

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

KEVIN SILVA SANTOS CONCEIÇÃO

O *orientalismo* estadunidense cinematográfico: A representação do árabe e do Oriente Médio em *Arabian Nights* (1942) e *Ali Baba and the Forty Thieves* (1944).

Maringá

2017

KEVIN SILVA SANTOS CONCEIÇÃO

O *orientalismo* estadunidense cinematográfico: A representação do árabe e do Oriente Médio em *Arabian Nights* (1942) e *Ali Baba and the Forty Thieves* (1944).

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em História Política do Departamento de História, Centro de Ciências Humanas da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História Política.

Orientador: Prof. Dr. Sidnei J. Munhoz.

Coorientador: Prof. Dr. José Henrique Rollo.

Maringá

2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

C744o Conceição, Kevin Silva Santos
O orientalismo estadunidense cinematográfico : a representação do árabe e do Oriente Médio em *Arabian Nights* (1942) e *Ali Baba and the Forty Thieves* (1944) / Kevin Silva Santos Conceição. - Maringá, 2017.
101 f. : il. color.

Orientadora: Prof. Dr. Sidnei Munhoz.
Coorientador: Prof. Dr. José Henrique Rollo.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em História, 2017.

1. Árabe. 2. Oriente Médio. 3. Mil e uma noites. 4. Orientalismo. 5. Cinema - História. I. Munhoz, Sidnei, orient. II. Rollo, José Henrique, coorient. III. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDD 21. ed. 791.43

KEVIN SILVA SANTOS CONCEIÇÃO

O *orientalismo* estadunidense cinematográfico: A representação do árabe e do Oriente Médio em *Arabian Nights* (1942) e *Ali Baba and the Forty Thieves* (1944).

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em História Política do Departamento de História, Centro de Ciências Humanas da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História Política pela Comissão Julgadora composta pelos membros:

COMISSÃO JULGADORA

Prof. Dr. José Henrique Rollo
Universidade Estadual de Maringá (Presidente)

Prof. Dr. Alexandre Busko Valim
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof. Dr. Sidnei J. Munhoz
Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Prof. Dr. Reginaldo Benedito Dias
Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Aprovado em: 30 de Setembro de 2007.

Local de defesa: Programa de Pós-Graduação em História, Bloco H-12, Sala 16, *campus* da Universidade Estadual de Maringá

Dedicatória

*Aos meus pais,
Kennedy Conceição e Kátia Cilene S. S. Conceição.
Amo vocês!*

*À minha amada, Joana Procópio,
por cada momento ao meu lado.*

*À minha irmã, Karen S. S. Conceição,
por ultimamente ter sido minha principal ouvinte.
Te amo!*

*E a você, filha, Laura P. S. Conceição,
minha maior inspiração!*

AGRADECIMENTO

Foram dois anos e meio de muitos obstáculos, muitos altos e baixos, que me fazem chegar ao final desse percurso de forma plena e convicto de que chego completamente diferente do que quando comecei. Durante o percurso tive o prazer de presenciar o nascimento de minha filha, Laura, talvez a maior razão para hoje essa dissertação existir. Antes de você, filha, eu não sabia o que era importante. Quero agradecer também a minha esposa, Joana Procópio, mulher negra, batalhadora, que deixou tudo e todos para viver ao meu lado. Te amo muito e te admiro ainda mais. Sem vocês esta dissertação não existiria.

Quero lembrar também dos meus irmãos, Kael Corrêa Ribas e Karen S. S. Conceição, que talvez não tiveram relações diretas com este trabalho, mas que com toda a certeza me fizeram quem sou hoje. Portanto, sem vocês essa dissertação não teria sido escrita. Agradeço aos meus orientadores, Sidnei J. Munhoz e José Henrique Rollo, por terem me ajudado, por terem acreditado nesse trabalho até o último segundo, por não terem desistido e por me incentivarem a persistir. Vocês são professores, pesquisadores e profissionais fantásticos.

Por fim, mas não menos importante, meu pai, Kátia e Kennedy, que sempre foram e sempre serão os pilares de minha vida. Meu pai, como eu queria ter conhecido mais o grande homem que lhe criou. Vô Renato, esses agradecimentos também são para o senhor. Obrigado, pai, por ter me ensinado todos meus valores, a integridade, o amor pela família e que dinheiro não traz felicidade, mas a gente continua procurando o endereço da loja.

Mãe, obrigado por ser essa pessoa fantástica que faria tudo pelos filhos, que se dedicou à família de forma tão intensa, que esqueceu de si mesma, e que agora tem todo o direito de se reencontrar e de viver a sua maneira. Meu maior orgulho e alegria foi poder dar a você e meu pai uma neta, o prazer de vê-los juntos é divino.

O *orientalismo* estadunidense: A representação do árabe e do Oriente Médio em *Arabian Nights* (1942) e *Ali Baba and the Forty Thieves* (1944).

RESUMO

Esta dissertação trata da análise de algumas continuidades e rupturas na representação do Árabe e do Oriente Médio, mais especificamente no cinema estadunidense na década de 1940. Ao perceber que alguns autores observam uma constante depreciação do mundo árabe no cinema Hollywoodiano, nos propomos a fazer uma análise mais empírica dessas representações. A escolha da década de 1940 se dá pelo fato deste período não ser tão marcado, ainda, pelos conflitos mais estreitos entre os Estados Unidos e nações do Oriente Médio. Dessa forma, percebemos que a representação do Oriente na perspectiva da cultura da mídia estadunidense merece um olhar peculiar sobre seus produtos, visto que estão inseridos em um contexto social, político e cultural diferenciado. Para tanto, utilizamos, principalmente, o conceito de *Orientalismo* de Edward Said, para analisar essas representações, bem como o conceito de *cultura da mídia*, de Douglas Kellner, para nos posicionarmos diante das peculiaridades de nossa fonte, que são dois filmes produzidos pela Universal Pictures na década de 1940: *As mil e uma noites* (*Arabian Nights*, 1942) e *Ali Baba e os Quarenta Ladrões* (*Ali Baba and the Forty Thieves*, (1944).

Palavras-chaves: Árabe; Oriente Médio; *Mil e uma Noites*; *Orientalismo*; Cinema.

The american *orientalismo*: the representation of The Arab and the Middle East in Arabian Nights (1942) and Ali Baba and the Forty Thieves (1944).

ABSTRACT

In this master theses I propose to analyse some continuities and ruptures in the representation of Arabs and the Moddle East more specifically in Hollywood cinema in the 1940s. When we realize that some authors observe a constant depreciation of Arabs and Middle East in the Hollywood cinema, we propose to make a more empirical analysis of theses representation. The choice of 1940s is due to the fact that this period is not yet so marked by the closer conflicts between the United States of America and the nations of the Middle East. In this way, we notice that the representation of the East in the perspective of the cultural media of the US deserves a peculiar look at its products, since they are inserted in a different social, political and cultural context. To do so, we will mainly use Edward Said's concept of *Orientalism* to anlyze these representations, and Douglas Kellner's concept of cultural media, to stand before the peculiarities of our souce, which are two films produced by Universal Pictures in the 1940's: Arabian Nights (1942) and Ali Baba and the Forty Thieves (1944)

Key words: Arab; Middle East, A Thousand and One Nights; Orientalism; Cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. O harém.....	43
Figura 2. O guardião do harém dormindo.....	44
Figura 3. As mulheres do harém.....	45
Figura 4. Sinbad e Aladdim esfregam uma lâmpada na tentativa de invocarem o gênio.....	48
Figura 5. Billy Gilbert como Ahmad, dando um dos seus famosos espirros.....	49
Figura 6. Sabu faz o trio com Maria Montez e John Hall sendo a principal referência oriental.....	50
Figura 7. Haroun-Al-Rachid (esquerda) e Nadan (direita). John Hall com todos os elementos do filme que caracterizam o árabe.....	51
Figura 8. John Hall representando Haroun, sem barba, com olhos claros e pele clara...	51
Figura 9. Maria Montez, com maquiagem forte, pele clara e loira.....	52
Figura 10. Haroun afirma que Ali não é um escravo, mas um amigo.....	55
Figura 11. As mulheres, segundo Ali.....	56
Figura 12. A ganância de Sherazade.....	57
Figura 13. Edwing Long: O Mercado de Casamento da Babilônia, 1882.....	58
Figura 14. O mercado de escravos.....	58
Figura 15. Venda da segunda escrava.....	59
Figura 16. A venda de Sherazade.....	60
Figura 17. Kamar tortura o capitão.....	61
Figura 18. O discurso de liberdade de Haroun.....	61
Figura 19. A coragem de Sherazade.....	62
Figura 20. Saudações.....	62
Figura 21. Nadan planeja o assassinato de Kamar com Sherazade.....	64
Figura 22. O deserto.....	65
Figura 23. O deserto 2.....	65
Figura 24. A cidade no deserto formada por tendas.....	66
Figura 25. Diálogo entre Haroun e Nadan ocorre na tenda do grão-vizir.....	66
Figura 26. O palácio do califa.....	67
Figura 27. A cidade de Bagda.....	67
Figura 28. Formações rochosas características de regiões dos Estados Unidos.....	68

Figura 29. Formações rochosas que nos remetem aos filmes de faroestes.....	68
Figura 30. Fala de Aladdim sobre sua amada.....	69
Figura 31. Ahmad seduzindo soldado.....	70
Figura 32. Sherazade sendo carregada na liteira.....	70
Figura 33. A dança orientalista de Sherazade.....	71
Figura 34. Momento em que a dança foge aos padrões convencionais.....	71
Figura 35. Abertura do filme <i>Ali Baba and The Forty Thieves</i> (1944).....	72
Figura 36. O olhar de Cassim.....	73
Figura 37. Fala de Ali para Amara sobre meninas.....	74
Figura 38. Referência ao conto original: “Abra-te, Sésamo”.....	75
Figura 39. O grupo de ladrões de Ali Babá.....	76
Figura 40. A diferença entre Ali e os 40 ladrões.....	76
Figura 41. Amara, personagem ocidentalizada pela maquiagem, cor da pele e corte de cabelo.....	77
Figura 42. A nudez de Amara.....	78
Figura 43. A câmera acompanha o corpo de Amara de forma extremamente erotizada.....	78
Figura 44. Os escravos anunciam a entrada de Amara.....	79
Figura 45. Amara entra no palácio em uma liteira.....	80
Figura 46. O olhar de Khan.....	80
Figura 47. A forma que Khan tira o véu de Amara.....	81
Figura 48. O olhar romântico de Ali Baba.....	81
Figura 49. O discurso de povo do Velho Baba.....	82
Figura 50. Abdulah, o árabe atrapalhado e que apresenta diversas cenas cômicas.....	83
Figura 51. Amara é ameaçada pelo grupo de ladrões.....	83
Figura 52. O discurso de Khan sobre a politização da mulher.....	85
Figura 53. O olhar de Khan para Amara.....	85
Figura 54. A desvalorização da mulher no discurso de Abdulah.....	86
Figura 55. Ali Baba ocidentalizado.....	87
Figura 56. Ali Baba disfarçado.....	88
Figura 57. A representação do árabe mau.....	88
Figura 58. A representação dos jarros, fazendo referência à história original.....	89
Figura 59. Abertura dos portões do palácio para o povo.....	90

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO.....	11
2 – O CINEMA COMO FONTE HISTÓRICA.....	17
3 – O ORIENTALISMO E O ORIENTALISMO ESTADUNIDENSE	29
3.1 – <i>Orientalismo</i>	29
3.2 – <i>Orientalismo Estadunidense</i>	31
4 – UMA PROPOSTA DE ANÁLISE DE ARABIAN NIGHTS (1942) E ALI BABA AND THE FORTY THIEVES (1944).....	40
4.1 – <i>Arabian Nights</i> (1942).....	44
4.2 – <i>Ali Baba and the Forty Thieves</i> (1944).....	73
4.3 – O discurso Orientalista nos filmes <i>Arabian Nights</i> (1942) e <i>Ali Baba and the Forty Thieves</i> (1944).....	91
5 – CONCLUSÃO.....	96
6 – REFERÊNCIAS.....	99
6.1 Bibliografia.....	99
6.2 Filmografia.....	100

1 - INTRODUÇÃO

A finalidade da pesquisa que gerou esta dissertação foi estudar como uma série de clichês e estereótipos – nem todos negativos – sobre árabes¹, em particular, e pessoas orientais, em geral, foi veiculada por filmes hollywoodianos da década de 1940 que se pretendiam inspirados em passagens ou personagens das tradicionais histórias das **Mil e Uma Noites**. Esse conjunto de relatos foi divulgado no Mundo Ocidental a partir do século XVIII e se constitui, por pelo menos dois séculos, o principal estoque de representações dos povos do Oriente Médio disponível para consumo ficcional imediato (por meio de obras literárias, de rodapés ficcionais na imprensa cotidiana ou semanal ou de ilustrações de reportagens) das pessoas cultas da Europa Ocidental e das Américas. Junto com os relatos presenciais de comerciantes, sacerdotes, militares, cientistas e turistas, obras que se avolumaram bastante a partir do início do século XIX, aquelas histórias forneceram a matéria-prima documental para a construção narrativa do Oriente pelo Ocidente, em outras palavras, para o que, de Anouar Abdel-Malek e, sobretudo, de Edward Said em diante, vem sendo chamado de *Orientalismo* (MACFIE, 2002).

Personagens vinculados de alguma forma ao Mundo Oriental acompanham a formação do cinema de entretenimento desde antes da Segunda Guerra Mundial. Basta lembrar do seriado *Flash Gordon* (1936), de grande sucesso, cujos vilões, em especial o Imperador Ming o Impiedoso, eram caracterizados a partir de uma colagem de estereótipos orientalistas: olhos puxados, rabos de cavalo, mantos longos, espadas e punhais curvados etc. As referências ao “Perigo Amarelo”, fantasma de uma invasão asiática do Ocidente produzido pelo modo paranoico de conceber o mundo que assolava americanos de várias partes do continente eram nítidas (BARSHAY, 1974). Como eram igualmente nítidas, ostensivas, poderíamos dizer o mesmo das expressões de estereótipos agressivos em filmes como *The Mask of Fu Manchu* (1932) ou *The Walking Dead* (1936), ambos agraciados com a presença dominante de Boris Karloff em trajes orientalizados (ROVIN, 1975, p. 30).

Os filmes analisados para esta dissertação, *Arabian Nights* (1942) e *Ali Baba and the Forty Thieves* (1944), desenvolvidos em um momento particularmente propenso

¹ Sabemos das problemáticas do uso deste conceito como forma de se referir aos tantos povos do Oriente Médio, porém preferiu-se manter este termo, visto que muitos filmes se referem às populações das diversas nações árabes pelo termo “Árabe”, semelhante às ideias dos termos “Africano”, “Europeu” e “Latino”.

à difusão descontrolada de estereótipos negativos dos orientais, durante a Segunda Guerra Mundial, estavam inseridos nessa tradição orientalista. Porém, à diferença do binarismo acentuado dos filmes acima mencionados, eles apresentam elementos complexos na determinação dos traços básicos dos personagens orientais, mais propriamente, dos personagens considerados árabes ou arabizados. Essa relativa complexidade dos personagens, cuja caracterização é um dos objetivos deste trabalho, já estava presente em uma literatura histórica estadunidense que vinha de tempos bem mais distante, a primeira metade do século XIX. Naquela época, os compêndios didáticos e os livros de história dos EUA voltados para o público adulto culto eram praticamente forçados a abordar personagens árabes ou arabizados. A razão disso era o fato de que, ainda nos anos iniciais da jovem república norte-americana, ocorreu um confronto diplomático, que logo se tornou militar, entre ela e os emirados da Barbaria, termo então empregado para nomear a África do Norte (ROLLO, 2017).

As Guerras da Barbaria (1800-1815) tornaram-se marcos em vários aspectos da história dos Estados Unidos. A causa imediata desses conflitos foi a reação dos dirigentes estadunidenses à antiga prática de captura e venda de cativos por piratas sediados em duas províncias magrebins do Império Otomano, Tunis e Argel (Algiers). Desde meados do século XVI, barcos europeus eram sistematicamente pilhados por grupos de piratas que eram acolhidos nos portos da África do Norte.

No alvorecer da república, Thomas Jefferson e outros dirigentes decidiram que era tempo de combater diretamente aquelas ações. Pretendiam mostrar aos governantes europeus, que lhes pareciam resignados há séculos com aquela situação, que eram resolutos e estavam dispostos a mostrar aos adversários que podiam fazer-lhes frente em mares e terras distantes. Os navios enviados para o combate no Mediterrâneo constituíram o marco inicial da formação da Marinha de Guerra dos EUA. Eles protagonizaram a primeira intervenção externa do país, ação militar que se desenrolou em uma região de fala predominantemente árabe e de religião predominantemente muçulmana (FREMONT-BARNES, 2006). Uma pesquisa feita recentemente sobre livros didáticos estadunidenses do século XIX concluiu que:

não seria exagerado dizer que os relatos escolares da Guerra da Barbária e de seus participantes, principalmente os adversários árabes e berberes dos EUA, construíram os alicerces de um padrão de representação dos povos do Oriente Médio, do Norte da África e de outras regiões nas quais predomina a religiosidade islâmica de longa-duração nos EUA. Porém, seria simplificador demais reduzir todas as representações dos árabes no século XX a um desdobramento dos

estereótipos negativos que predominaram na primeira metade do século XIX. (ROLLO, 2017).

Levando essas observações em consideração, nossa análise de filmes realizados em meados do século XX procura mostrar, ao mesmo tempo, a presença de elementos que remontam aos estereótipos negativos dos árabes produzidos do século XIX e a presença de outras visões, certamente bastante estereotipadas, mas não necessariamente negativas.

Como foi dito acima, no século XX e, agora, no século XXI, a indústria cinematográfica estadunidense bebeu amplamente nas águas do lago orientalista. As histórias das **Mil e Uma Noites** foram visitadas numerosas vezes, seja para fornecerem argumentos e roteiros inteiros seja para fornecerem personagens isolados. É plausível supor que, em ambos os casos, produtores e diretores partiram da premissa de que estavam filmando temas já bastante aclimatados no universo da cultura de massas. Contavam, muito provavelmente, com a cumplicidade moral e estética dos espectadores, ou seja, sabiam que haviam assinado um bom contrato narrativo com o público. No entanto, pelo que pudemos deduzir, comparando nossa pesquisa com a bibliografia sobre questões similares mais recentes, as tensões geopolíticas no Oriente Médio, muito agravadas após a Segunda Guerra Mundial e o surgimento do Estado de Israel, criaram um novo clima ideológico para a recepção das representações dos orientais.

Desde o final do século XX e início do século XXI, o Oriente Médio passou a ser um elemento presente em diversos produtos da cultura da mídia. Ao verem as polêmicas mundiais ligadas às relações mais estreitas surgidas entre Estados Unidos e Oriente Médio, os grandes produtores perceberam uma questão latente da situação política nacional, que poderia ser constantemente utilizada em seus filmes. O intuito era aumentar audiências fazendo referência a problemáticas atuais. A abordagem do imaginário oriental e, principalmente, a representação do árabe e do Oriente Médio, serão constantes durante a década de 90 e início do século XXI. Além disso, os setores políticos ligados aos produtores hollywoodianos queriam utilizar os produtos da cultura da mídia enquanto possíveis formadores de opinião e veículos do pensamento hegemônico.

Desde a década de 1990, quando as tensões entre os EUA e vários governos do Oriente Médio e do Norte da África recrudesceram fortemente, muita coisa foi escrita seja para reforçar os mais agressivos estereótipos dos árabes e dos muçulmanos, seja

para criticar a disseminação dessas representações. Isso ficou mais acentuado nos anos recentes, especialmente após os atentados de 11 de setembro de 2001. Naquele contexto, diversas análises acadêmicas (comunicacionais, sociológicas, literárias, políticas etc) serão feitas sobre o Orientalismo Estadunidense. Essas análises demonstraram que para compreender melhor as representações do Oriente Médio disseminadas nos EUA é preciso diferenciá-las em vários aspectos do que foi coberto pelo conceito de Orientalismo proposto por Edward Said, que, para alguns autores, se restringe principalmente a problemáticas ligadas à representação do Oriente pela Europa, mais especificamente por franceses e britânicos. Segundo essa perspectiva, o conhecido intelectual palestino abordou questões principalmente ligadas às fontes literárias do século XVIII e XIX, atingindo uma dimensão da representação do outro e uma disseminação dos paradigmas e padrões orientalistas muito menos abrangentes do que aquelas que passaram a ser possíveis dentro da cultura da mídia dos séculos XX e XXI. Portanto, se faz necessário compreender e atualizar o conceito de Orientalismo formulado por Edward Said para dentro de uma nova realidade, que é o da cultura, não tendo mais como principal veículo a literatura, ou, até mesmo, a língua falada.

Sendo assim, precisamos repensar a lógica do orientalismo à sombra de uma sociedade conduzida através da cultura da mídia, rádio, televisão e cinema e como esses padrões de representação do árabe e do Oriente Médio surgem dentro de uma sociedade com uma capacidade muito maior de disseminação da informação. Dessa forma, utilizando de forma ampla o conceito de cultura da mídia, que nos é colocado por Douglas Kellner dentro dos seus estudos culturais. Este conceito nos auxilia a atualizar o conceito de Said, a partir do momento que compreende de forma indissociável a cultura de seu veículo. Os meios de comunicação são, ao mesmo tempo, locais por onde a cultura é transmitida e locais que transformam e moldam a cultura. Portanto, o conceito de cultura da mídia nos possibilita compreender de que formas o orientalismo de Edward Said se altera através dos seus reflexos na cultura da mídia estadunidense do século XX e XXI.

