



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

**JASMINE: A REPRESENTAÇÃO DO ORIENTE E DA
MULHER SOB A ÓTICA DA DISNEY**

FLÁVIA FERREIRA DE PAULA AGUIAR

RIO DE JANEIRO

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

**JASMINE: A REPRESENTAÇÃO DO ORIENTE E DA
MULHER SOB A ÓTICA DA DISNEY**

Monografia de graduação apresentada à Banca de Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito para a obtenção do diploma de Comunicação Social/ Jornalismo.

FLÁVIA FERREIRA DE PAULA AGUIAR

Orientadora: Prof. Dr. Cristiane Henriques Costa

RIO DE JANEIRO

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Jasmine: a representação do Oriente e da mulher sob a ótica da Disney**, elaborada por Flávia Ferreira de Paula Aguiar.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Henriques Costa
Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação - UFRJ

Profa. Dra. Cristina Rego Monteiro da Luz
Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação - UFRJ

Profa. Dra. Lígia Campos de Cerqueira Lana
Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
Departamento de Comunicação – UFRJ

Aprovada em:
Grau:

RIO DE JANEIRO
2014

FICHA CATALOGRÁFICA

AGUIAR, Flávia Ferreira de Paula.

Jasmine: a representação do Oriente e da mulher sob a ótica da Disney. Rio de Janeiro, 2014.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação
– ECO.

Orientadora: Cristiane Henriques Costa

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, por alimentar e incentivar meus sonhos, por acreditar em mim e ser o melhor pai e amigo que eu poderia ter. Pelas suas palavras sempre doces, sua cumplicidade e amor incondicionais, que não seriam possíveis de se agradecer em apenas um parágrafo.

À minha mãe, pelo carinho, cuidados, sensibilidade e amor. Por sempre querer o que é melhor para mim, mesmo que às vezes eu não entenda. Por ter me introduzido desde cedo ao mundo encantado da literatura, que jamais nos deixa voltar ao lugar de partida, e foi determinante para me fazer ser quem eu sou.

Aos dois, pela educação e determinação em fazer de mim um ser humano melhor, mais sensível e compreensivo, e terem me deixado sonhar e viver a infância mais linda que poderia ter.

À minha irmã, pela doçura, amizade e companheirismo de todos esses anos. Pelo sorriso único, brilhante e puro, que contagia e encanta a todos, e por fazer da vida um “lugar” melhor para se viver. Você é uma parte de mim.

À minha avó, a melhor pessoa que existe neste mundo e que, embora não acredite, tem uma sabedoria que não pode ser encontrada em qualquer livro, e cuja a doação ao próximo e generosidade são inspiradoras.

À minha família, que sempre me apoiou e esteve ao meu lado, me ensinando o sentido da palavra união, e que me mostra a cada dia as verdadeiras coisas mais importantes do mundo.

Ao Breno, pelo companheirismo, doçura, amor, dedicação, amizade, apoio e cujo incentivo foi fundamental para que este trabalho nascesse. Como você já disse, “o futuro fica a cargo do tempo, mas você sempre fará parte dele” de alguma maneira. Obrigada por me fazer sentir o sentimento mais puro do mundo.

Aos meus amigos, que valem mais do que qualquer tesouro no mundo e são com quem sei que posso contar a todo e qualquer momento. Espero que, mesmo que trilhemos caminhos diferentes, vocês estejam sempre ao meu lado. Embora não seja necessário citar um a um, tenho certeza de que todos se reconhecem neste texto.

À Escola de Comunicação, ao CAp UFRJ e seus respectivos professores, que me formaram como pessoa e me deram a oportunidade de ser alguém melhor e com a mente muito mais aberta e pensante.

À banca que acompanha este trabalho. Cristiane Costa, orientadora paciente, que tanto me ajudou, e cujo estímulo e conselhos tornaram este trabalho possível e fluido. Cristina Rego Monteiro da Luz, uma das melhores professoras com quem tive o prazer de aprender, e que mais do que formar profissionais, forma pessoas. Lígia Lana, atual referência de estudos de gênero da Eco, que mesmo sem envolvimento pessoal com esta pesquisa inicialmente, mostrou-se disponível em ajudar.

AGUIAR, Flávia Ferreira de Paula. **Jasmine: a representação do Oriente e da mulher sob a ótica da Disney.** Orientadora: Cristiane Henriques Costa. Rio de Janeiro, 2014. Monografia (Jornalismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 75p.

RESUMO

Historicamente, as produções dos estúdios de animação Walt Disney refletem o contexto histórico e social no qual são produzidas. Este trabalho se propõe a analisar a representação do Oriente no filme “Aladdin”, lançado pelos estúdios em 1992, e da personagem Jasmine enquanto mulher e representante da cultura árabe. A pesquisa busca investigar de que maneira o filme dialoga com o período em que foi lançado, assim como analisá-lo como um discurso orientalista, que salienta estereótipos e visa corroborar um modelo hegemônico social, econômico e cultural.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	1
2. ERA UMA VEZ – AS PRINCESAS ATRAVÉS DO TEMPO	6
2.1. Princesas clássicas (1937-1959)	7
2.2. Princesas rebeldes (1989-1998)	14
2.3. “Estou voando” – Jasmine e a fuga das convenções	21
3. REPRESENTAÇÃO DA CULTURA ÁRABE	29
3.1. Apropriação ocidental	32
3.2. “Aladdin” e os estereótipos da cultura oriental	37
4. MULHERES NO UNIVERSO ÁRABE	48
4.1. Ser uma mulher árabe é	48
4.2. Feminismo islâmico	55
4.3. Jasmine e o papel da mulher	60
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	65
6.REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	71
7. ANEXOS	

1. INTRODUÇÃO

Ao longo de décadas, os estúdios Walt Disney produziram animações que marcaram a infância de diversas gerações. Essa influência se estende pelos âmbitos cultural, social e ideológico. Nesse sentido, tais filmes funcionariam como uma espécie de ferramenta psicológica, que colabora na transição da criança para adulto, algo apontado por autores que serão analisados neste trabalho, como Bruno Bettelheim e Henry Giroux.

A capilaridade do alcance de projeção da companhia e seus ideais é enorme. A Walt Disney Company é detentora não apenas de estúdios de animações, mas estende sua influência por canais de televisão, parques temáticos pelo mundo, mais comumente conhecidos como Walt Disney World (que se estende por Tóquio, Paris e algumas cidades dos EUA), uma divisão de *merchandising* e linhas de produtos, por exemplo.

Igualmente relevante ressaltar é a natureza multilinguística e sedutora de suas produções. Tal característica possibilita que seus discursos ultrapassem fronteiras e sejam compreendidos mesmo no caso de culturas que não compartilham do “american way of life”. Revestida de uma ideia de inocência, a Disney ressoa a própria cultura americana, já que, historicamente, os Estados Unidos se apresentam como um país que busca estabelecer sua supremacia e hegemonia cultural, social econômica a nível global.

Dentre a extensa lista de longas-metragens dos estúdios, *Aladdin* (1992), em especial, chama a atenção no rol de filmes de princesa, na medida em que é a primeira animação da Disney a ter como personagens e pano de fundo um país de cultura oriental. Por tratar do Oriente sob um olhar ocidental e ter uma personagem feminina forte, esta monografia estuda este filme, relacionando quatro elementos-chave: a Disney, os EUA, o Oriente e as mulheres.

Ao se posicionar como um filme que retrata uma cultura diferente da europeia ou da americana e ser voltado para crianças, *Aladdin* se apresenta como um objeto que possibilita entender de que forma se dá a construção de um discurso do desconhecido (outro). Sob esse aspecto, este trabalho sublinha o fato de o filme ser um produto de um dos maiores conglomerados de mídia e entretenimento e, desta forma, nenhuma representação feita pela Disney é meramente ocasional.

A animação acompanha a história de Aladdin, um jovem de origem humilde que rouba para se alimentar, mas é generoso. Quando Jasmine, a princesa de Agrabah e filha do Sultão, decide fugir do castelo para evitar um casamento forçado, o destino dos dois

se cruza. Ao longo da jornada, Aladdin se apossa de uma lâmpada mágica, que é objeto de desejo de Jafar, o vilão ganancioso, e isso lhe traz problemas. Além disso, por serem de origens sociais distintas, Aladdin e Jasmine não podem se casar a priori. Sob a forma de príncipe – uma prerrogativa adquirida em um dos três desejos que podia fazer ao Gênio da lâmpada mágica –, Aladdin mostra à princesa um “novo mundo”, sob um novo ponto de vista, fora dos muros do castelo e de sua cultura.

A animação é baseada no conto *Aladim e a lâmpada maravilhosa*, da coletânea de contos árabes, *As mil e uma noites*. A história é originalmente ambientada em um reino na China, e a princesa Badr al-Budur, por exemplo, não assume tanto protagonismo quanto Jasmine. Este trabalho se propõe a analisar a representação da cultura oriental sob a ótica ocidental e os possíveis estereótipos disseminados nesta produção audiovisual.

Para fins metodológicos, este trabalho faz uma revisão bibliográfica sobre temas como o estudo de gênero, a influência das produções da Disney na formação das crianças, da questão étnica e oriental e da mulher árabe (muçulmana) além de análises de conteúdo e de discurso e entrevista.

Em razão de o filme ser contemporâneo à Primeira Guerra do Golfo (1990-1991), esta pesquisa teoriza sobre até que ponto o panorama histórico motivou os estúdios a dar protagonismo a personagens árabes. Nessa mesma linha, busca-se investigar como a produção se constrói enquanto um discurso e de que forma ela poderia corroborar a linha de pensamento do governo americano e suas ações imperialistas.

Além disso, pelo fato de o longa ser baseado em um conto, esse estudo irá contrapor a versão original e sua versão para o cinema. É uma tentativa de destacar as mudanças mais emblemáticas realizadas na adaptação, além de fazer uma análise dessas alterações e de suas respectivas motivações.

A personagem Jasmine (*Aladdin*) será o centro desta análise, na medida em que é uma princesa que conta com a particularidade de ser árabe. Sob esse aspecto, esta pesquisa busca discutir a questão do gênero, assim como o papel desta minoria (as mulheres) enquanto também representante de um Outro cultural.

O primeiro capítulo deste trabalho se divide em duas partes. Na primeira, busca-se fazer uma cronologia das princesas através do tempo, relacionando-as com o contexto social, cultural e econômico em que foram lançadas, bem como o “ideal” de mulher representado em cada uma dessas produções. Para isso, autores como Simone de Beauvoir e Susan Faludi serão utilizados.

Tais princesas são divididas em “clássicas” e “rebeldes”, já que, além de destoarem em termos comportamentais, há uma ruptura de produções dos estúdios com protagonistas princesas, que se dá após *A bela adormecida* (1959). A produção é retomada com *A pequena sereia* (1989), quando os estúdios buscam ampliar seu apelo de mercado e dá vida a protagonistas com diferentes etnias, a exemplo das princesas Jasmine, Pocahontas e Mulan.

Na segunda metade, Jasmine é analisada enquanto umas das cinco “princesas rebeldes”, com etnia distinta de suas antecessoras e que foge dos padrões eurocêntricos diferentes. O foco é primeiramente apenas no título real de Jasmine, tratando, assim, da fuga das convenções proposta pela personagem (especialmente em relação às princesas que a antecederam).

O segundo capítulo se volta para a peculiaridade do estudo de caso, já que *Aladdin* é um filme cujo pano de fundo é o universo árabe, e visa tratar da representação desta cultura e como se dá a apropriação ocidental ao abordar este Outro. Serão utilizados conceitos como estereótipos e representações, tratados pelo pesquisador João Freire Filho, e como ambos impactam na percepção do outro. O livro *Orientalismo – o Oriente como invenção do Ocidente*, de Edward Said, é uma importante base para contextualização e compreensão da relação de poder e dominação entre Oriente e Ocidente. Outro ponto levantado é em que medida o filme ilustra o Orientalismo tratado por Said.

Tanto João Freire Filho quanto Edward Said abordam a relação entre uma representação e a busca pela hegemonia por determinado grupo visando a manutenção do *status quo*. Aos EUA, enquanto uma das maiores potências do mundo e dado o contexto da Guerra do Golfo, poderia interessar uma animação que propagasse com uma linguagem universal seus ideais políticos (“Um mundo ideal”) e “igualitários”. Esta teoria é levantada por este trabalho, que visa discutir elementos que corroborem essa hipótese.

Por ser uma produção voltada para o público majoritariamente infantil, este trabalho questiona qual a dimensão do papel dos filmes da Disney na formação das crianças e de que forma tais produções se correlacionam com fatores globais.

Exposto o embasamento teórico, pretende-se esmiuçar como se dá a representação dos árabes em *Aladdin*. Assim, questiona-se de que forma as características de cada personagem contribuem para uma preconceção em relação ao Oriente, e de que maneira este entendimento sobre o Outro se delinea (se positiva ou negativamente).

Neste capítulo também se explora a repercussão que *Aladdin* teve entre críticos e árabes americanos, a exemplo do Comitê Antidiscriminação Árabe-Americano (ADC), que repudiou a letra da música de abertura da animação (“Arabian Nights”), além de alguns trechos do filme.

Como uma alternativa para desmitificar a ideia do Oriente como um lugar imutável e uno, será apresentada uma pesquisa realizada pela fundação Thomson Reuters, que investigou as condições e os direitos das mulheres no mundo árabe, assim como reportagens que traçam o panorama de cada um desses países, mostrando suas semelhanças e diferenças.

No que diz respeito à origem árabe e islâmica de Jasmine, faz-se necessária uma análise mais aprofundada dos elementos ocidentais que compõem a personagem, bem como valores culturais ocidentais que estão impregnados nela. Assim, as mulheres no mundo árabe será um tema aprofundado no terceiro capítulo.

Em um primeiro momento, busca-se entender de que forma elas são retratadas, com que intuito, e relativizar a ideia de que tais mulheres são oprimidas pelo patriarcalismo e pelo uso do véu. Para isso, será estudado o papel da mulher na cultura oriental, tomando como ponto a perspectiva de estudiosas como a escritora libanesa Joumana Haddad, a antropóloga Lila Abu-Lughod e a socióloga e feminista marroquina Fatema Mernissi.

Uma outra pergunta que este trabalho visa responder é: para além da imagem de oprimidas, qual o panorama vivido pelas mulheres árabes e islâmicas? Nesse momento, busca-se entender se há entre essas mulheres algum movimento próximo ao feminista (ocidental), o que tema estudado por Cila Lima.

A Primavera Árabe também será discutida, à medida em que foi um importante momento e jogou luz sobre as mulheres árabes. Embora comumente estigmatizadas como “passivas”, a participação deste grupo nos levantes deu maior visibilidade aos movimentos e reivindicações das mulheres.

No percurso, será apresentada a brasileira e muçulmana Gisele Marie Rocha, entrevistada pela autora, e que se converteu ao islamismo em 2009. Sua participação neste projeto visa tornar a teoria aplicada meramente prática, na medida em que Gisele converteu-se por opção, e não foi “oprimida” nem “obrigada” a usar a cobertura islâmica. A entrevistada também colabora na medida em que não nasceu imersa na cultura e portanto, pode falar com alguém que pertence ao mundo do islã ao mesmo tempo em que

já esteve “do outro lado”, explicitando sua noção da religião ao mesmo tempo em que comenta o que entende como a misoginia presente na cultura árabe.

Finalmente, este trabalho se voltará novamente para Jasmine e a versão da Disney do que seria uma princesa árabe. Com isso, pretende-se ultrapassar a camada desta personagem como meramente uma princesa, mas o que este título e sua personalidade implicam em um contexto islâmico. Suas vestimentas sensuais e reveladoras, por exemplo, são social e historicamente incorretas, o que a objetifica.

Mais do que dissecar a personagem, este projeto propõe reflexão de como os elementos históricos (o contexto em que o filme se passa) e culturais (de que forma a cultura árabe é retratada e como se dá a justaposição aos elementos ocidentais inseridos no filme) dialogam, e de que maneira este último se aproxima e se distancia do panorama vivido pelas mulheres árabes e islâmicas.

2. ERA UMA VEZ – AS PRINCESAS ATRAVÉS DO TEMPO

O século XX pode ser considerado o século das mulheres, quando elas deixam de ser meros complementos dos homens e passam a ser protagonistas, com o direito ao voto, maior independência cultural e maior participação no mercado de trabalho. Por isso, faz sentido que um filme protagonizado por uma mulher seja o primeiro longa-metragem dos estúdios Walt Disney e que ela permaneça mantendo seu destaque ao longo das décadas, quando considerada a conjuntura histórica.

É em 1937 que os estúdios lançam *Branca de Neve e os sete anões*, cuja protagonista é uma mulher e princesa. É com ele que a Disney começa uma leva de filmes cujo protagonismo feminino é assumido sob a forma de figuras ligadas à realeza, que têm continuidade mesmo nos dias de hoje.

Este projeto irá abordar a divisão das princesas dos estúdios da Disney em “Princesas Clássicas” (1937-1959) e “Princesas Rebeldes” (1989-1998), conforme a antropóloga Michele Escoura Bueno o faz em sua pesquisa de mestrado, baseada em uma divisão da Disney à época¹. *Branca de Neve e os sete anões* (1937), *Cinderela* (1950) e *A bela adormecida* (1959) fazem parte do primeiro grupo. *A pequena sereia* (1989), marca o retorno do investimento dos estúdios no gênero e é considerada uma princesa rebelde, assim como suas sucessoras: Bela, de *A bela e a fera* (1991), Jasmine de *Aladdin* (1992), *Pocahontas* (1995) e *Mulan* (1998), último filme de princesas produzido no século XX.

Apesar de muito diferentes, todas têm algo em comum e que as fazem ser “princesas”, sejam elas clássicas ou rebeldes: assumem um papel de protagonismo, têm muitas virtudes (e aparentemente nenhum vício), são belas, sofisticadas e vivem “felizes para sempre” com seu príncipe. Para além disso, todas as produções corroboram a ideia do “sonho americano”, de que é possível alcançar objetivos aparentemente inatingíveis, contanto que persevere em face às adversidades e que se continue acreditando em um sentido geral de justiça.

¹ BUENO, Michele Escoura. *Girando entre Princesas: performances e contornos de gênero em uma etnografia com crianças*. Orientadora: Heloísa Buarque de Almeida. Dissertação de mestrado em Antropologia social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-08012013-124856/pt-br.php>

A ruptura de um tipo feminino produzido e repetido nas chamadas princesas clássicas – mulheres boas, passivas, que cuidam dos afazeres domésticos e esperam pelo príncipe – acontece depois de um longo período no qual os estúdios da Disney ficaram sem lançar nenhum filme de princesa, após o fracasso de *A bela adormecida*, de 1959, que será desenvolvido mais adiante, e do falecimento de Walt Disney, em 1966. Somente em 1989 – 30 anos depois – os estúdios apresentam sua nova princesa, em *A pequena sereia*. O filme é ambientado longe dos reinos tão distantes, no mar, e com uma protagonista jovem e inquieta que, embora tenha tudo, sonha em conhecer um mundo novo, fora do oceano.

2.1. Princesas clássicas (1937-1959)

As princesas clássicas, neste trabalho, são entendidas como a primeira leva de princesas dos estúdios Disney, que começa com *Branca de Neve* e culmina em *A bela adormecida*, quando há uma ruptura de produção do gênero, conforme explicado adiante.

Nesta análise será evidenciada a importância do panorama histórico em que cada princesa foi lançada: *Branca de Neve* (1937) será contextualizada no período que se sucede a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e durante a Grande Depressão (década de 30); *Cinderela* (1950) é apresentada em uma conjuntura de pós Segunda Guerra (1939-1945); *A bela adormecida* (1959) remete ao período da Guerra Fria (1945-1989).

A primeira animação em longa-metragem dos estúdios Walt Disney é o clássico *Branca de Neve e os sete anões*, de 1937, baseado no conto de fadas *Branca de Neve*, dos Irmãos Grimm, e que rendeu um Oscar honorário ao criador Walt Disney, em 1939, por sua contribuição à sétima arte. As análises de contextualização sociopolíticas das princesas da Disney têm seu início com esta personagem nesta pesquisa. Em *Branca de Neve e os sete anões*, o ideal de mulher dos anos 1930 é representado em forma de analogia, segundo aponta Cassandra Stover (2003) em sua obra “Damsels and heroines: the conundrum of the post-feminist Disney princess”:

O incrivelmente popular *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937) contou com uma protagonista que se adequava às expectativas domésticas pré-Segunda Guerra Mundial e fazia referência ao escapismo na Grande Depressão [...] Depois do início dos anos 30, quando mulheres pioneiras prosperaram após a era das melindrosas e o sufrágio recém-conquistado, um forte aumento na censura começou a limitar a presença de personagens femininas em ação e diálogos o que resultou [...] na

consolidação da imagem de donzela pura e inocente de Branca de Neve. (STOVER, 2013, p. 2)²

No filme, Branca de Neve é uma princesa órfã que, apesar de ser invejada e maltratada pela madrasta, é boa e de coração puro. Ao fugir do reino a mando de um caçador, que não tem coragem de matá-la (a pedido da madrasta, que inveja a beleza da enteada), Branca de Neve é acolhida pelos anões. Horrorizada com a sujeira na casa e com o acúmulo de louças, a princesa, com ajuda de seus amigos animais da floresta, faz todo o trabalho doméstico de forma prazerosa – sempre cantarolando, e ainda cozinhando para os sete anões.

Tais características reforçam a ideia de um perfil feminino que deve cuidar dos afazeres domésticos enquanto a figura masculina trabalha fora. Além disso, após aceitar a maçã envenenada oferecida pela bruxa e mordê-la, Branca de Neve cai em um sono profundo, e somente o beijo do Príncipe Encantado a desperta. Isso configura uma certa relação de dependência da figura feminina para com a figura masculina, transmitindo uma noção de espera da mulher pelo homem que irá salvá-la e, somente assim, ela poderá ter seu final feliz.

No período que antecedeu o movimento da segunda onda feminista, as heroínas da era clássica da Disney são apresentadas como personagens “sem voz” que realizaram comportamentos tidos como convencionais do gênero, como serviço de limpeza e cuidados. O início do século XX conduziu muitas mulheres para a força de trabalho remunerado, especialmente durante o período entre 1890 e 1930 (MILKMAN, 1976, p. 78), com o movimento sufragista da primeira onda conquistando o direito ao voto para as mulheres. Por outro lado, Branca de Neve se baseou em associações da feminilidade tradicional, indicando o incentivo generalizado dessas características – passividade, cuidados com afazeres domésticos, subordinação ao homem – na cultura americana.

Segundo explica o historiador da Universidade do Oeste da Geórgia Steve Goodson (2014), a Grande Depressão deixou milhares de pessoas sem emprego, o que provocou um desejo nacional de que as mulheres voltassem para a casa.

Na década de 1930, durante a Grande Depressão, 26 estados tinham leis que proibiam o emprego de mulheres casadas. O sentimento por trás das leis foi o de que uma mulher casada - que presumivelmente tinha um marido para cuidar dela - não deveria “roubar” o trabalho de um

² Disponível em: <http://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1028&context=lux>. Acesso em: 24 de agosto de 2014. Tradução da autora.

homem. Era aceitável para as mulheres solteiras a encontrar emprego, mas geralmente estes eram trabalhos que pagavam menos, normalmente considerados “trabalho de mulher” (GOODSON, 2014)³

Conforme explica Goodson, a mesma mídia que encorajou as mulheres americanas a se tornar força de trabalho e liderarem o esforço de guerra muda seu discurso ao fim da Primeira Guerra Mundial.

Após a guerra, a mesma mídia (agora incluindo TV) que tinha empurrado as mulheres a trabalhar durante a guerra agora salientava que o lugar da mulher era em casa - cozinhando, limpando e criando os filhos. Mulheres na televisão e em filmes, revistas e anúncios eram quase sempre mostradas em casa, geralmente na cozinha. [...] Mas enquanto a mídia bombardeava a sociedade com tais imagens domésticas, na realidade, mais e mais mulheres estavam entrando no mercado de trabalho. Havia uma tensão, portanto, entre a classe média ideal retratada na TV e na realidade vivida por um número crescente de mulheres americanas. Ironicamente, muitas mulheres trabalharam para que suas famílias pudessem desfrutar do ideal próspero retratado na mídia (GOODSON, 2014)

Sob esse aspecto, enquanto a Primeira Guerra clamava por um reforço da mão-de-obra feminina, a Grande Depressão reverte esta lógica, expulsando-as do mercado de trabalho. É neste contexto que, em 1937, surge *Branca de Neve*.

