Há, contudo, uma diferença: nas séries, os heróis e heroínas (sujeitos) mantêm-se constantes enquanto os vilões (objetos) diferem de um episódio para outro. [...] Pelo contrário, nos seriados (como as telenovelas, que na sua forma original eram emitidas diariamente), o mesmo elenco de personagens está sempre a aparecer e alimentar-se a ilusão de que prosseguem as suas vivências entre episódios. » (McQuail, 2003:357)*

A rotina de emissão da f.s.t chinesa assemelha-se mais à ideia de telenovela: são exibidas diariamente e não apenas no horário nobre; as mais populares podem ser reexibidas várias vezes no horário não-nobre. Apenas as f.s.t. com muita qualidade e com audiências comprovadas podem ser exibidas no horário nobre.

星期一 2009-04-20	星期二 2009-04-21	星期三 2009-04-22	星期四 2009-04-23	星期五 2009-04-24	星期六 2009-04-25	星期日 2009-04-26
<b>AM 00:00-12:00</b>						
00:52 见证·影像志: 我的身体我做主			<b>PROVA VISUAL: dominar o meu corpo</b>			
01:29 讲述: 哑女迷途			<b>NARRATIVA: a menina muda que se perdeu</b>			
01:52 探索·发现			<b>EXPLORAR &amp; DESCOBRIR</b>			
02:22 健康之路周刊: 先进激光手术			<b>SAUDE SEMANAL: cirurgia avançada a laser</b>			
02:52 见证·影像志: 我的身体我做主			<b>ROVA VISUAL: dominar o meu corpo</b>			
03:22 走近科学 (精编版)			<b>APROXIMA-SE À CIÊNCIA (editada)</b>			
03:50 天天饮食: 紫米猪肝粥			<b>GASTRONOMIA DO DIA: mingau de arroz roxo com fígado</b>			
04:00 讲述: 哑女迷途			<b>NARRATIVA: a menina muda que se perdeu</b>			
04:28 探索·发现			<b>EXPLORAR &amp; DESCOBRIR</b>			
04:58 见证·影像志: 我的身体我做主			<b>ROVA VISUAL: dominar o meu corpo</b>			
05:28 走近科学 (精编版)			<b>APROXIMA-SE À CIÊNCIA (editada)</b>			
06:11 焦点访谈: 用事实说话			<b>FOCALIZAÇÃO: os factos falam</b>			
06:24 轻松十分: 动漫版小品			<b>10MINS PAUSA: comédia animada</b>			
06:32 法治在线: 体现人文关怀			<b>LEI EM TEMPO REAL: o cuidado humano</b>			
07:00 朝闻天下			<b>NOTÍCIA GLOBAL DE MANHÃ</b>			
08:33 天天饮食: 剁椒手抓骨			<b>GASTRONOMIA DO DIA: costelinhas picantes</b>			
08:48 夕阳红: 老年人家园			<b>O PÔR DO SOL: a família dos idosos</b>			
09:23 电视剧: 夜幕下的哈尔滨5/33			<b>TELENOVELA: Harbin nocturno EP5/33</b>			
10:15 电视剧: 夜幕下的哈尔滨6/33			<b>TELENOVELA: Harbin nocturno EP6/33</b>			
11:06 电视剧: 夜幕下的哈尔滨7/33			<b>TELENOVELA: Harbin nocturno EP7/33</b>			

PM 12:00-24:00	
12:00 新闻30分	30MINS NOTÍCIAS
12:39 今日说法: 以案说法	LEI DE HOJE: baseado no caso
13:09 环球影院: 我最爱的人34	CINEMA GLOBAL:o meu amor 35
14:11 环球影院: 我最爱的人35	CINEMA GLOBAL:o meu amor 36
15:05 走近科学 (精编版)	APROXIMA-SE À CIÊNCIA (editada)
15:34 人与自然: 探秘自然	O HOMEN E A NATUREZA: a exploração
16:06 半边天: 那些随风飘逝的爱	RUBRICA DE MULHER:o amor que foi com o vento
16:39 科技博览: 爬楼梯的轮椅	TECNOLOGIA:cadeira de roda que sobe as escadas
17:05 东方时空: 新闻热点全景报道	ESPAÇO ORIENTAL: a panorama das notícias
17:38 动画城: 小朋友的乐园	CIDADE DE ANIMAÇÃO:o paraíso das crianças
18:18 大风车: 少儿电视杂志	O MOINHO DE VENTO:o telejornal das crianças
19:00 新闻联播	TRANSMISSÃO DAS NOTÍCIAS
19:38 焦点访谈: 用事实说话	FOCALIZAÇÃO: os factos falam
19:55 《我的青春谁做主》第22集	TELENOVELA: que demanda a minha juventude EP 22
20:48 《我的青春谁做主》第23集	TELENOVELA: que demanda a minha juventude EP 23
21:43 轻松十分: 动漫版小品	10MINS PAUSA: comédia animada
22:00 晚间新闻	NOTÍCIAS NOCTURNAS
22:36 今天故事汇	CONTOS DE HOJE
23:03 电视剧: 杀出绝地11/29	TELENOVELA: a estrela vermelha 1935 EP 11/29
23:59 电视剧: 杀出绝地12/29	TELENOVELA: a estrela vermelha 1935 EP 12/29

Tabela 1: Grelha de programação diária do CCTV<sup>3</sup>-1, dia 4 do abril, 2009<sup>4</sup>

Traduzida pela autora, os programas enquadrados são telenovelas

Os conteúdos destas narrativas são normalmente relativos à coletividade, bem como baseadas numa novela literária. O número dos episódios de uma telenovela pode variar de 20 a 50, ou até mais. A popularidade de uma obra de ficção seriada raramente se prolonga para além de 1 ano, no entanto quando alcança grande popularidade pode ser continuada por séries sucessivas até deixar de ter popularidade e captar audiências significativas.

#### 1.4.2 Ficção e realidade

De acordo com McQuail, o realismo nos Média “*depende de uma certa atitude do que o que é mostrado «é real», se não literalmente verdadeiro no sentido de ter acontecido.*” (McQuail, 2003:357) Neste sentido, as audiências sentem uma certa atração

<sup>3</sup> China Central Television, o canal estatal da China.

<sup>4</sup> Fonte de acesso: <http://tv.cntv.cn/epg?channel=cctv19>



pela “realidade” que as ficções televisivas trazem. Mesmo que se compreenda que as novelas são ficções, o público procura a realidade nessas novelas, e muitas vezes vê a realidade que apresenta como norma de avaliação de uma ficção televisiva. A ficção realista, sobretudo no caso de telenovela, “*depende da crença de que poderia ter ocorrido ou de ter mesmo ocorrido*” (McQuail, 2003:357).

Sobre a realidade social apresentada nas ficções televisivas, nomeadamente nas telenovelas, Pereira e Bara explicaram no seu trabalho:

*«A televisão não promove interpretações consensuais a respeito dos temas que aborda, mas, sim, luta pela interpretação de sentido. [...] A telenovela também [...] atua como fórum cultural, uma vez que dá visibilidade a determinados assuntos, comportamentos e produtos e não a outros. [...] Essa postura se fortalece quando o folhetim se apropria do real, muito mais do que quando o telejornalismo o faz.»* (Pereira e Bara, 2012:49)

Quanto ao impacto da realidade que a televisão e as ficções televisivas apresentam, Yin, um autor chinês, argumentou que por causa da necessidade de obter lucro, a indústria da televisão de hoje em dia está cada vez mais dependente das orientações do mercado e tende a libertar-se do controlo ideológico. Deste modo, os programas televisivos tendem a construir uma “realidade falsa” e a orientar o conhecimento do público para um mundo que não existe a não ser na ficção. Esta “poluição” da televisão afeta a ecologia cultural e direciona o público para uma programação ilusionária, proporcionando-lhe uma fuga ao dia-a-dia, bem como uma postura passiva de escape à realidade (Yin, 1998). Sendo esta situação assumida, as f.s.t. chinesas tendem a abordar temas da realidade, evitam os dramas excessivos como os que são comuns nas f.s.t. ocidentais e latino-americanas.

Complementarmente, as telenovelas de temas de conto fantásticos têm preenchido o espaço de imaginação das audiências da China, com a sua narração de fantasia melodramática. Por exemplo, pode constatar as semelhanças entre as telenovelas chinesas com base em contos fantásticos e algumas f.s.t. exibidas na televisão ocidental: ambas oferecem o prazer de fantasia. O prazer da fantasia ficcional reside na capacidade de estimular a imaginação e proporcionar a experiência de uma identidade diferente. Este é o percurso das audiências quando se identificam com conteúdos, personagens e aspirações a que não podem aceder na vida real. O caso representante para este tipo de f.s.t. chinesas é *Laughing in the Wind*, o que analisarei na parte empírica.

Tal como explica Ang no seu trabalho sobre a popularidade das fantasias de ficção:

*«Fantasies, and the act of fantasizing, are usually a private practice in which we can engage at any time and the content of which we generally keep to ourselves. Fictions, on the other hand, are collective scenarios which, being mass-produced, are offered ready-made to audiences. [...] the pleasure of consuming fictions that do attract us may still relate to that of fantasy: that is, it still involves the imaginary occupation of other subject positions which are outside the scope of our everyday social and cultural identities.» (Ang, 1996:79)*

### 1.4.3 Ideologia estatal: culturismo e nacionalismo

Numa perspetiva histórica, a identidade cultural e a consciência de nação são construídas a partir de uma narração. Segundo Viana: *“O sentimento de pertencimento de uma nação é construído aos poucos, cada passo serve para naturalizar a identidade, ou seja, agir como se ela sempre existisse daquela forma, ligada a tradições antigas e fundamentais na formação do povo que a habita.”* (Viana, 2013:33)

Em simultâneo enquanto os telejornais se focalizam em seus papéis noticiosos, as ficções televisivas trazem significados sociais e culturais.

*«Em uma sociedade cada vez mais mediada os processos de identificação e construção de identidades se dariam, especialmente, em torno da relação entre telespectadores e TV.[...] Dirigem-se a pessoas de idades diferentes, de ambos os sexos e de diferentes níveis social e cultural. Para tanto, precisam ser orientadas a um ponto central, a um denominador comum, mas não dirigidas a ninguém em particular. Embora a Massa de pessoas seja constituída por um todo heterogêneo, a narrativa ficcional televisiva, na pretensão de atender ao gosto de todos, assume uma forma homogênea. [...] A identidade criada pela novela para atrair telespectadores e promover uma identificação destes com o produto de ficção seriada e conquistar audiência traduz-se na busca pela representação do real.» (Martins, 2008)*

Em comparação com as telenovelas latino-americanas, que apresentam uma identidade híbrida que reflete a composição das suas nacionalidades, a identidade refletida nas telenovelas chinesas surge com uma natureza de exclusividade, isto é não apresenta contributos externos culturais para além da diversidade da China Continental. De um ponto de vista histórico, a revolução chinesa contra a colonização e a fundação da República ajudaram a conservar intacta a cultura chinesa, possibilitando o seu desenvolvimento de forma independente e quase sem contactos com culturas externas. Como consequência, esta natureza da cultura chinesa reflete-se nos produtos mediáticos, sobretudo nas telenovelas, onde não se identificam aspetos culturais híbridos.

Na perspetiva da identidade nacional, pode-se ter como referente a noção de “hegemonia” nos Média apresentada por McQuail:

*«A hegemonia refere-se a um conjunto de regras vagamente relacionadas com as ideias de governação que perpassam a sociedade, de tal maneira que a ordem de poder estabelecida e os seus valores parecem naturais, dados como adquiridos e consensuais. Uma ideologia governante não é imposta mas parece existir em virtude de um consenso inquestionável.» (McQuail, 2003:99)*

Segundo este autor, a relação entre os Média e a ideologia hegemônica seria que aqueles “não definem a realidade por si próprio mas dão acesso preferencial às definições dos que têm a autoridade.” Este processo pode ser “tanto ao nível consciente como inconsciente”. Os conteúdos das ficções televisivas seriadas tanto chinesas como latino-americanas é um bom exemplo disso. As narrativas raramente fazem discursos ideológicos abertos, mas apresentam as orientações ideológicas por meio dos *scripts*, dos diálogos e interações das personagens, bem como na definição dos personagens bons e maus na história, nos modelos de comportamento adotados pelos protagonistas. Estes elementos, que assumem a ideologia hegemônica estatal na China Continental, presentes na f.s.t. dão um impacto inconsciente, mas forte, às orientações ideológicas do público.

Convém sublinhar que a palavra “nacionalismo” já não tem exatamente o mesmo sentido que tinha no passado. Hoje em dia é mais utilizado como uma reação contra o movimento crescente de internacionalização e de globalização, que faz com que o cidadão perca as referências nacionais, ou um “*nacionalismo cultural*” (Wolton, 1994:242), sendo uma nova forma de ideologia passada nas f.s.t. de hoje em dia.

#### 1.4.4 O prazer de *soap opera* e o feminismo

As *soap operas* são globalmente consideradas como um produto televisivo que visa entreter as mulheres. O feminismo, desde o início dos estudos de *soap opera*, tem sido um tópico importante. Os temas feministas nas *soap operas* têm-se articulado em torno da caracterização da audiência e dos papéis das personagens femininas nas narrativas. Estes dois aspetos têm uma inter-relação no circuito de produção-recepção.

No seu trabalho de estudo sobre as audiências, Ang tentou compreender porque as *soap operas* são vistas como programas para as mulheres. Ela argumentou que a natureza melodramática das *soap operas* adapta-se à imaginação melodramática das audiências femininas, portanto, as mulheres podem conseguir mais prazer, que os homens, quando assistem a estes produtos:

« [...] as in all melodrama, personal life is the core problematic of the narrative. Personal life must be understood here as constituted by its everyday realization through personal relationships. In soap operas, the evolution of personal relationships is marked out through the representation of significant family rituals and events such as births, romances, engagements, marriages, divorces, deaths, and so on. It is the experience of these rituals and events (and all the attendant complications and disputes) on which soap opera narratives centre. » (Ang, 1996:75)

Além da fantasia melodramática que as *soap operas* podem trazer às audiências femininas, Ang enfatizou também que os *scripts* comportavam uma representação positiva das personagens femininas, o que possibilitava uma maior identificação das telespectadoras com as heroínas. Por isso, as *soap operas* são vistas como um produto direcionado para as mulheres, não apenas por o prazer que lhes trazem, mas também porque propõem modelos a seguir e a copiar, num contexto social moderno:

*«Being a woman, in other words, can now mean the adoption of many different identities, composed of a whole range of subject positions, not predetermined by immutable definitions of femininity. It would stretch beyond the purpose of this chapter to explore and explain in more detail how women construct and reconstruct their feminine identities in everyday life. What is important to conclude at this point, then, is that being a woman involves work, work of constant self-(re)construction.»* (Ang, 1996: 80)

Comparando a ideia difundida no mundo ocidental que a f.s.t. é um produto dirigido à audiência feminina, com o caso da China Continental, pode ser observado que há muitas diferenças, tanto na definição dos públicos e audiências como nos papéis femininos que as narrativas desenvolvem. Tendo a China Continental mantido uma cultura quase intocada por influências externas, como já foi explicado na parte anterior, as telenovelas chinesas assumem essa ideologia cultural da China, à qual se sobrepõe as orientações estatais.

O primeiro fator que determina a ideologia feminista na f.s.t. chinesa é a cultura tradicional. A milenar cultura chinesa tem imposto várias restrições e obrigações às mulheres, sendo normal que a mulher seja considerada inferior, em estatuto, ao seu marido.

Neste contexto, não é apropriado pensar-se que a telenovela possa vir a mudar esta ideologia machista, nem criar ou apoiar uma *new wave* de pensamento pioneiro. Afinal, apesar das necessidades de mercado, as *soap operas*, as telenovelas e os seriados são vistos como uma forma de entretenimento e não como forma de educação dos telespectadores.

As tradições e cultura antiga da China, tendo seguido os pensamentos de Confucionismo, oprimem os estatutos e os direitos das mulheres. Porém, na história contemporânea, houve duas revoluções feministas. A primeira decorreu no Movimento de Quatro de Maio<sup>5</sup> (1919), quando os direitos das mulheres fizeram parte do “pensamento novo” promovendo as liberdades das mulheres, nomeadamente proibindo

---

<sup>5</sup> Em chinês: 五四运动. Foi um movimento estudantil anti-imperialista, cultural e político. O objecto do movimento foi contra a fraca resposta do governo chinês perante a colonização.

a tradição de enfaixar os pés, anti “Três Obediências e Quatro Virtudes”<sup>6</sup>. Num segundo momento na “Grande Revolução Cultural”<sup>7</sup>, com o objetivo principal de promover a igualdade de gênero perante o trabalho, centralizada na ideia de que “as mulheres são capazes de fazer igual trabalho dos homens”. Na época, as mulheres foram encorajadas (ou obrigadas) a mudar a sua aparência e a diversificar as suas ocupações, para serem mais parecidas com os homens. Entretanto, os direitos e benefícios das mulheres não foram mencionados.

Segundos os estudos sociais da China no tempo moderno, é questionável que durante as duas fases existisse, na verdade, um pensamento feminista na sociedade chinesa. Isto porque, os movimentos políticos não assumiram ter como objetivo prioritário lutar pelos direitos e benefícios das mulheres. O feminismo só constitui uma das vertentes das duas revoluções, ou seja, o feminismo foi “utilizado para outro fim político” (Cai, 2012). Em segundo lugar, durante a “Grande Revolução Cultural” a estratégia de eliminar a sexualidade das mulheres (vestir as roupas de homem, pentear o cabelo como homem) tornou-se numa nova forma de opressão das mulheres (Chen, 2010).

A continuação da ideologia tradicional e as mudanças da sociedade chinesa na contemporaneidade, bem como o feminismo, estão bem presentes na f.s.t. de temas “realísticos”, como o caso de *Dwelling Narrowness*, que vão ser analisados na parte empírica deste trabalho. Nesta telenovela foram apresentadas mulheres inteligentes, capazes e respeitadas. No entanto, subjacente a estes papéis das mulheres está uma sociedade dominada pela ideologia masculina. Por mais que uma protagonista seja forte e capaz, ela ainda vai voltar à família, cumprir o seu papel de esposa, que apoie o marido e cuide do filho.

