

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

Matheus Roberto Vargas Dalla Costa

*TRUE LIES:*  
MENTIRAS VERDADEIRAS E A REPRESENTAÇÃO DO  
PERSONAGEM ÁRABE NO CINEMA DE HOLLYWOOD

Passo Fundo

2013

Matheus Roberto Vargas Dalla Costa

*TRUE LIES:*  
MENTIRAS VERDADEIRAS E A REPRESENTAÇÃO DO  
PERSONAGEM ÁRABE NO CINEMA DE HOLLYWOOD  
NOS ANOS 90

Trabalho de conclusão do curso de Jornalismo da Faculdade de Artes e Comunicação, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo, sob a orientação do professor Cleber Nelson Dalbosco.

Passo Fundo

2013

## RESUMO

O presente trabalho investiga a forma como o cinema, sobretudo o cinema de Hollywood, se relaciona com algumas formas de exercício de poder e cria vínculos entre realidade e ficção. Ao longo das décadas, a indústria cinematográfica norte-americana desempenhou um papel muito importante na disseminação do padrão de vida norte-americano, seus conceitos e valores por todo o planeta – o chamado *American way of life*. A ideologia é uma forma de poder, e o cinema, no papel de um dos maiores expoentes culturais da sociedade contemporânea pode ser uma grande ferramenta de coerção ideológica. Através da revisão bibliográfica foi buscada uma compreensão acerca dos vínculos existentes entre cinema, política, economia, e o tipo de impacto que esta relação é capaz de exercer sobre a percepção da nossa realidade. Para fins de entendimento, este trabalho se debruça sobre o filme *True Lies*, lançado na década de 90, no intuito de ilustrar o contexto conflituoso existente entre Estados Unidos e Oriente Médio e a forma como o cinema norte-americano reflete desdobramentos do mundo real.

**Palavras-chaves:** cinema, ideologia, estereótipo, oriente médio, árabe

## ABSTRACT

The present paper investigates how the cinema, especially Hollywood cinema, relates to some forms of power exercise and create links between reality and fiction. Over the decades, the U.S film industry has played a very important role on the spread of the North American living standards, their concepts and values across the whole planet – the so-called American way of life. Ideology is a form of power, and cinema, as one of the biggest cultural exponents of the contemporary society, can be a great tool of ideological coercion. Through literature review was sought an understanding regarding the bonds between cinema, politics, economy and the kind of impact this relationship is able to exert on the perception of our reality. For understanding purposes, this paper focuses on the movie *True Lies*, released in the 90s, in order to illustrate the existing quarrelsome context between the United States and the Middle East and how the U.S cinema reflects real-world developments.

**Keywords:** cinema, ideology, stereotype, middle east, arab

## ÍNDICE DE FIGURAS

|  |    |
|--|----|
| Figura 1 – Tela de créditos de <i>Top Gun</i> .....                      | 18 |
| Figura 2 – Tela de créditos de <i>Pearl Harbor</i> .....                 | 19 |
| Figura 3 – A Arabialândia dos desenhos animados .....                    | 33 |
| Figura 4 – O depravação do sheik árabe da ficção por americanas .....    | 35 |
| Figura 5 – Da dança para as burcas .....                                 | 40 |
| Figura 6 – O terrorista suicida .....                                    | 44 |
| Figura 7 – O ritual religioso-terrorista .....                           | 46 |
| Figura 8 – Os terroristas de <i>True Lies</i> .....                      | 52 |
| Figura 9 – O contraste entre o herói e o vilão em <i>True Lies</i> ..... | 55 |
| Figura 10 – A perseguição à Aziz em <i>True Lies</i> .....               | 56 |
| Figura 11 – O torturador árabe em <i>True Lies</i> .....                 | 58 |
| Figura 12 – A gaiivota assassina de <i>True Lies</i> .....               | 61 |
| Figura 13 – A morte de Aziz em <i>True Lies</i> .....                    | 64 |
| Figura 12 – Tela de créditos de <i>True Lies</i> .....                   | 66 |

## SUMÁRIO

|   |           |
|---|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>   | <b>6</b>  |
| <b>1. A INDÚSTRIA DO CINEMA .....</b>   | <b>8</b>  |
| <b>1.1. Indústria Cultural: origem e aspectos econômicos .....</b>                  | <b>8</b>  |
| <b>1.2. O cinema e o processo de globalização.....</b>                              | <b>12</b> |
| <b>1.3. A influência mundial do cinema norte-americano.....</b>                     | <b>14</b> |
| <b>1.4. Hollywood: ideologias e relações políticas .....</b>                        | <b>16</b> |
| <b>2. ESTEREÓTIPOS E ENTENDIMENTOS SOBRE O ORIENTE MÉDIO .....</b>                  | <b>21</b> |
| <b>2.1. Estereótipo e a Espiral do Silêncio .....</b>                               | <b>21</b> |
| <b>2.2. Árabes: representações em filmes Hollywoodianos .....</b>                   | <b>26</b> |
| <b>2.2.1. O panorama político da indústria cinematográfica norte-americana.....</b> | <b>27</b> |
| <b>2.3. A Arabialândia e seus personagens .....</b>                                 | <b>31</b> |
| <b>2.3.1. O sheik.....</b>  | <b>35</b> |
| <b>2.3.2. A dançarina e a burca.....</b>  | <b>37</b> |
| <b>2.3.3. O terrorista .....</b>  | <b>41</b> |
| <b>3. TRUE LIES: A REPRESENTAÇÃO DO ÁRABE NOS ANOS 90.....</b>                      | <b>48</b> |
| <b>3.1. Contexto.....</b>   | <b>48</b> |
| <b>3.2. Decupagem comentada.....</b>  | <b>51</b> |
| <b>3.2.1. A superioridade do herói americano .....</b>                              | <b>54</b> |
| <b>3.2.2. O terrorismo da ficção e da realidade .....</b>                           | <b>57</b> |
| <b>3.2.3. O renascimento do herói.....</b>  | <b>61</b> |
| <b>3.3. Constatações da decupagem .....</b>   | <b>64</b> |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>  | <b>68</b> |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>  | <b>70</b> |

## INTRODUÇÃO

Ao observar a trajetória do cinema de Hollywood ao longo dos anos, percebe-se que os filmes sempre reproduziram a realidade seguindo uma linha muito característica. Os vilões apresentados nas telas, em sua maioria, são os mesmos inimigos os quais os Estados Unidos enfrentavam fora delas na mesma época. No início do século XX, os índios nativos eram os grandes antagonistas do cinema *western* norte-americano: devido a fatos ocorridos durante o período de expansão territorial dos Estados Unidos – que levou americanos a entrar em disputa pela faixa oeste do continente com os nativos que já habitavam o local – o índio passou a ser tratado como uma grande ameaça aos ideais estadunidenses. Em filmes como *No Tempo das Diligências*<sup>1</sup> e *A Trilha do Telégrafo*<sup>2</sup>, os índios são seres selvagens que, através da violência, atrapalhavam o progresso e o crescimento da nação norte-americana.

Em outros períodos, como durante a Segunda Guerra Mundial, Hollywood participou ativamente da luta contra o nazismo; filmes como *Confissões de um Espião Nazista*<sup>3</sup> e *A Sétima Cruz*<sup>4</sup> possuem mensagens contrárias ao regime totalitarista de Adolf Hitler. Durante a Guerra Fria, *Rocky IV*<sup>5</sup>, *Rambo II – A Missão*<sup>6</sup> e *Amanhecer Violento*<sup>7</sup> são filmes que inserem o soviético no papel de antagonismo principal. Este padrão fica ainda mais sugestivo se o comparado atualmente: *Amanhecer Violento*<sup>8</sup> foi refilmado em 2012; a história é basicamente a mesma, mas no entanto, ao invés de soviéticos, os antagonistas da nova versão são soldados da Coreia do Norte, país com o qual os Estados Unidos começou a vivenciar alguns atritos recentemente.

Este trabalho busca a abordagem da coerção ideológica existente no cinema. Para fundamentar esta questão, será abordada a influência da política norte-americana na produção cinematográfica de Hollywood, utilizando como fonte de análise a relação conflituosa entre Estados Unidos e Oriente Médio ao longo da história. O estudo tem como objetivo

---

<sup>1</sup> Título original: *Stagecoach*. Dirigido por John Ford e lançado em 1939.

<sup>2</sup> Título original: *The Telegraph Trail*. Dirigido por Tenny Wright e lançado em 1933.

<sup>3</sup> Título original: *Confessions of a Nazi Spy*. Dirigido por Anatole Litvak e lançado em 1939.

<sup>4</sup> Título original: *The Seventh Cross*. Dirigido por Fred Zinnemann e lançado em 1944.

<sup>5</sup> Título original: *Rocky IV Spy*. Dirigido por Sylvester Stallone e lançado em 1985.

<sup>6</sup> Título original: *Rambo: First Blood Part II*. Dirigido por Sylvester Stallone e lançado em 1985.

<sup>7</sup> Título original: *Red Dawn*. Dirigido por John Milius e lançado em 1984.

<sup>8</sup> Título original: *Red Dawn*. Dirigido por Dan Bradley e lançado em 2012.

compreender como se dá a depreciação da cultura árabe através de Hollywood, oferecendo um entendimento sobre a dinâmica existente entre política e cultura, ficção e realidade.

A metodologia de pesquisa utiliza-se de uma revisão bibliográfica que abrange a explanação de conteúdos referentes à indústria cultural, globalização, ideologia, estereótipo, sociedade árabe, política norte-americana e conflitos históricos entre oriente e ocidente, entre outros pormenores a serem esmiuçados entre os pontos principais. O desenvolvimento da argumentação neste trabalho será amparado pela breve inserção de alguns filmes selecionados que contribuem para um melhor entendimento do contexto que estiver em questão.

Por fim, uma será oferecida uma decupagem do filme *True Lies*, buscando traçar paralelos entre elementos observados no filme e os pontos sublinhados no decorrer dos capítulos. Todos os filmes empregados neste trabalho foram assistidos em sua versão original e, dentro do possível, serão referenciados e transcritos em língua inglesa – evitando a perda de detalhes que poderiam ser suprimidos durante o processo de tradução ou dublagem (*e.g.* livre adaptação de expressões ou o sotaque de personagens), influenciando na compreensão do contexto geral analisado.

O trabalho será dividido em três partes. O primeiro capítulo tratará questões gerais acerca do cinema, com o objetivo de qualificar e quantificar sua importância enquanto ferramenta disseminadora de informação, conhecer suas raízes comerciais e entender como se dá a abertura à coerção ideológica na indústria de Hollywood. O segundo capítulo trabalhará inicialmente com a questão do estereótipo: seu conceito, funções, e o fenômeno existente entre a concepção e a consolidação do mesmo no imaginário social. Em sequência, será analisada a forma como o cinema norte-americano representa a cultura árabe em suas produções, observando a influência da política e da história na concepção dos principais estereótipos de personagens árabes. O terceiro capítulo, por fim, traz a análise da obra selecionada, buscando aglutinar todos os pontos desenvolvidos anteriormente a fim obter-se uma constatação acerca da presença de posicionamentos ideológicos nas produções cinematográficas.

## CAPÍTULO 1

### A INDÚSTRIA DO CINEMA

Este capítulo busca estabelecer uma série de conceitos básicos que serão relevantes para futuros entendimentos ao longo de todo o trabalho. O desenvolvimento presente a seguir trabalhará os aspectos comerciais inerentes ao cinema, sua disseminação em extensão global, e seu poder de homogeneização cultural, bem como sua relação autocoerciva com as esferas políticas e econômicas.

#### **1.1. Indústria Cultural: origem e aspectos econômicos**

O processo de industrialização promovido pela Revolução Industrial no século XIX provocou uma série mudanças nas vidas das pessoas em virtude da expansão tecnológica e econômica. Estas alterações proporcionaram o surgimento de um novo formato de produção e de uma nova forma de trabalho, que por sua vez, foram os alicerces para o nascimento de um novo tipo de indústria (cultural) e de cultura (de massa). (PAIVA, 2012, p. 12)

A essa nova produção cultural fomentada pela expansão da economia industrial, pode ser concedida a alcunha de Indústria Cultural. Sua definição, um tanto pessimista, é originária dos estudos provenientes da Escola de Frankfurt, uma das principais vertentes críticas sobre a mídia e seus efeitos sociais. No ensaio intitulado *O Iluminismo como mistificação das massas*, publicado em 1947, Theodor W. Adorno e Max Horkheimer



apontam a Indústria Cultural como uma máquina responsável por vulgarizar a arte e massificar de forma pejorativa a cultura através da padronização e da produção de conteúdo em série. (*op. cit.*, p. 6) Segundo os expoentes do pensamento frankfurtiano, este tipo de prática acabaria por relegar o papel reflexivo e social cultura em detrimento de interesses estritamente econômicos.

Adorno argumenta que os produtos oriundos desta indústria, sejam de caráter artístico ou informativo, não poderiam ser considerados autênticos. O autor pressupõe que estes, por já estarem imbuídos de intenções comerciais desde a sua fase de concepção, devem ser considerados apenas uma mercadoria comum, pois não são capazes de retratar a verdadeira essência da expressão humana.

O cinema, ou os primeiros movimentos que originaram o que seria o cinema contemporâneo, nasceu durante o período de transição e consolidação da Revolução Industrial, e conseqüentemente, da Indústria Cultural. Portanto, é natural que sua concepção esteja ligada a vias econômicas. O quinetoscópio, um dos primeiros aparatos que permitiram a exibição de imagens sequenciais, já apresentava funções voltadas para aplicações comerciais, como aponta Flávia Cesarino (2006, p. 18) no livro *História do Cinema Mundial*; segundo a autora, o equipamento “possuía um visor individual através do qual se podia assistir, mediante a inserção de uma moeda, à exibição de uma pequena tira de filme em *looping*, na qual apareciam imagens em movimento de números cômicos, animais amestrados e bailarinas”.

Nota-se que o cinema esteve conectado a questões de cunho comercial desde os seus primórdios. Ao analisar sua história ao longo das primeiras décadas de desenvolvimento, é possível afirmar que a evolução técnica do cinema deu-se em grande parte pela competição existente entre as várias empresas que detinham a tecnologia na época. A concorrência estimulou as produtoras a buscar o aperfeiçoamento dos seus serviços de vídeo ao longo das décadas, para que fosse possível conquistar cada vez mais novos espectadores e conseqüentemente, maximizar os lucros. (*op. cit.*, *passim*). Com base nestas premissas capitalistas, é de se esperar que a linha de pensamento da Escola de Frankfurt sobre o cinema seja especialmente desfavorável – como de fato ela realmente o é. Segundo Adorno, o forte aspecto econômico inerente ao cinema é um problema incorrigível:

[...] o cinema e o rádio não tem mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios lhes serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito. O cinema e o rádio se auto definem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos. (ADORNO, 1947, p. 57)

Entretanto, é necessário pontuar que o cinema instituiu um novo modelo de produção cultural originalmente mais oneroso se comparado às demais áreas, pois

[...] ao contrário das artes instituídas antes do seu surgimento, o cinema comporta desde logo uma série de condições técnicas de produção que o obrigam a uma pragmática específica e incontornável: aos elevados custos de realização, quer em termos de equipamentos técnicos quer no que toca ao capital humano, será necessário responder com estratégias económicas de investimento avultadas que não abdicam de um sequeste espírito de rentabilidade. (NOGUEIRA, 1998, p. 1)

O cinema, enquanto indústria, é verdadeiramente capaz de arrecadar as cifras milionárias apontadas por Adorno. Da mesma forma, quantias igualmente astronômicas também precisam ser investidas para que o cinema, enquanto produto cultural possa buscar a viabilização de suas obras. Aceitando um contraponto entre a afirmação de Adorno e Nogueira, torna-se visível a existência de uma relação mútua entre investimento e retorno financeiro; o equilíbrio entre ambas é um fator determinante para manter a sustentabilidade da indústria cinematográfica de acordo com os padrões capitalistas. É necessário que se arrecade muito porque se gasta muito. E se gasta muito em virtude da necessidade do mercado em acompanhar os elevados – e crescentes – padrões de qualidade ditados pelo público, concorrência, e pelos próprios avanços da tecnologia.

Pensamento complementar pode ser observado na obra *A Sociedade de Consumo* (2008), de Jean Baudrillard. Apesar de compartilhar do negativismo de Adorno em alguns aspectos referentes ao enquadramento da cultura como indústria, o sociólogo francês oferece uma frente interessante ao pensamento frankfurtiano de deslegitimação do cinema. Para Baudrillard, a mercantilização da cultura não é um fator prejudicial ao seu valor artístico:

O centro cultural torna-se parte integrante do centro comercial. Não se deve entender por isso que a cultura prostituiu-se: seria simples demais. Ela é aí culturalizada. Simultaneamente, a mercadoria (roupas, temperos, restaurantes, etc.) é aí também culturalizada, pois transformada em substância lúdica e distintiva, em acessório de luxo, em elemento entre outros da panóplia generalizada de bens de consumo. (BAUDRILLARD, 2008, p. 21).

A “culturalização” citada por Baudrillard refere-se à apropriação de uma lógica de consumo por parte da cultura. Pode-se afirmar que se trata de uma adaptação da indústria cultural aos padrões capitalistas com o intuito de buscar a sua própria viabilização. O cinema, como destacado anteriormente, possui demandas especialmente particulares que refletem em uma grande necessidade de investimentos prévios; ademais, não fosse o modelo capitalista, possivelmente não existiria uma plataforma adequada para o desenvolvimento e perpetuação do cinema ocidental nos moldes atuais. Como afirma Helena Vanhala (2011, p. 36), “The Western media perform in a capitalist market economy. They are foremost business that are driven by market forces just like any other business. In that environment, cultural products are produced as any other industrial products: for profit”<sup>9</sup>

Entretanto, esta dependência financeira da indústria cinematográfica é exatamente um dos pontos utilizados pelos teóricos de Frankfurt para defender sua argumentação negativista em torno do cinema. Apesar do monopólio da indústria cultural sob as grandes massas, ela não é autossuficiente e necessita do apoio e do financiamento dos grandes detentores de poder e de capital para que suas custosas demandas sejam atendidas. (ADORNO, 1947, p. 7) Esta relação de dependência pode de fato acabar criando algumas amarras à indústria cultural, impondo limites ao seu campo de atuação e também ao teor de suas mensagens.

Ela, adaptada ao modelo econômico vigente, buscará legitimar (ou, no mínimo, não se posicionar contra) seus parceiros que a avalizam – e, de certa forma, seria ilógico adotar uma postura contrária, uma vez que a troca e compensação são duas convenções básicas da sociedade capitalista. Para os teóricos, esta troca existente entre a indústria cultural e suas parceiras acaba expondo os seus valores puramente mercadológicos em detrimento da estética, da poesia, e da liberdade de expressão. Talvez seja este o ponto mais palpável da corrente teórica da Escola de Frankfurt, já que de fato este cenário de dependência financeira

---

<sup>9</sup> “A mídia ocidental atua em uma economia de mercado capitalista. Ela é, principalmente, um negócio movido por forças de mercado assim como qualquer outro empreendimento. Nesse ambiente, os produtos culturais são produzidos como qualquer outro produto industrial: para dar lucro.” (VANHALA, 2011, p. 36, livre tradução do autor)

é algo observável nos meandros da indústria cultural nos dias de hoje, aspecto que será abordado nos próximos capítulos.

Adorno e Horkheimer ainda desferem uma série de outras críticas acerca dos efeitos negativos da indústria cultural, mas em suma, todas elas partem de uma mesma problemática específica. Dada a fundamentação marxista de ambos e o período de transformações econômicas que transcorriam na época em que suas obras foram concebidas, é natural que o capitalismo tenha sido apontado como o cerne de todos os problemas e malefícios acarretados pelo surgimento de uma cultura voltada para as grandes massas. Entretanto, como analisa Douglas Kellner:

Embora parcial e unilateral, a abordagem da Escola de Frankfurt, fornece instrumental para criticar as formas ideológicas e aviltadas da cultura de mídia e indica os modos como ela reforça as ideologias [...] a Escola de Frankfurt contribuiu de maneira inestimável para inaugurar críticas sistemáticas e consistentes da ideologia na indústria cultural. (KELLNER, 2001, p. 45-46)

Ao analisar a Indústria Cultural pelas suas origens, a Escola de Frankfurt nos fornece questionamentos importantes para a compreensão de algumas motivações básicas da indústria do entretenimento, bem como a relação entre poder, capital e cultura. Entretanto, ao invés de apenas criticá-lo por conta de suas raízes, é necessário compreender de que forma o cinema interage com outros elementos no contexto da nossa sociedade contemporânea – esta inserida em um cenário muito mais globalizado, se comparado ao que fora presenciado por Adorno e seus demais colegas.

## **1.2. O cinema e o processo de globalização**

Possivelmente, a internet fez mais pela globalização do planeta do que todos os demais meios de comunicação juntos. A *world wide web* está intimamente ligada ao cotidiano da sociedade contemporânea, e, portanto, é natural trata-la como sinônimo de globalização. Entretanto, essa poderosa ferramenta transgressora de barreiras geográficas, ironicamente, não é capaz de chegar a todo e qualquer lugar. Como destaca Phillippe Legrain no livro *Open*

*World: The Thruth About Globalisation*, "whereas a majority of Americans use the Internet, half the world has never made a phone call"<sup>10</sup> (2002, p. 8.).

A internet, mesmo com todo o seu potencial comunitário, esbarra em questões socioeconômicas que acabam por limitar quase que por completa a sua atuação junto a determinados povos ou nichos sociais. A falta de infraestrutura, de renda, ou até mesmo de instrução intelectual (e.g. exclusão digital, analfabetismo) são três notáveis barreiras que brecam a ação das redes de comunicação em várias regiões do planeta. Como é possível observar no levantamento referente ao ano de 2012 realizado pelo website Internet World Stats<sup>11</sup>, apenas pouco mais de 15% da população total do continente africano possui algum contato com a internet. Regiões mais desenvolvidas, como a América do Norte e Oceania, apresentam índices melhores: respectivamente, 78,6% e 67,6% de suas populações estão conectadas à rede. Entretanto, a média mundial ainda se mantém a percentuais relativamente baixos; dos mais de 7 bilhões de pessoas que habitam o globo terrestre, apenas 2,4 bilhões estão na web – 34,3%, segundo a pesquisa. Ou seja, a internet ainda não é realidade em mais de metade do planeta.

Neste sentido, o cinema se apresenta como uma plataforma dotada de um alcance muito mais efetivo, pois seu consumo não impõe restrições de cunho compreensivo, e seus filmes, especialmente hoje, são capazes de chegar a praticamente qualquer esfera social. Seja através das salas de exibição, da televisão, das mídias de armazenamento (fitas, CDs, DVDs, etc), ou até mesmo pela questionável, mas inegavelmente presente, pirataria – esta, inclusive, motivada e difundida principalmente através da própria internet – assistir a um filme não é uma tarefa difícil. Dada esta suposta “onipresença”, pode-se dizer que o cinema é detentor de uma respeitável hegemonia territorial quando comparado à grande maioria das mídias.

