

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



**IMAGENS ORIENTALISTAS DA CHINA NO
CINEMA DE HOLLYWOOD**

SHUANG QIU

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor Everton V. Machado,
especialmente elaborada para obtenção do grau de Mestre em CULTURA
E COMUNICAÇÃO

2024

Agradecimentos

Aos meus pais, Qin Lijun e Qiu Zhixiong, pelo seu incentivo, carinho e apoio financeiro.

Às minhas amigas de sempre, Zhang Ziyi e Fu Weijia, pela sua tranquilização emocional do outro lado do mundo.

À minha companheira de quarto e amiga, Fan Wenjia, pela sua ajuda incondicional na minha vida e nos meus estudos em Portugal durante estes dois anos.

À minha senhoria portuguesa, Fernanda Brito, pela sua ajuda nas coisas práticas cotidianas em Portugal e por me ajudar a integrar-me no modo de vida português.

Ao meu querido namorado Rutger Dekker, pelo seu encorajamento e acompanhamento.

Aos meus colegas David Peralta e Beatriz Henriques, pelas conversas académicas e ajudas pacientes nos meus estudos.

Aos meus Professores: Professora Doutora Silvia Frota, Professora Doutora Ana Mendes, Professor Doutor Duarte Braga, Professora Doutora Marta Pinto, Professor Doutor Nelson Gomes, pela sua paciência e meticulosidade na transmissão dos conhecimentos que me permitiram dominar as competências básicas relacionadas com o domínio dos Estudos Culturais e dos Estudos de Comunicação.

Acima de tudo, gostaria de agradecer especialmente ao Professor Doutor Everton V. Machado, o meu orientador, por ter inspirado o tema da minha dissertação, pela sua paciência na orientação e correção, e pelas sugestões construtivas que me permitiram concretizar este trabalho.

Índice

Resumo	5
Abstract	6
Introdução	7
Capítulo 1 Orientalismo e Cinema	13
1.1 O orientalismo	13
1.2 Orientalismo e Cinema	22
1.3 Revisão da Literatura	28
Capítulo 2 <i>Mulan</i> (1998) e <i>Mulan</i> (2020)	34
2.1 Os chineses nos filmes de Hollywood	34
2.2 As representações estereotipadas da cultura chinesa nos dois filmes	39
2.3 A adaptação da imagem de Mulan nos dois filmes	52
Capítulo 3 <i>The Joy Luck Club</i> (1993) e <i>Everything Everywhere All at Once</i> (2022)	63
3.1 Cinema Sino-Americano	63
3.2 A desconstrução do Orientalismo nos dois filmes	68
3.2.1 A quebra do silêncio dos chineses na sociedade americana	68
3.2.2 A manifestação do hibridismo cultural	72
3.3 A auto-orientalização nos dois filmes	81
3.4 Os novos estereótipos da China a partir dos dois filmes	87
Conclusão	93
Bibliografia	96

Resumo

A presente dissertação centra-se na análise das imagens da China nos filmes de Hollywood na perspectiva do Orientalismo. Procura-se perceber como o discurso orientalista funciona no cinema de Hollywood sobre a China, observando como os chineses e a cultura chinesa são representados nestes filmes e como mudaram ao longo do tempo, tomando *Mulan* (1998) e *Mulan* (2020) como exemplos. Pretende-se ainda explorar a forma como os filmes sino-americanos desafiam o discurso hegemónico da sociedade americana dominante sobre a China, ou seja, como desconstruem o orientalismo, tomando *The Joy Luck Club* (1993) e *Everything Everywhere All at Once* (2022) como exemplos, mas ao mesmo tempo defende que há ainda suspeitas de auto-orientalização nestes filmes, atendendo aos estereótipos ocidentais da China, e até criando novos estereótipos.

Palavras Chave: China, Cinema de Hollywood, Cinema Sino-Americano, Estereótipos, Orientalismo.

Abstract

This dissertation focuses on the analysis of images of China in Hollywood films from the perspective of Orientalism. It aims to understand how the orientalist discourse works in Hollywood cinema about China, observing how the Chinese people and Chinese culture are represented in these films and how they have changed over time, taking *Mulan* (1998) and *Mulan* (2020) as examples. It is also intended to explore how Chinese-American films challenge the hegemonic discourse of dominant American society about China, that is, how they deconstruct orientalism, taking *The Joy Luck Club* (1993) and *Everything Everywhere All at Once* (2022) as examples, but at the same time argues that there are still suspicions of self-orientalization in these films, catering to Western stereotypes of China, and even creating new stereotypes.

Keywords: China, Chinese-American movies, Hollywood movies, Orientalism, Stereotypes.

Introdução

A teoria do “orientalismo”, proposta por Edward W. Said, oferece uma nova abordagem para compreender as representações ocidentais sobre o Oriente. No entender de Said (2004), o Oriente “era quase uma invenção europeia” (p. 1), tratando-se de um imaginário cultural construído a partir de uma perspectiva ocidental. No modelo orientalista, o imaginário funciona como um instrumento de poder que subordina o Oriente, ao sublinhar a relação de condescendência do Ocidente sobre o Oriente (Laurušaitė, 2018, p. 11).

Desde a antiguidade que o Ocidente nunca deixou de imaginar a China e viveu uma transformação de sinofilia em sinofobia. Em *Livres des Merveilles du Monde* (c. 1300), a imagem da China foi descrita em detalhe pela primeira vez, fornecendo ao mundo ocidental da época um paradigma para imaginar a China. Nas descrições de Marco Polo, foram estabelecidas algumas características da China, que permaneceram inalteradas durante séculos nas representações europeias da China: “the luxury and refinement, the culture of exoticism, the mysterious nature of the women, the unheard-of ingenuity and invention, etc.” (Martínez-Robles, 2008, p. 9). No entanto, no século XVIII, esta imagem mudou completamente. Ao mesmo tempo que Voltaire escrevia *Essai sur les mœurs et l’esprit des Nations* (1756) elogiando a sua longa história e governação ordenada, Montesquieu, em *De l’esprit des lois* (1748), considerava a China um império autoritário (Zhou, 2011, p. 9). A China, descrita como uma terra dos milagres na Idade Média e como uma nação civilizada no início da Europa moderna, tornou-se um país sem história nem progresso (Martínez-Robles, 2008, p. 7). Para o filósofo Herder (1967), “the [Chinese] empire is an embalmed mummy painted with hieroglyphics and wrapped in silk; its internal life is like that of animals in hibernation” (citado em Goebel, 1995, p. 116).

