

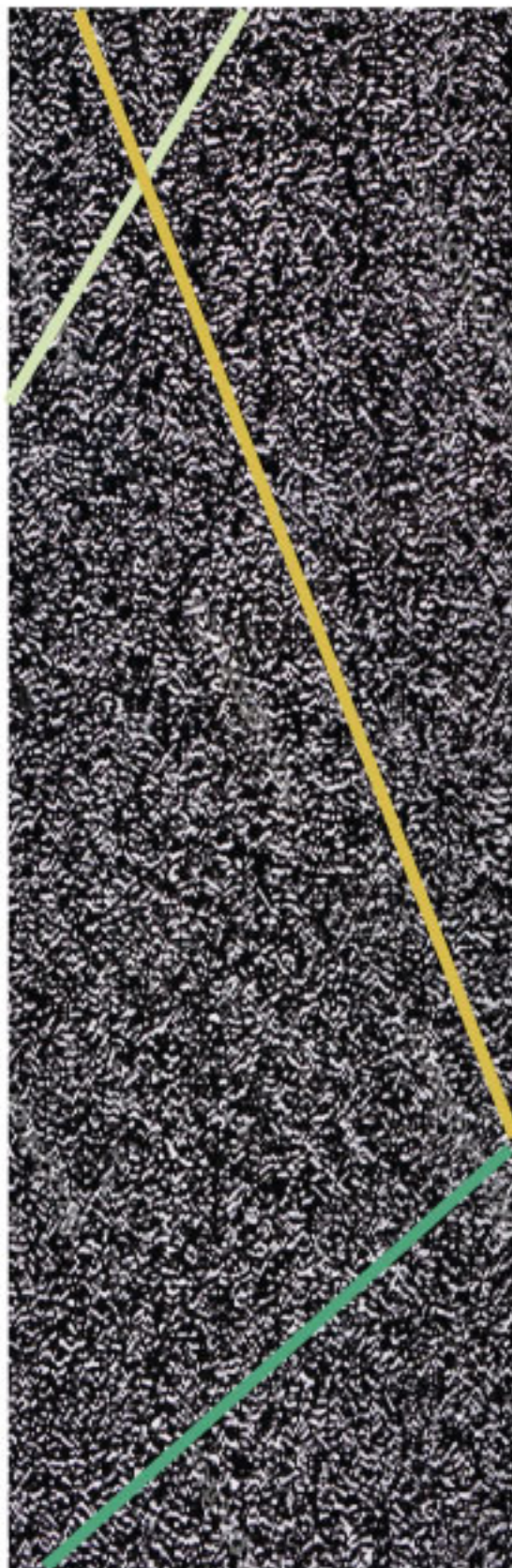


**REPRESENTAÇÃO DO ÁRABE:
ANÁLISE DO FILME "ALADDIN" SOB
A ÓTICA DO ORIENTALISMO**

REPRESENTATION OF THE OTHER:
ANALYSIS OF THE FILM "ALADDIN"
FROM THE POINT OF VIEW OF
ORIENTALISM

Paula Tainar de Souza¹

¹ Mestra em História pela UEL, Londrina-PR.,
doutoranda do Programa de Pós-Graduação da
Unesp, Assis-SP. E-mail: paula.tainar90610@gmail-
com.



Resumo

Este artigo tem por objetivo central tratar e refletir historicamente o filme *Aladdin* (2019), a fim de diagnosticar de que modo o *orientalismo* e o discurso feminista estão presentes em sua narrativa. A *Walt Disney Pictures*, muito popular na atualidade, possui inúmeras obras que, além de serem sucesso de bilheteria, contribuem com normatização de gênero, identidade e papéis sociais. Desse modo, propagam ideologias e absorvem discursos em voga no seu contexto com o interesse mercadológico, influenciando inclusive o público infanto-juvenil. *Aladdin* legitima relações de poder e, apesar de suas limitações, permite-nos analisar a representação exótica do Oriente Médio, bem como a luta da Princesa Jasmine em ser ouvida, problemática de uma personagem ocidentalizada. Assim, é o intento do presente artigo estabelecer a hipótese de que *Aladdin*, apesar de apresentar-se libertador, reforça estereótipos étnicos do árabe, representação e padronização da mulher oriental.

Palavras-chave: Orientalismo; Gênero; Estudos pós-coloniais; Representação; Cinema.

Abstract

The main goal of this article is to historically analyze and reflect the movie *Aladdin* (2019), as a means to distinguish how the *orientalism* and the Feminism discourse are present on its narrative. The *Walt Disney Pictures*, very popular nowadays, has countless pieces which, more than box-office successes, also act reinforcing gender, identity and social-role normalization. Therefore, those pieces spread ideologies and absorb current discourses in their context with marketable agendas, thus also exerting an influence on children and youth. *Aladdin* legitimates power relations and, despite its limitations, allows us to analyze the exotic portrayal of the Middle East, as well as the struggle of Princess Jasmine in making herself to be heard, which problematizes a westernized character. Thus, the present article aims at establishing the hypothesis that *Aladdin*, despite presenting as emancipator, eventually strengthens ethnical stereotypes of the Arabic people, the representation of the "Other" and the standardization of eastern women.

Keywords: Orientalism; Gender; Postcolonial Studies; Representation; Cinema.

Introdução

Este artigo tem por objetivo central analisar historicamente o filme *Aladdin* (2019), a fim de diagnosticar de que maneira o *orientalismo* está presente na representação do Oriente Médio e da Princesa Jasmine. O conceito de *orientalismo* foi criado por Edward Said, crítico do eurocentrismo. O autor nos chama a atenção para os grandes exemplos impostos, tradições dominantes e modelos a serem seguidos. Critica a tradição imposta pelo humanismo, criando assim um novo humanismo. Para tanto, utiliza-se dos estudos de Michel Foucault sobre análise do discurso, com o interesse de compreender as representações do outro. Said (1990) diagnostica que representar não é manipular, por isso a necessidade de problematizar o *orientalismo*. Além disso, a obra fílmica se apresenta libertadora devido à luta pela emancipação da Princesa Jasmine. No entanto, ao investigar de maneira profunda, o discurso feminista, bem como a representação da personagem, é ocidental. A problemática de uma

princesa ocidentalizada pode estar relacionada à intervenção do feminismo ocidental na “opressão sofrida pela mulher oriental” diante da acusação do fator cultural. Para realizar a análise, duas canções da trilha sonora nos chamaram a atenção: *Arabian Nights*, música de abertura da narrativa, e *Speechless*, canção solo da Princesa que foi acrescentada no *live-action*.

O remake de *Aladdin* (2019) invoca uma estética muito semelhante à literatura orientalista do século XIX. Edward Said critica o estabelecimento de um contraste entre o Ocidente e Oriente, representando o oriental de maneira exótica, atrasada e distinta. Essa representação foi construída a partir da ótica europeia preconceituosa e dita dominante. No século XIX há a construção ideológica de um discurso de superioridade branca europeia sobre os povos colonizados, ao passo que, em meados do século XX, os EUA se colocam enquanto potência mundial, também por sua vez se interessando pelos recursos do Oriente. No entanto, esse fenômeno não é recente.

Said (1990) nos chama a atenção para a maneira como os gregos se referiram aos persas nos registros sobre a Batalha das Termópilas, indicativo de um *orientalismo* já na Antiguidade Clássica.

O fascínio pelo Oriente simultâneo ao choque cultural dá lugar a julgamentos anacrônicos, realizados a partir da perspectiva Ocidental europeia. Said diagnosticou esse processo como um conjunto de percepções distorcidas.