Cinderela (1950) conta a história de uma jovem princesa, que, após a morte de seu pai, passa a viver no castelo com a madrasta e suas filhas, fazendo todo o trabalho doméstico sozinha e sendo constantemente maltratada por elas. Com ajuda da fada madrinha e dos ratinhos, Cinderela consegue ir ao baile oferecido pelo príncipe, que irá escolher sua esposa. Lá, ele se encanta por ela, mas a única lembrança que lhe resta da moça é o sapatinho de cristal, perdido pela jovem ao sair às pressas, ao soar as doze badaladas, hora em que o encanto acabaria. No fim, quando experimenta o pé perdido do sapato, o reencontra e se casa com o príncipe, e é enfim “feliz para sempre”.

O filme foi lançado cinco anos após ser decretado o fim da Segunda Guerra. Conforme aponta a jornalista Susana Faludi (2001) em seu livro *Backlash: o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres*, apesar de as mulheres serem chamadas novamente para o mercado de trabalho com o início da Segunda Guerra, o fim da guerra marca o desejo de que elas voltassem para as questões familiares. O decreto da

³ GOODSON, Steve. *Women and work*. Disponível em: <http://www.westga.edu/~hgoodson/Women%20and%20Work.htm> . Acesso em: 31 de agosto de 2014. Tradução da autora.

vitória americana marca demissões em massa de trabalhadoras, dando lugar para que os homens encarnassem as ambições e o trabalho duro.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, no entanto, os esforços da indústria, do governo e da mídia convergiram para forçar o recuo das mulheres. [...] Os empregadores ressuscitaram proibições contra o emprego de mulheres casadas ou impuseram tetos para os salários das trabalhadoras [...] Quando a ONU emitiu um parecer a favor da igualdade de direito das mulheres em 1948, de 22 países americanos, os EUA foram o único que não quis assinar [...] Os costumeiros especialistas encheram livrarias com as advertências de sempre: a educação e o trabalho estavam despiando as mulheres da sua feminilidade e negando-lhe o casamento e a maternidade. [...] Os publicitários inverteram a sua mensagem dos tempos de guerra - a de que a mulher podia trabalhar e gozar da vida familiar - e afirmavam agora que as mulheres deviam optar pelo lar. (FALUDI, 2001, p. 70)

O sucesso de *Cinderela* (1950) demonstra essa mudança de pensamento cultural dominante pós-Segunda Guerra Mundial e indica como os estúdios Walt Disney corroboram com a ideia da volta das mulheres para casa e aposta nesta “nova” mulher.

Tal ênfase na feminilidade tradicional está relacionada, portanto, com um comportamento cultural em relação às mulheres adultas. Os estúdios Disney buscaram reproduzir essa lógica em *A bela adormecida* (1959), mas, ao transmiti-las a uma geração que passava por mudanças, acabou vendo seu esforço se transformar em fracasso, como será explicado à frente.

A bela adormecida (1959) é o último longa-metragem deste gênero produzido por Walt Disney antes de sua morte, em 15 de dezembro de 1966, por um câncer no pulmão. No filme, Aurora é apresentada ao reino, mas é amaldiçoada por Malévola, uma fada má, furiosa por não ter sido convidada para a celebração. Segundo a maldição, a princesa deve picar o dedo no fuso de uma roca aos 16 anos e morrer. Desesperada, a família real manda queimar todos os fusos do reino e pede que as três fadas boas (Fauna, Flora e Primavera) cuidem de Aurora, que não deve saber sua origem. Vivendo como camponesa, Aurora conhece Felipe e, sem saber que ele era príncipe, se apaixona por ele. Cumprida a maldição, Aurora adormece, e é Felipe quem derrota a vilã em forma de dragão, sobe à torre em que está a princesa e a beija, acordando-a de seu sono profundo. Ao saberem que estão destinados a um casamento arranjado por seus pais, os dois se revoltam, mas por fim descobrem que na verdade estavam prometidos um para o outro.

A pesquisadora Cristiane Costa trata dessa questão do mito do amor romântico *versus* o casamento arranjado em sua obra *Eu compro essa mulher: romance e consumo*

nas telenovelas brasileiras e mexicanas. Para ela, contos como Cinderela e A bela adormecida teriam a função de “adornar casamentos obviamente arranjados dos nobres com uma aura de amor romântico” (COSTA, 2000, p. 29):

Assim, o príncipe se apaixonaria por *Cinderela* por sua nobreza interior, mais do que exterior. Ou, no caso de *A bela adormecida*, por uma simples camponesa, sem saber que aquela era a princesa que estava prometida desde que nasceu (Ibidem, p.29)

Na história, é interessante notar os presentes das três boas fadas quando Aurora ainda é um bebê: o dom de beleza, o dom de cantar e, por último, quando todos já sabiam da maldição, Primavera lhe presenteia com a anulação da maldade: “Você adormecerá e de seu sono sairá. Um beijo doce a despertará”. A frase evidencia a importância da beleza e de novamente ser salva por uma figura masculina.

Em uma tentativa de aplacar as bilheterias ruins de *Alice no país das maravilhas* (1951), que mostrava uma personagem dotada de uma curiosidade extremamente aventureira, os estúdios voltaram ao modelo tradicional de adaptação de contos de fadas. Mas, mesmo com anos de desenvolvimento, inovação, dinheiro gasto e previsões de sucesso, *A bela adormecida* também foi um fracasso de público e de crítica, conforme aponta Neal Gabler (2013), autor da biografia de Walt Disney. Isto sugere que a rigidez com que os papéis de gênero foram definidos não agradou ao público frente à realidade dele. Enquanto *Branca de Neve e os sete anões* arrecadou quase US\$ 185 milhões, *A bela adormecida* gerou US\$ 51,6 milhões, na mesma base de comparação⁴.

Segundo explica Kirsten Malfroid (2008) em “Gender, class, and ethnicity in the Disney princesses series”, o período em que *A bela adormecida* foi lançado tinha como pano de fundo a Guerra Fria, combinada a mudanças culturais da sociedade:

Os anos do pós-guerra se caracterizaram por um aumento na autoconfiança nacional, combinado com a suspeita do “perigo vermelho” comunista durante a Guerra Fria. Embora a família tenha sido promovida como uma “fortaleza insuperável” contra esses perigos à espreita, os homens já não podiam impedir inteiramente as mulheres de entrar no mercado de trabalho. Os tempos estavam mudando: a sociedade de consumo viu a sua inauguração, as famílias se mudaram para os subúrbios, a população de classe média aumentou (devido ao

⁴ Dados do site especializado Box Office Mojo. Para esta comparação foram usados os dados de “Domestic Lifetime Gross”, receita doméstica vitalícia.

“baby boom”), e os adolescentes começavam a se rebelar contra seus pais (MALFROID, 2008, p.11)⁵

Em *The idea of nature in Disney animation*, o professor da Universidade de Cambridge David Whitley (2008) ecoa os pensamentos do historiador Steven Watts, que argumenta que os projetos com que a Disney estava envolvida na década de 1950 estavam em sintonia com a cultura de mudança no pós-guerra – em que um novo senso de identidade americana precisava ser forjado. Até então, as produções da Disney primavam e exaltavam valores que eram uma mistura do individualismo com o conservadorismo nostálgico da pequena comunidade. Na Guerra Fria dos anos 1950, os estúdios começaram a endurecer esses valores centrais de uma forma que tanto prometia sacudir a “ameaça do comunismo” quanto afirmaria a primazia do *american way of life* em uma nova era. (WHITLEY, 2008, p.33)

Com o comunismo oferecendo uma prestação dramática de reforma social e evolução histórica, os americanos se sentiram obrigados a montar uma cruzada de compensação para identificar uma visão distinta da boa sociedade. A Guerra Fria inspirou tentativas explícitas de explicar a natureza do povo americano, a história americana, o caráter americano, e valores fundamentais que sustentaram a totalidade. Walt Disney comprometeu sua empresa a lidar com estas questões amplas e surgiu como uma figura-chave no processo de auto definição da nação. (WATTS *apud* WHITLEY, 2008, p. 33)

Já em *Nationalism and narratives of subjectivity in the cold war imaginary*, a PhD em Literatura Comparativa Stacey Dahm (2007) aborda o comportamento de Hollywood em relação às suas produções cinematográficas frente ao período de Guerra Fria, que apresenta tanto versões mais ativistas quanto filmes em que o posicionamento pró-Estados Unidos é mais brando, como é o caso de *A bela adormecida*.

Filmes mais populares, embora não tenham assumido temas anticomunistas diretamente, também perpetuaram o consenso da Guerra Fria e o confinamento da sua interpretação de papéis de gênero tradicionais e relações domésticas [...] a Disney tinha atraído muitas críticas desde os anos 1950 por seu paternalismo, racismo, e propagandas da Guerra Fria em seus filmes. (DAHM, 2007, p 31)

⁵ Disponível em: http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/434/RUG01-001414434_2010_0001_AC.pdf. Acesso em: 01 de setembro de 2014. Tradução da autora.

Para o crítico de cinema Leonard Maltin (2000), as melhorias visuais e técnicas do filme não foram assimiladas pelo público mais jovem: “A Bela Adormecida é um filme muito bom, mas mais ainda para o público mais velho do que para as crianças”. Ele também acrescenta que o filme é um pouco mais assustador do que as produções anteriores da Disney, na medida em que muitos consideram Malévola como o auge dos vilões da Disney. Além disso, enquanto a animação de personagens humanos melhorou, o enredo parecia retroceder, já que quase duplica a narrativa de Branca de Neve (rainha invejosa que ameaça a princesa e ambas caindo num sono profundo, apenas despertadas pelo beijo do amor verdadeiro) (MALTIN, 2000, p. 156)

Tendo em vista o ideal de mulher apresentado nesses filmes (doce, passiva, que cuida dos afazeres domésticos enquanto o homem trabalha e é subordinada ao homem), é importante lembrar o que a filósofa Simone de Beauvoir (1967) pontua em *O segundo sexo: a experiência vivida*. Segundo ela, a feminilidade é um valor cultural ensinado às meninas desde crianças, ligado à passividade e inferioridade; “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1967, p. 9). Por essa lógica, os filmes de princesa da era clássica da Disney retratam “toda uma corte de ternas heroínas machucadas, passivas, feridas, ajoelhadas, humilhadas” (Ibidem, p. 33).

A mulher é a Bela Adormecida no bosque, Cinderela, Branca de Neve, a que recebe e suporta. Nas canções, nos contos, vê-se o jovem partir aventurosamente em busca da mulher; ele mata dragões, luta contra gigantes; ela acha-se encerrada em uma torre, um palácio, um jardim, uma caverna, acorrentada a um rochedo, cativa, adormecida: ela espera. *Um dia meu príncipe virá...Some day he'll come along, the man I love...* (Ibidem, p. 33)

Ao longo da chamada era clássica das princesas, o que se nota é um perfil feminino marcado por gentileza, doçura, obediência, passividade e cuidados domésticos. Ele vem embalado em um contexto romântico que, sob a forma de um príncipe, irá resgatar a princesa do cenário desfavorável no qual ela está inserida.

Assim, esta lógica se manifesta de diversas maneiras: Branca de Neve livra-se do sono profundo e da madrasta invejosa. Cinderela, ao calçar os sapatinhos de cristal e casar-se com o Príncipe, foge das meias-irmãs e madrasta más, que a maltratavam e a exploravam. Aurora é acordada de seu sono eterno e se viu livre de Malévola, derrotada na sua forma de dragão pelo corajoso Príncipe Felipe, com sua Espada da Verdade e Escudo da Justiça.

Após a parada na produção de princesas, os estúdios resolveram apostar em um filme protagonizado por cachorros, *101 Dálmatas* (1961). *A espada era a lei* (1963), *Mary Poppins* (1964) e *Mogli – o menino lobo* (1967) também datam desta época em que os estúdios permaneceram sem produzir animações de princesas.

2.2 Princesas Rebeldes (1989-1998)

Depois do fracasso de *A bela adormecida*, com a repetição de ideais femininos que não condiziam com o panorama histórico vivido pelas mulheres da época, não surpreende que o período entre 1960 e 1989 não tenha apresentado filmes de princesa.

Em um tempo de experimentação na vida social, esta era do cinema americano dialoga com um panorama de campanhas maciças para a igualdade de gênero e das minorias. Conforme aponta Carlos Alberto Messeder Pereira (1986), desde o final da Segunda Guerra começava a se delinear um sistema mais liberal, tanto no que tange a sociedade quanto à educação, favorecendo um espaço para discussões e questionamentos. A constituição de uma sociedade afluenta e tecnocrática se materializava com o *american way of life*, um modo de vida que foi amplamente exportado para o mundo e que exaltava incessantemente o consumo através de sua propagação midiática (PEREIRA, 1986, p. 26). Sob esse aspecto, tanto a esfera educacional quanto os meios de comunicação salientavam incessantemente a importância de ganhar dinheiro, ter um casamento feliz e conquistar realizações e aquisições por mérito.

Diante deste contexto, a Disney funciona como um dos agentes midiáticos que enfatizam o modelo de vida americano. Afinal, ainda na Segunda Guerra, o posicionamento político dos estúdios contra o nazismo e a favor do nacionalismo era notável, com desenhos de Pato Donald e Mickey ironizando a figura de Adolf Hitler. A postura na qual o homem era o protagonista do “sonho americano”, enquanto mulheres se mantinham à margem, ainda vigorava ao longo dos anos 50.

No entanto, em um século marcado por várias mudanças comportamentais, a chegada dos anos 60 representou mudanças radicais em termos sociológicos, culturais e psicológicos. Fenômenos mundiais, mas que essencialmente tinham lideranças nos EUA, promoveram profundas alterações as quais o liberalismo exaltado não era mais o econômico, e sim o individual. Padrões de sexualidade, liberdade feminina, questão racial e poder político foram alterados, evidenciando um alastramento do que se entende como

contracultura na América. Conforme conta Rodrigo Merheb, diplomata do Itamaraty e jornalista cultural:

Criou-se um olhar contestatório não só sobre os costumes ocidentais, como o patriarcalismo e a discriminação contra as minorias [...]. Dentro da própria indústria americana, já havia uma permissividade e vontade de mudança. Desta forma, houve não só uma revolução social, mas uma apropriação pelo sistema capitalista. A sociedade já estava pronta para receber aquelas mudanças. (MERHEB *apud* SALVADOR, 2014, p. 18)

Se 30 anos antes *A bela adormecida* teve um desempenho de bilheteria muito aquém do esperado, dificilmente uma princesa com o protótipo passivo seria admitida em um contexto de efervescência cultural, sob o risco de ser um novo fracasso dos estúdios. Assim, nos anos 60 e 70, com a presença da segunda onda do movimento feminista, a imagem de uma princesa passiva seria incoerente, conforme aponta Whitley (2008):

Quando a Disney finalmente voltou para o formato do conto de fadas tradicional, 30 anos depois do primeiro lançamento de *A Bela Adormecida*, em 1959, o clima cultural tinha mudado substancialmente. A essa altura, o legado de ansiedades da Guerra Fria, embora exaltado novamente por um breve período na administração de Reagan, em meados da década de 1980, estava em seus espasmos finais de morte. Hollywood tinha, neste momento, adotado uma versão dos valores pós-feministas que fizeram a apoteose de virtudes domésticas subordinadas, expressas com uma facilidade despreocupada na personagem de Cinderela, parecerem muito datadas, de fato. (WHITLEY, 2008, p.39)

No entanto, com a retórica do pós-feminismo e o dado panorama histórico abre-se espaço para o reaparecimento das princesas no final dos anos 1980 e com a chegada da década de 1990. Nesse sentido, como um marco da cultura ocidental, a Disney também reconheceu o sinal dos tempos e embarcou nas mudanças, ainda que tardiamente.

Com um pouco de renovação, a personagem feminina da Disney se juntou às fileiras de revistas femininas e programas de TV como o veículo perfeito para a retórica pós-feminista sob o disfarce de promover a “nova feminilidade” (STOVER, 2013, p. 3)⁶.

Este trabalho irá considerar como princesas rebeldes as produções da Disney que se sucedem à ruptura de 1959 – com o fracasso de *A bela adormecida* – e morte de Walt Disney, em 1966, cujo filme *A pequena sereia* (1989) marca o retorno das produções de

⁶ Disponível em: <http://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1028&context=lux>. Acesso em: 24 de agosto de 2014. Tradução da autora.

princesa, e vai até *Mulan* (1998), última princesa do século XX. *Jasmine* (*Aladdin*) não será analisada neste tópico, sendo abordada separadamente adiante. Dentre as cinco princesas (Ariel, Bela, Jasmine, Pocahontas e Mulan), as três últimas são um marco especial para os estúdios por serem de etnias diferentes.

Conforme indica Michele Escoura Bueno (2012) em seu artigo “Girando entre princesas: performances e contornos de gênero em uma etnografia com crianças”, se contextualizadas no período em que tais princesas foram originadas, pode-se notar as chamadas “negociações de significados”, propostas por Christine Glendhill (1988): deve haver um mínimo de contemporaneidade em um produto midiático para que, com uma dose de realismo ao melodrama, este mantenha sua dimensão de satisfação ao público que o consome, tornando-se sedutor e agradável à audiência.

Tendo em vista que as chamadas “princesas rebeldes” foram produzidas já na década de 1990 – após três décadas de maturação dos ideais femininos nos Estados Unidos –, é de se esperar que destoem das narrativas anteriores das “princesas clássicas” (da década de 1930 a 1950) em termos de elementos de feminilidade.

Ainda que possam conservar traços “clássicos” nas suas narrativas, uma vez que tais elementos ajudam a garantir a legitimidade de tais filmes por meio de sua correlação com aqueles de décadas anteriores que garantiram vida-longa aos estúdios Disney, a contemporaneidade, entretanto, está marcada na “rebeldia” das protagonistas que, apesar de desobedientes, não deixam de ser Princesas (BUENO, 2012, p. 46)⁷

Para a mestre em Comunicação Christine M. Yzaguirre (2006), a era de princesas rebeldes representa uma evolução em relação às princesas clássicas, na medida em que elas anseiam por aventura e realização pessoal antes de querer um relacionamento, como as princesas que as precederam. Há também um traço rebelde, que rejeita os papéis sociais pré-estabelecidos em vez de aceitá-los passivamente. Conforme aponta Yzaguirre, as chamadas princesas rebeldes não dependem de outros para salvá-las. Ainda assim, eventualmente encontram seu final feliz ao lado de um parceiro a quem escolheram.

Enquanto as heroínas clássicas da Disney eram muitas vezes descritas como ‘doce’ e ‘gentil’, as princesas rebeldes são normalmente consideradas como ‘teimosa’, ‘peculiar’, ‘louca’, ‘exigente’ e

⁷ Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-08012013-124856/publico/2012_MicheleEscouraBueno_VCorr.pdf. Acesso em: 25 de agosto de 2014.

‘causadoras de problemas’ por aqueles que os rodeiam. (YZAGUIRRE, 2006, p. 48)⁸

As princesas Disney da geração “posterior” têm beleza igual à de suas antecessoras, mas, dentro dos limites de cada narrativa, suas forças residem principalmente em inteligência, coragem e ideais apaixonados. Nesta nova onda de produções, a Disney inclui heroínas e personagens que não são brancas nem mesmo americanas, como Jasmine (*Aladdin*), Pocahontas e Mulan como uma tentativa de ampliar o apelo mercadológico dos estúdios à diversidade pós-moderna ao mesmo tempo em que atende às novas expectativas do público feminino.

Enquanto as princesas clássicas representam o modelo de meninas doces que esperam pela chegada do príncipe que irá resgatá-las, as princesas rebeldes são heroicas posto que executam o papel que seria tradicionalmente destinado ao homem e salvam o dia, a exemplo de Mulan. Todas mostram que as convenções podem ser revistas e readequadas às situações que se estabelecem, evidenciando, de certa forma, um processo de evolução social.

Em *A pequena sereia* (1989), a personagem feminina, a princesa e sereia Ariel, é marcada por um desejo de explorar a vida fora do mar e conhecer o mundo dos humanos, além de querer conquistar independência do pai, o rei Tritão. Numa noite, ao espiar um barco secretamente, Ariel conhece Eric, por quem se apaixona. Descoberta e proibida pelo pai de se relacionar com humanos, Ariel procura a bruxa do mar, Úrsula, com que faz um acordo: dá a sua voz e, em troca, recebe pernas humanas – para que possa ir atrás de seu amado.

Interessante de se notar que, apesar de inicialmente Ariel ser movida pelo desejo de um novo mundo – mesmo reconhecendo que tem quase tudo no mar –, ela acaba perdendo o seu foco ao se apaixonar pelo príncipe, perdendo sua voz e colocando seu pai em apuros.

Ainda que as meninas possam se deliciar com a rebeldia adolescente de Ariel, elas estão fortemente inclinadas a acreditar, no final, que o desejo, a escolha e a capacitação estão intimamente ligados a conseguir e amar um homem bonito [...] “Ela [Ariel] exhibe seus recém-

⁸ Disponível em: <http://scholarship.shu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1506&context=dissertations>; Acesso em: 24 de agosto de 2014.

descobertos desejos sexuais. Mas a ordem sexual dos papéis das mulheres se mantém inalterado.” (GIROUX, 1999, p.99)⁹

Ainda assim, em seu artigo “The princess and the Magic Kingdom: beyond nostalgia, the function of the Disney princess”, Rebecca Anne do Rozario (2004) afirma que “Ariel e Jasmine, que escolhem casar com seus heróis, não simplesmente obtêm maridos, mas, como um exercício de suas prerrogativas reais, mudam irrevogavelmente o status quo ao escolherem um cônjuge contrários às normas aceitas” (DO ROZARIO, 2004, p. 57).

Outro aspecto em *Ariel*: quando a princesa dá sua voz a Úrsula, a vilã diz a diz que ficar sem falar é algo positivo, já que homens não gostam de mulheres que falam: “O homem abomina tagarelas / Garota caladinha ele adora / Se a mulher ficar falando / O dia inteiro e fofocando / O homem se zanga, diz adeus e vai embora / [...] E só as bem quietinhas vão casar.”¹⁰ Esse trecho do filme é ainda mais emblemático quando se percebe que Eric quase dá o beijo de amor verdadeiro em Ariel sem ela nunca ter falado com ele.

A bela e a fera (1991) foi o segundo filme da era de princesas rebeldes e seu sucesso foi tal que a produção foi indicada ao Oscar de Melhor Filme, sendo a primeira animação a concorrer a tal prêmio. Na história, Bela é uma jovem culta, mais interessada nos livros do que em homens, o que gera certo estranhamento às pessoas da aldeia onde vive. Ela se vê prisioneira da Fera, quando seu pai é preso no castelo da criatura, e se oferece como moeda de troca para libertá-lo. Aos poucos, mesmo com o jeito rude e grosseiro de Fera, Bela acaba reconhecendo-o como uma figura boa e os dois se apaixonam. A Fera – que assume esta forma por conta de um feitiço de uma bruxa, que o considera egoísta – vê em Bela uma forma de quebrar o feitiço e voltar a ser príncipe.

Bela desdenha de Gaston, típico macho alfa (desejado pela maioria das mulheres da aldeia), ao ser pedida em casamento por ele, chamando-o de grosseiro e sem cérebro. Querendo mais do que uma vida doméstica e provinciana, rejeitando Gaston e recusando-se a dar-lhe filhos, Bela quebra os padrões tradicionais. A natureza visivelmente feminista de Bela, ao contrário das muitas heroínas da Disney, pode ser parcialmente explicada pelo

⁹ GIROUX, Henry A. *Children's Culture and Disney's Animated Film*. In: GIROUX, Henry; POLLOCK, Grace. *The Mouse that Roared: Disney and the end of innocence*

¹⁰ Trecho da música “Corações Infelizes”, cantada pela bruxa Úrsula, no filme *A Pequena Sereia* (1989)

fato de que pela primeira vez um roteiro de filme foi escrito por uma mulher, Linda Woolverton (MALFROID, 2008, p. 61)¹¹.

Analiticamente, a década de 90 traz princesas com padrões de comportamento muito distinto em relação às clássicas. Ariel quer conhecer um mundo fora da realidade do mar (o mundo dos humanos). Bela é apaixonada pela literatura e a valoriza mais do que a figura masculina (representada pelo galante Gaston). Jasmine não aceita o casamento imposto pelo pai. Pocahontas segue seu destino pessoal e termina o filme sem John Smith. Mulan se traveste de homem para ir à guerra para poupar seu pai.

Pocahontas (1995) é o primeiro filme da Disney com traços históricos, sendo baseado na lenda de Pocahontas, parte da história da colonização americana, mostrando o encontro dos nativos americanos com os colonizadores ingleses (aproximadamente no ano de 1607). No longa, a jovem, que é filha do chefe da tribo Powhatan, tem um espírito aventureiro e certo desprezo pelos conselhos do pai. Ela é a primeira a ter contato com os homens brancos que chegam ao “Novo Mundo” e se apaixonada pelo Capitão John Smith, da Companhia Virginia mesmo com os avisos de não se aproximar deles, vistos pela tribo como invasores.