Por outro lado, mesmo que esta narrativa tenha sido criticada pelas feministas, a f.s.t. pode ser um instrumento importante para o progresso da sociedade. Como Gannon sugeriu:

*«From a sociological perspective, they offer us a valuable insight into the way values are formed within popular culture and, in particular, the ways in which gender roles are constructed. ...the feminist movement needs to reengage with soap opera and recognize it as a powerful medium through which to challenge gender stereotypes. ...In conclusion, the soap opera does have the*

---

<sup>6</sup> Em chinês: 三从四德. Eram um conjunto de princípios morais especificamente dirigidas às mulheres que fazem parte do confucionismo. As três obrigações são: obediência ao pai, ao marido e ao filho, as quatro virtudes são: a moralidade, o discurso adequado, a aparência arrumada e o trabalho diligente.

<sup>7</sup> Foi uma campanha político-ideológica iniciada a partir de 1966 pelo então líder do Partido Comunista Chinês, Mao, com o objetivo subcontexto de neutralizar a crescente oposição que lhe faziam no partido. A revolução resultou em 10 anos de estagnação no campo de cultura e de tecnologia.

*power to significantly shape societal values and ultimately provoke social change.* » (Gannon, 2009)

## Capítulo II: A indústria da telenovela chinesa

Desde do início do Novo Milênio até ao ano 2010, a televisão tem subido nos índices de popularidade, abrangendo neste momento 98% da população, em ambiente doméstico, na China Continental. Convém referir que a população da China Continental é de 1,37 bilhões, com 49.68% de cidadãos a viver em ambientes urbanos e 50.32% em ambiente rural.<sup>8</sup>

A televisão tornou-se assim na última década uma atividade extremamente popular entre as famílias chinesas.

Taxa de posseção de televisor familiar na zona urbana/rural do ano 2010

表 1.1.1 2010 年全国城乡居民家庭电视机拥有情况

		Total 全国	Zona Urbana 城域	Zona Rural 乡域
Um televisor	一台户比例 (%)	68.3	65.7	69.7
Dois ou Mais	二台及以上户比例 (%)	29.7	32.3	28.2
Zero	没有电视机户比例 (%)	2.0	2.0	2.1
Número de televisor em cada 100 famílias	百户电视机拥有量 (台)	135.0	139.0	132.8

Tabela 2: Taxa de posseção de televisor familiar na zona urbana/rural do ano 2010<sup>9</sup>, traduzida pela autora

Taxa de posseção de televisor familiar em regiões administrativas no ano 2010

表 1.1.2 2010 年全国各大行政区居民家庭电视机拥有情况

	149 城市	东北	华北	华东	华南	华中	西北	西南	
Um televisor	一台户比例 (%)	64.8	76.3	68.7	50.4	74.4	67.5	78.5	
Dois ou Mais	二台及以上户比例 (%)	33.4	21.9	30.5	48.4	21.8	31.1	20.2	
Zero	没有电视机户比例 (%)	1.8	1.8	0.8	1.2	3.8	1.4	1.3	
Número de televisor em cada 100 famílias	百户电视机拥有量 (台)	141.0	122.8	135.1	165.0	124.7	135.1	122.8	
		149 cidades	Nordeste	Norte	Leste	Sul	Centro	Noroeste	Sudoeste

Tabela 3: Taxa de posseção de televisor familiar em regiões administrativas no ano 2010<sup>10</sup>, traduzida pela autora

<sup>8</sup> Fonte de dado: Boletim do Sexto Censo Nacional de População, 2010.

<sup>9</sup> Fonte de dado: Anuário de Televisão e de Rádio da China, 2010.

<sup>10</sup> Fonte de dado: Anuário de Televisão e de Rádio da China, 2010.

A indústria da f.s.t. da China Continental tem seguido um caminho distinto da dos países ocidentais. Desde a transmissão da primeira telenovela chinesa *Uma Mordida da Panqueca de Couve*<sup>11</sup> em 1958, pode referir que esta indústria passou por 4 fases até ao Século XXI. A primeira fase corresponde ao início do nascimento da indústria da telenovela, de 1958 até ao começo da “Grande Revolução Cultural”, no ano 1966. A segunda fase é caracterizada por uma pausa na expansão desta indústria e situa-se entre 1966 e 1976, ano em que termina a “Grande Revolução Cultural”. A terceira fase decorre de 1977 até ao fim do ano 1983, assistindo-se então ao renascimento da indústria da telenovela. Por fim, a quarta fase vai de 1984 até a 1999, correspondendo à maturidade daquela indústria (Wu, 1997:11).

Historicamente, o desenvolvimento da f.s.t. chinesa, a partir do novo milénio, nomeadamente entre os anos 2000-2010, não pode ser compreendido sem estar contextualizado no percurso de implantação dos Média.

Na verdade, a f.s.t. e sobretudo as telenovelas adquirem, neste período, um notável sucesso na grelha da televisão chinesa, marcando o início de uma nova fase no desenvolvimento dos Média na China Continental. Segundo os dados estatísticos da CSM Media Research, as telenovelas são os programas que obtêm maior popularidade entre os programas de entretenimento, logo depois dos programas noticiosos. As telenovelas são, desta forma, programas indispensáveis na grelha da televisão chinesa e constituem a forma mais comum de entretenimento no quotidiano do povo chinês.

O desenvolvimento da indústria de telenovelas chinesas neste período, caracteriza-se por dois aspetos. Primeiramente foi estabelecido um círculo industrial completo, que se iniciou com a captação de investimentos, seguindo-se as fases de produção e de comercialização e por fim a organização de redes de transmissão. O círculo industrial em conjunção com o crescimento rápido da economia da China Continental, neste período, promoveu a tendência de expansão do mercado, aumentando o número de telenovelas produzidas. No ano 2001, foram concedidos a autorização de publicação para, aproximadamente, 8 877 episódios. No ano 2005, este número aumentou para 12 447 episódios, num total de 514 telenovelas.<sup>12</sup> Até ao ano 2010, a

---

<sup>11</sup> Em chinês: 一口菜饼子. Foi transmitido em direto pela então Estação televisiva de Pequim (o presente CCTV), desde o dia 15 de Junho, 1958.

<sup>12</sup> *O estado atual e prevista do desenvolvimento da indústria de telenovela chinesa*, pelo Departamento do Desenvolvimento da indústria do escritório filme-televisivo da província de Jilin, publicada na revista



produção anual aumentou para 14 685 episódios, tornando-se a maior indústria de produção e de consumo das telenovelas no mundo (Fan e Jiang, 2010).

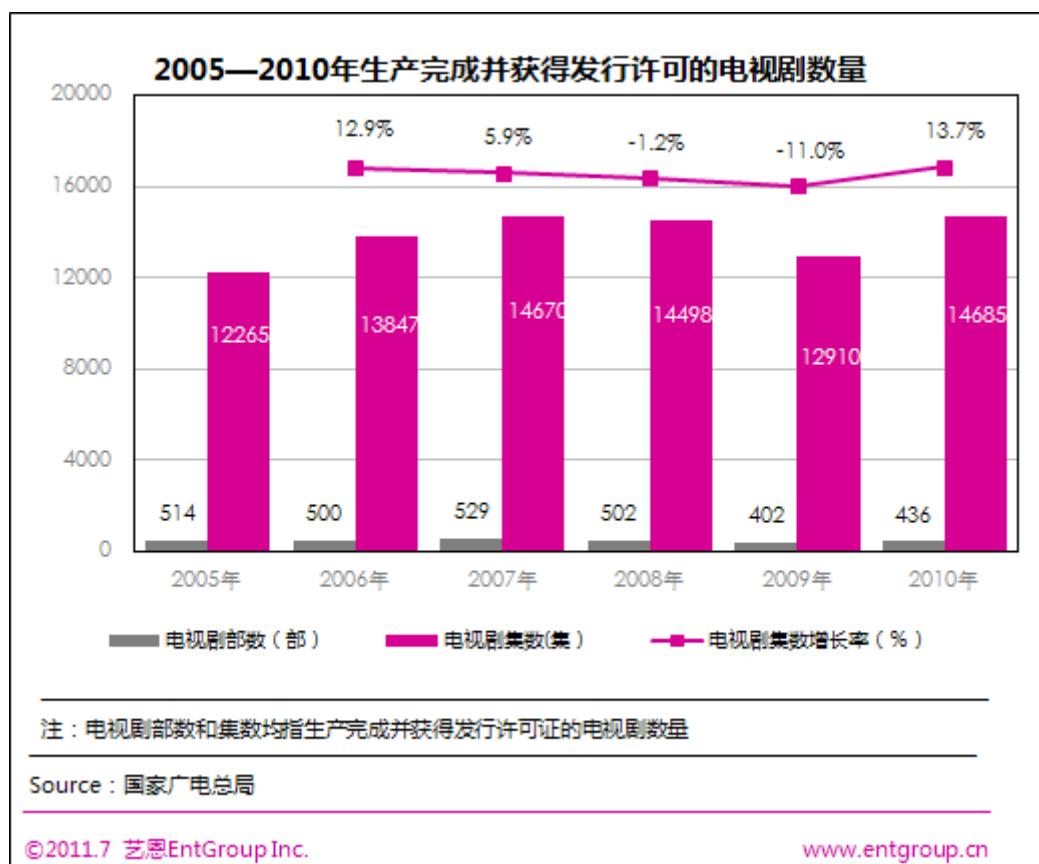


Gráfico 1: Estatística das telenovelas chinesas produzidas e autorizadas nos anos 2005-2010<sup>13</sup>

A cor cinzenta: o número de séries; a cor-de-rosa: o número de episódios; a linha cor-de-rosa: a taxa de crescimento de número de episódios.

Neste contexto, o desenvolvimento da indústria de telenovela chinesa tem manifestado algumas características específicas, que não serão desenvolvidas em seguida, nomeadamente quanto aos períodos temporais e temas e às alterações decorrentes das mudanças de plataformas tecnológicas de visualização e emissão.

## 2.1 Períodos e temas das f.s.t.

*Estudo de Mídia de Massa do Norte*, Vol. 5 de 2006. Fonte de acesso: [www.media.people.com.cn/GB/22114/50421/77329/5301127.html](http://www.media.people.com.cn/GB/22114/50421/77329/5301127.html)

<sup>13</sup> Fonte dos dados: Administração Estatal de Rádio, Filme e Televisão da China. A tabela foi feita por EntGroup Inc.

De acordo com os documentos oficiais de Administração Estatal do Rádio, Filme e Televisão da China, os temas das f.s.t podem ser divididos em 4 períodos históricos, em função dos seus contextos temporais:

- a. Antes da Revolução Xinhai<sup>14</sup> (-1911) — *per ódo antigo*;
- b. Da Revolução Xinhai até à Fundação da Republica Popular da China (1911-1949) — *per ódo early-modern*;
- c. Da Fundação da Republica Popular da China até a Abertura Económica<sup>15</sup> (1949-1976) — *per ódo moderno*;
- d. Da Abertura Económica até à presente data (1976-) — *per ódo contemporâneo*.<sup>16</sup>

Além disso, a fim de responder às necessidades de propaganda política, existe mais um tipo de tema baseado em acontecimentos históricos essenciais, tais como as revoluções políticas que deram origem à fundação da RPC.<sup>17</sup>

Para além do período histórico, os conteúdos podem ser classificados tendo em consideração as temáticas principais que abordam. Assim, pode-se enunciar uma classificação com os seguintes temas dominantes: revolucionário/histórico; vida moderna/realística; vida militar; vida regional/rural; temas policiais e criminosos; conto lendário, entre os outros.

---

<sup>14</sup> Em chinês: 辛亥革命. A Revolução Xinhai (ou Hsinhai), também conhecida como a Revolução de 1911 ou a Primeira Revolução Chinesa, decorreu de 10 de outubro de 1911 a 12 de fevereiro de 1912.

<sup>15</sup> A estratégia de abertura económica do ano 1976 foi historicamente considerada uma viragem da estrutura social da China Continental.

<sup>16</sup> Os nomes destes períodos temporais neste tese, no contexto da história da China, indicam anos diferentes que a história mundial.

<sup>17</sup> *Regulamentos de classificação dos temas das telenovelas*, a Administração estatal de imprensa, publicação, rádio, filme e televisão da PRC, 1º de Maio, 2008. Fonte de acesso: <http://www.sarft.gov.cn/articles/2008/05/01/20080430191753470537.html>

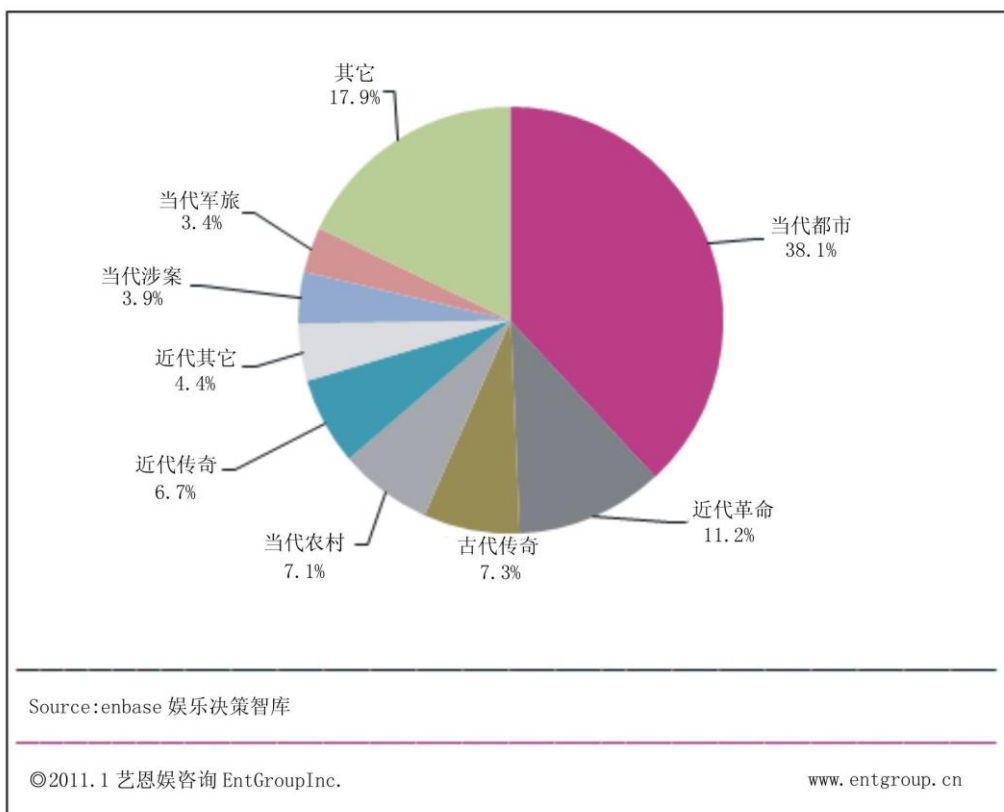


Gráfico 2: As porcentagens dos temas das telenovelas chinesas transmitidas no ano 2010 (Fan e Jiang, 2010)

*Urbana (moderna): 38.1%, revolucionário (antes da fundação da RPC): 11.2%, contos lendários (antigos): 7.3%, rural (moderna) 7.1%, contos lendários (antes da fundação da RPC): 6.7%, outros (antes da fundação da RPC): 4.4%, policiais e criminosos (contemporâneo): 3.9%, militar (contemporâneo): 3.4%, outros: 17.9%*

Estes temas serão posteriormente analisados, com base em exemplos, na parte empírica deste trabalho.

## 2.2 As mudanças nas plataformas de emissão: Novos Média

À medida que surgem novas tecnologias nota-se uma mudança inevitável não só no desenvolvimento da indústria, mas também nas audiências. Estas estão a alterar os seus hábitos de assistir à televisão migrando da televisão tradicional para os novos Média, tais como televisão digital, televisão web, televisão de tempo-real satélite,

televisão móvel, telemóvel, etc.<sup>18</sup> Enquanto os programas de televisão tradicional mantêm um papel estável entre as audiências com mais idade, os novos Média vêm adquirindo um lugar popular e crescente entre a nova geração de audiências, em função da sua conveniência e versatilidade de acesso e rapidez.

O nascimento e crescimento dos novos Média, segundo McQuail, é a revolução das comunicações, que mudou “*o equilíbrio do poder*” (McQuail, 2003:29), dos Média para as audiências, na medida em que as novas tecnologias oferecem mais escolhas e usos mais ativos, em comparação aos meios tradicionais, nomeadamente a televisão. Esta observação de McQuail está a ser confirmada nas mudanças em curso na indústria chinesa de telenovelas. A chegada das tecnologias dos novos Média veio alterar a composição da audiência, mas também a forma de produção, as plataformas de exibição e os processos de comercialização. Os novos Média estão a quebrar o monopólio da televisão como sendo a única agência de exibição e visualização de f.s.t., bem como a mudar radicalmente a estrutura e natureza dos Média de Massa na China (Luan, 2013).

Segundo os dados do vigésimo sétimo *Relatório Estatístico do Desenvolvimento de Internet da China* publicado por CNNIC<sup>19</sup>, o número de utilizadores de internet da China até ao fim do ano 2012 atingiu os 457 000 000, entre os quais 284 000 000 são espectadores de vídeos, que corresponde a 62.1% de todos os utilizadores de internet. Este potencial de internet sendo uma nova plataforma de emissão deu uma inspiração às partes de produção das f.s.t. da China.

Desde o fim da década 2000 – 2010, a comercialização das f.s.t. da China começou a abordar a plataforma da internet. Segundo a pesquisa de CSM Media Research, existem 3 formas de emissão das f.s.t. na internet: emissão no mesmo período que a emissão na televisão, emissão nos *sites* de vídeos antes da emissão na televisão, a produção individual pelos *sites* e a emissão exclusivamente nos *sites* (Sun, 2011). Ao longo do desenvolvimento das novas tecnologia, a indústria das f.s.t. da China também vai enfrentar novas oportunidades e novos desafios.

### 2.3 Aspetos problemáticos

---

<sup>18</sup> Segundo McQuail (2003), os novos Média tem sido usada desde 1960 e abrange um conjunto diversificado e em expansão de tecnologias de comunicação aplicadas. Contudo, baseiam-se em duas inovações principais: a comunicação por satélite e o aproveitamento dos computadores.