Os viajantes orientais no Ocidente estavam lá para aprenderem e para ficarem boquiabertos com uma cultura avançada; os propósitos dos viajantes ocidentais no Oriente eram, como vimos, de um tipo bem diferente. E mais, foi estimado que por volta de 60 mil livros tratando do Oriente Próximo foram escritos entre 1800 e 1950; não existem números sequer remotamente comparáveis para livros orientais sobre o Ocidente. Como aparato cultural, o *orientalismo* é todo agressão, atividade, julgamento, vontade de verdade e conhecimento. (SAID, 1990, p. 211)

Inúmeros escritores europeus se dedicaram à escrita e registros do que julgaram relevante no Oriente. Essa quantia de obras literárias é a comprovação do interesse

intelectual do Ocidente sobre o Oriente. Em contrapartida, não existenehumacorrenteintelectual de estudiosos de qualquer parte do Oriente que resulte em *ocidentalismo*. Essa produção intelectual acolhia interesses relacionados ao neocolonialismo, visto como um processo necessário e que atendia à demanda da segunda Revolução Industrial. De acordo com Nye, "a capacidade de obter resultados desejados frequentemente vem associada à posse de certos recursos, por isso é comum simplificar a definição de poder como a posse de quantidades relativamente grandes de elementos" (NYE, 2002, p. 30). Por esse modo, os países europeus voltaram seus interesses para os continentes munidos de riquezas acessíveis e periféricos, como África, Ásia, Oceania. Entre as riquezas que atraíram os europeus podemos destacar as fontes de energia, agora utilizada em larga escala, especialmente o petróleo.

Posteriormente, os norte-americanos também construíram narrativas com temática oriental. Esse processo resultou

na romantização de aspectos culturais, políticos, sociais e econômicos. O processo de imposição da força e ideologia norte-americana ocorre também através da mídia. A propaganda, o cinema, os desenhos animados, visam construir uma geração atuante de acordo com os interesses políticos do país. Sendo assim, os EUA são representados por suas próprias produções como *mocinhos*, enquanto os árabes são representados como bárbaros cruéis a serem combatidos. Ao passo que se constrói um temor do oriental, apropria-se da sua cultura a fim de criar um fascínio e entreter o espectador para alcançar bilheteria.

A produção de *Aladdin* reflete uma parcela de tal política de interesses, permitindo-nos uma reflexão sobre temas mais profundos. Aborda discriminação, desigualdade social, luta pela emancipação da mulher, imposições culturais e reprodução das tradições. Os direitos humanos, quando universaliza normas e condutas, contribuem com a hegemonia ocidental em detrimento de particularidades culturais e territoriais do(a) outro(a).

BREVE HISTÓRIA DA WALT DISNEY PICTURES

O remake de *Aladdin* (2019) foi adaptado da animação *Aladdin* (1992), que está inserida na fase do Renascimento da produtora durante a década de 1990 após um período de crise. A *Walt Disney Company*, fundada no ano de 1923 pelos irmãos Walt Disney e Roy Disney, é um dos estúdios mais influentes de Hollywood na atualidade. As animações podem comumente ser categorizadas em oito gerações e dialogam com o contexto no qual foram produzidas. Essa divisão das produções em gerações foi tirada do artigo *The Evolution of Disney Films from Snow White to now*. A primeira geração tem sua criação na década de 1920, denominada *Primórdios*, contando com a produção de curtas-metragens realizados em um momento no qual o cinema ainda era mudo. Entre as personagens mais populares criadas, podemos destacar Pato Donald, Mickey e Pateta. Logo depois inicia-se a *Era de Ouro*, composta por obras clássicas de longas-metragens. *Branca de neve e os sete anões* (1937)

foi o primeiro longa-metragem da produtora, além de *Fantasia* (1940), *Pinóquio* (1940), *Dumbo* (1941), *Bambi* (1942). Embora essa segunda fase não tenha sido muito lucrativa, o estúdio se popularizou consideravelmente.

Com a Segunda Guerra na Europa, o orçamento diminuiu e parte dos produtores e animadores foi convocada para servir na guerra. A experiência de alguns soldados e os interesses políticos e econômicos do conflito acabaram por serem representados na tela do cinema. Investiu-se em animações com propaganda antinazista – apesar dessas obras terem pouca popularidade – deixando clara a posição dos EUA. Além disso, investiu-se também em obras que conquistassem aliados na disputa, por exemplo *Alo, Amigos* (1943) e *Você já foi a Bahia?* (1944). Após a guerra, os países estavam se recuperando das consequências do conflito, e, portanto, as produções desse momento funcionaram como válvula de escape do horror da vida real. Uma nova geração se iniciava, denominada *Era de prata*. O orçamento passou a ser investido

em narrativas com protagonistas princesas, contendo sempre um final feliz. Essas produções de *happy ends* visavam estimular o telespectador a sonhar e renovar suas esperanças, apesar do contexto de crise pós-guerra. Entre as principais obras, destacamos *Cinderela* (1950), *Alice no país das maravilhas* (1951), *Peter Pan* (1953), *A Bela adormecida* (1959), *101 Dálmatas* (1961), *Mogli: o menino lobo* (1967).

Mogli foi a última animação em que Walt Disney participou da produção. Ao final da *Era de prata* ele veio a falecer, e por isso o estúdio sofreu uma decadência. Devido às obras com pouca bilheteria, essa fase ficou conhecida como *Era de bronze*. Entre as principais animações podemos destacar: *Aristogatas* (1969), *As aventuras do Ursinho Pooh* (1977), *As peripécias de um Ratinho Detetive* (1986). Em seguida, inicia-se um processo de *Renascimento* com produções que se popularizaram, obtendo uma crítica positiva e lucro. Foram produzidas: *A pequena Sereia* (1989), *A Bela e a Fera* (1991), *Aladdin* (1992), *O Rei Leão* (1994), *Pocahontas* (1995), *O Corcunda*

de *Notre Dame* (1996), *Mulan* (1998), *Tarzan* (1999). É importante destacar que na década de 1990 foram produzidas duas animações contextualizadas no Oriente, *Aladdin* e *Mulan*.

Com a virada do século e a evolução tecnológica, surge uma tentativa de experimentação de possibilidades e recursos. Essa fase de experimentação trouxe inúmeras inovações técnicas, no entanto sem muita popularidade. Por isso, esse período foi considerado uma *Era sombria*. Foi produzida a primeira animação em 3D do estúdio, intitulada *Dinossauro* (2000), além de *Fantasia 2000* (2000), *A nova onda do Imperador* (2000), *Lilo e Stitch* (2002), *O Galinho Chicken Little* (2005). O estúdio Pixar tinha parceria com a Disney desde a década de 1980, mas ainda representava uma concorrência que deixou de existir no ano de 2006, quando a Disney comprou a Pixar.

A nova geração de produções da Disney surge da necessidade da *Era da renovação*, já que a fase da experimentação representou uma queda de

bilheteria. As temáticas das obras se fundiram a aspectos clássicos e com discussões contemporâneas e atraentes ao público em geral. Houve a contratação de novos animadores e roteiristas e, por isso, novos aspectos passaram a ser abordados, como histórias progressivas e com a inserção dos discursos em voga na atualidade. *A Princesa e o Sapo* (2009), longa-metragem protagonizado por uma princesa negra, traz em voga o debate sobre representatividade de etnias marginalizadas. *Detona Ralph* (2012) traz um protagonista masculino e por isso conquista um novo público, constituído por garotos e adolescentes do sexo masculino. Nessa obra, o personagem principal possui a frustração de não ser reconhecido em seu próprio jogo de videogame, disposto, por isso, a passar por terapias de grupo e ir em busca de novas conquistas. *Valente* (2012), protagonizado por uma princesa disposta a lutar por sua própria "mão", faz suas escolhas e acaba não sendo obrigada a casar por tradição. *Frozen: uma aventura congelante* (2013), assim como *Valente*, também possui

um discurso de emancipação feminina, ensinando meninas a não confiarem em qualquer pessoa à primeira vista. Além disso, o amor verdadeiro não precisa ser necessariamente um parceiro amoroso do gênero masculino, o que é evidenciado nessa narrativa pela irmã, que dá o beijo de amor verdadeiro. *Moana: um mar de aventuras* (2016) tem uma protagonista corajosa que, ao tentar salvar sua ilha, por acaso encontra o amor. No entanto, o amor não é o foco principal da sua busca, trazendo a moral de que uma garota deve ter muitos sonhos.

A última geração, nos interessa especialmente devido à fonte escolhida, é a geração *Live-Action*. As refilmagens das animações da Walt Disney Pictures em longas-metragens protagonizadas por atores reais. Na década de 1990 houve uma refilmagem de *101 Dálmatas* (1996); depois de um longo espaço, temos a refilmagem de *Alice no país das maravilhas* (2010), *Malévola* (2014), *Cinderella* (2015), *Mogli: o menino lobo* (2016), *A Bela e a Fera* (2017), *O Rei Leão* (2019), *Dumbo* (2019), e *Aladdin* (2019). *Mulan*

e *A pequena Sereia* estreiam no ano de 2020. Algumas obras mantiveram-se fiéis aos originais e preservaram a história, enquanto outras sofreram modificações estruturais, adaptações e até mesmo a inserção ou retirada de personagens.