O ponto alto da trama acontece quando o pretendente de Pocahontas, o vitorioso guerreiro Kocoum, descobre a relação da jovem com o dito inimigo. Ao tentar atacar John, Kocoum acaba morto por um tiro de um dos membros da tripulação inglesa que vigiava Smith a mando do líder da expedição, Governor Ratcliffe. A morte de Kocoum, seguida do sequestro de Smith pelos nativos, dá início ao confronto direto entre os ingleses e os índios. No momento da execução de John Smith por seu pai, Pocahontas intervém pela vida do amado e dá uma lição de compreensão, respeito e como a guerra só vai trazer mais desgraça ao povo Powhatan. O Chefe Powhatan aceita as palavras da filha e pede trégua para os homens brancos, porém o ganancioso Governador não aceita e tenta matar o chefe indígena. Smith se coloca como escudo do nativo e é atingido por um tiro. Essa atitude desperta a ira dos tripulantes, que prendem o governador.

No fim, John é forçado a retornar a Inglaterra para um tratamento adequado e convida Pocahontas para acompanhá-lo. No entanto, a jovem, após os acontecimentos, entende seu papel de liderança, para sua tribo e decide ficar na América.

Baseado em uma lenda chinesa, *Mulan* (1998) ambienta-se em um contexto de invasão do país, no qual o imperador ordena que um homem de cada família seja

¹¹ Disponível em: http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/434/RUG01-001414434_2010_0001_AC.pdf. Acesso em: 01 de setembro de 2014. Tradução da autora.

convocado para servir ao exército. Sabendo que seu pai – velho e doente – não conseguiria resistir à guerra, Mulan assume seu lugar disfarçada de homem.

Segundo um da Universidade de Connecticut em 2011¹², as qualidades masculinas do herói tradicional da Disney estão cada vez mais aplicáveis às personagens femininas. Nele, os autores sugerem que traços como assertividade, independência e desejo de explorar são entendidos como masculinos, e indicam o avanço das personagens femininas na expressão destas características antes restritas às personagens masculinas. De fato, tanto Pocahontas quanto Mulan demonstram níveis de força e liderança que seriam inconcebíveis na representação das princesas tradicionais.

Bela, Jasmine e Pocahontas rejeitam, pelo menos inicialmente, pretendentes que poderiam estar em conflito com seus objetivos. No entanto, a capacidade de escolher o pretendente certo no final significa autonomia pós-feminista, e, portanto, constitui um final feliz. O pós-feminismo celebra a mulher como um indivíduo sexualmente autônomo e, sob esse aspecto, a retórica da Disney muda de qualquer príncipe para o príncipe certo (STOVER, 2013, p.4)¹³.

Se por um lado, a desgastada imagem do “reino tão distante” das princesas clássicas e sua languidez é substituída por cenários exóticos das princesas rebeldes, notavelmente mais “fortes”, por outro, essa mudança distancia o espectador de sua própria realidade. Em análise, Stover cita o exemplo de *Mulan*, ambientado na China:

Mulan conscientemente questiona seus motivos para se travestir, perguntando-se se ela fez isso não para salvar a sua família, mas porque era a única maneira de fazer algo de sua vida. Essa é uma crítica brilhante, e enuncia o problema de qualquer mulher que procura importância em uma sociedade que empurra a maternidade e os afazeres domésticos. Infelizmente, realocando esta crítica para a China antiga, e criando personagens masculinos abertamente sexistas, a mensagem do filme surge como uma crítica ao antigo governo chinês repressivo, aliando a simpatia do espectador com Mulan contra seu ambiente repressivo e distanciando o espectador da realidade que telespectador americano feminino permanece oprimido em muitos aspectos da vida pessoal e profissional, se não por leis e regulamentos, por meios visuais e publicidade. (Ibidem, p.5)

¹² Disponível em:

http://www.wstudies.pitt.edu/wiki/images/3/36/Gender_role_portrayal_and_the_disney_princesses.pdf. Acesso em: 28 de agosto de 2014.

¹³ Disponível em: <http://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1028&context=lux>. Acesso em: 24 de agosto de 2014. Tradução da autora.

2.3. “Estou voando” – Jasmine e a fuga das convenções

O que se pode perceber nas “princesas rebeldes” citadas, grupo do qual Jasmine faz parte, é que nenhuma delas aceita as verdades que lhes são impostas. Desejando o estabelecimento de uma nova ordem, são questionadoras e provocam reformulações nas determinações tradicionais – especialmente Jasmine e Ariel, quando se considera particularmente tais aspectos.

O filme *Aladdin*, dos estúdios Walt Disney, foi o primeiro conto de fadas da companhia a ter como personagens e pano de fundo um país de cultura oriental. Baseado no conto *Aladim e a lâmpada maravilhosa*, da coletânea de contos árabes, *As mil e uma noites*, o filme traz a princesa Jasmine, umas das cinco princesas rebeldes, que sucedem a segunda onda feminista.

Jasmine é a primeira princesa que, apesar de não ser protagonista do filme, vem de uma etnia distinta das princesas clássicas e de Ariel e Bela e não foi desenhada nos moldes eurocêntricos de beleza. Ela é princesa de Agrabah, cidade fictícia do Iraque, sendo árabe e muçulmana. Diferentemente das “clássicas”, Jasmine não tem como amigo um animal dócil como um coelho ou passarinhos, mas um tigre.

A trama se passa em um contexto em que, sendo filha do Sultão, Jasmine precisa se casar com um príncipe, como prevê a lei, mas afugenta todos os pretendentes. Inclusive, a primeira referência a ela é feita por um dos príncipes que, ao sair atacado por Rajah, tigre de estimação da princesa, braveja: “Eu nunca fui tão insultado, só um louco casaria com ela”. De certa maneira, a sentença coloca Jasmine em uma situação que se assemelha a um objeto de troca, especialmente se considerarmos a fala original¹⁴.

Na cena, Jasmine argumenta, ainda, que a lei está errada: “Eu detesto ser forçada a isso. Se eu me casar, quero que seja por amor” [grifo da autora]. O Sultão a responde, então, que a questão do casamento não é apenas por conta da lei, mas porque ele não irá durar para sempre e que, portanto, ela precisa se casar para que ele saiba que há alguém cuidando dela e mantendo-a quando ele morrer. Ao longo da conversa, a princesa argumenta que nunca teve amigos e nunca foi além dos muros do palácio e que se é assim a vida de princesa, então talvez ela não quisesse mais ser da realeza.

É interessante notar que, ao demonstrar querer mais do que a vida limitada que tem, o Sultão pensa consigo mesmo: “Eu não sei a quem ela puxou, a mãe não era assim

¹⁴ Na versão original, o príncipe diz “I’ve never been so insulted. Good luck marrying her off” [Eu nunca fui tão insultado. Boa sorte em casá-la], o que explicita ainda mais Jasmine enquanto um objeto e moeda de troca.

tão exigente”. Isto sugere que o pai da princesa a julga como difícil de se contentar e se satisfazer (mesmo tendo já tantas coisas pela prerrogativa de ser princesa), apenas pelo fato de ela querer fugir daquilo que lhe é pressuposto e/ou convencional. Para o professor da Universidade de Londres Peter Evans (2000), ao dizer essa frase, o filme faz uma referência clara à herança deixada para as mulheres modernas do movimento feminista americano de 1960 e, neste caso, a mãe de Jasmine pertenceria à geração pré-feminista de mulheres dóceis, em uma análise feita sob um contexto ocidental (EVANS in SANTAOLALLA, 2000, p. 164)¹⁵.

Cansada da vida no castelo, Jasmine foge para evitar seu destino e, nas ruas de Agrabah, conhece Aladdin, homem de origem pobre, que rouba para se alimentar, mas tem bom coração. Seus destinos se cruzam quando a princesa se apieda de uma criança faminta e dá a ela a maçã de uma tenda sem pagar. Quando questionada pelo pagamento, Jasmine diz ao vendedor que está sem dinheiro, mas que, como filha do Sultão, pode ir até o Palácio pegar. Observando a cena, Aladdin improvisa, dizendo que Jasmine é, na verdade, sua irmã que sofre de problemas mentais e que acredita que o macaco é o Sultão.

Desde que foge do castelo, fica claro que Jasmine, apesar de determinada, não se dá conta de que a escolha de sair da sua vida tradicional, em tese, deveria fazer com que abdicasse de seus privilégios enquanto princesa e agir como uma cidadã comum. Quando sai de casa e acredita que, ainda assim, está respaldada pela sua prerrogativa de princesa, isso conota uma certa postura infantil de desejar liberdade sem querer arcar com as consequências. Além disso, Jasmine apenas se vê livre da situação de quase perder sua mão (que seria cortada pelo comerciante como penalidade pelo roubo) quando Aladdin, mais ágil, malandro e perspicaz a salva.

Jasmine é retratada como uma criatura muito indefesa, facilmente assustada e despreparada para encarar o mundo real fora do palácio. Aladdin a censura, dizendo que ela “parece não saber como Agrabah pode ser perigosa”. Ela pressupõe que poderia sobreviver sem dinheiro e poderia contar com o pai se algo desse errado: “Pagar? Desculpe, senhor, mas eu não trouxe dinheiro...Espere, se me deixar ir ao palácio, eu posso falar com o Sultão”. Eu tenho a impressão de que ela foi superprotegida e até um pouco mimada antes: “Eu nunca fiz nada por minha conta [...] Eu nunca fui além dos muros do palácio”. Como Ariel, Jasmine parece não familiarizada com costumes comuns; é muito óbvio

¹⁵ EVANS, Peter. *From Maria Montez to Jasmine: Hollywood's Oriental Odalisques*. IN: "New" Exoticisms: Changing Patterns in the Construction of Otherness.

para Aladdin que ela visita o mercado pela primeira vez (MALFROID, 2008, p. 73)¹⁶

No diálogo em que se sucede, os dois falam de prisão de ângulos totalmente opostos, mas que de certa forma se complementam, já que ambos se sentem presos às suas respectivas realidades e não percebem que o “outro lado” é idealizado por eles:

Jasmine: Pessoas te dizendo onde ir e o que vestir/ Aladdin: É melhor do que aqui, sempre atrás de comida e correndo dos guardas/ Jasmine: Não se tem liberdade para escolher as coisas/Aladdin: Às vezes eu me sinto.../Jasmine: Você vive.../Os dois ao mesmo tempo: Preso. (ALADDIN, 1992, 20min20s)

Momentos depois, os guardas do castelo capturam Aladdin. Jasmine revela, então, ser princesa de Agrabah, filho do Sultão, e ordena que ele seja solto, mas os guardas não a obedecem, dizendo que seguem ordens de Jafar – conselheiro do Sultão, que tem um papagaio de estimação e é o vilão do filme. Furiosa, Jasmine volta para o castelo para confrontar o vilão, que afirma que houve um “mal-entendido” e Aladdin foi considerado culpado pelo sequestro dela, tendo sua sentença de morte executada.

É interessante notar essa relação de poder de Jasmine com os guardas: embora ordene que soltem Aladdin, eles a respondem que “são ordens de Jafar” e desconsideram sua imposição. Tal fato sugere que poder de ditar ordens e tê-las obedecidas de fato, tem mais a ver com uma questão de gênero do que de nível hierárquico. Ainda assim, quando se vê cara a cara com Jafar, a única reação de Jasmine é chorar e correr para o castelo desolada, em alguma medida, resignada com o destino de seu amado.

Aladdin, na verdade, estava sob a guarda do vilão, que pretendia usá-lo para pegar a lâmpada para si. Ao conseguir a lâmpada mágica, jovem pede ao Gênio que o transforme em príncipe. Deste ponto em diante, Aladdin é apresentado como príncipe Ali e vai direto ao castelo pedir a mão de Jasmine em casamento. Furiosa com a discussão entre Jafar, Sultão e Ali, Jasmine aparece dizendo: “Todos vocês aí ficam decidindo meu futuro. Eu não sou um prêmio a ser disputado”. Posteriormente, Ali entra no quarto da princesa que, atraída pelo tapete mágico, aceita dar um passeio com ele e conhecer o mundo. Ao som de “Um mundo ideal”, o casal passa por países como como China, Grécia e Egito.

¹⁶ Disponível em: <http://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1028&context=lux>. Acesso em: 24 de agosto de 2014. Tradução da autora.

Ao longo da trama, Aladdin cria diversas mentiras para que Jasmine não descubra suas origens. Quando a princesa descobre a verdade e o questiona sobre o motivo de ter mentido, Aladdin continua a enganá-la, dizendo que se veste como plebeu de vez em quando para ir à cidade sem ser reconhecido (afinal, ser ele mesmo é a última coisa que ele quer ser, como o jovem diz ao Gênio).

Quando Jafar consegue se apossar da lâmpada mágica, o vilão pede ao Gênio que faça com que Jasmine se apaixone por ele. O Gênio tenta explicar que há limitações dentre pedidos que podem se tornar realidade, mas, como parte de um plano, Jasmine finge estar interessada no vilão e o seduz. A princesa usa de sua sensualidade e o adula para distraí-lo e permitir que Aladdin consiga recuperar a lâmpada novamente. Quando o jovem está prestes a ser descoberto por Jafar, Jasmine beija o vilão para despistá-lo. O mais emblemático na personagem de Jasmine é o fato de que ela é, possivelmente, a única princesa que tem plena consciência de si e de sua sensualidade, usando-a como uma arma a seu favor.

Ao ver pela tiara da princesa o reflexo de Aladdin, Jafar se enfurece e a aprisiona em um conta tempo. Aladdin luta contra ele, sob a forma de uma cobra, enquanto Jasmine é sufocada pelos grãos de areia que vão caindo sobre ela com o passar do tempo. Aladdin desafia o vilão, dizendo a ele que, por mais que queira, o mais poderoso em Agrabah é o Gênio e não ele. Isto leva Jafar a pedir, como seu último desejo, que ele também se torne um gênio, fazendo com que o vilão seja aprisionado em uma lâmpada e a normalidade se restaure em Agrabah.

Jasmine perdoa as mentiras de Aladdin e diz que o ama, enquanto o jovem faz seu último pedido, desejando que o Gênio seja livre e este último responde: “Não importa o que os outros digam, você sempre será um príncipe pra mim”. Por fim, o Sultão diz que Aladdin provou ser um “jovem de valor” e declara que a princesa deve se casar com quem achar digno. Assim, o Sultão muda a lei, sem, no entanto, privar a princesa de sua riqueza e status. Ao longo do filme, observa-se que, embora Jasmine seja rebelde, no final ela acaba buscando a aprovação e orientação de seu pai em sua escolha. Na cena final, Jasmine e Aladdin aparecem voando no tapete cantando “um mundo ideal, só seu e meu”.

Ainda que seja apresentada como uma princesa determinada, inteligente, rebelde e confiante, Jasmine não é a princesa mais irreverente ou decidida desta era da qual faz parte. Ela confia facilmente em Aladdin quando mal o conhece, em meio a uma situação de perigo em que ele poderia tanto ajudá-la quanto ser o vilão (já que ela não o conhece), o que demonstra certa ingenuidade e falta de malícia por parte da personagem.

Além disso, mesmo quando Aladdin mente repetidas vezes, ela o perdoa e segue confiando no amado, o que parece dizer que há certos “níveis” de mentira e que algumas são perdoáveis e/ou não provocam mal a quem conta e a quem é enganado. Não obstante, por derrotar Jafar, Aladdin é considerado um homem de valor pelo Sultão, digno, portanto de casar com sua filha, ainda que ele tenha mentido para ambos. Por outro lado, deve-se ressaltar que Aladdin, embora tenha escondido sua real identidade, demonstra valores nobres, como quando abdica de seu último pedido para conceder liberdade ao Gênio.

Ainda assim, Jasmine demonstra ambição em romper com os costumes ao se negar ao casamento forçado que a lei a impõe e ao levantar a hipótese de que poderia permanecer solteira (“Se eu me casar...”), se rebelando contra as expectativas da sociedade. A princesa chega, inclusive, a demonstrar certa vontade em não ser mais princesa, caso sua condição implique ser forçada a casar e viver trancafiada no palácio.

Seus pensamentos e desejos são um contraponto à tradição, representada por seu pai, que ainda vê na figura masculina a ideia de proteção, o único que pode cuidar da mulher, que *precisa* de um homem por ser indefesa. Em alguma medida, a trajetória do filme corrobora o pensamento do Sultão, já que Jasmine, nas ruas de Agrabah, parece perdida e é salva por Aladdin mais de uma vez, além de no final casar com ele.

Por outro lado, o casamento com Aladdin poderia estar atrelado ao fato de ele ser detentor do tapete mágico, que simboliza a liberdade tão almejada por Jasmine. Na música “Um mundo ideal”, com ambos sobre o tapete, Aladdin diz que irá lhe mostrar “como é belo este mundo, já que nunca deixaram no seu coração mandar”. Também diz que irá “ensinar” Jasmine a ver o encanto e a beleza da natureza. Ambos celebram o fato de não haver ninguém lhes dando ordens e a descoberta deste “novo mundo” do qual partilham.

Um mundo ideal/Um mundo que eu nunca vi/E agora eu posso ver/E
lhe dizer/Que estou num mundo novo com você/[...] Eu nunca mais vou
desejar voltar/Um mundo ideal/[...] Com novos rumos pra seguir/Tanta
coisa empolgante/Aqui é bom viver/Só tem prazer/Com você não saio
mais daqui (ALADDIN, 1992, 55min27s)

Aladim e a lâmpada maravilhosa foi acrescentado à coletânea pelo francês Antoine Galland, que traduziu a obra e a popularizou no Ocidente. O conto se passa originalmente em um reino na China. De acordo com o livro *O romance de Aladim*, traduzido por René Khawam (autor desconhecido), tal área é entendida, na Idade Média Árabe, como parte da Rota da Seda, que compreendia a região do Quirguistão e Sinkiang,

no Noroeste da atual China. Há diversas adaptações do conto, mas a maioria preserva a essência do enredo.

Na história¹⁷, Aladim é pobre e descrito como um jovem teimoso e desobediente, que não se interessa por aprender o ofício do pai alfaiate. Quando o pai falece, Aladim tem 15 anos, e continua a brincar nas ruas “como um vagabundo”, se sentindo livre com a morte do pai. Um dia, quando brincava na praça com outros meninos, ele conhece um mago africano que diz ser seu tio, mas na verdade era apenas um mago que desejava usar Aladim para conseguir uma lâmpada mágica.

Acreditando na história do mago, que promete fazê-lo comerciante (considerados bem vestidos e estimados por todos), Aladim viaja com o “tio” até bem longe. No lugar se abre uma caverna em que há contida um tesouro que, segundo promete o mago, irá fazer de Aladim o homem mais rico do mundo. Assim, o mago lhe manda retirar a lâmpada da caverna e, em troca, lhe oferece uma fortuna e entrega-lhe um anel mágico para protegê-lo.

Aladim consegue pegar a lâmpada, mas o mago tenta ludibriá-lo na saída da caverna, fazendo com que o menino ficasse preso com a lâmpada no lugar. Por acidente, Aladim esfrega o anel e um gênio que o habitava lhe disse que poderia realizar seus desejos e, então, o tira dali. Ao voltar para casa, Aladim conta a sua mãe toda a história e a mãe o alerta, dizendo que “gênios são demônios, como dizia o nosso profeta Maomé”. De forma modesta, sempre que passavam fome, os dois recorriam à lâmpada mágica.

Um dia, o sultão manda que todo o comércio seja fechado, pois a princesa Badr al-Budur irá passar para tomar banho. Curioso, Aladim se esconde e a vê, sendo a primeira vez que o menino via uma mulher sem véu que não a sua mãe, e se apaixona por ela.

Depois de cortejar o sultão com pedras preciosas, Aladim pede a mão da princesa em casamento e constrói um castelo por meio de um pedido ao gênio da lâmpada. O mago descobre que Aladim está feliz e casado e vai atrás dele para vingar-se e roubar a lâmpada. Em dado momento, o mago passa pelo reino dizendo trocar lâmpadas novas por velhas e, sem a presença de Aladim em casa, a princesa faz negócio com o mago, que pede ao gênio que transfira o palácio para a África.

Com a ajuda do anel, Aladim consegue chegar ao paradeiro da princesa e do palácio. Lá, ele e a esposa elaboram um plano para envenenar o mago – que envolve que a princesa o seduza. Com isso, eles conseguem reaver a lâmpada e Aladim pede ao gênio

¹⁷ A versão utilizada está disponível em: <http://www.valdiraguilera.net/as-1001-noites-04.html>. Acesso em: 20 de maio de 2014.

que envie o palácio novamente à China. No fim, o sultão falece e, como a princesa era sua única herdeira, o poder supremo cabe a Aladim, que termina por governar o reino.

O mais evidente na comparação de ambos é o protagonismo da princesa, que embora não seja preponderante no filme, ainda é muito maior do que no conto. Na animação, Jasmine se rebela ao saber de seu casamento forçado enquanto que a princesa Badr al-Budur se casa sem conhecer seu marido, aparentemente sem contestar. O que as duas parecem guardar em comum é o poder de ludibriar e seduzir o vilão com êxito, ajudando Aladim, nos dois casos.

Também se nota uma diferença na representação do próprio Aladim, que no filme é retratado com uma pessoa de valor, que só rouba para se alimentar, enquanto que no conto é um “vagabundo”, que não quer saber de trabalhar. Nos dois há menções religiosas: no conto, a mãe se refere à Maomé, enquanto que no filme, o Sultão evoca Alá. Outra diferença é: enquanto *Aladdin* se passa em Agrabah, cidade fictícia no Iraque, o conto se ambienta no território hoje entendido como a China.

Existem diversas narrativas que analisam a questão feminina no cinema e na cultura popular. Na tirinha “A regra”, dos quadrinhos “Dykes to watch out for” da cartunista Alison Bechdel (1985), uma personagem feminina sem nome introduz o que hoje é conhecido como “teste Bechdel”¹⁸. Ela afirma que só assiste a um filme que satisfaça os seguintes requisitos: ter pelo menos duas mulheres; elas devem conversar uma com a outra; o assunto deve ser alguma coisa que não seja os homens.

Virginia Woolf (1929) percebeu essa relação entre mulheres na literatura de sua época e corrobora esta visão em seu livro-ensaio *Um teto todo seu*:

Todas essas relações entre mulheres, pensei, recordando rapidamente a esplêndida galeria de personagens femininas, são simples demais. Muita coisa foi deixada de fora, sem ser experimentada. E tentei recordar-me de algum caso, no curso de minha leitura, em que duas mulheres fossem representadas como amigas. [...] Vez por outra, são mães e filhas. Mas, quase sem exceção, elas são mostradas em suas relações com os homens. Era estranho pensar que todas as grandes mulheres da ficção, até a época de Jane Austen, eram não apenas vistas pelo outro sexo, como também vistas somente em relação ao outro sexo. E que parcela mínima da vida de uma mulher é isso! (WOOLF, 1929, p. 102)

¹⁸ Disponível em: <http://bechdeltest.com/>. Acesso em: 5 de setembro de 2014.

O teste parte da premissa de que um filme jamais será “apenas um filme”, na medida em que ele representa uma cultura e serve para que haja um questionamento do que nos é oferecido através do entretenimento.

Analisando *Aladdin* sob esta perspectiva feminista, observa-se uma falta de pluralidade de vozes femininas, já que Jasmine é a única mulher do filme com um nome próprio e uma personalidade definida. Dentre todas as produções de princesas dos estúdios, *Aladdin* é o único que incontestavelmente não passa no teste.

Ainda que válido, o teste tem suas limitações. Apesar de indicar a presença das mulheres e sua condição (se conversam sobre algo que não um homem), a análise só é feita até certo ponto. Assim, uma obra pode passar no teste mesmo tendo conteúdo considerado sexista e, por isso mesmo, o teste Bechdel deve ser o prenúncio de uma discussão sobre o tema, mas não a discussão em si sobre a questão feminista nos filmes.

Conforme aponta o jornalista político da “Business Insider”, Walter Hickey, que colabora com o site “Five Thirty Eight Life”, o teste Bechdel não mede se um filme é um modelo de igualdade de gênero nem mesmo se certifica se um filme é “bom” quando se trata de mulheres que integram. Da mesma forma, passar no teste não significa que as personagens femininas são bem escritas, desempenham um papel crucial na trama ou exibem profundidade significativa de caráter. “Mas é o melhor teste para igualdade de gênero no cinema que temos - e, talvez, mais importante para os nossos propósitos, o único teste que temos dados sobre.”¹⁹

¹⁹ Disponível em: <http://fivethirtyeight.com/features/the-dollar-and-cents-case-against-hollywoods-exclusion-of-women/> . Acesso em 6 de setembro de 2014. Tradução da autora.

3. REPRESENTAÇÃO DA CULTURA ÁRABE

Os estereótipos são formados desde crianças, se solidificam e se estabelecem neste momento e são fortalecidos por discursos e representações ao longo do tempo, embasados em um determinado contexto político e histórico que os respaldam. Neste capítulo, essa questão será desenvolvida para tentar explicar e analisar as motivações de uma determinada representação árabe, especialmente através do estudo de caso escolhido, o filme *Aladdin*, dos estúdios Disney.