<sup>19</sup> China Internet Network Information Center

Para além dos aspetos positivos, que vieram acoplados ao desenvolvimento das novas tecnologias e trouxeram o desenvolvimento à indústria da telenovela chinesa de 2000 a 2010, perduram alguns aspetos problemáticos nessa mesma indústria. Salienta, em primeiro lugar, a produção excessiva e a transmissão limitada, em seguida a carência de criatividade e de ideias originais, advinda da inexistência de pesquisas académicas, e por fim, o círculo constituído pela censura, supervisão e/ou regulação estatal.

### 2.3.1 Produção excessiva e a transmissão limitada

No que toca ao mercado, observa-se uma realidade óbvia de oferta excessiva, isto é os pedidos realizados por produtoras e empresas para produzirem telenovelas, superam as autorizações realmente concedidas pelo Departamento de Administração do Estado. Para além do mais, a produção finalizada não encontra espaço para a transmissão. Segundo os dados consultados, dos 14 685 episódios produzidos, no ano 2010, há cerca de 6 000 episódios que nunca foram exibidos na televisão. Entre os exibidos, apenas 3 000 preencheram o horário nobre das emissões televisivas e as maiores audiências centraram-se em cerca de 600 episódios, o que corresponde a menos de 5% da produção total.

Estes resultados advêm da indústria da telenovela não possuir um planeamento e um investimento adequado a esse planeamento. No ano 2010, o capital investido para a produção das telenovelas totalizou mais de 6,3 bilhões RMB<sup>20</sup>, mas o valor arrecadado com a emissão e difusão destes produtos não ultrapassou os 17 milhões RMB (Fan e Jiang, 2010).

A exibição das telenovelas que foram produzidas decorre de uma seleção onde impera a necessidade de manter uma ideologia estatal, existindo assim uma concorrência entre a necessidade do mercado e a fidelidade à ideologia governamental. Enquanto algumas telenovelas são selecionadas, obrigatoriamente, por se adaptarem à ideologia estatal, outras foram escolhidas tendo em consideração a capacidade de captar maiores audiências. Assim, em concordância com as orientações que impõem aos conteúdos das telenovelas a função de propaganda e divulgação política, os canais estatais são obrigados a dar prioridade às telenovelas que abordem temas de vida

---

<sup>20</sup> A taxa média de intercâmbio entre o euro e o RMB no ano 2010 foi de 1:8.9712.

militar/revolucionário<sup>21</sup>, enquanto os canais regionais tendem a focalizar-se nos índices de audiência. Por esta razão, os canais regionais tendem a atender às necessidades do mercado de entretenimento, incluindo, por exemplo, nas suas grelhas de programação, notícias sobre atores famosos (Yin, 2007).

### 2.3.2 Capacidade criativa e originalidade

O processo de comercialização da televisão chinesa só se iniciou na década de 80, enquanto esse processo, na maior parte dos países ocidentais, se efetivou na década de setenta, aproximadamente 10 anos antes (Yin, 2007). A abertura econômica na China Continental, que se iniciou em 1976, promoveu um crescimento econômico rápido e mudanças no contexto social. A esta situação não fugiu a indústria da telenovela que, para atingir um mercado maior de audiência, aumentou rapidamente a produção descorrendo a qualidade do produto. Por exemplo, entre 2000 e 2010, surgiu uma grande quantidade de telenovelas que abordaram temas “vermelhos”, apresentando narrativas pouco criativas e quotidianos semelhantes. Estas produções suscitaram muitas críticas do público e desacreditaram a indústria de telenovelas (Fan e Jiang, 2010).

Salienta, contudo, que, com a mudança gradual da estrutura social, há uma tendência significativa para que a força do mercado seja cada vez mais dominante, subjugando assim o controlo exercido pela ideologia estatal. Desta forma, a necessidade de lucrar, a ideologia torna-se, também, um produto consumível.

Nesse sentido pode parafrasear Hall:

*«A second development is the attempt to return to the terms of a more classical political economy of culture. [...] This position insists that the economic processes and structures of cultural production are more significant than their cultural-ideological aspect: and that these are quite adequately caught in the more classical terminology of profit, exploitation, surplus-value and the analysis of culture as commodity. It retains a notion of ideology as false consciousness.»* (Hall, 1980a: 70)

### 2.3.3 Necessidade de desenvolver pesquisa

Sendo uma ciência nova, os Estudos sobre os Mídia na China Continental são muito limitados, não tendo ainda merecido atenção suficiente para se constituírem como

---

<sup>21</sup> “Mainstream” não igual ao tema revolucionário histórico -Argumentou Administração Estatal de Rádio, Filme e Televisão da China. Fonte: <http://www.csm.com.cn/index.php/knowledge/showArticle/ktid/1/kaid/106>

uma disciplina de estudos acadêmicos. Se comparar o desenvolvimento acelerado da indústria da comunicação de massas, com o desenvolvimento dos estudos sobre esta área, pode concluir que há uma enorme disparidade entre ambos: a indústria tem-se desenvolvido rapidamente enquanto as análises e os estudos sistemáticos e científicos sobre a comunicação de massas são insuficientes e frágeis. A explicação para esta discrepância está nos contextos que condicionam a pesquisa científica sobre os Mídia, nomeadamente os geográficos, económicos, políticos, etc.

Na China Continental, onde a primeira pesquisa sobre audiências se realizou em 1986, só existem duas empresas comerciais de pesquisa de audiências televisivas, a CSM Media Research <sup>22</sup> e a ACNielsen. Pela sua colaboração com o governo chinês, a CSM possui 85% do mercado, isto é a maior fatia <sup>23</sup>, fazendo com que a ACNielsen anunciasse a sua retirada no início de 2009.<sup>24</sup>

Enquanto coexistiram estas duas empresas surgiram dúvidas sobre os resultados estatísticos apresentados, visto serem diferentes. Na altura, foram descobertos atos de suborno perpetrados por alguns canais de televisão, com vista a apresentarem melhores índices de audiência, o que se tornou um enorme escândalo de fraude.<sup>25</sup> Por consequência não há pesquisas confiáveis relativamente aos índices de audiência, fazendo com que a indústria e o mercado de telenovela na China não possam retirar ilações e orientações para o seu desenvolvimento (Yin, 2007).

#### 2.3.4 Censura, supervisão e/ou regulação

Segundo Cazeneuve, a censura é no sentido restrito do termo, a obrigação, imposta pela autoridade pública, de lhe serem apresentados, a fim de os submeter ao seu controlo antes da publicação, todos os escritos e obras. Este controlo tem como objetivo suprimir, interditar ou modificar, no todo ou em parte, conteúdos considerados pouco amigáveis à autoridade instituída. Em sentido amplo, a censura designa todos os obstáculos, freios, entraves e oposições que visam impedir “ *«a livre comunicação de pensamentos e opiniões»*, qualquer que seja a sua natureza, razão ou causa, técnica,

---

<sup>22</sup> CVSC-SOFRES Media Research

<sup>23</sup> Previsão e Situação Atual do Mercado de Pesquisa de Índice de Audiência Televisiva da China. Fonte: [http://news.xinhuanet.com/zgjj/2009-01/10/content\\_10630340\\_2.htm](http://news.xinhuanet.com/zgjj/2009-01/10/content_10630340_2.htm)

<sup>24</sup> ACNielsen Retirou-se da China. Fonte: <http://style.sina.com.cn/news/2009-02-13/082933828.shtml>

<sup>25</sup> Canais de Satélite Subornam Clientes, Fraudes de Índice de Audiência. Fonte: <http://media.people.com.cn/GB/12020844.html>

*método ou manifestação e seja qual for o nível ou momento em que se verifique a intervenção no processo da comunicação*” (Cazeneuve, 1996:49).

No contexto político da China Continental, a censura e a supervisão política, realizadas sobre a televisão e a indústria das telenovelas, têm vindo a entrar o grande esforço de desenvolvimento realizado pela indústria. Neste sentido, a produção de telenovela chinesa tem sido considerada uma “*meia indústria sob a supervisão do governo*” (Yin, 2007). O governo chinês tem visto a telenovela como um instrumento de propaganda política para promover ideologia estatal e por esta razão a indústria de telenovela tem estado sempre sob controlo do estado.

O controlo do estado abrange quatro dimensões:

1. Autorização para que determinadas entidades possam produzir — esta autorização tornou-se necessária no ano de 1986 e é concedida pelas administrações governamentais.
  - a. Existem dois tipos de autorização: permanente e provisória. As entidades que conseguem autorizações são sempre as entidades estatais sujeitas ao controlo do governo e do partido. Qualquer entidade só pode executar a produção de telenovela quando tiver obtido a autorização.
2. A autorização para a introdução de determinados temas — os temas das telenovelas devem ser obrigatoriamente aprovados pelo Comité das Artes Televisivas da China.
  - a. O Comité é responsável por dar aprovação aos temas das telenovelas, tendo em conta a situação política do momento.
3. A autorização para emissão nos canais — todos os canais televisivos da China Continental são suportados pelo governo central ou governos locais.
  - a. Não são permitidos capitais estrangeiros nos negócios dos canais chineses, nem podem criar canais comerciais. Segundo *Regulamento Administrativo de Rádio e de Televisão* (1997) concedido por Administração Estatal do Rádio, Filme e Televisão da China.
  - b. “*Canais de rádio e de televisão devem ser estabelecidos por departamentos administrativos municipais do governo de RPC, [...] é proibido qualquer outra entidade ou pessoal a estabelecer canais de rádio ou de televisão. [...] É proibido estabelecer canais de rádio ou*



*de televisão de capital exterior, de joint-venture ou de operação parcial exterior.*”<sup>26</sup>

- c. As telenovelas só podem ser emitidas depois de passarem pela supervisão dos departamentos governamentais de divulgação.
4. A supervisão/regulação durante a emissão — os departamentos do governo central e dos governos locais são responsáveis por analisar as telenovelas ao longo da sua emissão e podem impedir a sua exibição alegando problemas políticos prováveis. Caso seja necessário, podem ser utilizados métodos administrativos com vista a suspender a emissão das telenovelas.

Por exemplo, Administração Estatal do Rádio, Filme e Televisão da China suspendeu a emissão em todos canais regionais de satélite da f.s.t. *Meteor Garden* no ano 2002, quando esta série chegou ao pico da sua popularidade; No ano 2004, proibiu a emissão das f.s.t. de temas criminosos de assassinato e/ou de violência; desde janeiro de 2007, os canais de satélite só podem emitir as f.s.t. de tema *mainstream*<sup>27, 28</sup>.

O ciclo de produção-emissão está completamente sob o controlo do governo, sendo que a indústria deve-se adaptar às necessidades políticas estatais (Yin, 2007). Por outro lado, até à data presente, ainda não foi proposto um sistema de classificação relativo aos conteúdos das telenovelas, nem regras de classificação normativas para a televisão, tais como as que existem no mundo ocidental.

Estes aspetos criticados aqui, provavelmente não se limitam aos anos de 2000 a 2010. Na verdade, estes problemas são recorrentes pois constituem uma continuidade que tende a perpetuar-se no futuro. Não são problemas apenas desta década, nem pertencem exclusivamente à indústria de telenovela, são provavelmente problemas que existem em todos os meios de comunicação na China Continental. As causas destes problemas têm, provavelmente, a sua origem em vários campos, nomeadamente cultural, social e político. As consequências dos problemas também podem, por essa razão,

---

<sup>26</sup> Traduzido pela autora. Artigo original: 第十条 广播电台、电视台由县、不设区的市以上人民政府广播电视行政部门设立，其中教育电视台可以由设区的市、自治州以上人民政府教育行政部门设立。其他任何单位和个人不得设立广播电台、电视台。国家禁止设立外资经营、中外合资经营和中外合作经营的广播电台、电视台。

Fonte de acesso: <http://www.sarft.gov.cn/articles/2003/10/21/20070922142857170492.html>

<sup>27</sup> *Mainstream*: Indica as f. s. t. que promovam os valores nacionais e ideologias estatais.

<sup>28</sup> *Proibições supostas por Administração Estatal do Rádio, Filme e Televisão da China*, 11 de julho, 2007. Fonte de acesso: <http://news.qq.com/a/20070803/000137.htm>

estender-se a várias áreas. Em resumo, estes aspectos críticos devem ser contextualizados de forma mais ampla e fundamentada, tendo em consideração as suas diversas dimensões.

## **Parte 2. As f.s.t. da China entre 2000 -2010**

Depois de resumir as teorias sobre a televisão, as telenovelas e analisar a indústria de f.s.t. chinesa na primeira parte, a segunda parte do presente trabalho pretende, no primeiro lugar, relacionar as teorias referidas na Capítulo I com os casos específicos e assim combinar as teorias com a prática; no segundo lugar, relacionar os conhecimentos da indústria de f.s.t. do Capítulo II com as análises de ponto de vista sociocultural e com as metodologias empíricas qualitativas.

### **Capítulo III: A vida refletida no ecrã**

Este capítulo tem como objetivo descrever e analisar quatro produtos chineses de f.s.t. emitidos entre 2000 e 2010. A escolha destes quatro exemplos deve-se ao facto de constituírem produtos que refletem aspetos da sociedade chinesa e abordarem temáticas populares e típicas. Na sua tradução inglesa, os títulos são: *Laughing in the Wind* (2001), *Drawing Sword* (2005), *Countryside Love* (2006) e *Dwelling Narrowness* (2009).

Tendo em consideração o enquadramento teórico apresentado na Parte I, os exemplos são analisados em função dos seguintes aspetos: 1. Representação social e representação de mulher; 2. Identificação nacional e valores nacionais; 3. Narrativa melodramática e ideologia de cultura de massa; 4. Identidade cultural, ficção e fantasia melodramática.

Dada a natureza específica de cada produto de f.s.t., cada um dos títulos apresenta aspetos particulares na análise. Assim, em função das características de cada título, será dada mais ênfase a determinados tópicos em detrimento de outros, e como consequência, a análise e a interpretação dos aspetos particulares de cada um dos produtos.

Em seguida, cada título vai ser apresentado tendo em conta o ano da sua exibição.

### 3.1 *Laughing in the Wind* (2001)<sup>29</sup>



Figura 1: Cartaz de *Laughing in the Wind*

*Laughing in the Wind* é o primeiro seriado televisivo de Wu Xia<sup>30</sup> produzido pelo canal estatal - CCTV. Ele contém 40 episódios, estreou-se no canal CCTV-8 em 2001. O enredo baseou-se na novela ficcional de mesmo título da autoria de Jin Yong<sup>31</sup>, publicada primeiramente no jornal Ming Pao<sup>32</sup>, no ano 1967. O título original em chinês, significa, literalmente, “viver uma vida despreocupada num mundo desordenado (o mundo de arte marcial)”.

A novela literária foi reeditada várias vezes e teve adaptação para o cinema e para a televisão, principalmente na região de Hong-Kong e de Taiwan. O autor de *Laughing in the Wind* sempre localiza as suas obras num determinado período temporal, mas esta obra, apesar de se basear num contexto temporal antigo, não possui uma marca temporal aparente, nem qualquer reflexo de acontecimentos históricos ou de

<sup>29</sup> Em chinês: 笑傲江湖.

<sup>30</sup> Em chinês: 武俠

<sup>31</sup> Em chinês: 金庸. O seu nome original Louis Cha Leung-yung (查良鏞) (1924-)

<sup>32</sup> Em chinês: 明報.

personagens históricos reais. O autor justificou esta questão no pós-escrito da novela: “ (o objetivo da novela) *é descrever características semelhantes dos atos políticos... estes acontecimentos podem ocorrer em qualquer dinastia e em qualquer grupo político.*”<sup>33</sup>

O herói desta ficção seriada, Linghu Chong, é um jovem cavalheiresco, que pertencia à secção de Huashan. A secção de Huashan, na altura fazia parte de uma Aliança que englobou cinco secções nomeadas por as montanhas famosas espalhadas na China. Esta aliança chamou-se Aliança da Espada das Cinco Montanhas (Partidos de Cinco Montanhas)<sup>34</sup>. O instrutor de Linghu, Yue Buqun e a esposa, Ning Zhongze, tinham-no criado como seu filho. A filha do casal, Yue Lingshan, namorava com Linghu.

Na altura, havia severas contendas entre os partidos ortodoxos (Partidos de Cinco Montanhas, Partido de Shaolin<sup>35</sup>, Partido de Wudang<sup>36</sup>, etc.) e os partidos demoníacos (Partido de Riyueshen<sup>37</sup>, nomeadamente o partido “diabólico”). Como tinha um temperamento aberto, generoso e voluntarioso, Linghu aceitou ajudar a entregar o livro musical, *Laughing in the Wind*, de um ancião do Partido de Riyueshen a um líder do Partido de Cinco Montanhas. Durante esta missão, ele conheceu pessoas dos partidos “não – ortodoxos” e envolveu-se nos conflitos entre os dois lados. Em simultâneo, tornou-se especialista em artes marciais Dugu-Jiujian<sup>38</sup>.



*Figura 2: Linghu Chong, jovem cavalheiresco, livre, generoso e voluntarioso. Pertencia ao partido Huashan, depois foi expulso. Aprendeu Dugu-Jiujian.*

Entretanto, ele conheceu a “Santa Senhorita”, Ren Yingying – a filha do líder antigo do Partido de Riyueshen, quem estava no grande poder ao liderar o Partido; e a

---

<sup>33</sup> Louis Cha Leung-yung (1980) *Postscript de Laughing in the Wind*, publicado em *Laughing in the Wind*, edição de 1980, Ming-He, Hong-Kong.

<sup>34</sup> Em Chinês: 五岳剑派.

<sup>35</sup> Em Chinês: 少林派.

<sup>36</sup> Em chinês: 武当派.

<sup>37</sup> Em chinês: 日月神教.

<sup>38</sup> Em chinês: 独孤九剑.

jovem monja da Secção Hengshan, Yi Lin. As duas ficaram imediatamente apaixonadas. Ao mesmo tempo, ele foi mal-entendido por ter um envolvimento com pessoas “não – ortodoxas”, suspeitas de roubar o livro de arte marcial do seu instrutor. Por esta razão Linghu foi expulso da Secção Huashan por Yue Buqun. Sua namorada, Yue Lingshan, também se afastou e começou a namorar com Lin Pingzhi, outro aluno de seu pai, cujos pais tinham sido mortos pelo líder do Partido Qingcheng, Yu Canghai, que roubou o Manual da Espada Pura<sup>39</sup> – um livro antigo de instruções de artes marciais, herdado pela família de Lin Pingzhi e que continha as mais sofisticadas técnicas.