Porém, isso não significa dizer que o orientalismo europeu e estadunidense são completamente diferentes e não possuem qualquer relação um com o outro. Na verdade, o segundo herda diversos padrões estéticos da representação do árabe e do oriente médio pelas sociedades europeias, mas novos elementos são acrescentados a partir da lógica e dos contextos sociais políticos e econômicos dos Estados Unidos. Aparentemente, não podemos afirmar nem mesmo a existência de um padrão absoluto

no próprio orientalismo estadunidense, e essa é uma das hipóteses que queremos elaborar com mais cuidado nesse trabalho, visto que em diversos momentos de sua história, os Estados Unidos possuem uma gama de interesses no Oriente e, conforme esses interesses se alteram, o árabe e o Oriente Médio terão sua representação alterada.

Como nos coloca Douglas Kellner, nem toda a obra ocidental representativa da sociedade oriental possuirá apenas os discursos do pensamento hegemônico, podendo transparecer um discurso contra hegemônico e, até mesmo, de resistência. Dessa forma, Kellner promove uma superação do clássico paradigma de indústria cultural colocado pela Escola de Frankfurt. A Escola de Frankfurt tende a olhar todos os produtos da indústria cultural como equalizadores do pensamento e do discurso hegemônico, não identificando margens para discursos de resistência e contra hegemônicos nessas obras. Porém, ao utilizarmos o conceito de cultura da mídia, pretendemos analisar nossas obras na perspectiva de produtos culturais complexos que podem possuir discursos diversos e muitas vezes contraditórios, onde, muitas vezes, podem existir momentos de reprodução do discurso hegemônico e momentos de resistência.

A partir da reflexão dessas questões teóricas e metodológicas iniciais, passaremos à análise de nossas fontes. O objetivo é abordar filmes da década de 40 que representem o árabe e o Oriente médio, e perceber como esses filmes se inserem dentro do pensamento orientalista antes das relações mais estreitas entre Estados Unidos e países do Oriente Médio, se estes reproduzem os clássicos padrões estéticos, se rompem com os padrões e, no caso de ruptura, como contestam e quais são as formas de resistência utilizadas.

Escolhemos filmes da matriz das Mil e uma Noites, pois compreendemos que esta obra é um dos produtos mais disseminadores, dentro da cultura popular ocidental, do pensamento orientalista. As histórias contidas neste livro, traduzido pelo francês Antonie Galland no início do século XVIII, permearam todo pensamento ocidental sobre o mundo árabe, e servirão de base para as principais obras cinematográfica acerca do Oriente Médio no início do século XX. Portanto, no primeiro capítulo faremos uma explanação dos nossos referenciais teóricos com o intuito de elaborar um arcabouço teórico consistente, que nos permita estudar nossos conceitos, nossas fontes e o contexto histórico em questão. Dessa forma, utilizaremos referências que nos possibilitem compreender o cinema enquanto fonte histórica e que nos permita compreender a cultura da mídia do século XX como produtora de realidade cultural diferenciada.

No segundo capítulo, aprofundaremos nossos principais conceitos e explicaremos como o Orientalismo pode ser identificado enquanto categoria compartilhada de pensamento, dentro da perspectiva da autora Mary Douglas. Este paralelo será de suma importância para compreendermos como o orientalismo agrega elementos novos, mas continua permeado por paradigmas tradicionais, deixando-os somente adormecidos.

No terceiro capítulo faremos a análise de nossas fontes com o intuito de perceber as continuidades e descontinuidades na representação do Árabe e do Oriente Médio no cinema estadunidense da década de 1940. Perpassando problemáticas sociais, raciais e étnicas, questões econômicas ligadas ao uso da estética orientalista para o desenvolvimento do pensamento de consumo da sociedade da época, e, também, abordando questões políticas como a representação tradicional do árabe enquanto inimigo a ser combatido. Nosso objetivo, portanto, é compreender a complexidade do orientalismo dentro de nossas fontes. No último capítulo faremos uma retomada das hipóteses levantadas no trabalho e daremos fechamento às mesmas a partir das análises realizadas durante a dissertação. Nosso objetivo será retomar e apresentar nossas conclusões acerca das discussões apresentadas.

2 – O CINEMA COMO FONTE HISTÓRICA

A partir do embate de paradigmas historiográficos promovidos pela Escola dos Annales, ficou claro o enfoque ingênuo e irrefletido dos objetivos da investigação histórica promovida pela historiografia tradicional, com sua abordagem factualista, centrada nas ideias e decisões de grandes heróis e que procurava descrever os acontecimentos sem se aprofundar no mecanismo oculto que os gerou.

A história-problema de Bloch e Febvre realiza uma crítica à pretensa objetividade imparcial da História alcançável a partir dos documentos oficiais, pretendendo-se deixar de ver o documento como portador de uma verdade irredutível. Portanto, os autores propõem parar de se valorizar apenas o registro escrito e oficial ou, como afirma Bloch (2001, p. 76), os documentos colocados pelo passado à disposição dos historiadores.

Segundo Hebe Castro (1997, p. 45), o movimento da Escola dos Annales propunha uma história-problema, viabilizada pela abertura da disciplina às temáticas e métodos das demais ciências humanas, num constante processo de alargamento de objetos e aperfeiçoamento metodológico.

Nesse alargamento de objetos, segundo Bloch (2001, p. 79), tudo que o homem diz ou escreve, tudo que fabrica, tudo que toca pode e deve informar sobre ele. Dessa forma, o cinema, assim como a música, a literatura e as imagens, mesmo que muitas vezes negligenciado, pôde, claramente, ser introduzido no campo da história como fonte histórica. Observar o cinema como documento histórico, significa entendê-lo como uma narrativa que transpõe a cultura e a complexidade da sociedade que o produziu.

Posteriormente, nessa perspectiva, diversos autores passaram a destacar o caráter historiográfico do cinema. Segundo Marc Ferro (1977, p. 13), desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrinam e glorificam. Nessa mesma linha, Douglas Kellner (2001, p. 123) afirma que os produtos da cultura da mídia, no qual se insere o cinema, não são entretenimento inocente, mas têm cunho perfeitamente ideológico e vinculam-se à retórica, a lutas, a programas e a ações políticas. Ainda, Jonh B. Thompson, ao falar de forma mais abrangente sobre meio de comunicação, enfatiza que a comunicação mediada é sempre um fenômeno social contextualizado.

Marc Ferro, Douglas Kellner e Jonh B. Thompson enfatizam que um filme possui estritas relações com a sociedade que o produziu, reproduzindo ou contestando seus valores. Além disso, como afirma Ciro Flamarion Cardoso e Ana Maria Mauad (1997, p. 401), cinema é fonte digna de fazer parte da história e passível de leitura por parte do historiador. Todavia, o cinema possui especificidades próprias, e como nos alerta Valim (2006, p. 26), o caráter pluridisciplinar e a diversidade das abordagens e tendências metodológicas que se cruzam no estudo da sociedade/mídia, faz com que a História Social do Cinema seja na maioria das vezes uma tarefa bastante difícil de ser realizada.

Para compreendermos o trabalho como um todo, devemos inseri-lo nas perspectivas de análises da teoria da comunicação e, para tanto, precisamos referenciar uma importante corrente: a Escola de Frankfurt, que inaugurou os estudos críticos da mídia. Dessa forma, precisamos compreender o conceito de Indústria Cultural apresentado por esses autores, pois esse entendimento irá influenciar demasiadamente os estudos da mídia realizados posteriormente.

O conceito de Indústria Cultural foi utilizado pela primeira vez por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer na obra *Dialética do Esclarecimento* publicada em 1947. Como integrantes da Escola de Frankfurt e homens de seu tempo, esses traduziram as problemáticas de sua época, respondiam às desilusões de grande parte dos intelectuais acerca das transformações do mundo contemporâneo.

A Escola de Frankfurt se desenvolve dos anos 20 até meados dos anos 70 e é marcada principalmente pelo Instituto para a Pesquisa Social, em Frankfurt, tendo como principais representantes Horkheimer, Adorno, Benjamin, Marcuse e Habermas, entre outros. Segundo Olgária Matos (2005, p. 7), “a ascensão do nazismo, a Segunda Guerra, o “milagre econômico” no pós-guerra e o stalinismo foram fatores que marcaram a Teoria Crítica da Sociedade elaborada por eles”. Estes autores procuravam compreender a vitória do nazismo e a derrota das esperanças revolucionárias ocorridas no entre guerras, e não se satisfaziam com as diversas análises que tentavam elucidar esse processo histórico, afirma Matos (2005, p. 8).

A partir da compreensão do contexto histórico em que se funda a Escola de Frankfurt, é possível compreendermos de forma mais aprofundada a conhecida crítica dos frankfurtianos à indústria cultural. Ao mesmo tempo em que a Teoria Crítica observa o pensamento racional científico como responsável pela universalização das diversas teorias que transformaram a sociedade no decorrer do século XX, esta também

observa uma padronização e uma universalização da sociedade através da indústria cultural. A indústria cultural seria uma das características das sociedades unidimensionais ou da sociedade da administração total. A primeira forma de dominação, segundo a Escola de Frankfurt, seria aquela realizada através da subjugação da técnica e da ciência ao do capital.

Na obra *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer compreendem que a diferenciação técnica e social e a extrema especialização não levariam a um caos cultural como afirmam alguns sociólogos. Estes autores entendem que a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança.

Nesse sentido, o cinema e o rádio perdem o seu caráter artístico para se transformarem em um mero negócio. Estas mídias são utilizadas apenas com o intuito de legitimarem seus próprios produtos. De acordo de Adorno e Horkheimer (1985, p. 100), eles já se definem como indústrias, e o lucro gerado para seus produtores são como legitimadores da necessidade social de seus produtos.

Contudo, os defensores da lógica dessa indústria reconhecem esse processo de uniformização como necessário, visto o alcance amplo dessa cultura voltada para as massas, para o agrado das milhões de pessoas que participam dela. Assim, os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores. Deve se compreender, ainda, que os produtos da indústria cultural são adaptados ao consumo das massas e em grande medida determinam esse mesmo consumo (ADORNO, 1971, p. 287).

Ressalta-se que quando Adorno e Horkheimer se referem à cultura de massa, não se trata de uma cultura que surge espontaneamente das próprias massas. A indústria cultural nada tem a ver com essa cultura proveniente das massas. Aquela faz parte de um sistema mais amplo com o qual soma-se, com o intuito de realizar uma integração deliberada a partir do alto de seus consumidores.

Além disso, na concepção dos frankfurtianos, que observam uma dicotomia na sociedade entre arte superior e inferior, a indústria cultural traz prejuízos tanto para uma quanto para outra. Sendo, por conseguinte, a responsável por uma “barbárie estilizada”.

A crítica da Escola de Frankfurt, portanto, não se direciona à arte “leve”, à diversão. Para eles a arte “leve” não é uma forma decadente, muito menos é vista como uma traição à arte pura, mas sim produto das necessidades e da pressão da vida que fez da seriedade um escárnio para as classes mais baixas da sociedade. Estas classes

possuem todos os motivos para utilizarem a arte apenas como passatempo e divertimento no período que passam longe das máquinas.

No entanto, este refúgio dessas classes acaba por ser eliminado pela indústria cultural. A domesticação e “civilização” da arte “leve” a subordina a um fim único: a totalidade da indústria cultural. Estes autores não observam a indústria cultural como democrática, mas verificam seu caráter alienante e de dominação, que ao submeter a técnica ao capital faz a arte entrar no seu estado de reprodutibilidade técnica, referenciando Walter Benjamin.

Não devemos compreender, porém, que este seja um processo natural de evolução da técnica, mas salientar que este é o uso que esta tem dentro da economia atual. Assim, compreende-se a relação intrínseca entre a cultura massificada e a perpetuação da ordem social vigente. Uma vez que, o poder exercido pela indústria cultural no terreno midiático é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. Conforme Adorno e Horkheimer (1985, p. 100), “a racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação”. Nesse sentido, os monopólios culturais responsáveis por essa indústria têm que se apressar em dar razão aos verdadeiros donos do poder, aqueles setores mais poderosos da indústria: aço, petróleo, eletricidade, química. Deve-se evidenciar a dependência em que se encontra a mais poderosa sociedade radiofônica em face da indústria elétrica, ou a do cinema relativamente aos bancos (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 101).

Nesse contexto, o lazer passa a ser um momento de constante adaptação ao trabalho, onde a indústria cultural tem como norma a reprodutibilidade rigorosa do mundo da percepção cotidiana e busca-se reproduzir com perfeição os objetos empíricos, criando-se a ilusão do mundo exterior como prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no cinema.

Sendo assim, o filme, na perspectiva dos frankfurtianos, adentra o espectador, fazendo com que ele identifique-se imediatamente com a realidade, gerando uma atrofia da imaginação e da espontaneidade. A indústria cultural vem entrelaçar e relacionar todas as dimensões da vida e a maquinaria econômica da qual faz parte se impõe tanto no trabalho quanto no descanso, que passa a ser um prolongamento da atividade laboral.

O modelo social-econômico dominante se legitima a todo momento através dos produtos veiculados pela indústria cultural. Ela surge como natural quanto mais a técnica aperfeiçoada reduz a tensão entre a obra produzida e a vida cotidiana. De acordo

com Adorno e Horkheimer (1985, p. 106), “o paradoxo da rotina travestida de natureza pode ser notado em todas as manifestações da indústria cultural”.

Ao realizar uma reprodutibilidade técnica perfeccionista da realidade, a indústria cultural estabelece as formas reais do existente como absolutas. Isso gera uma não compreensão das contradições e da diversidade social, que tende sempre à padronização e à universalização, reduzindo toda a pluralidade à dimensão do mesmo, aplicando de forma veemente o pensamento cartesiano.

Segundo os frankfurtianos, a realização da arte nunca consistiu na harmonia, mas na tentativa de transcender a realidade, transparecendo o necessário fracasso do esforço apaixonado em busca da identidade. No entanto, a indústria cultural não se submete a esse fracasso, sempre se atendo à semelhança com outras e à padronização da identidade. O que acaba por colocar a imitação como algo de absoluto.

Adorno e Horkheimer criticam até mesmo o próprio conceito de Cultura que tende à barbárie estética. Dessa forma, esta seria reduzida a um levantamento estático, catalogado, e de classificação, colocando o cultural no domínio da administração. Esse uso da cultura serve apenas para a subordinação de todos os setores da produção humana a um fim único: “ocupar os sentidos dos homens da saída da fábrica, até a chegada do relógio do ponto”, afirmam Adorno e Horkheimer (1985, p. 108).

Nessa perspectiva, alguns ainda poderiam afirmar que a situação de barbárie em que se encontra a indústria cultural é culpa do atraso cultural e do atraso quanto ao desenvolvimento da técnica. No entanto, os frankfurtianos concebem justamente o oposto. Quem se encontrava atrasada quanto aos monopólios culturais era a Europa pré-fascista. Atraso que possibilitou uma margem de autonomia do sujeito diante dos veículos midiáticos.

Se referindo à Alemanha, os frankfurtianos afirmam que a não assimilação pelo mercado do sistema educativo alemão, juntamente com as universidades, teatros, orquestras e museus, preservou-se para essas instituições uma parte de independência quanto às relações de dominação vigentes no mercado. Estas instituições, segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 189), estavam salvaguardadas pelos poderes políticos, pelo Estado e municipalidades, para os quais foram legadas como herança do absolutismo.

Assim, o que vêm trazer a barbárie estética é a aplicação da lógica de mercado, de oferta e procura, ao campo da cultura. O monopólio cultural faz com que a lógica industrial de dominação deixe de ser aplicada apenas aos corpos, a partir do trabalho,

para ser aplicado também à alma, diante de seus produtos padronizados e alienantes. De modo que aquele que não se adaptar à sociedade industrial não estará mais isolado e deslocado apenas economicamente, mas esse sentimento de impotência irá se prolongar também para o campo espiritual do indivíduo. A lógica da oferta e da procura se entende para o campo da superestrutura e se impõe como mecanismo de controle em favor dos dominantes. Nessa lógica, os consumidores de seus produtos passam, por conseguinte, a ficar presos em corpo e alma, sucumbindo com facilidade aos produtos que lhes são oferecidos.

Segundo Adorno e Horkheimer, este controle sobre os consumidores, através da indústria cultural, é sempre mediado e mascarado pela diversão. A diversão, assim, se torna o prolongamento do trabalho. O consumidor/trabalhador acaba por procura-la para escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr novamente em condições de enfrenta-lo.

No entanto, a técnica e a mecanização atingiu tal poderio dentro da sociedade, que até mesmo o lazer e sua felicidade incorporam a mesma lógica mecânica do trabalho, não deixando para o indivíduo margem para perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo mecânico laboral. A diversão no ócio passa a figurar como um momento de adaptação constante aos processos mecânicos realizados na fábrica ou escritório. A diversão para se constituir em prazer não deve exigir mais esforço. O espectador deve ser conduzido sem nenhum esforço intelectual, deixando gravado apenas a sequência automatizada de operações padronizadas.

O que se percebe, portanto, a indústria cultural ilude seus espectadores e não deixa estes gozarem daquilo que a todo momento os promete. Além disso, traz a falsa premissa de que todos os seus desejos podem ser satisfeitos por seus produtos de entretenimento. Nesse sentido, a fuga do cotidiano, prometido como paraíso pela indústria cultural, é sempre um retorno a esse mesmo cotidiano, o que acaba por reconduzir o indivíduo ao mesmo ponto de partida, favorecendo a resignação, que nela se queria esquecer.

A partir do exposto, entendemos o conceito de Indústria Cultural como o processo de industrialização da cultura produzida para as massas, impelidas pelos imperativos que acabam por legitimar o sistema como um todo. Dessa forma, os produtos da indústria cultural acabam por assumir as mesmas características dos outros produtos fabricados em massa: transformação em mercadoria, padronização e massificação (KELLNER, 1995, p. 44).

A integração da indústria cultural com as reais indústrias detentoras do poder, fazem com que seus produtos adquiram uma função bem específica de legitimar ideologicamente as sociedades capitalistas existentes, e de integrar os indivíduos nos quadros culturais da cultura de massa e da sociedade.

A indústria cultural seria, portanto, responsável pela reprodução das sociedades contemporâneas. Essa, ocupando lugar central nas atividades de lazer, age como importante instituição de socialização, mediadora da realidade política, causando importantes efeitos econômicos, políticos, culturais e sociais (KELLNER, 1995, p. 44). Nesse sentido, a comunicação de massa proveniente da indústria cultural seria contrária à arte. Para os frankfurtianos, a arte não compreende a submissão à produtividade, ao desempenho do mundo competitivo do trabalho e de renúncia ao prazer. Os produtos da indústria cultural, na perspectiva frankfurtiana, nos impedem de imaginar e tudo é convertido em entretenimento, afirma Matos (2005, p. 64). O indivíduo é destituído, pela indústria cultural, de sua “própria cultura” desfigurando-a através da massificação.

A partir do que mencionamos, não podemos deixar de dar o devido prestígio às contribuições da Escola de Frankfurt, que inaugurou os estudos críticos da comunicação nos anos de 1930. Dessa forma, combinou economia política dos meios de comunicação, análise cultural dos textos e recepção pelo público dos efeitos sociais e ideológicos da cultura e da comunicação de massa. Dessa maneira, colaboraram para a identificação do processo de industrialização da cultura, observando a importância do que chamaram de “indústria cultural” na reprodução das sociedades contemporâneas. Os produtos da indústria cultural teriam posição central entre as atividades de lazer, sendo importantes agentes de socialização, mediadoras da realidade política, devendo ser vistos como importantes instituições das sociedades contemporâneas, com vários efeitos econômicos, políticos, culturais e sociais.

Todavia, com base nos estudos de Douglas Kellner, podemos afirmar que o modelo de indústria cultural desenvolvido pela Escola de Frankfurt possui diversas limitações que tornam necessária uma reconstrução radical do modelo clássico de indústria cultural, o que Kellner realiza em seus estudos e que usaremos como base nesse trabalho. As limitações desse modelo, que Kellner destaca, estão no fato de os Frankfurtianos identificarem os produtos das indústrias culturais como tendo a função específica de legitimar ideologicamente as sociedades capitalistas existentes e de integrar os indivíduos nos quadros sociais da cultura de massa e da sociedade.

Kellner ainda observa que a Escola de Frankfurt limita os momentos críticos, subversivos e emancipatórios a certas produções privilegiadas da cultura superior. Esta perspectiva dicotômica, dividida entre cultura superior e inferior, é amplamente criticada por Kellner.

Kellner compreende que devemos identificar os momentos críticos e ideológicos em todo espectro da cultura. Estes não se limitando ao que chamam apenas de cultura superior. A cultura, segundo Kellner, é espaço de constantes disputas entre percepções de mundo, sendo assim, todo produto cultural possui momento de emancipação e de reprodução das perspectivas ideológicas dominantes, o que não se limita apenas à indústria cultural ou ao que chamam de cultura superior.

Além disso, vale salientar, o que autor chama de distinção entre a codificação e a descodificação das produções da mídia. As percepções que os públicos tiram desses produtos dependem frequentemente de seus próprios usos e significados. O público pode desenvolver significados completamente distintos daqueles planejados estrategicamente pelos produtores. Porém, Douglas Kellner (2001, pág. 45) destaca que é a própria necessidade de se focar na crítica da cultura da mídia, na perspectiva da mercadorização, reificação, ideologia e dominação, que nos permite superar estas abordagens acríticas. Dessa forma, a abordagem da Escola de Frankfurt, afirma Kellner (2001, pág. 45), “fornece instrumental para criticar as formas ideológicas e aviltadas da cultura da mídia e indica os modos como ela reforça as ideologias que legitimam as formas de opressão”.