Aladdin (2019), dirigido por Guy Ritchie, teve um orçamento de 183 milhões de dólares, com uma bilheteria de aproximadamente 1,051 bilhão. Houve críticas dos espectadores através da internet, questionando a etnia dos atores. O elenco foi composto por norte-americanos e atores do Oriente ou mesmo descendentes. Por exemplo, Mena Massoud (*Aladdin*) é natural do Egito, enquanto Naomi Scott (*Princesa Jasmine*) é atriz e cantora britânica com ascendência indiana.

REPRESENTAÇÃO DO ÁRABE, ORIENTALISMO EM ALADDIN (2019) E ARABIAN NIGHTS

Aladdin (2019), apesar de suas limitações, permite-nos diagnosticar aspectos que podem ser categorizados como *orientalismo*. A representação do Oriente Médio no Ocidente

² Com a Segunda Revolução Industrial, surge a necessidade de buscar matéria-prima e novos mercados consumidores. O Oriente, rico em recursos, despertou o interesse das grandes potências e por isso, tornou-se um dos alvos explorados, o Neocolonialismo.

³ Ao postular a seleção natural como a sobrevivência daqueles mais capazes, as potências imperialistas não só almejavam a disputa dos fortes contra os fracos, como também relacionaram esta guerra com a bipolaridade dominantes/subalternos. O chamado darwinismo social legitimava o neocolonialismo, pois era justificável livrar-se de pobres e fracos em prol da evolução, uma vez que esse processo era considerado natural.

é muito semelhante aos padrões presentes na literatura do século XIX. Essa construção ideológica é decorrente de interesses imperialistas, que visam camuflar uma política de interesses de exploração². O discurso ideológico postulou a superioridade do homem branco europeu sobre os *outros*. De modo que, auxiliar povos em contextos periféricos com o avanço tornou-se a missão do homem branco europeu. A colonização consistia em levar a evolução para os povos ditos não evoluídos dentro da perspectiva iluminista de progresso. Na teoria, o discurso que justificava a colonização era propagado enquanto um benefício, por supostamente livrar os povos conquistados da condição de selvageria. Herbert Spencer se apropriou dos estudos de Darwin e aplicou a teoria da evolução das espécies no plano social³. De acordo com Mayr (1998), a partir do momento que Spencer aplicou a teoria de Darwin no desenvolvimento das teorias raciais e da eugenia, propagou-se uma ideia distorcida do pensamento de Darwin.

O conceito de *orientalismo* denuncia os interesses imperialistas das grandes potências – Inglaterra, França – que extraíram recursos das colônias, tais como matéria-prima e mão de obra barata. Michel Foucault afirma que “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nós queremos apoderar” (FOUCAULT, 1996, p. 10). Para que esse domínio ocorresse mais facilmente, era preciso uma construção ideológica e tendenciosa por parte dos países imperialistas para inferiorizar esses povos e legitimar o processo colonial.

Concomitante e associado ao Neocolonialismo no século XIX, houve uma produção literária com o objetivo de representar o Oriente, que contribuiu na legitimação da suposta superioridade do Ocidente. O árabe passou a ser descrito como bárbaro, perigoso, criando-se desta forma uma atmosfera de medo. A primeira versão de *Aladdin* (1992) estreou em um contexto no qual ocorre a resistência árabe em abrir seu

sistema político. Atitude aceita pelos EUA devido à guerra contra o terror, “foi na década de 1990, tida como a década da consolidação democrática mundial, que os regimes árabes intensificaram a repressão, principalmente à juventude” (ABU-EL-HAJ, 2014, p, 31). O domínio parte não só do campo da política e economia, mas também da cultura. Explorar a diversidade estética do Oriente possibilitou uma pluralidade de romances e relatos de viagem construídos através dos preconceitos e olhares eurocêntricos, resultando, inclusive, em ocupações militares com fortes interesses políticos. Sendo assim, foi fundamental uma consolidação intelectual, material e ideológica dos países ocidentais em relação ao Oriente para que ocorresse esse domínio.

O filme *Aladdin* (2019) é o remake de um longa-metragem em animação com o mesmo título produzido pela Disney no ano de 1992, que, por sua vez, foi inspirado no conto *Aladdin e a lâmpada maravilhosa*, do livro *As mil e uma noites*. A obra *As mil e uma noites*, originalmente

Alf Layla wa-Layla, foi reescrita e traduzida por ocidentais, o que contribuiu para a deturpação das suas características genuínas. A principal tradução é do orientalista Antoine Galland (1646-1715), um dos integrantes de um pequeno grupo de europeus que se dedicaram aos estudos sobre o Oriente e, conseqüentemente, à formação da Biblioteca Oriental. A primeira questão a ser destacada é que *Aladdin*, assim como outras histórias presentes na tradução da obra, não compõe os contos da versão original em árabe. Galland relatou em seu diário no ano de 1709 que tomou conhecimento da história através de um sírio, contador de histórias, chamado Hanna (GIORDANO, 2009, p. 28). Nessa versão, Aladdin é um chinês muito pobre que vive com sua mãe viúva. Apesar disso, Galland adaptou a narrativa situando-a em um contexto árabe e incluiu na sua tradução de *As mil e uma noites*.

Durante o processo de tradução, Galland acreditava que, expor a obra literalmente não seria do agrado dos leitores europeus. A moral, assim como a prática

⁴ O termo é uma relação feita entre a infidelidade da tradução e da dita natureza feminina, considerada volúvel. A expressão surgiu a partir de um comentário realizado por Ménage (1613-1664) acerca de traduções realizadas por Perrot d'Ablancourt, no qual ele as relacionou com uma bela garota que conheceu o agrado profundamente, no entanto, era muito infiel.

de tradução, durante os séculos XVII e XVIII era influenciada pela ideologia cristã. Sendo assim, a fidelidade da tradução ao texto poderia ser sacrificada em nome das convenções letradas e normas da instituição literária. Tal prática era metaforizada pelo termo *belas infiéis*, do francês: *belles infidèles*⁴, a tradução de Galland é um exemplo disso. Inúmeras modificações ocorreram na narrativa do livro *As mil e uma noites*. Sobre isso Borges (1984) afirma que a tradução de Galland foi uma das mais populares e mais lidas, apesar de ter qualidade inferior quando comparada a outras traduções.

O orientalismo é um estilo de pensamento baseado em uma distinção ontológica e epistemológica feita entre “o Oriente” e (a maior parte do tempo) “o Ocidente”. Desse modo, uma enorme massa de escritores, entre os quais estão poetas, romancistas, filósofos, teóricos políticos, economistas e administradores imperiais, aceitou a distinção básica entre Oriente e Ocidente como o ponto de partida para elaboradas teorias, épicos, romances, descrições sociais e relatos políticos a respeito do Oriente, dos seus povos, costumes, “mentes”, destino e assim por diante. (SAID, 1990, p. 14)

Após a Segunda Guerra Mundial, as fronteiras do Oriente serão desenhadas artificialmente pela Europa com funções geopolíticas. Uma vez que essa fusão de povos não considerou as particularidades históricas, culturais e políticas de cada um, uma área conflituosa foi originada como resultado. Na atualidade, o discurso da superioridade racial entrou em decadência, apesar de seus resquícios, em vigor do apelo dos direitos humanos. No entanto, agora o discurso de domínio do outro se dá pela imposição da democracia.

Não muito diferente do *orientalismo* europeu, após a Grande Guerra, os EUA, nova potência mundial, tentam legitimar seu domínio em meio ao interesse de dominar povos ditos atrasados. Subestima-se os povos orientais, caracterizando-os enquanto exótico, se comparada ao padrão ocidental. Devido à condição periférica, foram considerados fáceis de dominar, por isso, inferiores. Para convencê-los de que é interessante a intervenção, utiliza-se como barganha benefícios econômicos. Além disso,

os orientais são adjetivados de bárbaros, devido à existência de uma violência na ação, em muitos casos uma forma de resistência ao domínio de grandes potências. Podemos destacar o exemplo dos camisas japoneses, durante a Segunda Guerra Mundial; os atentados terroristas de 11 de Setembro de 2001, coordenados pela organização fundamentalista al-Qaeda.