As razões para o aparecimento dessa mudança estão intimamente relacionadas com as dramáticas alterações históricas que tiveram lugar no Ocidente durante os

séculos XVIII e XIX. Nesta altura, na Europa, os ideais do racionalismo deram lugar ao pensamento iluminado da modernidade que enfatizava o progresso. Consequentemente, a China, com o seu sistema político estável, que serviu como óptimo exemplo quando as ideias racionalistas prevaleceram, tornou-se um sinal da falta de evolução e de modernidade de acordo com as ideias iluministas de progresso histórico (Martínez-Robles, 2008, p. 10). De facto, a maior parte das representações ocidentais negativas da China do século XIX tinham aparecido em textos portugueses do século XVI, mas não foram amplamente notadas porque o Ocidente não precisava de uma China obscura nessa altura (Yao, 2005, p. 143). Por outras palavras, a mudança das imagens da China nos textos ocidentais destina-se a servir as necessidades da sociedade ocidental. Assim, nas representações ocidentais, ela aparece sempre como o “outro”, e o seu papel tem sido o de ajudar o Ocidente a estabelecer-se, ou seja, a China como o “outro” tem sempre sido um ponto de referência para o Ocidente refletir sobre a sua própria cultura. Como disse Said (2004), “o Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente) como contraposição à sua imagem, como ideia, personalidade e experiência contrárias à sua” (p. 2).

No final do século XIX, no contexto da Revolução Industrial, nasce o cinema, que combina as características da invenção científica ocidental e do produto da cultura popular, tornando-se um novo instrumento de representação da China pelo Ocidente. Em comparação com os livros, os símbolos visuais são mais diretos e praticamente não requerem aprendizagem, o que reduz a barreira de acesso quando comparado com a leitura, permitindo que o leque de difusão se estenda da elite ao grande público. Como produto do período de descobertas científicas no Ocidente, o cinema é isomórfico ao projeto colonialista no Ocidente, daí herdando discursos de racismo e colonialismo:

(Cinema) could make “other” worlds accessible. It could chart a map of the world like the cartographer; it could chronicle events like the historian; it could “dig” into the distant past like the archeologist; and it could anatomize the customs of “exotic” peoples like the anthropologist. In its role as pedagog, dominant cinema promised to initiate the Western spectator into unknown cultures, visualized as lived (a la Hegel) “outside” of history. Cinema thus became the epistemological mediator between the

cultural space of the Western spectator and that of the cultures represented on the screen, linking separate spaces and figurally separate temporalities in a single moment of exposure. (Shohat & Stam, 2014, pp. 92-93)

O cinema de Hollywood, com a sua narrativa tipicamente americana, aliada a técnicas de produção elaboradas, tem sido, há muito tempo, o representante típico do cinema no mundo. Este é um reflexo dos valores dominantes da sociedade americana e também ajudou a difundir os valores americanos em todo o mundo: de acordo com Maltby (2004), “the act of Americanisation took place in the space between the audience and the screen, in the transient act of consumption of the shadow images of cinema’s Great Dark Room” (citado em Melnick, 2022, pp. 3-4).

Em mais de 100 anos de história do cinema de Hollywood, nunca faltaram narrativas sobre a imagem da China. Em virtude da sua influência global, tornou-se uma janela importante para transmitir uma representação da mesma ao mundo. A imagem da China nos filmes de Hollywood é essencialmente um objeto imaginário na perspectiva da sociedade ocidental e é o reflexo de um modo específico de pensamento (Xu, 2020, p. 4). As várias representações da China em diferentes momentos da história refletem os apelos políticos dos Estados Unidos em variados períodos de tempo.

Por conseguinte, torna-se particularmente importante analisar a forma como a imagem da China é produzida em diferentes contextos sociais nos Estados Unidos e a questão do poder discursivo que lhe está subjacente. A partir disso, a presente dissertação dedica-se a estudar a imagem da China em Hollywood a partir do orientalismo para compreender como esta imagem funciona no sistema cultural americano moderno e como, enquanto discurso, participa na construção da modernidade e da hegemonia cultural americanas, ao mesmo tempo que analisa como desconstruir o orientalismo.

Nas décadas de 1920 e 1930, a popularidade das séries de filmes Fu Manchu e Charlie Chan estabeleceu dois estereótipos típicos do povo chinês na sociedade americana – o “Perigo Amarelo” e a “minoridade modelo” – e influenciou as representações posteriores do povo chinês nos filmes de Hollywood. Após as

chamadas Reforma e Abertura (1978), a China entrou num novo período de desenvolvimento e tornou-se um mercado muito promissor para Hollywood. Nos últimos anos, também se tem registado um aumento gradual de elementos chineses nos seus filmes. Por exemplo, em 1998, o filme de animação *Mulan*, produzido pela Disney, causou uma grande reação na sociedade americana e esta princesa do Oriente conquistou o público. O filme arrecadou 304 milhões de dólares em todo o mundo segundo o Box Office Mojo (Chen, 2020). Em 2020, *Mulan* foi refeito em *live-action*, o que também gerou muita atenção ao mesmo tempo que provocou críticas sobre a imaginação do Oriental (Zhang, 2020).

Durante muito tempo na história de Hollywood, os atores de ascendência chinesa limitaram-se a desempenhar papéis cheios de estereótipos devido à falta de auto-representação. Com o fim da Lei de Exclusão Chinesa (1882), que durou mais de 60 anos, e com a melhoria do nível de informação dos imigrantes chineses nos Estados Unidos, surgiu um grupo de talentos no campo do cinema, que quebrou a ideia de que a China só podia ser representada pelas elites americanas nos filmes de Hollywood, proporcionando novas perspectivas para a representação da imagem da China. Nesses filmes sino-americanos, existe uma desconstrução ou resistência aos discursos orientalistas dominantes na sociedade americana que, ao mesmo tempo, consciente ou inconscientemente, acabam por participar num processo de “auto-orientalização”. Os mais icónicos deles são *The Joy Luck Club* (1993) e *Everything Everywhere All at Once* (2022). O primeiro foi o primeiro filme na história do cinema de Hollywood criado e maioritariamente protagonizado por sino-americanos, o que representou um grande avanço (Chang, 2021); o segundo tornou-se o maior vencedor dos Óscares de 2023, o que despertou mais uma vez a preocupação da sociedade americana com os grupos de imigrantes chineses e as minorias étnicas.

No primeiro capítulo, abordam-se conceitos relativos ao orientalismo de Said, incluindo o conteúdo e as fontes da teoria do orientalismo e a identificação de alguns conceitos importantes, que correspondem ao enquadramento teórico e metodológico da presente dissertação. Neste capítulo são também apresentadas as extensões e

críticas à teoria do orientalismo de Said por parte de vários outros académicos, como “Orientalized Orientals” (Soguk, 1993), “self-orientalization” (Dirlik, 1996), e as teorias pós-coloniais de Homi Bhabha sobre a desconstrução do orientalismo.

Ainda neste primeiro capítulo, a teoria do orientalismo também será ligada ao cinema, argumentando que o cinema de Hollywood é um lugar importante onde operam os discursos do orientalismo da sociedade americana e analisando os discursos orientalistas que existem no cinema de Hollywood de um modo geral, desde a censura até às representações dos orientais e das culturas orientais.