Se a internet veio para consolidar a globalização no século XXI, ainda no século XX, “o cinema foi uma das primeiras formas de globalização” (MARQUES, 2002, p. 195). A curiosidade pela reprodução de imagens em movimento rompeu divisas e permitiu que os filmes ganhassem o mundo. Ao contrário da visão de Adorno, o francês Claude Beylie (1997) classifica o cinema como “uma arte (e um espetáculo) total, que reúne e harmoniza as aquisições da pintura, a literatura, da música, da ópera e da dança”. A esta união das mais variadas artes pode-se creditar o que talvez seja o grande trunfo do cinema como cultura, justificando todo o apelo que este é capaz de produzir junto à grande massa.

---

<sup>10</sup> “enquanto a maioria dos norte-americanos acessa a internet, metade do planeta nunca realizou uma chamada telefônica.” (LEGRAIN, 2002, p. 8, livre tradução do autor)

<sup>11</sup> Dados disponíveis em: [www.internetworldstats.com/stats.htm](http://www.internetworldstats.com/stats.htm)

Como afirma John Belton em *Movies and Mass Culture* (1996, p. 1), cinema e cultura de massa partilham de uma relação muito particular: “the movies are an integral part of mass culture and are embedded within it. One does not produce the other; rather, each interacts with the other, and they mutually determine one another”.<sup>12</sup> Dada a sua popularidade e seu potencial de auto disseminação anteriormente citados, o cinema foi e ainda é um grande agente globalizador, exercendo um papel essencial para a homogeneização cultural do planeta ao longo do século.

Entretanto, diferente do que o termo pode sugerir, a “homogenia” da cultura não necessariamente implica em uma democratização de ideias e vozes, mas sim, em canal de voz potencializado para discursos majoritários por parte de quem possui poder e influência suficiente para tal, como sublinha o sociólogo Pedro Hespanha referente aos efeitos da globalização:

[...] o processo de globalização [...] tende a beneficiar a) os indivíduos, as classes ou os setores mais produtivos, b) aqueles capazes de aumentar as oportunidades, designadamente, através da extensão dos mercados, c) os capazes de utilizar as instituições e as medidas de política e d) aqueles que disponham de mais amplas competências no domínio dos conhecimentos e da comunicação. (HESPANHA, 2002, p. 149),

Podemos remeter a visão de Hespanha aos Estados Unidos da América que, face à sua supremacia econômica e tecnológica como potência mundial, foi o país que mais se beneficiou desta integração global, “cujas pessoas, produtos, tecnologias e ideias estão sendo mais globalizadas” (FRIEDMAN, 2000, p. 437).

### **1.3. A influência mundial do cinema norte-americano**

Eric Hobsbawm (1998, p. 1) afirma que vivemos na época do triunfo global dos Estados Unidos e seu modo de vida. O fortalecimento dos Estados Unidos paralelamente ao processo de globalização pode ser creditado a todos os quesitos enumerados por Hespanha anteriormente; entretanto, a competência norte-americana como indústria cultural talvez tenha

---

<sup>12</sup> “os filmes são parte integrante da cultura de massa e estão inseridos dentro dela. Um não produz o outro; mas sim, interagem entre si, e mutualmente determinam um ao outro”. (BELTON, 1996, p.1, livre tradução do autor)

sido o fator mais determinante para o sucesso de sua expansão mundial. Os Estados Unidos detém uma grande supremacia na produção cinematográfica mundial, um detalhe extremamente revelador se levada em conta a importância do papel desempenhado pelo cinema no processo de globalização. Pode-se dizer que os Estados Unidos, mais do que meros beneficiados, foram os principais fomentadores da globalização. De acordo com Maria do Céu Marques,

O cinema produzido em Hollywood [...] mostrou ao mundo o *American way of life*. Os filmes produzidos ao longo de várias décadas divulgaram hábitos e comportamentos de um povo, o americano, que acabaram por ter uma profunda influência à escala mundial. Pessoas com culturas distintas adotaram padrões de vida que nada tinham a ver com os seus, acabando os hambúrgueres com ketchup e a Coca-Cola por fazer parte da alimentação de povos tão diferentes como os europeus, africanos, chineses e até mesmo japoneses. (MARQUES, 2002, p. 196)

A expansão mundial do padrão de vida dos Estados Unidos através do cinema inseriu diversos elementos do cotidiano norte-americano na rotina de diversos povos ao redor do planeta. Como aponta Reinhold Wagnleiter (apud ROXO, 2006, p. 39), “american popular culture (...) has become nearly everyone's second culture”<sup>13</sup>. O público, diante de um contato constante com a realidade norte-americana reproduzida nos filmes, acabou familiarizando-se com uma série de marcas e símbolos, que com o tempo, deixaram de ser considerados estrangeiros e ganharam um status universal. Hespanha, citado anteriormente, se refere a este fenômeno quando aponta a capacidade de “aumentar as oportunidades, designadamente, através da extensão de mercado” como um dos fatores determinantes – citados anteriormente – para a obtenção do sucesso em meio à globalização.

Promovendo a universalização das suas marcas, os Estados Unidos tornaram-se capazes de expandir o próprio comércio a um novo nível, reforçando não apenas a sua hegemonia cultural, mas também econômica. Isto evidencia o poder de auto disseminação intrínseco ao cinema; todavia, o detalhe que merece maior atenção talvez não seja a observada capacidade de disseminar-se, e sim, a de disseminar junto consigo fortes tendências ideológicas sob a alcunha do entretenimento.

---

<sup>13</sup> “a cultura popular americana (...) tornou-se praticamente a segunda cultura de todos” (WANGLEITER apud ROXO, 2006, p.39, livre tradução do autor)

#### 1.4. Hollywood: ideologias e relações políticas

Como afirma Adriane Roso *et al.* (2002, p. 80), “palavras, imagens, mensagens, ou qualquer outra forma simbólica seriam inofensivas se não carregassem ideologia consigo”. Ideologia, na definição do filósofo Louis Althusser (1963, p. 204), “é um sistema (possuindo a sua lógica e o seu rigor próprios) de representações (imagens, mitos, ideias ou conceitos segundo o caso) dotado de uma existência e de um papel históricos no seio de uma sociedade dada”. De acordo com Eliseo Verón, o sistema ideológico é intrínseco ao processo comunicativo:

Ideology is not a particular type of message, or a class of social discourses, but it is one of the many levels of organization of the messages, from the point of view of its semantic properties. Ideology is therefore a level of signification which can be present in any type of message, even in the scientific discourse. Any material of social communication is susceptible to an ideological reading. (VERÓN apud HECK, 1996 p. 111)<sup>14</sup>

Sendo assim, pode-se estabelecer que qualquer espécie de discurso comunicacional implica, conseqüentemente, em uma difusão de ideias e conceitos de ordem particular. O cinema americano, portanto, não seria exceção. Segundo Maria do Céu Marques,

O cinema de Hollywood tem tido, voluntária ou involuntariamente, ao longo dos tempos, uma posição política ao divulgar princípios, valores e instituições americanas que acabam por influenciar o comportamento dos espectadores nacionais e estrangeiros. O desenvolvimento de novas tecnologias tem permitido a reprodução do mundo real de uma forma tão convincente, que quanto mais o filme se aproxima da realidade, mais a realidade procura aproximar-se do filme. (MARQUES, 2002, p. 199)

Aceitando esta afirmação, pode-se estabelecer uma ligação com um fato relatado por Christopher Sharret em *Hollywood and the New Militarism*. Segundo o autor, após os atentados de 11 de setembro de 2001, importantes membros da indústria do entretenimento reuniram-se com representações políticas norte-americanas, em Hollywood, para debater a

---

<sup>14</sup> “A ideologia não é um tipo especial de mensagem, ou uma classe social de discursos, mas é um dos muitos níveis de organização das mensagens, do ponto de vista de suas propriedades semânticas. Ideologia é, conseqüentemente, um nível de significação, o qual pode estar presente em qualquer tipo de mensagem, mesmo no discurso científico. Qualquer material de comunicação social é suscetível de uma leitura ideológica” (VERÓN apud HECK, 1996, p. 111, livre tradução do autor)



concepção de novas diretrizes de abordagem para o cinema e para a televisão. Como resultado, haveria sido estabelecido o retorno da representação dos árabes na figura de vilões nas produções cinematográficas seguintes e uma priorização a filmes com temáticas patrióticas e nacionalistas. O mesmo fato também é relatado no livro *Hollywood, the Pentagon and Washington*, onde Jean-Michel Valantin (2005, p. 90) ratifica que o referido encontro buscava alinhar as produções hollywoodianas com a política externa norte-americana de guerra ao terrorismo.

É possível perceber, com isto, que há uma relação consciente entre Hollywood com as instituições de poder. Valantin (*op. cit.*, p. 6) afirma que o governo dos Estados Unidos se vê inserido no contexto da indústria cinematográfica, e dependente do poder da imagem da mesma para justificar suas ações (sobretudo militares) perante a opinião pública. O autor ainda acrescenta:

The cooperation between the security system and the major studios functions in many and complex ways and has increased over the decades. Cooperation takes place at all stages of production: it is logistical, but also involves filmmakers, scriptwriters and actors [...] The Army may provide equipment, advisers, uniforms, training and combat hardware (from tank regiments to fighter jet squadrons and aircraft carriers). (VALANTIN, 2005, p. 6)<sup>15</sup>

As Forças Armadas Americanas detém uma gama de recursos que podem ser de grande valia para as produções cinematográficas. Ter uma instituição poderosa como parceira, capaz de prover equipamentos e material humano especializado é um fator muito importante do ponto de vista logístico e também econômico; receber veículos de guerra emprestados acaba se tornando muito mais barato do que confeccioná-los, por exemplo. Esta relação é algo tão estabelecido, que o Departamento de Defesa dos Estados Unidos possui oficialmente há mais de seis décadas um gabinete especial responsável por este tipo de tratativas. Extra-oficialmente intitulado *Hollywood Liaison Office*, o setor é encarregado de intermediar as negociações com os estúdios que desejam contar com a cooperação das Forças Armadas. Como é explicado no documentário *Hollywood and the Pentagon – A Dangerous Liaison*, de Jean-Marrie Barrère, os filmes que pleiteiam assessoria militar precisam ter seus roteiros

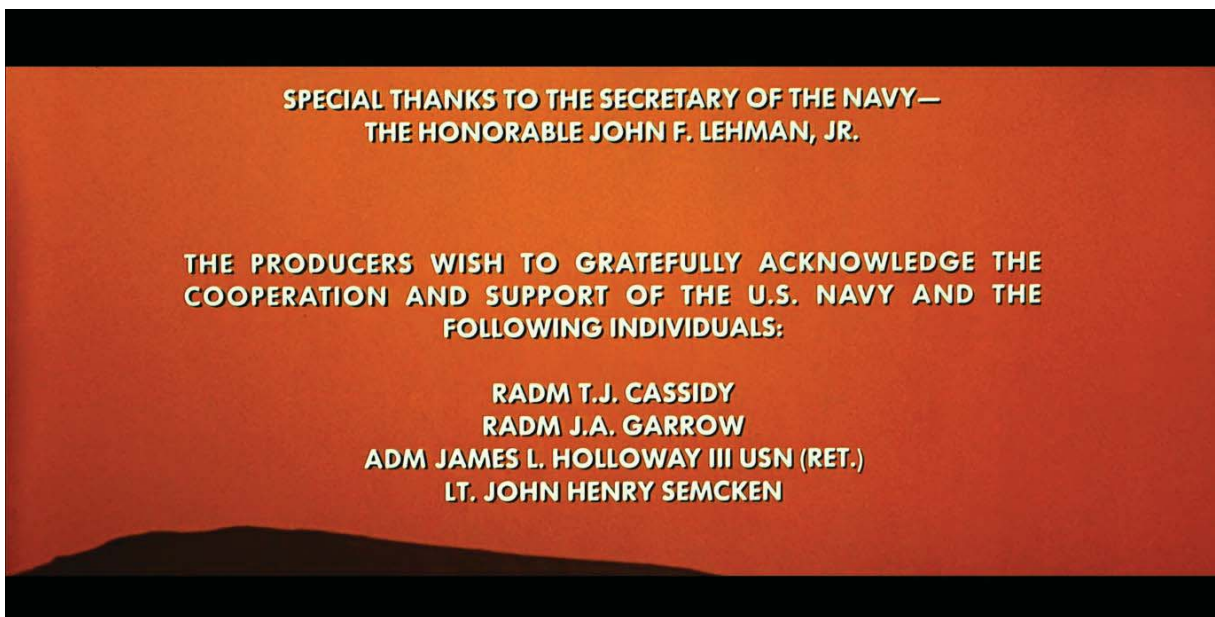
---

<sup>15</sup> “A cooperação entre o departamento de segurança [dos Estados Unidos] e os principais estúdios [de cinema] acontece de várias formas complexas e tem aumentado ao longo das décadas. A parceria se dá em todos os estágios da produção: é algo logístico, mas também envolve cineastas, roteiristas e atores [...] As Forças Armadas podem fornecer equipamento, consultores, uniformes, treinamento, e equipamentos de combate (de regimentos de tanques a esquadrões de aviões de caça e porta-aviões.” (VALANTIN, 2005, p. 6, livre tradução do autor)

submetidos a uma avaliação minuciosa por parte dos oficiais do Departamento de Defesa – e mais do que isso, os estúdios precisam estar dispostos a aceitar eventuais intervenções em cenas, personagens e eventos para que o acordo de suporte seja selado.

Em *Operation Hollywood: How The Pentagon Shapes And Censors The Movies*<sup>16</sup>, o jornalista Dave Robb lista os filmes *Nascido para Matar*<sup>17</sup> e *Platoon*<sup>18</sup> como exemplos de obras que tiveram suporte negado pelo Departamento de Defesa dos Estados Unidos, em virtude da forma negativa como os soldados americanos eram representados em seus roteiros. Entretanto, filmes com premissas patrióticas, como *Top Gun – Ases Indomáveis*<sup>19</sup> e *Pearl Harbor*<sup>20</sup> tiveram cooperação total das Forças Armadas americanas em suas produções.

Figura 1 Tela de créditos do filme *Top Gun - Ases Indomáveis* – Agradecimentos à Marinha dos Estados Unidos



<sup>16</sup> *Operação Hollywood: Como O Pentágono Molda e Censura Os Filmes* (livre tradução do autor)

<sup>17</sup> Título original: *Full Metal Jacket*. Dirigido por Stanley Kubrick e lançado em 1987. É um filme mal visto pelos militares, pois aborda a desumanização dos fuzileiros navais norte-americanos enviados à Guerra do Vietnã; estes homens, expostos a um rígido treinamento, começam a perder a sanidade e o senso moral.

<sup>18</sup> Título original: *Platoon*. Filme escrito e dirigido por Oliver Stone e lançado em 1986. Com um discurso antibelicista, e também situado na Guerra do Vietnã, o filme aborda conflitos internos entre os próprios soldados norte-americanos e as atrocidades as quais os militares são capazes de fazer em prol da sobrevivência.

<sup>19</sup> Título original: *Top Gun*. Dirigido por Tony Scott e lançado em 1986. O teor propagandístico pró-militarismo do filme foi tão efetivo, que segundo Mark Evje, em reportagem publicada no jornal americano no mesmo ano, mesas de recrutamento militar foram colocadas do lado de fora das salas de cinema para atender aos jovens que saíam das sessões de exibição do filme.

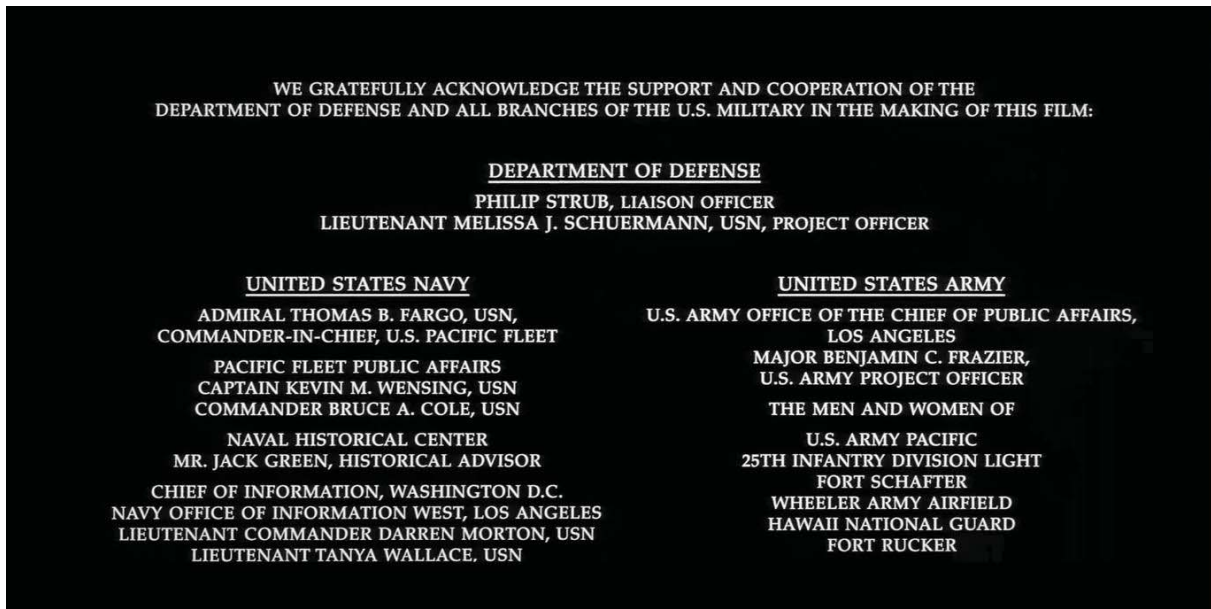
<sup>20</sup> Título original: *Pearl Harbor*. Dirigido por Michael Bay e lançado em 2001. Com uma visão glamourizada da guerra, o *blockbuster* exalta o poderio bélico das Forças Armadas americanas e retrata a vitória e a retaliação dos Estados Unidos aos japoneses durante Segunda Guerra Mundial após o fatídico ataque à base naval norte-americana que dá nome ao filme.

Portanto, pode-se perceber que a viabilização destas parcerias passa pelo cumprimento de uma condição bem específica: o filme deve atender aos ideais militares. Segundo Dave Robb:

Perhaps the worst thing about the collaboration between Hollywood and military it is not the censorship that goes into the films, but the self-censorship. When you know that you are going to need military assistance, and you know they are going to be looking your script, you write it to make them happy right from the beginning. (Operation Hollywood, 2004)<sup>21</sup>

As produções, na busca por minimizar seus gastos que já são exorbitantes, acabam buscando se adaptar ao “filtro ideológico” ao qual são submetidas para que seja possível receber apoio. Com isso, pode-se concluir que Hollywood permite, indiretamente ou não, que forças externas influenciem suas produções. Há uma abertura na indústria cinematográfica americana para uma coerção pautada na ideologia – e ao que fica evidente, ela de fato é exercida.

Figura 2 Tela de créditos do filme *Pearl Harbor* – Agradecimentos ao Departamento de Defesa dos Estados Unidos.



<sup>21</sup> “Talvez a pior coisa sobre a colaboração entre Hollywood e os militares não é a censura que acontece nos filmes em si, mas a auto censura. Quando você sabe que vai precisar de suporte militar, e você sabe que eles irão olhar o seu script, você já escreve para agradá-los desde o começo.” (Operation Hollywood, 2004, livre tradução do autor)

Para Douglas Kellner, a ideologia é uma ferramenta de dominação. No livro *A Cultura da Mídia - Estudos Culturais: Identidade e Política Entre o Moderno e o Pós-moderno* o crítico afirma que a hegemonia se constrói através do convencimento do indivíduo. O cinema, portanto, seria uma ferramenta muito útil a este processo, pois segundo Kellner, são nos momentos de diversão em que as ideologias são absorvidas com maior facilidade. Este tipo de fenômeno pode ser corroborado através de Adorno (1947, p.10), ao afirmar que o filme promove a “atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor”.

Segundo o autor, a rapidez e o grande volume de informações em constante exposição na tela não permite ao espectador buscar um momento de reflexão acerca fatos que estão sendo apresentados – sob a pena de perder o desenrolar dos acontecimentos, em caso de tentativa:

Eles [os filmes] são feitos de modo que a sua apreensão adequada exige, por um lado, rapidez de percepção, capacidade de observação e competência específica, e por outro é feita de modo a vetar, de fato, a atividade mental do espectador, se ele não quiser perder os fatos que rapidamente se desenrolam à sua frente. É uma tensão tão automática que não há sequer necessidade de ser atualizado a cada caso para que reprima a imaginação. (ADORNO, 1947, p.10)

O grande poder de persuasão do cinema pode residir talvez neste detalhe elencado por Adorno. O grande volume de informações apresentadas ao espectador, aliado ao realismo cada vez mais intenso que os filmes são capazes de emular em uma simples tela – como apontado anteriormente por Marques (1999) – é capaz de moldar de forma significativa a percepção que as pessoas possuem do mundo real. É isto que configura a atração mútua que existe entre Hollywood e outras instituições. Os estúdios buscam incentivos logísticos e/ou financeiros junto a seus parceiros, enquanto seus parceiros buscam nos estúdios o poder para potencializar seus interesses.

## CAPÍTULO 2

### ESTEREÓTIPOS E ENTENDIMENTOS SOBRE O ORIENTE MÉDIO

Este capítulo busca entender como se dá a representação da cultura árabe no cinema de Hollywood e os motivos pelos quais a mesma é majoritariamente depreciativa. Para isto, objetiva-se uma compreensão detalhada acerca do estereótipo: o que é, como se perpetua no consciente coletivo, suas utilidades práticas e sua função ideológica. Os principais estereótipos árabes observados em Hollywood também são elencados e descritos neste trecho, traçando um comparativo entre ficção e realidade na acepção de alguns autores e proporcionando, paralelamente, o embasamento histórico necessário para a percepção adequada de alguns retratos presentes nas produções cinematográficas dos Estados Unidos.

#### 2.1. Estereótipo e a Espiral do Silêncio

“By repetition even the donkey learns”<sup>22</sup>. Jack Shaheen (2009 p. 9), abre o livro *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People* apropriando-se deste provérbio oriental. O autor confere destaque ao poder transformador que a repetição possui no processo de ensino, e acrescenta que, “for more than a century Hollywood, too, has used repetition as a teaching

---

<sup>22</sup> “Repetindo, até o asno aprende” (SHAHEEN, 2009, p.9, livre tradução do autor)

tool, tutoring movie audiences by repeating over and over, in film after film, insidious images of the Arab people” (*loc. cit.*).<sup>23</sup>

Segundo Shaheen (2009, p. 7), a indústria cinematográfica dos Estados Unidos em toda a sua história já produziu mais de 1000 filmes contendo depreciações à cultura árabe. Considerando que a média de produção do cinema norte-americano é de 608 filmes por ano<sup>24</sup>, o número apontado por Shaheen seria equivalente a, aproximadamente, um ano e meio inteiro dedicado exclusivamente à produção de filmes deste tipo.