A relação conflituosa entre dos EUA e países árabes tem o surgimento na Guerra Fria⁵. Além disso, apoiou conflitos internos em países árabes, estabelecendo alianças estratégicas. Os EUA "expandiram significativamente os gastos militares a fim de intensificar a corrida armamentista e esgotar economicamente a União Soviética. Nesta estratégia, o fortalecimento militar de Israel e da Turquia representavam a salvaguarda regional contra a retaliação Soviética" (ABU-EL-HAJ, 2014, p. 27-28). Outro exemplo é a Guerra do Afeganistão, onde os EUA forneceram apoio econômico e armamento em larga escala. Devido às divisões internas criada no próprio território árabe,

somando as intervenções dos EUA, os conflitos no Oriente Médio aumentaram consideravelmente após o fim da Guerra Fria e queda da União Soviética. Resultando atualmente em conflitos regionais, religiosos e principalmente, do petróleo. Diante desse contexto, pode-se afirmar que o Oriente foi construído cultural e politicamente, de acordo com os interesses ocidentais.

O Oriente Médio, que tem a maior reserva de petróleo do mundo e a utiliza enquanto principal base econômica, desperta o interesse dos EUA. Said afirma, que a análise histórica a partir de uma abordagem econômica favorece os empreendimentos do *orientalismo* padrão (SAID, 1990, p. 162). As atrocidades e intervenções realizadas pelos norte-americanos no Oriente Médio possuem interesses econômicos e políticos. No entanto, embasado em um discurso de levar o progresso e democracia aos povos "bárbaros", reforçam o *orientalismo* no século XXI. Na atualidade os EUA, com governo do presidente Donald Trump, possuem um plano de paz com o interesse de cessar o conflito entre israelenses e palestinos. No

⁵ Três acontecimentos podem ser destacados: criação do Estado de Israel, apoiado pela ONU na tentativa de abolir o ódio dos judeus; a disputa entre EUA, apoiando o capitalismo e URSS, propagando o comunismo, que resultou em alianças estratégicas de ambos os lados; a separação do Islamismo em Xiitas e Sunitas, que resultou em guerras civis no Oriente Médio.

entanto, há protestos dos próprios palestinos que não foram sequer consultados durante a elaboração da proposta. Devido aos recursos disponíveis nas sociedades árabes, continuam sofrendo intervenção das grandes potências. Essas intervenções, com forte interesse econômico, são justificadas a partir da caracterização desses povos dominados com estereótipos, como atrasados, rudes, terroristas, sensuais.

[...] o Oriente Médio está hoje identificado com a política das Grandes Potências, com a política do petróleo e com a dicotomia simplista do democrático e amante da liberdade Israel e os árabes maus, totalitários e terroristas, as chances de qualquer coisa parecida com uma visão clara de sobre o que se está falando quando se está falando sobre o Oriente Próximo são depressivamente pequenas. (SAID, 1990, p. 38)

Atualmente, por trás de toda a construção ideológica, existe o interesse no petróleo do Oriente Médio. O Oriente já foi considerado pelos britânicos uma massa de humanos que eles governam. Antes do século XIX, o Ocidente já havia se apropriado do Oriente e criado inúmeras teorias ideológicas de acordo com seus

interesses. Mas foi entre 1815-1914 que o imperialismo se intensificou, “o controle que esses instrumentos exercem sobre a mente é intensificado pelas instituições erigidas ao redor deles” (Said, 1990, p. 312). O discurso bipolar de povos desenvolvidos/subalternos faz com que a abordagem política seja norteada dessa forma. Edward Said (1990) nos chama a atenção para o discurso, que disse o britânico Balfour na Câmara dos Comuns, sobre os problemas do Egito. Said o analisou e organizou da seguinte maneira:

A Inglaterra conhece o Egito; o Egito é o que a Inglaterra conhece. A Inglaterra sabe que o Egito não pode ter autogoverno; confirma isso ocupando o Egito. Para os egípcios, o Egito é o que a Inglaterra ocupou e agora governa; a ocupação estrangeira, portanto, torna-se “a própria base” da civilização egípcia contemporânea; o Egito requer, na verdade exige, a ocupação britânica. (SAID, 1990, p. 44)

Fica evidente que Balfour parte do princípio de que o oriental é plenamente diferente do ocidental, especificamente dos ingleses, os quais ele considera superiores. Nessa perspectiva inglesa e racista, o Egito não é

um país sequer capaz de uma organização política própria, por isso a necessidade da intervenção inglesa. O Egito não é um caso isolado. Inúmeros outros países do Oriente Médio são enquadrados nessa categoria de subproduto, de modo que seu território passa a ser um grande laboratório a ser estudado, analisado, julgado e disciplinado.

O conceito de *representação* dentro dos estudos pós-coloniais não é mera imposição. É um processo de mediação, o qual reflete a dimensão discursiva que cria e produz ação e pensamento. Leva-nos à reflexão acerca da questão: “quem pode proclamar certos discursos?”; e para solucionar esta questão dos estudos pós-coloniais, Said utiliza os estudos de Michel Foucault. O discurso e/ou representação cria subjetividade, e essa criação pressupõe instabilidade, já que na perspectiva cultural a sociedade está sempre em movimento, em constante modificação. Saber e poder são desdobramentos da representação, e durante muito tempo a visão vertical e restrita de poder foi resultado de uma

imposição imperialista da visão dominante/europeia sobre o outro/dominado.

O processo colonial, apesar de estar envolto em interesses econômicos, relação de força e violência, contribuiu com a mescla cultural. Fenômeno ao qual Homi Bhabha se refere como *hibridismo cultural*. Ele afirma que, o hibridismo cultural é o terceiro espaço, devido à ausência em uma das culturas especificamente, está presente na tensão, no espaço entre ambas.

O hibridismo é o signo da produtividade do poder colonial, suas forças e fixações deslizantes; é o nome da reversão estratégica do processo de dominação pela recusa (ou seja, a produção de identidades discriminatórias que asseguram a identidade “pura” e original da autoridade). O hibridismo é a reavaliação do pressuposto da identidade colonial pela repetição de efeitos de identidade discriminatórios. Ele expõe a deformação e o deslocamento inerentes a todos os espaços de discriminação e dominação. [...] Isto porque o híbrido colonial é a articulação do espaço ambivalente onde o rito do poder é encenado no espaço do desejo, tornando seus objetos ao mesmo tempo disciplinares e disseminatórios – ou, em minha metáfora mista, uma transparência negativa. (BHABHA, 1998, p. 162-163)

Quando há o encontro entre duas culturas, é impossível não haver uma mescla de tradições, hábitos e valores, que resulta também em um hibridismo do pensamento. Simultâneo ao processo de imposição cultural dos países imperialistas e colonizadores, há uma absorção de aspectos da cultura que tenta conquistar. Um dos problemas desse processo, é devido à impossibilidade de o colonizador observar as particularidades da cultura que tenta conquistar. Em um contexto do neocolonialismo, onde os europeus tiveram contato com inúmeros países do leste, houve a mistura entre as culturas, que para eles eram por demais fora do padrão.

Quando Said propõe um novo método comparativo através do conceito do novo humanismo, temos uma fusão de horizontes. Esse método consiste em unir o que há de melhor em cada sociedade, para sair do modelo de análise elitista engessado. No filme *Aladdin* (2019), não há um território definido, pois, a cidade de Agrabah é fictícia. Observa-se uma liberdade em misturar as

sociedades orientais sem respeitar as particularidades de cada uma, com ênfase nas sociedades árabe e indiana. Houve especulações acerca do local onde a obra estaria contextualizada. Entre os aspectos que geraram a discussão destacam-se os seguintes: o pai da personagem Jasmine ser um Sultão, assim como ministro de Estado o vizir Jafar. Ambos possuem títulos da cultura árabe e islâmica, também utilizado em governantes como título real. Em contrapartida, o palácio do Sultão da versão de 1992 apresenta semelhança com Taj Mahal, localizado na cidade de Agra, na Índia, além de os nomes das cidades serem semelhantes. Além disso, o animal de estimação de Jasmine é um tigre de bengala, também conhecido como tigre indiano por ser natural do país, embora também seja possível ser encontrado em Bangladesh, Nepal e Butão. No *live-action*, a arquitetura da cidade possui maior semelhança com as cidades árabes antigas, não permitindo essas especulações. No entanto, e até mesmo por consequência da prática comercial, conta com a mistura de características de várias partes do Oriente.