Kellner identifica, assim, que a superação das limitações do modelo frankfurtiano compreenderia: análise mais concreta da economia política da mídia e dos processos de produção da cultura e investigação mais empírica e histórica da construção da indústria da mídia e de sua interação com outras instituições sociais, algo que desenvolveremos nesse trabalho com o intuito de analisar a representação do árabe no cinema estadunidense da década de 1940.

Para um estudo mais rigoroso, ainda se faz necessário a incorporação de novas teorias e métodos culturais para o desenvolvimento de uma teoria crítica reconstruída da cultura da mídia. Assim, Kellner recorre aos Estudos Culturais Britânicos e às Teorias Culturais Pós-modernas.

Os Estudos Culturais Britânicos analisados e incorporados por Kellner são de suma importância nesse trabalho, pois é a partir deles que Kellner situa a cultura e a cultura da mídia no âmbito de uma teoria da produção e reprodução social, servindo

tanto como forma de dominação ou possibilidade de resistência e luta contra a dominação. Nesse momento, Kellner, a partir dos Estudos Culturais Britânicos, possibilita uma superação do modelo clássico de indústria cultural. Para os autores do Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies, a sociedade possui um conjunto hierárquico e antagonista de relações sociais caracterizadas pela opressão das classes, sexos, raças, etnias e estratos nacionais subalternos (KELLNER, 2001, pág. 48).

Debruçando-se na perspectiva gramsciniana de hegemonia e contra-hegemonia, os Estudos Culturais Britânicos consideram que a sociedade, através da combinação entre força e hegemonia, mantém a estabilidade. Portanto, pelo exercício da violência por algumas instituições e grupos, como polícia e exército, e através de outras instituições, como igreja, escola e a mídia, as sociedades manteriam a ordem vigente, conservando intactas as fronteiras sociais e induzindo a anuência à ordem dominante, estabelecendo a hegemonia, ou o domínio ideológico. Dessa forma, a teoria da hegemonia implica a análise dos diversos mecanismos de dominação e de que forma determinados grupos políticos obtêm o poder hegemônico. No entanto, se faz necessário, também, analisar as forças, grupos e ideias contra hegemônicos, que subvertem e contestam a ordem vigente. Os Estudos Culturais Britânicos realizaram, assim, uma análise das formas de dominação e resistência, vinculados a um projeto político de transformação social, que contribui para a análises das diversas formas de luta política (KELLNER, 2001, pág. 48).

Vale salientar a distinção entre o conceito de “diferença” e a noção de Birmingham sobre “antagonismo”. O primeiro, muitas vezes se refere a uma concepção liberal de reconhecimento e tolerância das diferenças, porém, a noção de antagonismo se refere a forças estruturais de dominação, que pressupõe relações assimétricas de poder existentes em locais de conflito, afirma Kellner (2001, pág. 48).

O conceito de antagonismo, será bastante explorado nesse trabalho por essa distinção que existe com o conceito de diferença. Nesse sentido, nos parece válido analisar de que forma a representação do árabe passa de uma abordagem da diferença para o surgimento de um antagonismo. Para tanto, em um primeiro momento, os refinamentos de Douglas Kellner dos Estudos da Escola de Frankfurt e dos Estudos Culturais Britânicos, nos auxiliará, em analisar o modo como determinados grupos sociais obtiveram o poder, que permitiu o desenvolvimento de termos e grupos oponentes e de poder desigual.

O conceito de cultura da mídia também se torna mais adequado a partir do momento que observamos as peculiaridades de nosso objeto, ao trabalharmos com cinema da década de 40 e as representações presentes nessas fontes. O conceito de Orientalismo, cunhado por Edward Said, explora, quase que majoritariamente, as representações ditas eruditas do Oriente, elaboradas por estudiosos e acadêmicos ou viajantes e aventureiros.

Nosso intuito, portanto, é explorar a prática do Orientalismo em outros setores da sociedade estadunidense, e investigar como estes padrões surgem, especificamente, na indústria cinematográfica. Torna-se, portanto, de suma importância compreender que ao se alterar o meio de difusão, a análise necessita de diferenciado fundamento teórico. A expressão “cultura da mídia” tem a vantagem de designar tanto a natureza quanto a forma das produções da indústria cultural e seu modo de produção e distribuição, afirma Kellner (2001, pág. 52).

A forma peculiar de difusão de um pensamento Orientalista através do cinema traz novas implicações e novos usos aos padrões estéticos e representativos apresentados por Edward Said, que podemos denominar como Orientalismo Literário. Esta nova cultura, que se estabelece a partir de meados do século XX, de veiculação midiática, coloca o Orientalismo sobre novos ares. Agora comunicado pelos veículos de massa, no caso o cinema, passa a ter uma amplitude, difusão e, até mesmo, aceitação maior. Toda cultura serve de mediadora da comunicação e é por esta mediada, sendo, ao mesmo tempo, formação e formadora de expressões do pensamento coletivo. O orientalismo passa, portanto, a ser disseminado também através de um novo veículo comunicacional, que é o cinema, dando maior popularização às clássicas representações do Oriente, mas compreendendo novos, que transparecem as problemáticas da época e da sociedade estadunidense.

Portanto, o conceito de Kellner de Cultura da Mídia é mais adequado nesse trabalho, visto que ao analisarmos a sociedade estadunidense da década de 40 observamos que esta adentra uma cultura que é da mídia, onde a mídia é o principal veículo das categorias compartilhadas de pensamento, e onde os meios de comunicação de massa se sobrepõem aos modos anteriores, a literatura e, até mesmo, a palavra falada. Vivemos um mundo no qual a mídia domina o lazer e a cultura. Ela é, portanto, a forma dominante e o lugar da cultura nas sociedades contemporâneas, afirma Kellner (2001, pág. 54).

Distanciando-se da visão unilateral de indústria cultural, como meio de difusão exclusivo da ideologia dominante, a cultura da mídia também é lugar de disputas pelo controle da sociedade, não se restringindo apenas ao discurso hegemônico ou contra hegemônico. Dessa forma, ao utilizarmos esta concepção, o trabalho se torna muito mais detalhista e minucioso, sendo necessário analisar de forma profunda a economia política dos processos de produção da fonte e a sua interação com as diversas instituições sociais.

Porém, no afã de identificar os produtos da cultura da mídia também enquanto subversivos, não podemos nos deixar cair no fetichismo da resistência. Segundo Kellner (2001, pág. 57), há uma tendência nos estudos culturais a louvar a resistência per se. Portanto, a simples e pura aderência do público à qualquer discurso de resistência, não compreendendo os tipos e as formas, pode gerar análises superficiais e que não dão conta da multiplicidade de implicações e compreensões do discurso dos produtos da cultura da mídia.

É interessante que para corrigir este fetichismo à resistência dos Estudos Culturais Britânicos Kellner recorre à própria Escola de Frankfurt. Pois, segundo Kellner, (2001, pág. 61), a diferença vende. Dessa forma, o capitalismo deve estar constantemente multiplicando mercados, estilos, novidades e produtos para continuar absorvendo os consumidores para as suas práticas e estilos de vida.

A ideia da cooptação, colocada pela Escola de Frankfurt, sugere que mesmo as produções radicais e subversivas, com leituras resistentes, podem funcionar como um modo eficaz de cooptar os indivíduos para a sociedade estabelecida. A produção de significados pode criar prazeres capazes de integrar os indivíduos nas práticas consumistas que, acima de tudo, são proveitosas para a indústria da mídia (KELLNER, 2001, pág. 61), fazendo necessário ressaltar que tipo de resistência, que efeitos e que diferença a resistência produz.

Dessa forma, através do uso do conceito de cultura da mídia, faremos um estudo cultural crítico, que perpassa discursos culturais e disputas políticas de poder, utilizando este arcabouço teórico para abordar determinadas formas culturais, imagens, narrativas, gêneros dominantes e, nesse caso em específico, o Orientalismo estadunidense da década de 40 expresso no cinema.

Agora que já apresentamos nosso referencial teórico de análise das nossas fontes, se faz necessário abordarmos de forma mais profunda nossos conceitos chave e de que forma compreendemos o Orientalismo em si, entendido por nós, como categoria

compartilhada de pensamento, na perspectiva de Mary Douglas para, a partir deste conceito, entendermos como o Orientalismo assume diversas problemáticas e representações, umas, dependendo do contexto, mais latentes que outras.

3 – O ORIENTALISMO E O ORIENTALISMO ESTADUNIDENSE

3.1 - *Orientalismo*

A partir das diversas peculiaridades dessa pesquisa, diversos conceitos, para além do arcabouço teórico necessário para o uso de fontes cinematográficas, necessitam de uma prévia explanação e elaboração. O primeiro que gostaríamos de destacar, e que vai nos auxiliar a compreender as representações presentes em nossas fontes, será o conceito de *Orientalismo* de Edward Said. Para um entendimento mais claro desse conceito, e de forma a ampliar seus usos, faremos um paralelo entre ele e o conceito de categoria compartilhada de pensamento, utilizado por Mary Douglas, que nos permite compreender de que forma este orientalismo vai assumir diversas conotações que são lembradas e esquecidas em situações oportunas.

Além disso, vamos explorar também as ideias de Norbert Elias sobre estigmatização para compreendermos como a própria figura do Árabe é associada a padrões estéticos e comportamentais não voltadas ao indivíduo, mas ao grupo em si, que só podem ser compreendidas enquanto representações coletivas que tendem a acentuar e reiterar as relações de poder, entre o que o autor chama de Estabelecidos e Outsiders. À luz dos trabalhos desses autores esperamos ser mais criterioso na análise de nossas fontes, do contexto e das questões epistemológicas relacionadas à nossa pesquisa. Dessa forma, faremos uma breve análise apresentando nosso entendimento acerca desses conceitos e explanaremos como faremos usos deles.

Edward Said caracteriza o Orientalismo como uma longa tradição, prioritariamente britânica e francesa, que compreende um modo de abordar o Oriente, especificamente na experiência ocidental europeia. Segundo Said (2007, pág. 28), o Oriente ajudou a definir o Ocidente, com sua imagem, ideia, personalidade e experiência contrastante. Dessa forma, Said, foge à ideia convencional de Orientalismo como o ramo de estudo acadêmico que se dedica a ensinar, escrever ou pesquisar sobre o Oriente, e aponta um significado mais geral para ele. É um modo de pensamento baseado numa distinção ontológica e epistemológica feita entre o “Oriente” e o “Ocidente”, afirma Said (2007, pág. 29). O *Orientalismo* surge como instituição autorizada a lidar com o Oriente, como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente. O autor afirma que somente compreendendo o Orientalismo enquanto discurso, dentro da perspectiva de Michel Foucault, é possível

entender a disciplina extremamente sistemática por meio da qual a cultura europeia foi capaz de manejar, e até produzir, uma ideia de Oriente.

As dimensões atingidas pelo *Orientalismo* fazem com que qualquer pessoa que escreva, pense ou aja sobre o Oriente leve em consideração as limitações impostas por essa forma de pensamento. Portanto, podemos aqui, fazer um paralelo e identificar o Orientalismo no que Mary Douglas chama de categoria compartilhada de pensamento. Em *Como Pensam as Instituições*, Douglas tenta compreender os fundamentos teóricos e lógicos de que necessitaria para apresentar uma argumentação coerente sobre o controle social da cognição. Segundo a autora, este controle social do pensamento se dá através da formação histórica de categorias compartilhadas de pensamento institucionalmente estabelecidas. Dessa forma, determinadas categorias são amplamente aceitas e são reproduzidas como verdades, praticamente, autônomas.

Assim, segundo Douglas, os indivíduos compartilham seus pensamentos e eles, até certo ponto, harmonizam suas preferências. Eles não têm outros meios de tomar as grandes decisões a não ser na esfera das instituições que eles constroem.

Dessa forma, fica claro quando Said afirma que o “Oriente” e o “Ocidente”, são criados pelo homem, sendo o Oriente uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, um imaginário e um vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. Portanto, Said (2007, pág. 32) destaca que as ideias, as culturas e as histórias acerca do Oriente formuladas pelo Ocidente sobre a égide do Orientalismo não podem ser seriamente compreendidas sem que sua força ou, mais precisamente sua configuração de poder também sejam estudadas.

O que torna essa perspectiva de Orientalismo possível – elemento também presente na base do Orientalismo Estadunidense – é uma noção coletiva que identifica a identidade europeia como superior a todos os outros povos e culturas não europeias.

Há, ainda, a ideia europeia de atraso oriental, que reitera essa noção de superioridade, limitando que um pensador mais independente, ou mais cético, pudesse ter visões diferentes sobre a questão. Esse pensamento dominante do ocidente sobre o oriente se dá dentro de um contexto de colonialismo, em que cientistas, eruditos, missionários, negociantes e soldados estavam no ocidente ou pensavam o ocidente porque podiam. As indagações imaginativas das coisas orientais eram baseadas mais ou menos exclusivamente numa consciência ocidental soberano, de cuja centralidade não questionada surgia um mundo oriental.

Dentro desse esquema conceitual Orientalista também se insere a própria representação do árabe e seus estereótipos, estes servindo como formas de acentuar a relação de superioridade e inferioridade, surgindo diversas formas de estigmatização do outro. Norbert Elias e John Scotson, no livro *Os estabelecidos e os Outsiders* fazem uma interessante análise quanto à estigmatização. A estigmatização social não é uma simples questão de pessoas que demonstram, individualmente, um despreço acentuado por outras pessoas como indivíduos. Segundo Elias e Scotson, isso é discernir apenas no plano individual algo que não pode ser entendido sem que se o perceba, ao mesmo tempo, no nível do grupo.

Em Winston Parva, cidade em que os autores promovem seus estudos, as antigas famílias estigmatizavam os recém-chegados, não por suas qualidades individuais como pessoas, mas por eles pertencerem a um grupo coletivamente considerado diferente e inferior ao outro. Essa lógica só pode ser encontrada ao se considerar a figuração formada pelos dois grupos implicados ou, em outras palavras, a natureza de sua interdependência.

Segundo Elias e Scotson, um grupo só pode estigmatizar outro com eficácia quando está bem instalado em posições de poder das quais o grupo estigmatizado é excluído (2000, p. 23). Este fato evidencia o caráter dialógico dessa figuração, onde a estigmatização só funciona a partir da ocupação de posições de poder por parte do grupo estabelecido, mas, ao mesmo tempo, contribui para a exclusão de outros grupos destas posições, afirmando, assim, a manutenção do poder pelo grupo estabelecido.

Além disso, a estigmatização, muitas vezes, associa-se a um tipo específico de fantasia coletiva criada pelo grupo estabelecido. Também de forma dialógica, ela reflete e, ao mesmo tempo, justifica a aversão – o preconceito – que seus membros sentem perante os que compõem o grupo outsider. O estigma social que os membros estabelecidos atribuem ao grupo outsiders transforma-se, em sua imaginação, num estigma material – é coisificado. Isto surge como uma coisa objetiva, implantada pelos outsiders pela natureza ou pelos deuses, afirma os autores (2000, p. 35).

Contudo, o próprio Said destaca esse pensamento Orientalista analisado por ele como, quase exclusivamente uma relação entre Europa e Oriente. O autor até chega a ampliar sua análise para algumas perspectivas do Orientalismo estadunidense, porém, sempre dentro de um análise dos padrões já existentes e estabelecidos no Orientalismo europeu. Além disso, vale destacar que Said se atém principalmente ao Orientalismo provenientes de fontes literárias, estudando eruditos, cientistas, missionários e viajantes.

Sobre o olhar do *Orientalismo* estadunidense estes padrões tomarão novas conotações. Para isso, retomo aqui a análise teórica de Mary Douglas, onde a autora afirma que as instituições lembram e esquecem. Dessa forma, podemos compreender como as diversas representações e entendimentos sobre o Oriente são utilizados dentro das necessidades do contexto estadunidense da década de 40.

Apesar das representações atuais do árabe e do Oriente-Médio, especificamente na cultura da mídia estadunidense, estarem cada vez mais atreladas a abordagens com o objetivo de vilanizá-lo e destacá-lo enquanto inimigo a ser combatido e repudiado, esta forma de abordar o árabe e o Oriente-Médio nem sempre foi predominante na cultura estadunidense.

O intuito aqui não é compreender se esta ou aquela representação é melhor ou pior quanto ao Árabe e ao Oriente-Médio, ou entender qual se aproxima mais da verdadeira essência do que é ser Árabe e do que é o Oriente Médio. Enquanto representação, esse imaginário nunca dará conta da compreensão da totalidade do outro. Se torna ainda mais problemático, quando verificamos a relação antagônica entre Ocidente/Oriente, que compreende a relação assimétrica de poder existente entre eles.

Dessa forma, toda representação oriunda do Ocidente sobre o Oriente será problemática e carregará em si os modos operandi do *Orientalismo*. Portanto, tanto as representações mais atuais, quanto às representações anteriores, possuem traços desse *Orientalismo*, que tende a destacar o “Oriente” enquanto sinônimo de luxúria, mistério e barbárie.

Entretanto, a cultura enquanto expressão social, expõe diversas contradições existentes na sociedade. Assim, quando fazemos a leitura dos produtos da cultura da mídia estes exprimem muito mais do que o *Orientalismo* secular abordado e destacado por Said. Cada fonte dependerá de uma leitura contextualizada, que leve em conta as peculiaridades do seu tempo e do seu espaço, e da compreensão da produção daquele determinado registro.

Destacamos, ainda, que o Oriente continua sendo reproduzido pela cultura da mídia estadunidense, da mesma forma que era reproduzido por *Orientalistas* franceses e britânicos no século XVIII e XIX, seria ser por demais ingênuo e incorreria no erro. O mesmo aconteceria se achássemos que o Árabe e o Oriente-Médio é abordado da mesma forma, pela cultura estadunidense, antes das guerras árabes-israelenses e depois das guerras.

Para não incorrer neste equívoco, se faz necessário um trabalho empírico a partir de fontes da época. A partir das limitações impostas a nós e dos dedicados trabalhos já existentes a outros períodos, destacando aqui a década de 1940 para elucidar as mudanças ocorridas entre o Orientalismo Britânico e Francês, analisado por Said, e o Orientalismo Estadunidense. Esse período surge também como ponto crucial de transição entre o que marcaria as representações antes e depois dos contatos diplomáticos e culturais mais estreitos entre Estados Unidos e Oriente Médio.

Nossas fontes serão três filmes desse período. Essa escolha se dá pelo fato de o cinema, a partir de meados do século XX, se tornar uma das mais poderosas formas de arte, transparecendo todo o caráter da nova revolução tecnológica. Este se impõe enquanto o novo veículo mediador para a disseminação da cultura e da informação. “O filme tinha a capacidade de mostrar ao public o que ele não conseguiria ver de outra forma, incluindo terras exóticas, povos e eventos”², afirma Naomi Rosenblatt (2009, pág. 10).

A escolha por filmes baseados na matriz das Mil e uma Noites se justifica por ser a principal fonte para destacar o Oriente da forma que produtores da época estavam mais interessados, enquanto local misterioso, luxuoso e sedutor. Antes de analisarmos de forma mais direta nossos filmes, se faz necessário compreendermos um pouco do contexto da época e por que os produtores, assim como o capital estadunidense se voltou para o Orientalismo.

3.2 - O Orientalismo Estadunidense

Segundo Naomi Rosenblatt (2009, pág. 1), no final do século XIX e início do século XX, os Estados Unidos passam por um momento de transformação e no decorrer de poucas décadas passam de uma sociedade de pequenas fazendas e negócios, para grandes centros urbanos e para uma economia industrial. As novas tendências de consumo do final do XIX e início do XX, o marketing das lojas de departamento e os novos designers de embalagens, utilizaram a estética orientalista como o apelo exótico, como meio de vender mais bens de consumo a nova classe média, afirma Gaylyn Stundlar (1997, pág. 103).

² Film had the novel capacity to show audiences what they would otherwise not be able to see, including exotic lands, peoples, and events.

Isso não quer dizer, que o Oriente não existia no imaginário e no pensamento coletivo estadunidense anteriormente. Graças à memória das Guerras de Tripoli ou Guerras Berberescas e vários outros relatos de viajantes sobre o mundo árabe, o Oriente era visto e abordado a partir da clássica visão Orientalista, sinônima de romance, mistério e barbárie. Porém, segundo Rosenblatt, o Orientalismo irá tomar uma distinta estética no que chama de: Victorian American Popular Culture. Onde, em uma época de crescente consumo, o grande capital tomou vantagem da estética Orientalista com o intuito de encorajar o consumo e o endividamento.

Vale ressaltar novamente, a capacidade, destacada por Mary Douglas, que as Instituições possuem de lembrar e esquecer. Dependendo de suas necessidades elas podem abordar e retomar determinadas questões das formas que mais lhe interessam. O grande capital, no momento oportuno se aproveita de uma característica do Orientalismo com determinado intuito e deixa adormecida outras características que não lhe interessam naquele contexto.

Porém, essas características nunca deixam de existir, como afirmamos, elas ficam somente adormecidas ou não tão latentes. É possível, mesmo nessa nova abordagem, identificar todos os clássicos traços do Orientalismo, que deixarão as brechas para as futuras representações vilanizadoras e antagônicas presentes na segunda metade do século XX e início do século XXI.

Segundo Rosenblatt (2009, pág. 52), o orientalismo europeu foi adaptado pela cultura estadunidense, e durante o crescimento de consumo da era vitoriana americana a estética orientalista se tornou uma parte integral da cultura material da época.

Em um primeiro momento, durante os oitocentos e o novecentos, diversos estadunidenses, missionários, mercadores, turistas e religiosos viajaram pelo Oriente Médio. Além disso, os confrontos navais com piratas deixaram o imaginário estadunidense sobre o Oriente como de barbárie e brutalidade. O Oriente era constantemente associado com luxúria, mistério, irracional e como local inclinado ao nepotismo.