Shaheen (*op. cit.*) critica incisivamente os estereótipos árabes que são frequentemente reforçados nos filmes americanos. Embora possua uma conotação exclusivamente negativa para o autor, é preciso entender a função que o estereótipo desempenha em uma narrativa. Gustavo Faraon afirma que os estereótipos são recursos que auxiliam o espectador a assimilar de forma mais fácil e rápida elementos de uma história:

Os estereótipos, sob a luz de uma visão crítica da indústria cultural, acabam por constituir fórmulas que definem o modo como qualquer conteúdo será percebido, modelos de expectativas ativados antes mesmo de o sujeito se encontrar diante do espetáculo em si. (FARAON, 2009, p. 98-99)

Flávia Biroli defende raciocínio semelhante em *É assim, que assim seja: mídia, estereótipos e exercício de poder*, onde define o estereótipo como um catalisador cognitivo:

É possível compreender os estereótipos como dispositivos cognitivos que facilitam o acesso a novas situações e informações. Isso significa que equivalem a categorias que definem padrões de aproximação e de julgamento que orientam a leitura do novo a partir de referências prévias. Nesse sentido, reduzem a complexidade das interações concretas e contribuem para ampliar o grau de previsibilidade nas novas interações: fundados em simplificações, os estereótipos diminuem as variações e matizes presentes nas trajetórias e comportamentos individuais, que se definem e se explicitam em interações e contextos sociais específicos. (BIROLI, 2011, p. 2)

Os estereótipos, portanto, podem auxiliar na identificação e na caracterização de um personagem, dispensando a necessidade de apresentá-lo sob todos os ângulos ao espectador

---

<sup>23</sup> “Por mais de um século Hollywood, também, tem utilizado a repetição como ferramenta doutrinadora, disciplinando a audiência de seus filmes, repetidas vezes, filme após filme, falsas imagens do povo árabe” (SHAHEEN, 2009, p.9, livre tradução do autor)

<sup>24</sup> Dados presentes no relatório industrial da Motion Picture Association of America referente ao ano de 2012, com base em dados registrados dos últimos cinco anos (2008 a 2012).

sem que a compreensão da trama seja comprometida. Especialmente em filmes, onde uma história precisa ser contada em, no máximo, algumas horas, os estereótipos podem cumprir um papel muito conveniente para a construção e a assimilação rápida da narrativa. Ronald Tuch conta que o pioneiro diretor soviético Sergei Eisenstein era defensor do uso de estereótipos, pois:

[...] audiences understand and react to shots and cuts based on their perception of a character. The more complex the character, the more problematic the reactions become. Stereotypes are used to guide the audience into a clear understanding of the narrative: without stereotypes, audiences would not know how to react. (TUCH, 1996, apud KINGLER, 1997, p. 9)<sup>25</sup>

Entretanto, isto não significa que os estereótipos possuem efeitos e propósitos unicamente neutros. Biroli (2011, p. 3) afirma que os estereótipos propagam “representações unilaterais e homogêneas da realidade, apresentadas como sendo a própria realidade ou o que importa dela”, ou seja, compreendem apenas uma faceta da realidade, mas são apropriados como se fosse “a” realidade. Para a autora, os meios de comunicação, enquanto “instrumentos de uma ordem social desigual” acabam por reproduzir informações que reafirmam apenas a perspectiva dos dominantes (*op. cit.*, p. 2). Ou seja, ao propagar um estereótipo, os filmes acabam por disseminar apenas um ponto de vista particular, que não necessariamente condiz com a realidade na aceção de terceiros, ou mesmo dos próprios grupos estereotipados. Contudo, esta visão particular acaba se tornando a realidade oficial para uma maioria, pois é a mensagem de um meio que se comunica com as massas e possui uma difusão muito grande, capaz de moldar a opinião pública.

Este fenômeno pode ser explicado através do raciocínio proposto pela politóloga alemã Elizabeth Noëlle-Neumann. Em sua teoria *A Espiral do Silêncio*, Noëlle-Neumann afirma que as pessoas tendem a concordar com as opiniões de uma maioria já estabelecida para poder integrar-se a outros indivíduos. Segundo a autora (1995, p. 1) “para no encontrarse aislado, un individuo puede renunciar a su propio juicio.”<sup>26</sup> O medo do isolamento, portanto, é

<sup>25</sup> “[...] a audiência interpreta e reage a cenas e cortes baseada nas suas percepções sobre um personagem. Quanto mais complexo for o personagem, mais problemáticas se tornarão as reações. Estereótipos são utilizados para guiar a audiência a um entendimento claro da narrativa: sem estereótipos, as audiências não saberiam como reagir.” (TUCH, 1996, apud KINGLER 1997, p. 9, livre tradução do autor)

<sup>26</sup> “para não ser isolado, um indivíduo pode desistir de seu próprio julgamento” (NOËLLE-NEUMANN, 1995, p. 1, livre tradução do autor)

o principal empecilho para que opiniões minoritárias, discordantes de outras majoritárias, não sejam manifestadas. Como a autora defende:

Ese temor al aislamiento (no sólo el temor que tiene el individuo de que lo aparten sino también la duda sobre su propia capacidad de juicio) forma parte integrante, según nosotros, de todos los procesos de opinión pública. Aquí reside el punto vulnerable del individuo; en esto los grupos sociales pueden castigarlo por no haber sabido adaptarse. (NOËLLE-NEUMANN, 1995, p. 1)<sup>27</sup>

Portanto, o indivíduo, perante uma opinião dominante e contrária a sua, sente-se intimidado a se expressar, e pode inclusive perder a confiança sobre a legitimidade de sua própria percepção. Considerando que o silenciamento de pensamentos minoritários acaba por garantir uma predominância cada vez maior de outro que já é predominante, é possível compreender Biroli (*op. cit.*, p.2) ao afirmar que os estereótipos “são uma espécie de ‘caldo de cultura’ da própria dominação”. É o reflexo do poder das mídias de massa – aqui, em especial, o cinema – em tornar percepções unilaterais algo amplamente difundido entre as pessoas; é a imposição de um ponto de vista dominante sobre o ponto de vista alheio, que por sua vez, torna-se cada vez menos expressivo.

Desta forma, sob a ótica da espiral do silêncio, um estereótipo, sem receber qualquer tipo de confronto ou questionamento, tende a se tornar cada vez mais aceito pelas pessoas como uma representação definitiva na medida em que continua sendo reproduzido, replicado, e aceito por novos espectadores. No entanto, de acordo com Biroli, isto não significa que estereótipos devam ser considerados falsos. A autora cita Perkins (1979, p. 154 *apud* Seiter, 1986, p. 66), lançando a opinião de que seria mais adequado entender o estereótipo como uma “combinação de validade e distorção”, pois para Biroli (*op. cit.*, p. 9), “estereótipos e realidade alimentam-se um do outro, confirmando papéis, comportamentos e valores socialmente produzidos.” Walter Lippmann também desconsidera a discussão sobre a veracidade ou a falsidade dos estereótipos, mas destaca que estes buscam justificar diferenças sociais a partir de um ponto de vista particular – e portanto, são tendenciosos. Segundo Lippmann:

---

<sup>27</sup> “Esse temor pelo isolamento (não apenas o temor que o indivíduo possui de que o excluam, como também duvidem sobre a sua própria capacidade de julgamento) é parte integrante, através de nós, de todos os processos da opinião pública. Aqui reside a vulnerabilidade do indivíduo; os grupos sociais pode castiga-lo por não ter sabido adaptar-se.” (NOËLLE-NEUMANN, 1995, p. 1, livre tradução do autor)



A pattern of stereotypes is not neutral. It is not merely a way of substituting order for the great blooming, buzzing confusion of reality. It is not merely a short cut. It is all these things and something more. It is the guarantee of our self-respect; it is the projection upon the world of our own sense of our own value, our own position and our own rights. The stereotypes are, therefore, highly charged with the feelings that are attached to them. They are the fortress of our tradition, and behind its defenses we can continue to feel ourselves safe in the position we occupy. (LIPPMANN, 1921, p.53)<sup>28</sup>

Ellen Seiter (1986, p. 16), interpretando esta passagem de Lippmann, afirma que “the significance of stereotypes as an operation of ideology becomes clear: they are full of hegemonic potential.”<sup>29</sup> Annie Murphy Paul, jornalista da revista *Time*, também compartilha de opinião semelhante; segundo a autora:

We want to feel good about the group we belong to- and one way of doing so is to denigrate all those who aren't in it... while we tend to see members of our own group as individuals, we view those in out-groups as an undifferentiated – stereotyped – mass. (PAUL, 1998, p. 55 apud ELAYAN, 2005, p. 23)<sup>30</sup>

De certa forma, pode-se dizer que os estereótipos, entre outros propósitos, também funcionam como um mecanismo de auto vangloriamento. O indivíduo, ao cultivar a sua própria cultura como expoente máximo e agregar todas as demais dentro de uma definição reducionista e homogênea, reafirma a sua identidade, seus costumes e crenças como características genuinamente superiores. Tais justificativas auxiliam a embasar o argumento de Shaheen, que por sua vez, afirma que os árabes são utilizados como bode expiatório pelo cinema americano para massagear o próprio ego nacionalista. Como ironiza Shaheen (2009, p. 36), “[...] it also makes some of us feel better to see ourselves as superior to someone else. If

---

<sup>28</sup> Um padrão de estereótipos não é neutro. Não é apenas uma forma de ordem, substituindo a grande e barulhenta confusão da realidade. Não é apenas uma simplificação. É tudo isso e algo mais. É a garantia do nosso auto respeito; é a projeção do mundo sob o senso do nosso próprio valor, da nossa própria posição e dos nossos próprios direitos. Os estereótipos estão, portanto, altamente carregados de sentimentos. Eles são a fortaleza da nossa tradição, e por trás de suas defesas, nós podemos continuar a nos sentirmos seguros na posição que ocupamos. (LIPPMANN, 1921, p. 53, livre tradução do autor)

<sup>29</sup> “a importância dos estereótipos como uma operação ideológica se torna claro: eles possuem um forte potencial hegemônico”(SEITER, 1986, p. 16, livre tradução do autor)

<sup>30</sup> “Nós queremos nos sentir bem em relação ao grupo a qual pertencemos – e uma forma de fazer isso é denigrir todos aqueles que não estão nele...enquanto nós estamos inclinados a ver os membros do nosso grupo como indivíduos, nós enxergamos os que estão fora dele como uma massa indistinguível – e estereotipada.” . (PAUL, 1998, p. 55 apud ELAYAN, 2005, p. 23, livre tradução do autor)

one is no longer allowed to feel superior to Asians, Jews, Latinos, or blacks, at least we can feel superior to those wretched Arabs.”<sup>31</sup>

Os estereótipos já poderiam ser considerados ideológicos pelo simples fato de constituírem uma espécie de recurso comunicacional – afinal, qualquer mensagem traz consigo ideologias. Entretanto, ao evidenciar alguns dos motivos pelos quais estes são empregados, torna-se claro, que, sim, estereótipos podem dizer muito sobre o que as pessoas pensam umas das outras, ou o que elas querem que as pessoas pensem dos outros – e também de si mesmas.

## 2.2. Árabes: representações em filmes Hollywoodianos

Identificar até quando e onde um estereótipo atua como mero recurso narrativo e partir de momento ou situação o mesmo passa a ser utilizado com propósitos de convencimento ideológico é uma análise subjetiva. Este, inclusive, pode ser o grande trunfo dos estereótipos: a manipulação – caso haja alguma de fato – na maioria das vezes torna-se algo imperceptível às massas.

Shaheen, entretanto, identifica um padrão recorrente há mais de 100 anos no cinema norte-americano de estereotipização dos árabes – “[...] repulsive and unrepresentative as ever” (2009, p. 8).<sup>32</sup> Para o autor:

Seen through Hollywood's distorted lenses, Arabs look different and threatening. Projected along racial and religious lines, the stereotypes are deeply ingrained in American cinema. From 1896 until today, filmmakers have collectively indicted all Arabs as Public Enemy #1 – brutal, heartless, uncivilized religious fanatics and money-mad cultural "others" bent on terrorizing civilized Westerners, especially Christians and Jews. (SHAHEEN, 2009, p. 8)<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> “[...] isto também faz com que alguns de nós [americanos] se sintam bem ao ver a si mesmo como alguém superior a uma outra pessoa. Como não é mais permitido se sentir superior aos asiáticos, judeus, latinos, ou negros, ao menos nós podemos nos sentir superiores aos miseráveis árabes” (2009, p. 36, livre tradução do autor).

<sup>32</sup> “[...] repulsivos e mal representados como sempre” (SHAHEEN, 2009, p. 8, livre tradução do autor)

<sup>33</sup> “Vistos através das lentes distorcidas de Hollywood, os árabes parecem diferentes e ameaçadores. Projetados sob características raciais e religiosas, os estereótipos estão profundamente enraizados no cinema americano. De 1896 até os dias atuais, cineastas vem coletivamente apontado todos os árabes como inimigos públicos #1 – brutos, impiedosos, fanáticos religiosos selvagens e “estranhos” de outra cultura fissurados em dinheiro empenhados em terrorizar o civis do ocidente, em especial cristãos e judeus.” (SHAHEEN, 2009, p. 8, livre tradução do autor)

Shaheen, em um documentário homônimo baseado em seu livro *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People* (2006), apresenta cenas de diversos filmes norte-americanos produzidos ao longo do século que, segundo o autor, possuem estereótipos extremamente danosos a cultura árabe. Em determinado momento, lança o questionamento sobre esta tão criticada postura: “[...] why do we do these things?”<sup>34</sup>

### 2.2.1. O panorama político da indústria cinematográfica norte-americana

Embora os fatos abordados anteriormente evidenciem que o cinema norte-americano possui uma abertura ao intervencionismo ideológico em vários níveis, é possível buscar justificativas capazes de solidificar a existência de um padrão comportamental na indústria do entretenimento.

Belton (1996, p. 3-5) argumenta que a cultura de massa dos Estados Unidos é pautada por fundamentos oriundos de duas fortes ideologias políticas da história norte-americana: o populismo jeffersoniano e o progressismo rooseveltiano. Ao populismo jeffersoniano, fruto da Revolução Americana de 1776 que culminou com a independência do país, Belton credita o enraizamento dos ideais de independência, auto suficiência e liberdade individual do povo americano. Tais elementos, no entanto, também seriam responsáveis por estimular uma espécie de pensamento paranoico contra grupos socialmente ou economicamente dissemelhantes; para o populista, coletivos dissonantes representavam uma ameaça à liberdade conquistada – o que acabava por estimular outros sintomas, como racismo e xenofobia.<sup>35</sup>

Por sua vez, o progressismo rooseveltiano, que remonta ao início do século XX, buscava promover reformas em uma sociedade norte-americana que, face à expansão industrial, vivenciava novas problemáticas – como violência, desigualdade e corrupção (*op. cit.*, p. 7). Para solucionar tais problemas, Belton relata, o pensamento progressista acreditava que o primeiro passo seria fazer com que a população tivesse ciência da existência destas questões. O autor explica que os progressistas:

<sup>34</sup> “[...] por que fazemos esse tipo de coisa?” (livre tradução do autor)

<sup>35</sup> Belton utiliza o filme “*O Nascimento de uma Nação*” de D. W. Griffith, para exemplificar o pensamento populista. Lançado em 1915, o prólogo desta película conta através de seus intertítulos que a harmonia havia sido interrompida pela “chegada dos africanos a América”, que teriam “plantado a primeira semente da desunião”. O filme termina com uma visão do futuro, onde o conflito e a guerra – assim como os africanos – foram banidos do paraíso americano: “Liberdade e união, juntas e inseparáveis, agora e para sempre!”.

[...] believed that public opinion could be educated and that disclosure of corruption was the first step leading to its elimination. American film has always performed a journalistic function, informing populace about current events. This is true of actuality films and newsreels as it was about tropical narratives of the 1930s, such as *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (1932), which exposed the corruption and brutality of the chain gang system, as well as those of the 1970s and 1980s such as *The China Syndrome* (1979), which drew attention to the hazardous conditions within contemporary nuclear power plants and *Wall Street* (1987), which looked at the ruthless practice of insider trading in the New York stock market. In each instance, exposure is understood to lead reform. (BELTON, 1996, p. 8)<sup>36</sup>

Portanto, Belton (*op. cit.*, p. 11), ao afirmar que “populist and progressive ideologies play a crucial role in shaping the notions of individuality, which serve as the foundation on which Hollywood narratives are based”<sup>37</sup>, fornece um pano de fundo pertinente para o questionamento de Shaheen acerca do que motiva a postura ofensiva ideológica presente no cinema americano. Enquanto o populismo foi responsável por solidificar o pensamento nacionalista de liberdade e bem-estar do indivíduo norte americano – e, principalmente, uma forte tendência à aversão por culturas estrangeiras – o progressismo traçou o caminho (ou o meio) para que a manutenção destes valores pudesse ser garantida.

Ou seja, utilizar o cinema como um meio para educar ou informar a sociedade é uma prática recorrente da cultura norte-americana, embora se deva ressaltar que com a globalização, atualmente, não se trata apenas de informar a sociedade americana, mas o mundo. Pode-se interpretar que Hollywood, ao empregar conotações negativas de outras culturas em suas obras, está enfatizando uma “problemática” em prol da conscientização da opinião pública – afinal, como pontuado anteriormente, informar sobre o “problema” também ajudaria a eliminá-lo. Estas culturas, por sua vez, seriam consideradas uma “problemática” pois representam uma oposição aos ideais e interesses norte-americanos.

---

<sup>36</sup> “[...] acreditavam que a opinião pública poderia ser instruída e que a divulgação da corrupção era o primeiro passo para erradicá-la. Filmes americanos sempre desempenharam um papel jornalístico, informando a população sobre eventos da atualidade. Isto é verdade tanto para os filmes e documentários sobre narrativas tropicais dos anos 30, como *O Fugitivo* (1932), que expôs a corrupção e a brutalidade do trabalho forçado do sistema penitenciário, assim também para os das décadas de 70 e 80, como *Síndrome da China* (1979), que chamou atenção para as condições perigosas das usinas nucleares da época e *Wall Street – Poder e Cobiça* (1987), que abordou as práticas cruéis do mercado interno de ações de Nova Iorque. Em cada caso, a exposição era entendida como um meio para conduzir uma reforma. (BELTON, 1996, p. 8, livre tradução do autor)

<sup>37</sup> “as ideologias populistas e progressivas desempenham um papel crucial na definição das noções de individualidade, que constituem uma base sob a qual as narrativas de Hollywood são baseadas.” (BELTON, 1996, p. 11, livre tradução do autor)

Tal linha de pensamento se torna plausível, especialmente quando Shaheen relembra que, de fato, a estereotipização de culturas estrangeiras é uma tônica na indústria cinematográfica norte-americana:

Virtually since its inception, the Hollywood film industry has promoted prejudicial attitudes toward numerous groups: viewers have seen the Asian as “sneaky;” the black as “Sambo;” the Italian as “Mafioso;” the Irishman as “drunk;” the Jew as “greedy;” the Indian as the “savage;” and the Hispanic as “greasy” (SHAHEEN, 2000, p. 25)<sup>38</sup>

Entretanto, “[...] in the year 2000 [...] such offensive labeling is no longer tolerated” (*loc. cit.*). Segundo o autor, tais estereótipos perderam força ou passaram a ser contestados ao longo dos anos, restando, então, apenas um grupo que ainda poderia ser estereotipado, sem questionamentos: os árabes. Shaheen também credita alguns eventos desenrolados após a Segunda Guerra Mundial como responsáveis por criar rugas na relação entre Estados Unidos e Oriente Médio e fortalecer o ressentimento entre ambos:

There were three things that impacted the change: the Palestinian/Israeli [...] the Arab oil embargo in the 70's, which angered Americans when gas prices went through the ceiling, and the Iranian Revolution, which increased Arab-American tensions when Iranian students took American diplomats hostage for more than a year. These three pivotal events brought the Middle East into the living rooms of Americans, and together helped shaped the way movies stereotyped Arabs and the Arab world. (2006)<sup>39</sup>

Tais incidentes, segundo Shaheen (2009, p. 34), acabaram por aumentar a frequência – e a virulência – dos estereótipos árabes nas produções norte-americanas, aumentando ainda mais a animosidade entre ambos os lados. Posteriormente, esta rivalidade viria a culminar em confrontos bélicos – como a Guerra do Iraque, que segundo Shaheen (2006), teve o seu mote

<sup>38</sup> Praticamente desde a sua concepção, a indústria cinematográfica de Hollywood promoveu preconceitos sobre vários grupos: espectadores viram o asiático “sorrateiro;” o negro “crioulo;” o italiano “mafioso;” o irlandês “beberão;” o judeu “ganancioso;” o índio “selvagem;” e o hispânico “gordo”. (SHAHEEN, 2000, p. 25, livre tradução do autor)

<sup>39</sup> “Há três coisas que influenciaram a mudança: o conflito palestino/israelense [...] o embargo árabe do petróleo nos anos 70, que irritou os americanos ao elevar o preço da gasolina às alturas, e a Revolução Iraniana, que aumentou a tensão entre árabes e americanos quando estudantes iranianos mantiveram diplomatas americanos reféns por mais de um ano. Estes três eventos fundamentais trouxeram o Oriente Médio à sala de estar dos americanos, e juntos, contribuíram para moldar a forma como os filmes estereotipavam os árabes e o mundo árabe.” (livre tradução do autor)

facilitado devido à imagem do terrorista árabe que havia sido construída no passado recente da indústria cinematográfica dos Estados Unidos. Em *Operation Hollywood* (2004) o diretor Phillip Noyce analisa que, diante de um conflito iminente, os filmes adiantam-se aos fatos e passaram a abordar estes eventos com anos de antecedência:

About 10 years ago it just seemed so obvious that the next big conflict was gonna be conflict between non-allied soldiers and the enemy of so many people in their minds: America. So it's no accident that terrorism was already a "frontpage headline" in the movies long before became frontpage headline in The New York Times. (Operation Hollywood, 2004) <sup>40</sup>

Esta postura, vale ressaltar, pode ser perfeitamente associada à política progressista apontada por Belton de informar a sociedade sobre os problemas que a ameaçam. Em suma, pode-se constatar que o estereótipo árabe em Hollywood, assim como o de outras culturas, surgiu devido a uma prática intrínseca ao cinema norte-americano. Entretanto, enquanto os demais estereótipos culturais foram caindo em desuso com o passar do tempo, a figura virtual do árabe continuou a ser perpetuada ao longo das décadas graças, em parte, aos conflitos citados anteriormente.<sup>41</sup> O antagonismo instaurado entre Estados Unidos e Oriente Médio tornou pertinente a manutenção destas representações negativas em Hollywood – afinal, a imagem também tem poder.