No segundo capítulo, serão analisados os discursos orientalistas sobre a China que existem nos filmes de Hollywood, resumindo principalmente os estereótipos dos chineses nesses mesmos filmes durante o século XX e argumentando que a sua representação neles pode ser dividida em duas categorias principais, o “Perigo Amarelo” representado por Fu Manchu e a “minoría modelo” representada por Charlie Chan. No segundo capítulo, tomaremos também *Mulan* (Bancroft & Cook, 1998) e *Mulan* (Caro, 2020) como casos para analisar ao pormenor os discursos orientalistas sobre a China, especialmente para perceber se perpetuam os estereótipos sobre os chineses nos filmes de Hollywood do século XX, se criam novos estereótipos, etc., e tentaremos explicar como funcionam esses discursos orientalistas e os impactos resultantes. Uma vez que os filmes se baseiam na canção folclórica chinesa *A Balada de Mulan* (Wei do Norte, 386-534 d.C), estarão também no centro da discussão deste capítulo a questão de a utilização dos elementos culturais chineses nos dois filmes de *Mulan* corresponder ou não a discursos orientalistas e a forma como esses elementos servem para difundir os valores americanos.

No terceiro capítulo, na tentativa de fornecer ideias para a desconstrução do orientalismo, será analisado um género particular de cinema de Hollywood – o cinema sino-americano – para explorar a possibilidade de se desconstruir o orientalismo e averiguar se este, afinal, participa num processo de “auto-orientalização”. Utilizando dois filmes sino-americanos representativos, *The Joy Luck Club* (Wang, 1993) e *Everything Everywhere All at Once* (Kwan & Scheinert, 2022) como casos de estudo, analisar-se-á em pormenor a forma como se

desconstroem os discursos orientalistas dominantes na sociedade americana, como se envolvem no processo de auto-orientalização e as possíveis razões para tal. Analisaremos ainda os novos estereótipos sobre a China que podem estar nestes filmes.

Capítulo 1

Orientalismo e Cinema

1.1 O orientalismo

Em 1978, a publicação do livro *Orientalismo* de Edward W. Said causou grande polémica, e o termo “Orientalismo”, através do que propunha, ganhou um significado para além do sentido disciplinar, como uma “hegemonia cultural”. Pode dizer-se que Said abriu efetivamente a interrogação dos discursos ocidentais sobre o “outro”, abrindo assim um novo campo de investigação sobre o “pós-colonialismo” (Hamdi, 2013, p. 130).

Edward Wadie Said (1935-2003) nasceu numa família cristã em Jerusalém, Palestina, e mudou-se para os Estados Unidos com os seus pais. A experiência particular de ter nascido no Oriente e a posição única de ser um intelectual marginal no Ocidente fizeram da sua identidade uma dualidade que lhe permitiram ter uma perspetiva simultaneamente interventiva e espetadora, observando a relação entre o Oriente e o Ocidente através de uma autoetnografia.

Motivado pela teoria de Giambattista Vico (1688-1744) de que os homens criam sua própria história, Said (2004) assume que a ideia de “Oriente” no Orientalismo “não é um facto inerte da natureza” (p. 5), mas foi “quase uma invenção europeia, e tinha sido desde a Antiguidade um lugar romanesco de seres exóticos, de memórias evocadoras, de paisagens e experiências extraordinárias” (*ibid.*, p. 1), sendo assim algo “que tem uma história e uma tradição de pensamento, de imagens, e um vocabulário que lhe deram uma realidade e uma presença no e para o Ocidente” (*ibid.*, p. 5). Em suma, muito para além da noção de distinção geográfica natural, o Oriente é o “outro” construído pelo Ocidente no âmbito do Eurocentrismo.

Com base nisso, Said apresenta três significações de Orientalismo e argumenta que “são relacionadas entre si” (*ibid.*, p. 2). Em primeiro lugar, o orientalismo

refere-se a uma área académica que teve origem no final do século XVIII: “quem ensine, escreva ou investigue sobre o Oriente, [...] é um orientalista, e aquilo que ele ou ela fazem é orientalismo” (*ibid.*). Em segundo lugar, num sentido mais geral e imaginativo, trata-se de “um estilo de pensamento baseado numa diferença ontológica e epistemológica estabelecida entre ‘o Oriente’ e ‘o Ocidente’” (*ibid.*, p. 3), que é o ponto de partida para a construção do Orientalismo. Para o último e o mais importante significado, baseando-se nas teorias de Foucault e Gramsci, Said propõe, de forma pioneira, que o orientalismo é, histórica e materialmente, “um estilo ocidental para dominar, reestruturar e exercer autoridade sobre o Oriente” (*ibid.*).

É necessário sublinhar que o orientalismo “não é uma fantasia criada pela Europa acerca do Oriente, mas sim um corpo composto de teoria e prática em que, durante muitas gerações, se investiu de modo considerável” (*ibid.*, p. 7), isto é, “com vista à apropriação ou à dominação tanto cognitiva, como material” (Machado, 2018, p. 23).

A noção de discurso de Michel Foucault (1926-1984) é uma das principais fontes teóricas do orientalismo de Said (2004):

[...] sem examinar o orientalismo como um discurso não podemos compreender a disciplina enormemente sistemática pela qual a cultura europeia foi capaz de administrar – e até produzir – o Oriente, dum ponto de vista político, sociológico, militar, ideológico, científico e imaginário durante o período pós-iluminista. (p. 3)

A visão de Foucault sobre o discurso centra-se na relação entre poder e saber, revelando que não há verdade que não esteja na luta das relações de poder. Segundo Foucault (1979):

Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (p. 12)

Por outras palavras, é através de regime de verdade que se determina quais os

discursos que são permitidos e quais os que não são e quem é que os possui e produz (Zhang, 2019, p. 251). Os discursos são produzidos em condições históricas específicas para servir práticas específicas e estão interligados com diversos poderes em redes sócio-culturais, como explica Rachel Adams (2017):

discourses are produced by effects of power within a social order, and this power prescribes particular rules and categories which define the criteria for legitimating knowledge and truth within the discursive order. These rules and categories are considered a priori; that is, coming before the discourse. It is in this way that discourse masks its construction and capacity to produce knowledge and meaning. It is also in this way that discourse claims an irrefutable a-historicity. Further, through its reiteration in society, the rules of discourse fix the meaning of statements or text to be conducive to the political rationality that underlies its production.

Outro pensador que teve uma influência importante no núcleo da teoria do orientalismo de Said foi Antonio Gramsci (1891-1937), com o seu conceito de hegemonia. Gramsci considera o Estado capitalista como sendo constituído por duas esferas sobrepostas, uma “sociedade política” (que governa através da força) e uma “sociedade civil” (que reproduz a dominação de classe através da ideologia, valores e crenças). Para além de recorrer à força para manter a autoridade na sociedade, o mais importante é que a classe dominante procura obter o consentimento espontâneo dos dominados através da liderança ideológica, legitimando o seu domínio (Heywood, 1994, pp. 100-101).