Diários de viajantes sobre o Oriente eram muito famosos na primeira metade do século XIX, afirma Rosenblatt (2009, pág. 55). Estes textos possuíam uma visão romantizada do Oriente, como cheio de beleza e mistério, era o imaginário trazido pelas Mil e uma Noites, e estes materiais perpetuaram durante o final do século XIX e início do XX esses estereótipos acerca do Oriente.

Todavia, antes de analisarmos como a estética orientalista se manifesta em nossas fontes é importante compreendermos os motivos que levaram o Orientalismo a estar presente na cultura de consumo do início de século XX, para tanto, vamos analisar o desenvolvimento dessa cultura de consumo e sua relevância para a questão do *Orientalismo*.

Com o crescimento da produção em massa, os produtores passaram a encarar uma difícil situação, em que a produção industrial poderia ultrapassar a capacidade de consumo. Havendo mais bens para vender do que o imperialismo recente era capaz de suportar, mesmo com a conquista de novos territórios e transformando seus mercados em possíveis consumidores a tempo de escoar essa superprodução.

O crescimento de lojas de departamento se apresentou como uma solução a este problema, afirma Rosenblatt (2009, pág. 57). Utilizando de novos métodos de marketing com a finalidade de aumentar o volume de compra dos consumidores, as lojas de departamento passaram a focar no público com baixa resistência à compra, utilizando propagandas para gerar compras impulsivas, apelando mais para as emoções do que para um discurso racional e calculado de compra.

Este novo padrão de propagando precisava de um visual chamativo, apelando para um imaginário de volúpia, luxúria e sensualidade. A estética orientalista com suas cores profundas e quentes, estampas exóticas, representações de oásis, haréns, mesquitas e bazares, passou a ser amplamente explorada.

Segundo Rosenblatt (2009, pág. 58), a riqueza de detalhes da arte Oriental, evocavam as fantasias orientalista sobre viagens a locais distantes e exóticos podiam satisfazer todos os desejos. Esta agradável estética associada aos shoppings tornou a nova tendência consumista rapidamente aceitável pela classes altas e médias. Dessa forma, a estética orientalista foi utilizada para remodelar os novos consumidores. A “nova mulher” da primeira metade do século XX, que estava adentrando cada vez mais no mercado de trabalho, adquirindo grande poder de compra, se tornou um dos principais alvos dessa estratégia.

Naomi Rosenblatt cita, por exemplo, a associação do cigarro à estética orientalista na época. Nomeando diversas marcas de cigarros com nome de famosas cidades do Oriente Médio, utilizando imagens orientais, fonte de letras orientais, imagens de camelos e de haréns nas caixas de cigarros. A famosa marca Camel, que até hoje ainda existe surgiu nessa época.

O cinema do período não será distinto, abordará toda essa estética orientalista e refletirá toda essa problemática da crescente sociedade do consumo, reforçando estes novos padrões, abordando essa “nova mulher” que surge e se consolida após a Segunda Guerra, apresentando a sociedade estadunidense como um modelo de consumo capitalista e como emergente superpotência.

Dessa forma, enquanto o Orientalismo britânico e francês acaba por se restringir ao ambiente acadêmico e intelectual, o Orientalismo Estadunidense assumirá expressão na crescente cultura de consumo da era vitoriana, fazendo que este imaginário de enraíze de forma muito mais popular na sociedade estadunidense e muito mais estereotipada. As leituras de diversos autores acerca das representações do árabe e do Oriente Médio no cinema hollywoodiano, muitas vezes, recaem em uma perspectiva generalizante, onde os filmes sempre abordam o árabe dentro do mesmo padrão e sempre com o intuito de degradar, inferiorizar e vilipendiar. O árabe e Oriente Médio, dentro dessas leituras, são sempre tratados da mesma forma e com os mesmos objetivos.

Edward Said (2003, pág. 283), por exemplo, afirma que nos filmes e na televisão, o árabe é associado com a libidinagem ou com a desonestidade sanguinária. Ele aparece como um degenerado excessivamente sexuado, capaz de intrigas inteiramente tortuosas, essencialmente sádicas, traiçoeiras e baixas. O árabe surge como o traficante de escravos, camaleão, cambista, um patife pitoresco.

Edward Said, estende, portanto, os padrões orientalistas para a representação cinematográfica hollywoodiana, não se aprofundando nas peculiaridades dos contextos distintos de produção das diversas obras que abordam o Árabe e o Oriente Médio. Said aponta um padrão existente, porém, este padrão tomará formas e usos distintos dentro de cada contexto e fonte particular da sociedade estadunidense.

Da mesma forma, Jack Shaheen, autor do livro *Reel Bad Arabs, How Hollywood Vilifies a People*, também destaca esses padrões dentro do cinema estadunidense. A obra de Shaheen (2001, pág. 1), que deu origem ao documentário de mesmo nome, afirma que por mais de um século Hollywood, através do uso da repetição como ferramenta de ensino, em diversos filmes destacou uma imagem negativa do Árabe.

Ao analisar mais de 900 filmes, Shaheen destaca que na vasta maioria há uma distorção do Árabe de forma sistemática e persuasiva, que degrada e desumaniza este povo. Desde 1896 até os dias de hoje, os produtores coletivamente identificaram todos os Árabes como o inimigo público número 1, como brutais, sem coração, primitivos, fanáticos religiosos e terroristas.

Nos planos de fundo, Shaheen destaca sempre a presença da limousine, dos haréns, poços de petróleo e dos camelos. Em sua obra o autor faz diversas perguntas provocativas, como: “quando foi a última vez que você viu um filme que representa um Árabe como uma pessoa comum, que trabalha, vai para casa ficar com sua família, joga futebol com as crianças e que frequenta a igreja ou a mesquita?”.

De uma forma até mais agressiva que Said, Shaheen destaca uma continuidade na representação do Árabe e do Oriente Médio no cinema Hollywoodiano. Said ainda destaca algumas descontinuidades, quando menciona as mudanças causadas pelas guerras árabes-israelenses e as crises do petróleo da década de 70. Antes desses acontecimentos, Said (2003, pág. 381) afirma que o Árabe era representado a partir de um estereótipo vagamente delineado como um nômade montado num camelo ou uma caricatura aceita como a encarnação da incompetência e da fácil derrota. Este era todo o alcance atribuído ao Árabe, afirma Said.

Porém, depois de 1973, o autor afirma que o árabe surge como algo muito mais ameaçador. O árabe, nesse momento é visto como uma sombra que persegue o judeu, um obstáculo superável à criação de Israel. Said destaca que desde Lamartine, a Palestina era vista como um deserto vazio esperando para florescer, seus habitantes eram nômades que não possuíam direito à terra e, portanto, nenhuma realidade nacional ou cultural.

Com uma análise histórica menos densa que Said, Shaheen limita-se à perspectiva da continuidade da representação orientalista no cinema hollywoodiano. Porém, em certo sentido, a análise dos dois autores se mostram limitadas, pois generalizam seus pressupostos teóricos sem se debruçarem previamente em fontes específicas, compreendendo as implicações e usos particulares da estética orientalista em cada uma delas.

Dessa forma, a representação do Árabe e do Oriente Médio em determinados contextos e dentro de determinadas formas, como, por exemplo, nos filmes baseados nas Mil e uma Noites, impelirão outros sentidos à estética orientalista, e terão implicações culturais distintas.

No entanto, autores como Robert Irwin possuem outra visão sobre a representação do Oriente no cinema, a partir de filmes baseados nas Mil e uma noites. Segundo Irving (2004, pág. 25), o Oriente é apresentado como local de fertilidade, maravilhas, deleite, linda mulheres, sábios homens e grandes tesouros. Vale ressaltar que o autor é um grande crítico da perspectiva Orientalista de Edward Said. Irving

aponta a presença de diversos autores orientalistas que, segundo ele, agregaram muitos conhecimentos sobre o Oriente e que possibilitaram trocas culturais importantes entre as duas regiões. Porém, Irving parece ignorar toda a relação de poder imbricada nas representações orientalista presentes nesses filmes, chegando até mesmo a dizer que o Oriente representado é inocente.

Dessa forma, compreendemos que as leituras cinematográficas desses autores quanto à representação do árabe e do Oriente Médio incorrem em suas limitações por não compreenderem a complexidade da cultura da mídia, que não perpassa apenas um entendimento contínuo do que seja ser árabe e o que é o oriente. Apenas ao compreendermos os produtos da cultura da mídia como detentores de representações múltiplas e muitas vezes contraditórias, que dependem de uma análise mais detalhada da economia política de produção de cada um de seus produtos em específico, é possível perceber que nenhum dos autores está completamente enganado e nem mesmo completamente correto.

Nesse sentido, é possível considerar que tanto Said como Shaheen e Irwin comprometem-se quando tentam apresentar um padrão de representação contínuo e o generalizam para todo e qualquer produto da cultura da mídia. Sendo assim, para não incorrer nesta simplificação, seguiremos a pauta apresentada por Douglas Kellner, que vislumbra a análise mais concreta da economia política dessas mídias e sua relação com o contexto em que está inserida. Por conseguinte, apesar da existência desses relevantes trabalhos analisando a representação do árabe e do Oriente Médio da cultura estadunidense, nosso trabalho pretende-se relevante a partir do momento que trata de fontes pouco exploradas e de um contexto muitas vezes minimizado. Que trará diferentes perspectivas a essas compreensões de continuidade e ruptura da representação do Oriente, elucidando os vastos usos do orientalismo em diferentes contextos e em distintas fontes.

Dessa forma, assumimos que os clássicos padrões orientalistas herdados da tradição europeia permeiam, quase que involuntariamente, as obras que iremos analisar, e mesmo que sejam obras baseadas nas Mil e uma Noites, que destacam o Oriente enquanto local de fantástico, cheios de mistérios e aventuras, como quer Irwin, ainda assim transpareceram os estereótipos daquele Oriente primitivo, local de barbárie e de despotismo. Além disso, ainda temos novos elementos incrementados pelas contradições do contexto da década de 40, e a consolidação da sociedade de consumo estadunidense, que dará novos usos a esse orientalismo. Todos esses elementos devem

ser cuidadosamente perpassados em nossa análise, compreendendo um estudo mais completo de forma a minimizar premissas previamente determinadas.

4 – UMA PROPOSTA DE ANÁLISE DE ARABIAN NIGHTS (1942) E ALI BABA AND THE FORTY THIEVES (1944).

A compreensão das origens das **Mil e uma Noites** não é unânime, diversos críticos acreditam que se trata de um conjunto pouco mais ou menos fabuloso de fábulas fabulosamente arranjadas. Seria, portanto, um livro elaborado por centenas de mãos, em centenas de idiomas, em muitíssimos tempos e lugares. Prevalece, porém, a hipótese de que o livro deriva de uma matriz iraquiana que seria como se fosse seu primeiro estágio. Seria uma redação independente em árabe de uma obra de remota origem persa. A reelaboração dessas histórias, que chega em sua maioria aos dias de hoje, dataria do período entre a segunda metade do século XIII d.C. e a primeira do século XIV d.C.. Elas chegaram ao ocidente através de diversas traduções. A primeira foi a de Antoine Galland para o francês, publicada em 1704. Ela teria o monopólio do entendimento da obra durante mais de um século, quando novas traduções surgiram a partir 1838. (JAROCHE, 2005, P. 10).

No autêntico contexto da obra, as histórias das **Mil e uma Noites** são relatos folclores, que se mantiveram vivos através de contadores de histórias itinerantes, que ao contarem as histórias acrescentavam seus próprios gostos e detalhes. As histórias interagiam com diversas tradições indianas, persas, iraquianas, sírias e egípcias, e transpareciam todos os preconceitos de classe, raça e gênero, que por diversas razões sociais e políticas, prevaleciam nessas sociedades. Portanto, podemos dizer que as histórias comumente conhecidas como as **Mil e uma Noites** nunca constituíram um texto das letras árabes clássicas, como afirma. Isto fará com que existam diversos entendimentos sobre essas histórias que parecem ser mal compreendidos pelo Ocidente, que sempre às encarou de forma vulgar, em geral não compreendendo a poesia e a literatura árabe e considerando-as como um entretenimento de caráter inferior. Dessa forma, as Mil e uma Noite se tornará um texto orientalista a partir do momento que se constitui dentro do imaginário europeu, que reflete com suas raízes profundas, de forma involuntária, toda a política e a cultura ocidental de desprezo pelo mundo árabe (KABANI, 2004, P. 25).

Originalmente, as **Mil e uma Noites** narram a história de um rei chamado Šāhriyār, membro de uma poderosa dinastia, que certo dia, descobre que sua mulher o traía com um escravo. Achando-se o homem mais desafortunado do mundo, ele sai pelo mundo e inicia uma busca: descobrir se existe alguém mais infeliz do que ele. Em sua

empreitada Šāhriyār descobre que muitas pessoas passam por situações muito piores do que a dele, porém, uma coisa ele pode perceber como um padrão: ninguém pode conter as mulheres. Dessa forma, ele retorna ao seu reino com uma decisão drástica e violenta: todas as noites ele se casaria com uma mulher diferente e mandaria matá-la na manhã seguinte.

O reino então passa por momentos de pânico e mortes. Então, intervém uma heroína, Šahrāzād. Filha do grão-vizir, que é o vizir mais importante, ela possui grande cultura e inteligência. Ela elabora uma estratégia infalível por meio de histórias que deixam o rei, a princípio, assustado, porém, com o tempo, este vai sendo cada vez mais seduzido e encantado. Šahrāzād amarra as histórias umas às outras de forma que pela curiosidade de saber o que irá acontecer ao final de todas as noites, Šāhriyār adia a sua morte até que não possui mais interesse em matá-la. Como nos coloca Jaroche, ao citar Michel Foucault, sua narrativa “é o avesso encarniçado do assassinio, é o esforço de noite após noite para conseguir manter a morte fora do ciclo da existência” (JAROCHE, 2010, P. 9).

As diversas fábulas presentes nas narrativas de Šahrāzād perpassam situações de terror e piedade, amor e ódio, medos e paixões, atitudes generosas e comportamentos cruéis, delicadeza e brutalidade. Não só a história inicial de Šahrāzād serviu como base para diversos filmes, como suas diversas fábulas internas à narrativa também se tornaram filmes independentes. Já no início do século XX, surgem filmes baseados nessas histórias. Os produtores e roteiristas não se baseavam nos escritos originais, mas nas interpretações contidas nas traduções de Antonie Galland e Richard Burton, cujas *Arabian Nights* divulgaram as histórias das **Mil e uma Noites** para um vasto público de língua inglesa, na segunda metade do século XIX.

Em 1902, Thomas Edison produziu uma versão da **Ali baba e os Quarenta Ladrões**, dirigido pelo ator Ferdinand Zecca. Em 1906, Zecca produziu uma versão de **Aladim**. Em 1924, Douglas Fairbanks produz e estrela *The Thief of Bagdad*, dirigido por Raoul Walsh, a obra é marcada por diversos efeitos especiais, como o tapete voador e diversos monstros, foi uma das produções mais caras da década de 1920. Na segunda metade da década de 1930, a Paramount Pictures lançou uma sequência de episódios do Popeye baseada nas clássicas histórias da **Mil e uma Noites**. Em 1936 lançou *Popeye the Sailor Meets Sinbad the Sailor*, em 1937 *Popeye the Sailor Meets Ali Baba's Forty Thieves* e, em 1939, *Aladdin and His Wonderful Lamp*. Todas são animações em Technicolors, dirigidas e produzidas pelos irmãos Fleischer. Em 1940, foi produzido

The Thief of Bagdad, uma versão britânica produzida por Alexander Korda e dirigida por Michael Powell, Ludwig Berger e Tim Whelan. Esta obra foi responsável por estralar Sabu Dastagir, ator indiano que interpretou Abu e que fará diversos filmes com temáticas orientalistas na década seguinte. (IRWIN, 2004, p. 22).

A década cinematográfica que nos interessa neste trabalho é a de 1940. Nela as histórias vindas do Oriente e reelaboradas pelo Ocidente foram diversas vezes adaptadas para a tela. Nos anos de guerra a Universal lançou um conjunto de filmes baseados nas **Mil e uma Noites**, todos eles estrelados por Maria Montez e John Hall. Em 1942, é lançado *Arabian Nights*, filme que pretende tratar da história como um todo, sintomaticamente adotando o mesmo título da tradução feita por Richard Burton. *White Savage*, estreia no ano seguinte, em 1943. E, por fim, em 1944, serão dois lançamentos, *Ali Baba and The Forty Thieves*, em 14 de janeiro de 1944, e *Cobra Women*, lançado em 21 de maio de 1944.

Todos estes filmes seguem uma narrativa romântica centralizada nos personagens interpretados por John Hall e Maria Montez. As personagens de Maria Montez oscilam entre a representação da mulher como gananciosa, traiçoeira e ardilosa e a mulher romantizada, que cai por amores pelo mocinho ocidentalizado. Essa representação da mulher se encontra dentro de um momento do ocidente, e mais especificamente da sociedade estadunidense, em que a mulher vem adquirindo cada vez mais espaço na sociedade, adentrando ao mercado de trabalho e conquistando certa independência financeira e poder de compra, entre outras razões pelo seu protagonismo na frente interna da Segunda Guerra Mundial. Voltaremos a essas questões de forma mais profunda nas análises dos filmes.

Além disso, esses filmes são praticamente faroestes ambientados em ambientes “exóticos” e com toda a estética extravagante orientalista. Por isso, também, estes filmes foram muito criticados na época. Em 26 de dezembro de 1942, o New York Times publicou uma crítica ao filme *Arabian Nights*, afirmando que o próprio nome do filme seria enganoso.

A crítica afirma que o filme é um mero produto de fantasia, que parece mais inspirado em um filme de faroeste do que nas famosas histórias de Burton. Surge mais como um romance convencional com figurinos chamativos. As cores são ricas e a decoração também, mas a criatividade ficou em falta, completa a crítica (NEW YORK TIME, CROWTHER, 1942). Na verdade, a crítica sente falta dos elementos fantásticos presentes em filmes anteriores, como *The Thief of Bagdad*, de 1940. Antes de

prosseguir é conveniente explorar melhor o confronto entre a posição ortodoxa do crítico cinematográfica e as liberdades criativas tomadas pelos produtores e pelo diretor. Segundo Crowther, o diretor caiu em uma história óbvia, com muitas donzelas em haréns com calças transparentes. Maria Montez interpreta a bela dançarina com altivez de uma cansada garota de shows de casa noturna, e John Hall e Leif Erickson interpretam os rivais com diversos olhares tensos e malévolos. Sabu possui um pequeno papel - ele é o pequeno amigo do herói que busca ajuda no último e desesperado momento em que parece que tudo está perdido – e Billy Gilbert, John Qualen e Shemp Howard trabalham duro em pequenas esquetes cômicas (NEW YORK TIME, CROWTHER, 1942).

Havia um conjunto de elementos, na concepção orientalista de Crowther, que necessariamente deveriam estar presentes em um filme que se diz baseado nas **Mil e uma Noites**. Podemos afirmar que Crowther estava imerso no conjunto de configurações que vinham da tradição orientalista das **Mil e uma Noites** difundidas por Burton e Galland. O crítico afirma que o filme se parece com um romance de luxo em Technicolor, completamente desprovido de fantasia, mais inspirado nos filmes de faroeste do que nos famosos contos Orientais de Burton. Não se trata da história de Sinbad, o fabuloso marinheiro, nem de Aladim e sua lâmpada, nem contêm o tapete mágico e nem mesmo o cavalo voador.

Interessante observarmos que os elementos vistos por Crowther como essenciais para podermos falar das **Mil e uma Noites**, são elementos acrescentados completamente pela tradição orientalista de tradutores da obra. Por exemplo, Aladim e a lâmpada mágica, e onde também foi acrescentado o tapete mágico, foram escritas e apresentadas pela tradução de Antonie Galland. Além disso, o cavalo voador, mencionado por ele, é um elemento acrescentado pela adaptação cinematográfica *The Thief of Bagdad*, lançada em 1940. Dessa forma, acredito que o novo orientalismo cinematográfico que estava a surgir baseado nas **Mil e uma Noites** fugia às antigas configurações de representação do mundo árabe por não destacar esses traços fantásticos que eram comuns na tradição literária. Os filmes por nós analisados buscavam um público mais adulto e talvez por isso abordassem as **Mil e uma Noites** de forma mais realista e menos fantasiosa.

Em nossa opinião, portanto, é possível desenvolver a hipótese aqui de que os elementos tradicionais, nesse novo contexto, são deixados de lado também pela necessidade da inserção da estética orientalista dentro de uma dimensão de consumo e

não mais apenas em uma perspectiva fantasiosa. Seria necessário inseri-los dentro de filmes do gênero romântico, em que pudesse ocorrer uma maior identificação por parte do público. Outro elemento presente nos dois filmes é a valorização da restauração e defesa da autoridade, dado o conflito mundial do contexto e a visão já enraizada do Oriente como local despótico, questão que iremos abordar também.

4.1 - *Arabian Nights* (1942)³

O filme *Arabian Nights* (1942) inicia com uma cena de um harém na qual o guardião, que se supõem ser um eunuco, como ocorria nas cortes dos estados islâmicos medievais, lê junto às diversas mulheres um livro que aparentemente se trata das **Mil e uma Noites**. Duas crianças negras escravas seguram o enorme livro em frente ao guardião. O harém é composto por seis mulheres e cada uma possui um exemplar do livro (Fig. 1).



Fig. 1 - O Harém.