*Figura 3: Ren Yingying, Santa Senhorita do Partido Riyueshen, filha de Ren Woxing, conhecedora de arte marcial avançada.*



*Figura 4: Yi Lin, monja da Secção Hengshan, foi salva por Linghu Chong e ficou apaixonada por ele.*

Porém, a batalha entre o lado ortodoxo e o lado demoníaco era muito mais complicado do que inicialmente parecia. Durante as aventuras depois de ser expulso, Linghu descobriu os planos do líder corrupto do Partido das Cinco Montanhas, Zuo Lengchan. O objetivo deste líder na união das cinco secções da Aliança foi alcançar um maior poder, para depois controlar os partidos de Shaolin e de Wudang. Entretanto, Ling Pingzhi, herdeiro do Manual da Espada Pura, prometeu vingança para os pais.

---

<sup>39</sup> Em chinês: 辟邪剑谱.



*Figura 5: Lin Pingzhi, herdeiro de Livro de Espada Pura. Os pais foram assassinados por tentarem proteger o livro.*



*Figura 6: Yue Lingshan, filha de Yue Buqun, namorou com Linghu Chong e depois casou com Lin Pingzhi. Finalmente foi morta por Lin Pingzhi.*

O pai de Ren Yingying - o antigo líder de Partido Riyueshen, Ren Woxing, perdeu o seu estatuto há 12 anos e esteve preso, pelo seu subordinado Dongfang Bubai, secretamente numa prisão. Linghu, ao ter conhecimento deste facto, ajudou Ren Woxing a fugir da prisão e em conjunto com o assistente de Ren Woxing derrotou Dongfang Bubai. Em seguida descobriu-se que este era auto castrado, para melhor praticar as artes marciais, segundo preconizava o Manual de Girassol, que integrava o livro de Arte de Espada Pura, que também preconizava a autocastração.

Tendo sempre um espírito nobre, Linghu salvou a Secção Hengshan durante um ataque liderado por Zuo Lengchan e combinou com os líderes de Partido Shaolin e de Partido Wudang competirem pela liderança da Aliança dos Cinco Montanhas. Ele considerava que poderia ganhar esta competição, pois era um exímio praticante das artes marciais e assim estabelecer a paz no mundo entre os praticantes desta arte.

Surpreendentemente, na competição, Yue Buqun revelou a sua sinistra ambição escondida de liderar a Aliança dos Cinco Montanhas, para a qual se tinha preparado e auto castrado, segundo os ensinamentos secretos do Manual da Espada Pura. Mas Lin Pingzhi também se tinha auto castrado seguindo os ensinamentos do livro para se poder vingar do assassinato dos pais. Por fim, consegue matar Yu Canghai, mas fica cego na batalha. Sabendo que o Yue Buqun tinha um plano antigo para lhe roubar o livro, Lin Pingzhi resolveu matar a sua nova esposa, Yue Lingshan, que era filha de Yue Buqun.



Após o sucesso da vingança e vários anos de sofrimento, Lin Pingzhi endoideceu e acaba por morrer.



*Figura 7: Dongfang Bubai, seguiu os ensinamentos do Manual de Girassol e fez auto castração. Em seguida tornou-se afeminado e retirou-se para a sua quinta secreta. Foi morto por Ren Woxing.*



*Figura 8: Yue Buqun, chefe da Secção Huashan, instrutor de Linghu Chong e Lin Pingzhi. Fingiu ser um homem de honra mas na verdade era ávido e traiçoeiro.*

Embora Linghu tenha ajudado Ren Woxing a recapturar a posição do líder do partido de Riyueshen, ele não concordava com a sua maneira controladora e rejeitou o convite para ser seu assistente. Durante o combate entre Yue Buqun e Ren Woxing, que decidiu quem seria o grande líder do mundo das artes marciais, Yue Buqun foi morto. Ren Woxing também morreu de repente, no momento em que acedia, finalmente, ao sucesso. Com a paz temporária que se estabeleceu Linghu Chong e Ren Yingying casaram-se e retiraram-se do mundo da arte marcial.

### **Aspetos de análise:**

Esta f.s.t. tem valor no sentido de preservar e continuar a cultura antiga, nomeadamente heranças artísticas, como o teatro e a literatura antigas. Por isso, vai ser analisada em função de dois elementos centrais: o conto lendário e a identidade cultural (3.1.1.) e a ficção e a fantasia melodramática (3.1.2.).

#### **3.1.1 O conto lendário e a identidade cultural: o mundo de *Wu Xia***

A cultura de *Wu Xia* apresentada neste e em outros produtos midiáticos da China, está mundialmente conhecida pela palavra *kung-fu*<sup>40</sup>. *Kung-fu* é a designação das técnicas de arte marcial, enquanto *Wu Xia* representa o espírito acima das técnicas, que é menos conhecida fora da comunidade da língua chinesa. O espírito de *Wu Xia* abrange diversas regras morais e tradicionais, tais como o bem e o mal, a proteção do país contra as invasões, o respeito pelos pais e instrutores, a ajuda àqueles que estão necessitados, o exercício da justiça pelo uso da arte marcial, a eliminação do que é perverso, entre outras situações.

Nas novelas e nas f.s.t. que abordam *Wu Xia*, é construído um mundo idealista que respeita o espírito da palavra, de uma forma completamente irreal. Neste ambiente são construídas personagens apaixonadas pela arte marcial que praticam as artes marciais de *kung-fu* de forma praticamente inverosímil. Em simultâneo e respeitando o espírito de *Wu Xia*, apresentam uma noção restrita e clara do bem e do mal, segundo regras morais tradicionais chinesas. Estas regras morais e valores também podem ser vistos como a essência do espírito nacionalista. Por exemplo, várias obras de *Wu Xia* são baseadas num contexto histórico de guerra e na luta contra a invasão exterior. Esses heróis notáveis põem a dignidade do país acima da sua própria segurança, o que lhes confere um estatuto superior ao homem comum.

No mundo de *Wu Xia* são abordados vários aspetos da cultura chinesa: a literatura, a ciência, a medicina, os rituais, a música, a cozinha, etc. Saliente-se neste aspeto o papel da televisão, que através da imagem, permite que pessoas que não leram os contos lendários possam visualizar esses elementos culturais. Se até ao advento da televisão a cultura era transmitida de forma oral ou em papel, para quem sabia e podia ler, a televisão vai dar a ver de uma forma mais palpável e realística pela imagem. Hoje em dia, por meio das imagens na tela, os aspetos culturais surgem de uma forma completamente diferente: mais simultânea, mais vívida, mais fácil para os que não têm acesso ou condição de ler ou ouvir o conto original. Neste sentido, a televisão e a f.s.t. têm oferecido uma nova plataforma de vivência dos contos lendários antigos, contribuindo para a manutenção das tradições culturais.

Essas imagens também contribuem para uma nova forma de imaginação. Antes do aparecimento do cinema e da televisão cabia à imaginação de cada um, construir a aparência das personagens e imaginar as lutas das artes marciais. Com o

---

<sup>40</sup> Em Chinês: 功夫.

desenvolvimento dos dispositivos anteriormente referidos deu-se uma homogeneização da imaginação referente à cultura tradicional e tornou-se possível representar as artes marciais e os seus truques mágicos, tal como surgem em *Laughing in the Wind*.

Em termos de identidade cultural, o sucesso desta telenovela também é fácil de compreender. Segundo Wolton, a cultura é tradicionalmente reconhecido em dois sentidos, num primeiro sentido, engloba os valores, as representações, os símbolos comuns partilhados, num segundo sentido, mais restrito, designa os conhecimentos e os saberes transmitidos (Wolton, 1994:184).

Nesta f.s.t. a representação da cultura tradicional chinesa está presente em todos os detalhes. Por exemplo, na forma de utilização da linguagem, nas roupas, nos penteados, nos rituais, nos métodos de aprendizagem, no estilo de habitação e na decoração, mas sobretudo, na arte marcial chinesa. Acresce que a maquilhagem de Dongfang Bubai é semelhante à maquilhagem usada nas óperas de Pequim<sup>41</sup>; a técnica de “mudar-de-cara”<sup>42</sup> de Yu Canghai, era uma antiga acrobacia da região de Sichuan, sendo que a personagem também utilizava o sotaque de Sichuan na telenovela.



Figura 9: Maquilhagem de Dongfang Bubai



Figura 10: “Mudar-de-cara” de Yu Canghai

<sup>41</sup> Em chinês: 京剧. É uma forma de teatro tradicional da China, que combina música, performance vocal, mímica, dança e acrobacia.

<sup>42</sup> Em chinês: 变脸.

Como já foi explicado na Parte I, a cultura antiga chinesa foi preservada através de mil anos de história, num ambiente próprio e isolado, sem sofrer grande impacto da presença de estrangeiros colonizadores, o que lhe possibilitou um desenvolvimento natural. Em *Laughing in the Wind* pode-se ver que foram englobadas as heranças de várias escolas de pensamento e religião: o Budismo, no Partido de Shaolin; o Taoísmo no Partido de Wudang; o Confucionismo representado pelos Partidos de Cinco Montanhas, etc. Por detrás de tudo isto está a essência e o valor da cultura, permitindo que a audiência se possa identificar com elementos de uma cultura. Neste sentido, a f.s.t. exerceu a função de identificação cultural.



Figura 11: Jogo de Go<sup>43</sup>

A definição de identidade no campo de cultura, segundo Hall, procura em primeiro lugar identificar “um verdadeiro eu” e em seguida a pertença a um grupo ou comunidade, com uma cultura e uma história comuns. No campo da comunicação de massa, a identidade pode ser vista como uma forma de “produção” que nunca está acabada na representação, mas sempre em processo (Hall, 1990: 222). Num contexto temporal de pós-moderno, a identidade cultural tem surgido como uma oferta da comunicação de massa, construindo identidades através da produção de significados, com os quais as pessoas se podem identificar através de imagens e narrativas que ligam o presente ao passado (Hall e Gay, 1996: 613), mesmo que este seja imaginário.

---

<sup>43</sup> O Go é um jogo de tabuleiro que teve origem na China há mais de 4 mil anos.



Figura 12: Arte marcial de espada

Hall também argumentou que a identidade cultural não é apenas um assunto de “quem somos”; mas também um outro significado de importância equivalente que é “em quem nós nos tornamos”, como escreve:

*«Cultural identity, in this second sense, is a matter of 'becoming' as well as of 'being'. [...] they undergo constant transformation. Far from being eternally fixed in some essentialized past, they are subject to the continuous play of history, culture and power. Far from being grounded in a mere recovery of the past, which is waiting to be found, and which, when found, will secure our sense of ourselves into eternity, identities are the names we give to the different ways we are positioned by, and position ourselves within, the narratives of the past.» (Hall, 1996: 212)*

Portanto, estes temas que abordam a identidade cultural, tratados repetidamente na f.s.t. e visualizados pela audiência acabam por reforçar e reconfigurar a identidade cultural do povo.

Numa sociedade em constante mudança, o público é obrigado a aceitar e a adaptar-se sempre a novos modos de vida. Por outro lado as tensões da globalização e as novas ferramentas informáticas têm colocado em questão as identidades individuais e coletivas. Consequentemente, os indivíduos buscam incessantemente o “verdadeiro eu”, isto é “quem sou eu” e “em quem me vou tornar”. Esta busca encontra na f.s.t. abundantes elementos que permitem aos recetores encontrar alguma segurança,

nomeadamente em imagens televisivas, linguagens, música e outros ícones que marcam os caracteres comuns da “comunidade cultural”.

Como já foi mencionado no capítulo anterior, a China, apesar de ter sido palco de várias guerras e ter tido algumas regiões colonizadas por países ocidentais e pelo Japão, nunca teve a sua cultura ou as suas tradições eliminadas. Neste sentido, a tradição e a cultura na China são inseparáveis e com forte componente simbólica, o que permite assumir um “nós” diferente dos “outros”.

### 3.1.2 Ficção e fantasia melodramática: *kung-fu*

Ao contrário do género “realístico”, *Laughing in the Wind* pertence ao género “fantasioso”. Como na China não se aprecia f.s.t. de tema realístico que apresentem dramas exageradas, contrariamente, os temas de conto fantasiosos são muito apreciados por envolverem uma fantasia melodramática. Isto é, neste tipo de enredo compreende-se, à partida, que a história é irrereal e que nem as artes marciais, nem a história têm uma lógica estrita. Assim este contexto pode oferecer mais espaço de imaginação e de fantasia. E como escreve Ang, o prazer da fantasia ao assistir melodramas reside:

«[...]in its offering the subject an opportunity to take up positions which she could not assume in real life: through fantasy she can move beyond the structural constraints of everyday life and explore other, more desirable situations, identities, lives. In this respect, it is unimportant whether these imaginary scenarios are realistic or not: the appeal of fantasy lies precisely in that it can create imagined worlds which can take us beyond what is possible or acceptable in the real world.» (Ang, 1996:79)

Neste caso, *Laughing in the Wind* tem oferecido grande prazer, através da sua narrativa extremamente ficcional. Em primeiro lugar, o contexto temporal traz um espaço ilimitado de imaginação, em seguida as capacidades marciais das personagens são inverosímeis, por fim as aventuras do herói são, sobretudo, improváveis, mas ao mesmo tempo sedutoras e atraentes. Todos estes aspetos refletem o desejo escondido da massa que quer colocar-se no lugar do herói, fazer o que ele fez, viver como ele viveu, experienciar as suas aventuras. Este desejo lidera a fantasia e torna-a numa realidade para o telespectador, como Ang explicou:

«In line with psychoanalytic theory, fantasy should not be seen as mere illusion, an unreality, but as a reality in itself, a fundamental aspect of human existence: a necessary and unerasable dimension of psychical reality. Fantasy is an imagined scene in which the fantasizing subject is the protagonist, and in which alternative, imaginary scenarios for the subject's real life are evoked. Fantasizing obviously affords the subject pleasure, which, according to the psychoanalysts, has to do with the fulfilment of a conscious or unconscious wish. » (Ang, 1996:78)

### 3.2 *Drawing Sword* (2005)<sup>44</sup>



Figura 13: Cartaz de *Drawing Sword*

*Drawing Sword* foi primeiro exibida no canal do CCTV em setembro de 2005, obteve grande sucesso no ano 2006, quando foi premiado com o “Grande prêmio de Fengyun”<sup>45</sup>. A história foi adaptada com base na novela do mesmo nome, da autoria de Du Liang<sup>46</sup>. A narrativa da novela atravessa várias fases históricas da China contemporânea, começando pelo período da Segunda Guerra Sino-Japonesa<sup>47</sup>, seguindo-se a Segunda Guerra Civil entre o Partido Comunista da China (PCC) e o Partido Nacionalista Chinês (PNC)<sup>48</sup>, a Guerra da Coreia<sup>49</sup>, e, finalmente, a Grande revolução cultural da China. A novela relata a história de vida de um oficial do exército do PCC, Li Yunlong. Trata-se de uma figura fictícia mas baseada num herói revolucionário real do período da guerra Sino-Japonesa, chamado Wang Jinshan<sup>50</sup>. A telenovela adotou parte da sua história, desde a guerra Sino-Japonesa até a fundação da República Popular da China.

Embora, sem uma educação escolar, Li Yunlong desenvolveu estratégias de batalha e capacidades de liderança e de motivar os soldados. A vitória que obteve contra o forte exército japonês, o Sakazakii, chamou atenção do quartel general do PCC. A

<sup>44</sup> Em Chinês: 亮剑.

<sup>45</sup> *Drawing Sword* foi premiado de “Grande prêmio de Fengyun”. Fonte: <http://yule.sohu.com/20060606/n243595876.shtml>

<sup>46</sup> Du Liang(em chinês: 都梁), 1954-, nome original Yang Zhan(em chinês: 杨湛), escritor contemporâneo chinês.

<sup>47</sup> Nos anos 1937 - 1945, antes e durante a Segunda Guerra Mundial.

<sup>48</sup> Nos anos 1946 – 1949.

<sup>49</sup> Nos anos 1950 – 1953.

<sup>50</sup> O protótipo de Li Yunlong é Wang Jinshan (1915 – 1978), nome original Wang Wenshan, foi designado vice-general no Exército de Libertação Popular no ano 1955.

vitória decorreu da sua imensa autoconfiança e teimosia, agindo sempre em função do seu instinto e contra as ordens do seu superior. O seu chefe teve de admitir o talento militar excepcional de Li Yunlong. Ao mesmo tempo, Li Yunlong era próximo dos seus subordinados, que acabaram por ser amigos e camaradas fiéis. Durante várias batalhas, esteve em contacto com outro chefe militar do Exército Nacional Revolucionário Chinês do PNC, Chu Yunfei. Os dois colaboraram e confrontaram-se várias vezes durante a guerra, segundo as estratégias dos quartéis de ambos lados. Durante as diferentes situações de guerra, a relação entre os dois foram mudando, ora cooperativas, ora competitivas ou até agiram como inimigos. No entanto, dado o mútuo respeito pelo talento um do outro, construíam uma amizade especial. No fim da novela original, após a fundação da República, a relação cooperativa entre o PCC e o PNC desfez-se e Li Yunlong foi perseguido durante a Grande Revolução Cultural, tendo-se suicidado no ano 1968. Mas estes capítulos finais da novela não fazem parte do enredo da adaptação televisiva.



*Figura 14: Li Yunlong, o primeiro protagonista. Foi comandante regimental do Frente N.º 4 do Exército Vermelho<sup>51</sup> e da Divisão Individual N.º129 do Exército Caminho Oito<sup>52</sup> do PCC. Foi o líder da Nova Segunda Divisão do Exército do Campo Zhongyuan,<sup>53</sup> durante a guerra de libertação.*



*Figura 15: Chu Yunfei, o líder de elite do PNC, foi comandante do regimento do Exército Jin-Sui, durante a Guerra Sino-Japonesa. Foi, simultaneamente, amigo e oponente de Li Yunlong..*



*Figura 16: Zhao Gang, comissário político da Divisão Individual N.º129 do Exército Caminho Oito, colega e amigo de Li Yunlong. Foi um universitário idealista e franco, conhecedor das teorias Marxistas.*

---

<sup>51</sup> Em chinês: 红四方面军.

<sup>52</sup> Em chinês: 八路军.

