

FACULDADE DAMAS DA INSTRUÇÃO CRISTÃ – FADIC
BACHARELADO EM RELAÇÕES INTERNACIONAIS

JOÃO GUILHERME DE OLIVEIRA SILVA

A INFLUÊNCIA DO CINEMA
NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS
O “outro” sob a ótica Disney

RECIFE

2017

JOÃO GUILHERME DE OLIVEIRA SILVA

**A INFLUÊNCIA DO CINEMA NAS RELAÇÕES
INTERNACIONAIS
O “outro” sob a ótica Disney**

Monografia apresentada à Faculdade Damas da
Instrução Cristã - FADIC, como requisito para
obtenção do título de Bacharel em Relações
Internacionais.

**ORIENTADOR: Prof. Dr. Pedro Gustavo
Cavalcanti Soares**

RECIFE

2017

Catálogo na fonte
Bibliotecário Ricardo Luiz Lopes CRB-4/2116

S586i Silva, João Guilherme de Oliveira.
A influência do cinema nas Relações Internacionais: o “outro” sob a ótica Disney / João Guilherme de Oliveira Silva. – Recife, 2017.
95 f. : il. col.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Gustavo Cavalcanti Soares.
Trabalho de conclusão de curso (Monografia – Relações Internacionais) – Faculdade Damas da Instrução Cristã, 2017.
Inclui bibliografia

1. Relações internacionais. 2. Cinema. 3. Disney. 4. Soft power. 5. Orientalismo. I. Soares, Pedro Gustavo Cavalcanti. II. Faculdade Damas da Instrução Cristã. III. Título.

327 CDU (22. ed.)

FADIC (2018-079)

JOÃO GUILHERME DE OLIVEIRA SILVA

A INFLUÊNCIA DO CINEMA NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS

O “outro” sob a ótica Disney

Monografia apresentada à Faculdade Damas da Instrução Cristã - FADIC, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Relações Internacionais.

Aprovado em: ____/____/____

Nota: ____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Orientador: Pedro Gustavo Cavalcanti Soares
FACULDADE DAMAS DA INSTRUÇÃO CRISTÃ – FADIC

Prof^a. Dr^a. Susan Lewis
UNIVERSIDADE DE PERNAMBUCO - UPE

Prof. Dr. Leonardo Monteiro Crespo de Almeida
DEVRY FACULDADE BOA VIAGEM - FBV

Aos marginalizados, indesejáveis, excluídos e exilados.

*Aos **Outros**.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por terem me ensinado valores que eu jamais teria aprendido em ambiente acadêmico.

Lembre-se de quem você é

- Mufasa

RESUMO

Desde sua invenção, a recente arte do cinema possui uma importância fundamental na construção de símbolos e na representação dos povos. Este trabalho pretende analisar a correlação entre a sétima arte e as relações internacionais observada através das teorias do construtivismo e das ramificações do pós-colonialismo, além do conceito do soft power e de indústria cultural. Iremos analisar mais precisamente a função que Hollywood, a Walt Disney especificamente, possui na representação do “outro” e como, através de obras cinematográficas de animação, consegue (trans)formar a identidade do latino, do nazista e do oriental; para então entendermos como as relações internacionais dos estados podem ser beneficiadas ou prejudicadas por meio de um filme. Assim, será feita uma análise fílmica de obras específicas do estúdio, às quais podemos observar elementos de representação cultural por meio de estereótipos que simplificam e subjugam grupos culturais, étnicos e raciais, apontando a posição do subalterno e do dominador, do império e da colônia, do inimigo e do aliado.

Palavras-chave: cinema. Disney. relações internacionais. soft power. orientalismo.

ABSTRACT

Since its invention, the recent art of the cinema has a fundamental importance in the construction of symbols and in the representation of the people. This work aims to analyze the correlation between the seventh art and the international relations observed through constructivism theories and the ramifications of postcolonialism, as well as the concept of soft power and cultural industry. We will analyze more precisely the function that Hollywood, Walt Disney specifically, has in the representation of the "other" and how, through cinematographic works of animation, manages to (trans)form the identity of Latin, Nazi and Eastern; for then we understand how as international relations of the states can be benefited or harmed by means of a film. Thereby, a film analysis of specific works of the studio will be made, to which we can observe elements of cultural representation through stereotypes that simplify and subjugate cultural, ethnic and racial groups, pointing the position of the subaltern and the dominator, the empire and the colony, the enemy and the ally.

Keywords: cinema. Disney. international relations. soft power. orientalism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Cena de A face do Fuhrer (1942)

Figura 2 – Zé Carioca apresenta cachaça ao Pato Donald (Saludos, Amigos! 1942)

Figura 3 – Zé Carioca, Panchito e Pato Donald (The Three Caballeros, 1944)

Figura 4 – Si e Am (Lady and the Tramp, 1955)

Figure 5 – King Louie (The Jungle Book, 1967)

Figure 6 – Agrabah (Aladdin, 1992)

Figura 7 – Cena de Mulan (1998)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. REFERENCIAL TEÓRICO	16
1.1 CONSTRUTIVISMO – A CONSTRUÇÃO IMAGINÁRIA DA REALIDADE	18
1.2 PÓS-COLONIALISMO – A REPRESENTAÇÃO “DELES” EM UM MUNDO ENTÃO “NOSSO”	23
1.3 SOFT POWER – O PODER DO CINEMA	31
2. O IMPERIALISMO CULTURAL ATRAVÉS DE HOLLYWOOD	35
2.1 ERA UMA VEZ HOLLYWOOD.....	38
2.2 REPRESENTANDO O LADO DE LÁ	43
3. BIBBIDI-BOBBIDI-BOO – (TRANS)FORMANDO O “OUTRO” ATRAVÉS DA MAGIA	50
3.1 ENTRE SOLDADOS E MALANDROS: A EXTENSÃO DO “OUTRO” EM CONTEXTO DE GUERRA	55
3.1.1 A FACE DA DISNEY	57
3.1.2 SAUDAÇÕES AOS BONS VIZINHOS	60
3.2 A MALDADE ESTÁ NOS OLHOS DE QUEM VÊ? - O ORIENTE SOB A ÓTICA DISNEY	66
3.2.1 A DAMA E OS SIAMESES	67
3.2.2 O LIVRO DA ÍNDIA.....	70
3.2.3 A BARBARIDADE NAS NOITES DA ARÁBIA, E NOS DIAS TAMBÉM	74
3.2.4 MULAN – O TIRO CERTEIRO.....	81
CONCLUSÃO.....	84
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89

INTRODUÇÃO

Desde seus primórdios parisienses, a recente arte do cinema evoluiu de forma extraordinária, essa evolução abrangente atraiu não somente os amantes da sétima arte, mas se tornou interesse político e uma ferramenta útil para expansão cultural, poder de manipulação e exportação de valores, geralmente nacionalistas. Acompanhando o contexto histórico, político, social e econômico, o cinema acaba representando a realidade, porém muitas vezes bastante tendenciosa e distorcida, assim se transformando também em uma ferramenta poderosa e eficaz de propaganda estatal, e muitas vezes, principal exportador da cultura nacional.

Não demorou muito para que os Estados Unidos da América se tornassem o maior produtor cinematográfico do planeta. A relação entre o governo norte-americano e Hollywood, fez com que a indústria cinematográfica estadunidense, muitas vezes fosse utilizada como ferramenta de Soft Power do estado. O cinema americano, em grande medida, exportou e disseminou o “American way of life”, apresentou ao mundo os benefícios do capitalismo e as “maravilhas” do ocidente, relacionou ideias de democracia com liberdade e ensinou quem nós deveríamos temer e quem eram os nossos inimigos em diferentes épocas, sejam os alemães na Segunda Guerra Mundial, os comunistas na Guerra Fria ou finalmente os mulçumanos árabes na guerra contra o terror.

Através de recursos e técnicas de difusão de mensagens, como publicidade, marketing e propaganda, a mídia se apodera de uma evidente função socializadora e educadora da sociedade, principalmente os segmentos mais expostos a ele, como as crianças e os jovens, sua atuação é sutil e age sobre o inconsciente, influencia mais pela sedução que pela argumentação.

Nos dias atuais mais do que nunca, as grandes empresas de entretenimento e propaganda se tornaram responsáveis pela difusão de ideias, comportamentos e gostos, principalmente originários dos Estados Unidos, como é o caso da Walt Disney Company. A Disney se tornou uma colossal máquina de entretenimento, que busca proteger a todo custo seu status de inocência e virtude moral americana através de um mundo de encantamentos, se tornando um dos principais agentes difusores de costumes conservadores, e ideais aos olhos dos norte-americanos, influenciado cada vez mais o dia-a-dia das pessoas e a forma como se expressam diante da realidade, seja em momentos de guerra ou de paz.

O cinema sempre foi algo que atraiu as massas, por isso, foi visto como uma arma fundamental no combate ou propagação de ideologias, regimes e políticas. Durante a Segunda Guerra Mundial, o cinema foi um dos meios utilizados para propagar e disseminar ideias, neste contexto, os Estados Unidos fizeram uso de várias de suas produções para difundir sua ideologia, esse tipo de mídia, tido como propagandística, foi utilizada por ambos os lados do conflito (pela Alemanha principalmente), criando para cada um, uma imagem ideal de seus governos para serem passadas a população. As animações não ficaram de fora, Walt Disney foi responsável por diversos vídeos e curtas-metragens que apresentavam situações e personagens cômicos, como o Pato Donald, diretamente envolvidos no conflito, mesmo em cenário de guerra, a Disney buscava sempre proteger seu status de inocência e virtude moral. Mas até que ponto esses vídeos seriam tão inocentes?

Logo, o que se pretende nesta pesquisa, é analisar a relação dos Estados Unidos com diferentes nações e culturas, construindo e representando a imagem do latino, do nazista e do oriental a partir de animações produzidas em diferentes momentos da Walt Disney, sejam voltadas para propaganda política, cultural ou de aproximação, e ainda refletir sobre a imagem que os Estados Unidos constrói de si mesmo, a forma a qual Disney representa a guerra, quais mensagens transmitia, de que forma chamavam atenção do público e como protegiam sua imagem em diversos cenários da história.

Para isso, serão utilizando como objeto de estudo os seguintes vídeos: *Saludos Amigos!* (1942); *The Three Caballeros* (1944); *Der Fuhrer's Face* (1943); *Education for Death* (1943) e *Commando Duck* (1944), que se passam em contexto de Segunda Guerra Mundial, observando então um cenário mágico que contribui para a produção do espetáculo onde valores e julgamentos são criados e educação e entretenimento se confundem. Tais filmes foram escolhidos por representarem tanto os inimigos quanto os aliados em um período de Guerra Mundial, de acordo com a visão estadunidense. Em um segundo momento, serão analisadas as produções: *Lady and the Tramp* (1955); *The Jungle Book* (1962); *Aladdin* (1992) e *Mulan* (1998), que chamam a atenção na medida em que possui como personagens e/ou pano de fundo países de cultura oriental. Por tratar do Oriente sob um olhar ocidental, e ao se posicionar como filmes que retratam uma cultura diferente da europeia ou da americana, apresentam como um objeto que possibilita entender de que forma se dá a construção de um discurso do desconhecido (outro). Sob esse aspecto, este trabalho

sublinha o fato de o filme ser um produto de um dos maiores conglomerados de mídia e entretenimento e, desta forma, nenhuma representação feita pela Disney é meramente ocasional.

Assim, existirá um propósito claro dos filmes quando de sua produção, sendo eles concebidos enquanto documentários, propagandas ou ficções, associados à sua conjuntura político-social e aos seus objetivos ideológicos? Ou mais, até que ponto as representações culturais apresentadas pelas produções Disney, possuem teor racista?

O trabalho tem seu embasamento teórico na teoria do Construtivismo e pós-colonial, além do conceito de Soft Power e Indústria Cultural, buscando uma relação entre eles que possa explicar a influência do cinema nas relações internacionais.

Desse modo, a realização desta monografia visa proporcionar uma análise crítica entre os campos históricos e políticos com os universos culturais e cinematográficos, evidenciando suas proximidades, seus distanciamentos e, levando em conta os estudos de teóricos que relacionam o cinema enquanto instrumento de propaganda, divulgador de ideologias, de questões morais, de divagações filosóficas e de proposições políticas que remeteriam à aceitação e a cooptação do espectador.

Finalmente, para compreender alguns aspectos culturais dos Estados Unidos, nada mais significativo do que analisar a sua indústria cultural, um dos grandes responsáveis pela construção da sua hegemonia cultural e política. Além disso, é extremamente importante entender como os produtos culturais que são construídos no decorrer do tempo formam, ou deformam, determinada sociedade. Então escolhemos a Walt Disney Company como um aparelho produtor cultural significativo para entendermos a formação da identidade americana.

Nesse sentido, a Walt Disney Company foi tomada como um universo no qual seria possível perscrutar algumas fontes de maior relevância para essa análise, considerando que suas produções estavam diretamente ligadas aos anseios políticos dos Estados Unidos. Não podemos esquecer que, dentro de uma lógica liberal, a Walt Disney Company também estava preocupada com o seu próprio crescimento dentro do mercado cultural, seja ele nacional ou internacional. Então, traçando um panorama do crescimento da Walt Disney Company, e de seu idealizador, Walt Disney, é de extrema importância compreender as suas produções culturais para posteriormente traçar um entendimento da sua posição frente à busca da hegemonia cultural norte-americana.

O trabalho se realizará de maneira exploratória, descritiva e explicativa, a fim de obter um reconhecimento específico sobre a influência do cinema nas Relações Internacionais através das análises feitas durante o processo. Os métodos adotados na execução da pesquisa serão analíticos bem como indutivos, para que através da compreensão dos fenômenos históricos possamos obter uma percepção mais clara das consequências reais dos discursos nos filmes.

Serão utilizadas informações bibliográficas para identificar os interesses diplomáticos e ideológicos dentro de um filme, e a influência que este tem sobre a opinião geral da população mundial. Por se tratar de um estudo sobre Cinema, o embasamento teórico ultrapassara as barreiras da literatura, e será necessário além da utilização de bibliografias, recorrer a filmografia, principalmente de filmes hollywoodianos.

O objetivo desse estudo é analisar o impacto que o cinema tem na sociedade, e por sua vez, nas Relações Internacionais. É uma tentativa de compreender o papel da indústria cinematográfica na construção de identidades, considerando-a como uma arte de alcance global e de forte controle da opinião pública internacional. Esse trabalho realiza uma análise em três capítulos.

O primeiro capítulo tratará do referencial teórico, a teoria construtivista será abordada com o intuito de compreender o papel do cinema nas Relações Internacionais, entendendo pelo seu viés que o cinema é agente na construção da realidade da estrutura internacional, moldando comportamentos e ações dos atores, tendo em sua perspectiva uma visão que abrange dimensões da cultura e da identidade na política internacional. Será levada em consideração a abordagem do construtivista Alexander Wendt, por acreditarmos que seu viés teórico é o que mais se aproxima do que pretendemos defender.

A segunda parte deste capítulo se volta para a teoria pós-colonial, que servirá para entendermos como o oriente é construído a partir de ideias ocidentais. Serão utilizados estudiosos como Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Spivak e Stuart Hall para entendermos como se dá a construção do Outro oriental.

Para complementar essas teorias, abordarei a relação do cinema com soft Power, e a ideia que os preceitos culturais são fonte de poder e influência do Estado no Sistema Internacional. O soft power foi escolhido para complementar essa capítulo por permear as relações do dia-a-dia e acabar sendo naturalizado, não recebendo atenção para que se tome consciência de como ele é

construído, quais são seus instrumentos de execução, quais suas consequências para o cotidiano das pessoas e o porquê de ser aceito praticamente sem resistência.

O segundo capítulo tratará do levantamento histórico da construção de Hollywood como maior “exportador de cultura” no globo, aqui pretendemos observar como os EUA se utilizam de um imperialismo cultural para representar a si e aos demais através de obras cinematográficas que são difundidas por todo o globo. Além disso, iremos nos aprofundar na representação do oriente pelo cinema, que abusa de estereótipos e subtrai culturas inteiras em poucos aspectos superficiais, construindo uma imagem deformante do que é o Outro.

O terceiro capítulo será nosso estudo de caso, que abordará a Walt Disney como agente difusor do que é o Outro, aqui na primeira parte expandiremos o conceito aos inimigos em período de guerra e aos vizinhos latino-americanos, com a análise fílmica das produções já citadas anteriormente.

Concluindo, iremos nos aprofundar na imagem do oriental e do oriente apresentada nas animações Disney, retornando a ideia da necessidade de formar a imagem “deles” em um mundo então “nosso”.

1. REFERENCIAL TEÓRICO

Desde seus primórdios a sétima arte e as relações internacionais estiveram interligadas, não apenas em questões de conflitos bélicos, mas também com uma ótica cultural, política, sociológica e até econômica, sendo o cinema uma das mais influentes formas de exportação cultural, ideológica e social e a indústria cinematográfica norte-americana correspondendo a um dos mercados mais rentáveis mundialmente.

A partir do século XIX, a aproximação entre a cultura artística e as relações internacionais vem se tornando ferramenta de fundamental importância para uma melhor compreensão dos estudos pós-modernos. O cinema ocupa espaço na academia para analisar pressupostos engessados nas RI através de uma ótica distinta, se afastando das teorias de centro, e criando lugar para novas perspectivas, fazendo com que, a partir do cenário apresentado, a leitura sobre a cultura artística se interligue com a realidade internacional.

A discussão teórica no âmbito das Relações Internacionais é marcada pelos grandes debates entre diferentes modos de enxergar sua estrutura e comportamento daqueles que a compõem, seja na questão da natureza das relações internacionais, como na própria epistemologia de escolas teóricas. No entanto, as teorias clássicas não serão chamadas para analisar aspectos que iremos estudar relacionados ao cinema neste trabalho, dando lugar ao construtivismo que exerce o papel de abrir espaços para abordagens de temas que quebram paradigmas e fogem ao caráter ortodoxo das R.I. e ao pós-colonialismo que fundamentará a pesquisa, por se tratar da construção do olhar ocidental sob o oriente.

A teoria construtivista e a pós-colonial serão utilizadas por possuírem visões que abrangem dimensões da cultura, identidade e representação no cenário internacional, estando diretamente conectadas neste caso, por referir-se à construção social do “outro”¹ que muitas vezes será

¹ Aqui nos referimos ao “outro” de acordo com os estudos pós-coloniais, que aponta o Outro como o diferente do que se considera padrão a partir de uma hegemonia cultural, ou seja, o oriental, o negro, o latino etc, ou seja o colonizado e/ou o não-ocidental. Ao tratar da “relação entre ‘nós’ (meu grupo cultural e social) e os ‘outros’ (os que não fazem parte dele), a relação entre a diversidade dos povos e a unidade humana”, Todorov analisa as diversas doutrinas racialistas que vigoram entre os séculos XVIII e XX. Neste sentido afirma que “[...] os seres humanos se parecem e diferem ao mesmo tempo: observação trivial que cada um pode fazer por si mesmo, já que as formas de vida divergem em todos os lugares e a espécie biológica é uma só. Tudo é questão de saber até onde se estende o território da identidade e onde começa o da diferença; que relações exatamente esses territórios mantém. A reflexão sobre essas

relacionando com o papel do “inimigo” através do cinema, ferramenta que exerce um enorme poder de influência e exportação de valores na sociedade. Além disso, mais à frente vamos nos ater ao conceito de Soft Power², cunhado pelo cientista político Joseph Nye, para entendermos como a indústria cinematográfica se utiliza desta habilidade para influenciar o comportamento e visão de outros através do “encanto” e da sedução.

questões tomou, durante séculos passados, a forma de uma doutrina das *raças*.” (TODOROV, Tzevetan, 1983, p. 107 Apud LEWIS, Susan, 2005, p.18)

² Em português o termo tem sido traduzido como ‘poder brando’. Neste trabalho, usar-se-á indistintamente um e outro termo, embora o autor considere que a versão em português não retrata todo o sentido que o conceito carrega na língua em que foi originalmente cunhado e, por isto, dê preferência para a utilização do termo no original.

1.1 Construtivismo – a construção imaginária da realidade

O construtivismo é originário do campo pedagógico e é reconhecido como uma teoria de aprendizagem ou uma corrente de pensamento social. Desenvolvida e inspirada a partir da obra do biólogo suíço Jean Piaget (1896-1930) no início da década de 1920, a teoria gira em torno do entendimento à obtenção da aprendizagem e dos mecanismos de funcionamento da inteligência, a partir da interação do indivíduo com o meio.

Nas relações internacionais a teoria construtivista³ engloba uma série de perspectivas e correntes que muitas vezes divergem entre si, gerando um debate interno sobre “do que trata realmente o construtivismo” o que acabou por obscurecer a base científica do construtivismo, sua preferência pela ontologia e pela epistemologia frente à metodologia, e sua contribuição potencial para um melhor entendimento das relações internacionais (ADLER, 2012). Apesar de apresentarmos em linhas gerais algumas diversas visões existentes da teoria, precisamos nos ater a uma linha de raciocínio única e mais central do construtivismo, que possa nos auxiliar em uma melhor compreensão sobre como a realidade é socialmente construída e como o cinema auxilia nesta construção.

Segundo Castro (2012, p. 385), a escola construtivista possui origem diversificada, com uma raiz multidisciplinar, tendo no entanto, um encaixe particular nas ciências sociais e políticas, revelando a essencialidade dos processos de construção mútua dos pilares do saber e do agir internacionais. Ainda segundo o cientista político, a escola construtivista tem sido vista como um paradigma de expressiva influência tanto intradisciplinar quanto interdisciplinar, além de que tem gerado uma interlocução exponencial por teóricos de várias gerações. Este paradigma construtivista inaugura então a terceira geração de debates nas Relações Internacionais, assim, abrindo novos caminhos para questões prementes da política entre os Estados e demais atores do cenário internacional.

Em *Teoria das Relações Internacionais*, Pontes Nogueira e Messari nos relatam que o construtivismo surge pela primeira vez nos estudos das Relações Internacionais em 1989 a partir

³ A este respeito, Knud Erik Jorgensen (2001) afirma que o construtivismo é mais uma metateoria do que propriamente uma teoria. Segundo ele, os construtivistas não tem se envolvido em desenvolver uma teoria das Relações internacionais, mesmo que, no nível metateórico, sua contribuição tenha sido expressiva.

da publicação da obra *World of our Making – Rules and Rule in Social Theory and International Relations* de Nicholas Onuf, importante teórico para os estudos construtivistas e de relações internacionais, através de suas análises que enfatizam o discurso e as normas, revelando a influência da virada linguística em geral e de Wittgenstein⁴ em particular, além do importante debate sobre agentes e estruturas, relacionado à teoria social e dos estudos de Giddens mais precisamente (NOGUEIRA; MESSARI, 2005, p. 180).

No entanto, os estudos do construtivismo só se popularizam em 1992 no artigo de Alexander Wendt, *Anarchy is what states make of it*, o qual acreditamos ser o que mais se aproxima de nossa perspectiva neste trabalho. Considerado por muitos como um dos principais autores nessa área, Wendt ocupou um importante papel no início dos debates em razão de ter fornecido as condicionantes sobre as etapas de construção e de co-construção da teoria social aplicada às Relações Internacionais. O argumento básico é de que o mundo que nós vivemos é construído a partir das escolhas que os agentes fazem, sendo o Estado ou a sociedade, ou seja, vivemos em um mundo que construímos, no qual somos os principais protagonistas, e que é produto de nossas escolhas. Em outras palavras, o mundo é socialmente construído e passível de mudança e transformação já que estamos em constante evolução social. (NOGUEIRA; MESSARI, 2005)

Mais tarde em 1999, Wendt, expoente teórico construtivista, publicaria o livro *Social Theory of International Politics*, considerado por muitos, como um dos principais trabalhos da disciplina de Relações Internacionais, devido à combinação de realismo científico, holismo e idealismo. O autor apresenta essa vertente como um meio termo, ou seja, uma versão “moderada” de construtivismo, onde pretende-se distanciar de formas mais radicais de idealismo.