Ambos os conceitos de Michel Foucault e Antonio Gramsci, segundo Shelley Walia (2004), “contribuem para que, na obra de Said, os ‘recortes de los centros de poder mediante una metodología transgresora’ funcionem como ‘reacción en contra de las generalizaciones de la historia’” (citado em Machado, 2018, p. 30). Na linha dos conceitos do discurso e da hegemonia, o orientalismo seria, então, uma forma de discurso ocidental sobre o Oriente que está intimamente ligada ao colonialismo e ao imperialismo ocidentais (Inglaterra e França desde os primórdios do século XIX e os Estados Unidos após a segunda guerra mundial). A relação entre o Oriente e o Ocidente, encarnada no discurso do orientalismo, é uma relação de poder, de

dominação e de hegemonia complexa e em constante mutação. O orientalismo, como é elaborado no seio de uma cultura, funciona na sociedade civil, legitimando uma dominação através de um consentimento em vez de uma força direta, pois, como diz Said (2004):

A cultura, claro está, funciona no quadro da sociedade civil, onde a influência das ideias, das instituições e de outras pessoas se exerce não por dominação mas por aquilo a que Gramsci chama consentimento. Em qualquer sociedade não totalitária, então, certas formas culturais predominam sobre outras, assim como certas ideias são mais influentes do que outras; a forma desta supremacia cultural é o que Gramsci identificou como sendo a hegemonia, um conceito indispensável para qualquer compreensão da vida cultural do Oriente industrial. (p. 7)

O poder e o discurso estão interligados no orientalismo, com a “cultura dominante” a utilizar o discurso para exercer hegemonia sobre a cultura que define como “outra”. Como escreve Said, “cultura europeia adquiriu força e identidade ao afirmar-se contra um Oriente visto como uma espécie de forma sucedânea ou subterrânea” (*ibid.*, p. 4). Neste sentido, o orientalismo, enquanto campo de estudo, implica um conjunto de sistemas, normas e mecanismos textuais e conceptuais. Os orientalistas não produzem conhecimento puro, mas sim, tomando como ponto de partida a dicotomia Oriente-Occidente, um conjunto de discursos em que “o Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Occidente) como contraposição à sua imagem, como ideia, personalidade e experiência contrárias a sua” (*ibid.*, p. 2), servindo, deste modo, à dominação hegemónica do Occidente sobre o Oriente através da produção de um regime de verdade que busca um consentimento.

A psicanálise lacaniana, que defende que cada identidade só pode existir através do “outro”, pode ajudar melhor a entender o sentido do orientalismo baseado na separação epistemológica e ontológica (Erkan, 2019, p. 1427). A relação entre o Oriente e o Occidente é o mesmo tipo de dicotomia interdependente. O Occidente usa o Oriente como quadro de referência para confirmar a sua identidade. Por outras palavras, o Oriente é construído pelo Occidente para o se identificar o seu próprio.

Zhou (2003) resume as representações do Oriente pelo Occidente na história como:

na antiguidade grega, o Ocidente imaginava que o Oriente se caracterizava pelo mistério, a devassidão, o luxo, a depravação, o despotismo e a brutalidade; na Idade Média, a estas características juntaram-se as cores do mal e do demónio; desde a época das descobertas geográficas até ao Iluminismo, o Oriente teve uma imagem supostamente positiva, mas no século XIX esta voltou a ser negativa, acrescentando-se a estagnação, a antiguidade, a decadência, o caos, a decadência e a irracionalidade às características negativas já presentes no imaginário tradicional (p.16).

Os tipos de discursos que podem ser acolhidos como um “regime de verdade” na sociedade e a cultura que pode ocupar uma posição de domínio estão relacionados com o contexto sócio-histórico. Por outras palavras, as transformações da imagem da Oriente nas narrativas ocidentais vieram sendo concebidas para servir as necessidades da sociedade ocidental. O Iluminismo promoveu o desenvolvimento da ciência e do entendimento de racionalidade e esteve intimamente associado ao que se entendia como progresso da sociedade moderna. Na era pós-iluminista, o Ocidente precisava de projetar uma imagem de um Oriente irracional, incivilizado, feudal e atrasado para confirmar a legitimidade da modernidade ocidental.

Este estilo de pensamento dicotómico incorpora sempre uma conceção essencialista que ignora as diferenças estruturais das sociedades orientais e as características de desenvolvimento próprias do Oriente. O Oriente é um “Oriente” que encarna ou manifesta uma “essência” particular e tem uma “orientalidade” que foi a imaginação cultural ocidental que criou. As características que lhe foram dadas vieram acumulando-se nas narrativas ocidentais em diferentes fases da história do Ocidente, tornando-se numa espécie de “repertório” (*repertoire*), e foram combinadas de diferentes formas em diferentes épocas para formar a chamada “essência oriental” (*ibid.*, p. 16). Como explica Arif Dirlik (1996):

Orientalist epistemology as it emerges from Said’s analysis is also clearly culturalist, by which I mean a representation of societies in terms of essentialized cultural characteristics, more often than not enunciated in foundational texts. Culturalist essentialism is homogenizing both spatially and temporally. Spatially, it ignores

differences within individual societies, and, in the case of orientalism, differences between Asian societies, which are endowed with common characteristics that mark them as “oriental”. It is homogenizing temporally in substituting a cultural essence that defies time for culture as lived experience that is subject to temporal production and reproduction. (p. 97)

Isto é, já agora nas palavras do próprio Said (2004), “Um homem oriental era em primeiro lugar um oriental e só depois um homem” (p. 271).

Em *Orientalismo*, Said abordou principalmente as experiências britânicas, francesas e dos Estados Unidos nos países do Médio Oriente árabe, sem “deixar, no entanto, de referir o tratamento dado na História a outras geografias” (Machado, 2018, p. 23). No último capítulo de *Orientalismo*, Said (2004) refere que, após a Segunda Guerra Mundial, houve uma grande mudança na composição do poder internacional, com a França e a Inglaterra a deixarem de ocupar o centro da política mundial e a serem substituídas pelo poder dos Estados Unidos. No contexto da história chinesa, Dirlik (1996) defende que a teoria de Said continua a ser relevante para a interpretação dos acontecimentos históricos na China. Em *Orientalism and the understanding of China*, Young (1984) argumenta que as representações contemporâneas da China têm-se confinado a um quadro orientalista, perpetuando imagens estereotipadas, que impedem uma compreensão mais crítica da cultura e da sociedade chinesas. Por conseguinte, é muito importante estudar a hegemonia orientalista dos EUA sobre a China na sociedade contemporânea.