O recorte dado pela mídia jornalísticas a tais eventos, que segundo Shaheen “[...] *selectively* and relentlessly focus on a minority of Arabs, the radical fringe” (2009, p. 34)<sup>42</sup>, também foram determinantes para fixar a imagem ameaçadora do mundo árabe no consciente coletivo – não só das massas, mas também da própria indústria do entretenimento:

---

<sup>40</sup> Há 10 anos atrás parecia tão óbvio que o próximo grande conflito seria um confronto entre tropas não-aliadas e o inimigo de tantas pessoas em suas cabeças: [os Estados Unidos da] América. Então, não é coincidência que o terrorismo já era uma grande manchete nos filmes antes mesmo de virar uma grande manchete no New York Times. (livre tradução do autor)

<sup>41</sup> Shaheen (2009, p. 35) confere destaque às imagens que rodaram o mundo na década de 80, exibindo rebeldes iranianos queimando uma bandeira dos Estados Unidos aos cantos de “Morte à América!” durante a Revolução Iraniana. Os revolucionários chamavam o país norte-americano de “o Grande Satã”.

<sup>42</sup> “[...] seletivamente e impiedosamente focam em uma minoria dos árabes, a ala radical” (SHAHEEN, 2009, p. 34)

The Arab stereotype's extraordinary longevity is the result, I believe, of a collection of factors. For starters, consider print and broadcast "if it bleeds it leads" news reports. Like most Americans, creators of popular culture (including novelists, cartoonists, and filmmakers), form their opinions of a people, in part, based on what they read in print, hear on the radio, and see on television. Like the rest of us, they are inundated and influenced by a continuous flow of "seen one, seen 'em all" headlines and sound bites. (SHAHEEN, 2009, p. 34)<sup>43</sup>

Ou seja, afora o possível intervencionismo político e militar – que não devem ser desconsiderados – o conceito negativo do árabe entranhou-se na mente das pessoas de tal maneira, que reproduzir os estereótipos desta cultura tornou-se algo muitas vezes natural e não-intencional na área do entretenimento. Sobre este fenômeno, Shaheen afirma:

Not only do these violent news images of extremists reinforce and exacerbate already prevalent stereotypes, but they serve as both a source and excuse for continued Arab-bashing [...] In particular, the news programs are used by some producers and directors to deny they are actually engaged in stereotyping. "We're not stereotyping," they object. "Just look at your television set. Those are real Arabs" (SHAHEEN, 2009, p. 35)<sup>44</sup>

Como relata o autor, chegou-se a um estágio onde a repetição acabou, de fato, estabelecendo uma nova verdade.

### 2.3. A Arabialândia e seus personagens

Sobre a concepção da identidade cultural, Christian Blauvelt (2008) afirma que, apesar da mesma derivar parcialmente de aspectos geográficos – pois a paisagem seria determinante para definir padrões econômicos e atividades sociais – este tipo de associação etno-topográfica pode levar à indução de conotações reducionistas. Para Blauvelt (2008), “[...]”

---

<sup>43</sup> “A extraordinária longevidade do estereótipo árabe é resultado, eu creio, de uma coleção de fatores. Considere os jornais estilo “se há sangue, há audiência” nos impressos e na televisão. Como muitos americanos, criadores da cultura popular (incluindo dramaturgos, cartunistas e cineastas), baseiam suas opiniões sobre pessoas, em parte, baseados na realidade que eles leem nos jornais, escutam no rádio, ou assistem na televisão. Como todos nós, eles são inundados e influenciados por um fluxo contínuo de manchetes que generalizam um grupo todo a partir de um único exemplo.” (SHAHEEN, 2009, p. 34)

<sup>44</sup> “A imagem violenta dos extremistas não apenas reforça e intensifica um estereótipo que já é proeminente, mas também serve tanto como fonte e justificativa para continuar batendo nos árabes. Em particular, os noticiários são utilizados como desculpa por alguns produtores e diretores para negar qualquer envolvimento com a estereotipização voluntária. “Nós não estamos estereotipando”, eles argumentam. “Apenas olhe para a sua televisão. Aqueles são árabes reais.” (SHAHEEN, 2009, p. 35, livre tradução do autor)

such pejorative association between topography and cultural identity shapes the *mise-en-scène* and is the initial locus of much of Hollywood's negative portrayal of Arabs"<sup>45</sup>

Shaheen (2006) cunha o termo *Arabland* (ou Arabialândia, em livre tradução) para designar o mundo oriental distorcido – ou nas palavras do autor, “[...] a mythical theme park”<sup>46</sup> –, que seria representado nos filmes norte-americanos em geral. À esta realidade alternativa, Shaheen oferece a seguinte caracterização:

In Arabland, you know, you have the ominous music, you have the desert. We start with the desert, always the desert as a threatening place. We add an oasis, palm trees, a palace that has a torture chamber in the basement. The pasha sits there on his posh cushions, with harem maidens surrounding him. None of the harem maidens please him so they abduct the blonde heroine from the West who doesn't want to be seduced. (SHAHEEN, 2006)<sup>47</sup>

O deserto, como destaca Shaheen, é o berço do estereótipo árabe, reiterando a influência da geografia na construção dos estereótipos culturais. Em acréscimo o autor (2001, p. 8) também cita, de forma irônica, o que ele chama de “*Instant Ali Baba Kit*” – um aglomerado de itens, acessórios e vestimentas proporcionado pelos produtores de Hollywood aos atores para caracterizar o povo da “Arabialândia”:

Property masters stock the kits with curved daggers, scimitars, magic lamps, giant feather fans, and nargelihs. Costumers provide actresses with chadors, hijabs, bellydancers' see-through pantaloons, veils, and jewels for their navels. Robed actors are presented with dark glasses, fake black beards, exaggerated noses, worry beads, and checkered burnouses. (SHAHEEN, 2009, p. 14)<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> “[...] tal associação preconceituosa entre topografia e identidade cultural molda a *mise-en-scène* e é o ponto de partida de muitas das representações negativas de árabes em Hollywood” (BLAUVELT, 2008, livre tradução do autor)

<sup>46</sup> “[...] um mítico parque de diversões temático (SHAHEEN, 2006, livre tradução do autor)”

<sup>47</sup> “Na Arabialândia, sabe, há a música sinistra, há o deserto. Começa com o deserto, sempre o deserto como um lugar ameaçador. Adiciona-se um oásis, palmeiras, um palácio que possui uma câmara de tortura no porão. O paxá está sentado em suas almofadas luxuosas, cercado pelas servas do harém. Nenhuma das servas do harém o agrada, então eles raptam a heroína loira do Oeste que não quer ser seduzida.” (SHAHEEN, 2006, livre tradução do autor)

<sup>48</sup> Aderecistas preenchem os kits com espadas curvas, cimitarras, lâmpadas mágicas, abanadores gigantes de pena, e narguilés. Figurinistas vestem as atrizes com xadores, hijabs, pantalonas transparentes de dançarinas do ventre, véus, e jóias para seus umbigos. Atores vestidos com túnicas são caracterizados com óculos escuros, barbas negras falsas, narizes exagerados, barbas bagunçadas e mantos xadrez. (SHAHEEN, 2009, p. 14, livre tradução do autor)



Figura 3 A Arabialândia dos desenhos animados. A música de abertura da versão original do filme *Aladdin* (1992) inicia com os seguintes versos (em livre tradução): “Ah, eu venho de uma terra, de um lugar distante/ Onde caravanas de camelos perambulam/ Onde eles cortam a sua orelha se não forem com a sua cara / É cruel, mas, ei, é o meu lar”. Ilustrando a canção, desertos, camelos, e uma cidade com arquitetura rústica em contraste a um luxuoso palácio. Reprodução de cenas do filme *Aladdin*.



Shaheen (2006) define o personagem árabe dos cinemas como uma caricatura unidimensional, utilizado como uma reserva para preencher duas demandas: a necessidade por vilões – “[...] brute murderers, sleazy rapists, religious fanatics, oil-rich dimwits, and abusers of women.” (2009, p. 8)<sup>49</sup> – ou para dar vida à “bobos da corte” capazes de gerar risadas fáceis<sup>50</sup> – como os sheiks egocêntricos, “too rich and stupid to know the value of money” (2006).<sup>51</sup>

Entretanto, para o autor, a palavra “árabe”, deveria remeter aos “[...] 265 million people who reside in, and the many more millions around the world who are from, the 22 Arab states” (2009, p. 8)<sup>52</sup>. Um povo que, segundo Shaheen possui grande miscigenação cultural, oriunda de povos escoceses, gregos, britânicos, franceses, romanos, entre outros que tiveram influência na ocupação territorial do Oriente Médio. “Not surprisingly, some Arabs have dark hair, dark eyes, and olive complexions. Others boast freckles, red hair, and blue eyes” (*op. cit.*, p. 9)<sup>53</sup>

<sup>49</sup> “[...] assassinos violentos, estupradores desprezíveis, fanáticos religiosos, idiotas ricos em petróleo, e agressores de mulheres” (SHAHEEN, 2009, p. 8, livre tradução do autor)

<sup>50</sup> Shaheen ilustra esta fala com uma cena do filme *Indiana Jones e os Caçadores da Arca Perdida* (1981, de Steven Spielberg. Na referida cena, há um árabe – caracterizado com o “kit Ali Babá” descrito pelo autor – manuseando uma cimitarra com notável perícia na tentativa de intimidar o protagonista Indiana Jones, que observa à distância. O herói, no entanto, simplesmente saca seu revolver e atira no árabe, vencendo o duelo.

<sup>51</sup> “muito rico e estúpido para conhecer o valor do dinheiro” (SHAHEEN, 2006, livre tradução do autor)

<sup>52</sup> “[...] 265 milhões de pessoas que residem, e tantas outras milhões de pessoas ao redor do mundo que vieram dos 22 países árabes” (SHAHEEN, 2009, p. 8, livre tradução do autor)

<sup>53</sup> “Não é surpresa, alguns árabes possuem cabelo preto, olhos pretos e tom de pele moreno. Outros possuem sardas, cabelos ruivos e olhos azuis.” (SHAHEEN, 2009, p. 9, livre tradução do autor)

Shaheen defende que, embora o cinema demonstre o contrário, o padrão de vida árabe se assemelha muito em alguns pontos com o próprio padrão de vida ocidentalizado. “Their lifestyles defy stereotyping” (*loc. cit.*).<sup>54</sup> O autor explica:

While lecturing and living in fifteen Arab countries, I came to discover that like the United States, the Arab world accommodated diverse, talented, and hospitable citizens: lawyers, bankers, doctors, engineers, bricklayers, farmers, computer programmers, homemakers, mechanics, businesspeople, store managers, waiters, construction workers, writers, musicians, chefs, architects, hairdressers, psychologists, plastic surgeons, pilots, and environmentalists.[...] Their dress is traditional and Western. The majority are peaceful, not violent; poor, not rich; most do not dwell in desert tents; none are surrounded by harem maidens; most have never seen an oil well or mounted a camel. Not one travels via "magic carpets". (SHAHEEN, 2009, p. 9)<sup>55</sup>

A religião também seria algo erroneamente representada por Hollywood. Apesar da maioria da população compartilhar de uma mesma crença, o islamismo, árabes e muçulmanos são tratados como equivalentes pela visão norte-americana – o que, segundo o autor, é algo equivocado. “Only one-fifth of the world’s 1.3+ billion Muslims are Arab”,<sup>56</sup> afirma Shaheen (2008, xiii). “Most of the world’s [...] Muslims are Indonesian, Indian, or Malaysian.” (2009, p. 10)<sup>57</sup> Além da cultura árabe não ser a maior representante do islamismo a nível mundial, ela também é aberta a outras crenças. “Though the vast majority of them are Muslims, about 15 million Arab Christians (including Chaldean, Coptic, Eastern Orthodox, Episcopalian, Roman Catholic, Melkite, Maronite, and Protestant), reside there as well.” (2009, p. 10)<sup>58</sup> Shaheen afirma que apesar do árabe comum ser muito mais semelhante aos ocidentais do que se imagina, esta realidade é omitida na indústria cultural do ocidente – que inversamente, promove apenas a desumanização dos mesmos. (*op. cit.*, p. 7)

<sup>54</sup> “Seus estilos de vida desafiam os estereótipos.” (SHAHEEN, 2009, p. 9, livre tradução do autor)

<sup>55</sup> “Morando e lecionando em mais quinze países árabes, descobri que assim como os Estados Unidos, o mundo árabe acomoda cidadãos diversos, talentosos e hospitaleiros: advogados, banqueiros, médicos, engenheiros, pedreiros, agricultores, programadores, domésticos, mecânicos, empresários, varejistas, garçons, operários, escritores, músicos, chefs, arquitetos, cabeleireiros, psicólogos, cirurgiões plásticos, pilotos, ambientalistas [...] Suas vestimentas são tradicionalmente ocidentais. A maioria é pacífica, não violenta; pobre, não rica; a maioria não vive em tendas no deserto; nenhum está cercado por um harém de donzelas; a maioria nunca viu um poço de petróleo ou montou em um camelo. Ninguém se locomove através de “tapetes mágicos”. (SHAHEEN, 2009, p. 9, livre tradução do autor)

<sup>56</sup> “Apenas 12 por cento dos muçulmanos do mundo são árabes” (SHAHEEN, 2008, xiii, livre tradução do autor).

<sup>57</sup> “A maioria dos muçulmanos pelo mundo é indonésia, indiana, ou malaia” (SHAHEEN, 2009, p. 10, livre tradução do autor).

<sup>58</sup> “Apesar da vasta maioria ser muçulmana, cerca de 15 milhões de árabes cristãos (incluindo caldeus, coptos, ortodoxos, episcopais, católicos romanos, maronitas e protestantes) também vivem lá.” (SHAHEEN, 2009, p. 10, livre tradução do autor).

Shaheen, (2009, p. 13) afirma que os personagens árabes de Hollywood nascem, em geral, de uma das seguintes premissas: “[...] billionaires, bombers and belly-dancers”<sup>59</sup>, que segundo o autor, compõem “os três B’s” – a tríade de estereótipos básicos.

### 2.3.1. O sheik

Dentro da alçada dos bilionários, Shaheen (2001, p.19) aponta a figura do sheik, que na sociedade islâmica, remete ao homem sábio, com longa experiência de vida; são os chefes de família, líderes religiosos, homens respeitados em suas comunidades. Entretanto, sua imagem no cinema denota outra realidade:

The cinematic Arab has never been a very attractive figure [...] In the 1920s he was a swarthy Sheik, wiggling his eyebrows and chasing the heroine around a tiled courtyard. After the 1973 oil crisis, he became an inscrutable, avaricious bully - a Ray-Banned variation on the stereotype of the Jewish moneylender. (SWEET, 2000 apud SHAHEEN, 2009, p. 25)<sup>60</sup>

Figura 4 Reprodução do filme *Cannonball Run II (Um Rally Muito Louco, 1984)* A depravação do sheik árabe por mulheres americanas na ficção.



<sup>59</sup> “[...] bilionários, terroristas e dançarinas do ventre” (SHAHEEN, 2009, p. 13, livre tradução do autor)

<sup>60</sup> “O árabe cinematográfico nunca foi uma figura muito atrativa [...] Na década de 20 ele era um sheik moreno, gesticulando suas sobrancelhas e perseguindo a heroína em um pátio com azulejos. Após a crise do petróleo de 1973, ele se tornou um valentão avarento e inatingível – uma variação que usa Ray-Ban do estereótipo do judeu agiota”. (SWEET, 2000 apud SHAHEEN, 2009, p. 25, livre tradução do autor)

Shaheen (2001, p. 20-21), assim como Sweet, também cita a existência de dois tipos específicos de sheiks em Hollywood, que remontam a épocas e contextos diferentes. Antes, apenas um pervertido rico e obcecado pelas mulheres ocidentais motivado a raptá-las ou seduzi-las em prol da sua auto satisfação<sup>61</sup>; depois, após a crise do petróleo, seu dinheiro vira o foco principal destes personagens, que passam ser donos de fortunas absurdas e também de gananciosas pretensões econômica<sup>62</sup>. O autor afirma:

[...] contemporary films present oily, militant, ostentatious sheikhs reclining in Rolls Royces, aspiring to buy up chunks of America. Today's films present anti-Christian, anti-Jewish Arab potentates perched atop missile bases, armed with nuclear weapons, plenty of oil, and oodles of cash. Using Islam to justify violence, today's reel mega-rich hedonists pose a much greater threat to the West, to Israel, [...] than did their predecessors.” (SHAHEEN, 2009, p. 27)<sup>63</sup>

Blauvelt (2008), segundo as convenções de Hollywood, os caracteriza da mesma maneira: “[...] fantastically wealthy [...] with millions of dollars in his bank account from oil money and diversified investments in worldwide companies including U.S. corporations”<sup>64</sup>

Como se percebe, dentre os três incidentes históricos apontados anteriormente por Shaheen, o sheik foi uma figura afetada especialmente pela crise do petróleo dos anos de 1973. Como aponta Elenita Malta Pereira (2008, p. 57-59), neste período, a Organização dos Países Exportadores de Petróleo (OPEP, composta na época por sete países árabes de um total de treze, e detentora de dois terços da exportação mundial do recurso), chegou a suspender por completa a venda de petróleo aos Estados Unidos e outras nações que apoiavam Israel nos

<sup>61</sup> Um dos exemplos citados por Shaheen (2006) é o filme *Cannonball Run II* (Um Rally Muito Louco, 1984), que possui como um de seus personagens um sheik que dispara falas como “I have a weakness for blondes and women without mustaches” (em livre tradução, “Eu tenho uma queda por loiras e mulheres sem bigode” – em alusão às árabes, que não costumam depilar-se) e “Have you ever considered joining a harem?” (“Você já pensou em fazer parte de um harém?”), frase entoada pelo personagem ao se deparar com mulheres americanas – o que reforçaria a lascividade do homem árabe, em especial, por mulheres brancas.

<sup>62</sup> Shaheen (2009, p 27) ressalta que apesar do sheik ter sido revitalizado em Hollywood como uma ameaça econômica a partir dos eventos anteriormente citados, estes novos personagens continuaram a “emular” a perversão sexual por mulheres ocidentais dos seus predecessores.

<sup>63</sup> “[...] os filmes atuais apresentam sheiks excêntricos, militantes e ostentadores reclinados em Rolls Royces, que planejam comprar pedaços dos Estados Unidos. Os filmes de hoje retratam árabes anti-cristãos, anti-judeus, empoleirados em bases de mísseis, armados com armas nucleares, uma abundância de petróleo e rios de dinheiro. Usando o islamismo para justificar a violência, os hedonistas mega ricos do cinema atual representam uma ameaça muito maior para o ocidente, para Israel [...] do que seus predecessores ” (SHAHEEN, 2009, p. 27, livre tradução do autor)

<sup>64</sup> “[...] incrivelmente rico [...] com milhões de dólares em sua conta bancária oriundos do petróleo e investimentos diversificados em empresas do mundo todo, inclusive americanas” (BLAUVELT, 2008, livre tradução do autor)

conflitos contra Síria e Egito na Guerra do Yom Kippur<sup>65</sup>. O preço do barril no mercado externo quadruplicou, levando vários países à recessão.

Esta crise teria evidenciado a fragilidade dos países consumidores em relação à oferta de petróleo (SOUZA, 2006, p. 29) – sobretudo dos Estados Unidos – pois como afirma Pereira (2008, p. 58), “o grau de dependência estadunidense e europeia [sic] do petróleo como fonte de energia é altíssimo.” Mais do que isso, como destacado anteriormente, a crise foi responsável por definir a imagem do sheik na acepção ocidental como o grande magnata do petróleo. “Newspapers and television media are always ready to justify oil price hikes by depicting the Arab nations' persona as money hungry, seeking to control the world's natural resources”<sup>66</sup> – aponta Narmeen El-Farra (1996).

Como observa Shaheen (2008, xv): “Constant in their malevolency, reel Arabs have not been static, but have mutated over time, like a contaminated virus. In conjunction with current events, filmmakers have mixed and embellished new and polluted stereotypes with old, familiar ones.”<sup>67</sup> – algo especialmente observável com a figura do sheik.

### 2.3.2. A dançarina e a burca

Acerca da mulher árabe, Shaheen afirma que a mesma é humilhada, erotizada, ou até mesmo demonizada em grande parte das produções cinematográficas (2009, p. 28). O autor comenta o estereótipo clássico das dançarinas do ventre, meramente empregadas como um objeto de decoração nos filmes hollywoodianos, sem qualquer tipo de identidade. “They appear as bosomy bellydancers leering out from diaphanous veils, or as disposable “knick-

---

<sup>65</sup> Yom Kippur é um feriado judeu conhecido como o “dia do perdão”, comemorado em 6 de outubro. Nesta data, no ano de 1973, Egito e Síria realizaram um ataque surpresa a Israel, na tentativa de reaver territórios que haviam sido perdidos em conflitos na década anterior. Apesar de um início profícuo para os invasores, Israel posteriormente conseguiu recuperar-se com o apoio dos Estados Unidos e obteve êxito nos confrontos. (PEREIRA, 2008, p. 57)

<sup>66</sup> “Os jornais e a mídia televisiva estão sempre dispostos a justificar as altas no preço do petróleo através da representação do árabe como uma figura sedenta por dinheiro, almejando controlar os recursos naturais do mundo” (EL-FARRA, 1996, livre tradução do autor).

<sup>67</sup> “Constantes em sua malevolência, os árabes do cinema não se mantiveram inalterados, mas passaram por mutações ao longo do tempo, como um vírus. Em paralelo a acontecimentos recorrentes, cineastas adicionaram e detalharam novos e contaminados estereótipos com os outros, já velhos e familiares.” (SHAHEEN, 2008, xv, livre tradução do autor).

knacks," scantily-clad harem maidens with bare midriffs, closeted in the palace's women's quarters." (*loc. cit.*)<sup>68</sup>

Embora a mulher possa ser categorizada dentro do grupo “*bellydancers*” de acordo com a tríade de estereótipos básicos identificados pelo autor, o próprio ainda destaca uma segunda vertente que vem recebendo enfoque no cinema contemporâneo – e que é completamente oposta às características da imagem clássica de dançarina do ventre. Como explica Shaheen:

Women surface either as gun toters or as bumbling subservients, or as belly dancers bouncing voluptuously in places and erotically oscillating in slave markets. More recently, image-makers are offering other caricatures of Muslim women: covered in black from head to toe, they appear as uneducated, unattractive, and enslaved beings. Solely attending men, they follow several places behind abusive sheikhs, their heads lowered. (SHAHEEN, 2000, p. 26)<sup>69</sup>

Como complementa o autor (2009, p. 29), o traje destas personagens, seria, especialmente, uma forma de reforçar a ideia de submissão feminina na sociedade árabe. “By covering the reel Arab woman in black and relegating her to silence, the costumer links her with oppression”<sup>70</sup>, embora Shaheen destaque que, na realidade, “[...] throughout the Arab world, [...] women wear a wide variety of apparel. Some don the traditional black cloaks and veils; others dress in the latest Western fashions, whether it be jeans, designer dresses, or bikinis.” (*loc. cit.*)<sup>71</sup> Para o autor, esta abordagem teria o propósito de distanciar o máximo possível a mulher árabe da mulher ocidental – estas, que como destacado anteriormente, seria o sonho de consumo do homem da Arabialândia.