Como o educador e fundador da pedagogia crítica, Henry Giroux (1999), aponta, os filmes da Disney teriam um efeito educativo para as crianças. Sua autoridade cultural, legitimidade, valores e ideais são mais eficazes do que a aprendizagem na escola ou na família, por exemplo.

A percepção roteirizada da infância e da sociedade que a Disney tem deve ser envolvida e desafiada como uma “questão historicamente específica de análise e intervenção social”. Isso é particularmente importante, já que as animações da Disney provocam e formam a imaginação, os desejos, os papéis e sonhos das crianças enquanto que ao mesmo tempo sedimenta o afeto e o significado. (GIROUX, 1999, p. 91)

Conforme Giroux explica, os filmes da Disney são uma influência muito forte para um público que ainda está formando suas mentes, oferecendo estímulos e alegria, além de permitirem que ele se localize em um mundo que ressoa seus desejos e interesses. O prazer é um dos princípios que definem o que a Disney produz, e neste sentido, as crianças são ao mesmo tempo seus sujeitos e objetos, sendo um importante meio na formação e no entendimento da cultura por parte das crianças.

Além disso, conforme aponta o doutor em Sociologia pela Sorbonne, Juremir Machado da Silva, as produções animadas despertam o imaginário do público infantil, que “agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginado e, através de um mecanismo grupal/individual, sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo” (SILVA, 2003, p. 11)²⁰.

Para o psicólogo Bruno Bettelheim (2002), os contos de fada apresentam elementos importantes que guiam as crianças de maneira que elas possam abandonar a dependência infantil e entendam problemas pessoais que talvez não conseguissem alcançar sozinhas, possibilitando que elas cresçam de maneira independente.

²⁰ SILVA, Juremir M. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2003

Os contos de fadas têm grande significado psicológico para crianças de todas as idades, tanto meninas quanto meninos, independente da idade e sexo do herói da estória. Obtém-se um significado pessoal rico das estórias de fadas porque elas facilitam mudanças na identificação, já que a criança lida com diferentes problemas, um de cada vez (BETTLEHEIM, 2002, p. 18)²¹.

Além disso, Bettelheim explica que, ao simplificar todas as situações, os contos de fadas acabam fazendo com que os personagens sejam “mais típicos do que únicos” (Ibidem, p. 7). Ao mesmo tempo, a polarização entre bem e mal permite que a criança compreenda mais facilmente a diferença entre ambos, o que não seria tão eficaz caso essas figuras fossem retratadas com mais verossimilhança em relação às pessoas reais. Sob esse prisma, a criança entende que deve fazer uma escolha sobre quem quer ser.

A questão para a criança não é ‘Será que quero ser bom?’ mas ‘Com quem quero parecer?’. A criança decide isto na base de se projetar calorosamente num personagem. Se esta figura é uma pessoa muito boa, então a criança decide que quer ser boa também (Ibidem, p. 10)

De forma mais geral, ao reescrever e animar essas e outras histórias, a Disney reafirma “necessidades psicológicas básicas e comumente experimentadas que estão conectadas com o processo de socialização e passam por ele com a estrutura social mais ampla”, segundo o PhD em estudos de mídia pela Universidade de Iowa, Lee Artz (2002).

Metáfora visual, antropomorfismo, cenas e configurações naturalizadas, e apropriação dos códigos culturais dos contos tradicionais são características que definem a animação da Disney. A Disney utiliza essas técnicas e formas de contar histórias com temas populares e ainda duradouros (por exemplo, a vinda de idade, a responsabilidade pessoal, bem como a busca da felicidade e aceitação) sempre apresentados em forma de narrativa. Em todo o gênero, o realismo da narrativa não depende de precisão histórica ou em condições do mundo natural, mas na consistência interna da história e da ressonância das ficções incorporadas dentro da história (Budd, Clay, e Steinman, 1999). As animações da Disney são insuperáveis em sua fidelidade narrativa à ideologia e aos valores culturais dominantes, sempre levando o público à “realista” terras de fantasia críveis. (ARTZ, 2002)²²

²¹ BETTLEHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. São Paulo, Editora Paz e Terra, 2002.

²² ARTZ, Lee. *Animating Hierarchy: Disney and the Globalization of Capitalism*. Disponível em: <http://lass.purduecal.edu/cca/gmj/fa02/gmj-fa02-artz.htm>. Acesso em: 24 de agosto de 2014. Tradução do autor.

Giroux (1999) considera ainda que, além de ajudarem a formar as mentes infantis e produzirem significado, as produções da Disney – ainda que revestidas de uma aura de ingenuidade – são obras com um cunho político que não deve ser esquecido somente por soar como algo “para crianças”:

Ainda mais perturbadora é a crença generalizada de que a “inocência” da Disney torna inexplicável a forma como ele molda o sentido da realidade das crianças: suas noções amenizadas de identidade, diferença e história no universo cultural aparentemente apolítico do “reino mágico”. (GIROUX, 1999, p. 89)

Nesse sentido, deve-se ter em mente que, quando produzem um filme fora dos moldes eurocêntricos e com enfoque em uma cultura diferente da americana, como em *Aladdin* (1992) e *Mulan* (1998), os estúdios não o fazem por acaso. Existe, conforme explicado no capítulo anterior, uma questão de panorama histórico, que envolve a globalização e as mudanças culturais no mundo como um todo, mas há também um discurso que não pode ser esquecido ou subestimado.

Em “Cinematic, essentialism, social hegemony and Walt Disney’s Aladdin”, Sam Heydt afirma que a reprodução do “inofensivo” nas animações da Disney é disfarçada por um véu de inocência ideológica. À medida que estes ideais e valores são abraçados pelo seu público, “os espectadores subconscientemente sucumbem ao racismo evidente, à propaganda política e aos dogmas camuflados do capitalismo que permeiam as amáveis imagens, tornando seu público refém da influência hegemônica do Ocidente” (HEYDT, 2010)²³ – especialmente quando se trata de uma representação do “Outro”.

A centralidade da questão étnica para os estúdios é discutida pelo jornalista Edward Rothstein em seu artigo “Cultural view – Ethnicity and Disney: It’s a whole new myth”²⁴, publicado em 1997, no jornal *The New York Times*:

A palavra étnica, que vem da palavra grega *ethnos*, que significa nação ou pagão, é um título dado a um estrangeiro e implica condescendência: as nações étnicas rejeitaram a civilização convencional e também foram rejeitadas por ela. O caráter étnico da Disney tende a ser interpretado como evidência de racismo e isolamento compartilhados por Walt

²³ Disponível em: <http://samheydt.wordpress.com/2010/01/06/cinematic-essentialism-social-hegemony-and-walt-disney%E2%80%99s-aladdin/>. Acesso em: 10 de setembro de 2014. Tradução da autora.

²⁴ Disponível em: <http://www.nytimes.com/1997/12/14/movies/cultural-view-ethnicity-and-disney-it-s-a-whole-new-myth.html?src=pm&pagewanted=2>. Acesso em: 07 de setembro de 2014. Tradução da autora.

Disney e por gerações de animadores, roteiristas e diretores da Disney. (ROTHSTEIN, 1997)

Ele explica que, à época (de seu texto), enquanto as atitudes raciais americanas mudaram drasticamente ao longo da história da Disney, a natureza da visão étnica da Disney tinha sido notavelmente consistente até então:

Os personagens étnicos da Disney são impregnados de clichê - no sotaque, em sua índole e forma [...] A etnia permaneceu proeminente em “Aladdin” [...] mas não estava relacionado a nada no filme. Essa transformação do mito da Disney reflete grandes mudanças na sociedade como um todo. O caldeirão está fora; a identidade étnica está dentro. A acomodação não é mais uma questão; a autoafirmação é. Mas a nuance é ainda mais abundante. (Ibidem, 1997)

Sob esse aspecto, pode-se dizer que, por falar para uma sociedade que vivia mudanças cada vez mais irrevogáveis, especialmente em termos sociais e culturais, os estúdios Disney deveriam ampliar seu leque. O caldeirão ao qual se refere Rothstein é uma metáfora que remete a uma sociedade homogênea – uma fusão de nacionalidades, culturas e etnias – que não cabe em apenas uma representação como era feito nas princesas clássicas.

A partir desse momento, o mais vital para os estúdios era globalizar suas representações e suposta identificações, mas especialmente autoafirmar a cultura americana sob um viés diferente do que era feito. Nesse sentido a nuance é vital.

3.1. Apropriação ocidental

Aladdin não é pioneiro em representar o Outro nas telas. A animação é um dos mais aclamados longas-metragens para crianças que trata dos árabes, sendo oriundo de um estúdio que historicamente exerce forte influência cultural e ideológica sob o público infanto-juvenil.

Enquanto uma produção cinematográfica proveniente de Hollywood, é fundamental que *Aladdin* seja analisado sob a luz de conceitos como representações e estereótipos, que serão desenvolvidos neste trabalho. Além disso, a obra *Orientalismo – o Oriente como invenção do Ocidente*, de Edward Said, se mostrará fundamental para contextualização e compreensão desse processo ao qual o próprio subtítulo do livro remete. O livro também será referência quanto as relações de poder e dominação entre Oriente e Ocidente, especialmente a partir da Segunda Guerra Mundial, quando o orientalismo americano se fortalece.

Edward Said (2007) afirma que o Ocidente julga que o Oriente é incapaz de interpretar a si mesmo e que apenas os orientalistas – “especialistas” em Oriente Médio – podem compreender e interpretar o Oriente. De outra forma, o Oriente seria negligenciado (2007, p. 386) e menciona uma frase de Marx que resume a ideia: “Eles não podem representar a si mesmos; devem ser representados” (SAID, 2007, p. 391).

O pesquisador João Freire Filho (2005) conceitua o termo “representação” como o uso dos diferentes sistemas significantes disponíveis, tais como textos, imagens e sons, para “falar por” ou “falar sobre” categorias ou grupos sociais, no campo de batalha simbólico das artes e das indústrias da cultura (FREIRE FILHO, 2005, p. 18). Segundo ele, a representação é fundamental no processo social da produção de sentido, sendo organizada e regulada por diferentes discursos, que podem ser tanto legitimados, quanto naturalizados, emergentes ou marginalizados e que circulam, colidem e se articulam sob determinado contexto (tempo e lugar). Sob esse aspecto, Freire correlaciona diretamente a questão da representação com a disputa pela hegemonia:

A construção (ou supressão) de significados, identificações, prazeres e conhecimentos [...] envolve, necessariamente, a disputa pela hegemonia entre grupos sociais dominantes e subordinados, com consequências bastante concretas no tocante à distribuição de riquezas, prestígio e oportunidades de educação, emprego e participação na vida pública. (FREIRE FILHO, 2005, p. 21)²⁵

A busca pela hegemonia por um determinado grupo é fundamental para entender o porquê de tal grupo representar o outro sob um viés que geralmente não corresponde à um retrato mais fidedigno deste outro – e isto está intrinsecamente ligado ao contexto político, econômico, social e ideológico ao qual essas representações são realizadas.

Para Said (2007): ainda que haja um conhecimento de outros povos e de outras eras que resulta da compreensão, compaixão, estudo e análise no interesse deles mesmos, há também um “conhecimento” integrado a uma “campanha abrangente de autoafirmação, beligerância e guerra declarada” (SAID, 2007, p. 15), que está ligada ao desejo de conhecimento por razões de controle e dominação externa.

²⁵ FREIRE FILHO, João. *Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias*. Revista FAMECOS, Porto Alegre, número 28, dezembro de 2005. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3333/2590> . Acesso em: 14 de setembro de 2014.

O filósofo esloveno Slavoj Žižek (2002) afirma que o multiculturalismo atual experimenta o Outro privado de sua alteridade. Para corroborar a ideia, ele dá o exemplo da cerveja sem álcool e do café descafeinado, que são privados de sua própria essência. No caso do café descafeinado, ele cheira a café e tem sabor de café sem ser realmente café. Nesse sentido, o Outro idealizado segue o mesmo padrão: sua realidade é privada de sua substância (ŽIŽEK, 2002, p.11)²⁶

Neste ponto, é preciso introduzir o conceito de Orientalismo proposto por Said. O estudioso afirma que o Orientalismo é um modo de abordar o Oriente que tem como fundamento o lugar do Oriente na experiência ocidental europeia.

O Orientalismo é um estilo de pensamento baseado numa distinção ontológica e epistemológica feita entre o “Oriente” e (na maior parte do tempo) o “Ocidente” [...] pode ser discutido e analisado como uma instituição autorizada a lidar com o Oriente, fazendo e corroborando afirmações a seu respeito, descrevendo-o, ensinando-o, colonizando-o, governando-o: em suma, o Orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente. (SAID, 2007, p. 29)

Com isso, o orientalismo é postulado sobre a exterioridade, na medida em que o orientalista, ao falar e descrever o Oriente, o faz indicando que está fora de lá tanto existencial quanto moralmente. Tal exterioridade produz a representação, fazendo com que o Oriente seja “transformado, passado de uma alteridade muito distante e frequentemente ameaçadora para figuras que são relativamente familiares” (Ibidem, p. 51). Assim, as representações devem ser entendidas como tal e não como descrições “naturais” do Oriente. Os desenhos animados da Disney são um bom exemplo disso. Tais representações geram um estigma e folclorizam o “Outro”, exercendo forte influência no que se deve pensar sobre este outro e sobre si mesmo, no caso das minorias.

Essas representações desfavoráveis das minorias giram em torno do conceito de estereótipo, definido por Walter Lippmann como “construções simbólicas enviesadas, infensas à ponderação racional e resistentes à mudança social” (LIPPMANN *apud* FREIRE FILHO, 2007, p. 22). Por subsequente, tal como as representações se correlacionam com a busca pela hegemonia, os estereótipos também estão intrinsecamente ligados à inalteração das relações de poder:

²⁶ ŽIŽEK, Slavoj. *Passions of the Real, Passions of Semblance*. IN: Welcome to the Desert of the Real. London: Verso, 2002. Disponível em: http://rebels-library.org/files/zizek_welcome.pdf. Acesso em 15 de setembro de 2014.

Os estereótipos ambicionam impedir qualquer flexibilidade de pensamento na apreensão, avaliação ou comunicação de uma realidade ou alteridade, em prol da manutenção e da reprodução das relações de poder, desigualdade e exploração; da justificação e da racionalização de comportamentos hostis e, *in extremis*, letais (FREIRE FILHO, 2007, p.22)

Nesse sentido, a reprodução de um estereótipo deve ser analisada juntamente com sua compreensão histórica e sob o contexto de construção da nação, levantando o questionamento de a quem este serve e com que objetivo, na medida em que é também um discurso, com todas as implicações do mesmo.

O estudioso Jack Shaheen (2010), autor do livro que baseou o documentário *Reel bad arabs*²⁷, analisou cerca de 900 casos de representações cinematográficas de árabes. Ele afirma que há um processo de alteridade que justifica a desumanização de um povo por parte de Hollywood. No documentário, Shaheen comenta que a imagem do árabe mudou radicalmente depois da Segunda Guerra Mundial, por conta da guerra entre Israel e Palestina (com os EUA apoiando Israel); o embargo do petróleo da década de 1970 e a Revolução Iraniana, que aumentou as tensões quando houve o sequestro de diplomatas americanos por mais de um ano – momentos que ajudaram a moldar os estereótipos mais recorrentes e recentes dos árabes.

Três coisas teriam contribuído para transformar até a mais simples percepção dos árabes e do islã numa questão altamente politizada, segundo Said:

Primeiro, a história contra o preconceito popular contra os árabes e o islã no Ocidente, que se reflete diretamente na história do Orientalismo; segundo, a luta entre os árabes e o sionismo israelense, e os seus efeitos sobre os judeus americanos, bem como sobre a cultura liberal e a população em geral; terceiro, a quase total ausência de qualquer posição cultural que possibilite a identificação com os árabes e o islã ou uma discussão imparcial a seu respeito (SAID, 2007, p. 58).

O árabe e sua cultura são comumente colocados em um bolo de maneira tal que uma identidade coletiva é dada a indivíduos que são muito diferentes uns dos outros. Agrupar todos os árabes e todo o oriental como um seguidor do islã ou ainda como um fundamentalista – como é recorrentemente feito nas representações hollywoodianas – é

²⁷ Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People. Direção: Sut Jhally. Produção: Media Education Foundation, 2006. 50 min, cor. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=lugFgJn9krl>.

não só um enorme equívoco, como favorece generalizações e aumenta o preconceito em relação a este “Outro”. Assim, “o resultado é erradicar a pluralidade das diferenças entre os árabes (quem quer que de fato sejam) no interesse de uma única diferença, a que distingue os árabes de todos os demais” (SAID, 2007, p. 413)

A exemplo dessa generalização, Said cita a palavra “islã”, que é frequentemente utilizada para designar ao mesmo tempo uma sociedade, uma religião, um protótipo e uma realidade; “incapaz de separar política e cultura, um retrato ideológico de ‘nós’ e ‘eles’” (Ibidem, p. 399).

Said explica que, pela própria questão da colonização, o Oriente é uma “invenção” europeia, sendo desde a Antiguidade “um lugar de episódios romanescos, seres exóticos, lembranças e paisagens encantadas, experiências extraordinárias” (Ibidem, p. 27). Mazin Qumsiyeh, diretor de relações com a mídia do ADC, resume esta caricatura do árabe como a síndrome dos três Bs: dançarinas do ventre, bilionários e homens bombas (“belly dancers”, “billionaires” and “bombers”)²⁸.

A contribuição americana ao Orientalismo se dá após a Segunda Guerra Mundial. Diferentemente da experiência europeia, que tomava o Oriente como uma questão católica, os Estados Unidos o encaravam como uma questão administrativa, de ação política – em paralelo, é neste mesmo período que o nacionalismo árabe declara abertamente sua hostilidade ao imperialismo ocidental (SAID, 2007, p. 388-399).

As relações históricas entre os países do Oriente e os Estados Unidos são marcadas por tensões e conflitos, além de intervenções militares americanas. Especialmente no que se refere ao Oriente, este é representado como um perigo iminente pela mídia, que focaliza tais guerras de maneira a-histórica e sensacionalista.

Na demonização de um inimigo desconhecido, em relação ao qual a etiqueta “terrorista” serve ao propósito geral de manter as pessoas mobilizadas e enraivecidas, as imagens da mídia atraem atenção excessiva e podem ser exploradas em épocas de crise e insegurança do tipo produzido pelo período pós Onze de Setembro (Ibidem, p. 22)

Sob esse aspecto, o foco dessas representações indica um enviesamento sobretudo político determinado que corrobora e busca a manutenção do *status quo* de um

²⁸QUMSIYEH, Mazin. *100 Years of anti-Arab and anti-Muslim stereotyping*. Disponível em: http://www.ibiblio.org/prism/jan98/anti_arab.html. Acesso em 10 de setembro de 2014.

determinado grupo ou pensamento. Além disso, o contexto no qual este discurso está inserido é determinante para reforçar o estereótipo e suas implicações.

Por fim, é importante ressaltar, como Heydt, coloca, que a natureza multilinguística (e sedutora) da animação, permite que ela mantenha seu significado mesmo quando dublada ou legendada. Isto possibilita que se ultrapasse fronteiras com uma facilidade maior, ainda que as animações estejam fora do contexto da cultura popular americana. Segundo ela, o próprio Walt Disney admitiu que “de todas as nossas invenções em termos de comunicação de massa, as imagens ainda falam a língua mais universalmente compreendida” (WALT DISNEY *apud* HEYDT, 2010)²⁹.

3.2. “Aladdin” e os estereótipos da cultura oriental

Em 1992, os estúdios Walt Disney lançam *Aladdin*, filme baseado em um conto árabe da coletânea *As mil e uma noites* (“Aladim e a lâmpada maravilhosa”). A produção ressoa as mudanças multiculturais da época, como explicado anteriormente, mas também é contemporânea às sucessivas invasões norte-americanas a países árabes, nos anos 1990, em especial a Guerra do Golfo.

A invasão do Kuwait e a ameaça de invasão da Arábia Saudita pelo Iraque representavam uma grande afronta aos interesses americanos na região. Isto porque, se o Iraque anexasse o Kuwait (ou a Arábia Saudita – ou os dois) ao seu território, o governo Saddam Hussein conseguiria que seu país detivesse metade das reservas de petróleo mundiais. Tal risco não poderia ser admitido pelos Estados Unidos, dada toda a importância do chamado “ouro negro” para o crescimento econômico do país e sua posição de liderança mundial. Em janeiro de 1991, com respaldo da Organização das Nações Unidas (ONU), os EUA iniciaram os bombardeios ao Iraque em resposta à invasão do Kuwait pelas tropas de Hussein em agosto de 1990.

Como lembra Said, o Pentágono e a Casa Branca são assessorados por orientalistas, que usam os mesmos clichês, estereótipos e justificativas para o uso da força e da violência (“é a única linguagem que essa gente entende”) para respaldar suas ações no Oriente (SAID, 2007, p. 17). Trata-se de uma visão simplificada do mundo formulada para a política dos Estados Unidos em todo o mundo árabe e em todo o mundo islâmico,

²⁹ Disponível em: <http://samheydt.wordpress.com/2010/01/06/cinematic-essentialism-social-hegemony-and-walt-disney%E2%80%99s-aladdin/> . Acesso em: 10 de setembro de 2014. Tradução da autora.

uma visão em que o terror, a guerra preventiva e a mudança unilateral do regime – sustentados pelo orçamento militar mais polpudo da história – constituem as ideias centrais, debatidas incansável e empobrecedoramente por uma mídia que se arroga o papel de fornecer supostos “especialistas” que validem a linha geral do governo. (SAID, 2007, p.23)

Conforme explica o historiador Max Elbaum (1991), o legado antiguerra do Vietnã se tornou ainda mais latente com o fim da Guerra Fria. Ao mesmo tempo, na visão do governo George H.W. Bush, era fundamental que os Estados Unidos estabelecessem sua hegemonia na chamada Nova Ordem Mundial.

É claro que Bush e seu círculo íntimo também se lembraram do Vietnã. Toda a campanha do governo para os corações e mentes em casa foram baseadas nas lições que retiraram dos fracassos de Lyndon Johnson e Richard Nixon. Para Bush, Colin Powell, James Baker e companhia, a lição principal foi que o uso mais sofisticado do poder militar, da manipulação da mídia, da demagogia e do racismo anti-árabe poderiam fazer a guerra palatável, mais uma vez. (ELBAUM, 1991)³⁰

Elbaum comenta que houve uma série de protestos antiguerra no auge dos acontecimentos, em janeiro, capaz de levar mais de meio milhão às ruas. Ele ressalta que este era um momento diferente do vivido na Guerra do Vietnã (que havia acontecido 20 anos antes), tanto no âmbito econômico quanto demográfico, cultural e político e que, em razão disso, o resultado da Guerra do Golfo mudou essa realidade. Em março de 1991, com o fim da guerra, os principais meios de comunicação social faziam eco à avaliação do presidente Bush e seu índice de aprovação chegou a 91% – segundo o historiador, o mais alto que qualquer presidente havia alcançado desde a semana da rendição nazista na Segunda Guerra Mundial.

Mesmo quando os jornais começaram a relatar que o número de iraquianos mortos poderia ser tão alto quanto 200 mil, o país está passando por uma orgia de vitória fervorosa completa com louvores sobre “como poucas pessoas” foram mortas na guerra. O espetáculo reflete a capacidade de Bush de manipular a opinião popular – mas é também um lembrete do profundo racismo e imoralidade incorporado na política cultural americana (Ibidem, 1991)

No prefácio de *Palestina: uma nação ocupada* (2000), o jornalista José Arbex menciona que quem “viu” a guerra pela televisão, a partir das imagens da CNN, constatou

³⁰ ELBAUM, Max. *The storm at home*. Disponível em: <http://www.revolutionintheair.com/histstrategy/gulf1.html>. Acesso em: 20 de setembro de 2014. Tradução da autora.

que não houve derramamento de sangue típicos em guerras. Foi um conflito “limpo”. Segundo ele, durante os quarenta dias de guerra, os Estados Unidos lançaram 88,5 mil toneladas de bombas em Bagdá (capital do Iraque) “sem matar absolutamente ninguém”, fato ao qual ele atribui a “um milagre da tecnologia” – o que reitera a manipulação midiática a que se refere Elbaum acima.

Aladdin originalmente era ambientado na cidade “fictícia” de Bagdá, conforme indica Giroux (1999; p. 29), no entanto, com a Guerra do Golfo tendo terminado tão recentemente (em 1991), os estúdios optaram por chamar a cidade de Agrabah (“o mais estranho”, em árabe). Sob esse contexto histórico, escolha de ambientação e representação árabe, Heydt defende que a motivação política do filme está longe de ser velada. “A representação prejudicial do mundo árabe na animação serve como uma propaganda nacionalista para justificar uma guerra desnecessariamente travada pelos Estados Unidos, disfarçando a invasão imperialista em uma guerra santa.” (HEYDT, 2010)³¹. Assim, a comunicóloga cita Gerd Baumann (1999), que afirma que o discurso religioso soa tão absoluto que pode ser usado como tradução para outras formas de conflito, para corroborar sua ideia.