IMAGEM 1



Imagem 1- A esquerda, no canto superior, a imagem do palácio de Agrabah na versão do desenho animado (1992). Abaixo, o Taj Mahal, um mausoléu comumente confundido com palácio. A direita um frame do live-action (2019) da cidade de Agrabah através da ótica da Princesa Jasmine

Fonte da imagem à esquerda: <https://www.pinterest.com/pin/603552787544041395/>

Fonte da imagem à direita: **ALADDIN.** Direção de Guy Ritchie. EUA: Walt Disney Pictures, 2019.

Na cena que Aladdin conhece Jasmine, e ambos fogem de Jamal pela cidade após um mal-entendido, a mistura cultural fica evidente no cenário e figurino dos personagens, aspecto justificado devido ao comércio e a localização da cidade, que é portuária. Por esse modo, o figurino das personagens principais e das figurantes foram escolhidas a partir de uma fusão das culturas existentes no Oriente.

IMAGEM 2



Imagem 2- Cena da Princesa Jasmine indo ao encontro de um de seus pretendentes.

Fonte: **ALADDIN.** Direção de Guy Ritchie. EUA: Walt Disney Pictures, 2019.

Na cena acima, Jasmine desce a escada ao encontro de seu pai e o pretendente Príncipe Anders (Billy Magnussen). Atrás e ao lado esquerdo, sua dama de companhia e amiga Dália (Nasim Pedrad), do outro lado, Rajar, o animal de estimação de Jasmine. À frente, os guardas do palácio. Usaram-se muitas cores vivas e intensas nas personagens principais, principalmente na Princesa Jasmine, que possui um figurino também inspirado nas roupas indianas⁶. As medalhas de ouro, representando o poder aquisitivo da família real, além da nobreza e qualidade do tecido, objetos restritos à realeza. A neutralidade das cores do figurino de outros personagens permite

⁶ Em vários momentos, durante a narrativa, é citado que a mãe de Jasmine é de outra cidade, chamada Shirabad. Essa pode ser uma explicação para a influência estrangeira, estética de suas vestimentas, da personagem.

⁷ A canção Prince Ali é tema do cortejo da Princesa Jasmine. Na letra original narra-se e ostenta as riquezas que o príncipe possui, entre essas posses, muitos escravos. Para o live-action a letra foi modificada, substituindo escravos por funcionários.

o contraste social. Disparidade social que se torna evidente nas palavras de Aladdin, quando ele afirma que Jasmine é do palácio, pois a qualidade do tecido das roupas dela chegam no porto, nos barcos mercantes, e são acessíveis para os indivíduos do palácio.

Essas características estão presentes também na decoração dos cenários e animais exóticos, se comparados com a fauna ocidental. Todo o senso comum de que os membros da elite árabe possuem um poder aquisitivo muito alto foi correspondido. Esses aspectos também ficam evidentes na cena que o Aladdin, encantado de Príncipe Ali, corteja a Princesa Jasmine. Com a mágica do Gênio, ele é capaz de chegar ao palácio ostentando inúmeros animais raros, dançarinas, um exército, funcionários⁷, além de ouro – representando sua exuberante riqueza.

IMAGEM 3



Imagem 3- Cena do cortejo do Aladdin como Príncipe Ali para a Princesa Jasmine.

Fonte: ALADDIN. Direção de Guy Ritchie. EUA: Walt Disney Pictures, 2019.

A canção *Arabian Nights*, além de invocar aspectos do *orientalismo*, é inserida pela produção de *Aladdin* com dois interesses principais. Primeiro, inicia a narrativa inserindo o espectador no contexto da história que será contada. No trecho “*oh, imagine a land, it’s a faraway place. Where the caravan camels roam*”, o narrador deixa claro que está contando uma história que aconteceu longe e por isso tem costumes fascinantes. Podemos categorizar, dentro da perspectiva do *orientalismo*, como costumes considerados antípodas ao padrão ocidental. Apesar dessa afirmação não ser necessariamente clara, a produção de *Aladdin* (2019) é ocidental e essa perspectiva é que orienta o discurso. O oriental

é sempre representado a partir de uma ótica dominadora. De acordo com Jacques Pouchepadass (2000, p. 173), a Europa se coloca enquanto principal referência de historiografia elitista, a razão de um modelo cultural. Acrescentamos ainda que os EUA reproduzem tal modelo com o interesse de manter sua hegemonia e intervir no Oriente.

O segundo interesse é a canção *Arabian Nights* inserir o espectador no contexto que o narrador julga caótico, a fim de amenizar o choque cultural. Alerta: “*Where you wander among every culture and tongue, It’s chaotic, but hey, it’s home*”. A trilha sonora prepara o público desde o início, levando-o a imaginar um lugar com uma mistura de culturas, adjetivado de *bárbaro*, *caótico*, mas conclui que apesar disso nos sentimos bem, pois é um lar. O telespectador já é preparado para o extraordinário, de modo que ele não julga a narrativa a partir de uma ótica ordinária. Essa denúncia de estranheza e mistério na canção, de algo inusitado vigente ou prestes a acontecer, evita um choque cultural.

A trilha sonora nos direciona para onde está situada a narrativa. No refrão, informa-nos precisamente que a localização é uma cidade árabe: “*Arabian nights, like Arabian days, more often than not are hotter than hot, in a lot of good ways*”. O trecho contém uma dupla interpretação. Aqui é possível estabelecer relação com a visão ocidental sobre a mulher oriental. Por vezes, a mulher árabe/oriental é representada de maneira promiscua, sensual, insinuando-se por meio de dança e para ser usada pelo homem. De modo que, ao afirmar que *noites e dias são frequentemente quentes em vários bons sentidos*, ao dizer *bons sentidos*, o narrador sinaliza que existem *maus sentidos*. Uma interpretação possível é, a relação de *bons sentidos e maus sentidos* com a promiscuidade, referindo-se a orgias e a suposta libertinagem feminina. O oriental representado a partir da perspectiva orientalista não é real, muito menos reconhecido, nem mesmo pelos próprios orientais.

Após oferecer orientações sobre a localização: “*When the wind’s from the east, and the*

sun's from the West", o narrador destaca os camelos, nativos de áreas desérticas e secas da Ásia, e alerta sobre ter que lidar com tempestades de areia: "*When the Wind's from the east, and the sun's from the west, and the sand in the glass is right*". Ou seja, apesar da mistura de culturas do Oriente, todas as informações trazidas com *Arabian Nights* permite que o contexto seja declarado. Solucionando as dúvidas, deixa claro que Agrabah é árabe.

A letra da canção é coerente com os planos apresentados, de modo que costumes e hábitos sejam explicados. "*You can smell every spice, While you haggle the price*" é um trecho da canção que antecipa o momento em que a personagem Aladdin negocia no mercado a venda de produtos roubados. Nos países orientais, é próprio da cultura negociar o preço do produto, prática relacionada à frase da cultura popular: *quem desdenha, quer comprar*. Outra questão é a índole do rapaz que se casa com a Princesa. A peculiaridade da obra em relação às outras animações da Disney é que Aladdin não é um

príncipe, e sim um garoto órfão que rouba para conseguir sobreviver. Apesar de haver a construção de um personagem carismático, deve-se desconfiar, embora ele seja *mocinho* da história, das circunstâncias que o direcionam a ter atitudes imorais.

A pluralidade do oriente é exotificada e o árabe é representado sempre como ameaça. Essa suposta barbárie cria a bipolaridade nós/outros, na qual o ocidental se coloca como *mocinho*. Na canção de abertura, *Arabian Nights*, o narrador também chama atenção para o livre arbítrio ao afirmar que há dois caminhos, a escolha é realizada de acordo com os desejos. A denúncia da presença de magia e mistérios também é uma característica do *orientalismo*. O ocidente, via de regra, costuma ser relacionado a uma visão de mundo racional e pouco alegórica. Apesar da fantasia e mágica serem presentes nas produções da Walt Disney Pictures, devido ao contraste cultural, o árabe é representado como aquele que manuseia conhecimentos ocultos. Pela visão do *orientalismo*, o Oriente

é um local repleto de mistério, de monstros e segredos. Essas características ficam evidentes no uso da feitiçaria pelo vizir Jafar, e também nas personagens do Gênio e do Tapete mágico. Ambos foram inseridos de maneira ordinária em um arsenal de acontecimentos extraordinários, pois são criaturas mágicas.