Blauvelt (2008) reconhece que, de fato, o mundo árabe possui algumas problemáticas envolvendo os direitos da mulher – especialmente dentro do islamismo. Como o autor afirma:

<sup>68</sup> “Elas são retratadas como dançarinas do ventre donas de seios avantajados, distribuindo olhares através de véus transparentes, ou como objetos descartáveis, donzelas de harém seminuas com a barriga à mostra, enclausuradas nos aposentos femininos do palácio.” (SHAHEEN, 2009, p. 28)

<sup>69</sup> “As mulheres [árabes] despontam como carregadoras de armas, servas desastradas ou dançarinas do ventre, sacudindo o corpo voluptuosamente e rebolando de maneira erótica em mercados de escravos. Mais recentemente, cineastas estão oferecendo outra caricatura da mulher muçulmana: coberta de preto dos pés às cabeça, elas aparecem como seres ignorantes, repulsivos, e escravizados. Apenas destinadas a atender o homem, elas seguem sheiks truculentos por vários lugares, de cabeça baixa. (SHAHEEN, 2000, p. 26, livre tradução do autor)

<sup>70</sup> “Cobrindo a mulher árabe do cinema de preto e relegando-a ao silêncio, os figurinistas estão a relacionando à opressão” (SHAHEEN, 2009, p. 29, livre tradução do autor)

<sup>71</sup> “[...] pelo mundo árabe. [...] as mulheres vestem uma grande variedade de roupas. Algumas usam os tradicionais mantos e véus pretos; outras se vestem de acordo com a última moda ocidental, sejam jeans, vestidos de grife ou biquínis. (SHAHEEN, 2009, p. 29, livre tradução do autor)

In Saudi Arabia, the religious police enforce a law that women wear the abaya in public and that they not leave home without written permission from a man. Women there are not allowed to drive, associate with a man other than their husband or a close relative, or vote. In Afghanistan under the Taliban, religious authorities forced women in public to wear the burqa under penalty of corporal punishment or even death. In Pakistan, sexist rape laws shift blame onto the victim if she were not escorted by a man and a rape victim herself can be stoned for the crime committed against her. Few Muslim countries have many female politicians. For example, Bahrain elected its first female MP in 2006. That same year, women ran for MP slots in Kuwait, but none won. (BLAUVELT, 2008)<sup>72</sup>

No entanto, o autor ressalta que esta realidade não deveria ser considerada uma unanimidade no Oriente Médio. Ao contrário do que é retratado no cinema, existem sociedades árabes que evoluíram ao longo dos tempos e se tornaram igualitárias, estabelecendo relações de equivalência entre homens e mulheres:

In contemporary social terms, throughout the broader Arab world women are attending higher education at the same rates as men. [...] In the Muslim world, women are taking jobs in business, communications, social planning, engineering, and government [...] women hold 22.5% of the seats in the United Arab Emirates legislature, higher than the global average of 17.5%. The Tunisian parliament is 23% women. (BLAUVELT, 2008)<sup>73</sup>

“Hollywood has never reflected these complexities of women’s experiences in the Muslim world preferring to instead typecast them in the roles of harem girl, belly dancer, oppressed wife, and burqa-wearer”<sup>74</sup>, constata Blauvelt (2008). Shaheen (2009, p. 29) complementa: “Not only do the reel Arab women never speak, but they are never in the work

<sup>72</sup> “Na Arábia Saudita, a política religiosa impõe uma lei para que mulheres usem abayas em público e não saiam de casa sem uma autorização por escrito de um homem. As mulheres lá não tem permissão para dirigir, relacionar-se com outros homens além dos seus maridos ou parentes próximos, ou votar. No Afeganistão sob o controle do Talibã, autoridades religiosas obrigaram as mulheres a vestirem burcas quando em público, sob pena de castigo corporal ou até mesmo morte. No Paquistão, leis de estupro sexistas transferem a culpa para a vítima caso ela não esteja acompanhada por um homem e a própria vítima do estupro pode ser condenada ao apedrejamento pelo crime cometido contra ela. Poucos países muçulmanos possuem muitas políticas do sexo feminino. Por exemplo, O Barém elegeu sua primeira integrante feminina para o Parlamento em 2006. No mesmo ano, mulheres se candidataram à vagas para o Parlamento no Kuwait, mas nenhuma se elegeu.” (BLAUVELT, 2008, livre tradução do autor)

<sup>73</sup> “Em termos sociais e contemporâneos, ao longo do amplo mundo árabe, mulheres estão cursando o ensino superior em igual quantidade aos homens. [...] No mundo muçulmano, mulheres estão conquistando empregos na área dos negócios, comunicação, planejamento social, engenharia e governo [...] mulheres ocupam 22.5% das cadeiras no Legislativo nos Emirados Árabes, superior à média global de 17.5%. O Parlamento da Tunísia é composto em 23% por mulheres.” (BLAUVELT, 2008, livre tradução do autor)

<sup>74</sup> “Hollywood nunca refletiu estas complexidades da vida das mulheres no mundo muçulmano, preferindo ao invés disso, escalá-las nos papéis da garota do harém, dançarina do ventre, esposa oprimida e usuária de burca” (BLAUVELT, 2008, livre tradução do autor)

place, functioning as doctors, computer specialists, school teachers, print and broadcast journalists”.<sup>75</sup>

Pode-se observar, desta forma, que Hollywood confere destaque a dois extremos radicais: a mulher reprimida e a mulher sexualizada. Enquanto a primeira é uma personagem completamente contida, incapaz de manifestar aspirações pessoais ou expressar-se, a segunda não apenas se expressa, como também utiliza-se do próprio corpo e da sua sensualidade para tal. Este abismo entre burcas e vestidos transparentes – que ignora o meio-termo, ou as “complexidades” que Blauvelt destacou anteriormente, contribui para a observação da existência de uma predileção pelas facetas culturais negativas no cinema. Como o próprio autor, destaca: “[...] the social assumption in the United States that Arab women have to cover themselves with headscarves and burqas in the Middle East stands in stark contrast to the way that Hollywood frequently presents Arab women in the most sexualized light.” (BLAUVELT, 2008)<sup>76</sup>

Figura 5 A dançarina com o corpo exposto em *From Russia with Love* (*Moscú contra 007*, 1963) em contraste com o retrato mais recorrente no cinema contemporâneo visto em *The Mummy* (*A Múmia*, 1999): mulheres completamente cobertas por panos.



Entretanto, apesar de contrastantes, o autor ressalta que ambas compartilham de uma mesma característica: a submissão ao homem. “Both the belly dancer and the bundles in black posit Arab women as submissive and subordinated to men, casting men in the role of

<sup>75</sup> “Não apenas a mulher árabe do cinema não fala, como elas também nunca estão em locais de trabalho, como médicas, especialistas em computação, professoras, jornalistas.” (SHAHEEN, 2009, p. 29)

<sup>76</sup> “[...] o pressuposto social nos Estados Unidos de que as mulheres árabes precisam se cobrir com véus e burcas no Oriente Médio estabelece um contraste gritante com a forma como Hollywood frequentemente representa a mulher árabe sob uma visão sexualizada.” (BLAUVELT, 2008, livre tradução do autor)



misogynist oppressor.” (*loc. cit.*)<sup>77</sup> – o estereótipo se modifica com o passar do tempo, mas os valores se mantêm.

A mulher árabe dos cinemas, como se percebe, carece de uma identidade própria. Como afirma Shaheen (2006), “It seems the more Arab women advance, the more Hollywood keeps them locked in the past”<sup>78</sup>, inerte em um cenário virtualmente arcaico que não acompanhou as mudanças sociais. Afora a irrelevância conferida à mulher árabe pelo cinema, Blauvelt (2008) destaca ainda que, nas raras exceções em elas que demonstram ter alguma importância nos filmes hollywoodianos, se trata, na maioria das vezes, de um protagonismo negativo – no papel de terroristas.

### 2.3.3. O terrorista

“Perhaps the most focused connection between Washington and Hollywood, between foreign policy and media representation, is the Israeli-Palestinian conflict”<sup>79</sup>, afirma Blauvelt (2008).

A criação do Estado de Israel, em 1948, ocasionou um conflito instantâneo na região histórica da Palestina entre povos árabes que já ocupavam o local e os judeus, que receberam uma parte deste território para acolher o seu povo que havia sido perseguido durante a Segunda Guerra Mundial. Após guerras motivadas pela disputa territorial, o conflito perdura até hoje, assim como o apoio incondicional dos Estados Unidos a Israel, que como também aponta Blauvelt, sempre se manifestou favoravelmente à nação judaica – “[...] donating billions of dollars in aid to the Israeli government.”<sup>80</sup>

Esta relação próxima com Israel, segundo especialistas, é útil aos interesses norte-americanos, pois proporcionou – e ainda proporciona – uma série de benefícios políticos,

---

<sup>77</sup> “Tanto as dançarinas do ventre quanto os “embrulhos” pretos [mulheres em burcas] projetam a mulher árabe como submissa e subordinada ao homem, escalando o homem no papel de um opressor misógino”

<sup>78</sup> “Parece que quanto mais a mulher árabe progride, mais Hollywood a prende ao passado” (SHAHEEN, 2006, livre tradução do autor)

<sup>79</sup> “Talvez a conexão mais concreta entre Washington e Hollywood, entre a política externa e a representação da mídia, seja o conflito entre Palestina e Israel” (BLAUVELT, 2008, livre tradução do autor)

<sup>80</sup> “doando bilhões de dólares em ajuda ao governo israelense” (BLAUVELT, 2008, livre tradução do autor)

militares e econômicos aos Estados Unidos<sup>81</sup>. Portanto, a manutenção desta política é de grande importância ao país, e como aponta Blauvelt, conscientizar as pessoas de que o país está do lado “certo” do confronto é um passo importante para conquistar o apoio da opinião pública. Naturalmente, se o país está do lado “certo”, para legitimar esta escolha, ao adversário só resta a vilipêndiação:

Washington’s unconditional support for Israel unfortunately has instilled in the U.S. people an indifference or even hostility towards Palestinians. Hollywood has reflected and reinforced governmental views, putting out depictions of Palestinians that make cinemagoers even more likely to support U.S. policy. [...] Hollywood films and TV productions frame Palestinians as terrorists. [...] If the United States only supports Israel, then the Palestinians must be narrativized as abject, dishonorable, and worthy of contempt. (BLAUVELT, 2008)<sup>82</sup>

O terrorismo internacional ganhou corpo a partir do final da década de 60 e o início dos anos 70, quando grupos radicais palestinos passaram a organizar sequestros de aviões tripulados – em especial, de voos israelenses e americanos. Como aponta Thomas Riegler (2010), foi a partir deste período que a figura do terrorista tornou-se mais presente nas produções de Hollywood – antes disto, o personagem praticamente inexistia:

When reviewing Hollywood's output on terrorism, it is obvious that it correlates with the waves and historical development of political violence: previously sporadic encounters with terrorism in Hollywood cinema [...] became more frequent in the 1970s, at a time when international terrorism and especially hijackings of jetliners orchestrated by Palestinian groups made headlines and featured in newsreels. Thus,

---

<sup>81</sup> Stephen Zunes (1996) cita em *The Strategic Functions of U.S. Aid to Israel*, que o país possui uma importância estratégica para os Estados Unidos. Ao longo das décadas, os conflitos gerados por Israel brecharam efetivamente diversos movimentos nacionalistas radicais na região, como no Líbano, Jordânia e Yemen. Durante a Guerra Fria, Israel manteve a Síria, na época aliada da URSS sob controle. O país também é um grande cliente militar dos Estados Unidos, e mais do que isso, também serve como ponte para que os norte-americanos consigam comercializar seus armamentos com outros países da região. Como aponta o autor, ter um país economicamente e, sobretudo, militarmente dependente como aliado em uma região que não ostenta boas relações com os Estados Unidos é algo considerado importante pela política norte-americana. O combustível desta aliança seria justamente os conflitos entre os povos locais: “A verdadeira paz poderia minar este relacionamento” (livre tradução do autor).

<sup>82</sup> “O apoio incondicional de Washington a Israel infelizmente instigou no povo americano um sentimento de indiferença ou mesmo hostilidade em relação aos palestinos. Hollywood tem refletido e reforçado visões do governo, inserindo representações de palestinos que fazem que o público tenda a apoiar ainda mais a política americana. [...] os filmes de Hollywood e os programas da TV enquadram palestinos como terroristas [...] Se os Estados Unidos apoia somente Israel, então os Palestinos devem ser retratados como indignos, desonrosos e dignos de desprezo. (BLAUVELT, 2008, livre tradução do autor)

the Arab gunman, who threatens innocent passengers and strikes at Western installations, became a typical Hollywood villain (RIEGLER, 2010)<sup>83</sup>

Esta imagem negativa seria reforçada ainda mais nas décadas seguintes em virtude de outros conflitos e eventos (alguns já citados anteriormente) que acirraram os ânimos não apenas entre os Estados Unidos e a região da Palestina, como também dos povos árabes do Oriente Médio em geral – que não viam com bons olhos a interferência do país na região.<sup>84</sup> Hollywood, como aponta Vanhala, acompanhou a progressão desta rixa entre ambos os lados, e assim, a imagem do árabe terrorista passou a ganhar cada vez mais exposição nas telas:

As the U.S. became a familiar target of terrorist [...] spectacles, Hollywood started to take notice of modern international terrorism. [...] Middle Eastern terrorists entertained viewers in films in the 1980s before terrorism became a true blockbuster in the 1990s with the arrival of fictional [...] Islamic militant extremists. (VANHALA, 2011, p. 85)<sup>85</sup>

Como apontado pela autora, o terrorismo contado por Hollywood chegou ao seu ápice nos anos 90, com a consolidação da imagem do extremista muçulmano. Riegler aponta que a concepção deste novo estilo de terrorista na ficção refletiu a mesma mudança de postura observada na realidade. Os terroristas, que antes “apenas” sequestravam aviões – e em geral, evitavam causar mortes ou destruição – tornaram-se radicais religiosos; homens-bomba suicidas fundamentados pelo islamismo que passaram a orquestrar ataques contra alvos e

---

<sup>83</sup> “Ao analisar a produção de Hollywood sobre o terrorismo, fica óbvio que ela se correlaciona com as ondas e o desenvolvimento histórico da violência política: encontros previamente esporádicos com o terrorismo no cinema de Hollywood [...] tornaram-se mais frequentes em 1970, em uma época em que o terrorismo internacional e especialmente os sequestros de aviões orquestrados por grupos Palestinos foram manchete e ganharam destaque nos noticiários. Assim, o atirador árabe, que ameaça passageiros indefesos e investe contra propriedades ocidentais se tornou um típico vilão de Hollywood.” (RIEGLER, 2010, livre tradução do autor)

<sup>84</sup> Segundo a declaração feita pelo Departamento de Assuntos Públicos dos Estados Unidos (apud VANHALA, 2011, p. 53, livre tradução do autor), “O EUA são um alvo prioritário [do terrorismo] porque a nossa presença oficial e comercial no exterior é muito grande [...] nossa política é oposta aos interesses de muitos grupos terroristas; e nós frequentemente auxiliamos governos que estão sendo desestabilizados pelo terrorismo”

<sup>85</sup> “Enquanto os EUA se tornaram um alvo habitual dos espetáculos terroristas, Hollywood começou a tomar conhecimento do terrorismo internacional moderno. [...] Terroristas do Oriente Médio entreteram o público em filmes na década de 80 antes do terrorismo tornar-se um verdadeiro blockbuster nos anos 90 com a chegada do personagem militante islâmico extremista. (VANHALA, 2011, p. 85, livre tradução do autor)

construções simbólicas buscando infringir o maior número possível de vítimas<sup>86</sup> (RIEGLER, 2010). Como se percebe, mais uma vez, há um elo entre realidade e ficção.

Figura 6 Em *The Delta Force* (*Comando Delta*, 1986), o terrorista já apresentava uma mentalidade que passaria a ser explorada com maior frequência nos anos 90. Na cena, o personagem explica ao seu refém (em livre tradução do autor): “Nós lutamos contra o seu governo, não contra você. É contra a Casa Branca. Um dia, eu irei lá, eu vou dirigir um caminhão...e o caminhão vai explodir. [...] Eu sei como morrer. Um dia...um dia...”



O islamismo, por sua vez, detém um papel central na concepção da imagem do terrorista árabe – é na acepção da Shaheen (2009, p. 27), é utilizado muitas vezes de forma errônea para justificar as motivações do terrorismo. John Esposito (1992, p. 227) afirma que as narrativas sobre o mundo muçulmano pressupõem, muitas vezes, a existência de um “islamismo monolítico”, considerando que todos os islâmicos do mundo pensam e agem da mesma forma, tomando como base a ala radical desta crença e ignorando a porção pacífica e

<sup>86</sup> Helena Vanhala em seu livro *The Depiction of Terrorists in Blockbuster Hollywood Films, 1980-2001: An Analytical Study* explica que o terrorismo depende da exposição e do destaque dado pela mídia aos seus atos – sem a exposição, não há intimidação, não há resultado. A partir do momento em que o movimento percebeu que ataques mais contundentes e letais receberiam uma cobertura muito maior dos meios comunicação a nível mundial – especialmente se contra os EUA – este se tornou o novo *modus operandi* dos grupos. Embaixadas, pessoas e símbolos norte-americanos tornaram-se alvos de ataques com bombas; mesmo os sequestros de aviões, que antigamente não costumavam registrar baixas, passaram a produzir vítimas fatais.

comum existente. “Islam is often equated with holy war and hatred, fanaticism and violence, intolerance and the oppression of women”<sup>87</sup> (*loc. cit.*).

Deste modo, a religião islâmica, mesmo não sendo genuinamente negativa como o terrorismo, acaba adquirindo este mesmo status devido às associações feitas entre ambos. Como Lina Kathib, afirma:

Hollywood tends to blur not only Arab countries, but also Islamic fundamentalism and Islam as a religion within those countries and others in the Middle East region [...] Hollywood also portrays ‘terrorists’ speaking Arabic (*The Delta Force, Hostage, Executive Decision*), associates Islamic prayer ritual hand-washing with preparation for terrorist acts (*The Siege* [we could also now add *United 93*], and gives the terrorists groups names such as ‘The Holy Freedom Party of Allah’ (*Hostage*). (KHATIB, 2006, p. 175 apud DODDS, 2008, p. 231)<sup>88</sup>

Para Riegler, filmes com a temática de “guerra ao terror” não apresentam grandes diferenças estruturais entre si. Para o autor, estas produções trabalham dois pontos básicos: a afirmação do árabe como ameaça terrorista e a exaltação do protagonismo norte-americano na neutralização destes inimigos públicos em prol da manutenção da segurança nacional e mundial. Como relatado:

The formula for these movies is basically the same: high-ranking politicians in crisis centres make daring decisions, while elite commandos first train meticulously for their mission and then free the hostages in a climactic shoot-out sequence. It is a triumphant celebration of the commando's capacity to dare and win” (RIEGLER, 2010)<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup> “O islamismo é comumente equiparado à guerra santa, ódio, fanatismo e violência, intolerância e opressão às mulheres” (ESPOSITO, 1992, p. 227, livre tradução do autor)

<sup>88</sup> “Hollywood não apenas generaliza os países árabes como também mistura o fundamentalismo islâmico e o islamismo em uma única crença oriunda destes países do Oriente Médio...Hollywood também retrata ‘terroristas’ falando árabe (Comando Delta, Hostage, Decisão Crítica), associa o ritual islâmico de lavagem de mãos como preparação para atos terroristas (Nova York Sitiada), e dá a grupos terroristas nomes como “O Grupo da Libertação Sagrada de Allah (Hostage)” (KHATIB, 2006, p. 175 apud DODDS, 2008, p. 231, livre tradução do autor)

<sup>89</sup> “A fórmula destes filmes é praticamente a mesma: políticos de alto escalão em meio a uma crise tomam decisões corajosas, enquanto oficiais de elite se preparam cuidadosamente para a missão, para depois, libertar os reféns em cenas de tiroteios cheias de clímax. É uma celebração triunfante da capacidade dos militares de aventurar-se e vencer”. (RIEGLER, 2010, livre tradução do autor)

Tais representações, embora possuam alguns pontos fundamentados na realidade, acabaram por moldar uma imagem exclusivamente negativa muito forte no imaginário das pessoas – o que para Shaheen, trata-se visão injusta do mundo árabe. “[...] every nation has its share of bad people and good people.”<sup>90</sup> (2009, p. 41)

Figura 7 Reprodução do filme *Nova York Sitiada* (*The Siege*, 1998). O ritual de lavagem de mãos precede os momentos de oração na religião islâmica; entretanto, no filme, o ato é demonstrado como preparação para um ataque terrorista que resulta na explosão de um carro-bomba contra um prédio do FBI. O mesmo ritual ainda é executado em uma segunda cena: logo após o ato, o terrorista veste um colete de explosivos.



“You think Muslim, you think Saddam Hussein, you think Ayatollah.”<sup>91</sup>, relata um americano de origem árabe citado por Shaheen (2000. p.2); entretanto, como o autor destaca, “[...] Muslim and Arabs [...] overwhelmingly do not identify with these political leaders”<sup>92</sup>. Como completa o autor (2001, p. 29) com referências tão negativas já enraizadas no consciente coletivo, não é surpresa que a sociedade ocidental, a grosso modo, tenha dificuldades para reconhecer árabes ou muçulmanos como figuras amistosas – Shaheen inclusive observa uma certa “fobia” ocidental em relação à cultura muçulmana.