O orientalismo americano prossegue a lógica do discurso anglo-francês do orientalismo, mas, ao mesmo tempo, devido à sua relação com a China em diferentes momentos da história, apresenta formas de representação particulares, que têm a ver com a imagem da China no domínio da cultura popular (abordarei o discurso do orientalismo no cinema de Hollywood em 1.2). Uma vez que os Estados Unidos são um país multirracial, os americanos de origem europeia só conseguem ter uma clareza concetual da sua identidade de uma única forma: construindo o “outro” para definir as fronteiras da sua auto-identidade. Ao representar a China e os chineses como o “outro”, procuram confirmar constantemente a supremacia dos europeus americanos e

defenderem-se dos interesses políticos e económicos da América. Como Leong (2005) refere em *The China Mystique*, “American orientalism draws on orientalism more generally to affirm the political, social, and cultural superiority of the United States and European Americans relative to Asia and Asian Americans” (p. 2). Com base no orientalismo europeu, o orientalismo americano assumiu uma forma específica e de apoio ao papel emergente dos Estados Unidos como uma força moral e económica mundial (*ibid.*, p. 7). O discurso do orientalismo nos Estados Unidos exerce não só uma influência a nível concetual, mas também a nível material na política de imigração dos Estados Unidos em relação aos chineses.

É preciso notar que o orientalismo não é apenas uma hegemonia do Ocidente sobre o Oriente; no Oriente moderno, os orientais também desempenham um papel no processo de orientalização. Said (2004) menciona também este fenómeno no último capítulo do *Orientalismo*, “o Oriente moderno [...] participa da sua própria orientalização” (p. 386).

Nevzat Soguk (1993) chama estes sujeitos não ocidentais particulares como sendo de “Orientalized Orientals” (p. 363). “They are the non-Western subjects who make themselves largely in the image of the West, its experiences, and its expectations” (*ibid.*, p. 374). Interiorizaram os discursos coloniais e, apesar das suas reivindicações de libertação e salvação, continuam a construir as suas histórias e futuros através da ótica do colonizador (*ibid.*, p. 369).

A crítica de Dirlik (1996) ao envolvimento do Oriente na construção do “orientalismo” é ainda mais pronunciada. Defende que as elites das sociedades asiáticas têm sido cúmplices na construção do orientalismo (p. 115) e utiliza o termo “self-orientalization” para descrever este envolvimento dos orientais na orientalização (*ibid.*, p. 104). Dirlik utiliza a ideia de Mary Louise Pratt de “zonas de contacto” para argumentar que o orientalismo era um produto da circulação de intelectuais europeus e asiáticos nessas “zonas de contacto”:

Rather than view orientalism as an autochthonous product of a European modernity, therefore, it makes some sense to view it as a product of those “contact zones” in

which Europeans encountered non-Europeans, where a European modernity produced and was also challenged by alternative modernities as the Others in their turn entered the discourse on modernity. (*ibid.*, p. 112)

Portanto, o orientalismo não é apenas um produto do eurocentrismo, mas que, de certa forma, a sua legitimidade exige a participação dos orientais (*ibid.*). As percepções e imaginações ocidentais sobre o Oriente influenciam a autoconsciência e a identidade dos orientais. Dirlik, por exemplo, refere que, no século XX, os conceitos e abordagens americanos e europeus do orientalismo se tornaram uma parte importante da autocaracterização dos chineses e da sua percepção do passado (*ibid.*, p. 106).

Desconstruir o orientalismo é, portanto, uma questão muito premente. É de notar que *Orientalismo* de Said (2004) não pretendeu revelar o verdadeiro Oriente ou construir um discurso que correspondesse ao verdadeiro Oriente, mas, sim, perceber “como representamos outra cultura? O que é outra cultura? [...] Como é que as ideias chegam a adquirir autoridade, ‘normalidade’ e até mesmo o estatuto de verdades ‘naturais’?” (p. 386). O objetivo foi estudar a “coerência interna do orientalismo e das suas ideias sobre o Oriente (o Oriente como uma carreira), apesar ou além de qualquer correspondência, ou ausência dela, com o Oriente ‘real’” (*ibid.*, p. 6). Por conseguinte, uma refutação direta de que o discurso do orientalismo é inconsistente com o real não é suficiente para desconstruir o orientalismo. A chave para desconstruir o orientalismo é revelar se o discurso de poder do Ocidente sobre o Oriente se manteve ou se evoluiu e quais as razões dessa evolução (Gong, 2022, p. 177). Isto é: temos primeiro de revelar como funciona o discurso de poder do Orientalismo e as relações de poder por detrás dele.

Um importante fulcro do orientalismo é que o Oriente é intrinsecamente diferente do Ocidente e que esta diferença é intransponível e difícil de dissolver. No entanto, a desconstrução do Orientalismo não é para eliminar as diferenças, mas para desafiar e transcender esse pensamento essencialista e solidificado. Como Said (2004) escreveu no “post-scriptum” a *Orientalismo*:

Orientalismo é um estudo baseado na revisão daquela que durante séculos foi

considerada uma fissura intransponível a separar o Oriente e o Ocidente. O meu propósito, [...], não foi tanto o de eliminar a própria diferença [...] mas desafiar a noção de que a diferença implica hostilidade, um conjunto congelado e reificado de essências opostas, e um conhecimento total dos adversários. (p. 416)

A chave para a desconstrução do Orientalismo reside, portanto, na desconstrução da dicotomia entre o Oriente e o Ocidente. Em *Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse* (1984), Homi Bhabha tinha aplicado o conceito de “mimicry” de Jacques Lacan e a noção de “repetition with difference” de Jacques Derrida à crítica cultural pós-colonial, argumentando que os subjugados são forçados a mimetizar constantemente o discurso colonial, ao mesmo tempo que o transformam internamente. Assim, as oposições binárias entre o Oriente e o Ocidente, o “eu” e o “outro”, o dominante e o dominado no seio da consciência colonial podem ser quebradas, criando ambiguidade e hibridismo, gerando um terceiro espaço para contrariar o discurso hegemónico essencialista e holístico da cultura ocidental (Lu, 2004, p. 86). O conceito de hibridismo constitui um meio eficaz de desconstrução do orientalismo.

Além disso, Gong (2022) argumenta que Said se concentra mais no aspeto da produção da cultura e não presta a devida atenção ao consumo. Na era do consumismo, os leitores ou espectadores, enquanto consumidores, desempenham um papel crucial nas narrativas textuais e na produção cultural. Consequentemente, os produtores de cinema e televisão precisam de fazer algumas alterações em resposta à mudança das exigências do seu público em diferentes ambientes sociais. Essas alterações também podem acelerar objetivamente a desconstrução do orientalismo (p. 179).