No decorrer da década de 1990, após seu surgimento, o construtivismo (principalmente a abordagem desenvolvida por Wendt) ocupou um papel importante no grande debate da disciplina de Relações Internacionais, porém essa incorporação ao debate é recente. É notável o contraste da influência do construtivismo entre 1980, onde havia uma ausência de qualquer menção ao

⁴ A virada linguística, chamada também em português de giro linguístico, foi um importante desenvolvimento da filosofia ocidental ocorrido durante o século XX, cuja principal característica é o foco da filosofia e de outras humanidades primordialmente na relação entre filosofia e linguagem. Ludwig Wittgenstein é considerado um dos filósofos mais importantes do século XX e um dos idealizadores da virada linguista.

construtivismo em artigos e contribuições influentes, e meados de 1990, onde era considerada uma das principais abordagens teóricas das relações internacionais.

Tal como o nome indica, o foco do construtivismo está na construção social do sistema internacional. Na base do argumento construtivista está a ideia de que (i) a realidade é ‘socialmente construída’; (ii) as estruturas são definidas, principalmente, por ideias compartilhadas, e não apenas por forças materiais; e (iii) as identidades e os interesses dos atores são construídos por aquelas ideias compartilhadas (WENDT, 1999).

A teoria construtivista repousa sua importância e valor entre outros fatores na ênfase dada aos fatos sociais como construção do cenário político internacional, sendo aplicável não somente nas relações internacionais, mas também na sociologia. Segundo Emanuel Adler, a teoria construtivista seria uma ponte entre as filosofias da ciência social positivista e idealista.

O construtivismo, em oposição ao realismo ou ao liberalismo, não é uma teoria da política per se. Ele é, na realidade, uma teoria social na qual as teorias construtivistas de política internacional – como por exemplo, sobre a guerra, a cooperação e a comunidade internacional – se baseiam. O construtivismo pode iluminar características importantes da política internacional que eram antes enigmáticas e tem implicações práticas cruciais para a teoria internacional e as pesquisas empíricas. (ADLER, 2012, p.206)

Para Adler, o construtivismo tem o potencial de transformar o entendimento da realidade social nas ciências sociais, à medida que, essa escola pode ser compreendida por meio de três perspectivas diferentes: a metafísica, a teoria social e a teoria das relações internacionais. O primeiro viés, o metafísico, explica uma apropriação de conhecimento por pesquisadores para interpretar a realidade. A segunda perspectiva, a qual refere-se ao construtivismo como teoria social, busca observar a influência que o conhecimento exerce na constituição da realidade social, estudando a intersubjetividade e o debate agente-estrutura. Com raízes nas duas primeiras abordagens, a terceira perspectiva se refere ao construtivismo como teoria das relações internacionais, nesta, o paradigma se volta para análise do papel das identidades, dos valores e das normas na formação do interesse nacional.

O construtivismo reflete aquele velho debate da Sociologia, agente-estrutura, referente a quem constrange e limita as opções do outro, sendo uma das premissas do construtivismo a negação de qualquer antecedência ontológica em relação a esses agentes e à estrutura (quem veio antes e

depois, quem determina o outro e quem tem precedência sobre o outro) tendo em vista que ambos, segundo Wendt, são co-construídos, ou seja, não se pode falar em sociedade sem falar nos indivíduos que a compõem e vice-versa (WENDT, 1999) portanto, entendemos que agentes e estruturas sociais interagem no mesmo grau de relevância, e um está imerso no outro, de maneira que eles não existem de forma independente.

Para os construtivistas, ideias, valores, cultura, conhecimento, história, religião e arte influenciam diretamente a forma que os atores constroem a realidade social, por consequência, sua visão local e global, de acordo com a tradição de cada ator.

Para entender melhor as ações e reações dos atores no cenário internacional, os construtivistas se utilizam de ideias de tradição e identidade histórico-cultural. A identidade refere-se a quem ou o que os atores são e o interesse refere-se ao que os atores querem, designando motivações que explicam o comportamento. Os tipos de identidades implicam interesses, mas não são reduzidos a estes. Interesses pressupõem identidades porque um ator não pode saber o que quer enquanto não souber quem é. Portanto, sem o interesse a identidade não tem força motivacional e sem a identidade, o interesse não tem direção (WENDT, 1999, p.231)

Segundo Hall, “a construção social de identidades é necessariamente anterior a algumas concepções mais óbvias de interesse: um ‘nós’ deve ser estabelecido antes que seus interesses possam ser articulados” (1993, p.51). Portanto, sem o interesse a identidade não tem força motivacional e sem a identidade, o interesse não tem direção (WENDT, 1999, p.231). A identidade assegura uma previsibilidade e ordem no sistema internacional ou doméstico, impede o caos, a total incerteza da ação dos atores. Cumprem, assim, três funções necessárias em uma sociedade: elas dizem a você e aos outros quem você é, e dizem a você quem os outros são (HOPF, 1998, p.175, *apud* NOGUEIRA, 2011, p.9). Partindo deste pressuposto, observa-se em estratégias militares, utilizadas também através do cinema, a construção social do inimigo, tonando-se parte da identidade dos agentes, como é o caso dos alemães nas Grandes Guerras, dos soviéticos na Guerra Fria ou dos mulçumanos na Guerra ao Terror.

A dimensão cultural⁵ ajuda a definir as identidades coletivas, auxilia na identificação de comportamentos e interesses, e constrói nossas ideias em relação ao outro. A Sétima Arte estaria

⁵ Entendemos aqui como dimensão cultural tudo aquilo que se relaciona com a sociedade através da cultura, seja em ritos, artes, tradições etc.

englobada nessa dimensão e é, também, responsável pela construção de uma identidade coletiva, que influencia nas tomadas de decisões de política doméstica e internacional (BERTOCCHI, 2014).

A partir da perspectiva construtivista que possui uma visão que abrange dimensões da cultura e da identidade na política internacional, é possível compreender a influência que o cinema exerce na sociedade e no mundo e como ele exerce uma eficaz forma desse compartilhamento de ideias que constrói a realidade.

Finalmente, para diversificarmos nosso pensamento através de metáfora, Soares nos aponta que a lógica construtivista pode ser observada no clássico *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll, mais tarde adaptada pelos estúdios Disney para o cinema, que segundo o professor, além de nos proporcionar uma leitura curiosa, seria difícil enquadrar a uma outra análise internacionalista.

Quando Charles Lutwidge Dodgson, sob o pseudônimo de Lewis Carroll, escreveu *Alice no País das Maravilhas* (1865) não imaginava (ou fez propositalmente) que sua história estava povoada de aspectos construtivistas: a construção da realidade intersubjetiva, o poder das ideias, a questão da identidade, o sistema de normas. A realidade no mundo de Alice acontece de acordo com as ideias dela; a narrativa é uma construção da protagonista (assim como fazem os estados e os seres humanos ao edificar, respectivamente, o sistema internacional e a realidade social, sob um olhar construtivista) (SOARES, 2014, p.1).

A teoria construtivista encaixa bem com nosso recorte por propor uma reflexão a respeito de como nós construímos as estruturas sociais e somos construídos por elas. Assim, podemos considerar, em nosso caso, que o cinema funciona relativamente nessa mesma lógica. As produções cinematográficas exercem, desde seus primórdios, uma influência poderosa sob como nós nos comportamos e como entendemos a realidade. Apesar disso, as reflexões construtivistas não serão suficientes para compreendermos como, o cinema é manuseado para determinar quem nós somos e quem são os Outros.

1.2 Pós-colonialismo – a representação “deles” em um mundo então “nosso”

Para que possamos identificar como o cinema se utiliza de elementos para construir a realidade do “outro” através de uma visão “nossa”, etnocêntrica e de cunho imperialista, precisamos destrinchar ideias a respeito dos estudos teóricos do pós-colonialismo que refletem a perspectiva não hegemônica, não ocidental de povos dominados e de culturas excluídas ao longo dos tempos pelas principais potências (CASTRO, 2012), engloba uma série de correntes teóricas heterogêneas, passando por estudiosos como Homi Bhabha, Edward Said, Gayatri Spivak e Stuart Hall.

O Pós-Colonialismo é um conjunto de abordagens teóricas, passando por questões histórica, literária, política, sociológica, psicológica, cultural, feminista, artística, entre outras, que busca desconstruir⁶ a narrativa colonial escrita pelo colonizador enquanto apresenta narrativas apontadas pelo colonizado; é uma das teorias que são pouco estudadas no campo das Relações Internacionais em comparação as escolas clássicas, mas que vem sendo utilizada cada vez mais na academia para explicar fenômenos culturais, sociológicos, políticos, econômicos etc, no globo.

Ou seja, buscando desvirtuar os ditames instituídos pelas teorias centrais, o pós-colonialismo é basicamente a desconstrução do ocidente feita pela periferia, no caso, uma reavaliação de valores, travando um debate profundo, com bases pós-modernas, de rompimento dos pressupostos engessados nas R.I., servindo assim como uma alternativa em relação às teorias internacionalistas de centro e concebendo espaço para povos marginalizados na história expressar suas vozes, lugar que sempre pertenceu aos “vitoriosos”⁷.

A escola pós-colonial abarca a perspectiva crítica das partes não amplamente representadas pelos holofotes da academia do eixo americano-europeu das Relações Internacionais. A história como é escrita e difundida é produto direto das macro e das micronarrativas dos vitoriosos. Assim, são os vitoriosos que exprimem suas vozes autoimputadas de correção e justiça; são os vitoriosos que estipulam suas lógicas de conquista e de glorificação de seus

⁷ O termo “vitoriosos” aqui usado, diz respeito ao conjunto de países vistos como centrais por meio de exportação de suas narrativas acadêmicas e técnico-científicas, de seus discursos político-econômicos e de suas práticas culturalizantes de legitimação de seus próprios olhares, esquecendo as vozes dos dominados, dos conquistados e dos excluídos. O que podemos traduzir também como os detentores da hegemonia político-econômica-social, conquistada através da história.

legados. São os vitoriosos que exprimem juízos de valor e lógicas normativas concernentes aos seus eventos pontuais. Ou seja, há brados legítimos dos povos, das culturas, dos dialetos e das línguas “não universais” que precisam ser escutados até mesmo como forma de consolidar o contraditório, ampliando o conceito de democratização analítica das Relações Internacionais. (CASTRO, 2012, p. 390)

O Pós-colonialismo, para Santos (2010), é um agrupamento de estudos teóricos e analíticos presentes em vasto campo das ciências sociais que buscam compreender o mundo contemporâneo por meio das relações desiguais entre o Norte e o Sul, Oriente e Ocidente, criadas pelo colonialismo ao longo da história. Mais ainda, o autor defende que a produção teórica deve partir da própria periferia ou margem, pois é de onde o colonialismo ainda persistente socialmente na mentalidade e no discurso excludente do opressor, se torna mais visível e notável. Ainda segundo o autor, o colonialismo terminou “enquanto relação política, mas não acarretou o fim do colonialismo enquanto relação social, enquanto mentalidade e forma de sociabilidade autoritária e discriminatória”. Permanecem padrões de discriminação social nas sociedades não-ocidentais, que sofreram com a colonização, mas também nas ocidentais. Por isso a importância dos estudos pós coloniais.

Portanto, o pós-colonialismo lida com as questões emergentes de um passado colonial e as marcas deixadas por este passado nos países que foram ou são colônias, revelando as várias formas de relações assimétricas de poder. Como sabemos, os grandes colonizadores foram os europeus ocidentais, que representaram os “outros” (os colonizados, os não-ocidentais) como seres menos civilizados e culturalmente inferiores, entre outros atributos negativos. Essas representações negativas são exatamente o que se pôde verificar na literatura, primeiramente, e nas outras formas de expressão cultural ocidentais. É interessante notar que este conceito de “outredade” abrangerá e será usado, a partir da descolonização da África, para lidar também com questões relacionadas às minorias culturais menos representadas nas sociedades de onde participam (RODRIGUES, 2011, p. 24).

Tendo origem recente, ao final dos anos oitenta e início dos anos noventa, as teorias pós-colonialistas surgem com a publicação da obra clássica *Orientalismo: O Oriente como Invenção do Ocidente* em 1978 de Edward Said. Nascido em Jerusalém quando ainda pertencia a um mandato britânico, Said é um dos expoentes dos processos históricos críticos e de revisão pós-colonial, utilizando, entre outros métodos e matrizes científicas, a antropologia, a etnografia, a literatura e as ciências sociais fora dos circuitos hegemônicos da academia e expondo argumentos de que há

um sentido subliminar de invenção artificializada do paradigma do “Oriente”. Toda a construção teórica e política no entorno do Oriente serviu a interesses hegemônicos específicos, gerando muitos dos problemas hoje enfrentados no subsistema. Assim, sendo uma invenção do Ocidente, o Oriente, em sentido amplo, recebe rótulos e mitos que precisariam ser repensado (CASTRO, 2012, p. 391).

Edward Said busca em sua obra dar conta de como as representações acerca do Oriente eram/são formuladas pelo ocidente, implicando a ideia europeia de que os orientais “não conseguiam” se auto representar, necessitando então, serem representados pelo ocidente, neste caso, os “civilizados”, assim apresentando mecanismos de dominação e desvendando a construção de representações e imagens usadas pelos ocidentais com o intuito de formar um “imaginário” sobre o que era o Oriente (SAID, 1990). O estudo conhecido como Orientalismo surge após a descolonização da África (de norte a sul), na década de 1970, e é definido como:

[...] às maneiras com que as culturas Ocidentais concebem as culturas do Oriente e do Oriente Médio como outro e atribuem a essas culturas qualidades de exotismo e barbarismo. Orientalismo é usado para estabelecer uma oposição binária entre o Oeste (o Ocidente) e o Leste (o Oriente) no qual qualidades negativas são atribuídas ao último. Para Said, Orientalismo é uma prática que pode ser achada em representações culturais, educação, ciências sociais e em atitudes políticas. Por exemplo, o estereótipo dos Árabes como terroristas fanáticos é um exemplo de Orientalismo. (STURKEN; CARTWRIGHT, 2001, p. 361 *apud* RODRIGUES, 2011).

O conceito de Orientalismo, desenvolvido pelo estudioso palestino-americano, surge então para melhor compreender essa forma de olhar o povo oriental como “o outro”, e as novas relações estabelecidas entre povos e culturas para além das fronteiras territoriais. Said defende, entre outras perspectivas, a ideia de que o orientalismo estaria relacionado à maneira de abordar o Oriente na experiência do Ocidente, uma tentativa de muitos teóricos em trazer o Oriente para um outro plano, “parte integrante da civilização e da cultura material europeia” (SAID, 1990).

Desta forma, entende-se que o Orientalismo seria a interpretação ocidental do Oriente e o orientalista aquele que, de alguma forma, percorre os temas relativos ao Oriente; levando em consideração o fato de que tal interpretação parte de uma visão eurocêntrica do mundo, dominada por imperativos, perspectivas e preconceitos político-ideológicos, e que é constantemente fortalecida pela literatura, televisão, cinema e pelas políticas de Estado, além do limitado poder de

decisão e intervenção dos “outros” em relação a esse processo social. Sendo assim o Orientalismo não só permite a criação de formas de poder como também as mantém (ANDRADE, 2017).

A construção da imagem do “outro” em um mundo então “nosso” talvez seja a máxima do Orientalismo. Se faz assim, uma divisão bipolar generalizada de teor avaliativo entre o “nosso” e o “deles”, através de uma interpretação caracterizada por atitudes de dominação, criando uma separação e distanciamento propícios ao caráter hegemônico e à ação diante do que se crê subalterno⁸, primitivo e fraco. A imagem do “outro”, então construída, cria conhecimentos – no âmbito intelectual e no senso comum – que são traduzidos em atitudes, possibilitando reações diversas de desrespeito e agressão de cunho preconceituoso (SANTOS; CHAVES, 2011). Nesse sentido, o orientalismo acaba por deslocar-se de uma atitude acadêmica para uma atitude instrumental, como no caso de certos conflitos culturais (SAID, 1990), sendo exemplo os atentados às torres gêmeas em 11 de setembro de 2001 e suas reverberações na sociedade ocidental contemporânea⁹. Importante lembrar que o contrário também acontece, logo, entendemos que o “outro” se torna o que é de acordo com a perspectiva de quem está vendo.

É importante notar também que a relação Oriente-Occidente é pautada por vários graus de uma hegemonia complexa, ou seja, por variadas formas de poder e dominação cultural. Uma vez que a hegemonia em ação resulta na durabilidade e na força do orientalismo como forma de dominação ocidental, tornando-o um produto de forças e interesses políticos, Said considera “[...] hegemonia, um conceito indispensável para qualquer entendimento da vida cultural no Occidente industrial [...]” (SAID, 1990, p. 19). Portanto, a relação Oriente-Occidente é dependente de uma vantagem relativa deste último, determinando assim, certa superioridade europeia sobre um suposto atraso oriental, onde se constrói um sistema de representações que acabam introduzindo uma visão distorcida do Oriente na consciência e na cultura ocidental.

Neste ponto, o sociólogo Homi Bhabha (1998) em sua obra “O Local da Cultura” aborda a questão da hegemonia cultural do ocidente sobre o oriente de uma perspectiva mais enfática a

⁸ O sujeito subalterno na definição de Spivak é aquele pertencente “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (2010, p.12).

⁹ Após os atentados terroristas coordenados pela organização fundamentalista islâmica al-Qaeda, inicia o chamado Guerra ao Terror, os EUA se compromete a desintegrar qualquer organização ou grupo que possa ameaçar a paz internacional por meio do terror. As consequências do atentado ecoam até os dias atuais, e a Guerra ao Terror continua em vigência.

respeito de diferença cultural, autoridade social e discriminação política. Bhabha associa o pós-colonialismo com os estudos culturais¹⁰, afirmando a existência de uma competição pela autoridade política e social, no mundo moderno, na qual acabam envolvidas as representações culturais, fruto de forças desiguais e irregularidades. Deste modo, a teoria pós-colonial deve partir, do discurso do terceiro mundo e das minorias¹¹, criadas pelas divisões geopolíticas do mundo em Leste e Oeste, Norte e Sul, Oriente e Ocidente, para intervir nos discursos ideológicos da modernidade que tentam normalizar as histórias diferenciadas e o desenvolvimento desproporcional de variadas nações, raças e etnias (BHABHA, 1998).

Essas representações culturais, fruto de forças desiguais e irregulares, segundo Bhabha, são a principal forma de construir, através de um olhar ocidental, a imagem estereotipada e generalizada do “outro”. Said afirma que o Ocidente julga o Oriente incapaz de interpretar a si mesmo e que apenas os orientalistas – “especialistas” em Oriente Médio – podem compreender e interpretar o Oriente. De outra forma, o Oriente seria negligenciado, e menciona uma frase de Marx que resume a ideia: “Eles não podem representar a si mesmos; devem ser representados” (SAID, 1990, p. 33).

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

¹⁰ Os estudos culturais são um campo de investigação de caráter interdisciplinar que explora as formas de produção ou criação de significados e de difusão dos mesmos nas sociedades atuais. Nessa perspectiva, a criação de significado e dos discursos reguladores das práticas significantes da sociedade revelam o papel apresentado pelo poder na regulação das atividades cotidianas das formações sociais. Sendo assim, os estudos culturais não se configuram exatamente como uma disciplina distinta, mas sim uma abordagem ampla dentro das disciplinas constituídas. O âmbito dos estudos culturais combina a economia política, a teoria da comunicação, a sociologia, a teoria social, a crítica literária, o cinema, a antropologia cultural, a filosofia e o estudo dos fenômenos culturais nas diversas sociedades. Os estudiosos da área frequentemente se interessam por como um determinado fenômeno se refere a questões de Ideologia, nacionalidade, etnia, gênero (sociedade) e classe social (JOHNSON, 2006).

¹¹ Conceito usado, aqui, para abarcar todo grupo social cujas perspectivas e vozes são marginalizadas pelas estruturas de poder e pelos sistemas de significação dominantes numa sociedade ou cultura (Edgar & Sedgwick 2003: 213-214).

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

Representar o outro, de uma forma que foge da realidade, acaba fazendo parte da busca pela hegemonia por um determinado grupo, estando intrinsecamente ligado ao contexto político, econômico, social e ideológico ao qual essas representações são realizadas. Segundo Said (1990), ainda que haja um conhecimento de outros povos e de outras eras que resulta da compreensão, compaixão, estudo e análise no interesse deles mesmos, há também um “conhecimento” integrado a uma “campanha abrangente de autoafirmação, beligerância e guerra declarada”, que está ligada ao desejo de conhecimento por razões de controle e dominação externa.

Em todos os domínios artísticos, como na pintura, na literatura, na música e também no cinema – que estaria mais em uma área interseccional da arte e da mídia – notamos a forte ligação com os contextos sociais, até porque isto seria uma das funções da arte: observar e representar o mundo, construindo sentido e contribuindo para a história dos acontecimentos, e mesmo suas possíveis transformações. Esse fenômeno sucede também no cinema. Percebemos a recorrência dos temas relacionados à diferença, sobretudo cultural e social, não apenas como forma de reclamar a identidade por parte dos oprimidos, social e culturalmente falando, mas igualmente como tentativa de representar esses indivíduos, suas histórias e suas memórias. (ANDRADE, 2017, p. 6)

Sendo assim, o orientalismo é postulado sobre a exterioridade, na medida em que o orientalista, ao falar e descrever o Oriente, o faz indicando que está fora de lá tanto existencial quanto moralmente. Tal exterioridade produz a representação, fazendo com que o Oriente seja “transformado, passado de uma alteridade muito distante e frequentemente ameaçadora para figuras que são relativamente familiares” (AGUIAR, 2014). Dessa maneira, o que é dito e escrito nada mais é que “representação” – enfatiza Said, como produto da exterioridade – e não descrições ou relatos antropológicos do Oriente; nesse sentido, pode-se afirmar a concepção de um Oriente entre aspas. Nas palavras de Said (1990, p. 32): “O que ele diz e escreve, devido ao fato de ser dito e escrito, quer indicar que o orientalista está fora do Oriente, tanto existencial como moralmente. O principal produto dessa exterioridade é, claro, a representação [...]”.

Assim, as representações devem ser entendidas como tal e não como descrições “naturais” do Oriente ou de qualquer outro. Os desenhos animados da Disney são um bom exemplo disso. Tais representações geram um estigma e folclorizam o “Outro”, exercendo forte influência no que se deve pensar sobre este e sobre si mesmo, no caso das minorias. Assim, seria mais correto afirmar que tais representações na verdade se tratam de (re) invenções do oriente propriamente ditas.

O ato de retratar, criar imagens, simbolizar ou apresentar a aparência de algo. Língua, as artes visuais, como pintura e escultura, e meios como fotografia, televisão e filmes são sistemas de representação que funcionam para deixar ver e simbolizar aspectos do mundo real. Representação é geralmente vista como diferente de simulação, no qual a representação declara-se estar re-apresentando algum aspecto do real, enquanto simulação não tem referente no real. (STURKEN; CARTWRIGHT, 2001, p. 355 *apud* RODRIGUES, 2011).

Finalmente, ainda na mesma linha pós-colonial de análise, a estudiosa indiana Gayatri Spivak, em seu aclamado texto intitulado *Can the subaltern speak?*, escrito na década de 1980, defende a posição dos “subalternos” dentro, primeiramente, do contexto indiano, e de uma tomada de consciência por parte desses de suas próprias posições enquanto colonizados e abusados, para que a história possa ser reescrita desde baixo da pirâmide social. Spivak usará a desconstrução, que ela trabalha desde o uso dado pelo filósofo francês Jacques Derrida (1930-2004) até uma ênfase pós-colonialista, para desvelar as representações de dominação nos textos ocidentais, como método de trabalho, como podemos notar na seguinte passagem:

Desconstrução não diz que não há sujeito, que não há verdade, que não há história. Ela simplesmente questiona o privilégio de identidade de alguém que acredita ter a verdade. Ela não é a exposição do erro. Ela está, constante e persistentemente, buscando como as verdades são produzidas (SPIVAK, 2010). Tradução livre.