<sup>90</sup> “[...] toda nação possui sua porção de pessoas más e pessoas boas” (SHAHEEN, 2009, p. 41, livre tradução do autor)

<sup>91</sup> “Você pensa em muçulmano, você pensa em Saddam Hussein, você pensa em Ayatollah [líder máximo dentro do islamismo xiita]” (SHAHEEN, 2000, p. 2, livre tradução do autor)

<sup>92</sup> “[...] muçulmanos e árabes [...] em sua maioria esmagadora não se identificam com estes líderes políticos.” (SHAHEEN, 2000, p.2, livre tradução do autor);

Islamophobia now is a part of our psyche. Words such as Arab and Muslim are perceived as threatening words [...] We went to war in March of 2003, but didn't our entrance to the war wasn't that made a lot easier primarily because for more than a century we had been vilifying all things Arab? (SHAHEEN, 2006)<sup>93</sup>

É necessário, no entanto, reiterar que a concepção negativa ocidental acerca do indivíduo árabe enquanto terrorista não pode nem deve ser creditada unicamente aos personagens produzidos por Hollywood. Como o próprio autor ressalta, os atentados e ataques violentos aos Estados Unidos organizados por grupos radicais islâmicos acabaram se tornando uma referência do comportamento árabe para a visão ocidental. Na opinião de Shaheen, isto teria levado à consolidação de uma mentalidade equivocada acerca da identidade árabe – “[...] leading some Americans to believe all Arabs are terrorists and that Arabs do not value human life as much as we do.”(SHAHEEN, 2009, p. 35)<sup>94</sup> Como resultado prático, as pessoas teriam passado a enxergar árabes como espécies de clones do iraquiano Saddam Hussein e do terrorista Osama Bin Laden. (*loc. cit.*)

---

<sup>93</sup> “A islamofobia agora faz parte da nossa psique. Palavras como árabe e muçulmano são interpretadas como palavras ameaçadoras [...] Nós [EUA] entramos em guerra [contra o Iraque] em março em 2003, mas esta nossa entrada na guerra não teria sido muito mais fácil principalmente porque há mais de um século nós temos demonizado tudo que fosse árabe?” (SHAHEEN, 2006, livre tradução do autor)

<sup>94</sup> “[...] levando alguns americanos a acreditar que todos os árabes são terroristas e que árabes não dão valor à vida humana tanto quanto nós. “ (SHAHEEN, 2009, p. 35, livre tradução do autor)

### CAPÍTULO 3

#### TRUE LIES: A REPRESENTAÇÃO DO ÁRABE NOS ANOS 90

Este capítulo promoverá uma decupagem do filme *True Lies*, do diretor James Cameron, lançado em 1994. No decorrer do estudo, serão identificados os estereótipos e depreciações à cultura árabe presentes no filme, proporcionando uma análise contextualizada das mensagens contidas na obra com base em eventos históricos recentes envolvendo Estados Unidos e Oriente Médio. O objetivo é chegar a uma conclusão acerca do nível de interferência ideológica que fatos cotidianos podem exercer nas produções cinematográficas, e até onde estas interferências podem ser inconscientes ou propositais.

#### 3.1. Contexto

Embora os ataques terroristas de 11 de setembro em 2001 tenham levado o cinema hollywoodiano a evitar a imagem do terrorista em suas obras por um certo tempo<sup>95</sup>, o mesmo não aconteceu entre as décadas de 80 e 90, quando os primeiros ataques-bomba passaram a ser registrados no país. Na verdade, o efeito contrário pôde ser observado – foi justamente neste período que os terroristas assumiram de fato o posto de inimigo público número 1 na ficção norte-americana.

---

<sup>95</sup> Disse o produtor americano John Davis ao *Wall Street Journal* em 2001 – dois dias após os ataques – sobre os filmes que retratavam terroristas atacando os Estados Unidos: “Uma vez que se torna realidade, deixa de ser divertido” (livre tradução do autor)



Em 1993, o primeiro atentado ao *World Trade Center* trouxe o Oriente Médio às manchetes de todo o planeta: uma van carregada com bombas havia explodido no subsolo de uma das torres em Nova Iorque, provocando danos à base do prédio. Entretanto, apesar dos prejuízos, o incidente resultou apenas em seis mortes e a estrutura da torre não foi comprometida. Como aponta Vanhala (2011, p. 233), dado o potencial de destruição deste tipo de investida, os resultados não foram tão eficientes: “[...] massive destruction of human life and property was just barely avoided”.<sup>96</sup> O caso perdeu ainda mais em seriedade após a forma como a mídia divulgou a posterior captura dos autores do atentado – evidenciando, de certa forma, o amadorismo dos envolvidos:

[...] news media reports focused on how one of the terrorists was caught because he was demanding back his \$400 deposit for a rental van that his group had used in the bombing. The FBI had been able to figure out the color and the make of the van, as well as the rental agency, from what was left of it. FBI agents were waiting for the man when he came to claim the deposit, arguing the van had been stolen. (VANHALA, 2011, p. 233)<sup>97</sup>

O desfecho, muito menos trágico do que poderia ter sido, acabou servindo, na opinião da autora, como combustível para as criações de Hollywood. “Soon fictional Middle Eastern terrorists were attempting mass murder on U.S. soil in Hollywood films. The assembly line of make-believe was following the real-life threats of international terrorism” (*loc. cit.*)<sup>98</sup> Embora nunca tenha sido confirmado, sempre se especulou que os autores do ataque poderiam estar vinculados ao ex-líder da *Al-Qaeda* Osama Bin Laden, que três anos antes, em 1990, já havia manifestado total rejeição à participação dos Estados Unidos na Guerra do Golfo. Para Bin Laden, a presença das tropas norte-americanas no “solo sagrado” da península árabe era uma afronta à religião islâmica. (SAGEMAN, 2004, p. 38)

Neste período, Hollywood produziu dezenas de filmes que retratam o terrorismo árabe em solo americano, mas apenas alguns deles tornaram-se grandes sucessos de bilheteria. Nos

<sup>96</sup> “[...] a destruição em massa de vidas humanas e de propriedades foi praticamente evitada” (VANHALA, 2011, p. 233, livre tradução do autor)

<sup>97</sup> “[...] as notícias da mídia detiveram-se a como um dos terroristas havia sido capturado ao tentar recuperar os 400 dólares que haviam sido depositados para alugar a van que o seu grupo utilizou no atentado. O FBI havia identificado a cor e o modelo da van, assim como a empresa de aluguel de veículos de onde ela havia saído. Os agentes do FBI estavam esperando pelo homem quando ele voltou para pedir de volta o depósito, justificando que a van havia sido roubado.” (VANHALA, 2011, p. 233, livre tradução do autor)

<sup>98</sup> “Logo terroristas fictícios do Oriente Médio estavam tentando assassinatos em massa em solo americano nos filmes de Hollywood. A fabricação do faz-de-conta estava seguindo as ameaças da vida real do terrorismo internacional. (VANHALA, 2011, p. 233, livre tradução do autor)

anos 90, três filmes contendo terroristas muçulmanos em papéis de antagonismo chegaram ao top 50 de filmes com maior bilheteria em seus respectivos anos: *Nova York Sitiada*<sup>99</sup> foi o 49º filme de maior arrecadação de 1998; *Momento Crítico*<sup>100</sup> ficou com a 26ª maior bilheteria em 1996; o melhor desempenho, no entanto, pertence a um filme de 1994: *True Lies* foi a terceira maior bilheteria do ano de 1994 nos cinemas. Embora seja uma constatação unicamente empírica, observa-se que o filme de maior arrecadação entre os três é justamente o filme mais próximo aos atentados de 1993 – para os demais, quanto mais tardio o lançamento, menor é a arrecadação. Dado elo entre ficção e realidade fortalecido por Hollywood, é de se considerar o quão influente a recência do ataque falho às torres gêmeas possa ter sido para o bom desempenho comercial destes filmes.

*True Lies*, dirigido e escrito pelo diretor James Cameron, e lançado pela 20th Century Fox em julho de 1994 é um dos filmes de ação mais populares dos anos 90. Embora não se saiba até onde o atentado de fevereiro de 1993 motivou ou contribuiu para a produção do filme, sabe-se que as gravações foram iniciadas seis meses após o evento – em agosto do mesmo ano.<sup>101</sup> Como aponta Shaheen (2009, p. 536), “Although the stale Arab-as-nuclear-terrorist image is a familiar one, *True Lies* is the first feature showing Arabs exploding a nuclear bomb inside the US.”<sup>102</sup> O filme está na lista de Shaheen que elenca os piores retratos Hollywood acerca da cultura árabe por perpetuar “sick images of Palestinians as dirty, demonic, and despicable peoples. (*loc. cit.*)”<sup>103</sup>

Harry Tasker – interpretado por Arnold Schwarzenegger é um agente federal a serviço da segurança dos Estados Unidos. Seus problemas: terroristas, um casamento em declínio e uma filha adolescente revoltada. A combinação entre humor e ação presente em *True Lies* aparentemente trouxe bons resultados – o filme foi indicado a vários prêmios nas categorias de efeitos visuais e som; a atriz Jamie Lee Curtis concorreu a uma série de prêmios individuais e levou o *Globo de Ouro* em 1994 pelo papel de Helen Tasker – a esposa do herói. Em geral, pode-se dizer que o filme foi bem recebido tanto pela crítica quanto pelo público: o faturamento foi três vezes maior do que o seu custo de produção.

<sup>99</sup> Título original: *The Siege*. Dirigido por Edward Zwick e lançado em 1998.

<sup>100</sup> Título original: *Executive decision*. Dirigido por Stuart Braid e lançado em 1996.

<sup>101</sup> Dados disponíveis em <http://www.imdb.com/title/tt0111503/business>

<sup>102</sup> “Embora a velha imagem do árabe como terrorista nuclear seja familiar, *True Lies*, foi o primeiro filme a apresentar árabes explodindo uma bomba nuclear dentro dos Estados Unidos. (SHAHEEN, 2009, p. 536, livre tradução do autor)

<sup>103</sup> “[...] imagens doentias de palestinos como pessoas sujas, demoníacas e desprezíveis” (SHAHEEN, 2009, p. 536, livre tradução do autor)

### 3.2. Decupagem comentada

Uma luxuosa mansão na Suíça protegida por cercas e seguranças recebe seus convidados para uma festa de alto requinte. Alguns metros abaixo do chão, um mergulhador utiliza um maçarico para cortar as grandes de um portão submerso. Ele avança pelas águas e, mais à frente, abre um buraco em uma camada de gelo de um lago: Harry Tasker, o protagonista, conseguiu entrar na propriedade sob um forte esquema de segurança. Tasker rapidamente abriga-se em um local seguro e abandona sua roupa de mergulho, revelando um traje de gala que estava vestindo por baixo: este é o nosso agente especial em ação – agora, disfarçado sob uma identidade especial: Henry Renquist. Para entrar na mansão, Tasker evita e engana guardas e funcionários com imensa facilidade e mistura-se com os convidados. Já nos primeiros momentos, enquanto caminha pelo salão da festa, o personagem se depara com dois sheiks trajando longas túnicas e véus brancos na cabeça: são os primeiros árabes de muitos que aparecerão no decorrer dos 144 minutos de filme.

“Have you seen Khaled yet?”<sup>104</sup> pergunta um dos parceiros de Tasker, que comunica-se com o herói à distância através de um ponto no ouvido. Khaled, como o próprio sobrenome denuncia, apesar de não estar caracterizado como um, compartilha das feições de um árabe. O agente prossegue; invade uma sala e copia os dados de uma estação de trabalho. Nesta cena, qualquer dúvida sobre quem seriam as pessoas na mira do protagonista é eliminada: o sistema operacional do computador acessado possui uma interface com caracteres árabes. Com a missão cumprida, Tasker prepara-se para deixar a mansão na sequência – mas antes, dança tango com uma bela mulher de traços orientais. Ao final, a mesma declara: “Wow! And I thought this was gonna be another bunch of boring bankers and oil billionaires!”<sup>105</sup> – uma clara alusão aos sheiks que haviam sido exibidos pelo salão anteriormente, e que para a personagem, não seriam tão interessantes quanto o atlético agente secreto disfarçado.

Tasker resolve deixar o local pela porta da frente; entretanto, os guardas do local – todos eles comunicam-se em árabe – já haviam percebido a presença de um intruso devido ao buraco encontrado no lago. Com o protagonista encurralado, inicia-se uma cena de perseguição mansão afora em um cenário coberto por neve; cachorros, guardas armados com metralhadoras, pranchas de *snowboard* e veículos motorizados não são páreos para Tasker, que simplesmente a pé, consegue fugir de todos os seus perseguidores e ainda mata a grande

---

<sup>104</sup> “Já avistou o Khaled?” (livre tradução do autor)

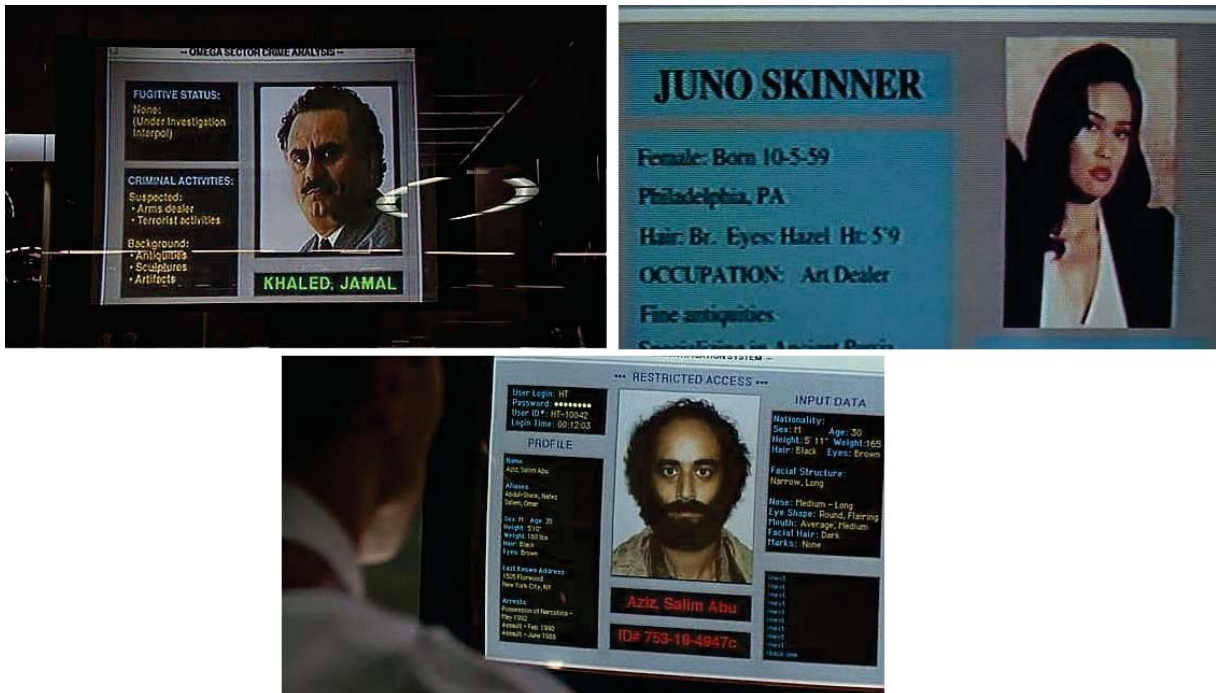
<sup>105</sup> “Puxa! E eu achava que isto iria ser apenas mais um bando chato de banqueiros e bilionários do petróleo!” (livre tradução do autor)

maioria deles apenas com uma pistola em meio à toda a ação. Como destaca Vanhala (2011, p. 236), este é um clichê básico dos filmes de ação norte-americanos, onde o herói consegue escapar do perigo sem nenhum arranhão.

O protagonista demonstra tranquilidade extrema em todas estas cenas, evidenciando a autoconfiança e a competência do personagem, que sempre aparenta possuir o total controle da situação. Esta cena de abertura, mesmo tendo apenas 13 minutos de duração, proporciona um pano de fundo concreto acerca do tipo de abordagem presente no filme; há a imagem depreciativa dos bilionários sheiks do petróleo, há exaltação da eficiência do herói americano – que é inversamente proporcional à ineficácia dos seus inimigos – e principalmente, há a definição da identidade do inimigo: árabes.

Harry Tasker é um pai de família classe média e um espião para a agência federal conhecida como *Omega Sector*, a instância máxima da defesa nacional; atualmente, o agente está atrás dos rastros de um grupo terrorista que estaria orquestrando um ataque nuclear em solo americano. Jamal Khaled, o homem mencionado cena inicial, seria o responsável por financiar as ações deste grupo, que estaria trazendo as bombas para dentro do país escondidas dentro de estátuas antigas de origem persa negociadas por Juno Skinner, uma revendedora de arte e antiquarias – e a mulher com quem Tasker havia dançado tango.

Figura 8 Khaled, Juno, e Aziz: os três personagens envolvidos com o esquema que trouxe bombas nucleares para os Estados Unidos. Reprodução de cenas do filme *True Lies*.



No comando de todo o esquema está Salim Abu Aziz, líder do grupo terrorista autointitulado *Crimson Jihad*. Embora as fichas de identificação no sistema do *Omega Sector* não especifiquem qual é a nacionalidade dos dois homens do trio, é visível que se trata, no mínimo, de indivíduos com forte ascendência árabe, levando em conta os seus nomes e as suas aparências. Junno Skinner, por sua vez, é americana, mas assim como Aziz, sabe comunicar-se em árabe e seus traços também indicam ascendência oriental.

O *jihad* é considerado um dos conceitos essenciais do islamismo. Entretanto, como destaca Knapp (2003, p. 93) o termo abriga diversas interpretações dentro da comunidade islâmica. Embora possua significados referentes a “empenho”, “esforço” e “luta” por causas nobres e pela busca do crescimento pessoal, alas mais extremistas do mundo árabe utilizam indevidamente o termo para justificar suas ações terroristas. Para estes grupos, o *jihad* (denotando guerra) deve ser praticado contra aqueles que ameaçam a cultura islâmica – que na visão destes radicais, são, basicamente, qualquer um que não compartilhe da crença islâmica – especialmente o ocidente, que seria o principal obstáculo na consolidação do islamismo (SAGEMAN, 2004, p.1). Shaheen compreende a terminologia aplicada ao nome do grupo terrorista “*Crimson Jihad*” presente no filme, embora a reprove em virtude da aplicação negativa do termo *jihad*: “Crimson, meaning red, implies blood. The root of “crimson,” states the Oxford dictionary, comes from the Arabic language. Yet, Cameron misuses the word, “*jihad*,” wrongly implying that *jihad* means violence” (2009, p. 536).<sup>106</sup>

Como também comenta Vanhala, em nenhum momento o filme aprofunda o lado religioso destes personagens, e assim, o nome do grupo acaba sendo o único responsável por criar uma equivalência distorcida e rasa entre terrorismo e islamismo:

*True Lies* does further damage to the understanding of the Arab world and Islam in their real contexts when it packages the two together as inseparable and irrational. [...] In *True Lies* an Arab equals a Muslim. [...] There is no distinction between extremist and moderate views of the religion or different branches because there is no portrayal of religion in any other form but in the organization’s name. (VANHALA, 2011, p. 236)<sup>107</sup>

<sup>106</sup> “Carmesim, que significa vermelho, representa o sangue. A origem de “carmesim” segundo o dicionário de Oxford vem da linguagem árabe. Entretanto, Cameron [o diretor de *True Lies*, emprega mal a palavra “*jihad*”, deduzindo erroneamente que *jihad* significa violência. (SHAHEEN, 2009, p; 536, livre tradução do autor)

<sup>107</sup> “*True Lies* prejudica ainda mais o entendimento do mundo árabe e do islamismo em seus reais contextos quando os agrupa como algo irracional e inseparável um do outro. [...] Em *True Lies*, árabe é equivalente a muçulmano. [...] Não há distinção entre as visões extremistas e moderadas desta religião ou de seus diferentes ramos porque não há qualquer outra de representação da religião [no filme] além do nome da organização. (VANHALA, 2011, p. 236, livre tradução do autor)

Aziz, líder do grupo e o grande antagonista de *True Lies*, é a principal referência árabe para o espectador no filme. Aziz é uma pessoa pouco paciente e facilmente irritável; seu olhar e sua expressão facial transmitem um visível sentimento de ira; Aziz não age de forma amigável nem mesmo com os seus próprios comparsas, que visivelmente demonstram ter medo de seu chefe. Nas palavras de Gib, um dos agentes parceiros de Tasker, “This guy is really hardcore, highly fanatical. The man is a real psycho.”<sup>108</sup> Tasker, por sua vez, chama Aziz e seus subordinados de “delirantes psicóticos”, reverberando um discurso muito tradicional na comunidade americana de que terroristas possuem problemas mentais.<sup>109</sup> Em seu histórico, o vilão além de já ter sido preso por posse de narcóticos, é ligado a vários atentados com carros-bomba e também ao sequestro de um Boeing em Portugal.

### 3.2.1. A superioridade do herói americano

Aziz é inferior a Tasker em diversos níveis. No primeiro encontro entre ambos, Tasker percebe que está sendo seguido nas ruas de Nova Iorque por um veículo suspeito; corajoso e desarmado, resolve abandonar o seu carro e entrar no banheiro de um centro comercial para atrair os homens que estão atrás dele. Dois homens armados perseguem o protagonista, que aguarda a investida de ambos para somente então reagir e derrota-los – mata um deles com a pistola do outro comparsa, que por sua vez, acaba rendido e algemado. Eis que Aziz surge como elemento surpresa no local, descarregando sua metralhadora sem nenhuma cautela – e acaba matando seu comparsa que estava algemado. Tasker consegue desviar dos tiros, mas acaba deixando cair a arma que havia obtido, ficando em desvantagem na situação. Protegendo-se pelas cabines do banheiro, o agente consegue evitar os disparos de Aziz e após algum tempo recuperar a pistola. O terrorista, mesmo estando em posse de uma metralhadora, uma arma muito mais potente e que ainda o manteria em certa vantagem sobre Tasker, imediatamente bate em retirada e foge do local.

---

<sup>108</sup> “Esse cara é realmente da pesada, altamente fanático. O cara é um verdadeiro psicopata” (livre tradução do autor)

<sup>109</sup> Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/3880777.stm>

Figura 9 A constante expressão de ódio incontrolado no rosto de Aziz em contraste com a serenidade de Tasker. Reprodução do filme *True Lies*.



Como é possível observar, há uma clara oposição de valores entre os personagens: Tasker demonstra coragem ao arriscar-se de mãos limpas em um embate contra dois homens armados em um local isolado; Aziz, por sua vez, aparenta covardia: aproveita-se da desatenção de Tasker para tentar surpreendê-lo logo no começo do ataque e só enfrenta seu adversário enquanto está em situação de ampla vantagem.

A partir do momento em que Tasker recupera sua arma e equilibra o confronto, Aziz foge, sugerindo que em condições minimamente justas o terrorista não seria páreo para o agente americano. Tasker também demonstra humanidade ao algemar e poupar a vida de um dos agressores – o outro foi morto por necessidade, pois estava prestes a alvejá-lo. Aziz, no entanto, simplesmente não liga para seus subordinados, matando o próprio aliado que Tasker havia poupado, sem demonstrar qualquer tipo de remorso ou consideração.