³ Ficha Técnica – Estúdio: Walter Wanger Productions e Mighty Productions. Distribuição: Universal Pictures; Direção: John Rawlins; Produção: Walter Wanger; Roteiro: Michel Hogan. Diálogos adicionais: True boardman; Fotografia: Milton Krasner. Edição: Philip Cahn; Música: Frank Skinner; Personagens e interpretes principais: Haroun-Al-Rashid: John Hall; Sherazade: Maria Montez; Ali Bem Ali: Sabu; Kamar-Al-Zaman: Leif Erickson; Ahmad: Billy Gilbert; Nadan: Edgar Barrier; Aladdin: John Qualen; Sinbad: Shemp Howerd. Ano de Produção: 1942.



Fig. 2: O guardião do harém dormindo.

Diversos significados podem ser atribuídos à representação étnica do árabe na cena inicial do guardião do harém. Sua imagem aliando-se a outros elementos da cena pode conotar a representação do árabe bufão e atrapalhado. Numa cena cômica, ainda no início do filme, o guardião acorda em meio a risadas das mulheres. Estas riem dos roncoss do guardião, um homem grande, acima do peso, com roupas, aos olhos orientalistass reafirmam sua aparência cômica, como podemos ver na Fig. 2.

Sendo negros, os meninos reafirmam a expectativa ocidental de representação dos escravos. E as belas mulheres com suas maquiagens exuberantes, joias e adornos, destacam a beleza e a sensualidade. Etnicamente diversificado, no harém há mulheres que podem ser identificadas como brancas, negras e indianas, destacando o caráter exótico (Fig. 3). Nesta cena inicial está retratado todo o orientalismo da representação do árabe, visto que todos os elementos fazem parte do imaginário acerca do que seja o mundo árabe e o que é ser árabe. Enquanto coadjuvantes todos os personagens são representações do outro e carregam o significado do árabe bufão e rude e da mulher árabe mantida cativa nos haréns, facilmente seduzida por árabes despóticos.

Na introdução da história, que o guardião chama de “a dançarina e os dois irmãos”, as mulheres do harém suspiram ao lerem sobre a paixão do violento e cruel Kamar-Al-Zaman por Sherazade. Esta cena pode conotar a fácil submissão da mulher



Fig. 3 – As mulheres do Harém.

aos violentos e opressores homens árabes. Porém, ao contrário das mulheres do harém, Sherazade recusa o amor de Kamar-Al-Zaman, afirmando para este procura-la quando fosse califa de Bagdá. O guardião continua a história e conta que Kamar, intoxicado pelo amor, se rebela contra o irmão, Haroun-Al-Rachid, o legítimo califa. Kamar é derrotado e capturado, sendo condenado ao castigo da morte lenta como pregava a lei. Neste momento somos levados à história do filme.

Na breve introdução do guardião há uma representação política do mundo árabe, além da representação extremamente complexa da mulher, que vamos tratar posteriormente. Podemos identificar na fala do guardião o mundo árabe como local despótico, que possui leis bárbaras, onde não há o respeito pelas instituições, suscitando golpes até mesmo entre irmãos. Há um contraste entre o bárbaro e o civilizado. Esta polarização se torna mais acentuada a partir da ocidentalização do personagem principal, John Hall, representando Haroun-Al-Rachid. Este é tido como o nobre e amado, enquanto seu irmão é retratado como violento e cruel.

A representação do outro também possui um objetivo pedagógico de referenciar aquilo que não queremos ser. Dessa forma, o outro se torna um contraste entre nós e eles. “Eles” acabam por personificar aquilo que identificamos como negativo e pontuamos como ruim. As afirmações de Stuart Hall, que identifica que a representação do outro, no nosso caso o árabe, é sempre tratada a partir de extremos, pode nos esclarecer esse objetivo pedagógico. Quando tratamos a representação do outro em extremos e de forma binária, conseguimos destacar claramente o bom e o mau, o certo e o errado, o feio e o bonito, o valente e o covarde. Quando isso é feito, o público tende a se identificar com determinados conjuntos de princípios e características que são mais próximas aos seus, no nosso caso, as características ocidentais (HALL, 2016, P. 145).

Essa perspectiva vai ao encontro do conceito de *Orientalismo* de Edward Said, que identifica nessa instituição um processo de tornar o Oriente o completo extremo oposto do Ocidente, não só referenciando o que seja o Oriente, mas sendo utilizado muito mais para posicionar o que é o Ocidente e quais são os conjuntos de características ocidentais que queremos identificar enquanto superiores.

No filme *Arabian Nights* (1942) verificamos certa representação política do mundo árabe, que veicula também a tentativa de apontar as características políticas das quais o Ocidente quer se diferenciar e destacar enquanto elementos do outro. O mundo árabe enquanto local despótico, onde não há o respeito ao estado civil, onde golpes de estado são desferidos até mesmo entre irmãos, também possui o objetivo pedagógico de identificar a política da qual o Ocidente identifica como não sendo a sua. Essa representação do mundo árabe enquanto antidemocrático, portanto, possui o objetivo de destacar o ocidente enquanto democrático e civilizado e o Oriente enquanto desorganizado e bárbaro, sendo assim, inferior. Esta política cultural, que já podemos identificar no início da década de 1940, legitimaria a dominação e o imperialismo estadunidense nessas regiões, com a justificativa de que estaria sendo levado a civilização e a democracia para estes locais.

Em uma época onde diversos governos autoritários se estabelecem pelo mundo, o filme referencia os extremos que o Ocidente quer identificar em si mesmo e no outro. Assim, o Oriente surge como local que pode se aproximar de características inimigas, porém, por ser um local primitivo, ainda pode ser “salvo” pelos princípios ocidentais, no nosso caso, muito incorporados pelo caifá representado por John Hall. Dessa forma, a representação do árabe que estamos discutindo sugere um interesse estadunidense na região do Oriente árabe, que auxiliará na legitimação da política imperialista que será

perpetrada naquela região a partir da fundação do Estado de Israel em 1948. Dessa forma, o filme responde a impulsos ideológicos e satisfaz a interesses imperialista, com o objetivo de justificar futuras intervenções no Oriente Médio, enaltecendo a cultura ocidental e demonizando o mundo árabe e sua cultura.

Os anos da década de 1940, nos quais são lançados nossos filmes, *Arabin Nights* (1942) e *Ali Baba and The Forty Thieves* (1944), mapeiam o terreno para a política imperialista estadunidense (KHEDER, 2016, P. 12). Portanto, há uma dupla função na representação política do Oriente Médio existente em nossos filmes. Destacar o contraste entre Oriente e Ocidente, entre o que o Ocidente é o que ele não é, apontando o Oriente como seu extremo oposto, tem o objetivo pedagógico de se distanciar de determinadas condutas. Além disso, há o objetivo de legitimar uma política imperialista de dominação de regiões do Oriente Médio, que necessitariam de princípios ocidentais para prosperarem.

A década de 1940 foi marcada por diversos governos autoritários em todo o mundo, porém, a representação do mundo árabe enquanto despótico e politicamente instável possui características distintas dos modelos autoritários ocidentais. O antagonismo entre racional/irracional está muito presente na representação orientalista contidas em nossos filmes. Kamar perpetra um golpe em seu irmão não por almejar poder ou por querer ser o legítimo cafifa, mas para ter o amor de Sherazade. Neste contexto, podemos observar que o Ocidente compreende o Oriente enquanto local irracional e movido a paixões.

Há também a questão do *fetich* na representação do outro, o domínio sobre o corpo da mulher e esta sendo dominada pelo homem árabe. O Oriente é local libidinoso, onde o Ocidente deposita seus desejos sexuais que são freados pela moral cristã ocidental. O déspota teria controle total sobre o corpo de diversas mulheres. Segundo Stuart Hall (2016, p. 208), “o fetichismo, então, é uma estratégia para ter tudo ao mesmo tempo, (...) o fetichismo dá permissão a um voyeurismo não regulamentado”. Nesse caso, podemos observar o orientalismo estadunidense mantendo os padrões de representação do orientalismo europeu. Há uma certa maneira de conhecer o Oriente – misterioso, exótico e, principalmente, erotizado.

Essa representação política do Oriente, portanto, está na perspectiva orientalista apontada por Said para a Europa. Ela pode ser estendida ao uso que este mecanismo tem na sociedade estadunidense, “o orientalismo nunca está longe da ideia de Europa, uma noção coletiva que identifica ‘nós’ europeus em contraste com todos ‘aqueles’ que não

são” (SAID, 1978, p. 19). Dessa forma, a representação do outro, no caso o árabe, no filme *Arabian Nights* (1942) é sempre tratado a partir de extremos. Segundo Stuart Hall, é comum que as pessoas significativamente diferentes da maioria em algum aspecto – “eles” em vez de “nós” – fiquem expostas a esta forma binária de representação. Destacam-se os extremos acentuadamente opostos, polarizados e binários – bom/mau, civilizado/primitivo, feio/excessivamente atraente, repelente por ser diferente/cativante por ser estranho e exótico (HALL, 2016, pág. 145).

Portanto, o que podemos ver durante toda a obra cinematográfica é a representação binária entre extremos do árabe e do Oriente Médio, mas sempre a partir da ótica do diferente. Existiria, então, o árabe bom e justo, que polariza com o árabe mau e cruel. Existe a mulher romântica e submissa, o seu contrário seria a mulher gananciosa e interesseira. Dessa forma, a conduta moral e comportamental das personagens possui esse papel de representarem o outro e o diferente sempre a partir do estereótipo e do estigma, não dando conta da complexidade do todo, mas a partir do imaginário orientalista.

Como uma representação cinematográfica, esta suscita determinada identificação do público com os personagens, essa polarização nos aproxima do personagem de John Hall, identificado com valores ocidentais, visto como bondoso e



Fig. 4 – Sinbad e Aladim esfregam uma lámbada na tentativa de invocarem o gênio.

nobre e nos afasta do personagem de Leif Erickson.

No continuar da história, Kamar se liberta de sua tortura e persegue o irmão até que este é atingido por uma flecha e cai desacordado sendo salvo por Ali Ben Ali (Sabu), ator indiano, que tem importante representação no filme. Ali Ben Ali salva

Haroun com a ajuda de Sherazade (Maria Montez), os dois fazem parte de uma espécie de circo comandado por Ahmad (Billy Gilbert).

Ahmad, Sinbad e Aladim, que são representados por Billy Gilbert, famoso comediante da década de 1940, Shemp Howard, que posteriormente ficou bastante conhecido pelos *Três Patetas*, e John Qualen, respectivamente, são a clássica representação cômica do árabe. As cenas com os três são cenas de comédia com os clássicos espirros de Billy Gilbert (Fig. 5) e esquetes com Sinbad e Aladim (Fig. 4). A representação binária do árabe, portanto, também perpassa pelo diferente enquanto cômico, exótico e cativante. Há espaço ainda, neste contexto, para uma representação para além de vilanizadora e repelente do diferente.



Fig. 5 – Billy Gilbert como Ahmad dando um dos seus famosos espirros.

Durante toda a obra os três conferem um caráter cômico ao filme, até mesmo nas cenas de lutas. Ahmad enfrenta seus inimigos utilizando sua barriga. Diversas vezes Sinbad interrompe algum diálogo para contar alguma história de seu tempo de marinheiro. E outras diversas vezes Billy Gilbert interpreta seus característicos e cômicos espirros. Os três, apesar dos diversos estereótipos presentes, representam o árabe bom dentro da história, porém, conotam ainda níveis de oposição entre inteligente/burro. Assim, mesmo quando não são cruéis e maus, o árabe ainda é apresentado enquanto intelectualmente inferior.

Outra personagem interessante é de a Sabu. Ali Bem Ali é um acrobata do circo comandado por Ahmad e completa o trio dos personagens principais com John Hall e Maria Montez. É o único ator oriental do filme. Na época era muito difícil encontrar atores que não fossem ocidentais em filmes Hollywoodianos e Sabu já havia feito

grande sucesso no filme britânico *The Thief of Bagdad* (1940), dirigido por Michael Powell.

Sabu representava a pitada de exotismo necessária para cativar o público a partir do diferente. Esta estratégia evidencia mais uma vez como a representação do árabe e do Oriente Médio à época é complexa, podendo apresentar momento de polarização para o lado do estranho e às vezes o do exótico. Como nos coloca Stuart Hall, a marcação da “diferença” leva-nos, simbolicamente, a cerrar fileiras, fortalecer a cultura e a estigmatizar e expulsar qualquer coisa que seja impura e anormal. No entanto, paradoxalmente, também faz com que a “diferença” seja poderosa, estranhamente atraente por ser proibida, por ser um tabu que ameaça a ordem cultural (HALL, 2016, pág. 157). Além disso, há de se destacar que, o cinema, enquanto produto inserido dentro da lógica de mercantilização da indústria cultural, tem como principal objetivo cativar a audiência e mover as massas para gerar retornos financeiros. Nessa perspectiva, o diferente vende bem e o orientalismo destaca esse elemento de diferenciação entre Ocidente e Oriente.

No entanto, ao mesmo tempo, o destaque de Sabu em um filme baseado em histórias originariamente árabes demonstra ainda mais o orientalismo estadunidense. Sabu enquanto indiano é relacionado como representação principal do oriente árabe. Deixando claro que, para o Ocidente o Oriente seria tudo a mesma coisa, não havendo diferenciações étnicas na região, podendo facilmente um indiano se passar por árabe.



Fig. 6 – Sabu faz o trio com Maria Montez e Jonh Hall sendo a principal refencia étnica ao oriente.



Fig. 7 – Haruon-Al-Rachid (esquerda) e Nadan (direita), John Hall com todas os elementos do filme que caracterizam o árabe.

Outro ponto importante, é que a cor da pele de Sabu é utilizada como referência para as maquiagens que são utilizadas nos outros atores com o intuito de escurecer a pele dos mesmos (Fig. 6). Porém, nos personagens principais, no caso John Hall e Maria Montez, esta maquiagem não é utilizada. Dessa forma, os personagens apresentados até agora possuem uma certa unidade fisionômica ao representarem



Fig. 8 – John Hall representando Haroun, sem barba, com olhos claros e pele clara.

árabes, seja nas roupas, cor da pele, barba e até comportamentos.

No entanto, os personagens principais não possuem traços fisionômicos que os referenciem enquanto árabes, estes são ocidentalizados e estão muito mais próximo da cultura e da estética ocidental. John Hall que representa Haroun-Al-Rachid ao ter sua barba raspada por Ali Ben Ali (Sabu), para não ser reconhecido como o califa, caçado

pelo irmão, perde sua principal característica enquanto árabe. Assim, acaba por aparentar o galã dos filmes românticos da década de 1940.

Na primeira cena em que aparece, John Hall está com o rosto maquiado para ficar mais escuro, com vestimentas orientais e barba (Fig. 7). Porém, no decorrer do filme fica cada vez mais ocidentalizado (Fig. 8) fazendo o par oposto do personagem de Leif Erickson.

O discurso na primeira cena em que Haroun (John Hall) aparece também é completamente contrário aos que parecem ser os costumes representados pelo filme como árabes. Desde o guardião do harém e passando pelas falas de Nadan, afirma-se que Kamar deve morrer de forma lenta e dolorosa por essa ser a lei. Haroun se posiciona contra, afirmando que “isso não é morte para uma criatura de Alá”. Nadan reforça que ele não deve fraquejar e que está é a lei.

O discurso de Haroun simboliza a justiça e a ideia de civilização contra a barbárie e a crueldade do mundo árabe. Haroun dessa forma contesta os costumes e as leis árabes trazendo um pensamento para os direitos do homem. Este demonstra sua superioridade diante de seu irmão pois possui piedade e, apesar de todo o mal feito por ele, vai contra a lei e o concede uma morte rápida. Porém, antes que o carrasco desferisse o golpe, este é morto pelos homens de Kamar que o soltam e perseguem Haroun.



Fig. 9 – Maria Montez, com maquiagem forte, pele clara e loira.

A personagem de Maria Montez, Sherazade, também possui uma superioridade com relação às outras personagens femininas do filme. Sherazade parece a típica mulher estadunidense com a maquiagem e estilos da década de 1940 (Fig. 9). Além disso, seu discurso de liberdade diante das opressões do homem árabe é distinto e único. Ela parece ser a única mulher de toda a história que se valoriza e que não quer encontrar um homem, mas procura poder e riqueza.

A adaptação cinematográfica de Sherazade no filme *Arabian Nights (1942)* tenta abarcar o caráter independente e inteligente da personagem original das **Mil e uma Noites**. Porém, enquanto a Sherazade dos manuscritos antigos em nenhum momento é elogiada pela sua beleza, mas pela sua sabedoria e conhecimento (tanto que, em diversos momentos, destaca-se que Sherazade havia feito leituras exclusivas para homens), na adaptação cinematográfica esta destaca-se pela beleza, pela independência quanto aos homens, pela sede de poder e riqueza. A personagem de Sherazade pode ser identificada muito mais como uma mulher interesseira, incontrolável e egoísta, bem diferente da personagem dos manuscritos antigos, que se sacrifica em prol do bem das outras mulheres que estavam sendo assassinadas pelo sultão.

Portanto, podemos identificar dois polos extremos na representação da mulher árabe que fala muito sobre a visão da mulher pela sociedade ocidental. Haveria a mulher submissa e romântica e o oposto desta seria uma mulher interesseira, gananciosa e traiçoeira. A mulher no filme é a todo momento tratada enquanto objeto de desejo e que a deve ser controlada. A personagem de Maria Montez chama atenção por ser a única a não obedecer aos homens e possuir interesse próprios.

A representação da mulher árabe na obra vai além uma lógica empírica do mundo árabe, mas perpassada por desejos, repressões e projeções. O desejo e a libido que não poderia ser empreendido sobre a mulher ocidental era então derramado sobre a representação da mulher árabe. O mundo árabe já era identificado enquanto local de realização de desejos sexuais, com seus haréns, odaliscas e “*belly dancers*”. Como a “liberdade sexual” estaria dentro dos desejos do ocidente, este projeta sobre o Oriente, mas as mulheres são caracterizadas como exóticas e respeitam padrões de comportamento, romântico, submisso ou interesseiras e gananciosas, próprios da mulher ocidental. Ao mesmo tempo, são escravas, dançarinas e mulheres de haréns.

A representação do harém, por exemplo, que dentro da sociedade ocidental poderia ser caracterizada como tabu é abordado com mulheres românticas e que acreditam na paixão e no amor. Este elemento permite a abordagem *fetichista* do mundo

árabe. Segundo Stuar Hall (2016, pág. 207), o fetichismo envolve rejeição, estratégia por meio da qual um poderoso fascínio, ou o desejo, é satisfeito e, ao mesmo tempo, negado. No entanto, é também a forma pela qual aquilo que é considerado tabu consegue encontrar uma forma deslocada de representação.

A representação dessas diferenças entre Oriente e Ocidente perpassa, portanto, uma relação de poder. Porém, as características destacadas enquanto orientais são sempre vistas como inferiores, sejam elas boas ou más, dentro de uma análise moral. Mesmo aqueles personagens que não são cruéis ou vilões ainda assim, são retratados enquanto feios, burros ou exóticos. Dessa forma, podemos perceber que a representação étnica do árabe pelo cinema estadunidense perpassa uma relação assimétrica de poder, entre este, que se vê enquanto superior e aquele que é visto enquanto inferior.

Como argumenta Stuart Hall, o poder, ao que parece, tem que ser entendido aqui não apenas em termos de exploração econômica e coerção física, mas também em termos simbólicos ou culturais mais amplos, incluindo o poder de representar alguém ou alguma coisa de certa maneira – dentro de um determinado “regime de representação”. (HALL, 2016, pág. 193).

Essa polarização vista na representação da diferença do árabe não é identificada nos manuscritos antigos das **Mil e uma Noites**. Não existem vilões e heróis nessas mil e uma histórias, mas lições sobre valores e morais da sociedade árabe. O deslocamento dessas histórias para enquadramentos polarizados de caráter, estético e étnico ocorre pela representação do diferente e das dinâmicas orientalistas que permeiam a representação do árabe e do Oriente Médio no cinema hollywoodiano.



Fig. 10 – Haroun afirma que Ali não é um escravo, mas um amigo.

Outro momento que destaca a diferença de Haroun quanto ao Árabe comum é por seu discurso progressista podendo ser identificado como um califa “moderno”, afirmando não ter escravos ou servos, mas amigos. Após salvar a vida de Haroun e ajudá-lo a se disfarçar, Sabu convence Ahmad a deixá-lo na caravana do Circo. Quando o personagem de Sabu, Ali Bem Ali, apresenta-se para o Califa, afirma que será seu escravo até a morte, o chamando de poderoso Califa. Rapidamente Haroun o interrompe: “Escravo não, Ali, meu amigo, que, de agora em diante, pode pedir o que quiser”. (Fig. 10).

Outro ponto que devemos analisar é o processo de disfarce pelo qual o califa Haroun Al-Rachid passa. Enquanto para se disfarçarem no Ocidente homens colocam barbas de mentira e, assim, passam despercebidos, na representação Ocidental do disfarce no Oriente há uma retirada dessa barba.

Na cena seguinte do filme, Ali conta a Haroun que quem o salvou na verdade foi Sherazade, que apesar de toda ganância por poder, cuidou de Haroun toda noite mesmo sem saber que este era o verdadeiro califa. A representação da mulher árabe contida nessa cena do diálogo sobre Sherazade entre Haroun e Ali, demonstra o olhar machista sobre o comportamento da mulher árabe.

Haroun pergunta a Ali por que Sherazade cuidou dele a noite toda e Ali afirma: “Ela é mulher. E as mulheres, como as mulas, são imprevisíveis!” (Fig. 11). Porém, Ali representa o homem árabe e é assim que estes tratam suas mulheres, principalmente Sherazade, durante toda a fonte, mas Haroun parece não dar atenção às palavras de Ali. No meio do diálogo, Sherazade adentra a cena, Ali se retira e Haroun e ela iniciam um



diálogo sobre as intenções e vontades de Sherazade.