Para Spivak, o que lhe chama a atenção no silêncio do subalterno é o receptor de sua história, segundo ela, esse quem determina como ela será transmitida. Ou seja, aquele com o poder de representar e descrever o “outro” é quem irá determinar como ele será representado e visto, tornando o poder da representação uma tradicional ferramenta ideológica bastante disputada. Neste contexto, a estudiosa afirma que “o mais claro exemplo de tal violência epistêmica é o projeto

remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se construir o sujeito colonial como o “Outro”. (2010, p. 47)

Por fim deve-se considerar também que, embora o colonialismo tenha acabado e os países sejam formalmente independentes, muitos ainda continuam dependentes cultural e economicamente, sendo a divisão entre primeiro e terceiro mundo uma forma contemporânea de expressar as regras e o controle colonial, neste contexto, o pós-colonialismo seria uma forma de contestar estas estruturas de dominação remanescentes. Assim, se faz necessário considerar o termo ‘pós-colonialismo’ de forma ampla, ainda que o prefixo “pós” signifique independência em sentido temporal e ideológico, muitas são as configurações possíveis (LOOMBA, 2000). Inclusive, para caso que estamos estudando, de hegemonia cultural pelo cinema, se faz necessária uma análise sob o olhar pós-colonial, apesar de algumas obras não serem ambientadas em locais que tenham passado pelo processo formal de colonização.

Colocadas tais considerações sobre as potencialidades políticas, culturais e sociais do orientalismo, sua prerrogativa hegemônica de dominação na relação estabelecida entre o Oriente e Ocidente, em que o primeiro é (re) inventado pelo segundo; importa atentarmos às sugestões analíticas do próprio Said (1990), principalmente aquelas que tocam na representação dos sujeitos orientais na cultura contemporânea, de que nos valem para pensar as películas em análise. Sendo assim, se faz interessante observarmos uma terceira linha de raciocínio para entendermos as funcionalidades políticas do cinema, o poder.

1.3 Soft Power – o poder do cinema

Desde os tempos mais remotos o poder é objeto de análise das Ciências Políticas, e mais a frente vem a ser também das Relações Internacionais. Os estudos que cercam o que seria nas palavras de Noberto Bobbio, em seu Dicionário de Política (1998, p.933), “a capacidade ou possibilidade de agir, de produzir efeitos” estão presentes no entendimento da dinâmica entre atores no sistema internacional e porque não dizer nas próprias relações pessoais dos indivíduos. Os escritos de Nicolau Maquiavel, Thomas Hobbes e Michel Foucault, são bons exemplos, dentre uma extensa gama de teóricos que tanto influenciaram o campo das Relações Internacionais, de como o poder foi utilizado como base para o entendimento das relações entre os atores em determinado sistema, esses teóricos, além de outros, associam o poder ao domínio e à luta, porém, por mais essencial que seja, a definição de poder por muitas vezes é tida como complexa e mal compreendida, além, é claro, de altamente subjetiva.

Uma das principais definições de poder, sendo ela a que iremos analisar nesta parte do trabalho, surge através do cientista político estadunidense Joseph Nye, em seu livro *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*, de 1990. Com base no que denomina de conceito relacional de poder, destacando as múltiplas faces que o poder pode apresentar, Nye cunha o termo “*soft power*”, que em suas primeiras definições referiam-se à habilidade de conseguir o que deseja através da atração, ao invés da coerção ou pagamento, tendo como principais fontes a cultura, valores políticos e políticas exteriores (NYE, 2004). Posteriormente, Nye estende sua definição do poder brando para “a habilidade de afetar o outro de uma maneira coativa, estruturando agendas, persuadindo e atraindo positivamente a fim de obter comportamentos desejados” (NYE, 2001, p. 20-21, tradução nossa).

Tendo em mente a relação entre poder e capacidade, a tentativa de Nye (2004) foi de opor o conceito de *hard power* ao de *soft power*, onde o primeiro se refere ao poder bruto, direto, de ordem e comando, ou seja, a habilidade que os Estados possuem de alcançar seus objetivos através da coerção. Dessa forma, entende-se que o conceito de *hard power* está associado às mais tradicionais teorias de Relações Internacionais, dando atenção principalmente para o poder militar dos atores, e em segundo plano, econômico, como por exemplo intervenções militares e sanções econômicas respectivamente. Por outro lado, o *soft power* refere-se a um poder brando, aplicado

de forma indireta através da cultura, arte, ideologia, meios de comunicação, exportação de valores entre outros, ou seja, é a capacidade que alguns Estados possuem de conquistar seus interesses pela atração (NYE, 2004).

O soft power é um elemento básico da política democrática diária. Como a capacidade de estabelecer preferências costuma ser associada a ativos intangíveis como valores, cultura e instituições atraentes, se um governante representa esses pontos, liderar se torna mais fácil, pois as pessoas irão querer segui-lo (NYE, 2004, p.6).

Quando os países tornam seu poder legítimo aos olhos dos outros, encontram menos resistência aos seus desejos. Se a cultura e a ideologia de um país são atraentes, outros os seguirão mais facilmente. Se um país pode moldar as regras internacionais para que sejam consistentes com seus interesses e valores, suas ações provavelmente serão mais legítimas aos olhos dos outros. Se ele usa instituições e segue regras que encorajam outros países a canalizar ou limitar suas atividades da maneira que prefere, não precisará de tantos incentivos para seduzir (NYE, 2004, p. 10, tradução livre).¹²

Entendido isso, observa-se que Hollywood (ou o cinema estadunidense) se mostra como uma das principais fontes de exportação de cultura e valores americanos¹³, fortalecendo assim o seu poder brando. Com o efeito da globalização e a internacionalização do cinema, as produções hollywoodianas rompem fronteiras geográficas e imaginárias, levando consigo o estilo de vida de sua sociedade, apresentando de forma sedutora uma realidade atrativa aos olhos do espectador e carregando ideologias e políticas estadunidenses, que mostram valores de liberdade e o bem-estar do cidadão. Tal ideia também está relacionada com a teoria do construtivismo, citada anteriormente, os agentes, nesse caso as produtoras cinematográficas de Hollywood, constroem (em sua maioria) uma ideia de que os EUA são perfeitos através dos filmes, e, no momento em que essa realidade é aceita como verdadeira, é com esse EUA dos filmes que o resto do mundo se relaciona.

¹² Texto original: “When countries make their power legitimate in the eyes of others, they encounter less resistance to their wishes. If a country’s culture and ideology are attractive, others more willingly follow. If a country’s culture can shape international rules that are consistent with its interests and values, its actions will more likely appear legitimate in the eyes of others. If it uses institutions and follows rules that encourage other countries to channel or limit their activities in ways it prefers, it will not need as many costly carrots and sticks.” (NYE, 2004, p. 10)

¹³ Apesar do termo ‘americano’ compreender não apenas de origem dos Estados Unidos da América, neste trabalho se utilizará como sinônimo de estadunidense.

Além de apresentar a forma ideal de se viver, a Indústria Cultural¹⁴ nos indica também qual maneira não devemos admitir ou tolerar. Por exemplo, durante as grandes guerras, o governo estadunidense fez forte campanha que denunciava o regime autoritário alemão, da mesma forma que mais à frente durante a Guerra Fria, ‘demonizou’ o modelo socialista da URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas), ao mesmo tempo que associava as ideias de grandeza, riqueza, liberdade e oportunidade ao capitalismo, apontando assim o socialismo como o oposto extremo de tais valores.

Os ataques de 11 de setembro de 2001 trouxeram a atenção de volta ao soft power, a derrubada das torres do World Trade Center representaram o primeiro ataque sofrido pelos EUA em seu território continental e conseqüentemente a quebra do mito da invencibilidade americana. Dava-se início ao período de “Guerra ao Terror” e a uma série de novas produções cinematográficas que tratariam do tema de uma forma racista e xenofóbica, fortalecendo ainda mais o medo e conseqüentemente o preconceito à comunidade árabe muçumana. Com a invasão americana ao Afeganistão e posteriormente ao Iraque, o soft power se fez necessário, em conjunto com o hard power, para justificar e legitimar suas ações diante das outras nações e assim conquistar a aceitação da comunidade internacional diante do massacre que viria a acontecer em terras orientais.

Por fim, cabe ressaltar que o soft power, por mais distinto que seja da noção do tradicional poder militar (hard power), que está diretamente associado à guerra, não é exclusivamente usado de forma pacífica. Nye (2011) menciona que a Alemanha Nazista era um poderoso centro de soft power. Inclusive utilizou do cinema tão quanto Hollywood para difundir seus ideais.¹⁵ Além disso,

¹⁴ Indústria cultural, foi termo concebido pelos teóricos da escola de Frankfurt, Theodor Adorno e Max Horkheimer. As reflexões acerca desse tema surgiram a partir de uma “cultura industrializada” vista no período do nazismo, pois toda arte produzida era dirigida somente àquele sistema. Já nos Estados Unidos, Adorno vê o sistema da indústria cultural de forma “enrustida” principalmente no entretenimento, e é através do cinema, por exemplo, que a indústria cultural se faz presente e nos apresenta uma comunicação de massa, pois neste caso tinha o intuito de “desviar” os olhares da população aos problemas sociais da década de 30 que se consagrou. Dessa forma, as manifestações de arte não são vistas somente como únicas, extremamente belas, mas principalmente como “mercadorias”, que incentivam uma reificação (ou transformação em coisa), e a alienação da arte feita para poucos e carentes de uma visão crítica a respeito. No entanto, Adorno não se restringe ao funcionamento dessa indústria e na mercantilização da arte, transformada em entretenimento. Toca, inclusive, em pontos que vão constituir a nossa própria subjetividade.

¹⁵ A valorização do cinema por Hitler deu-se desde quando ele percebeu o potencial persuasivo da combinação de imagem e som no início de sua trajetória política. Tal fato é evidenciado na chegada do líder ao poder na Alemanha, visto que ele criou o Reichsfilmkammer, a Câmara do Cinema do Reich, antes de todas as outras estruturas burocráticas da Reichskulturkammer, a Câmara de Cultura do Reich, permanecendo o cinema em posição de destaque durante todos os anos de seu domínio. Desta valorização surgiram números expressivos, totalizando mais de 1350 longas-metragens produzidos entre 1933 e 1945, colocando a Alemanha como segundo colocado global na produção cinematográfica do período, atrás apenas dos Estados Unidos da América com sua indústria cultural hollywoodiana. (CABRAL, 2015)

apesar de ser comum associar o soft power às premissas liberais, por enfatizar o poder das ideias no lugar do bélico, Nye, em *The Future of Power* (2011) deixa claro que o conceito de soft power não está associado ao idealismo/liberalismo simplesmente por se tratar de um conceito que não engloba atitudes belicosas, afinal, é uma forma de poder, de conseguir o que se deseja, como outra qualquer.

2. O IMPERIALISMO CULTURAL ATRAVÉS DE HOLLYWOOD

Os fatores culturais cada vez mais possuem espaço determinante na política externa dos Estados e no estudo das relações internacionais; o conjunto de valores, personalidade e ideologia que cercam a identidade nacional é um poderoso fator de influência para essa política externa e, por consequência, um elemento de aproximação ou conflito entre os atores internacionais. A diplomacia cultural¹⁶ por exemplo, é um instrumento importante de aproximação entre os povos, contribuindo para abrir mercados para a indústria cultural e para o estabelecimento de vínculos culturais e linguísticos. É, também, ferramenta para estimular os diálogos político e econômico, pois fomenta o entendimento mútuo e cria confiança, interesse e respeito entre as nações (ITAMARATY, 2017).

Apesar da dimensão cultural das relações internacionais, que aborda o idioma, artes, mídia, costumes, moda etc., sempre ser vista de forma secundária, diante da importância dada a fatores mais “sólidos” como físicos ou estruturais (instituições e poder militar por exemplo), muitos são os estudos que buscam se aprofundar no papel que a cultura e a exportação desta colabora para a dominação dos Estados no cenário internacional. A globalização¹⁷ foi um dos fatores que permitiu uma mudança no olhar dos atores político, o rompimento das fronteiras geográficas abriu caminhos onde a soberania dos Estados se torna impotente diante da influência cultural dos polos hegemônicos.

¹⁶ Além da dimensão cinematográfica da Política de Boa Vizinhança, a diplomacia cultural desenvolvida pelos Estados Unidos incluía o patrocínio de viagens de artistas sul-americanos ao país. Um brasileiro beneficiado por esta política foi o escritor Érico Veríssimo. Em janeiro de 1941 o escritor embarcou para uma viagem de três meses aos Estados Unidos. Com atividades agendadas, Veríssimo conheceu Hollywood e ficou uma manhã inteira visitando os estúdios da Disney. Foi recebido por grandes escritores e artistas, como Thomas Mann, Somerset Maugham, Orson Welles, Walt Disney e Alfred Hitchcock. O escritor, perspicaz entendedor do contexto político em que sua viagem se inseria, não se surpreendeu quando para agradá-lo, alguns anfitriões tentaram mostrar proximidade, lançando ao meio da conversa um convite para uma “fiesta”, ou se despedindo com um “adiós”. A experiência está retratada em *Gato preto em campo de neve*, livro que revela os Estados Unidos a partir da perspectiva de um contador de histórias – como ele sempre se definiu (ZANELLA, 2015, p.212).

¹⁷ A globalização é um fenômeno do modelo econômico capitalista, que consiste na interligação econômica, política, social e cultural em âmbito mundial. Iniciou-se na era dos descobrimentos e foi se desenvolvendo a partir da revolução industrial. Embora fosse ignorada por longo tempo, hoje é estudada e analisada por muitos. Vários estudiosos destacam a globalização cultural como a forma mais visível e efetiva do processo de globalização. Segundo eles a mesma chega a se desdobrar em efeitos políticos de alterações sócio-culturais que levam a uma insegurança social e vai diminuindo cada vez mais as oportunidades dos grupos sociais interagirem ou se comunicarem (LOPÉZ; CUNHA; ARRUDA, 2012).

Contundo, apesar da importância atribuída por muitos autores ao fator cultural, é somente a partir dos anos de 1970, com o surgimento de novos paradigmas de estudo, como o advento do multiculturalismo, que a dimensão intercultural da sociedade internacional passa a ser incorporada como novo campo de pesquisa das Relações Internacionais, como pudemos observar no capítulo anterior.

Para superar a existência de grupos oprimidos, o multiculturalismo implica conquistas e reivindicações, de modo a evitar as formas diversas de opressão, exclusão e dominação, pluralidade de culturas e evolução da globalização tornam necessária uma análise do multiculturalismo e das mudanças sociais, principalmente da diversidade cultural¹⁸. Por meio de seus movimentos, o multiculturalismo imporá barreiras à propagação de uma forma de globalização hegemônica (LOPÉZ; CUNHA; ARRUDA, 2012).

Por um longo período devido à globalização capitalista, o multiculturalismo foi esquecido. Na época, não interessava compreender o outro e reconhecer suas diferenças; o verdadeiro interesse era obter o lucro, nem que para isso fosse necessário travarem-se lutas entre os povos. Assim, a sociedade era dominada pela economia. Dessa forma, as globalizações do capitalismo acarretaram sérias implicações para as culturas. Kellner argumenta que:

Cultura é hoje um terreno particularmente complexo e contestado, à medida que as culturas globais invadem as locais e que surgem novas configurações unindo os dois polos, pondo em ação forças contraditórias de colonização e resistência, de homogeneização global e de formas e identidades locais híbridas (KELLNER, 2001, p.90).

Neste sentido, Joseph Nye considera a cultura parte do soft power, que, junto com o poder militar e econômico, é base do poder dos Estados na era da informação. Assim, aponta que apesar do mundo “não está fadado a ficar parecido com os Estados Unidos” – grande potência hegemônica – a cultura, a ideologia e as instituições norte-americanas continuam a ser extraordinários meios de

¹⁸ Nos Estados Unidos o multiculturalismo originou-se exatamente com uma questão educacional ou curricular. Os grupos culturais subordinados - às mulheres, os negros, e os homossexuais – iniciaram uma forte crítica á aquilo que consideravam como o cânon literário, estético e científico do currículo universitário tradicional. (SILVA, 2004, p. 89).

poder intangíveis, capazes de seduzir, persuadir e atrair, e Hollywood seria um bom exemplo de uma das fontes dessa influência:

Não há como escapar à influência de Hollywood, da CNN e da internet. Os filmes e a televisão americanos exprimem a liberdade, o individualismo e a mudança (tanto quanto o sexo e a violência). Geralmente, o alcance global da cultura dos Estados Unidos contribui para aumentar nosso soft power, ou seja, a atração ideológica e cultural que exercemos (2002, p. 14).

Diante disso, devemos entender como os EUA, buscando manter uma hegemonia cultural global, se utilizam de ferramentas, como o cinema, para construir identidades, ditar tendências internacionais através da propaganda, manipular a indústria cultural e representar o mundo para o mundo de acordo com sua visão, muitas vezes distorcida da realidade e até mascarada através da “magia”.¹⁹

¹⁹ Aqui nos referimos a “magia do cinema” – slogan muito utilizado pela Walt Disney, objeto de estudo que iremos abordar a seguir.

2.1 Era uma vez Hollywood

Em meados da década de 1890, a invenção do cinema revolucionou a cultura da informação e do entretenimento. O surgimento da sétima arte e sua evolução se deu de forma internacional: cientistas e estudiosos franceses, alemães, ingleses e estadunidenses contribuíram de diversas formas para que esse fenômeno fosse possível. No entanto, é correto afirmar que o advento do cinematógrafo²⁰ foi peça fundamental para tornar o cinema em algo comercializável. O cinematógrafo, criado em 1892, pelos irmãos Lumière, permitiu que diversas pessoas pudessem assistir a um mesmo filme ao mesmo tempo, já apontando o potencial de alcance de massa do cinema.

A evolução cinematográfica foi veloz, apesar do público ter ficado emocionado com a técnica revolucionária de reprodução do movimento de objetos animados e inanimados dos primeiros filmes, não demorou muito para que houvesse a necessidade de um maior entretenimento, surge então uma característica que iria mudar a forma de fazer cinema: a adaptação literária (SCHNEIDER, 2010) e com ela, edições de cenas e enredos com narrativas bem definidas, os filmes passavam a contar histórias agora.

Desse modo, no início do século XX, o cinema acompanha a expansão capitalista e a mudança de centro do poder mundial da Europa para os Estados Unidos, e se consolida como uma indústria rentável, alcançando os mais diversos países, fazendo com que os americanos se tornassem os maiores produtores de filmes no mundo, com isso, o mercado publicitário, enxergando o grande potencial do cinema, acaba penetrando no mundo da sétima arte, valorizando cada vez mais a indústria cinematográfica.

À princípio a indústria estadunidense do cinema se desenvolvia em Nova York, porém, buscando locações mais baratas, mão de obra acessível e uma maior quantidade de dias ensolarados, acaba sendo movida para a Califórnia, principalmente nos arredores de um distrito rural de Los Angeles chamado Hollywood. Dessa forma, a tradição cinematográfica de Hollywood

²⁰ O cinematógrafo é considerado geralmente como um aperfeiçoamento feito pelos irmãos Lumière do cinetoscópio de Thomas Edison. Terá no entanto sido inventado pelo francês Léon Bouly em 1895. Bouly teria perdido a patente, de novo registrada pelos Lumière, a 13 de Fevereiro de 1895. O objeto dava movimento as imagens e foi essencial para o fenômeno cinematográfico.

data da década de 1910 e é até hoje bastante relevante para a indústria estadunidense de filmes, sendo internacionalmente reconhecida pelo nome do distrito. Ainda na década de 1920, mais de 50 estúdios de cinema se concentraram nos arredores de Hollywood, produzindo 90% de todos os filmes estadunidenses (KUHN E WESTWELL, 2012).

No anos anteriores a Primeira Guerra, a indústria cinematográfica estadunidense se concentrava apenas em âmbito interno, no entanto, por conta da baixa produção de filmes dos outros países, ocasionada pela guerra, e pelos altos lucros que o mercado interno proporcionava ao país, viu-se uma oportunidade de internacionalizar e pôr a indústria hollywoodiana a frente dos demais produtores de filmes do globo (GOMERY, 1996). Devido a integração vertical da indústria, o crescimento dos grandes estúdios de cinema estadunidense conferiram um poder quase que exclusivo ao mercado americano de películas, fazendo com que cada vez mais empresas estrangeiras tivessem menos espaço neste crescimento. A introdução do som, inovação dominada primeiramente pelos EUA, colaborou no fortalecimento desta liderança na décadas posteriores, o que iria definir de forma abrangente os rumos do mundo do cinema (THOMPSON E BORDWELL, 1999).

O sucesso de Hollywood chamou a atenção do governo americano, que viria a colaborar com a expansão internacional e fortalecimento interno da indústria, a razão disso seria a atuação dos filmes como “vendedor” de produtos americanos para um público mundial. De fato, a ostentação de Hollywood vista nos filmes era em si um fator atraente, tanto nos Estados Unidos como no mundo (VASEY, 1996), além disso, percebendo a importância do cinema para a consolidação da política externa estadunidense, o governo também participava nas ideias e nos temas retratados nas telas e proporcionava treinamentos específicos para os profissionais envolvidos na obra cinematográfica, contribuindo com grande ajuda na produção de sucessos mundiais do cinema e vendendo valores e ideias que necessitam de apoio, como a importância do alistamento no exército e o significado de conceitos novos como a Guerra ao Terror (GOUVÊA FILHO, 2008).

É então que, pouco antes da Segunda Guerra Mundial, filmes com teor político e de propaganda nacionalista ganham mais espaço no mercado internacional, apesar do declínio dos grandes estúdios de Hollywood, a guerra auxiliou na manutenção do poderio estadunidense no setor, dessa vez com o crescimento dos estúdios independentes. Percebe-se então que o cinema

acompanharia o contexto histórico, político-social do momento, uma série de filmes fora produzido com a finalidade de servir como arma ideológica/psicológica de ambos os lados da guerra, as produções estadunidenses, por exemplo, enalteciam o país e seus habitantes e pediam apoio ao povo durante esse período turbulento ao qual estavam passando. As animações não ficaram de fora, Walt Disney foi responsável por vários vídeos e curtas-metragens²¹ que apresentavam seus personagens diretamente envolvidos no conflito, no entanto iremos abordar isso mais à frente (FERREIRA, 2008).

É sabido que o cinema desde seus primórdios não servia apenas para entretenimento, a difusão de ideias e ideais fora constante, seja em âmbito interno ou internacional. Era e ainda é comum observar teor maniqueísta na maioria das produções, representando a figura do bom moço e do vilão de acordo com uma visão unilateral do mundo, obviamente, as minorias sociais iram continuar sendo retratadas de tal forma, assim como os privilegiados pelo sistema.

O cinema continuou e continua até os dias de hoje nos “esclarecendo” de que lado devemos nos colocar, quem são nossos inimigos e porque são. Durante as Grandes Guerras a propaganda foi massiva, seguindo a mesma lógica na Guerra Fria, período que existia também uma forte repressão contra estúdios que abrigassem atores, roteiristas e diretores com possíveis ideais comunistas (THOMPSON E BORDWELL, 1999), e continuando na Guerra ao Terror, reflexo dos atentados do 11/09. O fato é que, com uma ou outra exceção, os filmes acabam representando a cultura, os valores e as convicções do local onde são produzidos e do background de seus diretores, produtores, roteiristas etc. O cinema é reflexo de onde e por quem é feito.

Com o grande aumento dos chamados blockbusters²², a década de 1970 observou um ressurgimento do poder de Hollywood, que havia caído em 1960 principalmente pela popularização do aparelho televisivo (BRUGGEMANN, 2016). No entanto, essas grandes produções acabam muitas vezes limitando a liberdade de criação por parte dos roteiristas e diretores, que acabam cedendo ao domínio dos produtores e às demandas dos espectadores por algo de fácil entendimento.

²¹ Der Fuehrer's Face (1942), Education for Death: The Making of the Nazi e Commando Duck (1944) são exemplos de curtas produzidos pela Disney com objetivo de propaganda em contexto de guerra.

²² Blockbuster é uma palavra de origem inglesa que indica um filme (ou outra expressão artística) produzido de forma exímia, sendo popular para muitas pessoas e que pode obter elevado sucesso financeiro.