<sup>53</sup> Em chinês: 中原野战军.





*Figura 17: Ding Wei, subordinado de Li Yunlong, com grande capacidade estratégica e excelente combatente.*



*Figura 18: Kong Jie, subordinado de Li Yunlong.*



*Figura 19: Wei Dayong, chamado o "Monge", perito em arte marcial, foi o segurança pessoal de Li Yunlong.*

Tal como acontece com a telenovela latino-americana, o recurso desta história é constante e constitui uma temática inesgotável na indústria da China. O tema foi amplamente utilizado no cinema, antes da emergência da ficção seriada na televisão e os argumentos incidiram, preferencialmente, nas revoluções contemporâneas. Pode analisar esta temática histórica à partir de duas perspectivas: as que se debruçam sobre figuras e acontecimentos históricos e as que abordam de forma ficcionada a temática histórica.

1. As primeiras relatam de forma convencional os acontecimentos históricos, desde a Revolução Xinhai, em 1911, até à Abertura Económica em 1976. Estas narrativas salientam a fundação da República, a independência do país e o desenvolvimento da sociedade sob a liderança do Partido Comunista. Elas apresentam as figuras históricas numa perspectiva realista e os acontecimentos dentro de uma perspectiva épica. Segundo os dados estatísticos de 2010, foi autorizada a emissão de sete séries, num total de 245 episódios, sobre este tema,

o que corresponde a 1,61% das 436 séries e 1,67% dos 14,685 episódios emitidos de todos os temas (Fan e Jiang, 2010);

2. Os produtos que ficionam a história, como acontece em *Drawing Sword*, relatam a revolução no período da Guerra Sino-Japonesa, mas baseiam-se em novelas literárias que posteriormente são ficcionadas. A este tipo de telenovela foi dada a designação de “telenovela vermelha”, ou de forma mais assertiva “telenovela de guerra-contra-Japão”<sup>54</sup>, que tem um lugar significativo no mercado de produção. Segundo o mesmo relatório, as autorizações concedidas para as telenovelas que abordam este tema revolucionário, ascendem a 49 series, isto é 11.24% da emissão de todos os temas. Um total de 1 559 episódios deste tema constitui, entre todos os outros temas, 10.62% (Fan e Jiang, 2010). No ano de 2010, quase metade das telenovelas mais populares têm a vida militar como temática (Fan e Jiang, 2010).



Figura 20: Imagem de *Drawing Sword* (1)

---

<sup>54</sup> Em chinês: 抗战剧.

## Dados Estatístico dos Temas Autorizadas de Emissao do Ano 2010

表1 2010年全国获准发行的国产电视剧题材统计表

TEMAS	NO.DE SERIES	PERCENTAGEM	NO.DE EPISÓDIOS	PERCENTAGEM
题材分类	部数	百分比	集数	百分比
CONTEMPORANEO 当代	256	58.72%	7 980	54.34%
militar 当代军旅	15	3.44%	427	2.91%
urbano 当代都市	166	38.07%	5 346	36.40%
rural 当代农村	31	7.11%	784	5.34%
juvenil 当代青少	12	2.75%	407	2.77%
criminal 当代涉案	17	3.90%	447	3.04%
ficcional-científico 当代科幻	2	0.46%	166	1.13%
outros 当代其它	13	2.98%	403	2.74%
MODERNO 现代	15	3.44%	477	3.25%
urbano 现代都市	1	0.23%	30	0.20%
rural 现代农村	2	0.46%	62	0.42%
biográfico 现代传记	1	0.23%	28	0.19%
outros 现代其它	11	2.52%	357	2.43%
EARLY-MODERN 近代	105	24.08%	3 884	26.45%
revolucionário 近代革命	49	11.24%	1 559	10.62%
urbano 近代都市	8	1.83%	570	3.88%
conto-lendário 近代传奇	29	6.65%	1 000	6.81%
outros 近代其它	19	4.36%	755	5.14%
ANTIGO 古代	53	12.16%	2 099	14.29%
conto-lendário 古代传奇	32	7.34%	1 256	8.55%
imperial 古代宫廷	4	0.92%	130	0.89%
biográfico 古代传记	3	0.69%	99	0.67%
artes marciais 古代武打	4	0.92%	114	0.78%
mito 古代神话	4	0.92%	157	1.07%
outros 古代其它	6	1.38%	343	2.34%
EVENTOS 重大	7	1.61%	245	1.67%
revolucionários 重大革命	4	0.92%	147	1.00%
históricos 重大历史	3	0.69%	98	0.67%
TOTAL 总计	436		14 685	

Tabela 4: Dados Estatísticos dos Temas Autorizadas de Emissão em 2010 (Fan e Jiang, 2010), tradução da autora.

### Aspetos de análise:

Esta telenovela vai ser analisada com base em duas categorias: Elementos de identificação nacional no processo de codificação e decodificação (3.2.1) e Ideologia e valores nacionais (3.2.2).

### 3.2.1 Elementos de identificação nacional: codificação e descodificação

*Drawing Sword* é classificada como uma telenovela de tema histórico/revolucionário por situar o seu argumento no contexto da história da independência da China e da fundação da República. A forma como desenvolve a argumentação histórica e segundo a autora citada em seguida, este tipo de enredo da f.s.t. chinesa, parece possuir semelhanças com os enredos históricos latino-americanos. As suas características podem ser resumidas da seguinte forma:

*« A historical telenovela, however, is primarily characterized by the dramatization of specific periods in history that depict moments of social crisis and important political change, [...] and their main protagonists. Historical telenovelas recreate real historical characters and events in plots that portray domestic practices, popular traditions, wars, conspiracy, heroic feats, national heroes' private life and public deeds, the legislation of their ideals, and national unifications. »*  
(Cadena, 2010: 103)

Como referido na Parte I, ao verificar que as mensagens estavam sujeitas a um processo de codificação/descodificação, Stuart Hall salientou que o conceito de “hegemonia”, isto é, a dominação e o poder do emissor estão presentes no processo de codificação nos meios de comunicação de massa, sobretudo nas mensagens televisivas. No caso das telenovelas de tema histórico/revolucionário, apesar de constituírem um entretenimento, a mensagem tem um sentido e uma função: passar um “significado dominante” e assim manter o poder hegemónico do emissor. Através da codificação das mensagens, presentes nos diálogos e no enredo da telenovela, pretende-se levar as audiências, que são os descodificadores, a realizar uma “leitura preferencial” das mensagens veiculadas pelas telenovelas. As mensagens são formatadas, de forma consciente, pelo enredo e pelos diálogos das personagens, de forma a passar um sentido preferencial, que está muitas vezes apoiado, de forma inconsciente, em imagens, som e a música. Todos estes elementos visam consolidar os valores e as crenças de ideologia estatal (Hall, 1980b: 117- 127).

A f.s.t. chinesa sempre é considerada um dos instrumentos importantes de divulgação da ideologia estatal, portanto, aquelas que têm narrado todos os grandes acontecimentos da história da República e do Partido, tanto sob a forma de “documentário” como de forma “autobiografia”. Na perspetiva cultural podem, elas serem designadas como obras de “Tema *Mainstream*”, os conteúdos que se adaptam a valores e à ideologia estatal. Pode enunciar quatro características principais na abordagem deste tipo de temas: 1. A manutenção da ideologia oficial; 2. A

transposição dessa ideologia para a cultura de massa; 3. A memória da história revolucionária e 4. A coesão social e o reconhecimento dos antepassados (Ding e Lin, 2010). Neste sentido, observa-se que, na produção da f.s.t. e no processo de codificação das mensagens e dos significados, as questões de identificação nacional foram “injetadas”.



*Figura 21: Imagem de Drawing Sword (2)*

### 3.2.2 Uma convergência: ideologia e valores nacionais

Consequentemente, a produção e a emissão das telenovelas cujo tema é a revolução, surgem tratadas dentro de uma perspectiva marxista, sendo concebidas como um “aparelho ideológico de estado” e “exercem a função crucial de manter uma visão moral e ou cultural sobre a sociedade” (Hall, 2003:171). A telenovela de tema revolucionário, ao ser produzida e emitida, tem como objetivo manter e reproduzir a ideologia dominante do estado (Cadena, 2010: 102). Ao mesmo tempo, o público procura, nestes produtos, reafirmar a sua identidade nacional. Apesar de se estar em paz, as mensagens transmitidas por estas telenovelas históricas, permitem diferenciar “nós” dos “outros” e perceber que nós devemos sempre preservar e defender o que nos

pertence: o nosso povo, o nosso território, os nossos recursos e a nossa cultura, enfim, o nosso país.

As características da f.s.t. históricas são, como Hall argumentou:

*«It straddles the temptation to return to former glories and the drive to go forwards ever deeper into modernity. Sometimes national cultures are tempted to turn the clock back, to retreat defensively to that “lost time” when the nation was “great”, and to restore past identities... But often this very return to the past conceals a struggle to mobilize “the people” to purify their ranks, to expel the “others” who threaten their identity, and to gird their loins for a new march forward. »*(Hall e Gay, 1996: 615)

Outra característica da identidade nacional é que ela pode superar as diferenças entre classes sociais, sexo ou até raça (Hall e Gay, 1996: 616). No que concerne os outros temas, especialmente os mais modernos, continua a existir uma grande aceitação, por parte das audiências, face à ideologia transmitida pelos discursos da telenovela. Isto porque há uma grande coesão social e identitária do público que quase nunca expressa discordância relativamente à caracterização do herói e do vilão. Há um sentimento comum do povo chinês face à história gloriosa, bem como sobre o orgulho da própria raça e o mesmo desprezo frente aos inimigos. Este sentimento que envolve todo o grupo, faz com que todos assumam o coletivo como “um verdadeiro eu”, sendo fácil chegar a uma compreensão fanática da ideologia. Esta necessidade de partilhar e consumir uma ideologia, gera e estimula, por conseguinte, a produção da indústria da f.s.t. na China Continental.

De um ponto de vista funcional, o uso das telenovelas como instrumento de formação da identidade nacional na contemporaneidade, não é uma exclusiva iniciativa da China. Na América Latina, muitos estudos apontam a relação entre a f.s.t. históricas e a construção da identidade nacional e cultural, sendo as telenovelas históricas vistas como “uma combinação de educação e de entretenimento” (Cadena, 2010: 102).

Ao relatar os contributos gloriosos dos nossos heróis — quer seja um herói real, quer seja uma figura ficcional — e as suas virtudes, simplifica-se o bem e o mal, tudo depende do ponto de vista da narrativa e da descomplexificação histórica que se construa. Por exemplo, os colonizadores podem ser descritos como “invasores”, “criminosos” e “inimigos” nas telenovelas de um país que sofreu a colonização e foi invadido, mas no país que invadiu e colonizou, essas mesmas pessoas podem ser apresentadas como “exploradores corajosos”, que “traziam a civilização a um continente selvagem”.

Assim, a questão não pode ser vista só de um lado. Mas quando se tratam temas de forma simplificada e ideológica, é fácil apelar a sentimentos de nacionalismo. Ou

seja, é difícil nesta temáticas históricas, separar a ideologia do nacionalismo, tanto nas mensagens que as telenovelas veiculam como nas leituras e percepções que a audiência constroem sobre elas. Como o Hall sugeriu: “As ideologias constituem estruturas de pensamento e avaliação do mundo - as ‘ideias’ que as pessoas utilizam para compreender como o mundo social funciona, qual o seu lugar nele e o que devem fazer.” (Hall, 2003: 173)

Quando o protagonista é um herói corajoso, justo, inteligente e até tem uma bonita aparência, o seu comportamento e atitude surgem não só como corretos, mas também como exemplos a seguir. Deste modo, são apresentados modelos morais à audiência: uma vez que o herói é um de “nós”, e um melhor de “nós”, devemos seguir o seu exemplo. No caso da telenovela *Drawing Sword* o ensinamento é ser leal ao país, ao PCC, defender o país e o povo e não ter qualquer compaixão para com os inimigos externos.

Assim, encontra-se misturada e confundida a ideologia política estatal e a concepção de “nacionalismo”. Visto que a China é um país sob governo de um partido único<sup>63</sup> - o PCC, ser leal ao país, é igual a ser leal ao PCC. Ao mesmo tempo que o comportamento do herói é considerado correto e é apresentado como sendo o exemplo “que deve ser seguido”, é também, justificada a governação do partido, porque foi a este partido que Li Yunlong pertenceu. Ele acreditou no PCC como numa religião e defendeu-o com a sua vida. Quando a audiência aplaude, louva e acredita em Li Yunlong também está a louvar e a acreditar no partido que ele defendia e seguia.

A f.s.t. chinesa de “Tema *Mainstream*”, em função das necessidades políticas como por respeito ao gosto das audiências, apresenta uma narrativa com o seguinte modelo: os vilões são sempre feios, gulosos, cruéis e mesquinhos e acabam por ser vencidos por heróis chineses, mais bonitos, corajosos, inteligentes e capazes. Nos cinemas e f.s.t. das décadas 70 e 80, a tendência para enxovalhar o papel do Japão era constante e mais evidente. Nestes produtos as descrições dos soldados japoneses, durante a Segunda Guerra Sino-Japonesa, eram sempre negativas, pois o importante era enaltecer os heróis chineses e os seus feitos durante a guerra. Ver cinema e f.s.t. de tema “vermelho”, até à década de 90, era uma atividade obrigatória, que fazia parte do sistema de educação, que se chamava “educação de patriotismo”<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> O sistema político de RPC é “cooperação multipartidária e consultas políticas a outros partidos, sob a liderança do Partido Comunista Chinês”, em chinês: 中共领导的多党合作和政治协商制度.

<sup>64</sup> Em chinês: 爱国主义教育.

Contudo, a medida em que a sociedade progride, sobretudo com a fase de desenvolvimento econômico, a ideologia política estatal torna-se menos evidente. O mesmo fenômeno pode ser observado nas produções de f.s.t. entre 2000 e 2010, onde a tendência para difamar os japoneses vai diminuindo e surgem discussões sobre o papel e os contributos do PNC durante as guerras, o que representa uma enorme mudança na ideologia oficial do Estado.

Hoje em dia, a produção de f.s.t. de tema “vermelho” é mais conduzida pela necessidade do mercado, dado o gosto das audiências, que não propriamente por imposição do Estado. Até hoje em dia, a produção de grande quantidade de f.s.t. de temas históricos corresponde a um compromisso entre manter a ideologia do Estado e as solicitações do mercado de audiências.



*Figura 22: Imagem de Drawing Sword (3)*

Para perceber a necessidade específica de produção de f.s.t. de tema “vermelho” é preciso ter uma compreensão abrangente do processo histórico da China, desde a fundação do PCC no ano de 1921. A liderança do PCC deve-se a várias revoluções, entre as mais significativas são destacadas a Segunda Guerra Sino-Japonesa contra o então Império do Japão e as duas guerras civis contra o PNC<sup>65</sup>. Neste contexto, as audiências, especialmente as com mais idade, foram influenciadas por uma propaganda

<sup>65</sup> Durante os anos 1927 – 1937 e 1946 – 1949.



política fica muito forte que incidu, sobretudo, nas narrativas desse período histórico. Por essa razão, estas audiências mantêm um enorme interesse e adesão sentimental a este período, fazendo com que as telenovelas de tema “vermelho”, que focam a vida-militar, mantenham grande popularidade.

*«A história, neste contexto, transforma-se numa narrativa prática da ideologia, com a sua autenticidade, justificando a inevitabilidade e a racionalidade das ordens presentes, reforçando a confiança pública pelo grupo político que naquele momento salvou a situação.»<sup>66</sup> (Yin, 1998:8)*

À medida que o país se industrializa, a f.s.t. passa a incluir narrativas e personagens dentro deste tema em conjunto com temas militares, aproximando-se da vida quotidiana dos chineses e deixando de ser apenas um instrumento de propaganda política. Esta mudança acompanha o aumento da qualidade da produção e manifesta a adequação ao período de paz (Fan e Jiang, 2010). Trata-se, assim, de uma forma da ideologia do Estado se adaptar, de forma pragmática, a um novo período, mas mantendo no inconsciente as suas categorias de ação. Ao escolher o passado como local onde se desenrola a narrativa, há a possibilidade de afastar problemas e conflitos da sociedade contemporânea, ao mesmo tempo há mais liberdade para desenvolver espaços de narração e personagens (Yin, 1998:8).

---

<sup>66</sup> Traduzida pela autora. Texto original: 历史在这里成为一种现实的意识形态话语，它以其权威性加强着人们对曾经创造过历史奇迹的政治集团及其信仰的信任和信心。

### 3.3 *Countryside Love* (2006)<sup>70</sup>



Figura 23: Cartaz de *Countryside Love*

A primeira série de *Countryside Love* foi emitida no ano 2006 e teve várias temporadas em seguida, sendo que até 2014 foram emitidas 7 séries: 1. *Countryside Love* (2006, 30 episódios), 2. *Countryside Love II* (2008, 41 episódios), 3. *História de Countryside Love* (2010, 36 episódios), 4. *Sinfonia de Countryside Love* (2011, 37 episódios), 5. *Serenata de Countryside Love* (2012, 44 episódios), 6. *Variação de Countryside Love* (2013, 50 episódios), 7. *Valsa de Countryside Love* (2014, 66 episódios).

Estas séries sucessivas são um bom exemplo fazendo com que ficar na dúvida se o formato delas aproximam do estilo *soap opera*, em que a narrativa tem continuação e parece não ter, na verdade, um final.

---

<sup>70</sup> Em chinês: 乡村爱情.

A narrativa baseia-se nas complicadas relações amorosas entre várias personagens, bem como nas relações familiares entre duas gerações, em que todos são habitantes de uma aldeia pequena – Xiang Ya Shan – na região nordeste da China. A história começa com a volta de um jovem graduado universitário, Xie Yongqiang, a Xiang Ya Shan, tornando-se o orgulho, não só de toda a família, como até de toda a aldeia. Ele prometera casar, há muito tempo, com a namorada Wang Xiaomeng, mas quando voltou encontrou oposição de seu pai, Xie Guangkun. Este considerou que o filho tinha adquirido um estatuto superior ao da namorada Wang Xiaomeng, cuja família fabricava apenas tofu caseiro. O pai de Wang Xiaomeng, Wang Laoqi, ficou ofendido quando soube disso e logo a seguir também se opôs ao casamento da sua filha com Xie Yongqiang. Ao mesmo tempo, a filha do chefe da aldeia, Wang Xiangxiu, atrás de Xie Yongqiang pois teve esperança que Xie Yongqiang fosse designado para trabalhar na cidade e pudesse levá-la para fora da aldeia. Sob pressão da família, Xie Yongqiang concordou com o compromisso de casamento com Wang Xiangxiu e magoou Wang Xiaomeng. Na série há vários núcleos e tramas, como a do empresário, Liu Yishui e o jovem vizinho Zhao Yutian, que estavam interessados em Wang Xiaomeng. Enquanto Liu Yishui era amado por sua assistente Xie Xiaomei, Zhao Yutian tinha um compromisso com a filha de Liu Neng, Liu Ying.