A ação que segue após a fuga também evidencia a oposição de valores e a inferioridade de Aziz; tentando escapar, o terrorista rouba uma motocicleta e dispara em alta velocidade pelas ruas e calçadas da cidade. Todavia, acaba sendo encurralado por Tasker – que conseguiu alcançá-lo apenas com um cavalo – e sua equipe. Sem outra opção, acelera para dentro de um prédio, invadindo um hotel de luxo e um shopping. No percurso, Aziz hostiliza as pessoas que estão pelo seu caminho dificultando a sua passagem em meio aos corredores; Tasker, em compensação, faz questão de pedir licença e desculpar-se com todas as pessoas em quem esbarra em meio à perseguição.

Figura 10 Tasker no encalço de Aziz: mesmo montando em um cavalo, o herói quase consegue alcançar o terrorista que pilota uma moto muito mais veloz. Reprodução do filme *True Lies*.



Ao fim da corrida, Aziz consegue chegar ao térreo do prédio com a sua motocicleta – assim como Tasker e seu cavalo; o árabe, então, acelera e pula com o veículo em direção à piscina do térreo de um prédio vizinho, livrando-se do agente, que não consegue saltar pois a distância era grande demais para o animal. Mais uma vez, o filme sugere a superioridade do herói americano: o terrorista só conseguiu escapar pois utilizava um meio de locomoção mais rápido e potente – e ainda assim, quase foi capturado.

Uma última comparação, que evidencia o contraste existente entre ambos os personagens é a relação que estes possuem com mulheres. Tasker é um típico homem de família: possui uma esposa e uma filha adolescente. O agente, mesmo quando é levado a crer que está sendo traído pela sua mulher ou quando descobre que sua filha roubou dinheiro de seu colega de trabalho, jamais se manifesta de forma agressiva contra qualquer uma delas. Apesar de demonstrar profunda frustração e tristeza, em momento algum faz uso de violência ou intimidação para coibir as atitudes de ambas. Aziz, em sua primeira cena protagonizada no filme, agride Juno Skinner com dois tapas no rosto, reprimindo-a por ter flertado com Tasker em uma recente visita feita pelo agente – que, disfarçado sob a alcunha do consultor de arte Henry Renquist, havia ido até o depósito de estátuas da negociante para investigar se o local estava sendo utilizado como esconderijo para as bombas nucleares. “Stupid, undisciplined



bitch.”<sup>110</sup> brada Aziz de maneira extremamente rude; “We do not tolerate mistakes.”<sup>111</sup>. Aziz não possui respeito por mulheres, e reprova qualquer tipo de promiscuidade, reforçando o estereótipo de submissão e repressão feminina na sociedade árabe ou muçulmana.

A única situação do filme em que o terrorista conquista uma vitória pessoal, impondo uma relação de dominação sobre o herói acontece em eventos posteriores – e novamente isto só acontece porque o herói é apanhado em condições desfavoráveis. Tasker, acompanhado de sua esposa no quarto de um hotel, acaba sendo surpreendido por um grupo de capangas de Aziz que invadem o local. Em inferioridade numérica e desarmados, o casal é dominado e então sequestrado para uma ilha onde estão abrigadas as bombas nucleares do grupo terrorista.

### 3.2.2. O terrorismo da ficção e da realidade

Aziz é praticamente o único árabe reconhecível no filme. Na ilha para qual Tasker é raptado, repleta de guerrilheiros do *Crimson Jihad*, apenas um dos subordinados do líder terrorista consegue se destacar – e por um curto tempo. Samir, um torturador encarregado de interrogar Tasker e descobrir para qual organização o agente trabalha, possui olhos esbugalhados – tal qual Aziz – e um constante sorriso no rosto que exalta o seu sadismo e insanidade. Ainda, o personagem possui um sotaque levemente carregado, que somado à origem do seu nome, sugere que o mesmo trata-se de um árabe. No entanto, a participação de Samir não dura mais do que alguns minutos: Tasker, que estava imobilizado, consegue se livrar das algemas e quebrar o pescoço de Samir – quase ao mesmo tempo em que mata outro guarda que vigiava a sala.

À exceção de Samir, os outros integrantes da facção são indistinguíveis entre si – homens barbados, de pele morena, vestidos com roupas comuns e com a cabeça ou o rosto eventualmente cobertos por lenços. Em determinado momento, um destes homens está a filmar Aziz, que pretende gravar um discurso para distribuir aos meios de comunicação como uma ameaça. No meio da atividade, a bateria começa a descarregar e então, a câmera desliga; o guerrilheiro-cinegrafista começa a suar frio, demonstrando um medo excessivo. Ele reluta em interromper o seu chefe para avisá-lo do ocorrido.

---

<sup>110</sup> “Sua vaca idiota e indisciplinada” (livre tradução do autor)

<sup>111</sup> “Nós não toleramos erros” (livre tradução do autor)

Figura 11 Samir realiza os preparativos para começar a interrogar Tasker através de métodos nada ortodoxos: há uma mesa repleta de objetos pontiagudos. O torturador não sabe, no entanto, que o agente já havia conseguido se livrar das algemas. Reprodução do filme *True Lies*.



Este é o único momento em que vemos algum personagem árabe demonstrando algum outro tipo de sentimento humano que não seja ira ou revolta. Nesta cena, o medo desproporcional do personagem acaba ofuscando e desviando a atenção das palavras que estão sendo proferidas por Aziz. Mesmo assim, a mensagem de Aziz merece ser destacada:

You have killed our woman and our children, bombed our cities from afar like cowards, and you dare to call us terrorists! Now the oppressed have been given a mighty sword with which to strike back at their enemies. Unless you, America, pulls all military forces out of the Persian Gulf area immediately and forever, Crimson Jihad will rain fire one major U.S. city each week until our demands are met. (True Lies, 1994)<sup>112</sup>

As palavras do líder do *Crimson Jihad* podem ser diretamente relacionadas às ideias de Osama Bin Laden, que como comentado anteriormente, havia publicamente a presença dos “infiéis” do ocidente nas terras sagradas do Oriente Médio em 1990 durante a Guerra do

<sup>112</sup> “Vocês mataram nossas mulheres e nossas crianças, bombardearam à distância nossas cidades como covardes, e vocês ainda se atrevem a nos chamarem de terroristas! Agora o oprimido ganhou uma espada poderosa para retaliar seus inimigos. A menos que vocês, a América, retirem todas as suas forças militares do Golfo Pérsico imediatamente e para sempre, a Jihad Carmesim lançará fogo contra uma cidade grande dos EUA a cada semana até que as nossas demandas sejam atendidas” (True Lies, 1994, livre tradução do autor)

Golfo. Posteriormente, em 1996, o ex-líder da *Al-Qaeda* publicaria oficialmente um documento intitulado *Declaração de guerra contra os americanos ocupando a terra dos dois lugares sagrados*, onde prega o início de uma “guerra santa” contra os Estados Unidos da América devido ao seu intervencionismo na região árabe. Conscientemente ou não, o discurso de Aziz presente no filme foi um prelúdio.

A postura e o *modus operandi* do grupo terrorista presente em *True Lies* obedece perfeitamente ao perfil do terrorismo moderno traçado pelo general norte-americano Russel D. Howard. O ex-oficial militar lista seis pontos principais que caracterizariam o movimento:

1. The “new terrorism” is more violent. Under the old paradigm, terrorists wanted attention, not mass casualties. Now they want both.
2. [...] terrorists are transnational, non-state actors who operate globally and want to destroy the West and all Islamic secular state systems.
3. The “new terrorists” are much better financed than their predecessors...
4. Today’s terrorists are better trained in the arts of war [...] than those in past decades...
5. This generation terrorists, particularly the religious extremists, are more difficult to penetrate than terrorists of previous generations. [...]
6. Most insidious is the availability of weapons of mass destruction [...] Today, the concern is about nuclear, radiological, chemical and biological weapons – all for which are potentially catastrophic, with mass killing potential. (HOWARD, 2004, apud VANHALA, 2011, p. 182)<sup>113</sup>

Como se percebe, o *Crimson Jihad* de Aziz atende precisamente tais descrições. Financiados pelo bilionário árabe Jamal Khaled (especulava-se que o homem teria repassado 100 milhões de dólares para viabilizar as ações do grupo em solo americano), Aziz e seus guerrilheiros colocaram em prática um plano muito bem estruturado. As bombas nucleares foram trazidas dentro de estátuas antigas vindas direto do Oriente Médio através de uma empresa comerciante de antiquarias que serviu como fachada para suas ações – algo que por algum tempo passou despercebido pela inteligência americana. O grupo também se coloca

---

<sup>113</sup> 1. O “novo terrorismo” é mais violento. Sob o antigo paradigma, os terroristas queriam atenção, não mortes em massa. Agora eles querem os dois.  
 2. [...] terroristas são agentes internacionais, privados, que operam em escala global e querem destruir todos os sistemas de governo não-islâmicos.  
 3. Os “novos terroristas” recebem muito mais auxílio financeiro do que os antigos...  
 4. Os terroristas de hoje são bem mais treinados na arte da guerra [...] do que aqueles das décadas passadas  
 5. Esta geração de terroristas, especialmente os extremistas religiosos, são os mais difíceis de infiltrar-se do que os terroristas das gerações anteriores [...]  
 6. O mais traiçoeiro de tudo é a disponibilidade das armas de destruição em massa [...] Hoje é uma preocupação com armas nucleares, radiológicas, químicas e biológicas – todas são potencialmente catastróficas, capazes de matar muitas pessoas. (HOWARD, 2004, apud VANHALA, 2011, p. 182, livre tradução do autor)

disposto a promover uma verdadeira aniquilação caso suas demandas não sejam atendidas. Ricos, organizados, violentos e extremamente bem equipados: o grupo terrorista presente no filme segue à risca o terrorismo moderno.

No entanto, embora o planejamento do grupo seja minucioso, a simples interferência do herói acaba fazendo que seus planos sucumbam e todos se tornem extremamente ineficientes e atrapalhados. Para prover uma amostra aos americanos do poder de destruição do *Crimson Jihad*, Aziz programa uma das bombas nucleares para explodir a ilha inabitada em que estão.

Durante os preparativos do grupo para a fuga do local, Tasker, que havia se livrado de Samir aparece e inicia uma investida contra os terroristas que estão no local – matando dezenas deles. Helen, sua mulher, também o acompanha: em determinado momento, ao tentar atirar com uma submetralhadora contra uma série de guerrilheiros que estão cercando seu marido, acaba derrubando a arma em uma escada após o primeiro disparo. A arma, quicando pelos degraus abaixo, continua a atirar, atingindo alvos em diversas direções e matando todos os inimigos que estão no local.

A esposa de Tasker, que nem ao menos conseguiu conter a força do recuo da arma em suas mãos, acaba sendo mais mortal do que os próprios guerrilheiros do grupo terrorista – que não conseguem matar absolutamente ninguém durante o filme todo. A arma, disparando sozinha em direções aleatórias foi mais precisa do que todos os terroristas, que descarregam suas metralhadoras com muita ofensividade, mas aparentemente nenhuma mira.

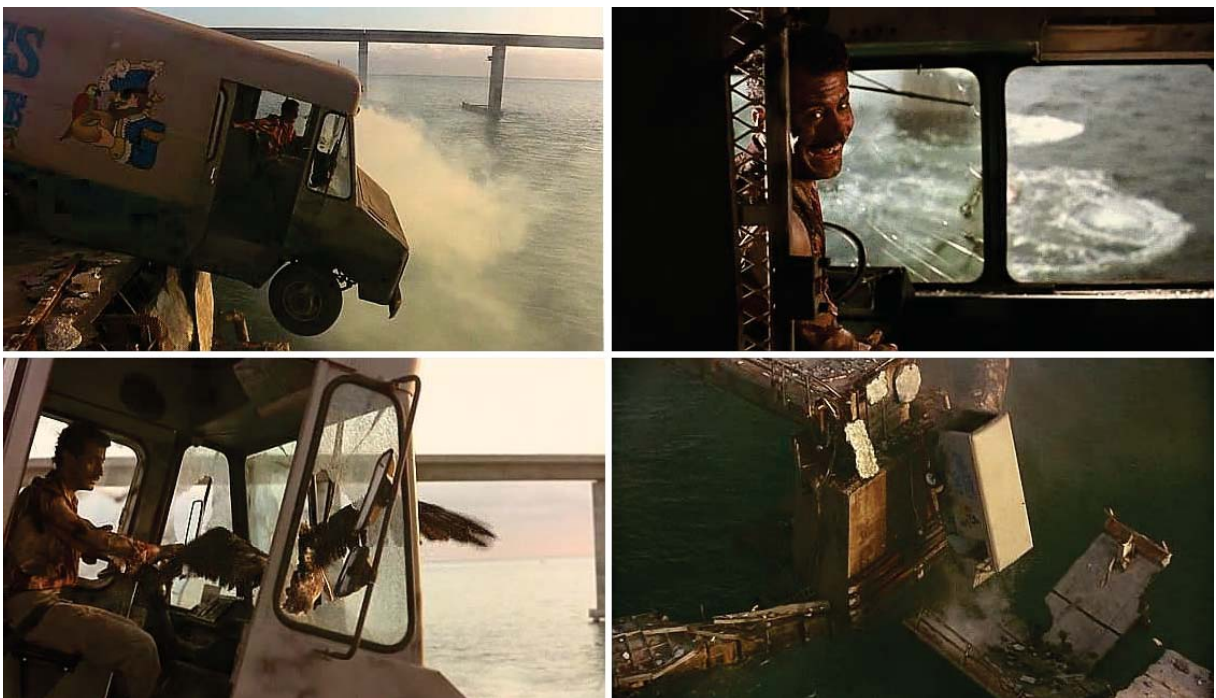
Aziz, vendo que a situação está fugindo do controle, utiliza um lança-mísseis para atacar Tasker. Devido à magnitude da explosão, todos pensam que o agente foi consumido pelas chamas e está morto; quando na verdade, o agente conseguiu refugiar-se a tempo nas águas e proteger-se do fogo. Os terroristas deixam a ilha, que esta prestes a explodir, levando Helen como refém.

### 3.2.3. O renascimento do herói

O filme entra no clímax de sua narrativa a partir do momento em que Tasker é socorrido na ilha pelos seus companheiros da *Omega Force* antes da explosão da bomba programada. Com o auxílio das Forças Armadas dos Estados Unidos, Tasker comanda a bordo de um helicóptero um ataque aéreo contra três furgões em movimento que abrigam cada um, uma das quatro bombas nucleares que o grupo possui – a quarta viaja em um helicóptero com Aziz. Dois caças da Marinha disparam munição pesada contra dois dos veículos em fuga, explodindo-os.

O terceiro, que dirige em alta velocidade em uma pista que liga a ilha ao continente americano, percebe que o caminho à sua frente foi destruído por um dos mísseis disparados pelos pilotos e consegue brevar o furgão praticamente no limite da ponte; o veículo fica com a parte frontal suspensa para fora da estrada, e após alguns balanços, estabiliza-se. Entretanto, ao que o motorista e seus companheiros começam a comemorar por terem escapado do que seria a morte certa, uma gaivota pousa no capô e desequilibra novamente o veículo, que desta vez cai e explode violentamente nos destroços da ponte em meio ao oceano. A comicidade da cena acaba mascarando a brutalidade da morte dos passageiros do veículo, sugerindo que o espectador ache graça do destino ironicamente trágico que os personagens tradicionalmente caracterizados como árabes receberam.

Figura 12 A gaivota assassina. Reprodução do filme *True Lies*.



Mais atrás, ainda há uma limusine viajando pela mesma pista. Nela, está Helen e Juno, que a mantém a esposa de Tasker sob controle apontando-lhe uma pistola. Helen aproveita um instante de desatenção da vilã e a ataca; no confronto, a arma acaba disparando contra o motorista do veículo, que morre imediatamente. Com a limusine desgovernada correndo pela ponte, as duas mulheres travam um embate pessoal; a heroína americana ocidental versus a americana oriental terrorista. Naturalmente, Helen acaba levando a melhor, nocauteando a comparsa de Aziz com duas garrafadas no rosto.

Apesar de brutal, novamente a cena sugere um ar cômico; “[Would you] Like one? How about two?”<sup>114</sup> grita Helen antes de atingi-la com a garrafa, em alusão a uma cena de minutos antes onde Juno servia uma taça de champanhe e a perguntava em tom de deboche se gostaria de beber também. “Would you like one?”<sup>115</sup> A limusine aproxima-se do trecho obstruído pelo míssil, mas o helicóptero de Tasker aproxima-se do veículo e a resgata através do teto solar antes da queda; Juno, que havia recobrado os sentidos segundos antes, e o motorista, morto, caem no oceano.

O último confronto do filme é entre Tasker e Aziz: de alguma forma que o filme não explica, o terrorista sequestrou Dana, sua filha, e a mantém refém em um prédio no centro de Nova Iorque, em posse da última bomba nuclear restante. No local, Aziz assiste no noticiário da televisão o depoimento que havia gravado anteriormente na ilha e prepara-se para um novo discurso ao vivo para a televisão local. As palavras, desta vez, estimulam o estereótipo suicida atribuído comumente aos terroristas: “This is a comuniculé from Crimson Jihad. You have seen a demonstration of our power. Do not force us to destroy this city and do not try to use force against us. I, we are all prepared to die. With one turn on that key, two million of your people will die instantly.”<sup>116</sup>

A chave a qual Aziz se referia, porém, havia sido roubada por Dana enquanto o terrorista dedicava sua atenção à câmara. Dana é perseguida por Aziz até o térreo do arranha-céu e acaba subindo no topo de um guindaste. O terrorista não pensa duas vezes e atira contra a garota, mas a estrutura da grua a protege dos projéteis; então ele também sobe para tentar buscar a chave pessoalmente. “Give me the key, and you won’t get hurt...I give you my

---

<sup>114</sup> “Aceita uma? Que tal duas?” (livre tradução do autor)

<sup>115</sup> “Aceita uma? (livre tradução do autor)

<sup>116</sup> “Este é um comunicado do Jihad Carmesim. Vocês já viram uma demonstração do nosso poder. Não nos obriguem a destruir esta cidade e não tentem usar a força contra nós. Eu, todos nós estamos preparados para morrer. Basta um giro daquela chave, e dois milhões das suas pessoas morrerão instantaneamente” (livre tradução do autor)

word”<sup>117</sup> sugere Aziz – que há alguns instantes atrás havia tentando matá-la. O terrorista tenta parecer amigável, pois a garota está na proeminência do guindaste e ameaça jogar a chave fora. “No way, you wacko”<sup>118</sup> responde Dana – aqui o sorriso de Aziz some instantaneamente, dando lugar à uma expressão contida de ódio.

Alguns andares abaixo, um guerrilheiro tradicionalmente caracterizado com um lenço xadrez envolvendo o rosto observa com um binóculo pela janela. Poucos centímetros à sua frente, Tasker surge pilotando um caça do exército, o agente dispara sua artilharia pesada e destrói um andar inteiro ocupado pelos terroristas. Novamente, a piada visual ameniza a violência das mortes: o homem, que utilizava um binóculo para avistar a chegada de possíveis reforços do exército, ironicamente não percebeu a aproximação do protagonista embaixo do seu próprio nariz.

Dana segue tentando evitar a aproximação de Aziz, mas escorrega e fica prestes a cair do topo do guindaste, a dezenas de metros de altura do chão. Eis que Tasker surge para salvar a garota da queda iminente – uma trilha heroica começa a tocar. Aziz não acredita no que está vendo: o protagonista não apenas está vivo, como também está a bordo de um poderoso caça das Forças Armadas – é a redenção do herói. Tasker se posiciona abaixo de Dana e pede para que ela pule na aeronave; em reação, o terrorista imediatamente atira contra a cabine do agente – e inacreditavelmente, erra todos os tiros, mesmo estando muito perto do caça.

Eventualmente, Dana acaba caindo no bico da aeronave, e Aziz em uma das asas; posteriormente, após um embate com Tasker, o terrorista acaba escorregando e ficando preso em um dos mísseis da aeronave. A cena final exalta toda a astúcia do herói em paralelo à inoperância dos vilões; Tasker dispara o míssil que carrega Aziz contra um helicóptero tripulado pelos seus capangas: todos explodem, proporcionando uma morte vergonhosa e humilhante para o líder do grupo e os seus poucos subordinados que ainda haviam restados vivos.

O herói derrotou o terrorismo que ameaçava o solo americano, salvou o país de explosões nucleares e conseguiu recuperar a harmonia com sua mulher e filha. O filme termina com imagens da família se divertindo na mesa de jantar, um ano depois. O telefone toca. Há uma nova missão, desta vez, para Helen e Harry Tasker – a esposa também teria se tornado numa gente secreta após o envolvimento com os fatos anteriores. A cena final reproduz basicamente a mesma situação que abre o filme: Helen e Harry estão infiltrados em uma festa, investigando alguma questão de segurança nacional. Desta vez, no entanto não há

---

<sup>117</sup> “Me dê a chave, e você não vai se machucar...Eu lhe dou a minha palavra” (livre tradução do autor)

<sup>118</sup> “De jeito nenhum, seu lunático” (livre tradução do autor)

árabes no salão da festa; aparentemente esta ameaça já foi eliminada por completo. O casal termina dançando tango apaixonadamente, em uma clara referência à cena inicial. A luta contra o terrorismo não apenas salvou os Estados Unidos da América, como também salvou o casamento de Tasker.

Figura 13 Aziz sendo despachado junto com o míssil disparado por Tasker. Uma morte pouco digna e irônica para um terrorista. Reprodução do filme *True Lies*.



### 3.3.3. Constatações da decupagem

*True Lies* é um verdadeiro símbolo do *blockbuster* de ação norte-americano; retrata a história de um bravo e destemido homem branco de classe média que salva o ocidente do bárbaro invasor, utilizando sua superioridade intelectual e física. Cidadãos de terceiro mundo – aqui, árabes – servem bem a este papel; são inconsequentes, violentos e oriundos de uma cultura alheia aos valores americanos. Como justifica Tasker, ao ser perguntado pela esposa se já havia matado alguém em suas missões, “Yeah, but they were all bad.”<sup>119</sup> O herói é muito mais habilidoso que seus oponentes, sendo capaz de superar exércitos inteiros amparados por um arsenal muito superior ao seu – na maioria das vezes, uma única arma, ou até mesmo nenhuma. Ele também é especialista em quebrar pescoços, esfaquear seus oponentes, atear

<sup>119</sup> “Sim, mas eram todos maus” (tradução livre do autor)



fogo em vários inimigos, e em nenhum momento estas ações parecem excessivamente violentas ou descabidas.