Tal crítica acompanha a indústria cinematográfica desde então, a indústria limita a arte, e o cinema hollywoodiano pode ser visto como uma exemplo de como.²³

Apesar do estrondoso sucesso de Hollywood no mercado local e externo, o surgimento de indústrias marginais, não somente na Europa, mas também em países em desenvolvimento, não foi evitado. Temáticas não abordadas pela indústria de Hollywood agora passavam a ser contempladas nos mais diversos recantos do mundo, o Cinema Novo brasileiro é um exemplo disso, que trouxe questões “terceiro-mundistas” para as telas; deste mesmo modo, temáticas políticas também se multiplicavam nos países então socialistas. No entanto, é notável a assimetria na competição, o monopólio de Hollywood fez com que alguns países adotassem uma legislação específica denominada “cota de tela” que visa garantir a exibição de filmes nacionais num número mínimo de salas de cinema por ano, na tentativa de proteger e fomentar a indústria cinematográfica nacional (BRUGGEMANN, 2016). A preocupação em relação ao avanço de Hollywood na indústria local é antiga, no Acordo Geral Sobre Tarifas e Comércio (GATT) de 1947 já constava um artigo que defendia o direito dos países protegerem suas indústrias cinematográficas domésticas através das cotas de tela (WTO, 1947).

De qualquer forma, é inquestionável que Hollywood tenha se tornado, a grande referência do cinema mundial e que seu domínio tenha crescido a medida que os mercados internacionais se ampliam, apesar de não serem os maiores produtores de cinema atualmente, dando o lugar à Bollywood ²⁴na Índia, os Estados Unidos se estabeleceram como líderes na indústria mundial cinematográfica que coletam, através de seus filmes, cerca de dois terços de sua arrecadação dos mercados estrangeiros.

O governo vê no cinema hollywoodiano uma maneira eficaz de edificação da identidade nacional americana, disseminando a democracia e o zelo pela paz; valores admirados e imitados na formação dos indivíduos. Esse processo de assimilação dialoga com a teoria construtivista e ocorre quando o indivíduo percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de assistir,

²³ Não pretendemos aqui denominar o que é ou não arte, nos referimos as produções cinematográficas produzidas única e exclusivamente com a finalidade de arrecadação de fundos. Apesar disso, acreditamos que nenhum filme está livre de possuir teor artístico.

²⁴ Bollywood é a indústria de cinema de língua hindi, a maior indústria de cinema indiana, e a que produz mais filmes no mundo. O nome Bollywood surge da fusão de Bombaim (antigo nome de Mumbai, cidade onde se concentra esta indústria), e de Hollywood. Contudo este nome é usado por vezes para designar todo cinema indiano o que se trata de uma utilização incorreta.

já que, “quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104).

Assim, as relações internacionais acabam sendo afetadas por essa aceitação em nível pessoal dos modelos e padrões americanos. A admiração pelos EUA e a boa impressão à sua sociedade, gerada através da intensa exposição dos produtos da indústria cultural, facilita ações políticas destes no cenário internacional e abre portas para este Estado mundo afora.

2.2 Representando o lado de lá

Como visto anteriormente, não é novidade que a representação e difusão da cultura americana é feita constantemente por meio de Hollywood tanto para consumo interno quanto para externo. O “American way of life”²⁵ se mostra presente em uma enorme gama de produções cinematográficas e convence a muitos sobre qual padrão de felicidade deve ser perseguido. No entanto, não somente os EUA são representados por meio das telas para o resto do mundo, mas também todas as outras nações acabam de uma forma ou de outra sendo retratadas no cinema hollywoodiano, o que acaba por muitas vezes gerando um certo desconforto entre os envolvidos por nem sempre a imagem condizer com a realidade.

Antes de prosseguirmos, é importante ressaltar o poder da representatividade na mídia e a influência que ela exerce na população que consome tal produto. Filmes, novelas, desenhos animados, histórias em quadrinhos, seriados de televisão, propagandas, e tudo que possa envolver a indústria cultural e midiática já enfrentaram ou enfrentam o dilema de representar minorias sem ter de diminuir certos grupos, o que geralmente não acontece.

A história de Hollywood possui fortes marcas de assimetrias diversas, passando por questões étnicas, raciais, de gênero e sexualidade, desigualdade social etc. A marginalização de grupos específicos muitas vezes é reflexo do background do país de origem da obra, logo, o filme acaba refletindo o contexto social onde está inserido, que no caso americano, apesar da defesa de liberdades, sempre foi muito excludente.

Em 1915, *O Nascimento de uma Nação*²⁶, sucesso estrondoso de bilheteria, chamou atenção não somente por inovar na forma de se contar uma história no cinema, dividindo os atos em início,

²⁵ American way of life é a expressão aplicada a um estilo de vida que funcionaria como referência de auto-imagem para a maioria dos habitantes dos Estados Unidos da América. Seria uma modalidade comportamento dominante e expressão do ethos nacionalista desenvolvido a partir do século XVIII, cuja base é a crença nos direitos à vida, à liberdade e à busca da felicidade, como direitos inalienáveis de todos americanos, nos termos da Declaração de Independência. Pode-se relacionar o American way com o American Dream.

²⁶ O Nascimento de uma Nação (em inglês: *The Birth of a Nation*) é um filme mudo estadunidense de 1915 coescrito, coproduzido e dirigido por D. W. Griffith, baseado no romance e na peça *The Clansman*, ambas de Thomas Dixon, Jr. Lançado em 8 de fevereiro de 1915, o filme era originalmente apresentado em duas partes, separadas por um intervalo. O filme relata as vidas de duas famílias durante a Guerra de Secessão (1861-1865) e a subsequente Reconstrução dos Estados Unidos (1865-1877): os Stonemans, nortistas pró-União, e os Camerons, sulistas pró-Confederação. O assassinato de Abraham Lincoln por John Wilkes Booth é dramatizado no filme.

meio e fim. Mas também no fato de ser um filme de cunho racista escancarado, onde os atores, que eram brancos, tinham sua pele pintada de preto para representar os negros do filme²⁷, além do fato de existir uma apologia direta à Ku Klux Klan²⁸, colocando o grupo de supremacistas brancos como salvadores da nação (SCHNEIDER, 2010). O filme foi o primeiro a ter consultoria e apoio do West Point (Academia Militar dos Estados Unidos), o exército forneceu artilharia, emprestou canhões e soldados, prestou consultoria para as cenas de guerra e não contestou o conteúdo racista (DIAS, 2012). A obra de D. W. Griffith foi concebido por e para a burguesia americana – que tinha uma sociedade baseada em segregação racial – e teve a função de reafirmar valores da época, reflexo da realidade social, mas também propaganda de ódio contra a população negra da época.

The Birth of a Nation é considerado um dos filmes mais importantes da história do cinema e não se pode ignorar a mensagem de intolerância que o filme prega, aliado ao título da obra, chega a ser icônico que exatamente cem anos após seu lançamento, a desigualdade racial no cinema ainda seja um fato.

Da mesma forma, podemos observar problemas na representatividade das mulheres, da comunidade LGBTQ e de outras etnias na indústria cinematográfica que se mostra dificultosa para esses grupos, que buscam através de uma política de identidade uma maior representação na mídia²⁹ No entanto, iremos nos aprofundar na questão étnica para um melhor entendimento de nossa pesquisa.

²⁷ No início da história do cinema, a 'blackface' era usada para que atores brancos fizessem os papéis de personagens negros. A maquiagem escura era aplicada no rosto e em todas as partes da pele que ficassem visíveis. Às vezes, a boca era pintada de branco, fazendo com que os lábios ficassem exageradamente grandes. Ela já havia sido criada pelo menos meio século antes, em espetáculos de menestréis, nos quais os comediantes se apresentavam caracterizados como personagens estereotipados de pessoas negras, sempre com o intuito de ridicularizá-las.

²⁸ Ku Klux Klan (também conhecida como KKK ou simplesmente "o Klan") é o nome de três movimentos distintos dos Estados Unidos, passados e atuais, que defendem correntes reacionárias e extremistas, tais como a supremacia branca, o nacionalismo branco e a anti-imigração.

²⁹ A chamada política de identidade se caracteriza pela afirmação e defesa da singularidade cultural dos grupos oprimidos ou marginalizados. Ativistas negros, feministas e homossexuais estenderam definitivamente o sentido do político para além de suas fronteiras convencionais – sem negligenciar as origens econômicas dos processos de exclusão e a importância das disputas tradicionais pelo acesso às riquezas materiais, ratificaram o caráter estratégico da representação nas diversas instâncias e instituições culturais (materiais didáticos, currículos escolares, meios de comunicação de massa) que afetam o modo como nós vemos e como somos vistos e tratados pelos outros. Candentes polêmicas públicas e acadêmicas chamaram a atenção para o papel crucial da cultura da mídia na formulação, no reconhecimento e na legitimação de modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, moral ou imoral, feio ou bonito, bem-sucedido ou fracassado, entre outros critérios e referenciais significativos para a condução da vida diária e a capacidade de situar-nos no mundo moderno (Kellner, 1995; Gripsrud, 2002; Silverstone, 2002).

Podemos entender melhor o papel da representação étnica nos filmes através dos Estudos Culturais provenientes dos estudos de Raymond Williams, E. P. Thompson e Richard Hoggart e que teve contribuições significativas do sociólogo de origem jamaicana, Stuart Hall. Essa espécie de “disciplina” busca entender a relação e examinar a multiplicidade inerente a cada cultura, de forma que é questionável a interação que se baseie na autoridade. Ademais, são destacadas, nesses estudos, ligações entre diferentes culturas que detém poder de hierarquização, ou seja, nas quais há uma espécie de estratificação cultural. Seguindo essa lógica, percebemos então que nos filmes existe uma hierarquização das culturas, onde os norte-americanos geralmente são retratados como as vítimas, situados sempre em situações de inocência ou de heroísmo.

Os Estudos Culturais, tendo expoentes como Stuart Hall e Homi Bhabha, propiciaram a construção da ideia de que representar cinematograficamente é um ato político, não só de puro entretenimento (indústria cultural), desenvolvendo uma consciência crítica sobre os filmes. Isto reforça a ideia de que a cinematografia norte-americana tem diversos interesses em representar o oriente como uma terra de terroristas, vilões impiedosos e hostilidade.

O oriente, mais precisamente países asiáticos são representados de diversas formas pela indústria cinematográfica, e apesar de possuírem um contexto histórico diferente e uma diversidade cultural, religiosa e étnica imensa, muitas vezes são vistos de forma uniforme, excluindo suas particularidades em prol da criação de um estereótipo oriental, que serve para uma identificação generalizada do “lado de lá do mundo”.

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

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

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

Uma das representações mais marcantes do oriente com certeza é a dos muçulmanos-árabes³⁰, que teve sua imagem alterada após o conflito da Segunda Guerra Mundial, o conflito árabe/israelense, o embargo do petróleo nos anos 70 e a crise dos reféns, em contexto de revolução iraniana, e se intensificou de forma surpreendente com os atentados de 11 de setembro. Centenas de filmes foram produzidos retratando os muçulmanos como terroristas, fundamentalistas religiosos e impiedosos, sempre associando a fé islâmica a práticas violentas e de ódio.

Essa imagem projetada do “outro” se fortalece mais ainda quando o filme se utiliza do argumento “baseado em fatos reais”, como é o caso de *Argo*.³¹ A história relatada no filme, que pode ser contextualizada no cenário das relações internacionais, representa dois atores internacionais que se veem em crescente antagonismo de forma generalista e estereotipada. As representações do iraniano, reforçariam uma visão negativa deste outro, oriental, tomado como bárbaro, tal como expressa o ex-presidente iraniano Abolhassan Bani-Sadr, que acusa o filme de representar seu povo como “pessoas irracionais, consumidas por emoções agressivas, em contraste com os ‘ocidentais’, que estão, como Edward Said escreveu certa vez, representadas como ‘racionais, pacíficos, liberais e lógicos.’” (BANI-SADR, 2013 [tradução nossa]). A representação do país muitas vezes relatado como um lugar não civilizado é endossada por meio da exibição de fotos históricas no final do filme, ao lado de cenas da própria obra cinematográfica, criando a ilusão

³⁰A expressão “árabe” refere-se à composição etnolinguística, representando a etnia dos povos que, originalmente, viviam na Arábia e agora estão espalhados pelo Oriente Médio. Esses povos estão unidos por uma língua e uma história comum. Os árabes vivem na Península Arábica, norte da África, Síria, Líbano, Iraque e Jordânia, convivendo com outros povos. Enquanto que, Denomina-se muçulmano um indivíduo que crê e segue a fé islâmica – religião monoteísta centrada na trajetória e nos ensinamentos do profeta Maomé (BAHAMMAM, 2014).

³¹Os estados Unidos demonstraram que o potencial das imagens de Hollywood não lhes passa ignorado. Recentemente, Washiton demonstrou seu agradecimento ao cinema estadunidense quando, na cerimônia de entrega do Oscar 2013, a primeira-dama Michelle Obama anunciou o grande prêmio da noite – o Oscar de melhor filme – diretamente de dentro da Casa Branca. O premiado foi *Argo*, de Bem Affleck, um filme que conta o resgate de seis diplomatas dos Estados Unidos em Teerã, no Irã, durante a crise dos reféns de 1979. A história enfatiza os atos heroicos e a espetacular criatividade dos norte-americanos e, mesmo tendo recebido algumas críticas por minimizar a participação canadense na ação e exagerar os perigos que teriam sido enfrentados, especialmente no aeroporto de Teerã, o filme conquistou o público e, em seis meses, arrecadou U\$ 136.019.448,00 – mais de três vezes o orçamento que consumiu na sua produção (IMDB, 2013).

de que o filme reproduziu fidedignamente as fotos históricas, sendo então um retrato da realidade (ZISMANN; GEISLER, 2013).

Como dito anteriormente, os estereótipos roubam de um povo inteiro sua humanidade, ignorando a singularidade da cultura e generalizando todos os aspectos em um tipo específico que não necessariamente representa a maioria. O que o cinema faz é pegar essa projeção do árabe como vilão e repetir muitas e muitas vezes, até que o público associe como a imagem única (SHAHEEN, 2009).

Esse estereótipo não foi criado pelos produtores de cinema, mas, sim, difundido através de seus filmes. As imagens das lentes hollywoodianas nos mostram árabes como assassinos brutais, estupradores desprezíveis, religiosos fanáticos, ‘oil-rich’ imbecis e abusadores de mulheres; e relacionam a fé islâmica com a supremacia masculina, guerra santa e atos de terror (SHAHEEN, 2009). E uma vez que essa imagem é internalizada e aceita pelos espectadores que veem o filme como verdadeira, dois comportamentos surgem: a desumanização e uma xenofobia relacionadas ao árabe. “I am not saying an Arab should never be portrayed as the villain. What I am saying is that almost all Hollywood depictions of Arabs are bad ones.”³²(SHAHEEN, 2009).

Conforme essa reflexão, Said relembra que as relações históricas entre os países do Oriente e os Estados Unidos são marcadas por tensões e conflitos, além de intervenções militares. Assim, percebe-se que o foco dessas representações do oriente pela mídia americana indica um enviesamento sobretudo político determinado que corrobora e busca a manutenção do status quo de um determinado grupo ou pensamento. Além disso, o contexto no qual este discurso está inserido é determinante para reforçar o estereótipo e suas implicações.

Na demonização de um inimigo desconhecido, em relação ao qual a etiqueta “terrorista” serve ao propósito geral de manter as pessoas mobilizadas e enraivecidas, as imagens da mídia atraem atenção excessiva e podem ser exploradas em épocas de crise e insegurança do tipo produzido pelo período pós Onze de Setembro (SAID, 2007, p. 22).

³² “Eu não estou dizendo que o árabe não deve nunca ser retratado como vilão. O que estou dizendo é que quase todas as representações do árabe feitas por Hollywood, são negativas.” (tradução nossa).

Segundo o autor, três coisas contribuíram para transformar até a mais simples percepção dos árabes e do islã numa questão altamente politizada, definindo e classificando identidades:

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

Said (2007) ainda reforça a ideia de que uma identidade coletiva é dada a indivíduos que são muito diferentes uns dos outros, agrupando todo árabe e todo oriental como o seguidor do islã ou ainda mais como um fundamentalista, favorecendo a generalização e aumentando o preconceito em relação a este “outro”.

Outra tática utilizada além da generalização é a de desumanização do Outro, que serve para justificar e legitimar atitudes questionáveis sobre o diferente. Daniel BarTal foi um dos pioneiros na análise da infra humanização dos grupos minoritários, ao analisar o modo como judeus eram percebidos pelo regime nazista e afirmar que a infra humanização pode ocorrer através da "deslegitimação" da categoria ou grupo social com a atribuição de características extremamente negativas:

“A desumanização envolve categorizar um grupo como não humano, seja pelo uso de categorias “de criaturas sub-humanas” tais como raça inferior ou animais ou seja pelo uso de categorias negativamente utilizadas como super humanas, tais como demônios, monstros e criaturas satânicas. A caracterização por traços se dá através do uso de características vistas como extremamente negativas ou inaceitáveis em uma determinada sociedade” (1989: 93).

Por fim é importante ressaltar que as representações culturais por Hollywood são reflexos de uma cultura imperialista dos EUA que se utiliza de um soft power extremamente poderoso e influente para determinar a posição de cada um no mundo, a relação entre colônia e colonizador é reforçada na hierarquização cultural e no poder que cada um exerce sobre a cultura do outro. Por tanto, a imagem construída e difundida pelos EUA de todo e qualquer grupo étnico, racial ou social

é a que será absorvida e assimilada como a mais fiel à realidade é a que o restante do mundo irá se relacionar na maioria das vezes.

3. BIBBIDI-BOBBIDI-BOO – (TRANS)FORMANDO O “OUTRO” ATRAVÉS DA MAGIA

“Bibbidi-bobbidi-boo” nos leva de volta à 1950 com o mais famoso dos clássicos Disney; Cinderela teve aclamação geral da crítica e devolveu a estabilidade financeira à companhia após a Segunda Guerra. As palavras mágicas remetem ao feitiço utilizado pela Fada Madrinha ao transformar uma abóbora e animais em auxílio da futura princesa. Trouxemos o encanto como uma metáfora ao que a Disney se propõe a fazer com outras culturas, a (trans)formação do indivíduo sob seus padrões nos relembra o poder que a empresa possui na construção imaginária do que seria o outro, maquiando com superficialidade as imagens de representação. Bibbidi-bobbidi-boo vai além do sapatinho de cristal, a ideia é tornar tudo aquilo que não nos agradaria aos olhos e deixar belo, cintilante e não muito real, afinal, no fim tudo volta a ser o que realmente é, mesmo que essa não seja a imagem que prevaleça.

Como já discutimos, Hollywood é um dos grandes responsáveis pela difusão de ideais americanos pelo mundo. A universalização da cultura estadunidense através do cinema só é possível no entanto por conta da promissora indústria cultural e do poder econômico dos grandes estúdios cinematográficos dos EUA. De tal forma, a Walt Disney Company (e suas produções) é um dos maiores exemplos de agente difusor dessa cultura, e será utilizada para entendermos como, através de animações infantis, utilizou de estereótipos para representar o “outro”³³.

Walter Elias Disney, conhecido apenas por Walt Disney, nasceu em Chicago em 1901 e começa a estudar arte em sua juventude aos 16 anos, e se engajou na indústria cinematográfica juntamente com seu irmão Roy O. Disney e o amigo Ubbe Ert Iwwerks, após o insucesso de alguns projetos no ramo³⁴ fundaram a Disney Brothers Animation Studios, um pequeno estúdio de animação, que mais à frente mudaria de nome algumas vezes até chegar ao que conhecemos hoje, a Walt Disney Company e suas divisões (FERREIRA, 2008).

O sucesso dos estúdios Disney, além é claro da genialidade e dedicação dos “três pais” da companhia, veio com a criação do camundongo Mickey Mouse, que, desenhando a partir de uma série de círculos, mostrou-se ideal para o desenho animado e conquistou o público de forma

³³ Neste capítulo retornaremos a ideia do Outro oriental, já trabalhado anteriormente no texto.

³⁴ Antes da Disney Brothers, Walt Disney juntamente com Ubbe Iwwerks e seu irmão Roy, criou uma pequena produtora chamada "Laugh-O-Gram" que animava contos de fadas, mas que logo veio a falir.

surpreendentemente rápida. Nessa época, juntamente com a criação do ratinho, a Disney investiu em novas técnicas do cinema, como a sonorização³⁵, produzindo *Steamboat Willie*³⁶ em 1928, o primeiro desenho com som dos estúdios. Em seguida surgiu a série de desenhos *Silly Symphonies*³⁷ que introduziu os novos personagens do estúdio, como o Pato Donald, Pateta e Pluto. A série é notável por sua inovação com a Technicolor³⁸ e a câmera de cinema multiplano³⁹ e chegou a ganhar o Oscar de melhor curta-metragem de animação sete vezes, incluindo os primeiros seis anos em que o prêmio foi entregue (FERREIRA, 2008). Foi então que finalmente o estúdio entrou no cinema de longa-metragem, com o clássico *Branca de Neve e os sete anões*, considerado o primeiro grande filme de animação e tido como culturalmente, historicamente e esteticamente importante, depois disso os estúdios Disney nunca mais deixaram de produzir animações de longa-metragem.

Durante o período de Segunda Guerra Mundial, Walt Disney desenvolveu uma relação colaborativa com o FBI (Federal Bureau of Investigation). Em troca de informações que lhe fossem úteis a questões pessoais, Disney prepara relatórios que denunciavam atividades “subversivas” no meio artístico. O FBI também prestou apoio ao cineasta para resolver conflitos internos na empresa. Ademais, a relação entre o estúdio e o governo americano não se limitou a isso; Disney viajaria à América do Sul como um diplomata - era apresentado como Embaixador Walt Disney, um Patriota Americano em Ação -, sua visita tinha o propósito de estreitar as relações entre esses países e os Estados Unidos (ZANELLA, 2015).

³⁵ Sonorização é o reforço de som para que um evento dependente da produção de som (como uma palestra ou uma apresentação cinematográfica) possa ser assistido por uma massa de espectadores que, pelo tamanho ou quantidade de pessoas, não conseguiria ouvir o evento. A sonorização é parte fundamental de um filme mesmo antes do cinema falado. Até 1926, as sessões de cinema eram acompanhadas por música ao vivo, geralmente executadas por piano, órgão ou até mesmo por orquestras.

³⁶ *Steamboat Willie* é um curta-metragem em preto e branco estrelado por Mickey Mouse. Foi a animação sonora com mais sucesso ao público da época, com o sucesso popular tornando o camundongo Mickey famoso no mundo todo. O título do filme é uma paródia do filme *Steamboat Bill, Jr.* (1928) de Buster Keaton.

³⁷ *Silly Symphony*, também chamado de *Silly Symphonies*, é o título de uma série de 75 desenhos animados produzidos pela Walt Disney Productions entre 1929 e 1939 e ganhou o Oscar de melhor curta-metragem de animação sete vezes, incluindo os primeiros seis anos em que o prêmio foi entregue.

³⁸ Technicolor é uma marca norte-americana pertencente à Technicolor Motion Picture Corporation em que o processo consistia na coloração dos filmes. Foi utilizado até a década de 70. A Technicolor era a segunda maior empresa de coloração cinematográfica após a britânica Kinemacolor e a mais utilizada pelos estúdios de Hollywood de 1922 a 1952.

³⁹ O equipamento, criado pela Walt Disney, era usado para dar o efeito parallax, que é a sensação de profundidade nos cenários das animações. Truque até hoje usado através de filtros em softwares poderosos, na época em 1975 era tudo manual.