No tocante ao Gênio, apresenta-se atemporal, pois, tanto na animação de 1992 como no *live-action* de 2019, ele traz referências a inúmeras temporalidades. Com suas brincadeiras ele traz objetos e costumes do futuro que ainda não haviam sido inventados no contexto da narrativa, além de fazer referências históricas. Refere-se ao Ali babá e os 40 ladrões, em outro plano, o macaquinho Abuh caminha de costas e, na versão dublada, o Gênio relaciona a ação ao *moonwalker*, movimento eternizado na dança do cantor Michael Jackson (1958-2009). Ele também faz posturas de Yoga após sair da lâmpada, se transforma em garçom, consultor de moda, locutor esportivo, faz musculação, consultor de viagem. O Gênio cria cenários de apresentação com

iluminação e dança moderna, fazendo referência ao *Beat Box* e *Street dance*, principalmente no cortejo para a Princesa.

IMAGEM 4

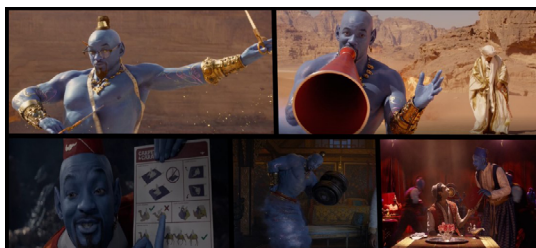


Imagem 4- Seleção de planos nos quais o Gênio brinca com sua magia, que inserida no contexto da narrativa se torna um acontecimento ordinário e divertido, sem causar estranheza.

Fonte: ALADDIN. Direção de Guy Ritchie. EUA: Walt Disney Pictures, 2019.

O Gênio é uma personagem que compõe um mundo extraordinário. Em um dos planos, Aladdin pergunta se o Gênio é um gigante, o mesmo é enfático ao afirmar ser um gênio e diz que gigantes não existem. Em *Aladdin* (2019), sendo assim, o fascínio e recurso fantástico amenizam um possível choque cultural. O telespectador entra um mundo extraordinário no qual toda magia e encanto se torna possível. A ausência do choque cultural é resultado da

⁸ A versão original da canção *Arabian Nights*, de Howard Ashman e Tim Rice, nos seguintes links: https://www.youtube.com/watch?v=hPUAhSGZtvU&feature=emb_title e a versão realizada para a dublagem no Brasil https://www.youtube.com/watch?v=HF3eUnNKtm0&feature=emb_title, podem ser comparadas com a versão alterada, em inglês e português, com a retirada do trecho considerado racista e xenofóbico, em inglês e português respectivamente: https://www.youtube.com/watch?v=VqEJnsUvfE&feature=emb_title e https://www.youtube.com/watch?v=qRxjjeU8XxQ&feature=emb_title. Para o remake de 2019, a canção teve acréscimo de versos e refrões por Benj Pasek e Justin Paul, que aumentou a duração de *Arabian Nights*, pode ser conferida no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=T9GmOWFhjQ&feature=emb_title.

ambientação do telespectador, que não avalia a narrativa a partir da sua compreensão ordinária de mundo.

No ano de 1992, a Disney fora criticada devido ao estereótipo étnico, pois ele reforçava o preconceito e pré-julgamento aos árabes. A primeira versão da música de abertura intitulada *Arabian Nights* teve um trecho censurado: “*Onde eles cortam sua orelha se não gostar do seu rosto, é bárbaro, mas é o lar*”. A frase foi reescrita: “*Onde é plano e imenso, o calor é intenso, é bárbaro, mas é o lar*”⁸ (SABBAGA, 2019). Ou seja, há uma modificação do aspecto moral, enfatizando no fenômeno natural e climático do continente. A abertura do desenho animado é feita por um comerciante chegando do deserto de camelo – o narrador. Juntamente com a música de abertura, *Arabian Nights*, os planos se passam exclusivamente no deserto. No *live-action* de 2019, *Arabian Nights* apresenta não só a cidade de Agrabah, como a parte interior do palácio. Em uma espécie de breve passeio, é exposto ao espectador as personagens, posições que

ocupam e intenções, de modo que ele se oriente na narrativa.

As personagens principais são norteadas por seus desejos, seja de liberdade ou poder. Ainda na abertura é estabelecida uma integração entre a personagem e seu animal de estimação. Devido às repressões sociais e à exigência de cordialidade ao cumprir seu papel social, o lado instintivo é manifestado em seus animais de estimação. Aladdin é representado como bom, apesar de roubar para conseguir sobreviver. Seu macaquinho Abuh cede inúmeras vezes aos instintos, ao roubar a pulseira valiosa da Princesa Jasmine ou até mesmo ao não resistir à tentação de uma enorme pedra de rubi na caverna dos tesouros. O vizir Jafar tem o objetivo de governar Agrabah e ter o maior poder, mas ele mantém a polidez através de um jogo político. Em contrapartida, sua arara vermelha expõe suas opiniões e sátiras sem pensar, aspecto que fica mais evidente na animação de 1992. A Princesa Jasmine tem sua persona reprimida manifestada em seu tigre de bengala, o Rajah, que é hostil com os pretendentes da Princesa e inimigos.

LUTA POR EMANCIPAÇÃO FEMININA, REPRESENTAÇÃO DA PRINCESA JASMINE E SPEECHLESS

A personagem Jasmine traz a luta por emancipação e resistência contra os silenciamentos que ela, como Princesa, sofre ao longo da narrativa. Possui um discurso que visa a conquista de um espaço político e de destaque, substituir o pai e tornar-se sultana. O discurso do filme é aparentemente transgressor; no entanto, a narrativa está contextualizada no Oriente Médio e a personagem é ocidentalizada. Se utilizarmos os estudos de Simone de Beauvoir, mais especificamente a afirmação “ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 2016, p. 09) temos a compreensão de que o ser-mulher é construído socialmente através de inúmeras imposições externas e masculinas. Por conseguinte, a mulher foi, por séculos, silenciada e diminuída.

Na película, Jasmine se descobre mulher insatisfeita com todo o processo da vida a que aparentemente está predeterminada e, principalmente, aos silenciamentos que lhe são

impostos. O questionamento representa o processo de *tornar-se mulher* frente ao discurso de que ela deve ficar em silêncio, uma vez que uma princesa não pode falar – referindo-se à impossibilidade de participação política. Atitude machista e repressora materializada principalmente na personagem de Jafar, o Vizir. No entanto, esse discurso é próprio do feminismo ocidental. Impor um discurso feminista ocidental é problemático, pois reforça os estereótipos da mulher árabe e, conseqüentemente, o *orientalismo*, fenômeno no qual mulheres ocidentais – também reprimidas - vestem a roupagem dos colonizadores e do *fardo do homem branco*⁹ em levar o avanço aos subalternos.

Aladdin (2019), produção fílmica norte-americana, utilizou-se do discurso feminista ocidental, muito presente no contexto atual e o inseriu na narrativa através da fala da Princesa Jasmine. Logo no início da narrativa, temos a apresentação do personagem Aladdin em suas duas faces: primeiro enquanto ladrão, o que faz para sobreviver na cidade de Agrabah; segundo

⁹ “The White Man’s Burden”, traduzido como “O Fardo do Homem Branco”, foi cunhado pelo poeta Rudyard Kipling e atendeu aos interesses do colonialismo inglês. O texto original no qual o termo estava presente, publicado originalmente na revista McClure’s em 1898, referia-se a conquista das Filipinas pelos Estados Unidos. Apesar de o poema de Kipling estimular o Império e simultaneamente trazer um alerta sobre os custos envolvidos nos processos de conquista, a frase ficou célebre e se propagou como uma caracterização coerente dos interesses neocoloniais.

dando um saquinho de tâmaras para uma criança moradora de rua, que está junto com a mãe e irmão, mostrando aspectos de bondade na personalidade de Aladdin. Em seguida, nos é apresentada a personagem Jasmine, conhecendo as ruas de Agrabah, dando pães à duas crianças famintas. A compaixão e bondade, presente em ambas as personagens, funciona enquanto elemento de ligação entre Aladdin e Jasmine. A partir de um mal entendido, eles se encontram e ocorre o início da história de amor do casal, apesar das diferenças econômicas.