Em sua obra, Said salienta que se o Iraque fosse o maior exportador de bananas, por exemplo, não teria havido guerra nem histeria em torno de armas de destruição em massa “misteriosamente desaparecidas” nem efetivos de exército, marinha e aeronáutica deslocados para a região meramente em nome da “liberdade”. “Sem um sentimento bem organizado de que aquela gente que mora lá não é como “nós” e não aprecia “nossos” valores – justamente o cerne do dogma orientalista tradicional [...] – não teria havido guerra.” (SAID, 2007, p. 16).

A produção, que foi nomeada a cinco categorias e levou dois prêmios no Oscar, arrecadou cerca de US\$ 504 milhões³² em bilheteria e mais de US\$ 1 bilhão quando somadas as receitas de bilheteria e produtos de valor agregado (como vestidos da princesa Jasmine e potes de biscoito do Gênio) (GIROUX, 1999, p. 93).

Aladdin começa com um comerciante cantando a música “Arabian nights”. Na versão lançada originalmente, o primeiro trecho dizia: “Oh, eu venho de uma terra, de um

³¹ Disponível em: <http://samheydt.wordpress.com/2010/01/06/cinematic-essentialism-social-hegemony-and-walt-disney%E2%80%99s-aladdin/>. Acesso em: 10 de setembro de 2014. Tradução da autora.

³² Dados do site especializado Box Office Mojo. Para esta comparação foram usados os dados de “Total Lifetime Grosses”, receita total vitalícia (inclui a doméstica e a mundial).

lugar distante/Onde caravanas de camelos vagam/Onde eles cortam sua orelha/Se não não forem com a sua cara/É bárbaro, mas ei, é o lar”³³. A letra foi repudiada pelo Comitê Antidiscriminação Árabe-Americano (ADC). Candance Lightner, ex-presidente do ADC, ressaltou tempos depois que esperava que o público não tivesse prestado atenção ou absorvesse uma imagem pobre do mundo árabe. “Eu só queria que a Disney tivesse nos consultado primeiro antes de desenvolverem um filme, atingindo milhões de pessoas, baseado em nossa cultura. É por isso que existe um ADC”³⁴. Após o apelo do comitê, os estúdios mudaram a parte do trecho mais problemática na versão que foi distribuída em vídeo para: “É plano e imenso, e o calor é intenso/ É bárbaro, mas ei, é o lar”³⁵. A palavra “bárbaro”, que conota crueldade, relativo ao primitivo, que não tem leis nem civilização, no entanto, foi mantida em ambas as versões – mas na adaptação, é o lugar (e não as pessoas) que é caracterizado dessa forma.

Outro ponto em relação à música de abertura é a versão dublada em português. Se na versão original há um trecho que diz que as noites árabes são mais quentes em muitos sentidos, a dublada é mais explícita, afirmando que essas noites têm “um belo luar e *orgias* demais”. Nenhum outro filme de princesas até então havia sido tão explícito sexualmente em seus vocábulos. Esta provavelmente não seria a primeira produção dos estúdios a mencionar sexo, não fosse o fato de que este é um filme que representa o mundo árabe, historicamente estereotipado como um povo altamente sexualizado, com seus haréns e dançarinas do ventre.

De acordo com Giroux, os executivos da Disney estavam cientes das implicações racistas da letra na medida em que Howard Asman, escritor da música, chegou a enviar uma versão alternativa quando entregou a canção escolhida (GIROUX, 1999, p. 105).

Enquanto a música toca, o comerciante segue andando pelo deserto em cima de um camelo. Apresentando Agrabah como uma cidade de mistérios e encantamento, o comerciante logo se põe a anunciar a venda de quinquilharias e produtos cuja funcionalidade e autenticidade são duvidosas. Assim, inicia a história da lâmpada, que irá levará à de Aladdin.

³³ Tradução da autora. No original: Oh, I come from a land, from a faraway place/ Where the caravan camels roam/ Where they cut off your ear/ If they don't like your face/ It's barbaric, but hey, it's home

³⁴ Depoimento disponível no site oficial do Comitê: <http://www.adc.org/education/arab-stereotypes-and-american-educators/>. Acesso em: 21 de setembro de 2014.

³⁵ Traduzido da letra alterada em inglês: Where it's flat and immense/And the heat is intense.

A questão bárbara, a qual a música de abertura indica, é reafirmada em diversos momentos. Logo no início do filme, um homem se apresenta a Jafar, dizendo que, para conseguir o que o vilão queria, foi necessário que ele cortasse alguns pescoços, logo antes de se apresentar como ladrão à caverna do tesouro. Já na primeira cena em que Aladdin aparece, ele está correndo de guardas, que desejam capturá-lo pelo roubo de um pão. Logo no primeiro diálogo, um dos guardas diz: “Quero suas mãos como um troféu, pivete”. Já duas crianças quase são chicoteadas pelo príncipe que está prestes a visitar Jasmine, quando elas passam em seu caminho e ele as chama de “fedelhos nojentos” – a violência só não acontece porque Aladdin o impede.

Jasmine também sofre uma ameaça de violência na cena em que pega uma maçã da banca sem pagar e o comerciante a sugere: “Você sabe qual a penalidade (para roubo)?”. Em seguida, ele ergue uma espada em uma mão e segura a mão da moça com outra – ocasião em que é salva por Aladdin. Mais tarde, Aladdin é capturado por guardas e, segundo Jafar, sob acusação de sequestro da princesa, a pena do jovem seria a morte – uma sentença emitida sem julgamento. O próprio Aladdin argumenta que a princesa parece não saber como Agrabah é perigosa.

Tal representação ecoa os pensamentos de Said quando este comenta um artigo do professor Gil Carl Alroy intitulado “Os árabes querem paz?”, afirmando que seu autor pretende provar que:

Os árabes são, em primeiro lugar, unidos em seu gosto pela vingança sangrenta, em segundo lugar, psicologicamente incapazes de paz e, em terceiro lugar, congenitalmente atados a um conceito de justiça que significa o oposto de justiça, eles não são merecedores de confiança e devem ser combatidos sem trégua, como se combate qualquer outra doença fatal. (SAID, 2007, p. 410)

O roubo do pão também é emblemático no filme, já que é a primeira vez que é retratada a fome e a pobreza de maneira tão evidente em um filme de princesas da Disney. Depois de fugir dos guardas pelo furto, Aladdin se depara com dois irmãos revirando lixo à procura do que comer enquanto ele come junto a Abu. Vendo as crianças aguardando pela comida que não encontraram no lixo, ele dá o alimento a elas. A desigualdade social é bastante marcada no filme, com a representação de pessoas famintas e pobres nas ruas e em puxadinhos, em oposição aos ricos príncipes e tesouros das pessoas ligadas ao castelo.

A geografia é um aspecto curioso em *Aladdin*. O palácio do Sultão (cujo filme é ambientado no Oriente Médio) é bastante semelhante ao famoso Taj Mahal, situado na Índia. Essa alusão parece reforçar o fato de que essas localidades – apesar de amplamente

distintas entre si, tanto em termos geográficos, quanto culturais – seriam, no fundo, a mesma coisa. Essa percepção só toma dimensões ainda maiores quando se percebe que o deserto subsaariano africano do início do filme desemboca no palácio do Sultão nesta cartografia reinventada de *Aladdin*. Em vez de desconstruir o velho estereótipo de que o Oriente é uno e homogêneo, o filme apenas reforça e legitima essa ideia.

Não obstante, os “perversos” e “primitivos” guardas locais bem como o vilão Jafar são representados com pele mais escura, faces caricatas e brutas, por vezes desdentados, barbudos, usando turbantes. São cruéis e gananciosos e sempre com uma arma em punho – Jafar tem seu poderoso cajado e os guardas e comerciantes abusam da ameaça com suas espadas. Em suma, uma caracterização marcadamente pejorativa.

Somado a esses “atributos”, na versão em inglês – ao contrário dos mocinhos Jasmine, Aladdin e Sultão –, são estes os com o sotaque mais carregados e que remetem à caricatura do árabe. Além disso, ao retratá-los como extremamente agressivos e sanguinários – na medida em que qualquer problema é “resolvido” por eles com a solução de desmembrar outrem – e até mesmo atrasados e abobalhados, o filme ridiculariza e aponta como vilões e bárbaros os árabes.

Don Bustany, presidente do comitê de Los Angeles da ADC à época, chegou a declarar que “provavelmente a coisa mais humilhante para os árabes é que todos os habitantes da cidade (de Agrabah), os comerciantes, guardas e soldados estão representados como maus e cruéis”, em entrevista à revista “Variety” de julho de 1993³⁶.

Segundo a reportagem, o ADC também solicitou que houvesse eliminação dos sotaques “discriminatórios” e a cena em que o comerciante quase corta a mão de Jasmine. Essas considerações foram negadas, pois, segundo os estúdios, demandaria muito dinheiro para regravar as cenas, refazer a remixagem do som e a reanimação do filme. Como o compositor da música “Arabian nights” já havia gravado duas versões, ficou acordado que somente a música seria mudada na versão do vídeo. Finalmente, em alusão ao fato de que os filmes da Disney são especialmente direcionados às crianças, Bustany disse: “Uma criança árabe-americana pode se sentir bem depois de ver ‘Aladdin’? A resposta é não”.

Em oposição, o casal Jasmine e Aladdin tem sotaque (e identidade) americanizado, enquanto o Sultão fala um inglês mais britânico. Não só o sotaque,

³⁶ Disponível em: <http://variety.com/1993/film/news/aladdin-lyrics-altered-108628/> . Acesso em: 22 de setembro de 2014.

contudo, faz desses três personagens mais ocidentais, mas também os seus traços – notadamente mais finos, especialmente no que se refere ao nariz – e a cor mais clara da pele. Aladdin, por exemplo, teve suas feições inspiradas no galã hollywoodiano Tom Cruise³⁷. O Sultão tem ainda barbas brancas e é gordinho, guardando grandes semelhanças com o pai de Bela (de *A bela e a fera*). É também caracterizado como benevolente e disposto a quase tudo para agradar a filha, tendo mudado a lei ao final do filme para agradá-la e permitindo que a princesa mantivesse seu status e bens (“aquela lei é que é o problema [...] pois deste dia em diante, a princesa se casará com quem ela achar que é digno de tal”).

Como na maioria dos filmes da Disney até então, o maniqueísmo entre bem e mal é bastante evidente. Em um contexto de tensão política, a produção faz coro com o discurso da mídia e da propaganda política do governo Bush pai e estigmatiza ainda mais o árabe como o vilão desumanizado e ganancioso, que deve ser combatido.

Finalmente, conforme aponta o especialista em estudos americanos Alan Nadel (1997), a mensagem principal do filme é a ocidentalização como a solução implícita para os problemas do Oriente (NADEL, 1997, p. 192). Aladdin enquanto um “street rat” (rato de rua, como o chamam no filme na versão original) idealiza a vida no palácio e de riquezas como desprovida de problemas. Por outro lado, quando se encontram no mercado e Jasmine conta posteriormente que seu pai está forçando-a a casar, o jovem classifica isso como “horrível”, retratando a tradição islâmica sob um viés negativo. Nesta cena, em que ambos se dizem presos às suas respectivas realidades – Aladdin por ser pobre e Jasmine por estar subordinada à lei –, pode-se crer que o confinamento de ambos está intrinsecamente ligado ao fato de que eles são árabes. Desta forma, o objetivo de ambos só pode ser atingido com a superação da atrasada lógica árabe – sob forma de uma pseudo-lei islâmica – representada no filme.

Quando Aladdin fala para Jafar – este sob o disfarce de um velho – que não poderia casar com Jasmine por não ser da realeza, o vilão replica: “Você conhece a regra do ouro, não conhece? Quem tem o ouro dita as regras”. Nas entrelinhas, Jafar parece afirmar que as leis islâmicas podem ser sobrepostas pelo poder do dinheiro, o que é de alguma maneira corroborado pelo final do filme. Ainda que Aladdin permaneça plebeu, a união entre ele e Jasmine é abençoada pelo fato de ele ter se provado um “jovem de valor”, algo geralmente premiado pela meritocracia do sistema capitalista. A ideia de

³⁷ Disponível em: <http://www.eonline.com/news/589460/53-fascinating-facts-you-probably-didn-t-know-about-disney-films> . Acesso em: 26 de outubro de 2014.

riqueza e abundância como algo do qual se orgulhar e que confere status também está representada na música que apresenta Aladdin como príncipe Ali:

Tem setenta camelos dourados/[...] E pavões ele tem um montão/[...]
Tem também os mamíferos raros/ Parece o Sultão/[...] Ele tem mais de
cem macaquinhos/ Tem escravos e tem criadinhos/Prontos para
atender/ E para fazer o que ele quer/Todos servem com frenesi o Ali
(ALADDIN, 1992, 46min40s)

Ali também tem um item fundamental que se mostra fundamental para que ele conquiste a princesa – além do Gênio e da lâmpada: o tapete mágico. Se por um lado Jasmine fica irritada quando o Sultão, Ali e Jafar discutem o futuro dela, esse mau humor (que ainda é mantido quando Ali adentra o quarto dela) se dissipa quando Jasmine vê o tapete mágico. Ela então aceita dar uma volta com Ali e sair do palácio e diz confiar em um sujeito que até pouco tempo antes ela julgava que a via como mero objeto, um prêmio a ser ganho. Os dois visitam diferentes países e juntos vislumbram a possibilidade de estar longe do castelo (e da cultura árabe). A aventura, onde “só tem prazer”, basta para que, ao fim da canção *Um mundo ideal* (e no final do voo), a princesa se apaixone por Ali (ou pelo tapete), entrelace as mãos com o falso príncipe e decida que deseja se casar com ele.

Esses não são os únicos momentos em que há representações da ocidentalização como algo superior ao Oriente. O Gênio parece ser, inclusive, o porta-voz escolhido pelos estúdios para transmitir a mensagem americana – como um anfitrião, do mítico oriente (mas que respalda os ideais ocidentais) e da própria Disney. Com amplos poderes, o Gênio os usa em uma missão quase jesuíta de civilização, tirando Aladdin da condição de “street rat” e transformando-o em Príncipe Ali. A transformação de Aladdin em Ali é análoga a da Gata Borracheira em Cinderela, o que faria do Gênio a Fada Madrinha de *Aladdin*. A partir dessa comparação, fica claro que, como no caso de Cinderela, a única chance de Aladdin sair de sua “triste” vida é ser “abençoado” pelos poderes do Gênio.

Além disso, as constantes mudanças de formas do Gênio passam pela cabeça do Pinóquio, pelo uso de um boné com o Pateta estampado e até por Jack Nicholson. Há outros símbolos típicos da cultura americana interpretados pelo Gênio, como uma líder de torcida, letreiros luminosos, uma apresentação típica dos desfiles que acontecem nos parques da Disney; em suma o Gênio é um típico “showman”.

Como tal, ele (Gênio) pode realmente nos levar – como seu Pateta sugere – do confinamento que tipifica a cultura oriental no filme para sua substituição preferível na forma de representação ocidental. Ele pode nos convencer de que o mundo não é apenas seguro, mas também

uma excelente atração turística, exótico em sua aparência, mas ocidental em suas convenções e valores; em suma, um ótimo lugar para se visitar, mesmo que você não tenha permissão para morar lá [...] O próprio lugar estrangeiro torna-se o meio que permite que as narrativas culturais americanas – projetadas para o mundo como a política externa, estilos de roupas e os códigos sociais – volte abençoado por qualquer Outro imaginário, como uma confirmação narcisista (NADEL, 1997, p. 199-200)

Para Nadel, as alegorias e a espetacularização do Gênio reforçam a ideia do Ocidente como algo glamouroso, mas mais do que isso, livre em amplos aspectos. Assim, mostra em diversos momentos (como os indicados acima) que a solução para a felicidade de Aladdin e Jasmine reside na incorporação dos costumes ocidentais e no abandono da ordem oriental (essencialmente regida pela “lei” da qual o filme trata).

Dada a análise feita acima e ao escolher fazer sua produção baseada em um conto árabe, os estúdios Walt Disney constroem uma narrativa do “Outro” que se respalda muito pouco no oriental e no Oriente em si.

Em artigo no site do comitê intitulado “Arab stereotypes and american educators”³⁸, Marvin Wingfield e Bushra Karaman (1995) afirmam que o filme caracteriza o mundo árabe como estranho, exótico e “outro”. Eles também indicam que árabes americanos enxergam a animação como uma perpetuação do recorrente estereótipo do universo árabe como um lugar de desertos, camelos, crueldade arbitrária e barbaridade. Além disso, eles pontuam que tais estereótipos são especialmente prejudiciais na ausência de imagens étnicas positivas e citam Shaheen: “(os árabes são) quase nunca vistos como pessoas comuns, que praticam a lei, dirigindo táxis, cantando canções de ninar ou curando os enfermos” (SHAHEEN *apud* WINGFIELD & KARAMAN, 1995).

Para Heydt, a familiaridade cultural com tais estereótipos desencadeia a inclinação de julgar uma pessoa com base em sua raça, religião ou nacionalidade. Sob esse viés, é difícil negar as ideologias hegemônicas e a propaganda política presentes em Aladdin, especialmente quando se leva em conta o contexto geopolítico paralelo ao lançamento da animação:

O americanizado Aladdin juntamente com o Sultão britânico de Agrabah devem salvar a princesa Jasmine, que como uma mulher simboliza a nação. Ironicamente, a ameaça provém do vizir Jafar cuja conspiração nefasta para trazer o mundo de joelhos é aconselhado por um papagaio idiota. Além disso, delimitação visual do vizir torna um estereótipo vergonhoso que é apoiado como um arquétipo do mundo

³⁸ Disponível em: <http://www.adc.org/education/arab-stereotypes-and-american-educators/>. Acesso em 22 de setembro de 2014.

árabe. À medida que o filme se desenrola, torna-se evidente que a cidade de Agrabah só pode voltar para a ordem a qual pertence uma vez que a ameaça de Jafar é extinta. (HEYDT, 2010)³⁹

Em *Unthinking eurocentrism: multiculturalism and the media*, Ella Shohat e Robert Stam falam do risco de se reproduzir o essencialismo racial que “reduz a complexa variedade de representações para um conjunto limitado de fórmulas reificadas” (SHOHAT & STAM, 1995, p. 199). No caso de Aladdin, o mundo árabe é representado como atrasado ou irracional, o que, ao tratar de uma cultura do “Outro” sob um viés distorcido e estereotipado, apenas alimenta o medo do mundo ocidental e perpetua tais estereótipos. Sob esse aspecto, o essencialismo gera uma percepção anacrônica e estática, que “ignora a instabilidade histórica do estereótipo” (Ibidem, p. 199).

Com relação a isso, Rey Chow (2002), crítica cultural e especialista na teoria do pós-colonialismo, comenta que o uso de estereótipos étnicos é intrínseco aos regimes políticos e “uma estratégia comum para a construção de um outro mítico para ser invocado para fins de guerra, imperialismo, defesa nacional e protecionismo” (CHOW, 2002, p. 59). Para ilustrar essa questão, ela lembra do mito judeu no regime nazista, do Japão na propaganda da Segunda Guerra Mundial e dos “hispanicos cucarachas”, que são culpados pelo mal-estar econômico nos estados fronteiriços dos Estados Unidos. Isso posto, no contexto em que Aladdin foi lançado – logo após a ofensiva no Iraque sob comando do governo Bush –, faz sentido que o personagem que mais remete aos estereótipos prévios do árabe seja aquele que na animação representa o vilão, Jafar.

O que o sucesso do uso de estereótipos por regimes políticos tem revelado não é simplesmente que os estereótipos são clichês, formas imutáveis, mas também - e muito mais importante - que os estereótipos são capazes de engendrar realidades que não existem. As figuras fantásticas sobre o judeu, o japonês, e o imigrante ilegal produziram consequências políticas substantivas, da deportação para encarceramento, genocídio ou limpeza étnica. Contrário à acusação de que são mal representados, portanto, os estereótipos demonstram ser armas políticas eficazes reais, capazes de gerar crença, compromisso e ação. (CHOW, 2002, p. 59)

Tais representações não seriam, portanto, um mero erro de representação ou compreensão do “Outro”, mas uma forma de controle social que atende ao interesse de um grupo específico. No caso árabe, Chow argumenta que, nos Estados Unidos – país

³⁹ Disponível em: <http://samheydt.wordpress.com/2010/01/06/cinematic-essentialism-social-hegemony-and-walt-disney%E2%80%99s-aladdin/> . Acesso em: 10 de setembro de 2014. Tradução da autora.

onde *Aladdin* foi produzido – há uma intolerância muito maior às representações anti-judeus do que anti-islâmicas, algumas vezes atrelando a figura de Saddam Hussein como uma metonímia para o islamismo. Assim, como ressalta a crítica, o poder do efeito visual é significativamente não-verbal.

Finalmente, o artigo de opinião “It’s racist, but hey, it’s Disney”, publicado no jornal New York Times em 1993, evidencia o sentimento dos árabes-americanos em relação às representações em *Aladdin*:

Compreensivelmente, os árabes-americanos estão chateados. Achem difícil o suficiente que Saddam Hussein seja o vilão do dia e que os terroristas de países árabes tenham recentemente ameaçado Nova York. As dificuldades aumentam quando os policiais no Irã prendem mulheres por mostrar o seu cabelo, ou mulás expedem ordens de execução contra autores que consideram blasfêmicos. Mas os aiatolás do Irã não representam todos os árabes, nem todos os muçulmanos - assim como os desprezíveis televangelistas não representam todos os cristãos ou todos os americanos (NEW YORK TIMES, 1993)⁴⁰

⁴⁰ Disponível em: <http://www.nytimes.com/1993/07/14/opinion/it-s-racist-but-hey-it-s-disney.html> . Acesso em: 22 de setembro de 2014.

4. MULHERES NO UNIVERSO ÁRABE

Não há um “ideal” de mulher árabe. Pela diversidade cultural dentro de um universo tão heterogêneo quanto o árabe, tentar chegar a um modelo seria desconsiderar muitas variáveis, levando a outro tipo de estereótipo – diferente daquele que este trabalho busca desconstruir, mas ainda assim, um estereótipo. Citando a escritora libanesa Joumana Haddad sobre a visão ocidental, “A imagem da mulher árabe típica é [...] *incompleta*” (HADDAD, 2011, p. 26), embora não seja inteiramente equivocada.

Neste capítulo, serão mostrados diferentes aspectos do uso do véu, assim como a diversidade de panoramas vividos pelas mulheres em países árabes, inclusive quanto à participação delas nos levantes da Primavera Árabe. Embora a imagem da mulher árabe seja reduzida ao uso da cobertura islâmica e da opressão de um ambiente patriarcal que sofrem, este trabalho busca relativizar esse quadro.

O chamado feminismo islâmico, pesquisado por Cila Lima, também será discutido, juntamente com o aspecto levantado por ele, que defende que há um equívoco na interpretação dos textos sagrados. Após a exposição dessas diferentes perspectivas do mundo árabe e/ou islâmico na primeira parte, a segunda terá como foco a princesa Jasmine, de *Aladdin*, enquanto representante dos estúdios da Disney deste universo mítico do Outro.

4.1. Ser uma mulher árabe é

A imagem da mulher árabe está recorrentemente atrelada a um mero acessório utilizado por ela. A cobertura do corpo dessas mulheres (seja através do chador, *niqab*, *hijab* ou burca) é emblemática para a cultura ocidental, que tende a interpretar tal vestimenta como opressiva. Embora este trabalho apresente uma discussão embrionária, busca, de alguma forma, desconstruir a ideia de que a cobertura do corpo feminino seja uma espécie de “véu do silêncio” – ele é também um ato cultural, religioso e simbólico.

O véu, apesar de ter seu uso obrigatório em uma série de países, é, por vezes, uma escolha da mulher. Ainda assim, por ser usado por mulheres cujos países são marcados pela diversidade cultural, não se pode estabelecer um único modelo social de seu uso.

É necessário relativizar a imagem das mulheres árabes como passivas, submissas e oprimidas pelos homens e pelo véu, além de ultrapassar o entendimento superficial de que essas mesmas mulheres precisam ser “salvas” pelo “moderno” e “libertário” mundo ocidental.