No Brasil, ele começaria a desenvolver o personagem Zé Carioca, onde mais tarde, apareceria nos filmes *Alô, Amigos* (1942) e *Você Já Foi à Bahia?* (1944), tudo isso estaria relacionado à política estadunidense de “boa vizinhança”⁴⁰, que tinha como chave central a aproximação cultural e ideológica entre os EUA e a América Latina. A partir daí, as produções do estúdio, inclusive as animações, voltaram-se majoritariamente para propaganda e representação da guerra. A convite das Forças Armadas, a Walt Disney produziu desenhos animados de treinamento para os soldados e de propaganda militar. Algum tempo depois participou da criação da Aliança do Cinema para a Preservação dos Ideais Norte-Americanos, com o objetivo de combater o comunismo no meio artístico, afinal, o próprio Disney era conhecido por ser anticomunista, o que colaborou na relação entre o governo americano e o cineasta, e que mais à frente faria com que o governo soviético proibisse a exibição de filmes dos estúdios no país (FERREIRA, 2008).

Em tempos de paz, após Segunda Guerra, os estúdios retornam às animações de longa metragem sem cunho propagandista, ao menos de guerra, *Cinderela* (1950) foi um sucesso de vendas e deu início ao período de recuperação da Disney, que estava economicamente prejudicada por conta dos prejuízos que a guerra lhes trouxe. Novas parcerias são formadas, e graças a rede de televisão ABC, inauguraram, em 1955, a Disneylândia, um gigantesco parque de diversões situado em Anaheim, na Califórnia. Uma década mais tarde Walt Disney viria a falecer, vítima de câncer, deixando seu legado ao seu irmão Roy, que permanece como presidente da empresa até a data de sua morte, em dezembro de 1971. Com o passar dos anos a Disney expandiria cada vez mais suas fronteiras, passando por crises financeiras e mudanças na liderança, o estúdio foi se moldando de

⁴⁰ A Política de boa vizinhança (ou Good Neighbor Policy, em língua inglesa) foi uma iniciativa política criada e apresentada pelo governo dos Estados Unidos, levada a cabo pelo presidente Franklin Delano Roosevelt, a partir de 1933, que consistia oficialmente em investimentos e venda de tecnologia norte-americana para os países latino-americanos, mas em troca, esses deviam dar apoio à política norte-americana. Ela consistia, no entanto, de um esforço para aproximação cultural entre EUA e América Latina, cujas relações vinham se deteriorando devido ao forte intervencionismo norte-americano durante a política do "Big Stick", lançada por Theodore Roosevelt em 1901. Foi uma época em que gradativamente o american way of life foi ganhando espaço na sociedade brasileira, graças a um cuidadoso plano de conquista. Esse plano fazia parte da estratégia dos Estados Unidos de promover a cooperação interamericana e a solidariedade hemisférica, enfrentar o desafio do Eixo e consolidar-se como grande potência. A campanha teve início com a propagação dos "valores pan-americanos" durante as conferências interamericanas. Vista em retrospecto, a política da boa vizinhança foi uma verdadeira revolução nas relações dos Estados Unidos com os demais parceiros do continente americano. O empenho público anunciado pela nova administração democrata de que doravante descartaria o uso da força para resolver os possíveis conflitos com os países latino-americanos foi o mais saudável passo dado pelos Estados Unidos no reconhecimento deles como países independentes a serem respeitados, e não humilhados (Cervo e Bueno, 1992).

acordo com o mercado e a indústria cinematográfica, acompanhando o contexto tecnológico e sempre inovando na forma em fazer cinema (FERREIRA, 2008).

Desde que se consolidou, a Walt Disney Company se tornou ícone para formação da opinião estadunidense e símbolo universal de felicidade e realização de sonhos. Levando em consideração a ideia de cultura de massa⁴¹ e indústria cultural, a Disney se estabeleceu no cotidiano do americano e construiu aos moldes do *american way of life* uma cultura global de animação, sendo a maior referência no setor cinematográfico e de entretenimento infanto-juvenil no mundo, estendendo sua influência por canais televisivos, parques temáticos pelo mundo, uma divisão de merchandising e linhas de produtos, conteúdo digital de vídeos entre outros, estando presente, nas mais diversas formas, no dia a dia de centenas de milhares de pessoas ao redor do mundo.

Walt Disney transformou-se em uma “lenda”, tendo criado, com a ajuda da sua equipe, todo um universo de referências no imaginário infantil de sucessivas gerações. As suas histórias, facilmente compreensíveis, e talvez aí esteja o segredo do sucesso e da propaganda político-ideológica inclusa em suas obras, refletem os valores médios da tradição americana. Os desenhos animados, em muitos aspectos, possibilitaram a visão de liberdade total do autor. Um dos maiores diretores de todos os tempos, Sergei Eisenstein considerou que os desenhos “poderiam reproduzir qualquer visual que um artista pudesse imaginar. Não eram mais curtas para histórias infantis, mas valiosas criações dignas de se equipararem aos filmes mais realistas” (FERREIRA, 2008. p.25).

Por fim, é importante ressaltar, como Heydt⁴², coloca, que a natureza multilinguística (e sedutora) da animação, permite que ela mantenha seu significado mesmo quando dublada ou legendada. Isto possibilita que se ultrapasse fronteiras com uma facilidade maior, ainda que as animações estejam fora do contexto da cultura popular americana. Segundo ela, o próprio Walt Disney admitiu que “de todas as nossas invenções em termos de comunicação de massa, as imagens ainda falam a língua mais universalmente compreendida” (WALT DISNEY *apud* HEYDT, 2010)

De fato, chega a ser irônico dizer que essas palavras mágicas (Bibbidi-bobbidi-boo) sempre fizeram parte da essência Disney; transformar o outro, de forma mágica, através de uma benção ou

⁴¹ Meios de comunicação de massa e cultura de massa são expressões erroneamente tomadas como sinônimas. Para que a cultura de massa exista é indispensável a presença dos meios, no entanto, a existência destes não pressupõe necessariamente uma cultura de massa

⁴² Samantha "Sam" Heydt (1986) é uma estudiosa social e artista de nova mídia estadunidense. Seus trabalhos são desenvolvidos a partir de uma “sociologia midiática” e da desolação do mundo natural.

castigo, geralmente em busca de uma aceitação ou para privar alguém de seu ambiente, é algo que a companhia sabe fazer bem. A técnica surgida em *Pinóquio* (1940), quando o boneco de madeira é transformado em menino de verdade, segue a mesma lógica em diversos clássicos animados do estúdio: *A Pequena Sereia* (1989), *A Bela e a Fera* (1991), *A Nova Onda do Imperador* (2001), *Irmão Urso* (2004) e *A Princesa e o Sapo* (2009) compartilham desse aspecto, assim como no próprio *Cinderela* (1950). A ironia está quando a Disney decide representar a cultura do “outro” oriental e de forma implícita a transforma em seus moldes, abusando de estereótipos e exportando para o mundo, uma realidade distorcida, como é o caso de, além de muitos outros, *Aladdin* (1992) e *Mulan* (1998).⁴³

O que pretendemos a partir de agora neste capítulo é fazer uma análise de aspectos em filmes específicos que possam nos mostrar como a Disney, possuindo um poder de difusão global de ideias, se utilizou de suas obras para representar outras culturas e povos. Inimigos, aliados, nativos americanos, afro-americanos e o outro oriental, entre outros, sofrem em contexto e níveis diferentes, de uma representação estereotipada, tendo suas identidades suprimidas a um ou outro elemento cultural, que vai construir uma imagem que irá se relacionar com o resto do mundo.

Antes de prosseguirmos ao caso oriental, é interessante observarmos a extensão do “outro”. A diversidade na Disney sempre foi objeto de estudo, questões étnicas, de raça e gênero são facilmente observadas em suas produções e muitas vezes são utilizadas como ferramenta ideológica dos EUA. Faz-se necessário destrinchar um pouco sobre outros casos de representação para entendermos como a Walt Disney, agente do soft power americano – o qual destrinchamos nos primeiros capítulos – constrói a realidade através da “magia” do cinema. No entanto, não pretendemos aqui nos aprofundar em uma análise fílmica, os elementos técnicos das obras darão espaço a questão da significação de símbolos e cenas que possam servir de exemplos para nossa pesquisa central, a representação do “outro”.

⁴³ No original: *Pinocchio*, *The Little Mermaid*, *Beauty and the Beast*, *The Emperor's New Groove*, *Brother Bear*, *The Princess and the Frog*, *Cinderella*, *Aladdin* e *Mulan* respectivamente..

3.1 Entre soldados e malandros: a extensão do “outro” em contexto de guerra

Em conformidade com o que já foi abordado anteriormente, percebemos que os produtos culturais que são construídos no decorrer do tempo formam, ou deformam, determinadas sociedades e culturas. O cinema analisado aqui, utiliza da imagem e representação com base em estereótipos para formar uma concepção do que é o “outro”.⁴⁴ Segundo as observações de Ferro (1992), a questão da representação é instituída em dois planos: um voltado para o fazer parecer; e outro voltado para o iludir, a partir do mascaramento do sentido original. Tal observação é valiosa, pois ao se atribuir um sentido alegórico que muitos filmes expressam em seus enredos, eles valem-se tanto da ilusão artística da história, quanto da história representada através de uma interpretação livre e proposital.

Segundo Moreira (2003), os oligopólios midiáticos são os grandes responsáveis por essa imagem construída e distribuída de uma realidade sob controle e fechada. Fruto da cultura midiática, em um sistema midiático-cultural, o autor aponta que não se trata apenas da conformação do público a determinados hábitos, padrões de comportamento, valores, gostos e preferências, difundidos por meio da mídia, mas da criação, duplicação ou da recriação da realidade por meio dela. A própria noção do que é o “diferente” e do que é o “exterior”, de quem somos “nós” e de quem são “eles”, precisa ser continuamente refeita e repostada, a identidade é construída num processo social e simbólico, historicamente específico a cada grupo ou povo (OLIVEIRA, 2014).

A partir dos discursos e das visões de mundo produzidos pelos sistemas de representação simbólica, os sujeitos podem se posicionar e construir sua identificação com determinados papéis, perfis, significados. Baseados nessa identificação subjetiva, na qual sempre estão presentes desejos e dinâmicas do inconsciente, os sujeitos afirmam ou não seu pertencimento: isso somos nós (e não aquilo), fazemos parte dessa cultura/povo/comunidade (e não daquela outra) (MOREIRA, 2003, p. 121).

Se faz pertinente observarmos como ao passar dos anos, em diferentes épocas e contextos, a Disney utilizou de símbolos e animações para representar outras culturas e povos. Com o advento do multiculturalismo nos anos 90, uma nova onda de filmes vem promovendo uma nova perspectiva

⁴⁴ Aqui abriremos o conceito do “outro” para as nações do eixo em contexto de guerra e latino-americanos.

do retrato do afro-americanos, nativo-americanos, latinos e orientais, uma vez que a representação dessas identidades eram cunhadas a partir de uma série de estereótipos raciais e étnicos (BENHAMOU, 2014). No entanto, nesta parte, vamos nos ater a um período específico da história, para entendermos como a Disney se relaciona em um contexto de guerra enquanto representa tanto os “inimigos” como os “aliados”.

3.1.1 A face da Disney

Como visto anteriormente, os estúdios Disney tiveram participação direta na difusão cultural americana no período de Segunda Guerra Mundial, o objetivo central era o de propaganda militar direcionada aos “aliados”, onde além de incentivar o espírito nacionalista e patriota, retratava o lado oposto, dos inimigos, de forma bastante curiosa.

A face do Führer^{45 46} é um curta-metragem, produzido em contexto de Segunda Guerra, que nos chama a atenção principalmente pela forma que o regime nazista e seus membros são retratados, o curta se passa em um provável cenário onde Pato Donald vive no sistema totalitário alemão, o pesadelo de qualquer cidadão americano (o qual o personagem representa). O lugar em que se passa a história é chamado de Nazilândia, onde tudo tem forma de Suástica, árvores, nuvens e postes, o galo saúda Hitler ao nascer do sol, a casa de Donald tem a forma do rosto do líder alemão e todo o seu interior apresenta elementos do regime.

O filme apresenta uma realidade distópica, onde a escassez de alimentos (ver figura 1), idolatria irracional e trabalho escravo são inerentes ao regime que o personagem se insere. Os componentes do Eixo⁴⁷ são apresentados de forma cômica e sarcástica, e como o filme se passa na visão do Pato Donald, “nós” acabamos incorporando seu sentimento de angústia, o pesadelo do personagem se torna o “nosso” pesadelo.

É importante lembrarmos que as representações condizem com realidades muito mais cruéis que não seriam possíveis serem reproduzidas em uma animação infantil, logo não podemos nos basear em uma subjetividade e relatividade das representações todo o tempo, sendo essencial uma análise minuciosa não somente de “como” a realidade é retratada, mas também “se” essa é fiel

⁴⁵ Der Fuehrer's Face, no original, é um curta-metragem de animação produzido pelos Estúdios Disney em 1942 e protagonizado pelo Pato Donald. É também o nome de uma canção de Oliver Wallace presente neste mesmo curta. O curta, de orientação anti-nazista, foi dirigido por Jack Kinney e originalmente lançado nos cinemas dos Estados Unidos em 1 de janeiro de 1943 pela RKO Pictures. Venceu o Oscar de melhor curta de animação e foi eleito o vigésimo segundo melhor curta de animação da história do cinema americano de acordo com o livro *The 50 Greatest Cartoons* de Jerry Beck.

⁴⁶ A nomenclatura remete ao chefe máximo de todas as organizações políticas e militares da Alemanha nazista. O termo pode ser traduzido do alemão para o português de diversos modos: condutor, chefe, líder, senhor e guia. Apesar de sua aplicação caber em diversas situações do dia-adia o termo ficou marcado pelo horror do holocausto e é evitado pela população germânica desde então.

⁴⁷ Nomenclatura dada à aliança militar firmada entre Alemanha, Itália e Japão visando os enfrentamentos da Segunda Guerra Mundial.

e condiz com os fatos históricos. Neste capítulo também não pretendemos sermos parciais quanto a questão moral ou ética dessas representações, apenas mostrar como Hollywood através da Disney representou a si mesmo e ao outro. Assim, sugerimos que o maniqueísmo seja deixado de lado durante a leitura; apesar de poder ser observado na escrita, não possuímos a intenção de caracterizar o bem ou o mal aqui.



Figura 1 - Cena de A face do Führer (1942)
 Fonte: IMDB - Internet Movie Database, 2017

Símbolos, como a estátua da liberdade, são usados também para representar os Estados Unidos e o sonho americano. Além da musicalidade⁴⁸ do filme (presente em praticamente todas as produções do estúdio) que ocupa papel fundamental na significação de valores e na transmissão de mensagens.⁴⁹

Esse, no entanto, não foi a única produção que iria retratar os inimigos em um contexto de guerra, *Educação para morte*⁵⁰ diz respeito a forma a qual as crianças na Alemanha são educadas, o próprio título deixa claro como os norte-americanos veem o domínio nazista sobre os cidadãos

⁴⁸ A música é utilizada no cinema desde as primeiras exibições, quando era acompanhada ao piano, ou com uma pequena banda que acompanhava a projeção. A motivação musical pode ser observada pela necessidade de provocar emoções, uma vez que um filme sem som é puramente visual. E os sentidos humanos requerem de provocações para reagirem a alto. Uma explosão sem som, ou um ataque surpresa sem preparação musical não surtem o mesmo efeito (FERREIRA, 2008, p.76).

⁴⁹ Alguns trechos da música deixam claro a mensagem que a animação deseja passar: “todos da outra raça vão amar a face do Führer, quando nós trouxermos para o mundo a desordem / Não amar o Führer é uma grande desgraça / Então nós saudamos, saudamos, bem na cara do Führer” (nesse momento tomates são arremessados no rosto do líder) (Der Fuehrer's Face, 1942).

⁵⁰ Education for Death (no original) é um curta-metragem de animação produzido pelos Estúdios Disney e originalmente lançado em 15 de janeiro de 1943 pela RKO Pictures nos cinemas estado-unidenses. Foi dirigido pelo ítalo-americano Clyde Geronimi e é baseado no livro Education for Death: The Making of the Nazi (Educação para a morte: a construção dos nazistas) de Gregor Ziemer. A capa do livro aparece no início do curta.

alemães, apresentando uma sociedade alienada pela guerra e sem muito poder de escolha ou liberdade, e um terceiro filme, *Commando Duck*⁵¹, trata de um outro inimigo norte-americano, os japoneses, que são representados como despreparados e tem seus costumes e hábitos satirizados ao longo da animação, que se baseia em estereótipos e subjuga sua imagem .

É relevante observarmos aqui que nesta última animação é feita a primeira representação animada do asiático, apresentados em um disfarce de árvore que possui olhos puxados e um sorriso maquiavélico, além é claro da icônica frase que um deles profere antes de abrir fogo contra o Pato Donald: “não, não, não, espere por favor, o costume japonês diz: sempre atire no inimigo pelas costas, por favor”⁵² (Commando Duck, 1944).

Essas três animações possuem o mesmo objetivo, representar tanto a sociedade americana como a dos inimigos, que é retratada de forma cruel, intolerante, covarde e ensandecida. Tratam-se de imagens que um país faz dos outros e de si mesmo, e podem estar tanto ligadas ao marketing, quanto a questões cotidianas, conflitos da vida, culturais, políticas ou econômicas, sendo eles ficcionais ou não. Como percebemos, as produções nunca são neutras, produzem uma realidade representada pelo ponto de vista dos produtores ou de quem está no poder. Por isso, as representações do mundo social são sempre determinadas pelos interesses do grupo que as criam e devem ser analisadas com uma visão crítica (OLIVEIRA, 2014).

Assim, de um outro lado porém sob o mesmo contexto, a Disney, através do *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*⁵³, penetra na América Latina, e com objetivos diplomáticos, constrói um conceito de latino-americano buscando em sua essência uma “norte-americanização” desses países, uma vez que poderiam até ter suas culturas e tradições antigas e diversas, mas agora com os ideais liberais trazidos pelos Estados Unidos e também as relações externas que iriam apoiar, tanto na Segunda Guerra Mundial, quanto na campanha contra a ameaça comunista na

⁵¹ *Commando Duck* é um curta-metragem de animação produzido pelos Estúdios Disney e originalmente lançado em 2 de junho de 1944 pela RKO Pictures. Foi dirigido por Jack King e retrata uma missão norte-americana em território japonês no período da Segunda Guerra Mundial.

⁵² No original: “no, no, no, wait please, japonese costume say: always shoot a enemy in the back, please”.

⁵³ Criado em 1940 foi inicialmente designado Office of Inter-American Affairs ou Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republics (OCCCRBAR), em 1941 foi renomeado como Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (CIAA) e em 1945 como Office for Inter-American Affairs ou Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA). Funcionou de 1941 a 1946, com sede em Washington, DC (EUA), e teve como finalidade gerenciar as políticas estadunidenses para a América Latina, no âmbito econômico, político e cultural.

Guerra Fria, colocam a união e integralização de um ideal comum derivado do *american way of life* acima das diferenças culturais (FERREIRA, 2008)

3.1.2 Saudações aos bons vizinhos

Ao longo do século XX houveram muitos contatos entre a Disney e a América Latina, essa relação, principalmente através do cinema, é observada uma vez que foram lançados filmes (longas ou curtas-metragens) com temáticas que abordam o continente latino, como é o caso mais recente, *A nova onda do imperador* (2000) que se ambienta em um cenário de civilização Inca. No entanto, vamos nos ater a duas animações produzidas entre 1942 e 1944, por servirem como exemplo mais concreto de como a América Latina foi pintada nas telas do cinema de Hollywood.

Antes disso, cabe aqui apontarmos que a relação do cinema estadunidense com a América Latina não tem origem com a Disney. O colunista L. Gomes em sua crítica ao filme *Alô, amigos!*⁵⁴, o qual iremos abordar agora, revela a desgastada relação que antes existia entre a América Latina e Hollywood, esta retratando aquela como estereotipada à exaustão nas telas do cinema:

Uma das histórias mais tristes que poderiam ser contadas antes desta guerra seria uma narrativa bem simples e verdadeira dos contactos entre Hollywood e a chamada América Latina, nos bons tempos que chegam até 1940. Não é nada agradável uma visão retrospectiva nesse sentido, pois dela sairia uma impressão deprimente da incompreensão mútua em que viveram as duas metades da América que, contudo, tinham um destino comum e vidas que se completavam. Eis porque, cada vez em que nos lembramos de quantos filmes se fizeram com os cenários naturais e os tipos humanos que vivem aquém Texas, não podemos ver com bons olhos os mosquitos, as febres, os pântanos, a falta de banho e a impetuosidade temperamental com que, a cada passo das fitas, nos presenteavam. A coisa chegou a tal ponto que mesmo nós começamos a nos enxergar com olhos de diretores pouco concenciosos. Os brasileiros, por exemplo, começaram a ver no mexicano um bandido potencial pronto a atacar a diligência que passasse mais próxima. Quanto aos mexicanos, não quero saber que ideia tinham de nós [...]. (GOMES, 1947, p.7 *apud* ZANELLA, 2015, p.212)

⁵⁴ *Saludos Amigos* (no original) é um filme estadunidense do gênero animação produzido pela Disney em 1942. É o sexto longa-metragem de animação dos estúdios Disney e teve sua premiere no Rio de Janeiro em 24 de Agosto de 1942, nos EUA o filme foi lançado em 6 de Fevereiro de 1943. Situado na América Latina, o filme possui quatro diferentes segmentos; Pato Donald estrela dois e Pateta um. O filme mostra a primeira aparição de Zé Carioc e é dirigido por Norman Ferguson, Wilfred Jackson, Jack Kinney, Hamilton Luske, William Roberts.

Alô, Amigos! traz uma saudação aos “amigos” da América do Sul logo nos segundos iniciais do filme. É um chamado para conhecer esse território “pitoresco” e “exótico”. Fruto de uma expedição de Walt Disney à América do Sul com o objetivo de aproximação cultural, base da política de boa vizinhança, *Alô, Amigos!* nos apresenta uma mensagem de fácil entendimento ao público, tanto infantil como adulto. A animação também funciona como uma espécie de documentário onde trará vários aspectos dos países sul-americanos visto pelos estadunidenses, tais como: a música, a natureza, a língua e o cotidiano em geral. A ideia da união fica bem clara na primeira cena de imagens reais do filme: os artistas vêm “em busca de música, dança, e quem sabe de algum amigo para o camundongo Mickey e o Pato Donald” (*ALÔ AMIGOS!*, 1942).⁵⁵ Essa amizade que Walt Disney tanto procurava era reflexo direto da aproximação entre as duas nações e conseqüentemente o afastamento da influência alemã nazista no continente, assim como aponta Zanella.

Para contrapor a influência da Alemanha nazista na América Latina, Rockefeller articulou com Hollywood, especialmente com Walt Disney, a abordagem audiovisual da Política de Boa Vizinhança. Os filmes produzidos nos Estados Unidos, nesse contexto, atenderiam tanto ao interesse de retratar mais positivamente a América Latina para os estadunidenses quanto ao de prevenir que imagens ofensivas para os latino-americanos fossem a estes exportadas a partir dos Estados Unidos. O desenho e documentário *Saludos Amigos*, lançado no Brasil em 1942 com o título *Alô, amigos!*, foi produzido com essas finalidades e é, muito provavelmente, o melhor exemplo da dimensão cultural da Política de Boa vizinhança (ZANELLA, 2015, p. 208).

O filme é ambientado primeiramente no Peru, às margens do Lago Titicaca mais precisamente, onde são mostrados aspectos da cultura local sob os olhos de um, em suas palavras, “célebre turista americano” (representado aqui sob a figura do Pato Donald), são mostrados costumes e curiosidades do povo local por meio dos desenhos coloridos e cômicos. Em um segundo momento a história toma emprestado outro local, o Chile, onde é contada a aventura de um pequeno avião em meio as Cordilheiras dos Andes, e chega à Buenos Aires onde é trazido um cowboy do

⁵⁵ Apesar da primeira cena com imagens reais interpelar os espectadores “Vocês já viram um estúdio de desenhos animados mandar uma expedição ao estrangeiro?”, sugerindo uma dimensão privada da empreitada, *Alô amigos!* foi totalmente financiado pelo Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (Adams, 2007, p.294)

Texas para viver como um gaúcho nos pampas argentinos, são mostrados elementos culturais do povo, como as danças tradicionais e o costumes gastronômicos.