Apesar de todo o apelo à luta pela liberdade de escolha da Princesa, o *live-action* é paradoxal. Há uma relação de poder no discurso, uma vez que se negligenciam particularidades do contexto no qual a Princesa está inserida: Oriente Médio. A problemática apresentada no discurso é ocidental, de modo que não foi invocada a perspectiva das mulheres orientais. Ao padronizar a categoria *mulher*, o movimento feminista, com a contribuição dos direitos humanos universais, descontextualiza

questões específicas de cada cultura e território. Os problemas que mulheres enfrentam nos países desenvolvidos são diferentes dos problemas do Terceiro Mundo. Em contextos de subdesenvolvimento nota-se as questões de gênero muito relacionados aos problemas de classe social. Além disso, a luta em países colonizados ainda é voltada para a libertação colonial, já que países imperialistas ainda tentam intervir e, conseqüentemente, as questões de gênero ficam em segundo plano. Esse fenômeno é denunciado por mulheres e/ou feministas pós-coloniais, por exemplo, a Gayatri Spivak.

Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da "mulher do Terceiro Mundo", encurralada entre a tradição e a modernização. (SPIVAK, 2010, p. 157)

É a partir destas particularidades que o feminismo deveria partir na luta pela emancipação feminina. Entretanto, o Ocidente impõe um modelo preestabelecido. Lila Abu-Lughod (2013) nos atenta ao fato de que mulheres que estavam em

contextos não ocidentais tiveram suas lutas diminuídas ao passo que categorias históricas, sociais e econômicas foram universalizadas. O feminismo ocidental intervém na “opressão da mulher oriental” acusando o fator cultural em detrimento do interesse das próprias mulheres orientais.

Os estudos de gênero surgem simultaneamente com a emergência dos estudos culturais. Mas, ao contrário do que comumente é utilizado, a cultura não é um campo homogêneo. Ela tem capacidade de reflexão das práticas dos agentes e possibilita uma análise em conjunto com representação e identidade. O contexto do filme enfatiza a dimensão cultural e social dessas categorias e possibilita a compreensão da representação. Gênero, na atualidade, é um paradigma das ciências sociais, mas, devido à popularidade do debate, tem sido apropriado por outras áreas, incluindo a comunicação/mídia. Nenhum desses conceitos já destacados pode ser categorizado como fixo, pois há uma fusão de processos e subjetividades, resultante do

fenômeno da globalização. Há um hibridismo cultural, respeitando as modificações culturais. A cultura tem um caráter ambivalente, serve simultaneamente ao poder dominante e à resistência dos subalternos. Desse modo, é preciso abandonar a bipolaridade presente nos modelos teóricos entre dominante/subalterno, nós/outros, masculino/feminino, que nos levam para as mesmas armadilhas que resultam na retirada da voz de alguns sujeitos sociais.

A partir da década de 1980, os estudos pós-coloniais passam a se expressar também através da literatura, pois ela traz de maneira mais evidente os conflitos identitários de interesse dessa corrente historiográfica, que se cruza, inclusive, com os estudos femininos e de gênero. Ambos os estudos surgem em um contexto de crítica, ambientado no domínio da cultura, que depois se inserem no político. Parte dos intelectuais orientais migram de seus países de origem para países desenvolvidos ocidentais, tais como Inglaterra e EUA. Uma vez que se cria distância do seu objeto, é possível

compreender certos fenômenos com maior clareza.

No caso dos chamados intelectuais diaspóricos, [...] não se deve apenas ao fato de travarem uma luta contra o universalismo etnocêntrico [...]. Cria-se a expectativa de que, liberto das amarras dos laços nacionais, vivendo na Europa ou nos Estados Unidos, o intelectual periférico possa ver com mais clareza a complexidade da relação dos indivíduos com suas terras de origens, e, em função disso, tenha condições de lançar luz sobre o país onde vive. (FIGUEIREDO, 2010, p. 166-167)

Nesse contexto, nota-se a aplicação de teorias em vários níveis da sociedade. Falar em um contexto de desenvolvimento, ainda apresenta um peso maior do que do seu lugar de origem, caso seja um país subdesenvolvido/ em desenvolvimento. Dipesh Chakrabarty compreende a existência de uma ingenuidade teórica dos estudiosos da corrente subalternista, na qual desde o início nota-se aderência do discurso de emancipação moderno (CHAKRABARTY, 1991, p. 2163). A Europa é a principal referência de historiografia elitista, ou seja, toda razão é um modelo cultural. O movimento feminista também

segue um discurso burguês e ocidental. Durante séculos a Europa se colocou como detentora do verdadeiro progresso, daí a necessidade de os subordinados apresentarem certa resistência ao mundo desenvolvido. Contudo, a fim de tomarem a frente do seu desenvolvimento, não devem copiar o modelo europeu. Por isso, ao restabelecer a diferença cultural em sua dignidade, restaurando a representação de identidade, memórias, as vozes dos subalternos – oprimidas pelo ocidente e depois pela historiografia dominante — ocorre um avanço da corrente historiográfica pós-colonial.

Spivak (2010) afirma que após tantos silenciamentos e marginalidades, o sujeito subalterno não pode falar devido ao seu autodesconhecimento. No tocante à mulher oriental, Spivak defende que querer salvar mulheres de outros territórios da sua própria cultura também é uma atitude imperialista. Da mesma maneira que há uma hegemonia ocidental, tal qual denunciara o *orientalismo*, feministas ocidentais impõem seus valores de libertação. A antropóloga Lila

Abu-Lughod (2013) afirma que o *orientalismo* permitiu pensar em outras formas de representação de indivíduos subalternos. Dessa forma, estão oprimindo mulheres orientais, fenômeno que contribui na legitimação de práticas políticas nocivas. Não há uma politização no domínio da cultura, a politização está restrita à classe social e raça.

De acordo com Thomas Bonnici (1998), a mulher é duplamente colonizada. Primeiro pelo colonizador, que impõe a supremacia cultural; depois pela população autóctone, que impõe supremacia de gênero. Quando o movimento feminista ocidental decreta seus valores e sua categoria de importância do que e pelo que a mulher deveria lutar, isto configura-se como uma forma de colonização. Abu-Lughod (2013), apesar de categorizar seus estudos como anti-orientalista, denuncia o entendimento da mulher dita feminista no ocidente de que todas as mulheres orientais, principalmente as muçulmanas, sofrem opressão da cultura na qual estão inseridas. O *darwinismo social* propagou um suposto fardo

do homem branco em levar a evolução ao subdesenvolvido. Agora, o discurso feminista ocidental adota a mesma roupagem de carregar o *fardo da mulher branca* em levar a emancipação feminina ao nível global. Ou seja, a problemática da emancipação da mulher é instrumentalizada pela política colonial, mais uma maneira de legitimar a intervenção política. Abu-Lughod (2013) não nega as ações decorrentes do machismo no Oriente, no entanto, ela nos alerta para esta política colonial, vestida de uma roupagem de luta por gênero, mas que ainda serve interesses imperialistas.