Neste momento, podemos entender que Haroun tenta convencer Sherazade de que ela também procura o amor. Aparentemente, Haroun possui uma ideia de amor romântico ocidental ao qual Sherazade se recusa a reconhecer. Sherazade afirma que não procura amor, mas apenas poder. O califa diz que seus olhos falam outra coisa. Nesta cena podemos compreender que aos poucos Haroun vai tentando alterar o comportamento dela. Sherazade é a única mulher que possui desejos para além de homens durante a obra, podemos dizer que representa uma mulher com ideais próprios. Mas de forma diferente que a Sherazade dos manuscritos das mil e uma noites.

Sherazade nos manuscritos antigos é uma mulher diferente das outras, que coloca sua própria vida em risco para salvar as outras mulheres. Porém, esta é sempre elogiada por seus conhecimentos, inteligência e pela capacidade de articulação e manipulação do sultão. Já a representação de Sherazade do filme *Arabian Nights* (1942), também coloca a personagem como empoderada diante dos domínios masculinos, mas de outra forma. Nos dois casos podemos dizer que há um discurso de

resistência quanto à dominação masculina sobre a mulher. Porém, a forma pela qual está resistência se manifesta é distinta nos dois casos.

No segundo caso, acaba-se retornando aos tradicionais estigmas sobre a mulher, pois por ser uma mulher contrária àquilo que é esperado dela pelos homens, ela é tida como uma mula, imprevisível. Além disso, ela ainda sucumbe ao amor romantizado de



Fig. 12 – A ganância de Sherazade.

Haroun sendo seduzida e conquistada pelo califa. Dessa forma, a obra até tenta nos trazer o discurso de resistência, mas acaba por colocá-lo de forma que ao final reforça o discurso hegemônico de estigmatização da mulher (Fig. 12).

A representação orientalista da mulher árabe fortalece a todo momento o Oriente enquanto local libidinoso, sensual e de luxúria. Após ser avisada que o novo califa agora era Kamar, Sherazade e todos do circo seguem para o palácio, sendo conduzidos pelo capitão. Porém, o capitão em conluio com o Nadan, o vizir que já havia traído Haroun, prende Sherazade e todos do circo – Ali, Ahmad, Simbad, Aladim e até mesmo Haroun – e os vende como escravos. Assim, são todos levados para um grande mercado, onde serão leiloados.

Esta cena é muito interessante pela representação muito semelhante à obra de Edwin Long, *O Mercado de Casamentos da Babilônia*, de 1882 (Fig. 13). Podemos observar que o filme se insere dentro de uma tradição de representação orientalista Europeia do século XIX.



Fig. 13 – O Mercado de Casamentos da Babilônia, 1882.

Segundo Stuart Hall (2016, p. 195),

“além da imagem produzir uma certa maneira de conhecer o Oriente – como o Oriente misterioso exótico e erotizado -, na figura, as mulheres que estão sendo “vendidas” em casamento estão organizadas, da direita para a esquerda, em ordem crescente de “brancura”. A última personagem aproxima-se mais dos ideais ocidentais, a norma”.

Dessa forma, podemos observar que o filme sofre influência de uma longa tradição de representação do Oriente. O que queremos dizer é que tais representações não surgem de forma espontânea mais estão inseridas em uma *modus operandi* orientalista que remete a séculos anteriores.

Quando comparamos com a representação do mercado de escravos presente na obra cinematográfica (Fig. 14), podemos observar determinadas semelhanças. Porém, a obra audiovisual permite acrescentar novos elementos que trazem uma outra perspectiva orientalista sobre a mulher árabe.



Fig. 14 – O mercado de escravos.

Nesta cena de *Arabian Nights* (1942), mulheres são vendidas e tem os seus véus retirados antes de serem arrematadas por uma oferta. O mais interessante nessa cena, que é algo que vai além da representação orientalista de Long, é a segunda mulher escrava a ser “vendida”. Quando está percebe que não haverá nenhuma oferta ela pega a palavra do traficante de escravos e começa a se vender, chegando até mesmo a dizer: “São todos mulheres, ou alguém vai dar 300?” (Fig. 15).



Fig. 15 – Venda da segunda escrava.

Essa cena pode conotar a representação orientalista de submissão da mulher árabe, onde até a própria mulher se submete à dominação e se vende. A representação do outro nos permite dizer aquilo que normalmente não pode ser dito. A mulher é vista como submissa ao homem por vontade própria, que ela aprecia ser desejada e até vendida.

Novamente, podemos falar também sobre o fetichismo, em toda a cena aparecem diversos escravos, mas apenas mulheres são vendidas durante o trecho. Todas elas têm seus véus arrancados ficando com seus corpos expostos antes da oferta final. A única que desafia a lógica é Sherazade, ela é deixada por último e vista como a grande atração, mas se recusa a tirar o seu véu e ameaça matar o traficante.

Na tentativa de venda de Sherazade, essa é novamente elogiada por sua beleza exuberante e dotes físicos, o traficante diz: “E agora preparem-se para algo raramente visto pelos mortais. Uma visão de beleza além dos sonhos. Uma amostra do paraíso. Ela é como uma jovem lua subindo a escada das estrelas”. Quando o traficante tenta retirar

o seu véu ela o ameaça (Fig. 16), e ele hesita. Ela recebe uma oferta de mil dinares de um homem misterioso, que na verdade é o vizir que não quer que ela seja encontrada por Kamar. O agora califa está a sua procura e o vizir deve apagar o seu crime.



Fig. 16 – A venda de Sherazade.

Portanto, na representação de Sherazade de *Arabian Nights* (1942) temos diversas vezes o reforço da beleza física da personagem. Sendo considerada a mulher mais bela já vista. Este elemento coloca sua capacidade de manipulação dos homens não em seus conhecimentos e capacidade de articular histórias, mas em sua beleza, de forma completamente diferente da Sherazade presente nos manuscritos antigos das mil e uma noites.

Kamar agora está à procura de Sherazade e um homem que finge ser cego e mora nas ruas e a viu sendo vendida para os traficantes de escravos entrega o capitão a Kamar. O capitão é torturado, porém não confessa onde está Sherazade. Nadan, o vizir, faz o capitão dizer onde está ela e depois o mata para que não fale para Kamar. O processo de tortura pelo qual passa o capitão (Fig. 17) pode acentuar a visão orientalista do mundo árabe como local violento, bárbaro e cruel, não há respeito ao Estado civil e nem aos direitos do homem. Nadan vai atrás de Sherazade e a compra no mercado de escravos por mil dinares. Logo após arremata-la Haroun e Ali, que estavam presos conseguem se libertar e iniciam uma revolta. Antes de conseguir levar Sherazade, Haroun foge com ela para o deserto.



Fig. 17 – Kamar tortura o capitão.

Após estarem livres Haroun afirma que ela não pode voltar para Bagdá, e que ela vai atravessar o rio com ele. Sherazade afirma que fala como se ela fosse sua escrava. Haroun então explica que existem diversos tipos de escravidão, e que uma mulher o ensinou isso. Haroun faz referência a própria fala de Sherazade em cenas anteriores da obra.



Fig. 18 – O discurso de liberdade de Haroun.

No deserto eles são encontrados por Ahmad, Ali e os outros. Eles seguem para uma cidade na beira do rio, onde um ferreiro retira suas correntes. Ao ter suas correntes retiradas Haroun afirma que só quem foi acorrentado sabe a alegria da liberdade (Fig. 18). Haroun representa a liberdade, a civilização, boas maneiras e a beleza. Ele vai contra as opressivas leis árabes e acaba por abraçar o discurso orientalista.

Sherazade também simboliza muitas dessas características ocidentais, sua coragem e falta de submissão às opressões árabes são contrárias à toda conduta feminina na obra. A todo momento sua fiel seguidora, uma negra que pode conotar uma escrava, afirma estar com medo e faz perguntas apressadas. Sherazade chama sua atenção, falando para que não seja medrosa (Fig. 19).



Fig. 19 – A coragem de Sherazade.

Aos poucos Sherazade vai se encantando cada vez mais pela índole de Haroun, que nesse momento está disfarçado de Ahmeen e Sherazade não sabe que é o verdadeiro califa. Porém, eles são encontrados por Kamar e Sherazade segue com ele para uma cidade no meio do deserto. Ao abraçar Kamar ela olha para Haroun que também segue com Ali, Ahmad e os outros para a cidade.



Fig. 20 – Saudação.

Ponto interessante da cidade é a caracterização étnica dos escravos, todos são negros. Ao receberem a chegada de Kamar e Sherazade eles fazem uma saudação falando “Salam” e fazem um sinal semelhante ao da cruz (Fig. 20).

Kamar apresenta Sherazade a Nadan. Afirma que é seu gran-vizir e amigo, “leal como sua mão direita”. Nesse momento Sherazade avista Haroun e demonstra alegria. Nadan percebe a troca de olhares entre os dois.

Ali conta a Haroun que viu Nadan observando-os. Haroun diz que vai contar a gran-vizir, mas Ali não deixa, afirma que não podem confiar em Nadan. Ali, então, diz para Haroun revelar ao seu povo, e não a Nada. Segundo Ali, quando souberem que Haroun está vivo o povo irá recoloca-lo no trono. Ali pode simbolizar esse mesmo povo que acredita em Haroun e o reconhece como legítimo califa. Os dois tentam reestabelecer o estado de direito.

Nadan chama Haroun em sua tenda e o faz confessar que ama Sherazade. Ali leva uma mensagem a Sherazade e atravessa o harém do califa, onde é ajudado pelas concubinas de Kamar. Elas o ajudam, pois ficam animadas ao saberem que ele tem um recado para Sherazade do amante. Nadan leva Haroun até a tenda de Sherazade e faz ela confessar que também o ama, e diz que vai entrega-lo aos traficantes de escravos. Sherazade suplica pela vida de Haroun, Nadan então faz com que ela o ajude a assassinar Kamar.

Ao perguntar por que ele quer matar Kamar e o que vai ganhar com isso, Nadan responde: “Meu lugar de direito, que pertence aos mais fortes” (Fig. 21). Podemos compreender que há um embate no filme entre o estado de natureza e o estado de direito. Haroun e Ali possuem um discurso baseado na legitimidade reconhecida pelo povo. Enquanto Kamar e Nadan são a favor da lei do mais forte. Ao analisarmos a visão orientalista ocidental podemos observar que os dois últimos simbolizam o despotismo árabe e os dois primeiros as ideias ocidentais.

Sherazade concorda em ajuda-lo. Porém, Haroun deverá ser libertado. Nadan aceita e afirma que ele será acompanhado até a fronteira. Porém, arma para que ele seja assassinado ao chegar lá.

Ali escuta toda a conversa de fora da tenda e conta a Ahmad e aos outros que Ahmeen, na verdade, é Haorun Al-Rachid, o verdadeiro Califa. Estes então seguem para



Fig. 21 – Nadan planeja o assassinato de Kamar com Sherazade.

o rio para ajudar Haroun.

As cenas de viagens do filme são norteadas pela representação orientalista. Os cenários são formados por desertos por onde circulam camelos e cavalos. Os cenários das cidades são repletos de construções abobadadas. Jack Shaheen chama esse conjunto de configuração de como representar o mundo árabe de “*Arab-land*”. Segundo Shaheen, “seria um mundo árabe mítico com árabes andando em camelos, armados com cimitarras, matando uns aos outros, correndo atrás das mulheres ocidentais e ignorando suas próprias mulheres”.

During the early 1900, imagemakers such as the Frenchman Georges Méliès served up dancing harem maidens and ugly Arabs. (...) Ins Méliès *The Palace of Arabian Nights* (1905), submissive maidens attend a bored, greedy, black-bearded potentate; a stocky palace guard cools the ruler, fluttering a huge feather fan, afirma Shaheen (2001, pág. 8).

O cenário orientalista elaborado por esses primeiros produtores, que já vinha de uma longa tradição de representação do mundo árabe pelo orientalismo europeu, se baseia na mesma forma de representação em pinturas e em descrições de viajantes que deixaram registros sobre o Oriente. Agora este mesmo cenário atingia uma gama muito maior de expectadores sendo passado para o cinema.

O “*Arab-land*” seria composto pelo deserto, pelo oásis com as palmeiras e as tendas, pelos palácios fantasticamente adornados, e, principalmente pelos camelos. Para complementar podemos observar as adagas curvadas, as cimitarras, a lâmpada mágica e os narguilés. Há ainda as atrizes com *chadors* e *hijabs*, as dançarinas do ventre com suas vestes transparentes, véus e os atores, quando representam o árabe, apresentam



Fig. 22 – O deserto.



Fig. 23 – O deserto 2.

suas barbas falsas.

Logo no início de *Arabian Nights* (1942) já podemos observar esse conjunto de configurações (Fig. 1). Se trata da representação do palácio e, no nosso caso o guarda do

harém, sendo abandonado. O harém é composto pelas concubinas do califa, mas são retratadas mais como donzelas românticas.

No decorrer do filme podemos ver o cenário do “*Arab-land*” se completar. O deserto é figura recorrente na obra, em todas as viagens é utilizado o panorama dos camelos e cavalos atravessando o deserto (Fig. 22 e 23).

As tendas também são elementos constantes em toda a obra, são poucas as construções, que não são tendas. Boa parte dos diálogos que ocorre em locais fechados se passa em tendas no meio do deserto (Fig 24 e 25).



Fig. 24 – A cidade no deserto formada por tendas.



Fig. 25 – Diálogo entre Haroun e Nadan ocorre na tenda do grão-vizir.

Podemos falar também dos palácios e da arquitetura das cidades. Caracteristicamente abobadadas e ricamente adornadas, a visão orientalista destaca toda a exuberância e o exotismo do Oriente (Fig. 26 e 27).



Fig. 26 – O palácio do califa.



Fig. 27 – A cidade de Bagda.

Um ponto interessante de se analisar sobre o cenário de *Arabian Nighst* (1942) é que em algumas viagens, que são representadas na obra, os personagens passam por cenários que não são característicos de regiões do Oriente Médio e estão muito mais próximas de construções montanhosas do sul dos Estados Unidos (Fig. 28 e 29). Este fato mostra a tentativa de adaptar cenários de regiões dos Estados Unidos à uma representação do mundo árabe e também acaba por reforçar a visão dos críticos sobre a semelhança da obra com os faroestes.



Fig. 28 – Formações rochosas características de regiões dos Estados Unidos.



Fig. 29 – Formações rochosas que nos remete aos filmes de faroeste.

Este fato reforça a perspectiva de que a obra é uma representação orientalista do árabe e do Oriente Médio elaborada pelos produtores. Da mesma forma que o cenário é adaptado diversos outros elementos cinematográficos, como atores, figurino, músicas, entre outros, são elaborados de forma a representar uma visão Ocidental do que seja o Oriente. Porém, podemos dizer que essa representação fala muito mais sobre a visão do Ocidente sobre o Oriente do que sobre o Oriente em si.

Ali, Ahmad e os outros chegam primeiro que Haroun e os comparsas de Nadan no lago. Eles capturam o ferreiro que os ajudou a tirar as correntes quando fugiam do mercado de escravos. Sinbad se disfarça de ferreiro e Ahmad finge ser a esposa dele. Para se disfarçar de mulher basta para Ahmad tirar sua barba e colocar o véu sobre a

cabeça, ele resiste bastante para tirar a barba, mas acaba tendo a barba raspada a força pelos companheiros. Nesse sentido, podemos analisar esta cena como uma referência à mulher árabe.

Para além das mulheres dos haréns, escravas e da própria Sherazade, não existem personagens femininas na trama. Boa parte dessas mulheres são estrangeiras, possuindo etnias exóticas e de outras regiões. Ou seja, a mulher árabe comum quase não é representada, a não ser por esta cena. Ela é a esposa do ferreiro, que ao ver seu marido sendo capturado aparece em cena por menos de cinco segundos.

Quando Sinbad tem o plano de um deles se disfarçar de mulher, Ahmad se oferece por já ter trabalhado com artistas e conseguir se disfarçar de qualquer um. Porém Sinbad afirma que com a barba ele não conseguiria. Aladim, então, afirma que sua amada tinha uma barba exatamente assim (Fig. 30). Dessa forma, podemos analisar uma representação orientalista da mulher árabe, esta mulher só se diferenciaria do homem árabe por causa da barba, e na fala cômica de Aladim, nem por essa característica.



Fig. 30 – Fala de Aladim sobre sua amada.

Dessa forma, a representação da mulher atraente no filme estaria atrelada àquelas que possuem características mais próximas da mulher ocidental. E mesmo aquelas que não eram ocidentais, eram tratadas dentro dos estereótipos de donzelas e concubinas dos haréns do califa, extremamente sexualizadas e erotizadas.

Quando Ahmad se passa por mulher, tendo sua barba raspada, ele consegue enganar todos os soldados facilmente, conseguindo até seduzir um deles, que fica muito atraído por ele (Fig. 31). Podemos entender, para além da representação cômica, que a o disfarce de Ahmad como mulher é amplamente aceito e condizente com a vivência de mundo daqueles personagens.

Após enganarem todos os soldados e libertarem Haroun, todos voltam para a cidade no deserto para impedirem que Sherazade mate Kamar no casamento. Ali é enviado pelo califa para convocar o povo a ajuda-lo a derrotar Kamar.

Enquanto retornam, a cerimônia de casamento acontece. Nesse trecho podemos identificar todos os elementos orientalistas da

representação do oriente médio. Sherazade representa uma dança para Kamar enquanto esse fica sentado à frente observando toda a cerimônia. Nadan coloca o vinho no cálice e faz o escravo experimentar para ver se há algum veneno.

Sherazade entra na cena em uma liteira sendo carregada por escravos (Fig. 32).



Fig. 31 – Ahmad seduzindo soldado.



Fig. 32 – Sherazade sendo carregada na liteira.

Ela sai da liteira com um véu cobrindo o seu rosto. Ela e outras quatro mulheres brancas, morenas, começam a interpretar, então, uma dança para Kamar (Fig. 33). As mulheres retiram o véu dos olhos de Sherazade e ela começa a dançar. Durante a dança ela se aproxima do cálice com a bebida e coloca o veneno entregue a ela por Nadan.



Fig. 33 – A dança orientalista de Sherazade.

A dança interpretada por Sherazade é uma mistura de dança do ventre com dança egípcia, com movimentos característicos com as mãos e com a barriga (Fig. 34). Porém, há um momento da dança que nos trás uma sensação de música contemporânea com movimentos bruscos e sem a referência dos movimentos semelhantes aos das cobras. Ela finaliza a dança se ajoelhando de frente para Kamar. Este se levanta e ergue Sherazade, tira seu véu e pega a bebida, quando vai beber, Sherazade pega o cálice para



Fig. 34 – Momento em que a dança foge aos padrões convencionais

beber primeiro e antes que pudesse beber Haroun aparece e tira o cálice de sua mão.

Todos então invadem o casamento. Mas são rapidamente capturados pelos guardas de Kamar. Haroun pergunta se seu irmão não o reconhece, Kamar rapidamente percebe que é seu irmão, o verdadeiro califa. Sherazade, então o questiona do por que não ter dito antes quem ele era. E Haroun afirma que queria ter certeza do amor dela. Assim, Kamar e Haroun então iniciam um combate pelo amor de Sherazade.

Ahmad então ateia fogo na tenda do casamento iniciando um grande combate generalizado. Ali Ben Ali, então chega com o povo de Haroun para ajudá-lo. Quando Kamar está prestes a matar o irmão, Nadan lança lhe uma adaga nas costas que o mata. Nadan então se prepara para matar Haroun, mas é interrompido por Ahmad. Em um momento que tenta fugir do combate com Ahmad, Ali atira uma lança em suas costas e Nadan morre em meio às chamas da tenda.

Com Sherazade agora nos braços de Haroun-Al-Rachid, todos comemoram a vitória e a retomada do poder pelo califa com o apoio do povo. A cena, então, retorna para o Harém onde tudo começou. O guardião afirma que o monarca justo recuperou o trono e que houve muita alegria em todo o país. Ele finaliza afirmando que Haroun e Sherazade viveram felizes para sempre, fala típica de encerramento das histórias ocidentais. E assim a obra se encerra.

4.2 – *Ali Baba and the Forty Thieves* (1944)⁴

A história do filme se passa no período das invasões mongóis à cidade de Bagdá (Fig. 35). Por isso, o filme trata tanto de representar o Oriente Médio como do Oriente Distante. A representação de Khan como conquistador cruel e sanguinário polariza com a representação do califa de Bagdá, com seu discurso moral de liberdade. Porém, a visão orientalista do mundo árabe como despótico se faz presente. A representação do árabe bom como aquele que se aproxima dos valores ocidentais, como os discursos de “liberdade” e de “povo” do califa, e do árabe mau como cruel, traiçoeiro e ganancioso, está presente na obra mesmo havendo Khan e os mongóis como principais vilões da história.

⁴ Ficha Técnica – Estúdio: Universal Pictures. Distribuição: Universal Pictures; Direção: Arthur Lubin; Produção: Paul Malvern; Roteiro: Edmund L. Hartmann; Fotografia: John P. Fulton. Edição: Russell F. Schoengarth; Música: Edward Ward; Personagens e interpretes principais: Ali Baba: John Hall; Amara: Maria Montez; Jamiel: Turhan Bey; Príncipe Cassim: Frank Puglia; Hulagu Khan: Kurt Katch; Abdullah: Andy Devine; Velho Baba: Fortunio Bonanova; Califa Hassan: Moroni Olsen; Ano de Produção: 1944.



Fig. 35 – Abertura do filme *Ali Baba and the Forty Thieves* (1944).