A reportagem do portal IG⁴¹ intitulada “Apesar de papel nos levantes, mulheres árabes ainda lutam por direitos” fez um aparato da situação das mulheres em países árabes. A participação de muitas delas nos levantes da Primavera Árabe lhes rendeu reconhecimento: em dezembro de 2011, a ativista iemenita Tawakel Karman recebeu o Prêmio Nobel da Paz, ao lado de duas liberianas, por sua defesa dos direitos das mulheres. Em outubro desse mesmo ano, a militante egípcia Asmaa Mahfouz e a advogada síria Razan Zeitouneh fizeram parte do grupo de cinco ativistas árabes que receberam o Sakharov, prêmio do Parlamento Europeu que promove a liberdade de pensamento (em 2014, foi a vez da jovem Malala Youszfa, que lutou pela defesa do direito das meninas à educação e foi baleada pelo Talibã, receber o Nobel da Paz).

O compilado do IG mostra panoramas distintos: na Arábia Saudita, por exemplo, as mulheres terão direito a concorrer nas eleições municipais e votar somente a partir de 2015, são proibidas de dirigir e são obrigadas a se cobrir da cabeça aos pés (*niqab* e *abaya*) para garantir o comportamento moral dos homens e proteger a honra da família. No Egito, o divórcio sem o consentimento do homem é permitido desde 2000 e elas podem votar, mas ainda sofrem mutilação genital, ainda que a prática seja proibida desde 2008. No Iêmen, as mulheres têm um guardião, que negocia seu “contrato” de casamento, e elas não podem tirar passaporte sem a permissão deste guardião. Na Líbia, as mulheres podem participar de congressos e comitês populares desde 1997 e, em geral, as leis são aplicadas da mesma forma, tanto para homens quanto para mulheres (o adultério seria uma exceção). Na Tunísia, as mulheres são protegidas de discriminação, têm igualdade no Judiciário e o testemunho da mulher tem o mesmo peso do homem, a violência doméstica é crime desde 1993 e mais de 50% dos estudantes universitários são mulheres.

Já uma pesquisa da Thomson Reuters Foundation⁴² de novembro de 2013 investigou o direito das mulheres no mundo árabe e dispôs os países em um ranking do pior para o melhor em termo de direitos das mulheres. Para tal, o órgão examinou a percepção de especialistas do estado do direito das mulheres no âmbito político, social, econômico, familiar e também no que tange à violência e direitos reprodutivos, esferas consideradas chave para a Convenção para Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Contra as Mulheres, das ONU.

⁴¹ Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/revoltamundoarabe/apesar-de-papel-em-levantes-mulheres-arabes-ainda-lutam-por-dire/n1597401014626.html> . Acesso em: 10 de outubro de 2014

⁴² Disponível em: <http://www.trust.org/spotlight/poll-womens-rights-in-the-arab-world/?source=dpagerelspot> . Acesso em: 10 de outubro de 2014.

O Egito é considerado o pior país nesses termos, seguido por Iraque, Arábia Saudita, Síria, Iêmen, Sudão, Líbano, território palestino, Somália, Djibuti, Bahrein, Mauritânia, UAE, Líbia, Marrocos, Argélia, Tunísia, Qatar, Jordânia, Kuwait, Omã e Comores, considerado o melhor país árabe em relação ao direito das mulheres.

Abdelwahab Bouhdiba, autor de *A sexualidade no Islã*, afirma que a “invenção” da vestimenta está ligada a questão pudica, que apaga a desonra de Adão e Eva após estes provarem do fruto proibido (embora o pecado original seja perdoado por Deus, segundo o Alcorão) (BOUHDIBA, 2006, p. 25). Segundo sua interpretação, o Alcorão estabelece uma hierarquia entre os sexos:

A diversidade do coletivo não implica forçosamente a igualdade de papéis e a semelhança de *status*, pois a visão alcorânica se desenvolve também segundo um outro eixo, o da hierarquia dos sexos. O primado do homem sobre a mulher, com efeito, é total e absoluto. A mulher procede do homem [...] A mulher é cronologicamente segunda. É no homem que ela encontra sua finalidade. Ela é feita para a alegria dele, para o seu repouso, para sua plenitude. (BOUHDIBA, 2006, p. 25)

Ainda assim, para Bouhdiba, a relação entre casais deve ser entendida como uma relação de complementariedade. Nesse sentido, ainda que haja uma hierarquia pré-estabelecida em detrimento da mulher, “não há traços de misoginia no Alcorão”.

Outros autores e autoras feministas pregam que a mulher não é segunda no Alcorão e nem mesmo o livro sagrado afirma que ela meramente viva para servir aos homens e que esta crença, portanto, proveria de uma má interpretação do Alcorão.

Para o estudioso João Victor Guedes (2011) em “Mídia Ocidental e os povos Árabes – uma relação de preconceito e generalizações”⁴³, é preciso ter em mente que, assim como a Bíblia pode ter versículos tirados de seu contexto e usados por fanáticos cristãos, o Alcorão também é passível dessa deturpação.

No Alcorão há um versículo que aconselha as mulheres a se vestirem e a se comportarem com recato. Essa passagem é, em geral, entendida como um bom conselho prático. É por causa dela que vemos as mulheres islâmicas com véus na cabeça e mantos pelo corpo. Contudo, outra interpretação fornece aos mais radicais uma outra interpretação, que tem como justificativa a prisão de mulheres em casa e a obrigação uso de trajes como a Burca e o Niqab. (GUEDES, DIAS E SOUSA, 2011, p. 10)

⁴³ Disponível em: <http://intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2011/resumos/R27-0044-1.pdf>. Acesso em 28 de setembro de 2014.

Assim, como nos lembra a antropóloga e professora de estudos de gênero e da mulher da Universidade de Columbia Lila Abu-Lughod (2012), o grupo Talibã não inventou a burca e esta é a razão pela qual as mulheres muçulmanas continuaram a usá-la, mesmo depois de se verem “livres” do grupo (ABU-LUGHOD, 2012, p. 456)⁴⁴.

De acordo com Abu-Lughod, a burca era usada, por exemplo, pelas mulheres *pashtun* (grupo étnico no Afeganistão) quando saíam e, convencionalmente, a vestimenta simbolizava modéstia e respeitabilidade da mulher. Assim como outras coberturas, a burca marcava a separação simbólica entre o homem e a mulheres, e da esfera pública e privada, separando o que deve e o que não deve ser visto.

As principais coberturas (*niqab*, *hijab*, burca e chador) são entendidas da seguinte maneira: o *hijab* tem origem árabe (“hajaba”), e significa “esconder”, “ocultar” dos olhares, “estabelecer distância”. Ele esconde os cabelos e deixa apenas visível o rosto em si. Já o *niqab* só deixa os olhos a mostra e seria o equivalente árabe da burca. O chador, por outro lado tem origem persa (“chaddar”) e é uma vestimenta tradicional das mulheres do Irã, que cobre o corpo da cabeça aos pés. Finalmente, a burca tem apenas uma rede sobre os olhos que permitem certa visão do mundo exterior, cobrindo todo o corpo e cabeça da mulher.⁴⁵

O véu, de forma geral, representaria uma identidade e teria em sua utilização a ideia de pertencimento a determinada comunidade, assim como todos os grupos sociais que seguem determinadas convenções quanto à forma de se vestir, guiadas por padrões sociais compartilhados, crenças religiosas e ideias morais. Para ilustrar isso, Abu-Lughod exemplifica a “tirania da moda”, vivida por muitos países ocidentais e faz algumas analogias sociais com questões ocidentais, como o fato de que não seria considerado apropriado uma mulher de short numa ópera (ABU-LUGHOD, 2012, p. 457)

Na surata 33 do Alcorão, fala-se sobre a cobertura: “Ó Profeta, dize a tuas esposas, tuas filhas e às mulheres dos fiéis que (quando saírem) se cubram com as suas mantas; isso é mais conveniente, para que distingam das demais e não sejam molestadas” (ALCORÃO 33:61).

A socióloga e feminista marroquina Fatema Mernissi (1987) apresenta o uso do véu de uma forma negativa. Em sua concepção, há uma imposição do véu às mulheres,

⁴⁴ Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2012000200006. Acesso em: 24 de outubro de 2014.

⁴⁵ Disponível em: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2010/09/os-diferentes-veus-islamicos-hijb-niqab-chador-e-burca.html>. Acesso em 25 de outubro de 2014.

que seria uma forma também simbólica de segregá-las e excluí-las socialmente. Ao saírem para o espaço público cobertas, elas se tornariam invisíveis aos olhos dos homens (MERNISSI, 1987, p.143). Ainda assim, Mernissi não se posiciona contra o uso do véu, mas sim quando este é imposto por homens.

Sua tese quanto ao uso da vestimenta é debatida entre estudiosos do meio, que a classificam como controversa. Para Mernissi, a desigualdade sexual se explica pelo fato de que a mulher muçulmana seria dona de um poder perigoso, que reduziria o homem à passividade e que, portanto devia ser contida.

A mulher muçulmana é dotada de uma atração fatal que corrói a vontade masculina de resistir a ela e o reduz a um papel de submissão. Ele não tem escolha; ele só pode ceder à sua atração, de modo que sua identificação com a *fitna* (caos, desordem), com o caos, e com as forças anti-divinas e antissociais do universo (Ibidem, p. 41).

Finalmente, Abu-Lughod (2012) acredita que dois pontos emergem da discussão dos significados do uso do véu:

Primeiro, precisamos trabalhar contra a interpretação reducionista do véu como a quinta-essência dos sinais da falta de liberdade das mulheres, mesmo que nos oponhamos à imposição estatal dessa forma, como no Irã ou com o Talibã [...] Segundo, devemos tomar cuidado para não reduzir as diversas situações e atitudes de milhões de mulheres muçulmanas para uma única peça de roupa [...] Por último, o significativo problema político-ético que a burca levanta é como lidar com os “outros” culturais. (ABU-LUGHOD, 2012, p. 459)

Para a autora, só é possível lidar com esses “outros” culturais aceitando e respeitando a possibilidade da diferença. Assim, ainda que se queira “libertar” as mulheres afegãs “para serem como nós”, deve-se reconhecer que, mesmo após a “libertação” em relação ao Talibã, elas podem querer coisas diferentes daquelas que o ocidente desejaria para elas. Sobretudo acredita que deve haver uma cautela em torno da retórica de salvar pessoas: “Nós podemos querer a justiça para as mulheres, mas podemos aceitar que pode haver ideias diferentes sobre a justiça e que mulheres diferentes podem querer, ou escolher, futuros diferentes daqueles que vislumbramos como sendo melhores” (Ibidem, p. 462).

Ao mesmo tempo em que o Ocidente vê essas mulheres como “oprimidas”, elas também têm sua própria visão das mulheres ocidentais. Conforme Abu-Lughod: em seu trabalho de campo no Egito durante 20 anos com mulheres da zona rural à mais educada e cosmopolita, ela não se lembra de nenhuma que tenha expressado inveja das americanas

– mulheres que as orientais tendem a ver como “despojadas” de sua comunidade, vulneráveis à violência sexual e/ou exclusão social, movidas mais pelo sucesso individual do que por sua moral e desrespeitosas a Deus (ABU-LUGHOD, 2012, p. 464).

De forma resumida, a antropóloga Francirosy Ferreira (2013), considera em “Diálogos sobre o uso do véu: empoderamento, identidade e religiosidade”⁴⁶ que o uso do véu “constitui a forma das mulheres externarem sua religiosidade e sua identidade como pertencentes a um determinado grupo étnico, a partir de uma fronteira simbólica” (FERREIRA, 2013, p. 192).

Por conseguinte, Ferreira defende que é preciso deixar que essas mesmas mulheres expressem o que desejam e qual lei devem seguir e que proibi-las desse direito seria continuar a opressão que já vivem em determinados contextos sociais patriarcais (Ibidem, p.196). Finalmente, é preciso ter em mente que:

Considerar que toda mulher que usa burca ou niqab é submissa e deve ser “salva” pelos ocidentais é tão violento quanto obrigá-la a usar tal vestimenta. É importante dizer que o véu não subtrai o pensamento, e a ausência dele não é significado de autonomia (Ibidem, p. 184)

A entrevistada Gisele Marie Rocha, brasileira, moradora de São Paulo e de família católica, se converteu ao islamismo em 2009 (*anexo I*). Ela explica que não usou o véu logo que se converteu, mas para ajudar uma amiga, que havia retornado do Egito e tinha vontade de usar o *niqab*, a enfrentar o receio da reação dos brasileiros. Musicista profissional, Gisele comentou um pouco de suas razões pessoais para usar o *niqab*:

Minhas razões são totalmente subjetivas. O *niqab* mudou muito a minha relação com o mundo, me tornou mais reflexiva, mudou o meu comportamento. É para mim também uma expressão de minha fé em *Allah*. É também uma relação com Aisha (*Allah* esteja satisfeito com ela), esposa do Profeta (*saws*⁴⁷) que usava *niqab*, e uma mulher que eu admiro muito. E eu sou livre! É a expressão da minha liberdade, é minha escolha.⁴⁸

Em julho de 2010, o governo de Nicolas Sarkozy, na França, instaurou uma lei que proibia o uso da burca e do *niqab* nos espaços públicos, afirmando que, nessa esfera, ninguém poderia esconder os rostos. A penalidade prevista para quem desacatasse a lei

⁴⁶ Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/perspectivas/article/viewFile/6617/4864> . Acesso em: 01 de outubro de 2014.

⁴⁷ Termo utilizado pela entrevista que significa: a paz e as bênçãos de Alá estejam com ele

⁴⁸ Entrevista concedida a autora em 14 de outubro de 2014. (*Anexo I*)

era uma multa de 150 euros e a submissão a aulas de cidadania. Em julho de 2014, o Tribunal Europeu de Direitos Humanos decidiu manter a lei em voga. Segundo o Tribunal, a decisão “não foi expressamente baseada na conotação religiosa do vestuário em questão, mas apenas no fato de ele esconder o rosto”.

De acordo com reportagem da BBC⁴⁹, a França foi o primeiro país europeu em tempos atuais a proibir o uso público do véu que cobre praticamente todo o rosto. A Bélgica adotou uma proibição semelhante em 2011, assim como algumas cidades da Itália e da Espanha, incluindo Barcelona.

Conforme a matéria aponta, algumas mulheres francesas muçulmanas questionaram a lei, alegando que usavam a vestimenta por uma questão de liberdade religiosa enquanto devotas. Assim, a atitude do governo francês pode ser encarada como uma desvalorização da cultura do “Outro”.

Segundo Ferreira, há duas justificativas para a proibição do uso dessas vestimentas em público: primeiro, por questão de segurança, o que leva à associação entre o uso da cobertura e o terrorismo; segundo, por ferir as tradições e costumes de um país (FERREIRA, 2013, p. 184).

Para a antropóloga, a proibição do uso das vestimentas islâmicas tenta esconder uma espécie de “discurso civilizacional” e “ideológico” e desconsidera o significado do a vestimenta religiosa, encarada como um elemento de empoderamento, identidade e religiosidade de mulheres muçulmanas.

Na França, vivem mais de cinco milhões de muçulmanos, mais ou menos duas mil mulheres usam essas vestimentas (burca e *niqab*), o que não justifica tal reação. Ao fazer tais proibições, estamos deixando de reconhecer e de respeitar as diferenças étnicas e religiosas. A desculpa de proteger essas mulheres não convence a comunidade, nem os Direitos Humanos [...] A proibição fez com que mais meninas passassem a usar o *hijab* em sinal de defesa da sua identidade (Ibidem, p. 184)

Outro aspecto, como apontou Lila Abu-Lughod (2012), é o uso deste discurso do “véu opressor” para justificar certas ações políticas, como debatido no capítulo anterior. Conforme menciona a antropóloga, a ex-primeira dama Laura Bush chegou a fazer uso da ideia de opressão das “outras mulheres” para justificar o bombardeio americano e a intervenção no Afeganistão, defendendo, assim, a “Guerra ao Terrorismo”.

⁴⁹ Disponível em: http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2014/07/140701_veu_franca_ms. Acesso em: 5 de outubro de 2014.

Por causa de nossos recentes ganhos militares em boa parte do Afeganistão, as mulheres não mais estão aprisionadas em suas casas. Elas podem ouvir música e ensinar suas filhas sem medo de punição. A luta contra o terrorismo é também uma luta pelos direitos e dignidade das mulheres. (BUSH *apud* ABU-LUGHOD, 2012, p. 453)

Abu-Lughod também fala de uma “preocupação seletiva” por parte desses porta-vozes, que, em muitos casos, fazem um recorte (a exemplo do véu como signo de opressão), mas não apoiam a educação feminina ou ações que favoreçam o progresso das mulheres de sua própria sociedade. Novamente os EUA se posicionam como “salvadores”. Impondo, assim, sua hegemonia e ideais políticos e fazendo uso da imagem do Outro sob uma perspectiva Ocidental para corroborar suas ações – algo propagado fortemente pela mídia internacional, que, como lembrou Ferreira (2013), atrela a noção cultural do véu a uma dimensão terrorista e/ou opressora.

4.2. Feminismo Islâmico

Ainda que o Ocidente tenha uma ideia pré-concebida das árabes como oprimidas, elas também lutaram e lutam por maior liberdade e têm, à sua própria maneira, um movimento entendido pela cultura ocidental como “feminismo”. Embora muitas árabes rejeitem esse nome por entenderem como algo próprio da cultura ocidental, seu histórico e desenvolvimento encontram semelhanças com o feminismo ocidental e, portanto, este trabalho irá chamar tal movimento de “feminismo islâmico” ou “feminismo árabe”.

O feminismo árabe precede a Primeira Guerra Mundial. Antes deste período havia registro de 25 revistas feministas árabes detidas, editadas e publicadas por mulheres, de acordo com a escritora e professora da Universidade de Damasco Bouthaina Shaaban (2003), em seu artigo “Preparing the way: early arab women feminist writers”⁵⁰.

Shaaban cita o exemplo da revista *al-Fatat* (“Jovem Menina”), lançada no Egito, em 1892, cujo o editorial da primeira edição dizia: “*al-Fatat* é a única revista para as mulheres no Oriente; ela expressa o que você pensa, desvenda seus pensamentos internos, luta por seus direitos, procura por sua literatura e ciência, e tem orgulho em publicar os produtos de suas escritas”. Segundo a pesquisadora, revistas como essa apareceram no Cairo, Beirute, Damasco, e, em menor medida, em Bagdá.

⁵⁰ Disponível em: <http://inhouse.lau.edu.lb/iwsaw/raida100/EN/p010-014.pdf> . Acesso em 09 de setembro de 2014

De acordo com Shaaban, a maioria das capas falava da experiência e da conquista das mulheres ocidentais. O conteúdo das revistas sublinhava a necessidade de aprender com os movimentos dessas mulheres sem, no entanto, abrir mão dos aspectos positivos na cultura árabe e na religião muçulmana. Conforme salienta a estudiosa, não haveria nada no Alcorão que fizesse do véu um requerimento para os deveres islâmicos, e mesmo a poligamia seria algo contrário ao espírito e às palavras do livro sagrado.

Assim, artigos da época argumentavam que, embora houvesse movimentos políticos pela independência nacional, nenhum país poderia ser verdadeiramente livre mantendo as mulheres acorrentadas. Nesse sentido, seria necessário o despertar de uma consciência feminista no mundo árabe. Na concepção de Shaaban, contudo, esta conexão entre liberdade nacional e bandeira feminista foi um projeto que a geração posterior falhou em salientar.

Como demonstração da posição articulada por essas revistas na época, Shaaban dá o exemplo da feminista Labiba Shamti'n, que em 1898 escreveu:

Eu não vejo como uma mulher escritora ou poeta poderia ser um dano a seu marido e filhos. Na verdade, eu vejo exatamente o oposto, seu conhecimento e educação vão refletir positivamente em sua família e em suas crianças. Nem a arte masculina nem sua criatividade jamais foram consideradas como uma desgraça para a família, ou um impedimento para o amor e carinho que um pai pode outorgar a seus filhos. O homem que vê uma mulher com instruções como sua rival é incompetente; aquele que crê que seu conhecimento é suficiente é cruel, e o homem que acredita que a criatividade da mulher prejudica a ele ou a ela é ignorante (SHAMTI'N *apud* SHAABAN, 2003, p. 11)

Segundo a pesquisadora da Universidade de São Paulo Cila Lima (2014)⁵¹, o feminismo islâmico é um movimento que se autodefine por ter como objetivo a recuperação da ideia de comunidade muçulmana como um espaço compartilhado entre homens e mulheres. Utiliza-se a releitura das escrituras do Islã através da livre interpretação das fontes religiosas e da formação “analítico-discursiva” de busca pela justiça e pela emancipação das mulheres – expostas nas releituras dos textos sagrados sob uma perspectiva feminista. Além do Alcorão, também são objetos de releituras os dizeres e ações do profeta Maomé e a jurisprudência islâmica (LIMA, 2014, p. 681). Em síntese:

⁵¹ Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v22n2/a19v22n2.pdf> . Acesso em 12 de outubro de 2014.

O feminismo islâmico [...] é visto como resultado do encontro entre essa ideologia de autorreflexão islamista sobre o papel da mulher e suas possíveis interpretações e/ou novas formulações, em consonância com as lutas das mulheres em diversos países muçulmanos e comunidades muçulmanas ao redor do mundo. (LIMA, 2013, p. 4)⁵²

Lima cita a paquistanesa Asma Barlas, que defende que o Alcorão deve ser lido como um texto libertário e antipatriarcal, embora reconheça que, em muitas sociedades muçulmanas, a mulher é tratada “como cidadã de segunda classe” e com frequência “perseguida violenta e moralmente” (Ibidem, p. 681).

Lima também comenta que o questionamento das feministas islâmicas considera que a divisão, baseada na biologia, nas funções na família e na sociedade, como forma de justificar a desigualdade, não provém do Alcorão, sendo cultural e social. Nesse sentido, os capítulos do livro sagrado que tratam explicitamente de igualdade, estariam sendo renegados ou deixados de lado – pensamento compartilhado por Fatema Mernissi.

A Primavera Árabe foi um momento especial para a mulher árabe, na medida em que a mídia internacional passou a ouvi-la, conforme Ferreira (2014):

A ideia de que as mulheres árabes ficaram “mais fortes” depois da Primavera Árabe carrega em si o equívoco de que elas foram “passivas” diante do que ocorre com elas e com sua sociedade. As mulheres sempre estiveram ligadas aos mais diversos movimentos sociais, portanto, o problema não está na “voz” dessas mulheres, mas sim, na “audição” que lhes foi negada. [...] O que a Primavera Árabe fez foi dar maior visibilidade aos movimentos e reivindicações das mulheres. A mídia internacional fez bem o serviço, mas continua colocando essas mulheres como as “submissas”, “desprotegidas”, que precisam ser salvas pelo Ocidente. (FERREIRA, 2014)⁵³

Em entrevista ao IG⁵⁴ em 2011, Nadya Khalife, pesquisadora de Oriente Médio e norte da África da divisão de direitos das mulheres da Human Rights Watch, afirmou: “Uma coisa que a Primavera Árabe fez foi remover os estereótipos sobre as mulheres árabes, porque elas realmente mostraram serem parte dos levantes e das mudanças que varrem a região”.

⁵² LIMA, Cila. *Feminismo islâmico: uma proposta em construção*. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1384199649_ARQUIVO_CilaLima.pdf. Acesso em: 29 de outubro de 2014.

⁵³ Disponível em: <http://www.icarabe.org/noticias/para-alem-das-primaveras-a-voz-da-mulher-arabe-muculmana>. Acesso em 01 de outubro de 2014.

⁵⁴ Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/revoltamundoarabe/apesar-de-papel-em-levantes-mulheres-arabes-ainda-lutam-por-dire/n1597401014626.html>. Acesso em: 10 de outubro de 2014.

Ainda que muitos dos países árabes sejam historicamente patriarcais, a luta dessas mulheres lhe deu conquistas ao longo dos últimos anos. Em 2014, Mariam al-Mansouri, primeira mulher piloto da história dos Emirados Árabes, conduziu os bombardeios do estado Golfo na Síria contra o Estado Islâmico – grupo que, de acordo com a ONU, realizou execuções em massa e sequestrou mulheres e crianças para torná-las escravas sexuais⁵⁵, por exemplo. Além disso, mesmo sendo considerado um país conservador, os Emirados Árabe veem suas mulheres liderando cargos superiores no governo, a exemplo da ministra do Estado Maitha Salem al-Shamsi.

De acordo com Ferreira (2013), Samar Badawi enfrentou a lei na Arábia Saudita e comandou um movimento com outras mulheres pelo direito de dirigir. Segundo a antropóloga, outras demandas estão em pauta nos países árabes, como o direito a educação, ao trabalho, a escolha do marido e o movimento contrário a mutilação genital.