*Figura 24: Xie Yongqiang (esquerdo), universitário recém-graduado, voltou à aldeia para esperar a designação para um trabalho na cidade, covarde num primeiro momento, tornou-se no final determinado. Wang Xiaomeng (direita), namorada de Xie Yongqiang, patroa da loja familiar de tofu, honesta e determinada.*



*Figura 25: Li Dagu (esquerdo), camionista, sobrinho de Xie Dajiao, arrogante. Wang Xiangxiu (direita), enfermeira da clínica de aldeia, filha de Wang Changgui, ansiosa por ter uma vida na cidade.*



*Figura 26: Liu Ying (esquerda), filha de Liu Neng, dependente. Zhao Yutian (direito), filho de Zhao Si, teimoso e machista.*



*Figura 27: Xie Xiaomei (esquerda), técnica universitária, veio de cidade. Liu Yishui (direito), empresário, honesto e trabalhador.*

Entretanto, Wang Changgui, o chefe da aldeia, pai de Wang Xiangxiu, também se enamorou da linda patroa de uma pequena loja, Xie Dajiao, que no casamento sofrera maus tratos do marido. Os dois iniciaram uma relação secreta e espiritual. Com a estratégia de investimento turístico, o empresário Wang Dana e o filho Wang Musheng, de mau caráter, foram visitar a aldeia. O pai e o filho apaixonaram-se, respetivamente, por Xie Dajiao e Wang Xiaomeng.



*Figura 28: Zhao Si, Liu Neng e Xie Guangkun, representam camponeses típicos.*



*Figura 29: Xie Dajiao (esquerda), patroa da pequena loja da aldeia, bonita, esperta e manipuladora. Wang Changgui (direito), chefe de aldeia, viúvo e pai de Wang Xiangxiu.*



*Figura 30: Wang Dana (direito) e Wang Musheng (esquerdo), pai e filho, empresários. Tentaram investir na aldeia de Xiang Ya Shan. Orgulhosos e in consequentes.*

Entretanto, Liu Neng preparou o casamento entre sua filha e Zhao Yutian, para adquirir mais benefícios de pai de Zhao Yutian, Zhao Si. Xie Yongqiang não conseguiu o trabalho do governo na cidade e teve de ficar na aldeia como professor da escola primária. Nesta circunstância, Wang Xiangxiu perdeu o interesse por Xie Yongqiang e começou a namorar com o jovem camionista, Li Daguo. O pai de Xie Yongqiang, após tantas voltas na vida, também voltou a apoiar o casamento de seu filho com Wang Xiaomeng.

Farto de tanto trama na sua vida, Xie Yongqiang decidiu tornar-se empresário e tomar conta da sua vida e começou a cultivar árvores de fruta num campo abandonado na montanha. Nesta nova fase de vida teve como único apoio Wang Xiaomeng, assim os dois jovens retomaram a confiança mútua e o sentimento um pelo outro. Finalmente Xie Yongqiang foi chamado para trabalhar na cidade. Com o apoio da Wang Xiaomeng, Xie Yongqiang decidiu aceitar a oportunidade...

#### **Aspetos de análise:**

Em função dos temas desenvolvidos nesta série, com várias temporadas, *Countryside Love*, dois tópicos serão examinados em seguida: narrativa melodramática (3.3.1) e ideologia de cultura de massa (3.3.2).

### 3.3.1 A narrativa melodramática: a vida rural na f.s.t.

Esta série representa a vida quotidiana da maioria da população da China, maioritariamente camponeses e agricultores. A China tem 51% da sua população vivendo em ambiente rural e com actividades agrícolas. Por esta razão, a cultura e as tradições do país estão fundadas, há milhares de anos, na “terra”. As trilogias *Cerco, Mulher e Cão* (1989); *Cabrestante, Mulher e Poço* (1991); *Barco, Mulher e Rede* (1993)<sup>71</sup> deram in ício à f.s.t. de tema rural.

Nestes produtos, a tradição e a cultura rural juntaram-se com características específicas da população da região nordeste, designadamente das três províncias, Liaoning, Jilin e Heilongjiang que cultivam uma forma regional de teatro, o “Er Ren Zhuan”<sup>72</sup>. A diversidade cultural destas tradições deu origem a uma comédia regional que foi bem recebida em todas as regiões do Estado. Esta comédia teve in ício nos anos 80 do século passado pelo comediante Zhao Benshan<sup>73</sup> que encarnava personagens ridículas e dramáticas, mantinha o dialeto do nordeste e o sentido de humor dos camponeses. Ao longo de cerca de 30 anos este tipo de comédia adquiriu vários formatos, nomeadamente desde o in ício do ano 2000, o de f.s.t.

Uma das características que mais chama atenção na f.s.t. chinesa de tema rural é a forma como são apresentadas as personagens. Os protagonistas não são representados por atores bonitos, mas por atores com características físicas próximas dos camponeses reais. Assim há uma simbiose entre os defeitos físicos do ator e a personagem que interpreta na f.s.t., por exemplo, no caso de Liu Neng, que sofre de gaguez. Esta é a forma de manter a narrativa mais verosímil e próxima do quotidiano do povo rural. Embora a história seja programada com dramas e “ganchos” dramáticos para obter maiores audiências, não tem nada de exagerado. O interesse do público centra-se sobretudo nos encantos e preocupações das personagens, bem como nas manifestações de compaixão pelas mesmas.

Os produtos de f.s.t. chinesas com tema de vida rural sempre têm um final feliz para se adequarem às expectativas do público. Assim, o enredo descreve a resolução de

<sup>71</sup> Em chinês: 《篱笆、女人和狗》(1989), 《轱辘、女人和井》(1991), 《古船、女人和网》(1993).

<sup>72</sup> Em chinês: 二人转.

<sup>73</sup> Em chinês: 赵本山. (1957-), diretor de televisão, ator famoso de Er Ren Zhuan.

situações e problemas das personagens, bem como a reunião familiar. Os protagonistas apresentam as qualidades mais apreciadas na cultura chinesa: a integridade, a humildade, a diligência, a fidelidade e o cuidado com a família. As personagens mais cômicas assumem, ao mesmo tempo, qualidades e defeitos, normalmente têm a aparência típica de camponeses e fazem rir o público. Por esta razão, as personagens que são comediantes são as mais populares.



*Figura 31: Imagem de Countryside Love (1)*

Não há um vilão absoluto: todas as pessoas são normais e têm várias facetas, boas e más. Xie Yongqiang era um jovem inteligente e trabalhador, mas faltou-lhe coragem para ir contra a vontade do pai e defender o compromisso que tomara de casar com a sua noiva. O seu pai, Xie Guangkun, queria o melhor para o seu filho, por isso foi autoritário e teimoso. Wang Xiangxiu foi uma bondosa filha que apoiou o segundo casamento de seu pai, mas aproximou-se e queria casar com Xie Yongqiang apenas por interesse, que desapareceu logo que ele não conseguiu o emprego na cidade. Liu Neng é um aproveitador vaidoso, mas foi corajoso quando defendeu Xie Dajiao do seu marido incorreto. Todas estas personagens apresentam vários aspetos, por vezes contraditórios, que narram com honestidade e verosimilhança a natureza humana, num contexto de vida familiar rural, chamando assim a atenção do público.

Quando o público segue esta “realidade” representada na novela não tem consciência de que se trata de uma realidade distorcida, construída pela ficção e adaptada ao gosto e à expectativa do público, sendo um “hibridismo entre o real e o ficcional” (Pereira e Bara, 2012: 43)



*Figura 32: Imagem de Countryside Love (2)*

As audiências reconhecem que se trata de narrativas ficcionais, mas assumem-nas como sendo a realidade. Deste modo, falam sobre as personagens da f.s.t. como se as conhecessem e partilhassem com elas o quotidiano. Preocupam-se com os problemas das personagens e ficam contentes com a felicidade deles. Comentam o progresso da história com verdadeira emoção, como se fosse realmente um facto ou acontecimento da vida real e ficam curiosos e na expectativa do que vai “acontecer” a seguir. Misturam, deste modo, a ficção e a realidade. A “estrutura trágica de sentimento” torna-se responsável pelo prazer com as novas emoções que a ficção promete (Escosteguy, 2004: 229). Como Ang sugeriu:

*«A second major melodramatic feature of soap opera is its excessive plot structure. [...] extreme story lines such as kidnapping, bribery, extramarital affairs, obscure illnesses, and so on, which succeed each other at such a breathtaking pace, are not treated in a sensational manner, but are taken entirely seriously.» (Ang, 1996: 75)*



Por outro lado, segundo Escosteguy, o prazer de assistir à f.s.t. também reside no poder que a audiência adquire quando conhece toda a história e os segredos que envolvem as personagens, numa posição de “omnisciência”:

*«O envolvimento torna-se muito importante para que a “estrutura trágica de sentimento” aconteça. Ela só funciona se o recetor consegue se reconhecer e se projetar na personagem, sentindo as mesmas emoções que ela. Essa reação acaba gerando a “imaginação melodramática”, quando o recetor se desliga de sua vida “chata” e se envolve completamente com aquele mundo fantástico, sem os seus problemas habituais, e pode ser levado pela imaginação e se colocar dentro da trama sem sentir-se culpado por fazê-lo.»* (Escosteguy, 2004: 229)

### 3.3.2 Ideologia de cultura de massa: *soap operas*, telenovelas e séries

De forma semelhante ao caso estudado por Ang sobre a *soap opera Dallas*, *Countryside Love* também tem enfrentado muitas vezes críticas que consideram a narrativa “vulgar”, “de mau gosto” e de “gozar de forma maldosa com os camponeses”. É verdade, que na trama desta ficção muito humor é produzido com base em idiotices das personagens causadas por falta de educação ou defeitos físicos. Enquanto para uns este tipo de humor é engraçado, para outros é desagradável e até ofensivo e discriminatório. Contudo, como Ang sugeriu, existe uma ambiguidade entre o prazer, o gosto e o desgosto. As leituras e opiniões dos recetores estão sempre fundamentadas no contexto cultural e nos valores sociais em que as audiências acreditam.

Por exemplo, a linguagem e as piadas apresentadas pelas personagens, para um universitário educado podem ser desagradáveis e estúpidas, mas para um camponês que vive na região rural, sem dúvida, são familiares, são engraçadas e prendem a atenção. Os que não gostam deste género podem ter uma leitura fundada “na ironia”: “Adotando posição de distância e superioridade, criticam e comentam aquilo que acontece de forma irónica, a fim de mostrarem-se longe da história narrada.” (Escosteguy, 2004: 230)

Além dos fatores específicos referidos que originaram críticas a esta ficção, existe uma outra razão, mais profunda, para o descontentamento face a este produto. É que a série, ou *soap opera*, foi considerado um produto de massa e portador de “ideologia da cultura de massa” (Ang, 1985: 96).

*«Estas questões na verdade refletem uma discussão mais ampla sobre o desigual acesso das elites e do povo aos bens culturais, assim como os diferentes usos que fazem deles. [...] A diferença entre o culto e o popular se estruturou na separação entre nobre e vulgar, e está engendrada no acesso das classes populares aos câlidos produzidos nas narrativas e imagens.»* (Viscardi e Neto, 2012)

No caso da ficção *Countryside Love*, além de ser criticada e rotulada como um produto de “baixa cultura”, pelos seus discursos vulgares, pela “idiotice” da história, também foi acusada de apresentar uma “realidade estereotipada”. Neste sentido, os críticos argumentaram que, na atualidade, a vida dos camponeses, já não se assemelha à que é apresentada em *Countryside Love*.

*«Nem todas zonas rurais têm uma paisagem agradável, nem todos os camponeses têm recursos para perseguir uma carreira ideal. Nem todos problemas podem ser resolvidos democraticamente, nem toda a gente tem um fim feliz. Isto é a realidade da vida rural.»* (Xiong, 2010)

Na ficção não se reflete a vida difícil e pobre dos camponeses, mas sim uma comédia dramática, longe da realidade. Esta comédia dramática traz muitas situações cómicas o que leva os espectadores a assistir apenas por essa razão. Trata-se de uma diversão e uma forma do público se abstrair dos seus problemas do dia-a-dia. Mesmo que a história não faça sentido, ela é uma forma das audiências rirem e saírem do quotidiano.

*Countryside Love*, seguindo a sua função de f.s.t. cumpre a sua missão, ao oferecer o que a audiência necessita, satisfaz as expectativas de massa, sobretudo a audiência proveniente de classes sociais mais desfavorecidas e com um grau de educação formal mais baixa, características que determinam a sua marca de “cultura de massa”.

Como explica Martins:

*«De fato a cultura de massa abrange uma diversidade de temas e conteúdos, sendo esses integrados na forma com que são abordados. Contudo, ocorre um nivelamento do gosto pela média geral. O diálogo entre os meios de comunicação e suas incidências sociais, como na consolidação de conhecimentos, saberes e identidades, utiliza-se de linguagens para estabelecer vínculos com o espectador, de modo a tê-lo cúmplice de sua audiência.»* (Martins, 2008)

Para Cazeneuve, a cultura de massa tem a ver com a questão de identidade e identificação: “[...]o consumidor da cultura de massa pode encontrar o meio de satisfazer as suas tendências para a projeção e a identificação. Com efeito, aí descobre a imagem do que não deseja ser e daquilo que gostaria de ser” (Cazeneuve, 1996: 78). Portanto, a popularidade de um produto da cultura de massa esta sempre em consonância com a identificação da maior parte dos membros de uma sociedade, e esta necessidade de ser identificado e projetado passou a ser um dos elementos da ideologia de massa, tal como Ang escreve:

*«Ideologies [...] also enable people to form an image of themselves and thus to occupy a position in the world. Through ideologies people acquire an identity, they become subjects with their own convictions, their own will, their own preferences. [...] In addition to an image of oneself, however, an ideology also offers an image of others. Not only does one's own identity take on form in this way, but the ideology serves also to outline the identity of other people.[...]»*

*Thus a dividing line is drawn by the ideology of mass culture between the person of taste, the cultural expert, etc. and those who, according to this ideology, are not such.» (Ang, 1985:102)*

Por esta razão, mesmo aqueles que declarem o seu desagrado, poder ão, tamb ém, encontrar algum prazer em assistir *Countryside Love* na medida em que afirmarã o “nã o pertencer” aquela identidade. Isto é, ao assistirem àquele produto de ficção, os espectadores desagradados confirmarã o que nã o s ó nã o pertencem ao grupo de público maiorit ário como à mesma classe social e nã o aprovam as idiotices presentes no enredo daquela ficção. Ao mesmo tempo, eles reafirmam os seus privil égios, nomeadamente terem uma vida urbana, mais educaçã o e consequentemente, mais recursos e mais conhecimento.

### 3.4 *Dwelling Narrowness* (2009)<sup>85</sup>



Figura 33: Cartaz de *Dwelling Narrowness*

*Dwelling Narrowness* é uma telenovela de 35 episódios<sup>86</sup>, que inicialmente foi emitida nos canais regionais das províncias (incluindo os canais regionais de satélite), entre julho e agosto de 2009, tendo sido recebida com grande entusiasmo pelo público.

A telenovela é reeditada com base da ficção de mesmo título, da autoria de Liu Liu<sup>87</sup> história baseou-se numa cidade ficcional na China, “Jiangzhou”, que na realidade pode ser identificada com a cidade de Xangai. Um jovem casal, Haiping e Su Chun, sai de uma vila pequena, pretendendo construir um futuro de sucesso nesta cidade. Eles lutam pelas suas aspirações e assumem os valores dominantes da sociedade ao perseguir os objetivos das suas vidas, comprar um apartamento e, depois, ter um filho<sup>88</sup>. Lutando contra o preço excessivo da habitação, o casal procura poupar cada centímo dos seus rendimentos de trabalho e juntar dinheiro, ao mesmo tempo que pedem ajuda aos pais de ambos. Entretanto, Haizao, irmã mais nova de Haiping, conhece um funcionário do governo, Song Siming, já casado, com acesso ao poder e consequentemente, ao dinheiro.

<sup>85</sup> Em chinês: 蜗居.

<sup>86</sup> Foi reeditada em 33 episódios na exibição de alguns canais.

<sup>87</sup> Em chinês: 六六, escritora contemporânea.

<sup>88</sup> Desde o fim da década 1970, tem sido realizado a política do filho único (com alguns casos de exceções) na China Continental, para controlar o aumento constante da população.

Haizao larga imediatamente o namorado que tinha, Xiao Bei, bem como o trabalho, tornando-se amante secreta do Song. Nesta situação, insiste com o amante para ajudar a irmã Haiping e o cunhado Su Chun.



*Figura 34: Haiping, casada com Su Chun, funcionária empresarial, vivia numa casa muito velha em Xangai, o seu maior desejo foi comprar um apartamento na cidade e ter uma vida decente.*



*Figura 35: Haizao, universitária recente-graduada, namorava com Xiao Bei e tornou-se a amante de Song Siming.*



*Figura 36: Song Siming, secretário administrativo do governo municipal, abusou da autoridade e levava uma vida luxosa.*



*Figura 37: Qian Feiyan, esposa de Song Siming, soube da relação do marido com um jovem amante, mas decidiu não se divorciar.*



*Figura 38: Su Chun, marido de Haiping, engenheiro naval, franco e tímido.*



*Figura 39: Xiao Bei, ex-namorado de Haizao, funcionário empresarial, foi abandonado.*

No entanto, Song abusou o seu poder no trabalho e utilizou os seus relacionamentos sociais para obter benefícios pessoais, e por isso, passou a ser perseguido, sem saber, pela Administração Anticorrupção do Estado. A relação secreta entre Song e Haizao finalmente foi descoberto pela mulher de Song, Qian Feiyan. Com muita raiva, ela chegou à residência da Haizao, que Song lhe tinha oferecido e começou a discutir de forma violenta com aquela. A surpresa e o susto provocados por este confronto causaram um aborto a Haizao, que estava grávida. Tomando conhecimento disso, Song tentou chegar, rapidamente, ao hospital para onde Haizao fora enviada. A meio do caminho, toma conhecimento, por meio de um telefonema de um colega, que estava a ser seguido pela polícia por corrupção e por manter uma relação sexual imoral. Desesperado com o rumo da sua vida, Song decidiu suicidar-se provocando um acidente de trânsito. No final, muito magoada física e emocionalmente, Haizao foi mandada para os Estados Unidos para começar uma nova vida, enquanto Haiping e Su Chun conseguiram, finalmente, comprar um apartamento na cidade, com o dinheiro resultante do seu trabalho honesto.