1.2 Orientalismo e Cinema

Desde o nascimento do primeiro filme, no final do século XIX, o cinema tornou-se gradualmente uma importante forma de expressão cultural e um novo local para a operação dos discursos orientalistas. No final do século XX, o cinema tinha-se tornado um importante meio de comunicação global não só artístico mas também relacionado com o discurso ideológico dominante (Diker & Koç, 2021, p. 575). A teoria de Antonio Gramsci sugere que as elites sociais utilizam os meios de comunicação social para manter a “hegemonia”, o domínio de um grupo social sobre os outros (Yuen, 2017, p. 7). O cinema permite compreender, num período de tempo muito curto, as normas de uma cultura estrangeira através das suas representações simples, inconscientes e acessíveis, reproduzindo assim os mecanismos do colonialismo através dos quais o Oriente é destituído de qualquer papel histórico positivo (Shohat & Stam, 2014, p. 148).

O cinema de Hollywood é uma parte importante da cultura americana e um espelho da política e da sociedade americanas, e a sua lógica de produção cultural é geralmente isomórfica com os interesses políticos e económicos do Estado americano. Enquanto aparelho ideológico do Estado, o cinema de Hollywood é um importante instrumento de colonização cultural dos Estados Unidos.

Originalmente um distrito de *Los Angeles*, Hollywood é frequentemente sinónimo da indústria cinematográfica americana pelo facto de ter muitos estúdios de cinema. Como uma forma cultural importante a refletir a sociedade americana, desde o século XX, a influência do cinema de Hollywood espalhou-se gradualmente por todo o mundo, tornando-se uma janela essencial para a difusão dos valores dos Estados Unidos. Os filmes de Hollywood podem ser considerados como discursos, sujeitos a censura e aos contextos sociais, criando “regimes de verdade” em diferentes contextos sócio-históricos nos Estados Unidos, racionalizando a autoridade americana sobre o “outro” através da criação de um consenso na sociedade. Como diz Marchetti (1994),

Hollywood films are discourses, that is, constructed objects of signification rooted in a specific social environment. Their meanings spring from the institutions (both within

the film industry and beyond it) and the historical, cultural, and social circumstances surrounding their production. Like all discourses, they are concrete manifestations of the ideological sphere and share in all of the struggles for power, identity, and influence political theorists like Antonio Gramsci saw as part of the construction of hegemony within any given society at any particular historical juncture. (p. 7)

Em particular, os discursos do orientalismo no cinema de Hollywood refletem-se principalmente na censura, na representação das minorias e na representação das culturas do Oriente. Hollywood implementou o *Motion Picture Production Code* entre o final da década de 1930 e o final da década de 1960, que foi desenvolvido pelo presidente da *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA) Will H. Hays, por isso também conhecido como *Hays Code*. Reclama uma censura do conteúdo dos filmes a nível moral, mas muitas das suas regras baseiam-se no sistema social racista dos Estados Unidos. O código exige explicitamente que “white slavery” e a “miscegenation” sejam proibidas nos filmes produzidos em Hollywood (Wheeler, 2019, pp. 53-54). Nesse período, mesmo as interações eróticas nos filmes eram severamente limitadas por regulamentos do tipo apartheid, Hollywood podia projetar histórias de “mixed love” entre anglo-americanos e latinos, asiáticos ou árabes, mas era preferível que fossem interpretados por atores euro-americanos (Shohat & Stam, 2014, p. 159). Isto demonstra a obsessão dos americanos brancos pelo sangue puro e o seu receio de contaminação das suas linhagens.

Esta censura racista era um reflexo, no domínio do cinema, da ideologia do orientalismo que estava enraizada na sociedade americana da época. Por exemplo, no Sul da América, no final do século XIX, os casamentos anti-miscigenação foram inscritos na lei para preservar a supremacia masculina branca (*ibid.*, p. 160); a Lei de Exclusão dos Chineses (1882), que esteve em vigor nos Estados Unidos durante mais de 60 anos, restringiu e discriminou severamente os trabalhadores chineses nos Estados Unidos. E, ao abrigo desta censura, ao impedir qualquer retrato de violência racial e sexual, os filmes também apagam implicitamente a experiência histórica de violência sexual de pessoas brancas contra pessoas de cor, bem como a possibilidade de uma contra-narrativa condenatória a partir da perspectiva de pessoas de cor (*ibid.*).

Além disso, o *Hays Code* não só proíbe a representação de relações inter-raciais, como também contribui grandemente para a disseminação da segregação racial ao representar estereotipadamente personagens não brancas. Os afro-americanos, em particular, são frequentemente retratados como submissos, dóceis e intelectualmente inferiores aos brancos. Desempenhavam frequentemente papéis que apoiavam a hierarquia racial e a supremacia branca, como empregados, comediantes etc. (Provost, 2023, p. 87).

De um modo geral, qualquer representação favorável ou normalização das relações inter-raciais nos filmes de Hollywood era proibida pela censura do *Hays Code* (*ibid.*, p. 87). O medo do casamento inter-racial e do amor misto foi demonstrado nos filmes produzidos durante este período, difundindo estereótipos raciais, promovendo a discriminação e a segregação raciais e defendendo a supremacia do homem branco na sociedade americana.

Embora o *Hays Code* tenha chegado ao fim após mais de três décadas, os estereótipos do Oriente no cinema de Hollywood persistem. Nos filmes de Hollywood, a imagem do “Oriente” e do “oriental” é essencial, sendo frequentemente retratados como “outros” bárbaros, atrasados, incivilizados, exóticos e misteriosos. Estes discursos orientalistas mantêm-se estáticos e imutáveis até serem alterados por eventos históricos e políticos específicos (Scurry, 2010, p. 84). Por exemplo, no seu artigo *Arab Representation in the Context of the Ideological Structure of American Cinema*, Nihan Gider Işıkman resume as representações para os árabes como “‘Sheikh’, ‘Foreign Military Unit’, ‘Dream and Magic’, ‘Mummy’, ‘An Exotic Doctor’, ‘Mascara and Rich’, ‘Arab-Israeli Conflict’ and ‘Terrorist’” (Diker & Koç, 2021, pp. 582-583). Em *Orientalists: Asian Americans in Popular Culture*, Robert G. Lee lista seis imagens de asiático-americanos, que são “the pollutant, the coolie worker, the deviant, the yellow peril, the model minority, and the gook”, e constata que o aparecimento de cada imagem está ligado às condições históricas e políticas de cada período (King, 2010, pp. 6-7).

O “Oriente” é, aliás, retratado como feminino e erótico, enquanto os Estados Unidos são a encarnação da masculinidade e da virilidade. “Exoticizing and

eroticizing the Third World allowed the imperial imaginary to play out its own fantasies of sexual domination”(Shohat & Stam, 2014, p. 158). A Ásia, a África e a América Latina são frequentemente vistas como personificações de imagens eróticas; até os filmes da era silenciosa apresentavam danças eróticas do “Oriente” (*ibid.*). Mulheres do Terceiro Mundo não são apenas símbolos eróticos de suas terras virgens, mas são também marginalizadas, aparecendo em grande parte como subalternas sexualmente famintas (*ibid.*, pp. 156-157). Assim, a narrativa do “Ocidente” como salvador do “Oriente” numa tal relação de poder tornou-se um tema orientalista típico dos filmes de Hollywood.