A Princesa Jasmine precisou ser ocidentalizada, pois no Oriente Médio a mulher é oprimida e silenciada demais, de acordo com os padrões ocidentais. Talvez não aparentasse ser tão emancipada ao público ocidental se mantivessem fidelidade as características árabes. Por vezes, a mulher oriental será homogeneizada em um grupo, sem contexto histórico ou geográfico. Vale destacar que houve um melhoramento da personagem Jasmine quando comparada à

¹⁰ Eu não vou ser silenciada, Você não pode me manter quieta, Não vou tremer quando você tentar, Tudo que eu sei é que eu não vou ficar calada, sem palavras.

animação de 1992. No desenho animado ela foi representada como uma Princesa indefesa, mesmo que já houvesse traços de questionamentos acerca da escolha do seu futuro. A Jasmine de 1992 já almeja o casamento por amor, no entanto não há de fato um interesse político quanto ao futuro de Agrabah. Na versão em *live-action*, por sua vez, a maior preocupação é com o governo do povo de Agrabah, uma vez que ela reivindica o título de Sultana em toda a narrativa. Além disso, era a única Princesa da Disney que não tinha uma canção solo. A ausência de um papel de destaque para Jasmine na versão de *Aladdin* (1992), se comparada com outras princesas, pode ser devido à narrativa colocar enquanto principal a personagem do Aladdin. Apesar disso, tal “falha” foi reparada no *live-action*, e por isso temos a inserção de uma nova canção intitulada *Speechless* – a resposta aos constantes silenciamentos que a personagem sofre. A seguir o refrão da canção solo da Princesa Jasmine:

I won't be silenced
You can't keep me quiet
Won't tremble when you try it
All I know is I won't go speechless
*Speechless*¹⁰

Toda a letra gira em torno da afirmação da personagem em resistir e não se calar diante da opressão e da suposta impossibilidade de se tornar *Sultana*. Em duas cenas o Jafar diz para Jasmine que uma Princesa não deve falar, humilhando-a. *Speechless* é a resposta a esta e outras formas de opressão sofridas ao longo da narrativa, refletindo no cotidiano de espectadoras do filme, causando identificação. Representa um grito de liberdade e quebra das correntes que a aprisionam, mesmo que, como dito na música, tentem prendê-la ou sufocá-la. Funciona como uma inspiração para vencer o medo, uma vez que ela afirma que “não irá temer, nem ficar sem palavras e muito menos em silêncio”.

Conclusão

O objetivo deste trabalho foi compreender de que modo há a presença do *orientalismo*, ainda no século XXI, a partir do filme *Aladdin* (2019). Recorremos aos estudos de Edward Said para compreensão do conceito de *orientalismo* e da tentativa de imposição da representação do oriente pelo ocidente. *Aladdin* (2019), apesar de ter várias versões, traz para nós uma compreensão do oriente como algo exótico, caótico e repleto de barbárie. Esse Oriente, tal qual temos contato nas obras literárias, fílmicas, relatos de viagem, é uma invenção da Europa. A coesão do que a Europa adjetiva de exótico não existe, muito menos a divisão bipolar de que o Oriente seria um espelho invertido do Ocidente.

A reflexão acerca das relações de poder, *orientalismo* e a breve análise do discurso presente nas letras de *Arabian Nights* e *Speechless* nos permitiram compreender os seguintes aspectos. Primeiro, apesar de toda a teoria pós-colonial e estudos subalternos, nos deparamos

com inúmeras expressões de representação do árabe, que o colocam enquanto diferente e bárbaro. Mas essa representação não possui consistência, não condiz com a realidade das pessoas que vivem no Oriente. Esse fenômeno fica evidente ao realizar uma análise da fotografia no filme *Aladdin* (2019), no qual os cenários, os figurinos e até mesmo costumes são exotificados, distintos do padrão ocidental. Dentro da bipolaridade nós/outros, dominante/subalterno, masculino/feminino, essas características funcionam ideologicamente como uma forma de subjugar o subalterno.

O segundo aspecto é que, apesar da consciência de que o filme não fala necessariamente do seu contexto, devido à necessidade do olhar atento do pesquisador, o filme traz aspectos do contexto no qual foi produzido. Sejam esses testemunhos do presente voluntários ou involuntários (FERRO, 2010, p. 33). *Aladdin* (2019) possui um discurso feminista, apesar das contradições destacadas ao longo do artigo, característica da sociedade atual com uma forte

militância para a emancipação feminina. Essa emancipação se estende inclusive para a maneira como as crianças de hoje devem ser educadas, de maneira libertadora e despertando a coragem. No tocante à mulher oriental, é preciso abandonar os resquícios de imperialismo e imposição dos valores ocidentais feministas, compreendendo que as mulheres orientais possuem uma luta própria, com suas próprias reivindicações, muitas vezes distintas das questões problematizadas pela mulher ocidental.

Sabemos que a cultura não é um campo homogêneo, devido à sua capacidade de reflexão da prática dos agentes. Quando pensamos a partir da dimensão cultural, juntamente com representação e identidade, sabemos que nenhum desses conceitos são fixos. A representação da realidade só ocorre se levarmos em consideração o hibridismo, ou seja, a fusão de processos, influências e subjetividades. A cultura está sempre em movimento, por isso possui caráter ambivalente: serve simultaneamente ao poder dominante e à resistência dos

subalternos. Desse modo, é preciso abandonar a bipolaridade presente nos modelos teóricos entre ocidente/oriente, dominante/subalterno, nós/outros, masculino/feminino, que nos levam às mesmas armadilhas de tirar a voz de alguns sujeitos sociais. Quando se cria a identidade fixa e hierarquizada, elimina-se o hibridismo. Mas isso é problemático, pois é o hibridismo que representa a realidade, inclusive devido à globalização.

Sendo assim, permitimo-nos finalizar este trabalho sabendo que o debate não se esgota aqui e com a consciência da pluralidade de conclusões e resultados que o cinema oferece ao ser tratado historicamente como fonte. *Aladdin* (2019) é um remake que, apesar de ser fiel à narrativa da animação de 1992, denuncia estereótipos étnicos do árabe e esse ser-mulher colonizado, reprimido e silenciado. A denúncia ocorre ao passo que alterações/correções são feitas na narrativa e há a construção de diálogos que levem o espectador a pensar, apesar de anestesiar esse mesmo espectador inserindo-o em um mundo fantástico. Logo,

a obra, que possui um discurso de constante busca pela liberdade, é paradoxal. Adere ao discurso de emancipação feminina e autonomia para fazer suas próprias escolhas inserindo politicamente, mas simultaneamente conta com aspectos orientalistas que reforçam a exotificação e a representação deturpada do árabe.

Fontes

ALADDIN. Direção de Guy Ritchie. EUA: Walt Disney Pictures, 2019. 1 DVD (128 min).

ALADDIN. Direção de Ron Clements e John Musker. EUA: Walt Disney Pictures, 1992. 1 DVD (90 min).

Referências

ABU-EL-HAJ, Jawdat. **A geopolítica e o conflito Palestino-Israelense: dos Acordos de Oslo à Primavera Árabe.** História (São Paulo), São Paulo SP, v. 33, n.2, p. 14-36, 2014.

ABU-LUGHOD, Lila. **Do Muslim Women Need Saving?.** Massachusetts: Harvard University Press, 2013.

AS MIL e uma noites. Versão de Antoine Galland. Tradução de Alberto Diniz. Apresentação de Malba Tahan. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2017. 2 v.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos.** 3. ed. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BHABHA, Homi. **O local da Cultura.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BONNICI, Thomas. **Introdução aos estudos pós-coloniais.** Mimeses (Bauru), Bauru SP, v,19, n.1, p. 7-24, 1998.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas (1923-1972).** Buenos Aires: Editora Emecé Editores, 1984.

_____. **Histórias da Eternidade**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1986.

CHAKRABARTY, Dipesh. **History as Critique and Critique(s) of History**. Economic and Political Weekly. 14 Sept, 1991, p. 2162-2166.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. 2. ed. Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. **Narrativas migrantes**: Literatura, Roteiro e Cinema. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/ 7Letras, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Editora Loyola, 1996.

GIORDANO, Cláudio. **História d'As Mil e uma noites**. Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 2009.

MAYR, Ernst. **O desenvolvimento do conhecimento biológico**. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Editora UnB, 1998.

NYE, Joseph Jr. **O paradoxo do poder americano**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

POUCHEPADASS, Jacques. **Les Subaltern Studies ou la critique postcoloniales de la modernité**. L'Homme. Revue Française d'Anthropologie. nº. 156, p. 161-185, 2000.

SABBAGA, Julia. **Aladdin**: Como o *live-action* atualizou a trilha sonora clássica. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/musica/aladdin-como-o-live-action-atualizou-a-trilha-sonora-classica#6> Acesso em: 26/06/2020 às 14h48.

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

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?**. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SUAREZ, Ana Luisa. **The Evolution of Disney films from Snow White to now**. Disponível em: <https://www.hollywood.com/movies/the-evolution-of-disney-films-from-snow-white-to-now-60557826/#/ms-22719/1> Acesso em 30/06/2020 às 11h27.