Como o filme sugere, o herói mata em prol de uma razão nobre, enquanto o vilão mata porque é um psicopata cego pela sua religião e pelo seu ímpeto incontrolável por vingança. Apesar da sua aparência agressiva e assustadora, Aziz é um terrorista inútil. Ele transmite a impressão de ser um homem perigosamente poderoso, mas esta expectativa não se confirma em momento algum; o vilão consegue matar apenas uma pessoa durante toda a história, e ironicamente, esta pessoa é um de seus próprios homens.

Entre a sua infinidade de capangas, o aproveitamento é ainda pior: nenhum deles mata qualquer coisa. Tasker, por sua vez, aniquila sozinho a imensa maioria deles – segundo Shaheen, mais de 64 árabes – e o resto fica a cargo da arma automática que Helen derruba acidentalmente, dos pilotos da Força Área, e de Faisil, um dos companheiros de Tasker que se infiltra no prédio onde todos estão alojados no arco final da história e surpreende alguns terroristas. O filme consegue atribuir duas características paradoxais aos vilões sem torná-los inverossímeis: perigo e incompetência. Algo que de certa forma, também pode ser atribuído aos responsáveis pelo atentado em 1993.

Faisil, como merece ser destacado, possui uma aparência muito semelhante à de Aziz; pele morena e cabelo crespo. Entretanto, diferente do vilão, seu inglês não possui sotaque – sugerindo que ele apenas possui ascendência árabe, sendo na realidade um norte-americano. Como aponta Vanhala (2011, p. 119 ), “Faisil's character follows the newer genre trend of using a sidekick who is from the same ethnic group as the villains”<sup>120</sup>, talvez como uma tentativa de compensar todas as demais representações negativas presente no filme. No entanto, seja árabe ou americano, Faisil é um personagem invisível durante a maior parte do filme; suas ações ou participações não são determinantes para a trama e também não oferecem qualquer tipo de entendimento acerca da cultura árabe ou muçulmana.

A comédia, presente em todas as situações, acaba desviando a atenção do espectador dos estereótipos negativos que o filme expõe. As piadas amenizam a violência presente na maioria das cenas em que os terroristas são exterminados das mais variadas formas, tornando o ato até mesmo em algo agradável e divertido de ser observado. A forma como tais personagens são retratados também contribui para que não se crie qualquer tipo de vínculo ou reconhecimento do público: sempre em grupo e indistinguíveis entre si, são todos parte de uma massa homogênea que se comunica em árabe incompreensível e carrega armas. São

---

<sup>120</sup> “O personagem de Faisil segue a nova tendência do gênero que dá ao herói um companheiro da mesma etnia dos vilões” (VANHALA, 2011, p. 119, livre tradução do autor)

personagens rasos e caricatos, cujo único propósito é aguardar o momento certo para enfrentar o herói e morrer.

*Tue Lies* ampara-se de efeitos especiais e piadas visuais para guiar uma trama que, conscientemente ou não, possui alguns discursos politizados. Tal qual um dos conceitos básicos de Adorno, a quantidade de informações presentes na tela é especialmente observável neste filme, que consegue misturar diversos elementos de maneira harmoniosa em uma mesma cena – atenuando alguns e minimizando outros. Em meio a tudo isto, desponta a figura do árabe, do terrorista e do muçulmano, combinados em um único retrato que parece considerá-los equivalentes e sinônimos. Não há uma clara distinção entre qualquer um dos três perfis ao longo da história, e como resultado, o filme acaba construindo uma percepção unilateralmente negativa da cultura e do povo islâmico.

Figura 14 Tela de créditos do encerramento do filme – Agradecimentos ao Departamento de Defesa e à Marinha dos Estados Unidos. Reprodução do filme *True Lies*.



Embora o diretor James Cameron afirme que a sua escolha pelos árabes foi uma mera casualidade pois era necessária a inserção de um vilão conveniente para o filme<sup>121</sup>, o contexto da época em que o filme foi lançado, e principalmente, o fato do filme ter recebido suporte do Departamento de Defesa dos Estados Unidos merecem ser colocados em relevância. Uma escolha premeditada parece fazer algum sentido; sem os caças e outros equipamentos fornecidos pelas Forças Armadas, as incríveis cenas de ação que dão grandiosidade ao filme dificilmente teriam sido possíveis naquela época. Poderia ter sido qualquer um, mas foram os árabes.

Entretanto, como afirma Shaheen (2006), “The stereotype has become so widespread that it's become invisible to people.”<sup>122</sup> Logo, constatar se as representações depreciativas presentes em *True Lies*, verdadeiramente, são frutos de uma coerção ideológica motivada por interesses políticos é uma análise consideravelmente subjetiva. O que nos é apresentado no filme pode verdadeiramente se tratar de uma reprodução do que seus produtores acreditam ser a “realidade” – uma realidade que, como defendido anteriormente por Shaheen e Blauvelt, é unilateral e não ilustra de forma completa todas as complexidades do mundo árabe.

Cineastas também são indivíduos sociais, e assim como qualquer integrante da massa, também podem ser influenciados pelos recortes feitos pelos noticiários e até mesmo por outros trabalhos de seus colegas de profissão. Portanto, ao final desta análise, pode-se constatar que, de fato, *True Lies* contém estereótipos que promovem uma contribuição significativa para a depreciação da cultura árabe, sobretudo sob o ponto de vista ocidental – o que significa que, portanto, o filme possui uma ideologia própria muito bem definida.

Diante da observação, torna-se nítido que a obra espelha-se em fatos oriundos da realidade para construir sua trama, e que a política norte-americana, tal qual suas ideologias consegue permear a obra. Embora a relação entre cultura e política seja mais controversa, pois a intencionalidade dos responsáveis é algo passivo de interpretações, a troca existente entre realidade e ficção pode ser constatada de forma convicta.

---

<sup>121</sup> Segundo o site *Entertainment Weekly*, em defesa à críticas do Comitê Anti-Discriminação Árabe ao filme, Cameron justificou que “[...] só precisava de vilões convenientes. Poderia ter sido qualquer um. Poderia ter usado terroristas irlandeses” (livre tradução do autor)

<sup>122</sup> “O estereótipo ficou tão difundido que acabou tornando-se invisível para as pessoas” (SHAHEEN, 2006, livre tradução do autor)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do momento em que se constata a existência de uma disparidade generalizada entre a realidade e a “realidade” da ficção hollywoodiana, é possível perceber que, de modo geral, o cinema norte-americano sofre algum tipo de direcionamento ideológico.

Ao analisar o contexto em que os estereótipos representantes da cultura árabe surgiram, de que forma, e por que sofreram adaptações ao longo das décadas, evidencia-se que o cinema pode desempenhar uma função ideológica, e é constantemente influenciado por posicionamentos políticos. Tal constatação ganha mais força especialmente se observado o histórico de Hollywood em paralelo à política externa dos Estados Unidos – é notável a quantidade de pontos comuns entre ambos.

No entanto, é necessário ressaltar que estas influências podem ser tanto voluntários quanto involuntários. Se de fato há organizações externas à indústria cinematográfica exercendo de maneira consciente algum tipo de influência ou pressão ideológica em suas produções em prol de interesses particulares, isto não pode nem deve ser considerado como uma regra ou uma situação unânime. Afinal, tal posicionamento seria tão unilateral quanto a postura criticada por alguns autores apresentados no presente trabalho em relação ao tratamento dado por Hollywood aos personagens árabes.

Nesta equação de fatores, é necessário levar em conta que utilização prática dos estereótipos também pode estar relacionada a questões de desenvolvimento narrativo; apesar de distorcer, a depreciação não seria necessariamente um objetivo – e sim apenas uma consequência. No entanto, distinguir em que situação um estereótipo está inserido por conveniência narrativa ou por pretensão política é uma tarefa relativamente subjetiva.

Um segundo fator involuntário que merece ser levado em consideração é o efeito cascata (ou espiral, conforme a teoria de Noëlle-Neumann) que acaba sendo gerado. A exposição de um estereótipo politicamente influenciado por um meio tão difundido e tão difusor como o cinema é determinante para a sua consolidação no consciente coletivo social. Um *blockbuster*, tal qual *True Lies*, sozinho, pode ser capaz de moldar uma grande parcela da opinião pública e influenciar o pensamento de toda uma geração<sup>123</sup>, que por sua vez, possivelmente dará continuidade a estes conceitos – não pelo envolvimento ideológico, mas pelo fato das representações presentes no filme terem se configurado na sua percepção sincera

---

<sup>123</sup> “Cineastas cresceram assistindo heróis do ocidente eliminando centena de árabes “maus” da ficção. Alguns estão naturalmente repetindo o estereótipo sem perceber, e fazendo isto, estão inocentemente compactuando com os criadores destes estereótipos.” (SHAHEEN, 2009, p. 34, livre tradução do autor)

da realidade. De qualquer forma, como foi possível perceber, o estereótipo árabe nunca deixou de ser perpetuado, denunciando que de fato possa existir um certo padrão comportamental na indústria que promove a manutenção destes retratos ao longo das décadas.

Baseando-se na análise realizada ao longo deste trabalho e nos pontos apresentados ao longo dos capítulos desenvolvidos, pode se constatar que dentro da alçada do cinema norte-americano, nem todo estereótipo requer a presença de coerção ideológica voluntária; entretanto, a presença de coerção ideológica intencional se dá basicamente através da aplicação de estereótipos.

Embora a questão central que cria e permite esta situação resida na veia comercial intrínseca ao cinema, não soa plausível demonizá-lo tal qual Adorno e o pensamento tradicional da Escola de Frankfurt o fazem. O cinema é uma arte intimamente ligada ao capitalismo e possui o seu *modus operandi* projetado para sobreviver e evoluir dentro deste sistema – e não há porque condenar isto, afinal, se esta indústria chegou ao nível atual de proficiência técnica, muito se deve ao próprio capitalismo, que deu margem a grandes investimentos.

Os estereótipos, apesar de reduzirem a nossa visão a uma definição monolítica da realidade, fazem parte da lógica inerente ao cinema e contribuem para o entretenimento do espectador. Não são completamente verdadeiros, mas também não são de todo falsos, pois bebem de elementos provenientes da nossa realidade. Em alusão ao jogo de palavras que dá nome ao filme analisado neste trabalho, talvez seja mais apropriado considerar o estereótipo uma espécie de *mentira verdadeira*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. O Iluminismo como mistificação das massas. (1497) In: ALMEIDA, Jorge M. B. de. (comp). *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2009. p. 5-44.
- ALADDIN. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Ron Clements e John Musker. Buena Vista Pictures, 1992. 90 minutos.
- ALTHUSSER, Louis. Marxismo e Humanismo. In: *Análise Crítica da Teoria Marxista*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1963.
- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Tradução de Artur Mourão. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.
- BELTON, John. *Movies and Mass Culture*. New Jersey: Rutgers University Press, 1996.
- BEYLIE, Claude. *Os Filmes-Chave do Cinema*. Lisboa: Pergaminho, 1997.
- BIN Laden's Fatwa. *PBS Newshour*. Disponível em: <[http://www.pbs.org/newshour/updates/military/july-dec96/fatwa\\_1996.html](http://www.pbs.org/newshour/updates/military/july-dec96/fatwa_1996.html)>. Acesso em: 10 de nov. de 2013.
- BIROLI, Flávia. *É assim, que assim seja: mídia, estereótipos e exercício de poder*. Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política, 2011. Disponível em: <<http://www.compolitica.org/home/wp-content/uploads/2011/03/FI%C3%A1via-Biroli.pdf>> Acesso em 10 de out. de 2013
- BLAUVELT, Christian. Aladdin, Al-Qaeda, and Arabs in U.S. film and TV. *JumpCut: A review of contemporary media*, n. 50, spring, 2008. Disponível em: <<http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/reelBadArabs/index.html>>. Acesso em: 31 de outubro de 2013.
- BROESKE, Pat H.; HAJARI, Nisid; THOMPSON, Anne. Burden of true. *Entertainment Weekly*, ago. 1994. Disponível em: <<http://www.ew.com/ew/article/0,,303218,00.html>>. Acesso em: 13 de novembro de 2013.
- CANNONBALL Run II. Direção: Nal Needham. Produção: Albert S. Ruddy. Warner Bros. Pictures, 1984. 108 minutos.
- CONFESSIONS of a Nazi Spy. Direção: Anatole Litvak. Produção: Hal B. Walls, Jack L. Warner e Robert Lord. Warner Bros., 1939. 104 minutos.
- COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus, 2006. p. 17-52.
- DODDS, Klaus. Screening terror: Hollywood, the United States and the construction of danger. *Critical Studies on Terrorism*, v.6, n.2, 2013. Disponível em:

<<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17539150802184629#.UovYtMSsiSo>>.

Acesso em: 9 de nov. de 2013.

EL-FARRA, Narmeen. Arabs and the Media. *Journal of Media Psychology*, v.1, n.2, spring, 1996. Disponível em: <<http://www.calstatela.edu/faculty/sfischo/Arabs.html>>. Acesso em: 3 de nov. de 2013.

ELAYAN, Yasmeeen *Stereotypes of Arab and Arab-Americans Presented in Hollywood Movies Released during 1994 to 2000*. 2005. Disponível em:

<<http://dc.etsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2160&context=etd>>. Acesso em: 25 de out. de 2013.

EVJE, Mark. "Top Gun" Boosting Service Sign-ups. *Los Angeles Times*, jul. 1986.

Disponível em: <[http://articles.latimes.com/1986-07-05/entertainment/ca-20403\\_1\\_top-gun](http://articles.latimes.com/1986-07-05/entertainment/ca-20403_1_top-gun)>.

Acesso em: 15 de set. de 2013.

ESPOSITO, John L. *The Islamic Threat: Myth or Reality?* 3. ed. rev. e ampl. New York: Oxford University Press, 1999.

EXECUTIVE Decision. Direção: Stuard Baird. Produção: Joel Silver. Warner Bros. Pictures, 1996, 134 min.

FARAON, Gustavo. *O gênero como empregado pela indústria cinematográfica: ontem e hoje*. Porto Alegre: Famecos/PUCRS, 2009. Disponível em:

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/6477/4707>>.

Acesso em: 11 outubro de 2013.

FRIEDMAN, Thomas. *The Lexus and the Olive Tree*. New York: Anchor Books, 2000.

FROM Russia with Love. Direção: Terence Young. Produção: Harry Saltzman e Albert R. Broccoli. United Artists, 1963. 115 minutos.

FULL Metal Jacket. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Warner Bros. Pictures, 1987. 116 minutos.

HECK, Marina Camargo. The ideological dimension of media messages. In: HALL, Stuart *et al.* (ed.). *Culture, media, language*. London: Routledge, 1996. (p. 122-127)

HESPANHA, Pedro. Mal-estar e risco social num mundo globalizado: Novos problemas e novos desafios para a teoria social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). *A globalização e as Ciências Sociais*. São Paulo: Cortez Editora, 2002. p. 161-196.

HOBBSAWM, Eric. The Nation and Globalization. *Constellations*, v.5, n. 1, 1998.

Disponível em: <<http://www.readcube.com/articles/10.1111/1467-8675.00069>>. Acesso em: 14 de set. de 2013.

HOLLYWOOD and the Pentagon: A Dangerous Liaison. Direção: Marie Pie Mascaro e Jean-Marrie Barrère. Capa Films, 2003. 37 min.

INDIANA Jones and the Raiders of the Lost Ark. Direção: Steven Spielberg. Produção: Frank Marshall. Paramount Pictures, 1981. 115 minutos.

INTERNET usage statistics – the internet big picture. Disponível em:  
<<http://www.internetworldstats.com/stats.htm>> Acesso em: 14 de set. de 2013.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Tradução de Ivone Castilho Bendetti. São Paulo: EDUSC, 2001)

KLINGLER, Walter. *Hollywood Movies: America Stereotyped*. Disponível em:  
<<http://www.usp.ac.jp/english/pdf/wk97-FilmStereotyped.pdf>> Acesso em: 11 de out. de 2013

KNAPP, Michael G. The Concept and Praticce of Jihad in Islam. *Parameters*, v.33, 2003. Disponível em:  
<<http://strategicstudiesinstitute.army.mil/pubs/parameters/Articles/03spring/knapp.pdf>>. Acesso em: 9 de nov. de 2013.

LEGRAIN, Phillippe. *Open World: the Truth about Globalisation*. London: Abacus, 2002.

LIPPMANN, Walter. *Public Opinion*. 1921. Disponível em:  
<<http://www.faculty.english.vt.edu/Collier/5314/lippmannpublicop.pdf>> Acesso em 16 de out. de 2013.

MARQUES, Maria do Céu. *Hollywood e a Globalização*. In: AVELAR, Mário (coord.) *Viagens pela Palavra*. Lisboa: Universidade Aberta, 2005. p. 195-203.

NOËLLE-NEUMANN, Elizabeth. *La espiral del silencio*. 1995. Disponível em:  
<[http://www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/noelle\\_neumann.pdf](http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/noelle_neumann.pdf)>. Acesso em: 16 de out. de 2013

NOGUEIRA, Luís Carlos. 1998. *Algumas reflexões sobre o cinema a partir de Adorno*. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/nogueira-luis-cinema-adorno.pdf>>. Acesso em: 13 de set. de 2013.

OPERATION Hollywood: How the Pentagon Shapes and Censors the Movies. Direção: Emilio Pacull. Produção: Les films d'ici/Serge Lalou. Arte France, 2004. 52 min.

PAIVA, Rogério Marques de. *Indústria Cultural de Guerra em Hollywood: Ideologias e contraideologias governamentais no cinema norte -americano pós-Guerra Fria*. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

PEARL Harbor. Direção: Michael Bay. Produção: Michael Bay e Jerry Bruckheimer. Buena Vista Pictures, 2001. 183 minutos.

PEREIRA, Elenita Malta. O Ouro Negro - Petróleo e suas crises políticas, econômicas, sociais e ambientais na 2ª metade do século XX. *Outros Tempos*, v. 5, n. 6, 2008. Disponível em:  
<[http://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros\\_tempos\\_uema/article/view/206/145](http://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros_tempos_uema/article/view/206/145)>. Acesso em: 1 de nov. de 2013.



PLATOON. Direção: Oliver Stone. Produção: Arnold Kopelson. Orion Pictures, 1986. 120 minutos.

RAMBO: First Blood Part II. Direção: Sylvester Stallone. Produção: Buzz Feitshans. Tri-Star Pictures, 1985. 94 minutos.

RIEGLER, Thomas. Through the Lenses of Hollywood: depictions of Terrorism in American Movies. *Perspectives on Terrorism*, v.4, n. 2, mai. de 2010. Disponível em: <<http://www.terrorismanalysts.com/pt/index.php/pot/article/view/98/pdf>>. Acesso em: 3 de nov. de 2013.

RED Dawn. Direção: John Milius. Produção: Sidney Beckerman e Buzz Feitshans. Metro-Goldwyn-Mayer, 1984. 114 minutos.

RED Dawn. Direção: Dan Bradley. Produção: Beau Flynn e Tripp Vinson. FilmDistrict, 2012. 93 minutos.

ROCKY IV. Direção: Sylvester Stallone. Produção: Robert Chartoff e Irwin Winkler. Metro-Goldwyn-Mayer, 1985. 90 minutos.

ROSO, Adriane *et. al.* *Cultura e ideologia: A mídia revelando estereótipos raciais de gênero*. Pontifícia Universidade Católica de Porto Alegre, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v14n2/v14n2a05.pdf>>. Acesso em: 14 de out. de 2013.

ROXO, Eduardo Silva. *E.U.A e Hollywood: O Desejo da Projeção Global*. 2006. Dissertação (Mestrado em Estudos Americanos) – Universidade Aberta, Lisboa, 2006.

SAGEMAN, Marc. *Understanding Networks*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.

SEITER, Ellen. *Stereotypes and the Media: A Re-evaluation*. Journal of Communication, Spring 1986. Disponível em: < <http://blogs.uis.edu/Eng102/files/2013/01/Seiter-StereotypesandtheMedia.pdf>> Acesso em: 19 de out. de 2013.

SHAHEEN, Jack G. *Guilty: Hollwyood's Veridict of Arabs after 9/11*. Northampton: Olive Branch Press, 2008.

\_\_\_\_\_. Hollywood Muslim Arabs. *The Muslim World*, v. 20, n. 1-2. mar. 2000. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/29094204/Hollywood-s-Muslim-Arabs-Jack-G-Shaheen>>. Acesso: 28 de outubro de 2013.

\_\_\_\_\_, 2006. In: REEL Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People. Direção: Jeremy Earp e Sut Jhally. Produção: Jeremy Earp. Media Research & Collection, 2006. 50 min.

\_\_\_\_\_. *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*. 2. ed. rev. e ampl. Northampton: Olive Branch Press, 2009.

SHARRET, Christopher. Hollywood and the new militarism. *USA Today Magazine*, Tysons Corner, ano 20, n. 2864, mai. 2002. p. 35)

SOUZA, Fernando Rocha. *Impacto do preço do petróleo na política energética mundial*. . 2006. Dissertação (Mestrado em Ciências em Planejamento Energético) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://www.ppe.ufrj.br/pppe/production/tesis/souzafr.pdf>>. Acesso em: 3 de nov. de 2013.

STAGECOACH. Direção: John Ford. Produção: Walter Wanger. United Artists, 1939. 96 minutos.

THE Birth of a Nation. Direção: D. W. Griffith. Produção: D. W. Griffith e Harry Aitken. Epoch Producing Co., 1915. 190 minutos.

THE Delta Force. Direção: Menahen Golan. Produção: Menahen Golan, Yoram Globus e Rony Yakov. The Cannon Group, 1986. 130 minutos.

THE Mummy. Direção: Stephen Sommers. Produção: Sean Daniel e James Jacks. Universal Pictures, 1999. 125 minutos.

THE Seventh Cross. Direção Fred Zinnermann. Produção: Pandoro S. Berman. Metro-Goldwyn-Mayer, 1944. 110 minutos.

THE Siege. Direção: Edward Zwick. Produção: Lynda Obst e Edward Zwick. 20th Century Fox, 1998. 116 minutos.

THE Telegraph Trail. Direção: Tenny Wright. Produção: Leon Schlesinger. Warner Bros., 1933. 54 minutos.

TOP Gun. Direção: Tony Scott. Produção: Don Simpson e Jerry Bruckheimer. Paramount Pictures, 1986. 110 minutos.

TRUE Lies. Direção: James Cameron. Produção: James Cameron, Stephanie Austin. 20th Century Fox, 1994, 140 min.

VALANTIN, Jean-Michael. *Hollywood, the Pentagon and Washington: The Movies and National Security from World War II to the Present Day*. London: Anthem Press, 2005.

VANHALA, Helena. *The depiction of terrorists in Hollywood films, 1980-2001: an analytical study*. North Carolina: McFarland, 2011.

ZUNES, Stephen. Strategic Functions of U.S. Aid To Israel. *Middle East Policy*, v. 4, n. 4, out. 1996. Disponível em: <<http://er.users.netlink.co.uk/Palestina/zunes.htm>>. Acesso em: 15 de nov. de 2013.