As falas do Califa Hassan, representado por Moroni Olsen, são constantemente permeadas por um discurso de liberdade para o povo de Bagdá contra a opressão de Hulagu Khan. Ao tomar a cidade de Bagdá, Khan ordena que os súditos do califa sejam torturados até que este fosse morto. Cassim, príncipe de Bagdá, afirma que poderia se encerrar a guerra sem precisar de

mais derramamento de sangue, através de um acordo com os mongóis. O califa afirma que aqueles que morreram, morreram lutando por liberdade. E que não faria acordo com os invasores.



Fig. 36 – O olhar de Cassim.

Cassim, representado por Frank Puglia, acaba por compreender a representação do árabe mau, que trai o califa e o entrega aos mongóis. O olhar de Cassim (Fig. 36) é semelhante à da representação do árabe em diversas outras obras. Segundo Amina Kheder (2016, p. 60), todos os anti-heróis, como Jafar em *Sinbad the Sailor* (1989), Zenobia em *Sinbad and the Eye of the Tiger* (1977) e Jafar em *The Thief of Bagdad* (1940) possuem o mesmo olhar mórbida e malicioso.

O árabe mau frequentemente aparece com longos dedos, bigodes ou barbas e vestindo turbantes na cabeça. Em contraste, o personagem central ocidentalizado possui uma aparência mais limpa, perfeitamente barbeado e não usando nada na cabeça, afirma Kheder (ibid.).

Porém, o centro da história se trata do romance entre Ali e Amara, que nessa altura do filme ainda são crianças. Eles são apresentados em uma cena romântica em que as duas crianças fazem um pacto com sangue para nunca se separarem. Porém, logo o califa, pai de Ali, chega e afirma que eles estão indo para Basra. Amara fica muito aborrecida, concede um beijo na bochecha de Ali e sai correndo. O mais interessante dessa cena são algumas falas que conotam uma depreciação das personagens femininas presentes nesses discursos orientalistas, como por exemplo: quando Amara se corta para fazer o pacto de sangue está reclamando da dor e Ali afirma que este é um típico comportamento de meninas (Fig. 37).

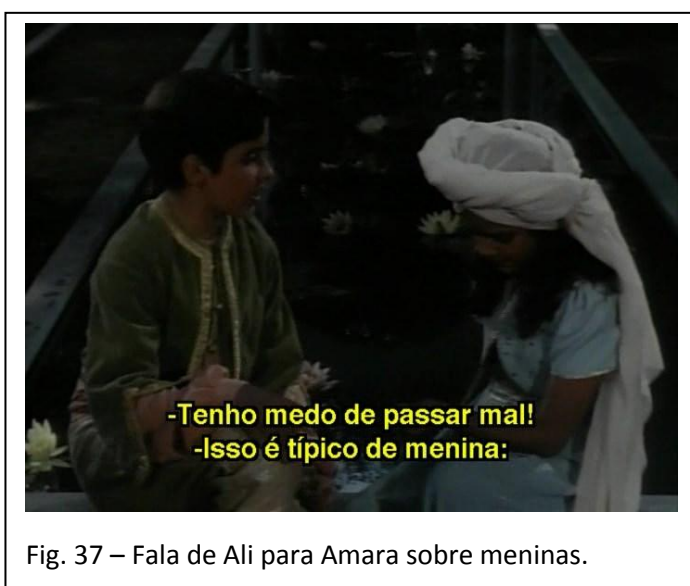


Fig. 37 – Fala de Ali para Amara sobre meninas.

Na casa de Cassim, o califa encontra seu filho e o vê receber um beijo de Amara, afirma feliz que seu filho está virando um homem. Eles estão indo para o porto para embarcar nos navios. Porém, quando o navio está saindo aparece Cassim que pede para eles voltarem. Tudo se tratava de uma armadilha. Quando Hassan sai do barco ele é cercado por soldados mongóis que o matam.

Após serem traídos por Cassim e apenas Ali conseguir fugir, este caminha pelo deserto até encontrar uma cadeia de montanhas de onde, através de uma porta secreta, saem um grupo de ladrões. Para selar a passagem é dita a famosa frase “Fecha-te Sésamo”. Ali fica escondido e quando os ladrões vão embora adentra a caverna, falando

a frase: “Abra-te, Sésamo” (Fig. 38), e lá encontra muitos tesouros e água. Ali acaba



Fig. 38 – Referência ao conto original: “Abra-te, Sésamo”.

dormindo e quando os ladrões voltam acabam por encontra-lo.

Ali enfrenta um dos mais destemidos ladrões. Impressionado com a coragem de Ali e também por esse possuir o brasão de Bagdá, que pertencia ao califa, o líder do grupo, Velho Babá, representado por Fortunio Bonanova, aceita que ele se junte ao grupo e afirma que ele será agora Ali Babá.

Dez anos se passam com Khan dominando Bagdá, com o grupo de ladrões de Ali Babá resistindo e o povo morrendo de agonia. O grupo de Ali Babá faz referência ao grupo de Robin Hood que tira dos ricos e passa para os obres. Além disso, fazem referência também aos lemas dos mosqueteiros: um por todos, todos por um.

Na primeira cena em que o grupo de ladrões de Ali Babá (Fig. 39) aparece eles cavalgam pelo deserto e cantam a seguinte música:

Cavalquem, sempre/Cavalquem, sempre/Cavalquem certo ou errado/ Usupadores, canções trovejantes/ O chamado dos beduínos/Lado a lado/ Sele e cavalque/ Seguindo o sol/ Rápido e firme/ Roubando os ricos/ Alimentando os pobres/ Leve-me direto a uma caravana/ Cavalquem novamente homens de Ali Babá/ Cavalquem com prazer/ Seguindo o filho de Hassan/ Quarenta e um por todos (Ali Baba and the Forty Thieves. Direção: Arthur Lubin. Estados Unidos: Universal Pictures, 1944. 1 filme (86 min), technicolor.



Fig. 39 – O grupo de ladrões de Ali Babá.



Fig. 40 – A diferença entre Ali Babá e os 40 ladrões.

Nesse trecho podemos compreender o grupo de Ali Babá como um grupo de rebeldes que lutam contra a opressão de Hulagu Khan. Agindo como foras da lei, mas possuindo valores morais ocidentais, ajudando o povo e sendo fiéis uns aos outros. Aqui

podemos perceber a ocidentalização do grupo de Ali Babá ao serem permeados por características da cultura ocidental, Robin Hood e Os Três Mosqueteiros, no caso.

Portanto, podemos afirmar que há um conjunto de referências da cultura ocidental, valores morais e de aparência que aproximam ou distanciam o espectador de determinados personagens. Outro ponto interessante do grupo de 40 ladrões é que todos possuem características que podemos identifica-los enquanto representações de árabes, como a barba, o turbante na cabeça, e o figurino como um todo e o sotaque. A não ser Ali Babá, interpretado por John Hall, nas cenas iniciais ele ainda aparece de turbante, mas sem barba, apenas com um bigode e sem nenhum sotaque (Fig. 40).

O grupo de ladrões descobre que uma grande caravana está transportando uma grande quantidade de riquezas e a donzela prometida de Hulagu Khan. Ali Babá, acompanhado de Abdulah vai analisar primeiro se o local está sendo muito vigiado e se há possibilidades deles saquearem a caravana.



Fig. 41 – Amara, pesonagem ocidentalizada pela maquiagem, cor da pele e corte de cabelo.

Na cena em que Amara aparece, agora representada por Maria Montez, ela possui todo o padrão de beleza da mulher ocidental da década de 1940, com a maquiagem e o corte de cabelo da época (Fig. 41). Semelhante à Sherazade do filme *Arabian Nights* (1942), ela também é muito elogiada pela sua beleza. Amara possui uma personalidade rebelde que desafia as ordens de Hulagu Khan, semelhante também a Sherazade. Porém, Amara é mais romântica e se mostra interessada em conhecer Khan, seu futuro marido.



Fig. 42 – A nudez de Amara.

Amara deixa sua tenda, mesmo contra as ordens de Khan, por causa do calor e vai em um rio se banhar. A erotização da representação da mulher árabe nessa cena é enorme. É muito interessante refletirmos sobre o conceito de *fetichismo* já mencionado anteriormente para analisarmos essas cenas. Há uma abordagem da nudez de Amara (Fig. 42), que está dentro dos padrões ocidentais, mas que representa uma mulher árabe, onde, no imaginário orientalista, o mundo árabe é local de libido, de liberdade sexual e de sensualidade. Dessa forma, é possível abordar a erotização da mulher ocidental a colocando no oriente, local do Harém, da odaliscas e das *belly-dancers*.



Fig. 43 – A câmera acompanha o corpo de Amara de forma extremamente erotizada.

Nessa cena ela se encontra com Ali Babá, interpretado por John Hall. Ali a observa em meio a mata e a chama, ela afirma ser um gênio do mal que seduz os homens e se alimenta da curiosidade dos tolos. Intrigado, Ali pede que ela saia para ele vê-la. Ela nada em sua direção e ele afirma que ela é uma obra dos deuses. Ela pede para ele se virar para ela se vestir. Nessa cena a câmera acompanha seu corpo, mostrando suas pernas enquanto ela se veste (Fig. 43). É muito interessante observarmos essa representação orientalista do mundo árabe, de erotização das mulheres, pois atualmente a visão orientalista se alterou para as mulheres completamente cobertas em burcas.

Ela diz ser uma escrava, e ele afirma que se tivesse dez mil moedas de ouro, daria todas a ela. Porém, Amara diz que seu preço é maior. Nessa cena podemos compreender uma romantização do processo de venda de mulheres como escravas. Há um *fetichismo* pelo processo de posse de mulheres identificado na visão orientalista do Oriente Médio. Ao mesmo tempo em que é um tabu também é um desejo. Além disso, podemos observar a total submissão dessa mulher, mesmo ela sendo rebelde quanto a Hulago Khan, ela afirma que o dever de uma escrava é servir a seu amo, e se esse amo for jovem e belo, melhor ainda.

No entanto, Ali Babá é capturado após ser surpreendido pelos soldados mongóis. Ele avisa Abdulah para fugir e este consegue escapar. Ali Babá é levado para Bagdá para ser torturado e morto. Amara o ajuda através de seu amigo Jamiel, a quem pede para dar água para que Ali Babá não morra de sede na viagem.

A cena de Amara adentrando o palácio muito se assemelha à cena da chegada de Sherazade para o casamento no filme *Arabian Nights* (1942), (Fig. 26). A cena é aberta por cinco escravos negros enfileirados que batem pratos para anunciar a entrada de Amara (Fig. 44), ela adentra a sala do palácio em uma liteira sendo carregada por escravos (Fig. 45). Amara está com um véu cobrindo o rosto. Em um trono no alto está



Fig. 44 – Os escravos anunciam a entrada de Amara.

Hulagu Khan e ao seu lado o príncipe Cassim, pai de Amara, que agora é o grão-vizir. Ao sair da liteira, Khan a encara com um olhar malicioso e perverso (Fig. 46). Ele desce do trono e a rodeia observando-a, ele puxa seu véu de forma abrupta fazendo a



Fig. 45 – Amara entra no palácio em uma liteira.

mesma revelar seu rosto (Fig. 47).

Essa representação orientalista, agora se tratando da representação do Oriente Distante, no personagem de Hulagu Khan, com seu olhar malicioso e perverso sobre a personagem feminina ocidentalizada de Maria Montez, nos remete à essa representação do Oriente como local de déspotas que sequestram a mocinha ocidental, fazendo-as se casarem a força. O olhar de Khan sobre Amara é diferente do olhar de Ali Babá para ela quando esta sai da água. O olhar de Khan nos remete à maldade e seu gesto de retirar o



Fig. 46 – O olhar de Khan.

véu a força do rosto de Amara conota violência e abuso.

Já o olhar de Ali Babá (Fig. 48) nos remete a uma paixão, um sorriso farto e amistoso, olhando-a nos olho. Além disso, podemos falar da própria trilha sonora que na cena de Khan conota tensão e suspense, e na cena de Ali Babá é uma música romântica e tranquila.



Fig. 47 – A forma que Khan tira o véu de Amara.



Fig. 48 – O olhar romântico de Ali Babá.

Khan, então, planeja se casar com Amara em uma cerimônia de casamento real. Porém, ela não quer se casar. Cassim pede que a mesma se case com ele, pelo bem de sua posição na corte. Ela afirma que não quer se sacrificar ficando com um tirano. A

referência à ideia de um tirano por Amara, novamente nos remete a um discurso moral ocidental, com a ideia de liberdade.

Ela aceita se casar com Khan após os pedidos de seu pai. Semelhante à ideia de Sherazade nos manuscritos originais das *Mil e uma Noites*, que se sacrifica e se casa com o sultão que vinha matando mulheres inocentes toda a manhã, o sacrifício de Amara conota essa mesma ideia de sacrifício. Mas, enquanto o pai de Sherazade, que também era grão-vizir não queria que a mesma se sacrificasse, casando com ele, no caso da adaptação cinematográfica este que propõe que sua filha se sacrifique.

O grupo de Ali Babá o liberta e eles sequestram Amara. Durante o resgate, o Velho Babá é ferido e quando conseguem abrigo da fuga ele morre. Antes de morrer, o Velho Babá afirma que Ali deve voltar para Bagdá vingar o pai e libertar o seu povo. O mais interessante é o Velho Babá afirma que “eles”, o povo, devem depor o tirano (Fig. 49). Novamente podemos observar o discurso político do poder na mão do povo. Ele ainda termina sua fala afirmando que antes de Ali o grupo de ladrões era desprezado e temido pelo povo, agora eles eram amados e honrados.



Fig. 49 – O discurso de povo do Velho Babá.

Após a morte do Velho Babá, o grupo se refugia na caverna e Jamiel vai ao encontro deles devotando sua lealdade a Ali Babá. Nesta cena, podemos observar como o personagem Abdullah representa o árabe bufão (Fig. 50). Interpretado por Andy Devine, ele representa o árabe acima do peso, sendo mais cômico do que ameaçador, semelhante a Ahmad, personagem interpretado por Billy Gilbert em *Arabian Nights* (1942).



Fig. 50 – Abdullah, o árabe atrabalhado e que apresenta diversas cenas cômicas.

Ali, então, pede que este envie um recado para Khan, afirmando que eles iriam trocar Amara por Cassim, o traidor. Nesse momento, Ali ainda não sabe que Amara é a menina com quem fez o pacto de sangue quando criança. Porém, quando todo o grupo



Fig. 51 – Amara é ameaça pelo grupo de ladrões.

parte para a casa de Cassim em Basra para de lá planejar a troca, Ali a encontra no jardim onde estiveram quando crianças e percebe que ela se trata da Amara de sua infância.

Ali fez uma ameaça ao Khan de que se não entregasse Cassim, Amara morreria ao meio dia. Porém, ao descobrir que ela era sua amada de infância, este não consegue matá-la, apesar de todos os ladrões do grupo quererem vigar a morte do Velho Babá matando-a. Os ladrões afirmam que ela deve morrer, pois a lei deles é uma vida por uma

vida (Fig. 51), uma referência ao “olho por olho, dente por dente. Nesse momento, Ali afirma que os ladrões não aprenderam nada com ele, que parecem animais selvagens.

Apesar da relutância dos ladrões, Abdulah afirma que não brigará com Ali Babá por causa de uma mulher, Amara é libertada sem entender os motivos e Jamiel a leva de volta para Khan. Cassim, sem saber que sua filha fora libertada, suplica a Khan para que não o entregue a Ali Babá, afirmando que eles matarão Amara e depois ele. Cassim estava disposto a sacrificar a própria filha pela sua segurança. Vemos uma representação orientalista do árabe covarde, disposto a sacrificar qualquer um para se salvar, completamente contrária da representação de Sherazade dos manuscritos originais das *Mil e uma Noites*.

Khan decide entregá-lo, afirmando que a pior raça são os traidores. Porém, antes que os soldados de Khan pudessem levá-la, Amara adentra o palácio. Khan pergunta por que o grupo de Ali Babá a libertou e afirma que Ali pediu a vida de seu pai em troca da liberdade dela. Amara fica intrigada com o interesse de Ali Babá no seu pai. Khan então questiona Cassim sobre o que há entre ele e Ali Babá. Cassim relutante afirma que Ali é o filho do califa Hassan.

Ao perceber que Ali Babá é seu amor de infância, Amara suplica para Khan que a liberte e afirma que este poderia ter qualquer mulher de Bagdá e não iria querer se casar com ela sabendo que seu amor é de Ali Babá. Khan, então, pergunta a ela o que é o amor perto do que ele pode oferecer, joias, seda e outras riquezas. Nessa cena, Amara demonstra uma consciência política até então, aparentemente, ignorada. Ela afirma que cada um dos presentes e Khan estariam manjados com o sangue de Bagdá. Khan afirma então que é uma pena uma mulher tão bela confusa com a política (Fig. 52).



Fig. 52 – Discurso de Khan sobre a politização da mulher.

Interessante observar essa fala de Khan no contexto política de inserção da mulher nas dinâmicas políticas de 1940. Em um momento em que a mulher adentra cada vez mais o mercado de trabalho e começa-se a refletir sobre os direitos políticos da mulher, esta cena pode significar uma ideia de que política não é discussão pertinente a



Fig. 53 – O olhar de Khan para Amara.

mulheres, mais enfático é a expressão de “uma mulher tão bela”.

Amara então começa a juntar suas coisas para ir embora encontrar Ali Babá. Porém, seu pai arma fingindo que está sendo torturado por Khan. E Amara acaba

aceitando se casar com Khan para salvar seu pai. Cassim demonstra uma capacidade para fazer qualquer coisa para conseguir manter sua posição de prestígio, algo que representa uma total falta de escrúpulos e honra por parte da personagem, esse árabe polariza com outra representação de árabe que é o grupo de ladrões de Ali Babá. As duas representações são negativas, porém, no caso o árabe ladrão este ainda mantém alguns códigos de condutas que o aproximam da moral ocidental.

Quando Amara suplica a Khan que liberte seu pai e diz que se casará com ele se poupar sua vida, Khan novamente lança o olhar malicioso característico da representação orientalista do Oriente (Fig. 53). Ele decide então se casar com ela durante o ramadã, afirmando que haverá uma grande festa e príncipes e mercadores virão de todas as partes do mundo. Amara conta para Jamiel sobre a decisão de não fugir, ela manda Jamiel ficar com Ali Babá e dizer para que não venha atrás dela.

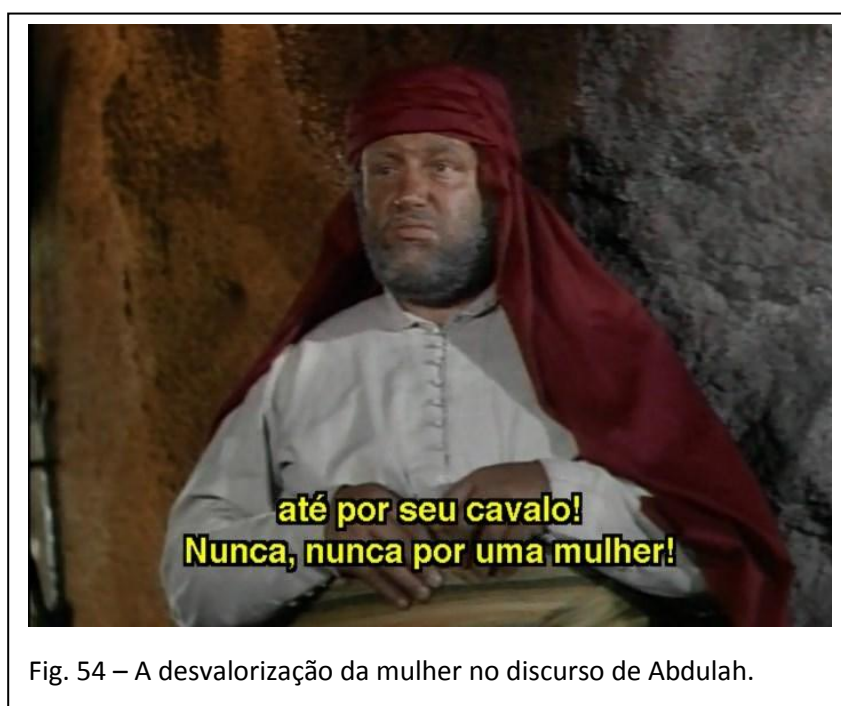


Fig. 54 – A desvalorização da mulher no discurso de Abdulah.

Porém, Cassim colocou uma espiã para vigiar Amara que ouve toda a conversa e passa todas as informações para Khan. O tirano deixa que Jamiel vá encontrar Ali Babá, sabendo que este viria atrás dela, esperando esse momento para capturar o líder dos ladrões e mata-lo.

Jamiel retorna para a caverna e conta para Ali Babá que Amara se casará com Khan para salvar o pai. Ali Babá, então, afirma que irá atrás de Amara. Nesse momento, novamente podemos observar a visão orientalista da representação do árabe e o seu tratamento quanto às mulheres. Abdulah questiona Ali Babá que ele fará tudo isso por

uma mulher. Afirma que por mil moedas de ouro é possível comprar a melhor do



Fig. 55 – Ali baba ocidentalizado

mercado. Ali Babá afirma que daria a vida por Amara. Abdulah, então, retruca afirmando que pelo país e até mesmo por seu cavalo um homem pode dar a vida, mas nunca por uma mulher (Fig. 54).

Essa representação orientalista do desprezo do árabe pelas mulheres está presente também no filme *Arabian Nights* (1942), onde podemos observar nas falas de Ali Bem Ali, representado por Sabu. Além disso, está presente na própria representação da mulher árabe quando Ahmad, Billy Gilbert, se veste de mulher apenas tirando sua barba.