Finalmente a caravana de desenhistas chega ao Brasil, Rio de Janeiro, que chama atenção por suas belas paisagens naturais e seu animado carnaval, complementado por uma bela animação da fauna e flora brasileira ao som da “Aquarela do Brasil” na voz de Ary Barroso, culminando na chegada do Pato Donald e na criação do mais novo personagem da Disney, o José (Zé) Carioca⁵⁶, a personificação do “malandro” carioca, que recepciona com grande alegria seu novo amigo americano, característica que o estúdio queria deixar bem clara, o quão amigável o povo brasileiro era. Donald é levado pelo papagaio à conhecer pontos turísticos da cidade, e provar da música, dança e cachaça brasileira (ver figura 2), fazendo com que assimilamos uma aproximação íntima entre os dois amigos, aqui representando as duas nações.



Figura 2 – Zé Carioca apresenta cachaça ao Pato Donald (*Saludos, Amigos!* 1942)
Fonte: YouTube. LLC

O principal elemento na obra em relação a representação brasileira se encontra na figura do papagaio; não é raro até os dias atuais nós, brasileiros, sermos indagados por turistas sobre nosso

⁵⁶ A receptividade do filme deu fama a Zé Carioca e permitiu-lhe fazer história, tendo sido lançado em quadrinhos e anunciado ao público brasileiro como promessa de sucesso mundial: “Walt Disney e o papagaio brasileiro. Hollywood. Depois de ‘Dumbo’, Walt Disney anuncia uma série de desenhos animados onde o papagaio brasileiro terá seu papel de “astro”. [...] Existe uma enorme curiosidade em torno desse personagem brasileiro do cinema dos bichos e pelas impressões colhidas nos Estúdios da R.K.O., parece que o papagaio será, muito breve, um favorito das plateias do mundo” (Folha da Manhã, 1942, p.3).

samba e carnaval, a imagem projetada do Brasil ao exterior sempre se resumiu a esses elementos, com inserção do futebol mais à frente, e percebe-se que essa imagem foi construída com o auxílio também do famoso Zé Carioca. Sobre isso Ruy Castro escreve que:

[...] durante sua estada no Rio, em seu QG no Copacabana Palace, Disney fora vastamente informado sobre a importância do papagaio na psique do homem brasileiro. Alguns povos faziam uma idéia tão arrogante e exaltada de si mesmos que se identificavam com certo tipo de aves: águias, condores, falcões. O brasileiro se identificava com o papagaio. [...] Disney ficou sabendo como o brasileiro, digo, o papagaio, podia ser pobre, folgado, preguiçoso, vagabundo e sem caráter, mas era esperto, feliz, sabia se virar e aprendia tudo com facilidade, inclusive enrolar os gringos (CASTRO, 2005, p.342 *apud* FERREIRA, 2008, p.108).

No conjunto de filmes feitos para a Boa Vizinhança, se insere também *Você já foi à Bahia?*⁵⁷ que serve como uma espécie de continuação do primeiro, contendo uma ideia muito semelhante a seu antecessor porém inovando nas técnicas cinematográficas, chamando mais ainda a atenção do público e da crítica.

No filme nos encontramos novamente, na figura do Donald, com o Zé Carioca e juntos retornam através da imaginação ao Brasil, dessa vez à Bahia, para reviver a “amizade” e os costumes brasileiros, como a musicalidade (muito forte no filme) e a beleza feminina do país. Outro estereotipo formado. A imagem do malandro é reforçada na obra, diríamos que até exageradamente, e o exótico ambiente ainda não explorado serve como fundo da animação.

O filme produzido por Disney para reafirmar os valores acordados anteriormente, introduz novos e relevantes “amigos” ao grupo – os mexicanos – esses são representado a partir do personagem Panchito, um galo vermelho, caracterizado principalmente pelo seu sobreiro e suas pistolas, adornos que representariam bem a cultura mexicana, aos olhos do cineasta (ver figura 3).

⁵⁷ *Você já foi à Bahia?* (*The Three Caballeros* no original) é um filme estadunidense de animação produzido pela Disney em 1944. É o sétimo filme de animação dos estúdios Disney, sendo dirigido por Norman Ferguson. Clyde Geronimi, Jack Kinney e Bill Roberts atuaram como diretores de sequências. O filme leva a uma aventura pela América Latina combinando live-action com animação e possui uma série de segmentos estrelando Pato Donald abrindo presentes de aniversário de seus amigos latino-americanos. O primeiro presente é um projetor de cinema, pelo qual Donald assiste ao desenho "Aves Raras" (*The rare birds*) sobre pássaros curiosos da América do Sul. Um dos apresentados é o Aracua, ave de comportamento tresloucado que faz outras aparições aleatórias durante o resto do filme e que apareceu em quadrinhos brasileiros com o nome de "Folião". O segundo é um livro sobre o Brasil, entregue por Zé Carioca; e o terceiro é uma "pinhata", trazida por Panchito.

Panchito é o encarregado de apresentar a cultura mexicana ao seus novos amigos, e leva quase que em um roteiro turístico, Donald e Zé Carioca, às praias e cidades do país introduzindo pinhatas, danças típicas e artistas como Carmem Molina e Dora Luz, que ocupam o papel semelhante ao que Carmem Miranda⁵⁸ ocupava para o Brasil, que dessa vez foi cedido a sua irmã, Aurora Miranda.

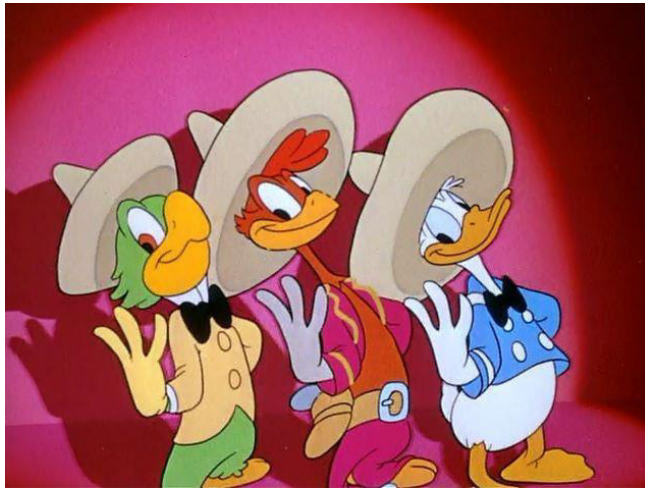


Figura 3 – Zé Carioca, Panchito e Pato Donald (*The Three Caballeros*, 1944)

Fonte: disney.wikia.com

O filme funciona como um agradecimento ao Brasil e México pela união contra o nazismo. As músicas são marcadas principalmente pela fraternidade entre os três parceiros, e chama atenção também pelo tom sensual exagerado apresentado, Donald por exemplo, flerta com praticamente todas as mulheres do filme, trazendo novamente a imagem sexualizada da mulher latina, que irá perdurar até os dias de hoje (FERREIRA, 2008). E por mais que ambos os filmes busquem a maior autenticidade possível em suas representações da América Latina, fica claro como esses países e personagens são representados como “outros” exóticos diante da normatividade hegemônica cultural estadunidense.

⁵⁸ Além dos desenhos de Disney, Hollywood produziu uma série de outros materiais dentro do espírito da política de boa vizinhança, dentre os quais se destacam alguns melodramas e diversos musicais. Foi exatamente nesse gênero que se destacou a luso-brasileira Carmem Miranda. A “pequena notável”, como ficou conhecida, com seu turbante cheio de frutas, gravou dez filmes pela foz entre 1940 e 1946 (ZANELLA, 2015, p.215).

No entanto, concluímos que apesar de ser visto muitas vezes como exótico, o “outro” latino-americano possui uma proximidade grande com seu vizinho do norte. O EUA constroem essa proximidade por enxergarem no Brasil, por exemplo, a extensão da sua cultura, que exerce forte influência em todo continente. O imagem do latino-americano é, em certo modo, valorizada e esse, seduzido, se afasta da influência europeia enquanto se aproxima dos EUA. A diplomacia cultural através do cinema estreita laços políticos, abre mercados, forma história e principalmente relações internacionais.

Walt Disney, nos casos analisados, se posiciona mais como um agente político (detentor de um expressivo soft power) do que um cineasta propriamente dito, as obras possuem claro propósito ideológico e servem em diferentes linhas para convencer e distinguir os “inimigos” e “aliados”⁵⁹, a representação estereotipada se faz necessária para construção imaginária do “outro” e é consequência de uma hegemonia cultural, que constrói, transforma e limita sua identidade. Lembrando que devemos considerar a “extensão do outro” ao percebermos que toda e qualquer imagem feita de um outro grupo (social, cultural, étnico, etc.) possui na maioria das vezes uma razão histórica que contextualiza esse tipo de representação.

Como práticas significantes, os estereótipos não se limitam, portanto, a identificar categorias gerais de pessoas – contêm julgamento e pressupostos tácitos ou explícitos a respeito de seu comportamento, sua visão de mundo ou sua história. Embora possam variar em termos de virulência e apelo emocional, geralmente representam, expressam tensões e conflitos sociais subjacentes – o “português boçal”; “o irlandês rude”; “o oriental dissimulado”; “o argentino esnobe”; “o imigrante arruaceiro”; “o índio preguiçoso”; “o jovem rebelde sem causa”; “a mulher latina amoral e quente”; “o negro de índole escrava, humilde e resignado”; “o suburbano farofeiro”; “o homossexual erotomaniaco”; “o artista afeminado”; “o intelectual frankfurtiano elitista e carrancudo”... etc (FREIRE FILHO, 2015, p.5).

Em continuidade, iremos abordar o tema central de nossa pesquisa, a representação do Outro oriental pela Disney, lembrando em considerar o contexto histórico, político e social o qual o filme está inserido e quando o filme foi produzido.

⁵⁹ Nomenclatura dada à aliança militar composta inicialmente por França e Reino Unido. Em 1941 a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas adentra na aliança seguida posteriormente pelos Estados Unidos da América.

3.2 A maldade está nos olhos de quem vê? - o oriente sob a ótica Disney

A esta altura, fica evidente que as representações em base de estereótipo se comportam como estratégia ideológicas de construção simbólica que visam a naturalizar, universalizar e legitimar normas e convenções de conduta, identidade e valor que emanam das estruturas de dominação social vigentes. Sua formulação e difusão, conforme sugere Hall, são um dos aspectos daquilo que Gramsci⁶⁰ chamou de luta pela hegemonia – ou seja, da tentativa habitual das classes dominantes de modelar toda a sociedade de acordo com sua visão de mundo, seu sistema de valores e sua sensibilidade, de modo que sua ascendência comande, arregimente um consentimento amplo e pareça natural, inevitável e desejável para todos (1997).

Os estereótipos reduzem toda a variedade de características de um povo, uma raça, um gênero, uma classe social ou um “grupo desviante” a alguns poucos atributos essenciais (traços de personalidade, indumentária, linguagem verbal e corporal, comprometimento com certos objetivos etc.), supostamente fixados pela natureza. Encoraja, assim, um conhecimento intuitivo sobre o Outro, desempenhando papel central na organização do discurso do senso comum (FREIRE FILHO, 2005). Assim, ao embasar estratégias de individuação e marginalização, essa representação estereotipada produz um efeito de verdade probabilística e previsibilidade que, no caso, deve sempre estar em excesso do que pode ser provado empiricamente ou explicado logicamente – “como se a duplicidade essencial do asiático ou a bestial liberdade sexual do africano, que não precisam de prova, não pudessem na verdade ser provados jamais fora do discurso” (BHABHA, 1998: 107).

Diante disso, observa-se que a Walt Disney utiliza-se de um multiculturalismo em suas produções tanto para atingir os mais diversos públicos como para representar e construir a imagem do Outro de acordo com sua essência americanizada. Maquiada através da “inocência” das animações, a Disney exporta ao mundo, por seus personagens, como cada povo se caracteriza e como “nós” e “eles” devem enxergar a si mesmo e ao outro.

⁶⁰ Antonio Gramsci (1891 — 1937) foi um filósofo marxista, jornalista, crítico literário e político italiano. Escreveu sobre teoria política, sociologia, antropologia e linguística. Foi membro-fundador e secretário-geral do Partido Comunista da Itália, e deputado pelo distrito do Vêneto, sendo preso pelo regime fascista de Benito Mussolini. Gramsci é reconhecido, principalmente, pela sua teoria da hegemonia cultural que descreve como o Estado usa, nas sociedades ocidentais, as instituições culturais para conservar o poder.

3.2.1 A Dama e os Siameses

Percebemos como um bom exemplo disso a animação *A Dama e o Vagabundo*⁶¹ que consegue representar diversas culturas em nuances apresentados durante a película: italianos⁶² são mostrados como emocionalmente descontrolados e o escocês⁶³ é visto como parcimonioso por exemplo, mas o que nos interessa aqui é a representação de outros dois personagens em especial.

Ao longo da animação, nos são apresentado Si e Am (analogia a Siam, antigo nome da Tailândia) gatas siamesas (ver figura 4) que possuem características bem marcantes e ofensivas que remetem ao “perigo amarelo”⁶⁴; com olhos puxados, dentes/presas separadas e com um jeito engraçado de falar, as personagens possuem uma música de fundo com guizos e gongos que distintamente remete a música asiática, além da letra que deixa clara a ideia de que elas não são daquele lugar⁶⁵, mas cogitam a permanência. No entanto, o que mais chama atenção na canção é o sotaque marcante das personagens, onde percebem-se expressões unidiomáticas e um inglês pidgin⁶⁶, a mensagem incorporada na canção é clara: “bons animais falam com sotaque ocidental, britânico e americano...” (RABISON, 2008, p.76 *apud* AKITA; KENNEY, 2013, p.60).

⁶¹ *A Dama e o Vagabundo* (no original em inglês: *Lady and the Tramp*) é um filme americano de animação produzido pela Disney em 1955 e baseado em conto do autor Ward Greene. É o décimo-quinto longa-metragem de animação dos estúdios Disney e foi lançado nos cinemas em 22 de Junho de 1955. O filme foi dirigido por Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske e produzido por Walt Disney. *A Dama e o Vagabundo* é o primeiro filme animado fímado em Widescreen pela CinemaScope e conta a história entre o romance canino de uma Cocker Spaniel doméstica e um vira-lata de rua.

⁶² Os italianos são representador por dois personagens cozinheiros, Tony e Joe, e elementos como a música, aparência e a comida servida remetem a cultura italiana.

⁶³ O cachorro Jock representa o escoceses como “econômicos”, enterrando e acumulando ossos como forma de “poupança”

⁶⁴ O Perigo Amarelo (também Terror Amarelo e Espectro Amarelo) é uma metáfora de cor racista que é parte integrante da teoria xenófoba do colonialismo: que os povos do Leste Asiático são um perigo para o mundo ocidental. Como percepção psicocultural da ameaça do Oriente, o medo do Perigo Amarelo era mais racial do que nacional, um medo derivado, não da preocupação com uma fonte específica de perigo, de qualquer país ou pessoa, mas de um vagamente sinistro, medo existencial da horda enorme, sem rosto e sem nome de pessoas amarelas opostas ao mundo ocidental. Como uma forma de xenofobia, o Terror Amarelo é o medo da maré crescente de pessoas coloridas do Oriente (YANG, 2004).

⁶⁵ Trecho da música que apresenta os personagens: “Somos siameses se você quer / Somos siameses se não quer / Esta casa vai ser nosso novo lar / Se gostarmos, vamos por aqui ficar.”

⁶⁶ A palavra é possivelmente derivada da pronúncia chinesa para a palavra inglesa business (negócio). Pidgin English, ou “inglês pidgin”, era o nome dado ao pidgin feito da mistura entre o chinês, o inglês e o português utilizada para o comércio em Cantão durante os séculos XVIII e XIX. Alguns acadêmicos questionam esta derivação da palavra pidgin, e sugerem etimologias alternativas; porém nenhuma obteve até agora apoio entre outros acadêmicos.

As gatas se comportam de forma ameaçadora a cadela Lady (personagem principal) e ao ambiente em geral, conspiram para devorar o pássaro e o peixe de estimação da casa e até de roubar o leite do bebê ou mais, isso tudo enquanto destroem o cenário de forma debochada. Não sendo possível distinguir a identidade uma da outra, passando uma ideia de que “chineses (ou orientais) são todos iguais”.



Figura 4 – Si e Am (*Lady and the Tramp*, 1955)
 Fonte: www.imdb.com

Gatos siameses, conforme figura 4, parece uma escolha curiosa para ocupar o papel de vilão em um filme da Disney. Em meio a década de 1950, onde havia altos índices de xenofobia na América, causado pelo sentimento de “culpa” e medo pelo bombardeio em Hiroshima e Nagasaki, as gatas siamesas representam o imigrante ilegal e sinistro asiático que “invade” o território ou a casa do estadunidense e ameaça a felicidade doméstica; sentimento compartilhado por muitos cidadãos americanos da época. Visualmente eles representam a “ameaça amarela” e apesar de agressoras, se põem como vítima na mesma cena como forma de manipulação. (NADEL, 1995, p.122 *apud* AKITA; KENNEY, 2013, p.57.)

Dessa tal forma, fica evidente o estereótipo orientalista apresentado por Edward Said (2007), nas características física, comportamentais e de comunicação dos personagens analisados, em conformidade ao contexto histórico da época de produção e de uma imagem já construída através do tempo, sobre o outro oriental. O que nos mostra que mesmo diante de uma suposta animação inocente onde os protagonistas são animais, as minorias são representadas de forma preconceituosa e carregadas de rótulos que denigrem e classificam o outro. Essa fórmula se repete

em diversas animações no decorrer da história da Disney, inclusive com a representação de asiáticos por gatos siameses, como é o caso do personagem Shun Gon, em *Aristogatas*, de 1970⁶⁷.

⁶⁷ No filme *Aristogatas* (*The Aristocats* em inglês) um gato siamês chamado Shun Gon aparece com características estereotipadas, segurando pauzinhos ao invés de baquetas e com um sotaque diferente dos demais personagens.

3.2.2 O Livro da Índia

Considerando que nenhuma representação feita pela Disney é meramente ocasional, como já averiguado, julgamos ser imprescindível abordarmos outros exemplos de como o oriente é apresentado em obras cinematográficas do segundo maior conglomerado de mídia e entretenimento do mundo. Antes de 1990, com exceção de *Mogli – O Menino Lobo*⁶⁸ a representação de outras raças nos filmes da Disney se limitava a personagens que ficavam as margens da narrativa, e eram caracterizados, além de estereótipos raciais, como cômicos ou/e perigosos, logo, perseguidos como inferiores, ridículos e inerentemente como o “outro” (Wells 1998, p.217).

Baseado nos contos de *Mogli* contidos em *The Jungle Book* (1894) por Rudyard Kipling⁶⁹, o clássico animado Disney conta a história de um menino homem criado por uma matilha de lobos, que vive na floresta em meio aos animais e tenta sobreviver ao tigre Shere Kan, que pretende assassiná-lo por ódio à espécie humana. Enquanto viaja para aldeia dos homens, juntamente com seus amigos, *Mogli* se vê em situações de perigo e experimenta como é viver sozinho na selva, até finalmente conseguir encontrar a aldeia e supostamente se manter salvo a partir de então.

A obra original é fruto das ideias colonialistas de Kipling, que foi um dos escritores mais populares da Inglaterra, em prosa e poema, no final do século XIX e início do século XX. Laureado Nobel de Literatura de 1907, Kipling tornou-se conhecido (nas palavras de George Orwell) como um "profeta do imperialismo britânico"⁷⁰ (WATERMAN, 2015).

⁶⁸ *Mogli – O menino lobo* (*The Jungle Book*) é um filme norte-americano do gênero animação produzido pela Walt Disney Pictures em 1967 e baseado no livro de mesmo nome do autor inglês Rudyard Kipling.

⁶⁹ Joseph Rudyard Kipling (Bombaim, 30 de dezembro de 1865 — Londres, 18 de janeiro de 1936) foi um autor e poeta britânico, conhecido por seus livros "The Jungle Book" (1894), "The Second Jungle Book" (1895), "Just So Stories" (1902), e "Puck of Pook's Hill" (1906); sua novela, "Kim" (1901); seus poemas, incluindo "Mandalay" (1890), "Gunga Din" (1890), "If" (1910) e "Ulster 1912" (1912); e seus muitos contos curtos, incluindo "The Man Who Would Be King" (1888) e as compilações "Life's Handicap" (1891), "The Day's Work" (1898), e "Plain Tales from the Hills" (1888). É considerado o maior "inovador na arte do conto curto"; os seus livros para crianças são clássicos da literatura infantil; e o seu melhor trabalho dá mostras de um talento narrativo versátil e brilhante.

⁷⁰ Além do *The Jungle Book*, Kipling ficou de fato famoso por suas opiniões controversas a respeito do colonialismo, o escritor descreve sucintamente sua visão sobre a colonização em seu poema de 1899, "The White Man's Burden", que afirma que é dever da Inglaterra (e carga) colonizar e civilizar países e povos subdesenvolvidos: Take up the White Man's burden / Send forth the best ye breed / Go bind your sons to exile / To serve your captives' need; / To wait in heavy harness, / On fluttered folk and wild / Your new-caught, sullen peoples, / Half-devil and half-child [...] (*The White Man's Burden*, 1899).

A adaptação feita pela Disney (o qual é nosso foco de análise) não reflete em sua totalidade todo o racismo observado nos contos originais, no entanto, pudemos perceber que não ficou livre de representações problemáticas de grupos específicos.

Em “It’s A Jungle Book Out There, Kid” por exemplo, Greg Metcalf, professor de História da Arte e Arqueologia da Universidade de Maryland, argumenta que *The Jungle Book* (1964) remete a vários movimentos culturais que Walt Disney (em sua visão ultra conservadora de mundo) consideraria ameaçadores na década de 1960. Disney utiliza de caracterização exagerada para representar cada uma das ameaças: paternidade liberal (Baloo), homossexualidade (a sensual cobra Kaa), rock’n roll e movimento hippie (abutres representando The Beatles) entre outros. Em conclusão, Metcalf alega que o ideal americano é realizado quando por vontade própria, Mogli decide retornar para a aldeia dos homens, demonstrando assim a sua superioridade sobre os animais da selva (Metcalf, 1991 *apud* Waterman, 2015).

Um personagem que nos chama a atenção é o King Louie (ver figura 5), inventado para a adaptação do cinema, King Louie é um orangotango que deseja aprender a fazer fogo, para assim se tornar como o homem. Isso pode ser facilmente interpretado por lentes raciais; onde os macacos ocupam o papel do oriental que almeja se tornarem civilizados, igualmente ao homem branco, como é mostrado em sua música de apresentação “I Wanna Be Like You”⁷¹. No entanto, a maior controvérsia que está envolta do orangotango, trata-se de questões mais aparentes, a representação da cultura afro-americana através do Jazz, onde o ritmo da música e da dança e até o próprio nome do personagem que remete a Louis Armstrong, famoso cantor de Jazz (originalmente cotado para ser a voz do primata)⁷², nos levam a entender que a performance na cena é a representação próxima do movimento dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos⁷³, o que torna o personagem tão quão problemático. (WATERMAN, 2015)

⁷¹ Trecho da canção: [...] Eu quero ser como você / Eu quero andar como você / Falar como você, também / Você verá que é verdade / Um primata como eu / Pode aprender a ser humano também [...] (tradução nossa)

⁷² O estúdio queria que Louis Armstrong interpretasse o rei Louie, mas ocorreu aos produtores que talvez alguns “queixosos” se ofendessem ao ver e ouvir o grande músico de jazz afro-americano representado como um macaco. Então, eles fizeram com que Louis Prima, um cantor de jazz e trompetista brancos, expressasse o personagem. Notavelmente, não há o rei Louis nos livros de Kipling, nem nenhum dos animais canta e dança. No entanto, a mudança não amenizou a situação, tendo em vista que o próprio Louis Prima apropriou-se de características musicais de Armstrong para interpretar o personagem.

⁷³ O movimento compreendido entre 1955 e 1968, consistia em conseguir reformas nos Estados Unidos visando a abolir a discriminação e a segregação racial no país. O lançamento de Mogli – O menino lobo pela Disney, acompanha esse contexto histórico.