Não o suficiente, registra-se o depoimento da brasileira Gisele Marie Rocha, enquanto muçulmana e islâmica, em relação ao patriarcalismo no Oriente Médio. Em sua visão, a cultura árabe é extremamente misógina, mas o Islã não. De acordo com a seguidora e estudiosa da religião, a cultura árabe nasceu nas tribos do deserto, que são misóginas, apesar de existirem culturas árabes nômades matriarcais também até hoje, como é o caso de alguns grupos beduínos:

Você tem fatos totalmente inventados pela imprensa ocidental, que eles lá nunca ouviram falar, e isto é muito forte. E você também tem graves problemas de opressão contra mulheres como é o caso do interior do Afeganistão e da Arábia Saudita. Mas na Arábia Saudita, o problema é bem mais profundo e requer outro tipo de visão. Só a existência do poder dos Saud já é algo abominável, pervertido, e anti-islâmico. A Arábia só vai voltar a ser islâmica quando não for mais saudita.⁵⁶

Gisele afirma, ainda, que o Islã fala que todos são iguais perante Alá. Segundo ela, Maomé proferiu: “A mulher foi feita da costela do homem, não dos pés para ser pisada, nem da cabeça para ser superior, mas sim do lado para ser igual, debaixo do braço para ser protegida e do lado do coração para ser amada”.

Também é válida a reflexão da escritora libanesa Joumana Haddad (2011), em *Eu matei Sherazade: confissões de uma árabe enfurecida*, sobre o que significa e o que poderia significar ser uma mulher árabe (na condição de uma):

⁵⁵ Disponível em: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2014/10/estado-islamico-comete-violacoes-assustadoras-no-iraque-diz-onu.html> . Acesso em 18 de outubro de 2014.

⁵⁶ Em entrevista a autora.

Embora eu seja a chamada “mulher árabe”, eu – e muitas outras como eu – uso o que tenho que usar, vou aonde tenho vontade de ir e digo o que tenho vontade de dizer; [...] não uso véu, não fui subjugada, não sou analfabeta, nem oprimida e certamente não sou submissa; [...] nenhum homem me proíbe – como não proíbe muitas outras como eu – de dirigir um carro [...] tenho grau de instrução superior, uma vida profissional ativíssima e uma renda maior que a de muitos homens árabes (*e ocidentais*) que conheço [...] não moro numa tenda, não ando de camelo e não pratico a dança do ventre (não fique ofendida se pertencer ao “campo esclarecido”: ainda há quem tenha essa imagem de nós, apesar do mundo sabidamente globalizado do século XXI); e, por fim, embora eu seja a chamada “mulher árabe”, eu – e muitas outras como eu – sou muito parecida com... VOCÊ! (HADDAD, 2011, p. 13)

Mesmo com seu contundente depoimento sobre a literatura como libertação de suas “algemas mentais”, ou de como seu pai, embora conservador, era seu principal “fornecedor” de livros, Haddad discorre sobre as contradições de sua cidade natal. Segundo ela, Beirute (capital do Líbano) é, por exemplo:

onde as mulheres não têm sequer o direito de transmitir sua nacionalidade aos filhos, quando se casam com um estrangeiro, entre muitas outras leis discriminatórias, mas que têm acesso a gordos empréstimos bancários para levantar os peitos e consertar o desenho do nariz [...] Sei que isso pode surpreender muita gente, uma vez que Beirute tem fama de ser uma cidade “diferente”. Mais aberta, mais cosmopolita e mais igualitária. (Ibidem, p. 48)

Finalmente, Haddad trata do que chama de “nova Feminilidade Árabe”. Para ela, a igualdade entre homens e mulheres deve ser assertiva e entendida como um elemento básico, e não deve entrar em negociações ou concessões, já que o fato de se exigir algo coloca a mulher em uma posição de fraqueza. “Precisamos vencer (ou perder, evidentemente) nossas batalhas sendo as pessoas que somos, sem condições, alterações, negociações ou concessões à nossa condição de mulher.” (Ibidem, p. 98)

Conforme desenvolvido, a relação das mulheres no mundo árabe varia bastante de acordo com cada país e suas respectivas conquistas em diferentes campos. Assim como as mulheres ocidentais lutaram e lutam por maior equidade social em relação aos homens, em diferentes escalas e panoramas, este também é um aspecto da vida da mulher árabe. Nesse sentido, seria um tanto empobrecedor limitar toda uma diversidade étnica, religiosa e cultural à questão das mulheres do outro lado do mundo “oprimidas” pelo véu.

4.3. Jasmine e o papel da mulher

Como abordado no capítulo “Era uma vez – as princesas através do tempo”, Jasmine é considerada uma princesa rebelde e, em termos feministas, não passaria no teste de Bechdel, já que não interage com nenhuma outra mulher no filme *Aladdin*. Mais do que “rebelde”, a princesa representa uma árabe e muçulmana no contexto pós- primeira Guerra do Golfo, inserida em uma animação do maior estúdio voltado para o público infantil, a Walt Disney Pictures.

A produção constrói a personagem em um contexto de submissão às leis islâmicas e ao pai, além de colocá-la em uma situação de imposição de um casamento forçado. Posto isso, a forma como se delineia a personalidade de Jasmine no filme é de natureza questionadora e crítica. Contrária à lei, Jasmine prefere fugir e, como salientado no capítulo “Representação da cultura árabe”, a ocidentalização parece ser sua válvula de escape ideal para se libertar das correntes “opressoras” de sua cultura.

Tal postura apresentada pela princesa no filme vai de encontro com a narrada no conto original árabe, ambientado na China, “Aladim e a lâmpada maravilhosa”. Nele, a princesa filha do Sultão tem um papel secundário e obedece à vontade de casamento do pai sem que o leitor saiba o que ela efetivamente pensa sobre isso. No filme da Disney, a natureza rebelde de Jasmine e contrária a uma “liberdade cerceada”, além da lei do casamento forçado – a palavra chave para este Oriente representado parece ser “imposição” – ressoa o discurso imperialista americano, que implica a salvação deste “outro”, conforme discorrido anteriormente.

Segundo Ann Marie Palmer (2009), autora da pesquisa “Muslim cultures and The Walt Disney World Theme Parks: the spread of religious perceptions in a global market”:

Uma vez que Jasmine vê a sua vida a partir de uma perspectiva global, ela pode ser liberada da vida que vive em Agrabah. No entanto, de acordo com o filme, apenas o Sultão é capaz de mudar a lei, e ele faz isso só depois de perceber que a lei está errada e não sua filha. Este desvio das práticas reais da lei sharia demonstra como os criadores da Disney foram capazes de pegar as práticas religiosas tradicionais e reestruturá-las com o propósito de sua narrativa. (PALMER, 2009, p. 43)⁵⁷

É sintomático o fato de *Aladdin* ser o único filme da Disney que incontestavelmente não passa no teste de Bechdel. A falta de representações de mulheres

⁵⁷ Disponível em: http://etd.fcla.edu/UF/UFE0025036/palmer_a.pdf. Acesso em: 26 de outubro de 2014.

interagindo entre si durante o filme prejudica uma apreensão mais ampla delas para além das transparências que vestem ou dos homens que a cercam, como se relacionam entre si e como entendem sua inserção no mundo e na cultura. Em suma, a falta de vozes múltiplas femininas dificulta a compreensão e análise de como seria a versão da Disney sobre quem de fato são essas mulheres para além de seus véus e como se dá a noção de sororidade entre elas.

Em relação ao filme em si, cabe salientar que, embora Aladdin tenha mantido o nome original que recebe no conto, Jasmine não é o nome da princesa inicialmente, mas Badr al-Budur. Talvez por sua pronúncia “estranha” aos ouvidos ocidentais, de difícil memorização ou simplesmente por ser “oriental demais”, al-Budur se tornou Jasmine.

Não só o nome das personagens sofreu adaptações, mas os próprios costumes parecem ter sofrido. Em determinado momento do conto, o Sultão ordena que todas as lojas e portas das casas deveriam ser fechadas e todos deveriam ir para dentro de suas casas e lá permanecer para que sua filha pudesse ir ao banho e retornar ao palácio sem que fosse vista. Aladim consegue ver o rosto de Badr al-Budur, mas apenas porque, na narrativa, se esconde atrás da porta dos banhos para vê-la: “Quando a filha do sultão chegou perto da porta, tirou o véu, e Aladim pôde ver seu rosto através de uma fresta. Era a primeira vez em sua vida que Aladim via uma mulher sem véu que não sua mãe”⁵⁸.

Já no filme, embora Aladdin só veja Jasmine plenamente no momento em que esta tira a cobertura que cobria corpo e cabelos (*fig. 3 – anexo II*) para se declarar princesa, no geral, ela se veste como uma dançarina do ventre dentro de seus aposentos – as demais mulheres se vestem, na maioria das vezes, como odaliscas. Após descobrir os cabelos na frente dos guardas e de Aladdin, no meio da rua (o que é desaconselhado tradicionalmente pelo islã, especialmente na frente de homens), Jasmine é integralmente vista com suas tradicionais vestes estilo dançarina do ventre.

No âmbito da cobertura, a representação do filme confunde: enquanto Jasmine no geral anda com um top e calças (deixando a barriga a mostra), quando Aladdin corre nas ruas, são vistas três mulheres: duas usando uma cobertura que apenas deixa o rosto aparente e outra que, além dessa vestimenta, usa também uma que cobre nariz e boca (*fig. 1 – anexo II*).

Quando ele adentra uma casa, outras três se apresentam como se lá fosse um harém de odaliscas. Já quando Aladdin se torna o príncipe Ali, um desfile suntuoso é realizado

⁵⁸ Disponível em: <http://www.valdiraguilera.net/as-1001-noites-04.html>. Acesso em: 25 de outubro de 2014.

no meio da rua, o que inclui muitas odaliscas (*fig. 2 – anexo II*) performáticas com vestimentas cuja transparência surpreende.

Todas essas dançarinas são representadas de modo exagerado, com bustos avantajados, cinturas finas e quadris largos, que lembram *pin-ups*, o que ressalta ainda mais o apelo sexual delas. Não o suficiente, o erotismo é reforçado por olhares sensuais, roupas transparentes e fogo, o que conota ainda um quê místico.

Interessante notar que as odaliscas do início do filme (quando Aladdin acabou de roubar o pão) são as últimas mulheres mostradas antes que Jasmine seja apresentada ao espectador. Ainda que seja da realeza, a roupa da princesa se assemelha muito a das odaliscas. Pode-se dizer que mesmo antes de o público conhecer a princesa, Jasmine acaba recebendo uma conotação sexual, que é ainda mais salientada quando Jafar rouba a lâmpada mágica e a faz prisioneira.

Embora historicamente as odaliscas sejam retratadas de maneira sexualizada, nuas, disponíveis e passivas em pinturas europeias, sua conotação real é bem diferente, conforme explica a pesquisadora da cultura árabe Marcia Dib. De acordo com ela, o termo “odalisca” vem do turco *uadahlik*, e significa criada em casa, ou criada de quarto. Assim, na hierarquia do palácio, estavam no nível mais inferior, sendo escravas compradas em mercados, ou adquiridas em guerras, vendidas por sua família ou até mesmo raptadas:

Eram treinadas nas mais diversas atribuições. Este treinamento incluía modos, etiqueta, leitura do Alcorão, bordado, tecelagem, poesia, música, dança [...] Era importante para uma odalisca ter seus talentos desenvolvidos e reconhecidos, para que ela pudesse se destacar [...]. Caso isso acontecesse, poderia se tornar concubina do sultão, um patamar acima do seu. Isso lhe daria a chance de ter um filho com ele, o que a favorecia dentro da estrutura do harém. O objetivo era subirem pelos degraus da hierarquia do harém e passar a desfrutar de uma boa *carreira* por meio de seu poder e posição. (DIB, 2011, p. 149)⁵⁹

A princesa de Agrabah é desejável e sensual, e tem consciência disso. Essa postura irreverente de Jasmine poderia ser tida como um avanço em termos feministas depois de tantas princesas indefesas, que esperavam para serem salvas. No entanto, ao se falar de uma cultura do outro, historicamente retratado como pervertido e sexualizado, a personalidade de Jasmine serve como respaldo desse velho estereótipo.

Reproduzindo Said (2007):

⁵⁹ DIB, Marcia. *Mulheres árabes como odaliscas: uma imagem construída pelo orientalismo através da pintura*. Disponível em: <http://bit.ly/1yNyZPS> . Acesso em: 29 de outubro de 2014.

Eles [os orientalistas] reconhecem o poder da família, notam as fraquezas da mente árabe, observam a “importância” do mundo oriental para o Ocidente, mas nunca dizem o que seu discurso insinua, que ao árabe, feitas as contas, o que realmente resta é um impulso sexual indiferenciado (SAID, 2007, p. 415)

Enquanto que o Alcorão prega que as mulheres se cubram para evitar um apelo sexual e assim se protejam de serem molestadas (ALCORÃO 33:61), a maioria dos véus mostrados no filme são transparentes e até mesmo as vestimentas às vezes o são (como no caso do desfile mencionado), o que faz do aspecto religioso uma insinuação sexual.

Na cena em que Jafar mantém Jasmine prisioneira, acorrentada, vestindo-se de vermelho e com roupas iguais às das odaliscas do início do filme, alimentando o vilão com frutas, este apelo sexual fica mais evidente. A princesa deve servi-lo, chega a distraí-lo com um beijo e até mesmo seu olhar é sensual – algo que não ocorrera até então nos filmes de princesas da Disney.

Diferente dos ratinhos de Cinderela e dos passarinhos e coelhos de Branca de Neve, o animal de estimação de Jasmine é Rajah, um tigre selvagem e temível, que protege sua dona. A representação de tigres ao lado de mulheres orientais é bastante comum ao longo da história, especialmente em pinturas europeias. Sua natureza primitiva reforça o imaginário exótico do “outro” representado em *Aladdin*.

Outro ponto interessante na relação homem-mulher estabelecida no filme é o relacionamento entre Jasmine e seu pai. Apesar de ser a autoridade local, o Sultão não consegue ter controle sobre sua “exigente” filha, que o contesta e foge de seu palácio, o que contrasta historicamente com a questão hierárquica de gênero em países árabes.

Embora o casamento arranjado seja comum nesses países, Jasmine se posiciona veementemente contrária, dizendo que caso venha a se casar, quer que seja por amor. Em realidade, a união matrimonial inicialmente imposta à princesa nem chega a ser arranjada, na medida em que a lei permite que ela escolha seu marido, desde que seja uma figura real. Esta prerrogativa é incomum na cultura islâmica, especialmente à época do filme.

Jasmine representa a mulher que deveria ser submissa aos olhos do Ocidente, mas se rebela contra a “cultura de imposições” de seu mundo. Ela pode ser considerada um reflexo e quase produto da onda feminista de 1960, embora a personagem seja de Agrabah, uma cidade fictícia do Iraque, e não uma americana comum.

Na produção de 1992, a figura de Jasmine busca desconstruir o patriarcalismo vigente, onde o papel da mulher é secundário ou hierarquicamente inferior. Seu tom inquisitivo e agressivo é a arma usada na tentativa de desconstruir o *status quo* do que é

tido no imaginário ocidental como algo essencialmente islâmico. Isso implica também na apreensão de que a figura feminina está naturalmente liberta no mundo ocidental, o que está longe de ser verdade, conforme visto no primeiro capítulo.

O discurso libertário de Jasmine lembra as palavras da ex-primeira dama Bush em relação ao Talibã (“A luta contra o terrorismo é também uma luta pelos direitos e dignidade das mulheres”). A desconstrução do que é representado como Oriente Médio é atrelado a uma ideia de libertação e luta pela dignidade das mulheres – o que automaticamente faz o público inferir que, sem a interferência ocidental, essas mulheres não podem ser respeitadas.

Finalmente, Said (2007) resume, “o que torna todas essas realidades fluidas e ricas tão difíceis de aceitar é que a maioria das pessoas resiste à noção subjacente: que a identidade humana não é natural e estável, mas construída e de vez em quando inventada” (SAID, 2007, p, 442).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As produções dos estúdios Disney centradas na figura de princesas percorrem um caminho que acompanha as mudanças sociais de suas épocas ou, ao menos, corroboraram um discurso midiático social.

Ao longo dos anos e da fórmula cultural e economicamente influente das produções dos estúdios, o protagonismo de personagens femininas se repete mesmo nos dias de hoje, embora tenha se delineado de diferentes maneiras ao longo do tempo. Um exemplo é o sucesso *Frozen: uma aventura congelante*, que mostra um investimento e exploração dos estúdios em duas protagonistas (Anna e Elsa), sejam elas passivas (como as clássicas Cinderela e Branca de Neve) ou independentes e impetuosas (como Mulan, Mérida e Elsa).

Conforme exposto nos capítulos deste trabalho, as chamadas “princesas clássicas” parecem refletir o modelo tido como ideal de mulher – no contexto no qual se inseriam e também ao qual deveriam aspirar. Há sempre uma figura masculina que a proteja, ao mesmo tempo em que ela cuida dos afazeres domésticos, conforme Simone de Beauvoir trata em *O segundo sexo: a experiência vivida*. Esta imagem foi se modificando ao longo do tempo, com os adventos das guerras que chamaram as mulheres para o esforço de trabalho, ao mesmo tempo em que as “devolviam” ao lar quando este período se findava.

Os movimentos e ondas feministas também foram determinantes para as conquistas das mulheres no mercado de trabalho e no lugar dela na família, que não necessariamente continuaria sendo uma dona de casa. Isso se torna ainda mais evidente na década de 1960, com o movimento de contracultura, e a segunda onda feminista (quando a liberdade das mulheres foi amplamente ressaltada por movimentos sociais), bem como a contestação do patriarcalismo e a demanda por mudanças, que fizeram com que a imagem da mulher passiva propagada pela Disney não fosse mais tão bem aceita como em outros momentos.

Os estúdios parecem perceber e incorporar esses sinais de mudanças em suas produções, que mesmo hoje continuam sendo extremamente populares e rentáveis. Sob este aspecto, não só as princesas rebeldes imprimem uma certa mudança na representação da mulher nas animações, mas também o fazem suas sucessoras Rapunzel (*Enrolados*), Tiana (a primeira princesa negra dos estúdios, de *A princesa e o sapo*), Merida (*Valente*), Elsa (*Frozen: uma aventura congelante*), além da desconstrução da vilania de Malévola em seu filme homônimo.

A princesa Merida, apresentada em 2012, pode ser um exemplo de conquistas no que diz respeito à representação feminina nos filmes da Disney. *Valente* se pauta no aprofundamento da relação entre mãe e filha, e ela é a primeira princesa a não ter uma figura romântica atrelada à sua imagem, já que seu único interesse é trilhar o próprio caminho. Não há príncipe e não há presente o estereótipo de princesa meiga e delicada – e, neste caso, o título real se limita a representá-la como dona de poder. Assim, o filme parece quebrar o paradigma de que amor e casamento, juntos, são o caminho óbvio para o “felizes para sempre”, tão recorrente nas princesas Disney tradicionais.

Já *Frozen: uma aventura congelante* (2013) aborda o “amor verdadeiro” como algo mais real e singelo, e faz uma crítica à antiga representação do amor à primeira vista nos filmes que o antecederam. Enquanto Anna acredita que está apaixonada por Hans e deseja se casar com ele no mesmo dia, o moço é, na realidade, uma espécie de vilão do filme. *Frozen* também apresenta o amor verdadeiro com poder de salvação como algo que não se concretiza com um beijo entre um casal de pessoas que acabaram de se conhecer, mas sim pela coragem de uma irmã em se arriscar para salvar a outra.

Malévola (2014) apresenta uma lógica parecida: quando Aurora cai em sono profundo, não é o beijo do príncipe que a desperta, mas o da vilã, que, como o filme mostra, está longe do maniqueísmo representado em *A bela adormecida*. Em certo sentido, a releitura do clássico parece ser uma redenção para a baixa bilheteria da versão de 1959. A transposição da representação clássica de mulher em Aurora (que é um espelho de suas antecessoras Cinderela e Branca de Neve) parece ser superada ao dar voz ao outro lado da história de maneira contundente – mostrando que todos têm dentro de si luz e sombra – e feminista, na medida em que as mulheres são quem trazem a paz para os reinos. Mais do que uma retórica que flerta com o feminismo, o mérito de *Malévola* é abordar um tema delicado em um filme infantil: a quebra da confiança, algo que no filme poderia ser considerado um estupro da personagem, e as consequências que isso provoca.

Em termos gerais, uma virtude dos filmes que sucedem as princesas rebeldes é vislumbrar a quebra do paradigma da representação de outras mulheres como vilãs e invejosas, e de que as mulheres não podem contar com a ajuda umas das outras. *Frozen: uma aventura congelante* quebra esse padrão, mostrando que elas podem interagir e ser amigas, que suas conversas podem ultrapassar o tema “homens”, e que elas não precisam ser rivais, salientando a noção de sororidade entre elas. Além disso, nas produções mais recentes, o maniqueísmo bem *versus* mal parece dar lugar a questões mais voltadas para o autoconhecimento, com vilões pouco definidos.

Ainda assim, tal representação está longe de ser a ideal. Os estúdios ainda não sinalizaram a produção de longas com temática social inclusiva, como a representação de transexuais, homossexuais e deficientes, por exemplo (há em 2014, inclusive, uma petição direcionada aos estúdios Disney para que a próxima princesa seja portadora de Síndrome de Down⁶⁰), e das minorias em geral. Além disso, as princesas são, na maioria das vezes, projetadas como mulheres brancas e muito magras, próximas ao modelo de uma boneca Barbie, cujo desenho do corpo é proporcionalmente irreal.

Este trabalho centra-se na personagem Jasmine, de *Aladdin*. Nesse sentido, deve-se ter em mente, da mesma forma, que os filmes da Disney também são a construção de um discurso que muitas vezes corrobora estereótipos, conforme Henry Giroux (1999), Sam Heydt (2010) e diversos outros autores estudados pontuam. O filme de 1992 foi um exemplo amplamente discutido, sendo especialmente emblemático por, em certo sentido, respaldar ações militares americanas prévias no Oriente Médio.

O uso de um filme ou personagem da Disney como ação imperialista, no entanto, foi um recurso utilizado mesmo antes de *Aladdin*. Em 1942, Walt Disney apresentou Zé Carioca (*Alô amigos e Você já foi à Bahia?*) como parte da “Política da Boa Vizinhança” do governo Franklin Roosevelt, que buscava para atrair aliados na Segunda Guerra Mundial. O personagem e suas histórias retratavam o Brasil como festivo e boêmio, ligado ao Carnaval, ao samba e à cachaça – estereótipos que sobrevivem ainda hoje em relação à cultura brasileira –, respaldando o discurso ideológico capitalista americano.

Mais do que ratificar intervenções, *Aladdin* pode ser enxergado como um filme muitas vezes racista. Conforme abordado anteriormente, assim como as produções literárias orientalistas e tantos outros filmes de Hollywood com esta temática, o filme dos estúdios Disney novamente justapõe o despótico Oriente ao Ocidente libertário para promover ideais de liberdade, autonomia e capitalismo. Esta retórica é bastante discutida por Edward Said em *Orientalismo – o Oriente como invenção do Ocidente*.

Assim, os árabes são retratados como bárbaros, com mentalidade atrasada, desconfiados e sanguinários, isso sem falar da música “Arabian nights”, que não apenas representa essa questão nas entrelinhas, mas a sentença com todas as letras: “onde eles cortam sua orelha se não forem com a sua cara”. Como o outro lado representado são justamente os mocinhos americanizados, que desejam superar o “atraso” da realidade que

⁶⁰ Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/peticao-sugere-a-disney-princesa-com-sindrome-de-down> . Acesso em: 02 de novembro de 2014.

vivem, pode-se concluir que o filme retrata uma visão hegemônica capitalista cuja superioridade do modelo econômico e cultural americano é evidente (especialmente quando se leva em conta que *Aladdin* foi lançado logo após a primeira Guerra do Golfo).

Jasmine, como a representante feminina, merece destaque especial. Suas vestimentas, semelhantes às de odaliscas, também já foram vistas no seriado *Jeannie é um gênio*, da década de 1960. Jeannie é representada de modo sexualizado, embora as características físicas da personagem sejam ainda mais americanas (a série é estrelada pela atriz Barbara Eden, loira, de olhos claros e branca).

É interessante notar que a representação exótica da mulher árabe como uma dançarina no ventre mudou radicalmente depois do atentado em 2001 no que ficou conhecido como 11 de Setembro. A tragédia foi considerada “o maior ataque terrorista de todos os tempos” – muito em razão de ter sido um ato contra os EUA e não produzido pelos americanos –, coordenada pela organização fundamentalista islâmica Al-Qaeda.

Por conta disso, a tradicional vestimenta islâmica (que varia de região para região, podendo ser o *niqab*, *hijab*, etc) foi atrelada ao terrorismo também, já que a cobertura pode ser total, impedindo a identificação das pessoas. Desta forma, após os atentados, em filmes e produções hollywoodianas, de forma geral, a mulher sensual, dançando vestida de odalisca, deu lugar a mulheres cobertas dos pés à cabeça, por vezes compactuando com os crimes dos tais “árabes sanguinários e (agora) terroristas”. Este contraste merece um aprofundamento em pesquisas futuras, embora autores como Jack Shaheen (2010) já tenham se debruçado sobre o tema.