Not only has the Western imaginary metaphorically rendered the colonized land as female to be saved from her environ/mental disorder, it has also given prominence to more literal narratives of rescue, specifically of Western and non-Western women - from polygamous Arabs, libidinous Blacks, and macho Latinos. (*ibid.*, p. 156)

Além disso, as culturas orientais são frequentemente vistas como um todo e as diferenças entre elas são sempre ignoradas. Por exemplo, a dança oriental apresentada nos filmes de Hollywood é uma mistura de coreografia espanhola e indiana com um pouco de dança do ventre do Médio Oriente (*The Dance of Fatima*, 1903; *The Sheik*, 1921; *Son of the Sheik*, 1926) (*ibid.*, p. 158). Como Shohat e Stam argumentam: “These melanges recall the frequent superimposition within orientalist paintings of visual traces of civilizations as diverse as Arab, Persian, Chinese, and Indian - a painterly version of the musical's ‘mark of the plural’” (*ibid.*).

Ao exprimir as culturas orientais, é muito comum nos filmes de Hollywood incorporar os valores ocidentais nas aparências das culturas orientais. Nos filmes de Hollywood, os materiais não-americanos são retirados da cultura original e implantados nos fatores culturais ocidentais. O que é superficialmente representado como cultura não ocidental revela-se como o núcleo da cultura ocidental, ou seja, o imaginário cultural não ocidental é construído ou reconstruído a partir de um ponto de vista ocidental (Zheng, 2018, p. 49).

Uma das razões importantes para a existência destes estereótipos e distorções é a

falta de capacidade de auto-representação do próprio Oriente. A verdade é que há muito que as pessoas de cor são excluídas das instituições tradicionais de Hollywood, tanto a nível criativo como a nível de atuação. Como os produtores não brancos não estão envolvidos na produção e no roteiro, os atores de cor estão limitados a papéis problemáticos baseados em estereótipos (Thakore, 2020, p. 2017). Os europeus e os euro-americanos desempenham sempre os papéis principais nos filmes, enquanto os não europeus são relegados para papéis coadjuvantes. Na indústria cinematográfica de Hollywood, os euro-americanos têm tradicionalmente o privilégio de desempenhar unilateralmente os papéis de “blackface”, “redface”, “brownface” e “yellowface”, ao passo que o inverso raramente acontece (Shohat & Stam, 2014, p. 189). Na narrativa dominante de Hollywood, os brancos são os heróis e os atores de cor são as personagens secundárias ou os vilões, legitimando e reproduzindo a hierarquia racial que existe na sociedade americana (Yuen, 2017, p. 7). Desde 1963, o *Screen Actors Guild* (SAG) tem defendido a igualdade e a inclusão, depois de se ter negociado uma cláusula de não discriminação no *Theatre Agreement*. No entanto, Hollywood continua a ser impenetrável para muitas minorias (Wheeler, 2019, p. 4).

Neste sistema, os atores de cor são muitas vezes apanhados num ciclo vicioso em que as suas oportunidades de se tornarem estrelas financiáveis são limitadas, o que, por sua vez, restringe as suas possibilidades de papel e a sua proeminência (Yuen, 2017, p. 15). Quando os atores brancos não estão limitados nos tipos de papéis que podem desempenhar, as suas hipóteses de ganhar prémios aumentam, o que contrasta com os atores de cor, que têm dificuldades em encontrar papéis que possam mostrar o seu talento (*ibid.*). Consequentemente, é difícil para os atores de cor ganharem os Prémios da Academia (também conhecidos como Óscares). Em 2016, a *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* nomeou atores brancos para todos os prémios de atuação pelo segundo ano consecutivo, o que reacendeu a conversa #OscarsSoWhite (*ibid.*, p. 1). A crença de que só os brancos merecem ser homenageados reproduz o preconceito racial estrutural de Hollywood (*ibid.*, p. 2).

A identidade na era pós-moderna é moldada, em certa medida, pelos meios de comunicação social, que podem normalizar ou exotizar outras culturas (Shohat &

Stam, 2014, p. 347). Após a Segunda Guerra Mundial, Hollywood monopolizou o mercado cinematográfico mundial através de políticas neoliberais, o que permitiu que a ideologia dominante dos Estados Unidos fosse inculcada nas massas não ocidentais através de filmes (Diker & Koç, 2021, pp. 581-582). E o crescimento das redes sociais hoje em dia facilitou a rápida disseminação do orientalismo (Okmeydan, 2021, p. 457). Por outras palavras, através do lançamento global de filmes de Hollywood, o discurso do orientalismo, que está em linha com os interesses dos Estados Unidos, foi disseminado por todo o mundo e influenciou potencialmente os estilos de vida e as identidades dos “orientais”. Quer se trate dos omnipresentes *KFC*, *McDonald's* e *Coca-Cola*, ou da música pop americana, das calças de ganga e das malas de luxo, os filmes de Hollywood criam rapidamente um “turbilhão americano” onde quer que vão (Wu, 2013, p. 158).

A representação orientalista de culturas do outro nos filmes de Hollywood também influenciou profundamente a produção de filmes em muitos países, mostrando o fenómeno da “auto-orientalização”. A fim de satisfazer os gostos e a estética ocidentais e de entrar no mercado internacional, os realizadores e produtores orientais moldam conscientemente os seus filmes em “imagens orientais” que se conformam com a ideologia ocidental, sublinhando assim a superioridade da cultura americana e reforçando o domínio do Ocidente (*ibid.*).

No entanto, é encorajador constatar que existem agora alguns cineastas “orientais” que estão a tentar fazer ouvir as suas vozes e a rever as suas imagens. Shohat e Stam (2014) argumentam que não é tanto o facto de estes filmes substituírem as “mentiras” europeias por “verdades” de origem, mas sim o facto de proporem contra-verdades e contra-narrativas, com uma perspetiva anti-colonial, que recuperam e enfatizam os acontecimentos do passado (p. 249). Entretanto, na sociedade americana, tem havido uma contracorrente recente relacionada com o papel central dos afro-americanos na cultura dos meios de comunicação de massas, por exemplo, pessoas brancas com lábios grossos e rastas, fades ou tranças, que evocam a possibilidade de uma forma aberta e não essencialista de ver a aparência e a identidade (*ibid.*, p. 322).