Figure 5 – King Louie (*The Jungle Book*, 1967)

Fonte: www.imdb.com

Ainda em aspecto imperialista, no mesmo personagem percebemos algo interessante: mesmo King Louie sendo da realeza, ele se sente restrito e inferiorizado por não estar no mesmo nível dos homens (não possuindo o poder do fogo). Acreditamos que isso seja reflexo de como os europeus enxergavam o sistema nativo de hierarquia ilegítimo, e aqui citamos um trecho da obra original⁷⁴, que nos remete a ideia de como os colonizadores viam os nativos, ou mais, como o sistema de castas⁷⁵ foi representado.

Diante de nossa análise, o racismo observado em *The Jungle Book* está associado mais ao autor e à obra original⁷⁶ do que a animação por si. É claro que podemos observar problemáticas

⁷⁴ "Eu te ensinei [Mogli] - toda a Lei da Selva para todos os povos da selva - exceto os macacos que vivem nas árvores. Eles não têm lei. Eles são marginalizados. Eles não têm um discurso próprio, mas usam as palavras roubadas, que percebem quando ouvem e espiam e esperam acima nos ramos. O caminho deles não é nosso caminho. Eles estão sem líderes. Eles não têm nenhuma lembrança. Eles se vangloriam e tagarelam e fingem que são ótimos, prestes a fazer grandes assuntos na selva, mas a queda de uma noz transforma sua mente em gargalhadas e tudo é esquecido. Nós da selva não temos relações com eles. Não bebemos onde bebem os macacos; nós não vamos para onde os macacos vão; nós não caçamos onde eles caçam; não morremos onde eles morrem" (*The Jungle Book*, 1894) [Tradução nossa].

⁷⁵ O sistema de castas da Índia é uma divisão social importante na sociedade Hindu, não apenas na Índia, mas no Nepal e outros países e populações de religião Hindu. Embora geralmente identificado com o hinduísmo, o sistema de castas também foi observado entre seguidores de outras religiões no subcontinente indiano, incluindo alguns grupos de muçulmanos e cristãos. A Constituição Indiana rejeita a discriminação com base na casta, em consonância com os princípios democráticos e seculares que fundaram a nação. Barreiras de casta deixaram de existir nas grandes cidades, mas persistem principalmente na zona rural do país.

⁷⁶ Na versão original, de 1894, acreditamos que Mogli represente o britânico, enquanto que a selva seria a Índia, logo, Mogli é humano assim como os animais são os nativos. No livro, Mogli aprende como manipular todas as outras espécies, todas as quais são mais baixas no ranking implícito de Kipling. E os animais aceitam a natureza elitista de Mogli e, em sua maior parte, acompanham suas decisões, mesmo quando não querem realmente. Tudo faz parte da

durante a estória adaptada pela Disney, como o fato do Coronel Hathi e sua brigada de elefantes⁷⁷ remeterem ao exército britânico possuindo uma autoridade diante toda floresta (aqui entendida como a Índia), ou mesmo a sexualização da garota que aparece nas cenas finais do filme seduzindo Mogli para dentro da aldeia, o que nos leva a entender ser um retrato dos casamentos infantis que acontecem no país, ficando subentendido na canção que a garota canta⁷⁸, que fala sobre ter um belo esposo, filhos e deveres domésticos. Mas de fato, para um maior entendimento de como *The Jungle Book* é um retrato inconfundível do imperialismo/colonialismo/orientalismo britânico, deve-se ser feito um aprofundamento maior na obra exordial.

ordem natural das coisas: os humanos são superiores aos animais; os brancos são superiores aos demais. (SIKOV, 2016)

⁷⁷ Para o budismo, cunhado na Índia há mais de dois milênios, o elefante é um símbolo de força da mente, e no hinduísmo, a religião majoritária, encarna Ganesh, um deus com cabeça de elefante que representa sabedoria, boa sorte e prosperidade. É interessante observarmos que a representação do exército britânico caiba a esses animais tão importantes na cultura indiana.

⁷⁸ “[...] O meu pai vai pra floresta / E minha mãe vai cozinhar / E eu vou encher o pote / Pra ter água pra lavar / Mas eu vou me casar um dia / E uma filha eu vou criar / E ele vai encher o pote / Pra que eu possa cozinhar [...]”

3.2.3 A barbaridade nas noites da Arábia, e nos dias também

Em continuidade com nossa pesquisa, *Aladdin* (1992)⁷⁹ revela-se ainda mais interessante aos nossos olhos de como a imagem do oriente é construída pela Disney. A animação aclamada mundialmente acompanha a história de Aladdin, um jovem de origem humilde que rouba para se alimentar, mas é generoso. Quando Jasmine, a princesa de Agrabah e filha do Sultão, decide fugir do castelo para evitar um casamento forçado, o destino dos dois se cruza. Ao longo da jornada, Aladdin se apossa de uma lâmpada mágica, que é objeto de desejo de Jafar, o vilão ganancioso, e isso lhe traz problemas. Além disso, por serem de origens sociais distintas, Aladdin e Jasmine não podem se casar a priori. Sob a forma de príncipe – uma prerrogativa adquirida em um dos três desejos que podia fazer ao Gênio da lâmpada mágica –, Aladdin mostra à princesa um “novo mundo”, sob um novo ponto de vista, fora dos muros do castelo e de sua cultura. A animação é baseada no conto Aladim e a lâmpada maravilhosa, da coletânea de contos árabes, *As mil e uma noites*. A história é originalmente ambientada em um reino na China, e a princesa Badr al-Budur, por exemplo, não assume tanto protagonismo quanto Jasmine.

É importante lembrar que o exotismo observado no filme e o etnocentrismo andam em conjunto. Mesmo que em diferentes formas, ambos se caracterizam por atribuir valores sob a cultura, alheia ou própria. O etnocentrismo pode ser descrito como o entendimento de uma única cultura hegemônica, como um padrão dominante pelo qual todas as outras são medidas. Consumir e enxergar o exótico não se trata apenas de um produto ou valores atribuídos a um outro lugar, mas faz parte do processo de diferenciação entre “nós” e “eles” (Leitão, 2008), e isso é observado constantemente nos filmes que possuem como pano de fundo o oriente ou outro lugar “pouco explorado” pela mídia.

Aladdin expõe a facilidade que a Disney possui em cruzar as fronteiras culturais das nações; a imagem do mundo criada pela mídia e as narrativas imaginárias do externo dão ao espectador

⁷⁹ *Aladdin* é um filme norte-americano de 1992 do gênero musical, aventura e fantasia, produzido pela Walt Disney Feature Animation e distribuído pela Walt Disney Pictures. Foi o 31º filme animado da série de clássicos da Disney e fez parte da era conhecida como Renascimento da Disney. O filme foi dirigido por John Musker e Ron Clements, baseado no tradicional conto árabe Aladim e a Lâmpada Maravilhosa, contido em *As Mil e uma Noites*. O elenco de dubladores é composto por Scott Weinger, Jonathan Freeman, Robin Williams, Linda Larkin, Frank Welker, Gilbert Gottfried e Douglas Seale.

uma noção (mesmo que ilusória) de como o outro vive e se comporta. A habilidade sedutora das animações Disney chama atenção do público internacional mesmo quando a cultura americana não serve de pano de fundo para seus filmes, e mesmo assim, uma visão hegemônica cultural do ocidente cria uma linha que liga a ficção com a realidade. A Disney constrói uma hierarquia racial e social e possuindo uma audiência nacional e transnacional determina o seu lugar no mundo de acordo com o do “outro”. Além de promover sua cultura corporativa americanizada e uma propaganda política nada imparcial (HEYDT, 2017 *apud* APPADURAI, 1996). Heydt nos aponta que mesmo o filme sendo ambientado no oriente médio, valores capitalistas e de consumo são incorporados nos personagens.

Um dos poucos filmes americanos com um protagonista árabe, Aladdin de Walt Disney defende uma doutrina que apoia o capitalismo, o egocentrismo e o consumismo. Abaixo da superfície desta animação aparentemente encantadora, corre uma ideologia vazia da benevolência democrática. No início do filme, Aladdin é retratado como um pobre mendigo de rua, no entanto, ele vive acima das ruas de Agrabah, onde da janela, está nivelado com o palácio do sultão. Este detalhe aparentemente inconsequente constrói uma metáfora visual que sugere a igualdade social de Aladdin com a elite. Ao desenterrar a lâmpada mágica e o gênio que vive dentro, Aladdin não hesita em usar os três desejos em seu próprio interesse. Ao invés de alimentar as crianças famintas jogados nas ruas de Agrabah ou ajudar os pobres e moribundos, Aladdin deseja roupas e bens materiais caros para impressionar a Princesa Jasmine. Assim, a mobilidade social de Aladdin depende essencialmente da ganância, do materialismo e da satisfação egoísta das suas próprias necessidades: uma mentalidade indicativa do apetite avaro desencadeado pela economia de mercado. (HEYDT, 2017, p. – tradução nossa)

Além de incorporar e disseminar valores capitalistas, Aladdin funciona também como uma vitrine para a cultura árabe, que é retratada como atrasada e irracional. A representação étnica apresentada no filme, é muito provavelmente, a que mais perpetua estereótipos de todas as produções do estúdio. O essência do árabe é submetida a simplificações e exageros que deixam claro como características raciais são usadas para definir e nutrir uma imagem sobre o outro. O uso de estereótipos étnicos geralmente são acompanhados por objetivos imperialistas, de guerra ou de defesa nacional. Com influência política e econômica, as distorcidas representações étnicas, de classe ou gênero são construídas e transmitidas por poderosas minorias com o intuito de preservar o status quo e geralmente estão ligadas a um contexto social e histórico de conflitos culturais ou bélicos, e não é diferente em Alladin (HEYDT, 2017 *apud* CHOW, 2002).

O filme lançado pouco depois da Guerra do Golfo⁸⁰, é reflexo do contexto social político da época e repete aquela velha alegoria maniqueísta do bem contra o mal, claro que baseado em essencialismo étnico; o filme, ambientado no oriente médio, apresenta apenas os personagens perversos como falantes da língua árabe, enquanto que, apesar de suas etnias, Aladdin e Princesa Jasmine possuem características americanizadas. A população da cidade Agrabah⁸¹ (originalmente seria a “fictícia” cidade de Bagdá) é representada como violenta de modo geral, as mulheres servem como objeto de opressão e desejo sexual, enquanto que os homens são mostrados como bárbaros barbados. A civilização do oriente médio é vista no filme como caótica e exótica, um lugar onde cobras são encantadas e leis só servem para controlar as mulheres, a vida na rua é perigosa, onde o roubo é punível por mutilação, e além do mais, tudo isso se passa em um vasto deserto o que nos leva mais uma vez a uma imagem distorcida do oriente médio (HEYDT, 2017).

Por se passar inteiramente em um território árabe, o filme utiliza em abundância de representações estereotipadas, no ambiente, nos personagens e nas situações. Aladdin apresenta o maniqueísmo entre duas nações, hegemonia ideológica, propaganda política, globalização do capitalismo e mais, se apropria do mundo árabe e projeta a sua imagem para o mundo de forma hierárquica. No entanto, a maior perigo na animação, está no fato de ser apresentada como socialmente inofensiva, que como pudemos ver, está longe de ser verdade.

Assim como nas outras produções, a musicalidade presente no filme é fator essencial de nossa análise. É importante lembrar que a Walt Disney se consolidou no mercado com animações musicais; pioneira no estilo, a companhia já recebeu inúmeras premiações provenientes de suas músicas e trilhas sonoras originais de alto nível, como foi o caso de Aladdin, premiado pela *Academy Awards* (melhor canção original por “A Whole New World” e melhor trilha sonora). No entanto, como vimos anteriormente, as canções carregam simbologias que nem sempre agradam à todos.

⁸⁰ A Guerra do Golfo (2 de agosto de 1990 a 28 de fevereiro de 1991) foi um conflito militar travado entre o Iraque e forças da Coalizão internacional, liderada pelos Estados Unidos e patrocinada pela Organização das Nações Unidas, com a aprovação de seu Conselho de Segurança, através da Resolução 678, autorizando o uso da força militar para alcançar a libertação do Kuwait, ocupado e anexado pelas forças armadas iraquianas sob as ordens de Saddam Hussein. A invasão do Kuwait e a ameaça de invasão da Arábia Saudita pelo Iraque representavam uma grande afronta aos interesses americanos na região. Isto porque, se o Iraque anexasse o Kuwait (ou a Arábia Saudita – ou os dois) ao seu território, o governo Saddam Hussein conseguiria que seu país detivesse metade das reservas de petróleo mundiais. Tal risco não poderia ser admitido pelos Estados Unidos, dada toda a importância do chamado “ouro negro” para o crescimento econômico do país e sua posição de liderança mundial.

⁸¹ “O mais estranho”, em árabe.

A canção de entrada “*Arabian Nights*”, na versão lançada originalmente causou grande polêmica e foi repudiada pelo Comitê Antidiscriminação Árabe-Americano (ADC). A letra que dizia em seu primeiro trecho: “Oh, eu venho de uma terra, de um lugar distante/ Onde caravanas de camelos vagam/ Onde eles cortam sua orelha/ Se não forem com a sua cara/ É bárbaro, mas ei, é o lar”⁸² foi mudada após o apelo do comitê, e foi distribuída em vídeo para: “É plano e imenso, e o calor é intenso/ É bárbaro, mas ei, é o lar”⁸³. A parte mais problemática do trecho foi mudada, mas a palavra “bárbaro”, que conota crueldade, relativo ao primitivo, que não tem leis nem civilização, no entanto, foi mantida em ambas as versões – mas na adaptação, é o lugar (e não as pessoas) que é caracterizado dessa forma (AGUIAR, 2014).

Em relação a música, outro ponto que consideramos problemático é sua versão dublada em português. Enquanto que na versão original as noites da árabes são descritas como quentes e muitos sentidos, em português isso fica mais explícito, afirmando que essas noites tem “um belo luar e orgias demais”. Nenhum outro filme de princesas até então havia sido tão explícito sexualmente em seus vocábulos. Fica claro que essa liberdade maior na linguagem se dá por possuir como ambiente de fundo o mundo árabe, historicamente estereotipado como um povo altamente sexualizado, com seus haréns e dançarinas do ventre, que também fazem aparições durante o longa. Segundo Giroux (1995) no entanto, os executivos da Disney estavam cientes das implicações racistas da letra na medida em que Howard Asman, escritor da música, chegou a enviar uma versão alternativa quando entregou a canção escolhida, o que torna ainda mais problemática a questão.

A questão bárbara, a qual a música de abertura indica, é reafirmada em diversos momentos. Durante o filme, a cultura árabe é representada através de assassinatos, decapitações, roubo, violência exacerbada, pobreza, fome e desigualdade social. Tal representação ecoa os pensamentos de Said quando este comenta um artigo do professor Gil Carl Alroy intitulado “Os árabes querem paz?”, afirmando que seu autor pretender provar que:

Os árabes são, em primeiro lugar, unidos em seu gosto pela vingança sangrenta, em segundo lugar, psicologicamente incapazes de paz e, em terceiro lugar, congenitalmente atados a um conceito de justiça que significa o oposto de justiça, eles não são merecedores de confiança

⁸² No original: Oh, I come from a land, from a faraway place/ Where the caravan camels roam/ Where they cut off your ear/ If they don't like your face/ It's barbaric, but hey, it's home (Aladdin, 1992) [Tradução nossa]

⁸³ Traduzido da letra alterada em inglês: Where it's flat and immense/ And the heat is intense (Aladdin, 1992)

e devem ser combatidos sem trégua, como se combate qualquer outra doença fatal. (SAID, 2007, p. 410)

A geografia é também um aspecto curioso em Aladdin. O palácio do Sultão (conforme figura 6) é bastante semelhante ao Taj Mahal, situado na Índia. Essa alusão reforça a ideia de que essas localidades, apesar de amplamente distintas entre si, tanto em termos geográficos, quanto culturais, no fundo, seriam a mesma coisa. Essa percepção só toma dimensões ainda maiores quando se percebe que o deserto subsaariano africano do início do filme desemboca no palácio do Sultão nesta cartografia reinventada de Aladdin (que é ambientado no Oriente Médio). Em vez de desconstruir o velho estereótipo de que o Oriente é uno e homogêneo, o filme apenas reforça e legitima essa ideia. (AGUIAR, 2014)



Figure 6 – Agrabah (Aladdin, 1992)

Fonte: Aladdin, 1992

Essa representação se estende mais ainda nos personagens: enquanto os mocinhos possuem características americanizadas e inglesa, como a pele mais clara e o sotaque anglófono, os vilões possuem pele escura e um sotaque carregado e “discriminatório”. O personagem do gênio no entanto (dublado por Robin Williams) nos chama atenção, sendo ele um porta-voz da cultura americana, assim como aponta Aguiar:

O Gênio parece ser, inclusive, o porta-voz escolhido pelos estúdios para transmitir a mensagem americana – como um anfitrião, do mítico oriente (mas que respalda os ideais ocidentais) e da própria Disney. Com amplos poderes, o Gênio os usa em uma missão quase jesuíta de civilização, tirando Aladdin da condição de “street rat” e transformando-o em Príncipe Ali. A transformação de Aladdin em Ali é análoga a da Gata Borralheira em Cinderela, o que faria do Gênio a Fada Madrinha de Aladdin. A partir dessa comparação, fica claro que, como no caso de Cinderela, a única chance de Aladdin sair de sua “triste” vida é ser “abençoado” pelos poderes do Gênio (2014, p.44).

Segundo Nadel, a representação do ocidente pelo Gênio é feita de forma glamourosa por meio de alegorias e espetacularização, o personagem funciona como um típico “showman”, mostrando que a solução para a felicidade de Aladdin e Jasmine reside na incorporação dos costumes ocidentais e no abandono da ordem oriental (essencialmente regida pela “lei” da qual o filme trata).

Como tal, ele (Gênio) pode realmente nos levar – como seu Pateta sugere – do confinamento que tipifica a cultura oriental no filme para sua substituição preferível na forma de representação ocidental. Ele pode nos convencer de que o mundo não é apenas seguro, mas também uma excelente atração turística, exótico em sua aparência, mas ocidental em suas convenções e valores; em suma, um ótimo lugar para se visitar, mesmo que você não tenha permissão para morar lá [...] O próprio lugar estrangeiro torna-se o meio que permite que as narrativas culturais americanas – projetadas para o mundo como a política externa, estilos de roupas e os códigos sociais – volte abençoado por qualquer Outro imaginário, como uma confirmação narcisista (NADEL, 1997, p. 199-200).

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

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

árabes, nem todos os muçulmanos - assim como os desprezíveis televangelistas não representam todos os cristãos ou todos os americanos (NEW YORK TIMES, 1993)⁸⁴.

Abordando apenas alguns aspectos de representação estereotipada que observa-se na animação clássica da Disney, percebe-se que Aladdin é um dos filmes mais racistas na biblioteca do conglomerado, porém em contradição também é considerado um dos maiores sucessos da companhia com uma bilheteria milionária, e aclamado entre o público e a crítica, revelando assim a natureza etnocêntrica de Hollywood e da população ocidental em geral.

Nesse sentido, deve-se ter em mente que, quando produzem um filme fora dos moldes eurocêntricos e com enfoque em uma cultura diferente da americana, como em *The Jungle Book* (1964), *Aladdin* (1992) e *Mulan* (1998), os estúdios não o fazem por acaso. Existe, conforme explicado no capítulo anterior, uma questão de panorama histórico, que envolve a globalização e as mudanças culturais no mundo como um todo, mas há também um discurso que não pode ser esquecido ou subestimado. Em “Cinematic, essentialism, social hegemony and Walt Disney’s *Aladdin*”, Sam Heydt afirma que a reprodução do “inofensivo” nas animações da Disney é disfarçada por um véu de inocência ideológica. À medida que estes ideais e valores são abraçados pelo seu público, “os espectadores subconscientemente sucumbem ao racismo evidente, à propaganda política e aos dogmas camuflados do capitalismo que permeiam as amáveis imagens, tornando seu público refém da influência hegemônica do Ocidente” (HEYDT, 2010), especialmente quando se trata de uma representação do “Outro”.

Por fim, cabe aqui observarmos brevemente um último exemplo entre as animações da Disney, de como o oriente nos é apresentado, segundo padrões hollywoodianos, que nesse caso transformam uma lenda tradicional chinesa em um produto da indústria cultural dos Estados Unidos.

⁸⁴ Disponível em: <http://www.nytimes.com/1993/07/14/opinion/it-s-racist-but-hey-it-s-disney.html> . Acesso em: 30 de novembro de 2017.

3.2.4 Mulan – O tiro certo

Fruto de um multiculturalismo observado na companhia, *Mulan* (1998)⁸⁵ assim como as produções analisadas no capítulo, sofreu inúmeras mudanças em relação ao texto original, por questões óbvias de adaptação mas também estratégicas ao representar o “outro”.

A estória se passa em uma China ancestral e a tradição e costumes ficam bastante evidentes durante seu desenvolvimento, sendo esses, criticados durante o longa, o que nos remete a mesma ideia construída em *Aladdin* (1992): as antigas leis apresentadas no filme são vistas como injusta e o papel da mulher é limitado ao matrimônio, essas questões culturais não são vistas como pertencentes a identidade daquela civilização naquele contexto, mas são tidas como formas de aprisionar os personagens em uma realidade a qual eles não estão satisfeitos, lembrando a ideia de que a cultura, seja árabe, chinesa ou qualquer outra oriental, é em sua maioria problemática, limitante e atrasada.

Apesar de possuir reproduzir estereótipos evidentes da cultura chinesa, como dragões e grilos sortudos (ver figura 7), *Mulan* (1998) se mostra muito mais sutil ao lado de *Aladdin* (1992), depois de sofrer inúmeras críticas de racismo, a Disney se torna muito mais cuidadosa em representar uma cultura diferente da americana/europeia, porém não se livra completamente dos estereótipos em suas produções. Assim, a problemática maior do filme está nas ideias feministas que rodeiam a personagem principal, o que para nós, não se fará necessário abordarmos.

⁸⁵ *Mulan* é um filme norte-americano de animação de 1998 da Walt Disney Animation Studios, baseado na lenda chinesa de Hua Mulan. *Mulan* é o trigésimo-sexto filme de animação dos estúdios Disney, foi dirigido por Tony Bancroft e Barry Cook, com história de Robert D. San Souci e roteiro de Rita Hsiao, Philip LaZebnik, Chris Sanders, Eugenia Bostwick-Singer e Raymond Singer. Foi estrelado por Ming-Na, Eddie Murphy, Miguel Ferrer e B.D. Wong na versão em inglês, enquanto Jackie Chan forneceu sua voz para os dublês chineses do filme. O enredo de *Mulan* ocorre durante a dinastia Han, onde Fa Mulan, filha do guerreiro Fa Zhou, finge ser um homem para ocupar o lugar de seu pai durante um recrutamento geral para combater uma invasão huno.



Figura 7 – Cena de Mulan (1998)
 Fonte: <http://falange.net>

Mulan é o retrato americanizado da China e do povo chinês, porém possui elementos realmente fieis a cultura representada; como já apontado, a Disney se preocupou mais no que pôr em tela, tendo em vista que por se tratar de um famoso tradicional conto chinês, sua representação poderia gerar controvérsias e reforçar a suposta natureza racista qual a Disney foi constantemente acusada durante os anos de sua existência. Esse cuidado nas representações da animação é percebido diante da declaração do codiretor Tony Bancroft:

“Nós sabíamos que tínhamos que respeitar o material. Trata-se de uma estória amada pelo povo chinês. Nós também sabíamos que não iríamos fazer uma imagem chinesa. Não poderíamos. Não somos chineses. Temos uma sensibilidade diferente, um estilo diferente de contar estórias.”⁸⁶ (citado em KURTTI, 1998)

Um ponto que nos chama atenção por convergir com Aladdin, ambos possuindo como pano de fundo países orientais, é o fato de que ambos personagens principais, que dão nome aos filmes, precisam ou almejam em algum momento do filme se transfigurar para alcançar algum objetivo, o que nos remete à ideia inicial do capítulo, da trans(formação) do outro observada em Cinderela (1950). Em Aladdin, o gênio assume o papel da Fada Madrinha, atribuindo características de

⁸⁶ No original: “We knew we had to respect the material. This is a beloved story to the Chinese people. We also knew that we weren’t going to make a Chinese picture. We couldn’t. We’re not Chinese. We have a different sensibility, a different storytelling style” [Tradução nossa]

realeza ao protagonista através de poderes mágicos, que é transformado em príncipe para poder impressionar a Princesa Jasmine, enquanto que em *Mulan*, a heroína precisa se caracterizar como um homem, para poder assumir o lugar do pai doente e lutar na guerra. O mesmo pode ser observado em *Mogli – O Menino Lobo*, apresentando King Louie, o orangotango, determinado em se tornar humano; andar, falar e aprender a ser um humano como Mogli. O que quero aduzir aqui, é o fato de que nas únicas animações da Disney que são ambientadas em continente asiático, personagens se vem na necessidade de negar sua essência original (de classe e gênero) para alcançar algum objetivo, que lhes são negados, ao menos nos dois primeiros casos, por costumes e tradições do lugar que ambienta o filme. No terceiro caso, a questão remete a natureza racial do personagem, o que a torna mais inquietante ainda.