O uso da cobertura, no entanto, não pode ser reduzido apenas às mulheres do universo islâmico. As judias também se cobriam (por vezes com peruca, em vez do véu tradicional), e até mesmo uma passagem da Bíblia aconselha o uso de tal vestimenta⁶¹. Embora até pouco tempo as católicas precisassem se cobrir para ir à Igreja para serem consideradas honradas, seu uso não é obrigatório, já que o cabelo poderia tomar o lugar da cobertura⁶².

⁶¹ Os exatos dizeres são: “Todo homem que ora ou profetiza com a cabeça coberta desonra a sua cabeça. *Mas toda mulher que ora ou profetiza com a cabeça descoberta desonra a sua cabeça*, porque é a mesma coisa como se estivesse rapada. 6 Portanto, se a mulher não se cobre com véu, tosquie-se também; se, porém, para a mulher é vergonhoso ser tosquiada ou rapada, *cubra-se com véu...*” (1 Cor 11,1-16)

⁶² “Mas ter a mulher cabelo crescido lhe é honroso, porque o cabelo lhe foi dado em lugar de véu”. (Citação de Paulo em Coríntios 11,15)

Um fenômeno crescente e que merece maior atenção em pesquisas futuras é o crescimento de brasileiros que se converteram ao Islã (intensificado a partir dos anos 2000). Por isso, este trabalho entrevistou Gisele Marie Rocha. Um caminho seria investigar as possíveis origens deste fato, de que forma essa prática se estabelece e de que maneira isso ajuda a desconstruir o estereótipo do Outro, ao menos localmente (neste caso, no Brasil).

Embora este trabalho tenha buscado impulsionar a discussão em prol da relativização do Oriente como um lugar terrorista, opressor e bárbaro em sua essência, ainda há muito o que ser explorado nesse sentido. Especialmente no que tange às mulheres, muitas das leituras disponíveis nas prateleiras das livrarias fomentam a ideia da mulher encoberta como se fosse uma vítima pura e simplesmente, sendo quase raras as que desconstróem esse paradigma (isto quando, no caso dos filmes, não a colocam como uma terrorista também). O estudioso Shaheen ilustra bem esta questão quando afirma em seu documentário que, quanto mais essas mulheres avançam, mais Hollywood as aprisiona no passado. O recente fenômeno da Nobel da Paz Malala Youszfaí, embora desconstrua um pouco a ideia da mulher que aceita passivamente seu “destino”, ainda reforça a opressão e o viés bárbaro em que vivem as mulheres em ambientes islâmicos.

De modo algum, no entanto, a proposta é que esse lado, de grupos fundamentalistas religiosos que cerceiam os direitos básicos das mulheres, seja acobertado ou mesmo ocultado. Mas que também haja pesquisas e trabalhos que reforcem o lado da luta das mulheres que escolheram não orbitar em um regime patriarcal, como é o caso de Joumana Haddad, e que desconstrua a ideia da religião como a corrente que as aprisiona, mas, neste caso, a própria sociedade. Malala também segue sendo um bom exemplo da luta das mulheres por educação e direitos.

Por outro lado, é interessante que haja estudos que se debrucem sobre os grupos fundamentalistas, como o recente autoproclamado Estado Islâmico (ISIS). Uma possibilidade seria tratar de que forma esse grupo e tal denominação poderiam respaldar a retórica reducionista da Guerra ao Terror, assim como aprofundar o que o ISIS realmente busca, de que forma o faz, a eficácia e implicações de seus atos.

Joumana Haddad, como alguém que vive tais estereótipos e representações reducionistas de sua cultura, é uma voz que resume o intuito deste trabalho:

Na verdade, foram-nos dadas unhas por uma razão: para diferenciar, para cavar mais fundo, para rasgar a pele generalizadora,

sensacionalista, e estender a mão para o que está além da superfície brilhante... Pois os “véus” existem em muitos modelos e texturas: há o véu do repúdio; o véu da ilusão; o véu da mensagem política tendenciosa; o véu da visão e da extrapolação distorcidas; o véu da apreensão e do medo; o véu do julgamento tacanho; e, o mais perigoso de todos, o véu do símbolo falso, fabricado pela mídia... (HADDAD, 2011, p. 124)

Finalmente, é preciso salientar que, antes de mais nada, quando se trata de uma cultura do Outro, é preciso se questionar: onde, quem, quando, por que e em que contexto. Buscando, assim, compreender as nuances em vez de tomar como verdadeiras sentenças generalizantes que os meios de comunicação costumam oferecer.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Publicações impressas

Anônimo. **O Romance de Aladim**. Introdução e tradução de René Khawam. Martins Fontes. 1992.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo – A experiência vivida**. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1967.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada**. São Paulo, Editora Paz e Terra, 2002. p. 3-20

BOUHDIBA, Abdelwahab. **A sexualidade no Islã**. São Paulo: Editora Globo, 2006. p. 7-132

COSTA, Cristiane. **Eu compro essa mulher: romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

CHOW, Rey. **The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism**. New York: Columbia University Press, 2002. p. 50-84.

DAHM, Stacey Van. **Nationalism and Narratives of Subjectivity in the Cold War Imaginary**. ProQuest, 2007, p. 31-32.

DO ROZARIO, Rebecca-Anne C. **The Princess and the Magic Kingdom: Beyond Nostalgia, the Function of the Disney Princess**. Women's Studies in Communication. 27.1 (Spring 2004): p. 34-59.

EVANS, Peter. **From Maria Montez to Jasmine: Hollywood's Oriental Odalisques.** In: "New" Exoticisms: Changing Patterns in the Construction of Otherness. Isabel Santaolalla (ed.) Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 2000.

FALUDI, Susan. **Backlash: o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2001. p. 65-92

GABLER, Neal. **Walt Disney – O triunfo da imaginação americana.** São Paulo, Editora Novo Século, 2013.

GIROUX, Henry A. **Children's Culture and Disney's Animated Film.** In: GIROUX, Henry; POLLOCK, Grace. *The Mouse that Roared: Disney and the end of innocence.* Maryland, Estados Unidos, Rowman & Littlefield Publishers, 1999.

HADDAD, Joumana. **Eu matei Sherazade: Confissões de uma árabe enfurecida.** Rio de Janeiro: Record, 2011.

MALTIN, Leonard. **The Disney Films.** New York: Disney Editions, 2000. p. 132-170

MERNISSI, Fatima. **Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in Modern Muslim Society.** Indiana: Indiana University Press, 1987.

MILKMAN, Ruth. **Women's Work and Economic Crisis: Some Lessons of the Great Depression.** *Review of Radical Political Economics* 8.1 (1976): p. 78-90.

NADEL, Alan. **A Whole New (Disney) World Order: Aladdin, Atomic Power, and the Muslim Middle East.** In: Bernstein e Studlar (ed). *Visions of the East: Orientalism in Film.* Rutgers University Press, 1997.

O Alcorão. Versão disponibilizada pelo Centro cultural beneficente árabe islâmico de Foz do Iguaçu.

PEREIRA, Carlos Aberto M. **O que é contracultura?** São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense, 1986.

SACCO, Joe. **Palestina: uma nação ocupada.** São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2000. p. VII - XIII

SAID, Edward W. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALVADOR, Breno Laranjeira Santoro. **De São Francisco a Woodstock: revisitando as narrativas da relação entre os hippies e a música na contracultura dos anos 1960.** Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2014. p. 13-22

SASSON, Jean P. **Princesa: a história real das mulheres árabes por trás de seus negros véus.** Rio de Janeiro: BestSeller, 2006.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media.** London: Routledge, 1995. p. 198-204.

SILVA, Juremir M. **As tecnologias do imaginário.** Porto Alegre: Sulina, 2003. p. 5-20

WHITLEY, David. **The Idea of Nature in Disney Animations: From Snow White to WALL-E**. Cambridge: Ashgate, 2008

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

ŽIŽEK, Slavoj. **Passions of the Real, Passions of Semblance**. IN: *Welcome to the Desert of the Real*. London: Verso, 2002.

Publicações Digitais

Anônimo. **Aladim e a lâmpada maravilhosa** IN: As mil e uma noites. Disponível em: <http://www.valdiraguilera.net/as-1001-noites-04.html>

ABU-LUGHOD, Lila. **As mulheres muçulmanas precisam realmente de salvação?: reflexões antropológicas sobre o relativismo cultural e seus outros**. Rev. Estud. Fem. [online]. 2012, vol.20, n.2, pp. 451-470. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2012000200006

ARTZ, Lee. **Animating Hierarchy: Disney and the Globalization of Capitalism**. Global Media Journal, Volume 1, Issue 1, Fall 2002, Article No. 9. Disponível em: <http://lass.purduecal.edu/cca/gmj/fa02/gmj-fa02-artz.htm>

BUENO, Michele Escoura. **Girando entre Princesas: performances e contornos de gênero em uma etnografia com crianças**. Orientadora: Heloísa Buarque de Almeida. Dissertação de mestrado em Antropologia social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-08012013-124856/pt-br.php>

DIB, Marcia. **Mulheres árabes como odaliscas: uma imagem construída pelo orientalismo através da pintura**. Disponível em: http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/dezembro2011/arquivos_pdf/artigos_mulheres.pdf

ELBAUM, Max. **The storm at home**, 1991. Disponível em: <http://www.revolutionintheair.com/histstrategy/gulf1.html>.

FERREIRA, Francirosy Campos Barbosa. **Diálogos sobre o uso do véu (hijab): empoderamento, identidade e religiosidade**. São Paulo: Perspectivas, 2013. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/perspectivas/article/viewFile/6617/4864>

_____. **Para além das “Primaveras”, a voz da mulher árabe (muçulmana)**. Instituto da Cultura Árabe. 6 de março de 2014. Disponível em: <http://www.icarabe.org/noticias/para-alem-das-primaveras-a-voz-da-mulher-arabe-muculmana>

FREIRE FILHO, João. **Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias**. Revista FAMECOS, Porto Alegre; número 28, dezembro de 2005. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3333/2590>

GOODSON, Steve. **Women and Work**. University of West Georgia, 2014. Disponível em: <http://www.westga.edu/~hgoodson/Women%20and%20Work.htm>

GUEDES, João Victor; DIAS, Luciene; SOUSA, Rômulo. **A Mídia Ocidental e os povos Árabes—uma relação de preconceito e generalizações.** In: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste. Cuiabá: Intercom, 2011. Disponível em: <http://intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2011/resumos/R27-0044-1.pdf>

HEYDT, Sam. **Cinematic Essentialism, Social hegemony and Walt Disney's Aladdin.** Disponível em: <http://samheydt.wordpress.com/cinematic-essentialism-social-hegemony-and-walt-disneys-aladdin/>

HICKEY, Walt. **The dollar-and-cents case against Hollywood's exclusion of women.** Five Thirty Eight, 1 de abril de 2014. Disponível em: <http://fivethirtyeight.com/features/the-dollar-and-cents-case-against-hollywoods-exclusion-of-women/>

LIMA, Cila. **Um recente movimento político-religioso: feminismo islâmico.** Revista Estudos Feministas, 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v22n2/a19v22n2.pdf>

_____. **Feminismo islâmico: uma proposta em construção.** Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2013. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1384199649_ARQUIVO_CilaLima.pdf

MALFROID, Kirsten. **Gender, Class, and Ethnicity in the Disney Princesses Series.** Bélgica: Universiteit Gent, 2009. Disponível em: http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/434/RUG01-001414434_2010_0001_AC.pdf

PALMER, Ann Marie. **Muslim Cultures and the Walt Disney World Theme Parks: The Spread of Religious Perceptions in a Global Market.** University of Florida, 2009. Disponível em: http://etd.fcla.edu/UF/UFE0025036/palmer_a.pdf

QUMSIYEH, Mazin. **100 Years of anti-Arab and anti-Muslim stereotyping,** 1998. Disponível em: http://www.ibiblio.org/prism/jan98/anti_arab.html.

ROTHSTEIN, Edward. **CULTURAL VIEW; Ethnicity and Disney: It's a Whole New Myth.** New York Times, 14 de dezembro de 1997. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1997/12/14/movies/cultural-view-ethnicity-and-disney-it-s-a-whole-new-myth.html>

SHAABAN, Bouthaina. **Preparing the way: early arab women feminist writers.** Disponível em: <http://inhouse.lau.edu.lb/iwsaw/raida100/EN/p010-014.pdf>

STOVER, Cassandra. **Damsels and Heroines: The Conundrum of the Post-Feminist Disney Princess.** University of Southern California, 2013. Disponível em: <http://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1028&context=lux>

WINGFIELD, Marvin; KARAMAN, Bushra. **Arab stereotypes and american educators.** American-Arab Anti-Discrimination Committee. Março de 1995. Disponível em: <http://www.adc.org/education/arab-stereotypes-and-american-educators/>

YZAGUIRRE, Christine M. **A Whole New World? The evolution of Disney Animated Heroines from Snow White to Mulan.** Seton Hall University Dissertations and Theses (ETDs), 2006. Disponível em: <http://scholarship.shu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1506&context=dissertations>

The New York Times (Opinion/Editorial). **It's racista, but hey, it's Disney.** 14 de julho de 1993. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1993/07/14/opinion/it-s-racist-but-hey-it-s-disney.html>.

Sites consultados

<http://bechdeltest.com/>

<http://boxofficemojo.com/>

<http://g1.globo.com/>

<http://www.eonline.com/>

<http://ultimosegundo.ig.com.br/revoltamundoarabe/>

<http://variety.com/>

- <http://www.trust.org/>

Filmografia

Aladdin. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Ron Clements e John Musker. Walt Disney Pictures, 1992. 90 min, cor.

A Bela Adormecida (*Sleeping Beauty*). Direção: Clyde Geronimi, Les Clark, Eric Larson e Wolfgang Reitherman. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1959. 75 min, cor.

A Bela e a Fera (*Beauty and the Beast*). Direção: Gary Trousdale e Kirk Wise. Produção: Don Hahn. Walt Disney Pictures, 1991. 84 min, cor.

A Branca de Neve e os Sete Anões (*Snow White and the Seven Dwarfs*). Direção: David Hand, William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce e Ben Sharpsteen. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1937. 83 min, cor.

A Pequena Sereia (*The Little Mermaid*). Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: John Musker e Howard Ashman. Walt Disney Pictures, 1989. 82 min, cor

Cinderela (*Cinderella*). Direção: Clyde Geronimi, Hamilton Luske e Wilfred Jackson. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1950. 74 min, cor.

Mulan. Direção: Tony Bancroft e Barry Cook. Produção: Pam Coats. Walt Disney Pictures, 1998. 87 min, cor.

Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People. Direção: Sut Jhally. Produção: Media Education Foundation, 2006. 50 min, cor.

Pocahontas. Direção: Mike Gabriel e Eric Goldberg. Produção: James Pentecost. Walt Disney Pictures, 1995. 81 min, cor.

7. ANEXOS

ANEXO I

Entrevista com Gisele Marie Rocha, 14/10/2014 (Gisele se converteu ao islamismo e estuda a religião desde 2009)

Querida saber um pouco da sua origem. Você segue o islamismo, certo? você nasceu no Brasil ou veio para cá?

Sim. Eu sigo o Islã, sou muçulmana e sou brasileira. Sou uma mistura como todo brasileiro, mas a mistura mais próxima é a alemã porque o meu pai era filho de alemães.

Sua família toda segue o Islã ou foi uma opção sua?

Só eu sou muçulmana na família. Minha família é católica.

Por que você decidiu seguir o islamismo?

Eu tenho contato com o Islã desde pequena, porque pai era um homem muito culto e inteligente. Minha família sempre cultivou o hábito da leitura e o gosto pela cultura em geral. Tenho um tio, que é turco, e se tornou um grande amigo do meu pai. Com isto, o meu pai conheceu não só o Islã como a cultura árabe. Ele admirava os grandes cientistas e sábios da era da expansão islâmica, o desenvolvimento da álgebra, astronomia, hidráulica, e outros... Comecei a ter contato com a cultura árabe e com o islã dentro de casa. Eu era muito ligada ao meu pai. Quando ele faleceu, em 2009, isso foi algo muito profundo para mim. Neste mesmo ano, navegando pela internet, encontrei por acaso um site que ensinava a língua árabe online e resolvi aprender. Dois meses depois de estar estudando árabe, encontrei o Alcorão na internet para leitura e eu me dei conta de que nunca havia lido o livro sagrado. Então, resolvi lê-lo. Basicamente, o Alcorão mudou a minha vida, então me tornei muçulmana por meio deste processo.

Quais são os princípios dele com os quais você mais sente "afinidade"?

Os grandes conceitos islâmicos que têm muito a ver comigo, são, em sua maioria, os conceitos que eu aprendi com o meu pai: ética, respeito, acolhimento, equilíbrio em todas as esferas da vida, e principalmente dois aspectos: 1. O islã é uma forma totalmente natural e direta de se relacionar com Deus. Não temos ritos secretos, não temos símbolos secretos, nada disto. A relação com Deus é natural e direta. 2. O islã é tão avançado que

hoje em dia ele é uma utopia, uma utopia possível, mas socialmente é uma utopia. É a única das três religiões chamadas Abraâmicas que não tem nenhum problema, por exemplo, em lidar com a existência de vida em outros planetas, já que no Alcorão encontramos a Palavra de *Allah* que diz que Ele é "O Senhor de todos os mundos".

Você sempre usou o niqab?

Não. No começo eu não usei véu nenhum. Depois, passei a usar o *hijab* apenas. Meses depois, passei a usar o *niqab*.

E por que essa opção pelo véu?

Tudo começou de maneira muito simples: a primeira muçulmana que se tornou minha amiga estava voltando de uma temporada de dois anos no Egito, onde se tornou uma *munaqaba* (ou *niqabi*), que é a mulher que usa o *niqab*. Um dia ela me disse que gostaria de usar o *niqab* no Brasil, mas tinha medo por ser algo muito exótico aqui. Eu estudei psicologia, e disse a ela: "se você quer usar o *niqab*, mas está com medo, muito bem, vamos enfrentar este medo juntas. Eu e você vamos começar a fazer pequenos passeios, usando o *niqab*, e assim você perde o medo".

Me senti muito bem usando *niqab*. Então comecei a ler sobre isso, e comecei a refletir sobre isso na minha vida, porque é uma opção que mexe com a vida da pessoa. É preciso haver um diálogo constante com o mundo ao seu redor. Desde que coloquei pela primeira vez um *niqab* meu, que eu havia encomendado, eu não tirei mais.

Há alguma razão além dessa para usá-lo?

Minhas razões são totalmente subjetivas. O *niqab* mudou muito a minha relação com o mundo, me tornou mais reflexiva, mudou o meu comportamento. É para mim também uma expressão de minha fé em *Allah*. É também uma relação com Aisha (*Allah* esteja satisfeito com ela), esposa do Profeta (saws⁶³) que usava *niqab*, e uma mulher que eu admiro muito. E eu sou livre! É a expressão da minha liberdade, é minha escolha

Você sentiu algum preconceito quando começou a usar o véu?

Por alguma razão que desconheço, as pessoas querem sempre falar comigo na rua, tirar fotos comigo, e eu não sei porquê. Lógico que, uma vez ou outra, alguém sem

⁶³ Expressão recorrentemente usada pelos islâmicos ao se referir ao Profeta, que quer dizer: "a paz e as bênçãos de Alá estejam com ele", segundo Gisele.

conhecimento fala bobagens, mas isto é raro de acontecer comigo. As pessoas dizem que é porque eu gosto de conversar, e eu estou sempre feliz, não sei direito...É o que eu sempre falo, eu acho que, por ser tão exótica, eu passei a linha do preconceito, e me tornei atração turística. Mas seguramente há preconceito contra o *niqab* no mercado de trabalho.

Você trabalha?

No meu trabalho não enfrento preconceito porque sou uma musicista profissional. Música é a minha área profissional e eu me dedico integralmente a ela. Sou guitarrista profissional, e trabalho em uma gravadora especializada em vinil que é também uma loja especializada em vinil.

Você já viu o filme Aladdin, da Disney? Queria saber o que você acha da Jasmine. Ela se veste meio parecida como uma dançarina do ventre e a Disney foi muito criticada por isso, por dizerem que seria um desrespeito ao islã uma personagem tão sexualizada

O desenho não é islâmico, então não tem nada a ver. Cultura árabe é uma coisa, Islã é outra coisa totalmente diferente. Existem conceitos interessantes na história. Por exemplo: o tapete voador é inspirado em nossos tapetes de oração, e para nós existem os "Jins" que são os gênios, criados a partir do fogo por Allah, alguns são bons, outros são maus, alguns são muçulmanos, outros não, não devemos lidar com eles. Mas o desenho não é islâmico, eu sou contra esta visão. A roupa dela, claro, está totalmente em desacordo com as roupas que uma mulher árabe, sendo ou não muçulmana, usava na época da história. Mas vou sempre ser crítica em relação a sexualização em um desenho infantil.

Você já visitou algum país do Oriente Médio?

Não, mas conheço muitas pessoas do Oriente Médio.

E como é a vida delas? você conhece alguma feminista que more lá? acha que essa questão patriarcal em relação à mulher ainda existe muito?

Isto é muito relativo, depende do lugar. O grande problema é que a cultura árabe é extremamente misógina, mas o Islã não. A cultura árabe nasceu nas tribos do deserto, que são machistas, apesar de existirem culturas árabes nômades matriarcais também até hoje, como é o caso de alguns grupos beduínos. Então você tem fatos totalmente inventados pela imprensa ocidental, que eles lá nunca ouviram falar, e isto é muito forte. E você também tem graves problemas de opressão contra mulheres como é o caso do interior do Afeganistão e da Arábia Saudita. Mas na Arábia Saudita, o problema é bem mais

profundo e requer outro tipo de visão. Só a existência do poder dos Saud já é algo abominável, pervertido e anti-islâmico. A Arábia só vai voltar a ser islâmica quando não for mais saudita. A família Saud subiu ao poder apoiada pela Inglaterra e com o apoio do Whahab, que foi o criador do Whahabismo, uma deturpação e desvio do Islã. O Whahabismo e o Salafismo são em si só uma deturpação do Islã. Whahab em vida tentou destruir a Mesquita Al-Nabawi, em Medina. Esta é simplesmente “A” mesquita do Profeta Muhammad (saws), e onde ele está sepultado.

Mas tenho muitas amigas no Egito, algumas na Arábia Saudita, Líbano, e outros lugares. Muitas trabalham, outras não. Tenho amigas que são professoras, pesquisadoras, algumas trabalham em empresas, bancos, normal, sem diferença das meninas que eu conheço aqui. Na verdade, nenhuma diferença mesmo.

Querida que você me falasse um pouco da deturpação em relação ao islã que esses grupos extremistas dão, especialmente em relação a mulher...

A minha visão sobre o Whahabismo e o Salafismo, que são os celeiros de movimentos extremistas como o Talibã, é que estes são uma combinação de fatores: 1) É preciso que haja uma pequena maioria com recursos e interesses próprios nas peças da geopolítica, em geral ligados a poder ou domínio de fonte de recursos como o petróleo; 2) É preciso que haja uma população local mantida à força na miséria e em situação de desespero, para ser manobrada. 3) Com estes dois fatores, há a evocação das características ancestrais da cultura árabe antes do Islã, e aí se inclui o machismo e a opressão contra mulheres. É preciso ter em mente que as tribos árabes tentaram a todo custo matar o Profeta (saws) e barrar o Islã porque o Islã entrava em rota de colisão com muitos costumes árabes arcaicos.

E é em relação à sharia? Muitos dão uma conotação extremista. Você como estudiosa entende a sharia como algo positivo?

Sobre a sharia, ela é excelente como conjunto de leis, quando é aplicada, interpretada e entendida a partir das 4 escolas de jurisprudência islâmica. Mas ela não existe no mundo hoje, em nenhum lugar. Não existe nenhum governo islâmico, e portanto não existe nenhum país islâmico. Aqueles países que alegam aplicar a Sharia não a aplicam, aplicam apenas partes dela baseadas em interpretações segundo os seus próprios interesses.

O Islã fala em igualdade dos sexos?

O Islã fala sim que todos são iguais perante Allah, todos mesmo. Em relação à mulher, há um dito de Maomé que ressalta: “A mulher foi feita da costela do homem, não dos pés para ser pisada, nem da cabeça para ser superior, mas sim do lado para ser igual, debaixo do braço para ser protegida e do lado do coração para ser amada”.

ANEXO II



Figura 1. À esquerda, as únicas três mulheres cobertas que aparecem no filme (a exceção de Jasmine no mercado). À direita, Aladdin parece ter caído em um harém, enquanto fugia dos guardas.



Figura 2. As dançarinas que aparecem no desfile quando Aladdin se torna príncipe



Figura 3. *Jasmine em três momentos: com o corpo e cabelos cobertos no mercado, com suas vestes tradicionais azuis, e quando prisioneira de Jafar.*