O sucesso da telenovela, sobretudo a sua popularidade junto dos jovens, tem marcado posição entre outros produtos chineses de f.s.t. visto contrariar a tendência anterior de ignorar os problemas causados pelo desenvolvimento social. Em vez de negar a existência de aspetos conflituosos e negativos na sociedade, a série salientou uma temática surgida desde ano 2005, nas maiores cidades da China Continental: o alto preço da habitação resultante de um desenvolvimento económico excessivamente rápido. A ficção televisiva reflete, a partir de uma história ficcional, a situação de vida de um certo grupo social, designadamente os jovens entre os vinte e os quarenta anos, migrados das suas terras natais rurais para as grandes cidades.

Por isso, a telenovela esteve envolvida em polémica. Na sua primeira exibição no canal satélite de Pequim, foi retirada da grelha de programação logo depois do terceiro episódio, sem explicações oficiais. As especulações em torno desta situação referiram diversas causas, nomeadamente, os diálogos com referências sexuais; as

referências constantes e irônicas à escassez de habitação e aos seus altos preços; a referência e a exposição do fenómeno de corrupção e de amantes entre funcionários do governo, etc. Na verdade, o governo chinês tem, nos últimos anos, promovido campanhas no sentido de mudar os hábitos frívolos e sexuais dos seus funcionários. Embora estes fenómenos sejam uma realidade óbvia, os meios de comunicação chineses ainda abordam estas questões com alguma cautela. Por esta razão, a telenovela foi considerada radical e importante no campo da ficção televisiva chinesa.

### **Aspetos de análise:**

A telenovela *Dwelling Narrowness* vai ser analisada com base em duas das anteriores categorias enunciadas: representação social (3.4.1.) e representação da mulher (3.4.2.).

#### 3.4.1 Representação social: ficção e realidade

Mesmo que a narrativa da telenovela desenrola-se numa cidade fictícia - “Jiangzhou”, quando foi transmitida pela primeira vez, logo se percebeu que essa cidade fictícia era baseada na cidade de Xangai. Neste contexto, embora sendo uma ficção, a telenovela mostrou uma realidade concreta. Para além da sua dimensão temporal e a sua localização regional, a natureza do seu conteúdo, baseada na vida quotidiana da população e em aspetos sociais contemporâneos, permite classificá-la no grupo “realístico”.

Entre 2000 e 2010 este tipo de tema ocupa uma quota significativa de mercado entre a produção de f.s.t., sobretudo nos canais regionais e nos canais de satélite, ocupando no canal CCTV-1 cerca de 60% da grelha de programação total (Xu, 2012). Em função da sua crescente popularidade e dado o interesse público provocado pelas temáticas, foi criado um fórum próprio de discussão no [www.sina.cn](http://www.sina.cn), que é um dos maiores sites de internet da China continental.<sup>90</sup>

A cultura tradicional da China confere à posse de um local de habitação um significado muito mais lato que ultrapasse a função de abrigo ou local onde se vive. Se a função de habitação e o valor material da habitação é uma realidade na vida moderna chinesa, na cultura tradicional um apartamento, na cidade, indica uma identidade de “ser urbano”, isto é um novo estatuto social e a confirmação de sucesso na vida, para quem

---

<sup>90</sup> Fonte: fórum oficial da telenovela *Dwelling Narrowness*: <http://ent.sina.com.cn/f/v/woju/index.shtml>

saiu do mundo rural. Perante os altos preços da habitação, e em função da pressão social de ter “sucesso na vida”, muitos jovens cidadãos tornam-se “escravos da casa”<sup>91</sup>.

O sucesso da telenovela e de outras que abordam este tema deve-se ao facto de exporem, de forma honesta e conscienciosa, esta realidade. Segundo o questionário feito pelo fórum oficial de *Dwelling Narrowness* no [www.sina.cn](http://www.sina.cn), 59% do público que participou neste inquérito considerou que a representação mais realística da sociedade se centrava na questão do “escravo de casa”.

1、你觉得这部剧最真实的地方是什么？

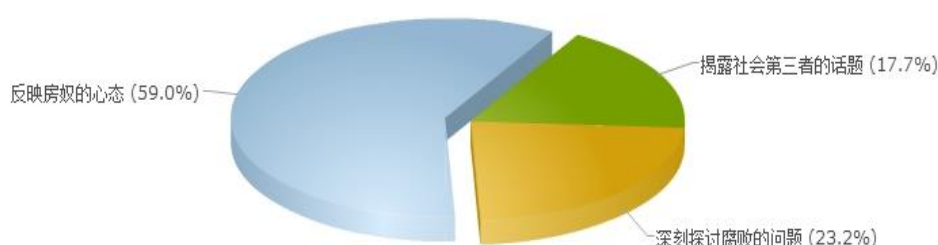


Gráfico 3: “Qual o reflexo mais real desta telenovela?”<sup>92</sup>

Cor azul: o fenómeno de “escravo de casa”, cor verde: o fenómeno da amante a estragar o casamento dos outros, cor amarela: o problema da corrupção

Como Martins argumenta: “A novela trabalha com o desejo, com as nossas aspirações [...] A TV capta as tendências e as devolve para os telespectadores, e a telenovela é a representação dos papéis sociais.” (Martins, 2008). Deste modo, o sucesso da ficção *Dwelling Narrowness* dever-se-ia à sua capacidade em captar os problemas contemporâneos do quotidiano, tais como o profundo desejo de ter uma casa e a imensa dificuldade em realizá-lo. O tratamento deste tema de interesse para a maioria da sociedade, suscitou a grande atenção do público.

A realidade de vida urbana dos jovens “migrantes” nas grandes cidades é expressa nas seguintes palavras de Haiping:

“A cada dia de manhã que abro os olhos, lembro que, por mês, devo pagar 6 000 RMB de hipoteca da casa; 2500 RMB para a alimentação, roupa e comestíveis;

<sup>91</sup> Em chinês: 房奴.

<sup>92</sup> Sondagem sobre *Dwelling Narrowness*. Fonte: <http://survey.ent.sina.com.cn/result/39451.html>



1500 RMB para a creche; 600 RMB para socializar; 580 RMB de custo de transportes; 300 ou 400 para a manutenção da casa; 200 RMB para gás, luz e água. Isto quer dizer que tenho de ganhar, no mínimo, 400 RMB por dia. Eis o preço da minha vida urbana.”<sup>94</sup>

São estes diálogos que expressam a voz do público, que refletem as pressões e as dificuldades da vida quotidiana e que adquirem uma grande repercussão junto às audiências, fazendo o sucesso da telenovela.



Figura 40: Imagem de *Dwelling Narrowness* (1)

Uma das pequenas tramas que acompanha a história principal também chamou muita atenção do público: uma velha vizinha do casal Haiping e Su Chun rejeitou sair da sua casa pequena e antiga, mas localizada no centro da cidade. Ela defendia a sua habitação, como uma riqueza herdada da família. Mas, seguindo o novo plano urbano de construção, a casa foi demolida com violência com a moradora ainda no interior. A morte da idosa fez com que o filho fosse recompensado com a doação de um apartamento fora da cidade, e assim ele foi comprado e não denunciou nem a morte da mãe, nem o negócio ilegal. Esta situação, e a gratidão com que o filho aceitou o apartamento, demonstram que, se não fosse desta maneira, este desempregado nunca iria ter conseguido comprar um apartamento novo e espaçoso. Embora, num primeiro momento pareça uma cena exagerada, situações semelhantes já tinham acontecido várias vezes e tinham sido reportados como notícia, na vida real. Neste caso, a realidade

<sup>94</sup> Traduzido pela autora. Texto original: “每天一睁开眼，房贷六千、吃穿用住两千五、孩子上幼儿园一千五、人情往来六百、交通费五百八、管理费三百四、煤气水电二百，我每天至少得进账四百，这是我活在这个城市的成本。”

social foi transposta de forma acabada para o enredo da telenovela, fazendo com que esta funcionasse como um espelho da sociedade.

Desta forma, esta telenovela transportou para a sua narrativa vários aspetos da sociedade contemporânea, resultantes do seu desenvolvimento desequilibrado, e apresentou-os para discussão do público. Por exemplo, os conflitos sociais causados pela demolição das antigas habitações urbanas e a necessária deslocalização dos habitantes: um paradoxo entre o desenvolvimento económico e o avanço social. Qual é o objetivo desse desenvolvimento económico: é a cidade tornar-se maior, mesmo contra a vontade do povo, ou garantir uma vida realmente melhor? O enredo foca, igualmente, a corrupção dos funcionários governamentais e a infidelidade no casamento: os homens com poder e em boa situação económica procuram amantes jovens. Será que este comportamento é um ato imoral que viola o valor social, ou é uma decisão pessoal? Por fim, a história contada na telenovela pretende lembrar ao público que o trabalho honesto é valorizado e que os desejos imorais são castigados.

Como Pereira argumenta: *“A televisão aparece como o veículo que auxilia o telespectador a compreender o mundo que o cerca. Quando um determinado assunto acerca do cotidiano é exibido pelos meios de comunicação, o sujeito consegue complementar ou compartilhar de seu conhecimento de fato interagindo com seu grupo social.”* (Pereira e Bara, 2012)

#### 3.4.2. Representação da mulher: da telenovela à realidade

Baseada numa novela escrita por uma autora feminina, *Dwelling Narrowness* contém, inevitavelmente, uma visão feminina sobre a situação da mulher na China Continental na época atual. Integrando-se num contexto sociocultural asiático, a perspetiva feminina não é necessariamente, uma visão “feminista”. Pelo contrário, muitas vezes, esta visão está enquadrada numa ideologia/lógica masculina, ou até mesmo machista. Contudo, evitando uma crítica extremada que negue o progresso alcançado até ao momento, a presente dissertação terá um intuito de apresentar uma análise pedagógica da situação da mulher, expressa no enredo desta telenovela, mantendo uma atitude de abertura e interpretação dos fenómenos apresentados.

Ao analisar o confronto entre tradição e modernidade, foi observado que não há um padrão homogêneo, visto que por vezes encontram-se convergências e divergências

face à tradição e à modernidade. Este aspeto decorre dos dilemas presentes na realidade social que se refletem no enredo das telenovelas “realísticas”. Por exemplo, na abordagem que os enredos fazem às relações sexuais antes de casamento; à estrutura familiar, os jovens viverem com os pais na mesma casa e sobretudo o papel das mulheres na sociedade, nomeadamente, as responsabilidades e obrigações que devem assumir perante a família, o marido e o filho.

Por exemplo, enquanto Haiqing assumiu as decisões no plano doméstico e demonstra uma atitude forte perante o marido, o que é um comportamento moderno, ela queixou-se, por outro lado, de forma tradicional, de ter casado com um marido que lhe estragou a vida, por não ter ambições e ser incapaz de melhorar a vida do casal. Já a sua irmã Haizao, depois de se ter envolvido com dois homens, decidiu deixar o namorado jovem e pobre e tornar-se amante de um funcionário, casado e com filha, que tinha dinheiro e poder. Este é um comportamento moderno. Por outro lado, a mulher do funcionário Song, ao descobrir a relação imoral entre o seu marido e Haizao, decidiu manter o casamento com ele porque teve medo de perder a vida material que Song lhe oferecia. As três mulheres na história, sem exceção, dependiam dos homens; Haiping procurou a estabilidade que o casamento tradicional lhe oferecia, Haizao gozou o poder e a vida de luxo que o seu amante lhe proporcionou; a mulher de Song ficou casada apesar do marido a ter traído, porque teve medo de perder o estatuto social adquirido pelo casamento.



*Figura 41: Imagem de Dwelling Narrowness (2)*

As seguintes citações podem ajudar a perceber a “ideologia feminista” representada na telenovela:

- i. Haiping (casada com Su Chun, funcionária empresarial) para Haizao (irmã de Haiping e amante de Song): *“O que é o amor? ...O amor é um truque dos homens para as mulheres, dizem que lhes oferecessem o coração... isso é, porque os homens não têm nada mais do que palavras doces para oferecer. Mas as palavras servem para quê? Se um homem amasse realmente uma mulher, devia oferecer-lhe primeiro um rolo de notas para ela ter segurança; depois devia oferecer-lhe uma casa, só assim é que poderia adquirir (ter sexo com) a mulher. Só isto garante uma proteção à mulher se for depois abandonada emocionalmente. Esta é a atitude certa de um homem verdadeiro...se não, para que é que se casam? Como é que um homem pode manter uma esposa se não se consegue manter a si próprio? Para ter a mulher a sofrer com ele? Como é que o sofrimento pode ser amor? Eu nunca irei querer esse tipo de amor.”*<sup>96</sup>
- ii. Su Chun (marido de Haiping) para Xiao Bei (ex-namorado de Haizao): *“Que menina não quer uma boneca barbie? Que rapariga não quer um batom? Que mulher não quer uma casa e um homem?”*<sup>97</sup>
- iii. Qian Feiyan (esposa de Song) para Haizao (amante de Song): *“Já adquiri tudo que mereço. Um marido que me ama, uma filha querida, estatuto social e respeito. Não há muitas mulheres da minha idade que vivem tão bem como eu...Espero que o teu futuro marido te trate tão bem como o meu, quando tomar conhecimento da tua história ardilosa (referencia à relação entre Haizao e Song)”*<sup>98</sup>.

---

<sup>96</sup> Traduzido pela autora. Texto original: 爱情是什么？你知道爱情是什么？爱情就是男人骗女人的鬼把戏，什么我把我的心交给你，你就永远拥有我。他那是什么都没有，所以净说些甜言蜜语，有什么用呢？说这些有什么用？你要真有本事，一个男的爱一个女的，什么都先别说，先送上一沓钞票，让这女的有安全感，然后送上一套房子，至少在你上了这个女的以后，虽然她的心失落了，可是身体有着落。这才叫男人，这才是男人办的事。要不然你结婚干嘛？还吃不饱，那娶媳妇干吗呀？那媳妇跟你一块儿受累？受苦受累就叫爱情了？那这种爱情我宁愿不要。

<sup>97</sup> Traduzido pela autora. Texto original: 哪个女孩不想有个芭比娃娃？哪个姑娘不想拥有一只口红？哪个妇女不想占有一套房子和一个男人？

<sup>98</sup> Traduzido pela autora. Texto original: 该得到的我都得到了。爱我的丈夫，可人的女儿，应有的社会地位和尊重。女人到我这个年纪，活得这么舒畅的，不多。我没有任何怒气，我倒是很同情你，希望你能在我这年纪上，也能拥有与我一样多的东西，而不是像过街老鼠一样出门小心翼翼。希望你以后的丈夫在知道你这段不堪的历史之后，依旧把你当成宝贝。



*Figura 42: Imagem de Dwelling Narrowness (3)*

Mas neste enredo surge, também, uma outra face da questão, quando se apresenta as expressões de amor do homem e as responsabilidades que, consciente, assume perante a mulher. Por exemplo, as demonstrações de amor e de responsabilidade, traduzidas em preocupações materiais, de Su Chun para Haiping, de Xiao Bei para Haizao e até de Song face às duas mulheres com quem se envolve.

Concluindo, pode observar que a telenovela veicula uma mensagem centrada na ideia de que a mulher deve ser cuidada pelo marido e depender dele economicamente. Ao mesmo tempo, percebe que esta presente, no inconsciente, a ideia de que a mulher não é indivíduo autónomo e independente, mas sim algo que o homem pode comprar se tiver dinheiro e possibilidade de lhe comprar uma habitação nova.

Para além da narrativa da telenovela constituir um exemplo negativo para a sociedade moderna e, neste sentido, prejudicar a luta pelos direitos das mulheres, ela assenta numa visão feminista deformada. Ao assistir a este enredo, ao escutar os diálogos das personagens que convertem as mulheres em seres materialistas, as audiências, sem diferença de sexo, idade ou classe social, tende a aceitar, ou a normalizar, esta forma de pensar, em vez de questionar a sua moralidade.



Figura 43: Imagem de Dwelling Narrowness (4)

Segundo as discussões do fórum anteriormente citadas, que abordam as relações sexuais fora do casamento entre Haizao e Song Siming, o público coloca-se, emocionalmente, a favor de Song, apesar dos seus atos de corrupção no trabalho e de infidelidade ao casamento. Ao mesmo tempo, observam-se muitas críticas a Haizao, por se ter tornado amante e ter se envolvido no casamento de outros. Embora tenha sido Song a iniciar a relação com Haizao e esta ter aceitado para ajudar a irmã, é Haizao que é moralmente penalizada pelo público.