CONCLUSÃO

A influência que o cinema exerce nas relações internacionais fica clara quando nos dispomos a analisar aspectos como os quais analisamos neste trabalho. Desde seus primórdios, o cinema foi reconhecido como uma importante ferramenta cultural e de poder. Além é claro, de seu valor artístico imensurável, a sétima arte é facilmente manipulável e funciona muitas vezes como uma poderosa arma ideológica, psicológica, política e cultural.

A frase “a vida imita a arte, mais do que a arte imita à vida” de Oscar Wilde, parece resumir bem nossa filosofia inicial sobre as questões de co-construção de agente e estrutura de Wendt relacionadas à sétima arte. O cinema no caso, funciona como a estrutura, construído pelos homens, e auxilia na construção do mesmo, reinventando, rerepresentando e representando o indivíduo, sua cultura e seu modo de pensar, dele para o Outro, e vice-versa.

Incorporando a ideia que a realidade é socialmente (e artisticamente) construída, observamos que as reflexões pós-coloniais se integram ao construtivismo para abordar as indagações sobre as potencialidades políticas, culturais e sociais do orientalismo, além de sua prerrogativa hegemônica de dominação na relação estabelecida entre o Oriente e Ocidente, em que o primeiro é (trans)formado pelo segundo.

Em conjunto a tais teorias, o *soft power* e a indústria cultural, nos conferem a oportunidade de entender melhor o papel que Hollywood exerce no mundo em prol dos EUA, difundindo facilmente suas ideologias através dos filmes, que são aceitas quase que de imediato na comunidade internacional, demonstrando a capacidade imperialista cultural dos americanos e garantindo a manutenção do seu poder no sistema internacional.

O poder da animação transcende fronteiras, geográficas, culturais, sociais, etárias, de gênero, sexo e cor. O multiculturalismo observado na Walt Disney chamou muito a atenção, por ser o segundo maior conglomerado de entretenimento do mundo e possuir um poder brando extraordinário. A Disney se coloca em uma posição de extrema importância para o hegemônico norte-americano, difundindo e representando “nós” e “eles”, e aqui nos colocamos também na posição do Outro, ou seria de uma ingenuidade tremenda nos considerar parte do centro.

Logo, percebe-se que os Estados Unidos se apoiam nas ideias da globalização e do capitalismo para expandir sua influência política, econômica e cultural através do cinema hollywoodiano, maior fonte de soft power do mundo e exemplo nítido do poder da indústria cultural estadunidense. No entanto, o país não se limita em expandir sua presença para além de suas fronteiras; a representação da margem; do sul; dos Outros; é outra ferramenta poderosa que observamos na indústria cinematográfica dos ianques.

Lembrando que diante dessas considerações, entendemos que nenhuma representação cultural feita pela Disney é meramente ocasional, somando o fato de que suas produções são destinadas ao público infantil, que é muito mais fácil de manipular e doutrinar, nos propusemos analisar obras específicas e perceber em que contexto histórico esteve inserida, para então ser possível decifrar intenções ideológicas incorporadas nessas animações.

A análise fílmica ficou restrita a duas partes, a primeira parte é referente as representações no período de guerra – dos latinos “aliados” e dos “inimigos” alemães e japoneses – os quais pudemos perceber elementos de exotismo e erotização nos primeiros e “outridade” e demonização no segundo grupo.

A América latina é representada nas animações Disney como fruto de uma política de soft power bem sucedida durante o governo Roosevelt, chegando-se a afirmar que os filmes *Alô, amigos! E Você já foi a Bahia?* (que fizeram parte de nossa pesquisa) foram “os dois mais bem-sucedidos embaixadores inter-hemisféricos a saírem [de Hollywood] durante a era da Boa Vizinhança” (Richard apud Adams, 2007, p.293) A importância da sétima arte para a Política da Boa Vizinhança de Roosevelt foi tão expressiva que ela ficou também conhecida como a Política de Boa Vizinhança de Hollywood. O que nos leva a concluir que apesar das produções abusarem de estereótipos dos latinos, como a malandragem do brasileiro ou a euforia do mexicano, as animações alcançaram seus objetivos, foram bem recebidas tanto em território nacional [EUA] como na América latina e aproximaram as nações vizinhas em um período extremamente delicado e de tensão internacional. O soft power se provou mais do que nunca eficaz e essencial para manutenção da hegemonia norte-americana.

Enquanto isso, compartilhando o mesmo contexto, a Disney trabalhou fervorosamente para convencer o mundo do perigo nazista e conseguiu; obviamente não fez isso sozinha, mas auxiliou bastante. Hollywood e o cinema alemão nazista forneceram inúmeras produções que defendiam

cada qual seu ideal, mas como sabemos, apenas um saiu vitorioso da guerra. Em união ao *hard power*, o *soft power* estadunidense se fez necessário em período de conflitos internacionais e ainda é utilizado nos dias de hoje para definir, limitar e significar qualquer possível ameaça aos interesses americanos e conseqüentemente aos interesses de “paz”. O imperialismo cultural se fez mais forte no período da Segunda Guerra Mundial, que foi fundamental para a consolidação da indústria cinematográfica estadunidense como líder do mercado cinematográfico mundial.

A segunda parte de nossa crítica, se dá em torno do Outro oriental representado pela Disney (conseqüentemente pelos EUA). O multiculturalismo sempre foi observado como crescente nos estúdios, e fizemos um recorte a partir de 1955 com o lançamento de *A Dama e o Vagabundo* até *Mulan*, de 1998, sobre personagens e/ou cenários que remetem ao oriental, e como através desses personagens e/ou localidades, a Disney (trans)forma a cultura alheia, muitas vezes de forma distorcida e até insultuosa.

O fato da imagem ainda ser a linguagem universal, e da Disney saber aproveitar bem disso, englobando sua natureza multilinguística, faz com que a empresa alcance os mais diversos lugares do globo; suas produções são traduzidas em inúmeros idiomas e a distribuição de seus produtos alcança escala global em instantes, como já discutimos anteriormente. No entanto, a Disney peca em considerar a identidade singular de cada grupo que será representado em suas animações, a não ser que tais representações sejam meticulosamente planejadas para saírem como saem, sendo assim, os estúdios acertam em cheio quando pretendem colocar o Outro onde ele “pertence”.

A Dama e o Vagabundo é nossa primeira produção a ser analisada no caso oriental, tendo duas personagens muito características que remetem a já explicada “ameaça amarela”, é importante ressaltar que o filme não possui pano de fundo oriental, mas não é o único a possuir personagens de outras etnias marcados por estereótipos gritantes e questionáveis num cenário ocidental. Aqui percebemos também a ligação que a obra faz com o período que se insere, o contexto histórico da data de produção e lançamento da película dialoga com o tipo de representação que a Disney irá fazer de seus personagens, apesar de ser preciso um estudo mínimo para entender do que se trata a representação, a mensagem subliminar é eficaz e reforça os preconceitos já inseridos no senso comum da sociedade.

Assim, nossa segunda análise parte de um período mais distante, apesar de ser mais recente cronologicamente, *Mogli – o menino lobo* (1964) se insere num cenário colonial. As ideias do

colonialista Rudyard Kipling refletem na animação adaptada de seu conto original, apesar de nem de perto apresentar os elementos racistas que o conto de 1894 possui, *Mogli*, da Disney, possui uma narrativa que vale a pena ser analisada.

É notória a diferença que se dá na interpretação quando se conhece os textos originais da obra, mas aqui nos limitamos apenas a observar pontos conclusivos que podemos tirar da adaptação da Disney, a primeira delas (tendo em vista que a mesma estória foi adaptada duas vezes mais pelo estúdio). Por se tratar de um filme que se passa inteiramente em um cenário oriental (a Índia) fica mais transparente certos traços e peculiaridades serem observados nos personagens, traços esses que remetem, mas não se limitam, ao povo indiano. Na mesma lógica da representação dos siameses, no caso anterior, os indianos são representados através da pele mais escura, olhos expressivos e costumes rurais. Aqui não ocupam papel do inimigo, no entanto, observa-se que a posição inferior continua pertencente ao “lado de lá” e se olharmos por uma outra ótica, ainda podemos associar as imagens a elementos mais controversos. O fato é: *Mogli – o menino lobo* vem de ideias imperialistas, está inserido nesse contexto e representa, mesmo que sutilmente, ideias de colonização e questões étnicas e raciais. Para um filme infantil (como os demais), acreditamos que o consumo consciente de tais obras é o mínimo que poderíamos fazer para um maior aproveitamento da crítica e dos ideais intrínsecos à obra.

O terceiro caso com certeza é o mais problemático, mas que possui elementos já discutidos por nós anteriormente, *Aladdin* (1992) se passa no Oriente Médio, e assim como os demais filmes produzidos na época que representavam o oriental, a produção Disney não ficou livre de representações preconceituosas, limitantes e estereotipadas. A animação é um oceano de críticas à sociedade árabe, das leis aos costumes; o exotismo está presente, a demonização está presente, a erotização e misticismo estão presentes, a selvageria e barbaridade também, enfim, diferentemente dos demais, não há como não perceber a representação preconceituosa apresentada no filme. Aqui também cabe observarmos o contexto histórico que se insere: a Guerra do Golfo foi um importante fator, segundo os críticos, para que *Aladdin* fosse produzido, e de tal forma como foi, apesar de ter sofrido uma forte represaria dos representantes e defensores da cultura árabe, *Aladdin* foi fenômeno de bilheteria e aclamado pela crítica geral, só não podemos esquecer que a crítica “geral” se refere a crítica dos americanos e europeus.

Finalizamos essa segunda parte, o capítulo e o trabalho com uma curta e direta análise do filme *Mulan*, que a partir de nossa visão, foi produzido com mais cautela que os demais. O advento do multiculturalismo estava cada vez mais presente, inclusive nas produções Disney. *Mulan*, assim como os dois anteriores é baseado em escritos tradicionais do lugar, porém causou pouco desconforto, ou quase nenhum. As representações da cultura asiática (chinesa neste caso) por estereótipos permanecem no entanto, porém similar ao *Saludos, Amigos!*, conseguiu apresentar aspectos favoráveis a cultura chinesa, como a coragem, patriotismo e o amor filial. Apesar de possuir alguns pontos problemáticos, como a subalternidade feminina (e aqui referenciamos Spivak), *Mulan* se diferencia dos demais por tratar com mais cautela as particularidades da cultura oriental, porém sem se livrar da ideia do Outro. O que acreditamos estar intrínseco, como aborda Edward Said, quando se trata da representação do oriental pelo ocidente.

Assim, concluímos nossa pesquisa com a certeza de que a arte cinematográfica e as ciências sociais dialogam quase que de forma inerente, os filmes servem de objeto de estudo e reflexão, agentes da história, ferramenta política e psicológica, tratam de humor e filosofia, são reflexo do que nós somos e do que queremos ser. Por fim, cabe aqui uma reflexão: percebemos que a Disney, ocupando a posição que ocupa no globo, define e (trans)forma a cultura do mundo e a representa para ele, contudo, apesar dos elementos de cunho imperialista, colonial, racista e etnocêntrico observado em algumas produções, poderíamos dizer que a Disney *per se* é de fato racista? Que faz parte de sua natureza empresarial a representação do Outro de forma depreciativa? ou cabe aqui defendermos que ela apenas acompanha o contexto em que se insere e assim evolui de acordo com as mudanças nas relações internacionais dos estados, sendo espelho da conjuntura histórica do momento de suas produções e no fim apenas refletindo o pensamento comum do centro já construído através de outros fatores?

Bom, o que pode-se dizer é que um ou outro, a Disney continua sendo símbolo dos ideais americanos, do “sonho” capitalista e referência no mundo cinematográfico, assim, está longe de diminuir sua influência sob nossas vidas e as vidas das futuras gerações de crianças e adultos, pois não existe idade para apreciar um bom desenho animado, afinal, como aprendemos em *Aladdin*, não devemos nos confundir pela sua aparência comum, como muitas coisas, não é o que está por fora, mas o que está por dentro que importa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, Emanuel. **O Construtivismo no Estudo das Relações Internacionais**. IN: Lua Nova. Revista de Cultura e Política. Número 47. São Paulo, CEDEC, 1999.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

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

AKITA, Kimiko; KENNEY, Rick. **A “Vexing Implication”: Siamese Cats and Orientalist Mischief- Making em Diversity in Disney films : critical essays on race, ethnicity, gender, sexuality and disability** / edited by Johnson Cheu. McFarland & Company, Inc., Publishers Box 6, Jeferson, North Carolina, 2013.

ANDRADE, Catarina. **Cinema, memória e identidade considerações sobre “minha terra África” e “35 doses de rum”**. Recife, 2017.

BACELAR, Bruna Valença. **Mesquitas só para mulheres na China: A questão da subalternidade feminina**. Recife, 2017

BAR-TAL, D. **Group beliefs: A conception for analyzing group structure, processes, and behavior**. New York: Springer-Verlag. 1989.

BENHAMOU, Eve. **From the Advent of Multiculturalism to the Erasure of Race: The Representation of Race Relations in Disney Animated Features (1995-2009)**. Volume 2 (1), October 2014

BERTOCCHI, Jéssica Almeron. **A influência da sétima arte nas relações internacionais: uma construção hollywoodiana do inimigo árabe-muçulmano**. Santa Maria, 2014.

BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. **Dicionário de Política I**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998. 674p.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960**. New York: Columbia University Press, 1985.

BRUGGEMANN, Diogo. O Japão do soft power: o potencial dos filmes do studio ghibli no contexto do cool japan. Florianópolis, 2016.

CASTRO, Thales. Teoria das relações internacionais. Brasília: FUNAG, 2012.

_____, Thales (org.). **Relações internacionais contemporâneas: teorias e desafios** / organização Thales Castro – Curitiba: Íthala, 2014.

CABRAL, Wilson de Sousa. **Cinema nazista: a mídia a serviço do poder totalitário**. Recife, 2015.

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

DIAS, Leandro. **Cinema e Agitprop do Sistema (parte 2)**. Rio Revolta, Rio de Janeiro, 18 nov. 2012. Blog. Disponível em: <<http://riorevolta.wordpress.com/2012/11/18/cinema-eagitprop2/>>. Acesso em: 5 nov. 2017.

DONG, Lan. **Mulan's legend and legacy in China and the United States**. Temple University Press, Philadelphia, Pennsylvania, 2012.

FERREIRA, Alexandre Maccari. **O cinema Disney agente da História: A cultura nas relações internacionais entre Estados Unidos, Brasil e Argentina (1942-1945)**. 2008. 144 f. Dissertação em Integração Latino-Americana – Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, 2008.

FREIRE FILHO, João. **Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias**. Revista FAMECOS, Porto Alegre; número 28, dezembro de 2005.

GIROUX, Henry A. **A Disneyzação da cultura infantil.** In: SILVA, Tomaz Tadeu da; MOREIRA, Antonio Flávio. (orgs.). Territórios contestados: o currículo e os novos mapas políticos e culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 1995, p. 79.

GOMERY, Douglas. **The Hollywood Studio System. The First World War and the Crisis in Europe.** In: NOWELL-SMITH, Geoffrey (Org.). The Oxford History of World Cinema. Oxford: Oxford University Press, 1996. p.81-90

GOUVÊA FILHO, Sérgio Recepute. **O soft power dissimulado na sociedade do espetáculo.** Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Relações Internacionais) – Curso de Pós-Graduação em Relações Internacionais, Universidade Cândido Mendes, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <<http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2009/03/442395.shtml>>. Acesso em: 5 nov. 2017.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7ª. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais.** Tradução de Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rudiger, Sayonara Amaral. 2ª reimpressão revista. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2008.

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

KELLNER, Douglas. **“A Cultura da Mídia”. Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno.** Editora Edusc, 2001.

KIPLING, Rudyard. **The Jungle Book.** 2001. Cópia digital.

_____, **"The White Man's Burden."** 1899. Disponível em <http://historymatters.gmu.edu/d/5478/> - acesso em 28/11/2017.

KUHN, A.; WESTWELL, G. **A Dictionary of Film Studies.** Oxford University Press, 2012. 516p.

KURTTI, Jeff. **The Art of Mulan A Welcome Book Adapted from the Disney Animated Film.** New York: Hyperion, 1998.

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

NOGUEIRA, Carolina Dantas. **Os atores sociais e a teoria das relações internacionais.** In: 3º ENCONTRO NACIONAL ABRI 2001, 3., 2011, São Paulo.

NOGUEIRA, João Pontes; MESSARI, Nizar. **Teoria das Relações Internacionais: correntes e debates.** Rio de Janeiro, Elsevier, 2005.

NYE, J. **O Paradoxo do Poder Americano: por que a única superpotência do mundo não pode prosseguir isolada.** Tradução: Luiz Antônio Oliveira de Araújo. São Paulo: UNESP, 2002.

_____. **Soft Power: The Means to Success in World Politics.** New York: PublicAffairs, 2004. 191p.

MOREIRA, Alberto da Silva. **Cultura midiática e educação infantil.** Educ. Soc., Campinas, vol. 24, nº 85, p. 1203-1235, dezembro 2003

OLIVEIRA, Priscila Estevo. **A malícia está nos olhos de quem vê: representações de guerra nos desenhos de Walt Disney (1942-1944).** XIV Encontro Regional de História, Campo Grande – PR, out. 2014.

ONUF, Nicholas Greenwood. **World of our making: rules and rule in social theory and international relations.** Columbia, S.C.: University of South Carolina Press. 1989.

OURIVEIS, Maíra. **Soft power e indústria cultural: a política externa norte-americana presente no cotidiano do indivíduo.** Revista Acadêmica de Relações Internacionais, Florianópolis – SC, nº4, v. 2, p. 168-196, out. 2013.

PEREIRA, Jéssica Reinaldo. DUTRA, Renata Silveira. **Saudações aos “bons vizinhos”: alô amigos, the three caballeros e a relação entre estados unidos e américa latina.** Seminário América Latina: Cultura, História e Política - Uberlândia - MG – 18 a 21 de maio de 2015

RODRIGUES, Wallace. **Pós-Pós-Colonialismo? O Caso Dos Documentários Dos Índios Ikpeng.** O Mosaico: R. Pesq. Artes, Curitiba, n. 6, p. 21-31, jul./dez., 2011

SANTOS, Héder Junior; CHAVES, Luana Hordones. **Construindo “eles”: A Necessidade de perceber o “outro” em um mundo então “nosso”.** Mediações, Londrina, v. 16, n.2, p. 177-192, Jul./Dez. 2011

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

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política.** 3ed. São Paulo: Cortez, 2012.

_____. **Do Pós-Moderno ao Pós-Colonial. E para além de um outro.** Centro de estudos Sociais da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra. 2004. Conferência de Abertura do VII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, realizado em Coimbra.

SCHNEIDER, Steven Jay. **1001 filmes para ver antes de morrer.** Rio de Janeiro: Sexante, 2010

SOARES, Cleuza Maria. **Pós-Colonialismo nas telas do cinema [dissertação]: nas Fronteiras com Amélia / Cleuza Maria Soares; orientadora, Simone Pereira Schimdt.** - Florianópolis, SC, 2010. 92p.

SHAHEEN, Jack G. **Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People.** New York: Olive Branch, 2001.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

WATERMAN, Anna. **Perceptions of Race in Three Generations of The Jungle Book** em Amiri Baraka: revaluation and appreciation, volume 1, editado por Dr. Harry J. Elam Jr., Stanford University, 2015. Disponível em <http://continuumjournal.org/index.php/33-volumes/issues/vol-1->

no-2-content/ysc-1-2/94-perceptions-of-race-in-three-generations-of-the-jungle-book acessado: 28/11/2017.

WENDT, Alexander. **Anarchy is what states make of it**. International Organization, Cambridge, v. 46, n. 2, p. 391-425, Spring, 1992.

_____. **Social Theory of International Politics: Cambridge Studies in International Relations**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

VASEY, Ruth. **The World-Wide Spread of Cinema**. In: NOWELL-SMITH, Geoffrey (Org.). The Oxford History of World Cinema. Oxford: Oxford University Press, 1996. P.90-113.

VELOSO, L. B. **Cultura Artística e Relações Internacionais: Reflexões trazidas pela obra V de Vingança**. 2013.

ZISMANN, Tatiana; GEISLER, Luisa. **Argo: uma aventura ocidental em terras orientais**. SÉCULO XXI, Porto Alegre, V. 4, Nº1, Jan-Jun 2013

ZANELLA, Cristine; JÚNIOR, Edson. **As Relações Internacionais e o Cinema, volume 1: Espaços e Atores Transnacionais** / organização Cristine Koehler Zanella, Edson José Neves Júnior. – 1. ed. – Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2015.

_____. **As Relações Internacionais e o Cinema, volume 2: estado e conflitos internacionais** / organização Cristine Koehler Zanella, Edson José Neves Júnior. – 1. ed. – Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2016.

FILMOGRAFIA

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

ARGO. Direção: Ben Affleck. Produção: Grant Heslov, Ben Affleck e George Clooney. Intérpretes: Ben Affleck, Bryan Cranston, Alan Arkin, John Goodman e outros. Roteiro: Chris Terrio. Trilha Sonora: Alexandre Desplat. Estados Unidos: Estúdios GK Films e Smokehouse

Pictures; Distribuição Warner Brothers, c2012. 2013. BLU-RAY E DVD (120 min.), whitescreen, color.

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

Commando Duck. Direção de Jack King. Produção de Walt Disney. Voz de Clarence Nash. 1944. EUA. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=IWaf3dQxAfQ&t=2s>>. Acessado em: 25/11/2017.

Der Fuehrer's Face. Direção de Jack Kinney. Produção de Walt Disney. Roteiro de Joe Grant, Dick Huemer. Voz de Clarence Nash. 1942. EUA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bn20oXFrxxg>>. Acessado em: 25/11/2017

Education for Death. Direção de Clyde Geronimi. Produção de Walt Disney. Roteiro baseado no livro de Gregor Ziemer. Vozes de Adolf Hitler, Art Smith. 1943. EUA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6vLrTNKk89Q>>. Acessado em: 25/11/2017.

Lady and the Tramp. Direção: Clyde Geronimi; Wilfred Jackson; Hamilton Luske. Produção: Walt Disney Pictures, EUA, 1955, 75 min, cor.

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

Saludos, Amigos!. (Alô, Amigos). Direção: Walt Disney. Cor, Animação, 1 DVD. Estados Unidos: Walt Disney Home Entertainment, 1943. 42 min.

The Birth of a Nation. Direção: David W. Griffith. Preto e Branco – Mudo, Drama, 2 DVDs. Estados Unidos: David W. Griffith Corp. 1915. 187 min. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=I3kmVgQHIEY>>. Acessado em: 12/11/2017

The Jungle Book. Direção: Wolfgang Reitherman. Cor, Animação, 1 DVD. EUA: Walt Disney, 1964. 78 min.

The Three Caballeros. Norman Ferguson. Cor, Animação, 1 DVD. Estados Unidos: R.K.O./Walt Disney Home Entertainment, 1945. 70 min.