Ali Babá afirma que mesmo assim irá atrás de Amara e todos se juntam para ajuda-lo tanto a salva-la como a tomar de volta Bagdá dos mongóis. Ali Babá manda Jamiel de volta a Bagdá para informar Amara que ele vai resgatá-la.



Fig. 56 – Ali Babá disfarçado.

Ao tentarem decidir qual disfarce iriam usar para conseguirem entrar nos palácios sem serem percebidos, Ali Babá decide coloca-los dentro de grandes jarros afirmando ser óleo de presente para Khan. Esta cena faz referência à história original de Ali Babá e os Quarenta Ladrões, onde estes se escondem em jarros para enganar Ali Babá.

Eles seguem então para a cidade de Bagdã no ramadã para o casamento. A epiã de Cassim observa Jamiel contanto o plano dos jarros para Amara, no entanto, Jamiel percebe que ela estava escutando e eles mudam o plano para que Khan não os pegue. O

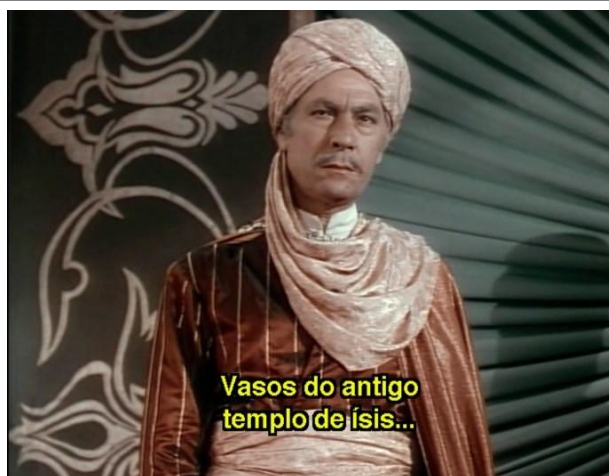


Fig. 57 – A representação do árabe mal.

mais interessante é o disfarce de Ali Babá para entrar no palácio. Durante todo o filme Ali Babá, John Hall, aparece usando nada na cabeça, sem barba, com o rosto limpo usando apenas um bigode (Fig. 55). Porém, para se disfarçar Ali Babá aparece usando uma barba e um turbante na cabeça (Fig. 56). O personagem de John Hall, é um dos poucos que não usa as

vestimentas características árabes, ao contrário, por exemplo de Cassim, que em todas

as cenas, apesar de não ter barba, apenas um bigode também, aparece de turbante (Fig. 57).

Todo o povo é avisado pelos ladrões sobre a chegada de Ali Babá. Ali se disfarça de Haider, príncipe de El Samara e consegue entrar no palácio. Porém, Khan já sabe sobre os ladrões escondidos nos jarros. Durante uma encenação de uma dança com cimitarras, todos os quarentas jarros são perfurados por espadas. Na história original os ladrões são mortos ao ser jogado dentro dos jarros óleo quente. Na adaptação eles não são mortos, as espadas perfuram os jarros, mas eles estão cheios de areia (Fig. 58).

Ali Babá foi avisado por Jamiel sobre a espiã que ouvia a conversa entre ele e Amara. Eles se precaveram, portanto, e enquanto os guardas estavam preocupados verificando os jarros, entraram no palácio. Quando os jarros são perfurados pelas espadas, Ali Babá, que estava disfarçado, pergunta o significado daquilo e Khan manda alguns guardas segura-lo e prendê-lo. Quando Khan derruba o jarro ele vê que está repleto de areia. Nesse momento, ele vai em direção a Cassim e afirma que foi a última



Fig. 58– A representação dos jarros fazendo referência à história original.

vez que este falhou com ele, enfiando uma adaga em sua barriga.

Khan afirma que irá matar Ali Babá não como um ladrão comum, mas com todas as honras às quais tem direito, irá tortura-lo de mil maneiras e que ele irá implorar

pela morte. Durante a fala de Khan, Jamiel lança duas adagas nos ladrões que seguravam Ali Babá e todos os ladrões invadem a cerimônia, iniciando um grande conflito generalizado em os soldados e os ladrões. Abdulah então convoca o povo a



Fig. 59 – Abertura dos portões do palácio para o povo.

invadir o palácio e derrubar o governo do tirano.

Jamiel e Amara abrem os portões do palácio para que o povo consiga entrar (Fig. 59). Ali Babá e Khan entram em combate com cimitarras. Após Khan derrubar Ali Babá e preparar um golpe para mata-lo, Abdula o salva lançando sua espada no peito do tirano e, assim, o mata. Jamiel, então, muda a bandeira no alto de uma torre, uma bandeira negra com um símbolo vermelho no centro, pela bandeira com a lua dourada com escritos em árabe em baixo. Amara vai para os braços de Ali Babá e o filme se encerra com todos comemorando no palácio.

4.3 - O discurso Orientalista nos filmes *Arabian Nights* (1942) e *Ali Baba and the Forty Thieves* (1944).

Agora gostaria de destacar e retomar algumas discussões pertinentes às obras, principalmente quanto aos discursos presentes nos filmes quanto à superioridade ocidental, a representação exótica e orientalista, a representação política do mundo árabe e a representação da mulher oriental.

Podemos observar em nossas obras que há diversos elementos de continuidade entre o orientalismo europeu e o orientalismo estadunidense. O discurso orientalista estadunidense se baseia e se debruça sobre a tradição europeia, como podemos ver na

representação do mercado de escravos (Fig. 13 e Fig. 14). Porém, diversos novos elementos podem ser acrescentados nas adaptações cinematográficas. A necessidade de estabelecer a visão dual de bem e mal para se estabelecer a trama, permite a construção de um herói, de uma donzela e de um vilão.

É interessante observarmos que nessa representação dual, portanto, o mocinho e a donzela a todo momento serão aproximados da estética, da cultura e dos padrões ocidentais e os personagens maus serão representados na perspectiva orientalista do árabe. Para isso, o figurino, a maquiagem e até mesmo o sotaque será elemento de distinção entre os personagens bons e maus.

Além disso, podemos falar dos elementos ideológicos e condutas morais que aproximam os personagens de valores ocidentais. Tanto Haroun, quanto Ali Babá são dotados de valores de liberdade, justiça e humanidade, e aplicam lições de moral a todo momento nos outros personagens. Como na cena em que Haroun critica a lei árabe para Nadan ou quando Haroun afirma que o grupo de ladrões parece selvagens.

Portanto, os personagens principais demonstram determinada superioridade ao serem ocidentalizados. Eles controlam até mesmo o árabe que é bom, mas ainda assim é selvagem e irracional. Os personagens principais trazem a honra, dignidade e valores aos personagens árabes.

Porém, podemos falar que não há apenas a representação do árabe mau. Querendo ou não, mesmo que ocidentalizado, os protagonistas ainda são árabes, porém essa representação do árabe “ocidental” estaria restrita aos grandes personagens, na verdade, grandes homens, o califa no caso. Mas, se faz necessário destacar esse elemento, pois esta representação do califa árabe irá sumir após os conflitos entre EUA e regiões do Oriente Médio, e dará lugar apenas a vilanização do árabe.

Este ponto é muito importante para elaborarmos nossa crítica sobre o argumento de que exista uma continuidade absoluta na representação do árabe em todos os filmes de Hollywood. O que pudemos observar é que existe uma continuidade quanto a alguns elementos, como a representação do árabe bufão, atrapalhado e cômico, a representação do *Arab-land*, com o deserto, o Harém e os oásis, além do mundo árabe como local de libido, sensualidade e erótico.

Porém, podemos perceber um elemento que a representação do califa, os três califas das obras que abordamos, mesmo aquele que não é ocidentalizado, que é o pai de Ali Babá, Hassan, são personagens com valores morais admiráveis e são muito

valorizados durante as obras. Podemos afirmar, portanto, que há uma ruptura nessa representação do Califa.

Outro elemento que podemos observar uma continuidade é na representação do grão-vizir como sendo principal vilão e principal traidor nas histórias. Esse elemento se mantém em obras como *Aladim* (1992), por exemplo. Este seria levado sempre por ganância, covardia e interesse a se virar contra o califa.

Em *Aladim* (1992), por exemplo, podemos observar que já há a presença de mulheres de burca e a abordagem desse tipo de opressão sobre a mulher no mundo árabe, através de uma perspectiva orientalista. Já em nossas obras, é identificado um discurso completamente contrário, do destaque do mundo árabe como local de liberdade sexual, de luxúria e libido. Podemos observar isso nas cenas em que Amara sai do lago (Fig. 37) ou quando as mulheres são vendidas no mercado de escravos (Fig. 15).

As semelhanças entre os contos originais e as adaptações cinematográficas também são ínfimas. As histórias são completamente alteradas, e como afirma crítica do New York Times, se assemelha mais a um faroeste do que a uma fantasia das mil e uma noites. Essas sequências de produções elaborada pela Universal são romances de aventura que tiveram como principal intuito lançar o technicolor como técnica utilizada pelo estúdio.

Outro elemento de destaque nas obras é a representação política do Oriente como local despótico e antidemocrático. Os dois filmes possuem um enredo de retomada da estabilidade política. E nos dois casos, esta retomada estaria amparada pelo desejo do povo. O discurso de liberdade também permeia os dois filmes. A liberdade para o povo. Porém, podemos observar que há uma certa conivência com a escravidão das concubinas nos haréns e no mercado de escravos. Além disso, podemos observar que o povo que se rebela contra os tiranos, não inclui os negros escravos.

Em um momento nos Estados Unidos de extrema segregação entre brancos e negros, todos os personagens negros são escravos e estes não compreendem os discursos de liberdade e povo. Dentro dessa perspectiva a representação da mulher também deve ser destacada. Está nos dois filmes há falas que as relacionam como animais (Fig. 11 e Fig. 48). Há um forte discurso de desprezo pelas mulheres por parte dos homens árabes. Porém, ao mesmo tempo, há um desejo enorme pelas mulheres ocidentalizadas.

Os tiranos possuem uma fixação enorme pela mocinha ocidental, branca e de cabelos loiros. Destacando o mundo árabe como local erótico e libidinoso, a mulher é

sempre associada às dançarinas do ventre. Porém, a dança do ventre é uma dança tradicionalmente indiana. A associação com as *belly dancers* permite à representação orientalista estadunidense destacar o mundo árabe como opressor das mulheres, mas ao mesmo tempo com liberdade sexual quanto às mulheres.

Temos também o caso dos véus que cobrem o rosto da protagonista, Amara e Sherazade, das mulheres dos Haréns e também servem de disfarce para Ahmad, quando este se disfarça de mulher. O ato da retirada do véu é tratado como momento de violências e abuso, como quando Khan tira o véu de Amara e quando o mercador de escravos vai tirar o véu de Sherazade.

Além disso, a mulher árabe comum seria o principal alvo do discurso orientalista, fica evidente o discurso que tende a inferiorizá-la quando Ahmad se veste de mulher para enganar os soldados que prendiam Haroun, nesse momento podemos identificar uma representação da mulher árabe completamente inferiorizada, que só se diferenciaria do homem por causa da barba.

Dessa forma, podemos observar que o discurso orientalista permeia as duas obras, com os clássicos estereótipos do árabe que vem da tradição europeia. O árabe vilão está presente nos dois filmes, mas são contrabalanceados pela representação do árabe “ocidentalizado” e pelo árabe bufão. Nesse momento, podemos observar como há um conjunto de configurações que são abarcadas pelo discurso orientalista, este possui diversos elementos que no momento mais oportuno são destacados ou ignorados.

Portanto, podemos dizer que o orientalismo estadunidense compreende um conjunto mecanismos e configurações herdados do orientalismo europeu, que acrescentasse novos discursos necessários ao contexto estadunidense de 1940. Por exemplo, o foco para as personagens femininas exóticas e erotizadas, em um momento em que a indústria de cosméticos está em alta e querendo se destacar através do technicolor.

O uso da estética orientalista para a formação desse mercado consumidor, em nossas obras, pode ser destacada nesse ponto. Todas as mulheres estão maquiadas e com penteados característicos da época. Em um momento em que a mulher adentra o mercado consumidor e se torna um dos principais alvos das agências de marketing para fomentar o consumo a estética orientalista, com suas cores e estampas, é um cenário perfeito para destacar produtos para o público feminino.

Portanto, é importante destacarmos que não podemos falar apenas de continuidade e nem de apenas um orientalismo, mas precisamos nos ater ao contexto em

que nossas obras estão inseridas e quais elementos e configurações vêm a tona no discurso orientalista, pois tão importante quanto perceber a presença do discurso de reprodução dos estereótipos e estigmas orientalistas é percebermos como e de que tipo são esses discursos.

5. CONCLUSÃO

Quanto aos nossos questionamentos iniciais sobre um constante estereótipo do árabe nas representações cinematográficas hollywoodianas, podemos afirmar que esta compreende os nossos filmes do período de 1940. Porém, estes estereótipos não compreendem apenas discursos de vilanização do árabe. Há de se destacar uma distinção entre o árabe “ocidentalizado”, o árabe bufão e o árabe mau.

O árabe ocidentalizado seria aquele que mais se aproxima dos padrões e valores ocidentais. Desde os discursos políticos dos personagens, até figurinos, maquiagem e sotaques, podemos dizer que esses personagens se aproximam da cultura e dos padrões ocidentais. Até elementos da cultura popular ocidental são colocados ao lado desses personagens, como Robin Hood e Os Três Mosqueteiros. Esses personagens dificilmente são apresentados com vestimentas características dos árabes e não possuem barba, apesar de serem califas. Além disso, possuem um discurso político alinhados às ideias de liberdade, direito e cidadania ocidental, tendo seus governos legitimados pelo povo.

O árabe bufão, seria o árabe comum, este luta ao lado do mocinho ocidentalizado, mas muitas vezes é retratado como selvagem, irracional e em alguns casos pode até ser uma ameaça ao árabe ocidentalizado. Além disso, pouco inteligente, é facilmente passado a perna, acha-se muito esperto e forte, mas a todo momento é feito de chacota. Nesses personagens podemos identificar a representação do árabe bom, mas ainda assim, intelectual inferior e nada civilizado.

O árabe mau seria a representação do árabe que após os conflitos entre EUA e regiões do Oriente Médio passa a ganhar maior destaque. Deve-se salientar, portanto, que o árabe vilanizado já estava presente nas representações cinematográficas de 1940. Porém, esta não era a única, rivalizava com outras representações do árabe, que eram construídas dentro de histórias de romance e aventura. Mas todos os elementos orientalistas do árabe mau já estavam construídos. O árabe mau seria aquele com olhas malicioso, de comportamento traiçoeiro e que planeja os estratagemas mais tortuosos contra o califa.

Além disso, destaca-se a representação da mulher, esta seria principal alvo das construções *fetichistas* do orientalismo. Através da representação dos haréns, das dançarinas do ventre e do mercado de escravos, podemos observar um discurso dual de exotismo com a representação da mulher, mas também de desejo.

A mulher árabe é representada a todo momento de forma erotizada e sexualizada. Além disso, o desprezo do homem árabe pelas mulheres antagoniza com o amor e a vontade do árabe ocidentalizado, no caso os personagens de John Hall, de obter o amor verdadeiro da mulher branca e loira.

Nos manuscritos originais das mil e uma noites, traduzidos por Mamede Jarouche, em nenhum momento Sherazade, principal personagem feminina na obra, é destacada por sua beleza e sensualidade, mas sim por sua inteligência e sagacidade. Porém, essa característica surge completamente ausente nas personagens femininas das adaptações cinematográficas analisadas. O que podemos observar é o destaque da mulher gananciosa ou da mulher romântica e inocente.

Outro ponto de continuidade é o cenário. O mundo árabe é a todo momento representado na perspectiva do *Arab-land* destacado por Jack Shaheen. O deserto é o principal cenário exótico a ser destacado no primeiro filme, *Arabian Nights* (1942). Já no filme *Ali Baba and the Forty Thieves*, a caverna passa a ser o principal elemento de destaque do *Arab-land*. Todas as construções são abobadadas, lembrando as tradicionais mesquitas, parece que na cidade todas as pessoas vivem em casas com essa arquitetura.

Por fim, há de se destacar o discurso político acerca da sociedade árabe. Há uma dicotomia clara entre racional e irracional e entre selvagem e civilizado. Os personagens principais ocidentalizados são tratados como dotados de valores morais e éticos que os aproximam de uma ideia de civilização, onde prevaleceria a liberdade, a vontade do povo e a justiça. O mundo árabe seria local de despotismo, onde as instituições políticas não são respeitadas e sua legitimidade não é reconhecida.

O personagem principal ocidentalizado vem para reestabelecer essa ordem com o auxílio de alguns árabes que passam a perceber a importância dos valores civilizados e, assim, se afastam desse estado de selvageria. Ter o apoio do povo parece ser de suma importância para esses personagens, tanto que nas duas obras, não é o mocinho que mata o vilão. Mas são os próprios árabes, conduzidos, pelo ocidental que retomam o poder e derrubam os tiranos.

O que queremos destacar aqui é que não podemos destacar um contexto como produtor de obras cinematográficas mais orientalistas ou menos orientalistas. Esses filmes enquanto representações e discursos que são permeados pelo contexto político e social da época, que sempre transparecerão uma imagem estereotipada do outro. Dessa forma, os fatores que implicam nessas representações podem variar trazendo discursos orientalistas variados.

O Orientalismo, apontado por Said, é muito mais amplo do que um conjunto de mecanismos e configurações pré-estabelecidos. O orientalismo seria essa capacidade de um discurso de poder passar de um texto para o outro mantendo elementos tradicionais e acrescentando novos, mas sempre com o objetivo de estabelecer uma relação de superioridade e inferioridade entre Ocidente e Oriente.

Além disso, o discurso orientalista só se faz possível dentro de uma relação assimétrica de poder entre Ocidente e Oriente. Portanto, podemos afirmar que a relação assimétrica que antes se estabelecia entre Europa e Oriente Médio, agora passa a ser travada entre EUA e Oriente Médio. Essa relação de antagonismo se estabelecem nas representações Hollywoodianas da década de 1940, mas se acentuam após os conflitos árabe-israelenses.

6. REFERÊNCIAS

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- BARSHAY, Robert. Ethnic stereotypes in Flash Gordon. **Journal of Popular Film**, Vol. 3, Nº 1, 1974, p. 15-30.
- BERNSTEIN, Matthew. *Visions of the East: Orientalism in Film*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, ed. 1997.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História ou O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- CARDOSO, Ciro Flamrion; VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologias*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- PORTO, César Henrique de Queiroz. A presença das “Mil e uma Noites” na ficção televisiva e cinematográfica. *Revista Caminhos da História*, v. 18, n. 2, p. 33-50, Unimontes, 2013.
- DOUGLAS, Mary. *Como as Instituições Pensam*. São Paulo: Edusc, 1998.
- ELIAS, Norbert e John L. SCOTSON. *Os Estabelecidos e os Outsiders*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio Grande d
- JAROUCHE, Mamede Mustafá (trad.). *O Livro das Mil e Uma Noites*. São Paulo: Globo, 2005-2012, 4 vols.
- KHEDER, Amina. The representation of Arabs and Muslims in American Films: The Orientalist Discourse in the Technicolor Film *Thousand and One Nights* (1945) and the Disney Movie *Aladdin* (1992).
- KELLNER, Douglas. *A Cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. São Paulo: EDUSC, 2001.
- MACFIE, A. L. **Orientalism**. Londres: Longman/Pearson Education, 2002.
- MARZOLPH, Ulrich e LEEUWE, Richard van. *The Arabian Nights Encyclopedia*, vols. 1 e 2. California: ABC-CLIO, 2006.

PORTO, C  zar Henrique de Queiroz. A presença das “Mil e uma Noites” na fic  o televisiva e cinematográfica. Revista Caminhos da História, v. 18, n. 2, p. 33-50, Unimontes, 2013.

ROLLO, J. H. A Guerra da Barbaria na frente ideológica interna: estereótipos de   rabes em livros didáticos dos EUA no século XIX (Relatório de Pesquisa). Maringá: Universidade Estadual de Maringá, abril de 2017.

ROSENBLATT, Naomi. Orientalism in American Popular Culture. Penn Library Review, vol. 16, Issue 2, p. 51-53, University of Pennsylvania, 2009.

ROVIN, Jeff. **A Pictorial History of Science Fiction Films**. Secaucus, New Jersey: Citadel Press, 1975.

SAID, Edward W. Orientalismo. O Oriente como inven  o do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SHAHEEN, Jack G. Reel bad Arabs. How Hollywood vilifies a people. New York: Olive Branch Press, 2001.

SORLIN, Pierre. Sociologia del Cine. México: Fondo de Cultura Econ  mica, 1985.

THOMPSON, Jonh B. A Média e a Modernidade: uma t  ria social da média. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

VALIM, Alexandre Busko. Imagens vigiadas: uma História Social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954. Tese de Doutorado em História Social – Cultura e Sociedade, defendida em abril de 2006 na Universidade Federal Fluminense.

FONTES

Filmografia

ALADDIN. Dire  o: Ron Clemets e John Musker. Estados Unidos: Walt Disney Features Animation, 1992, cor.

ALI Baba and the Forty Thieves. Dire  o: Arthur Lubin. Estados Unidos: Universal Pictures, 1944. 1 filme (86 min), technicolor.

ARABIAN nights. Dire  o: John Rawlins. Estados Unidos: Universal Pictures, 1942. 1 filme (86 min), technicolor.

Jornais

CROWTHER, B. 'Arabian Nights,' Gaudy Adventure Film, Opens at Rivoli. *The New York Times*, New York, 26 dez. 1942. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9C0CE1DC143FE33BBC4E51DFB4678389659ED>> Acessado em: 17/09/2017.