2、你最喜欢剧中哪个人物？

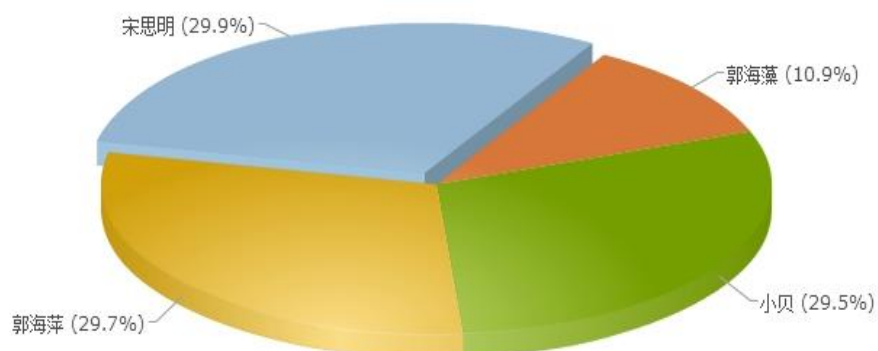


Gráfico 4: “Que figura da telenovela apoia?”<sup>99</sup>

Cor Azul: Song Siming; Cor Amarelo: Haiping; Cor Verde: Xiao Bei; Cor vermelha: Haizao

<sup>99</sup> Sondagem sobre Dwelling Narrowness. Fonte: <http://survey.ent.sina.com.cn/result/39451.html>

Segundo esta sondagem, Haizao é a mais censurada pelo público, em função de manter uma relação imoral com um homem casado e por ter sido infiel ao ex-namorado Xiao Bei. Ou seja, exerce-se nesta apreciação, a regra da moral tradicional que censura preferencialmente as mulheres em casos de moral sexual. Apesar de Song Siming ter iniciado uma relação extraconjugal com Haizao, ser corrupto e decepcionar a mulher, ele recebe, surpreendentemente, manifestações de simpatia do público obtendo, entre as quatro principais personagens, a maior popularidade.

Dada refletir a realidade da sociedade moderna, é natural que o público tenha tentado relacionar a ficção televisiva com a vida real. Dentro das várias discussões e opiniões do público, há um fluxo de declarações que convém referir. Grande parte do público feminino, especialmente as jovens nascidas depois de 1980, acha que o Song é um “homem real”, “muito maduro”, “sábio” e “sensual com o seu poder”. Elas gostariam de encontrar um homem como Song, maduro e que lhes possa oferecer uma vida confortável e segura.

Este inquérito mostra que as jovens da sociedade moderna chinesa têm consciência de romper com a tradição de “Três Obediências e Quatro Virtudes” que oprime as mulheres há centenas de anos. Neste momento, as jovens procuram a liberdade de escolha nas relações sexuais e românticas, em vez de obedecer a uma moralidade antiga, o que de certa forma, é um avanço. Por outro lado, também mostra que elas ainda não perceberam, verdadeiramente, qual é o significado real da liberdade das mulheres, que não pode estar sujeito à dependência material, pois envolve uma independência em todos os sentidos. Quando uma mulher depende de um homem e da segurança material que ele oferece, esta situação não configura uma verdadeira liberdade.

Porém, considerando o contexto social, não deve culpar, exclusivamente, as mulheres. Por causa da influência profunda da cultura oriental machista, a concepção ocidental de “feminismo” não tem chamado grande atenção na China Continental. A percepção de desigualdades entre sexos não é muito perceptível na sociedade chinesa atual e nem os homens nem as mulheres reconhecem que haja comportamentos errados. Com a crescente abertura econômica, a partir do final da década de setenta, a sociedade importou do Ocidente o consumismo mas não as referências e valores da igualdade entre os sexos. Como a China Continental ainda está numa fase de desenvolvimento, torna-se, também, mais compreensível que as mulheres procurem apoio financeiro através do casamento ou das relações com os homens.

Em resumo, o feminismo na China ainda está adormecido. É provável que com os avanços sociais e econômicos, as mulheres possam obter um estatuto mais igualitário face aos homens, e assim, os papéis femininos nas telenovelas venham-se a alterar, mostrando um novo espírito de feminismo.



## S íntese

Os 4 exemplos analisados em cima possibilitaram o desenvolvimento de uma visão geral do desenvolvimento da f.s.t chinesa entre os anos de 2000 e 2010. Estes exemplos foram escolhidos em função de três elementos expostos em seguida.

1. Englobarem temas populares e mais frequentemente emitidos na televisão: o tema de conto lendário, o tema militar/revolucionário, o tema de vida rural e o tema contemporâneo/realístico. Em função da profusão de temas que aborda a f.s.t. chinesa, é importante abordar cada um daqueles temas para poder ter uma compreensão mais abrangente e evitar preconceitos.

2. A popularidade e a recepção que tiveram estes produtos: sendo os índices de audiência um padrão quantitativo que atribui valor à f.s.t. chinesa é importante, por outro lado, ter em conta as novas tecnologias e plataformas que determinam novas formas de emissão. A interação dos telespectadores com os conteúdos da f.s.t., indicam a qualidade da recepção como demonstram os comentários e as sondagens feitas a propósito da emissão de *Dwelling Narrowness*.

3. A representatividade do produto: cada exemplo apresentado pretendeu ter uma maior representatividade dentro do seu grupo temático. Assim foram realizadas análises qualitativas nos exemplos apresentados, com base nas narrativas históricas, nos discursos e nas expressões ideológicas, com o objetivo de explicitar as características e a natureza dos produtos chineses de f.s.t., tendo como enquadramento autores que trabalham com a televisão, a ficção televisiva e as questões de identidade na televisão.

Na presente análise foram cingidos os exemplos típicos de f.s.t. chinesa situados entre 2000 e 2010. Contudo, a análise sobre as f.s.t. chinesas não se limite aos aspetos acima referidos. Sendo uma indústria vasta e em desenvolvimento, os estudos qualitativos bem como quantitativos estão em constante mudança.

## Conclusão

Como foi explicado na primeira parte do presente trabalho, o estudo apresentado cruza o campo das Ciências da Comunicação e dos Estudos Culturais. As Ciências da Comunicação estão consolidadas no Ocidente, desde a segunda metade do Século XX e contaram com diversos contributos, nomeadamente dos estudos sobre propaganda e publicidade e da reflexão da Escola Frankfurt. Porém, no caso da China, ainda é uma ciência nova com aproximadamente 20 anos.

A análise da ficção seriada televisiva chinesa — produzida no contexto cultural da China — tem dificuldade em se inserir de forma exclusiva nas teorias ocidentais da comunicação e dos estudos culturais ocidentais. A este propósito, Kuan-Hsing Chen, um pesquisador dos Estudos dos Média de Taiwan, escreveu:

*«Any one returning from the West [...] with the slightest critical sensitivity, inevitably faces the question whether the theory or research methodology they bring back with them is a component of, or reinforces, Western imperialism, even if the theory in question is Marxism, or feminism, or even the critical articulation of 'postcolonial' discourses.[...] ever since the beginning of the century, the issue of self-colonization has been posed again and again in Chinese intellectual history. As soon as one invokes a conceptual term (e.g. ideology), not to mention a system of categories, one runs the risk of being questioned by radical students and local activists as to whether these terms have any validity at all in our context.» (Chen, 1992: 475)*

Por esta razão, esta dissertação de mestrado manteve sempre uma atitude pedagogicamente rigorosa, mas ideologicamente aberta. Isto é em vez de tentar explicar a pesquisa apenas evocando ou as teorias ocidentais ou as chinesas, tentou observar e enunciar diversas possibilidades de interpretação e explicação, sobretudo tendo em conta que a f.s.t. teve um desenvolvimento muito rápido entre 2000 e 2010.

Nessa década a indústria chinesa de f.s.t. conseguiu produzir uma grande quantidade de produtos, o que contribuiu efetivamente para consolidar a indústria dos Média de Massa na China. Nesse período, é necessário considerar os contributos das novas tecnologias para esta indústria, que trouxeram vantagens relativamente aos meios tradicionais, pois permitiram a circulação dos produtos de f.s.t. em novas plataformas. A censura estatal e a regulação administrativa, impostas pelo governo a esta indústria, constituíram obstáculos ao desenvolvimento da f.s.t. chinesa. Por outro lado, as audiências passaram a ter outras necessidades o que tem pressionado a qualidade e a criatividade das produções chinesas de f.s.t. Acresce que estas questões só poderão ser resolvidas com mais estudos e pesquisas sobre estas temáticas na perspectiva das Ciências da Comunicação e dos Estudos Culturais.

Ainda foram analisados nesta dissertação, numa perspectiva qualitativa, os conteúdos dos produtos de f.s.t. e relações estabelecidas com o contexto social chinês. Ao longo do trabalho, foram feitas as tentativas de identificar as especificidades da f.s.t. chinesa e compará-la com as latino-americanas. Neste sentido, procurou-se compreender se há proximidade entre os produtos de f.s.t. chineses, as *soap operas* e as telenovelas latino-americanas. Procurou-se, também, observar se os efeitos e a recepção na China, na América-Latina e no Ocidente se assemelhavam ou se distanciavam. Pode chegar à conclusão que, tal como em outros fenômenos sociais, se deve ter sempre em mente que, “*Como ocorre com muitos outros fenômenos sociais, é impossível oferecer afirmações conclusivas ou fazer julgamentos seguros sobre as alegações e proposições teóricas que estão sendo apresentados.*” (Hall, 1992: 8)

Salientou, ainda, que a f.s.t. chinesa se caracteriza pela sua natureza híbrida, isto é os produtos não podem ser classificados como *soap operas*, mas também não são telenovelas, no sentido estrito latino-americano. Diferenciam-se pelos horários em que são exibidos, pela repetição e pelo tipo de audiência que atraem. Quanto à sua estrutura, a f.s.t. chinesa possui sempre uma história com início, meio e fim, isto é conta uma história completa e coletiva, embora possa, em caso de popularidade, ser prolongada por um ou mais capítulos ou séries individuais. Foi observado, ainda, que a retransmissão dos produtos de f.s.t. é um fenômeno significativo, ocupando os horários nobres e os canais principais.

Enquanto a maioria das audiências das telenovelas no mundo ocidental é feminina, na China é diferente. Desde a fundação da República Popular da China, as mulheres têm sido encorajadas a sair de casa e a contribuir com o seu trabalho para o sustento do lar, tal como os homens. Portanto, assistir a um produto de f.s.t é uma forma de atividade familiar em ambiente doméstico, em vez de ser apenas um passatempo das donas de casa, como também pode ser reconhecido nos horários de emissão nos canais televisivos. Neste sentido, as temáticas dos produtos de f.s.t na China não se centram apenas nos gostos das mulheres, mas em assuntos de interesse comum sem pontos de vista diferenciados, relativamente ao gênero.

Apesar de serem apresentados muitos papéis femininos com posturas positivas na f.s.t., não se pode dizer que a sociedade chinesa apresente uma situação de igualdade entre os gêneros. Sujeitos à cultura e à tradição, bem como às exigências da realidade social cotidiana, os papéis das mulheres na f.s.t., seguem, na maioria das vezes, as

conceções tradicionais e os valores antigos. Neste sentido, as mulheres são consideradas economicamente e socialmente dependentes da família e do casamento, mesmo que exerçam uma atividade profissional fora do lar. Por consequência, não só os produtos de ficção chineses propagam a ideologia dominante como reforçam essa concepção na sociedade chinesa.

No entanto, há características destes produtos que têm, também, similaridade com as *soap operas* no mundo ocidental, na medida em que têm uma estrutura de capítulos, apresentam melodramas típicos, oferecendo o prazer da fantasia. Estes produtos misturam ficção e realidade e exercem as funções de entretenimento no campo de cultura de massa, sendo uma ligação importante entre os indivíduos e a sociedade. Aliás, a f.s.t. chinesa, sobretudo os produtos com temas históricos/revolucionários têm exercido a função de construir e reafirmar as identidades nacionais, numa sociedade pós-moderna da China. Elas decorrem de necessidades de afirmação da ideologia estatal, mas também do desejo do público e ocupam grande parte da grelha de programação, tendendo a aumentar num futuro próximo. Neste sentido, os produtos de ficção com temas históricos/revolucionários têm sido um exemplo do domínio da ideologia estatal e da apetência do mercado, diferenciando-se da f.s.t. que aborda outros temas.

Por outro lado, o “nacionalismo” de hoje em dia revela-se diferente do passado. No que toca à ficção seriada, ele está mais diretamente vinculado à identidade, sobretudo à identidade cultural dos indivíduos e da comunidade cultural. Assim, os produtos que abordam contos lendários são responsáveis por preservar e continuar a cultura da China, mesmo que apresentem a história tradicional, recorrendo a novas tecnologias, realizando as fantasias imaginárias com as imagens e sons. São formas de chamar o interesse do público para a cultura antiga da China.

Embora a f.s.t. da China tenha já desenvolvido uma indústria em grande escala, os seus produtos ainda são pouco conhecidos no mundo ocidental. É desejável que a circulação destes produtos passem em novas plataformas e o aumento de qualidade possam contribuir para a sua divulgação. Por outro lado, os estudos sobre esta temática poderão, também, contribuir para aprofundar o conhecimento e melhorar a qualidade da f.s.t. chinesa.

## Referências bibliográficas

- Ang, Ien (1985) *Watching Dallas: soap opera and the melodramatic imagination*. London: Methuen.
- Ang, Ien (1996) *Living-room wars: rethinking media audiences for a postmodern world*, London and New York: Routledge.
- Cadena, María de Los Ángeles Rodríguez (2010) *Relajo and melodrama in the Mexican independence of 1810*, Publicado em *(Re)Collecting the past: history and collective memory in latin american narrative (Hispanic studies: culture and ideas)*, Peter Lang AG, International Academic Publishers, Switzerland.
- Cai, Xiaojuan (29 de março de 2012) *Criação e libertação do ego da comunidade de mulher na sociedade chinesa*. Acesso em 25 de março de 2014: [http://www.china.com.cn/blog/zhuanti/female/2012-03/29/content\\_25017989.htm](http://www.china.com.cn/blog/zhuanti/female/2012-03/29/content_25017989.htm)
- Cazeneuve, Jean (1996) *Guia alfabético das comunicações de massas*, Lisboa: Edi.70, D.L.
- Chen, Yuxia (2010) *As mulheres durante a Grande Revolução Cultural*. Publicado em *Journal of Chifeng University*, Vol.31, No.2, feb.2010.
- Ding, Qianqian e Lin, Yuanxi (2010) *Análise do contexto linguístico das telenovelas militares da China*, publicado em *Journal of Wenzhou University - Social Sciences*, Vol.123, No. 4.
- Escosteguy, Ana Carolina (2004) *Watching Dallas: os primeiros passos da trajetória intelectual de Ien Ang*. *Comunicação e Informação*, Vol.7, No.2.
- Fan Zhizhong, Jiang Rongwen (2010) *Relatório anual da indústria de telenovela chinesa de 2010*, Instituto de rádio, filme e televisão da Universidade de Zhejiang.
- Fiske, John (1987) *Television culture: popular pleasures and politics*, New York: Routledge.
- Gannon, Conor (2009) *Le Rêve ou La révolution? Feminism and soap opera*. Publicado em *Social & Political Review* Vol. 19, Trinity College Dublin.
- Hall, Stuart (1980a) *Cultural studies: two paradigms*. *Media, Culture and Society*, SAGE, London.
- Hall, Stuart (1980b) *Encoding/Decoding*, publicado em *Culture, media, language*, London: Hutchinson.
- Hall, Stuart (1990) *Cultural identity and diaspora*, publicado em *Identity: Community, Culture and Difference*, London: Lawrence & Wishart.

Hall, Stuart. (1992) *A identidade cultural da pós-modernidade*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: DP&A Editora.

Hall, Stuart e Gay, Paul Du (1996) *The question of cultural identity*, London: SAGE.

Hall, Stuart (1996) *Cultural identity and cinematic representations*. Publicado em *Black british cultural studies: a reader (Black literature and culture)*, University of Chicago, Chicago.

Hall, Stuart (2003) *Dá di áspora: identidades de mediações culturais*. Editora UFMG, Brasília, 2003.

Kuan-Hsing, Chen (1992) *Voices from the outside: Towards a new internationalist localism*, publicado em *Cultural Studies Journal*, Vol. 06-03, oct. 1992.

Lopes, Maria Immacola Vassallo de (2002) *Narrativas televisivas e identidade nacional, o caso da telenovela brasileira*. Trabalho apresentado no NP14 - Núcleo de Pesquisa Ficção Seriada, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05, setembro 2012.

Luan, Yimei (22 de julho de 2013) *As mudanças da ecologia das telenovelas pelos novos Mídia*. Acesso em 15 de março de 2014: <http://media.people.com.cn/n/2013/0722/c367011-22277608.html>

Martins, Simone (2008) *A construção da identidade das telenovelas brasileiras: o processo de identificação dos telespectadores com a narrativa ficcional televisiva*. Artigo apresentado no GT História da Mídia Audiovisual, no VI Congresso Nacional de História da Mídia.

McQuail, Denis (2003) *Teoria da comunicação de massa*, edição da Fundação Calouste Gulbenkian.

Morley, David (1992) *Television, audiences and cultural studies*, Routledge, London.

Pereira, Renata e Bara, Gilze (2012) *A telenovela e a representação social. Quando o folhetim se inspira no real e quando a realidade é retratada na novela*, publicado em *CES Revista*, Juiz de Fora Vol. 26 No.1, jan./dez. 2012.

Sun, Yan (2011) *A emissão de internet das telenovelas no espaço das novas tecnologias*. Publicado em *Audiência chinesa*, nov. 2011.

Viana, Níbia de Andrade (2013) *Identidade e telenovela: as representações do Piauí na novela cheias de charme da rede globo de televisão*. Artigo submetido ao GT04 Cultura de Massa, Representação Social e Mídias Socioculturais, do V CONECO UFF, 2012.

Viscardi, Adriana Woichinevski e Neto, Maria Inácia D'Ávila (2012) *Telenovela: uma trajetória de hibridismo cultural*. Estação Científica - Juiz de Fora, No.07, jun.2012.

Wolton, Dominique (1994) *Elógio do grande público: uma teoria crítica da televisão*. Porto: Edições ASA.

Wu, Suling, (1997) *A história do desenvolvimento das telenovelas chinesas*, Editora Instituto de Radiofusão de Pequim.

Xiong, Jian (15 de abril de 2010) *Zhao Benshan ocupa o mercado de telenovela rural*. Acesso em 10 de março de 2014: <http://www.chinanews.com/cul/news/2010/04-15/2227164.shtml>

Xu, Jie (dezembro de 2012) *Ansioso para histórias boas*. Acesso em 10 de abril de 2014: [http://jrzb.zjol.com.cn/html/2012-12/10/content\\_1901018.htm?div=-1](http://jrzb.zjol.com.cn/html/2012-12/10/content_1901018.htm?div=-1)

Yin, Hong (1998) *A cultura cinematográfica e televisiva da china na margem de milénio novo*. Pequim Editora.

Yin, Hong (8 de janeiro de 2007) *Significado, produção e consumo: a história e a realidade de telenovela*. Acesso em 10 de maio de 2014: <http://media.people.com.cn/GB/22100/76588/76590/5258957.html>