1.3 Revisão da Literatura

Em 1998, *Mulan* tornou-se o primeiro filme de animação da Disney com protagonistas predominantemente com vozes de asiático-americanos. A história de Mulan é adaptada do poema *A Balada de Mulan* (Wei do Norte, 386-534 d.C.), que se disfarça de homem e toma o lugar do pai no exército. *Mulan* (Bancroft & Cook, 1998) foi um sucesso de bilheteria, tornando-se no sétimo filme mais visto do mundo no ano em que saiu. A adaptação *live-action* de *Mulan*, dirigida pela aclamada realizadora feminista Niki Caro, foi finalmente lançada em 2020 através de Disney+, por causa da pandemia de Covid-19.

As investigações académicas atuais sobre *Mulan* (1998) e *Mulan* (2020) centram-se no feminismo, no multiculturalismo e no orientalismo. Devido à relevância das duas versões do filme, podem frequentemente ser estudadas comparativamente.

A maioria dos estudos foca as questões feministas reveladas nos filmes, por exemplo, Sinuraya et al. (2022) utilizaram as teorias da semiótica de Roland Barthes para estudar o filme de 2020 e os resultados mostraram que muitas cenas incorporavam representações feministas. Wang (2022) tenta ilustrar a tensa interligação de questões de género, sexualidade, raça, cultura e política no mesmo filme e argumenta que, apesar de ele encarnar os avanços feministas, essas melhorias são também limitadas pelas poderosas convenções dos grupos mediáticos. O filme continua repleto de preconceitos de género, bem como de apropriação cultural e certos estereótipos.

Como se trata de uma adaptação de uma lenda tradicional chinesa, são também exploradas as mudanças na imagem de *Mulan* em diferentes contextos na China e nos Estados Unidos, o hibridismo cultural e as questões da difusão e adaptação da cultura chinesa a nível mundial. Guo (2020) aborda, no tocante aos dois filmes (o de 1998 e o de 2020) o símbolo cultural de “Mulan” num contexto multicultural, com o objetivo de explorar o percurso da difusão da cultura tradicional chinesa no mundo. Ao analisar o estilo de narrativa e as características das personagens dos filmes, a autora

defende que os dois filmes associam histórias tradicionais chinesas com o ambiente social e os valores culturais americanos, apresentando a identidade cultural entre a China e o Ocidente num contexto multicultural. Hu (2018) estuda filmes de animação americanos na perspectiva do multiculturalismo, usando *Mulan* (1998) como exemplo e argumenta que eles nem sempre conseguem encontrar o melhor ajuste entre a sua própria estética e as culturas exóticas.

Ma (2022) analisa a construção da imagem chinesa nos filmes de Hollywood sob a perspectiva do *Orientalismo* de Said, tomando como exemplos ambos os filmes. A autora argumenta que a configuração das personagens e a estrutura narrativa dos dois são uma construção da imagem chinesa baseada numa perspectiva orientalista; em termos de imagens, são produtos da linha de montagem industrial da Disney, sendo nada mais do que uma imagem estandardizada de uma princesa da Disney na indústria cultural americana de Hollywood; em termos de estilo narrativo, os dois *Mulan* insistem na dicotomia Oriente-Occidente e apresentam um grande número de personagens orientais estereotipadas, símbolos imaginários orientais, deslocamentos culturais e interpretações erróneas.

Ao comparar *Mulan* (2020) com o seu hipotexto, a lenda chinesa de Mulan, Wang (2020) argumenta que considerar a versão original como meramente estática e uniforme perpetua o paradigma do Orientalismo. Uma crítica eficaz da apropriação cultural oriental deve, por conseguinte, ultrapassar a dicotomia entre um Oriente estático e um Ocidente mutável, e ter em conta o imenso hibridismo e a fluidez que se encontram por detrás da falácia de uma autenticidade monocultural.

Centrando-se na questão da identidade cultural em *Mulan* (1998), Zhao et al. (2020), com base no modelo de análise da identidade cultural de Daphne A. Jameson, tentaram perceber de que forma o processo de hibridização leva a identidade cultural das personagens da lenda chinesa original a um público internacional e como facilitaria o intercâmbio e o desenvolvimento cultural. A hibridização das identidades culturais apresenta uma tensão entre a americanização e a orientalização das culturas, a modernidade e a tradição, o que, em última análise, conduz a uma identidade cultural transmissível e realça o papel mediador do hibridismo cultural na tendência

crescente de globalização cultural.

The Joy Luck Club é um filme de drama americano de 1993 sobre as relações entre a primeira geração de mulheres imigrantes chinesas e as suas filhas nascidas nos Estados Unidos. O filme aborda o tema das relações entre mãe e filha, mostrando como as suas vidas são moldadas pelo choque das culturas chinesa e americana, à medida que se esforçam por compreender os seus laços familiares e umas às outras. Foi realizado por Wayne Wang, baseado no romance homónimo de Amy Tan, de 1989, que co-escreveu o roteiro com Ronald Bass.

O orientalismo tem sido uma perspetiva importante no estudo de *The Joy Luck Club*, à exceção da discussão das relações entre mãe e filha e das questões geracionais, e tem sido um tópico de discussão na medida em que se procura perceber se a representação da China e dos chineses neste filme é uma continuação dos discursos orientalistas dos EUA no cinema sino-americano ou uma desconstrução e transcendência do orientalismo.

Li e Li (2022) argumentam que o filme *The Joy Luck Club* utiliza as narrativas familiares como metáfora para o conflito cultural entre a China e os EUA, fornecendo ideias para resolver o problema da identidade cultural dos imigrantes chineses entre culturas diferentes. No entanto, as personagens neste filme ainda se enquadram nos estereótipos orientalizados de Hollywood da China há muito existente.

Xu (2022) examina as imagens das mulheres chinesas e da China nos filmes de Hollywood desde a década de 1990. Tomando como exemplo filmes sino-americanos como *The Joy Luck Club*, defende que, com os esforços de várias gerações de cineastas chineses, a imagem da China em Hollywood tornou-se mais rica e mais inclusiva. Apesar de ainda não terem escapado completamente aos estereótipos de Hollywood, estariam a demonstrar uma vitalidade notável.

Uma vez que o filme é uma adaptação do romance homónimo de Amy Tan, também se analisa o próprio romance. Alguns estudiosos consideram que Amy Tan incorre em “auto-orientalização”. Argumentam principalmente que o retrato que Amy Tan faz da cultura gastronómica exótica da China, a imagem do chinês silencioso e covarde e a imagem da China atrasada correspondem a estereótipos ocidentais do

Oriente (Xu, 2014). Chin (1991) acusou Amy Tan de exagerar a opressão das mulheres na cultura chinesa e acredita que ela serve os principais meios de comunicação social americanos ao promover os homens asiáticos como femininos e perigosos para a sociedade americana, enquanto hipersexualiza as mulheres asiáticas. No entanto, estudiosos como os de Xu (2014) e de Wang (2017) apontam que o lado negativo da cultura tradicional chinesa descrito por Amy Tan existia objetivamente na história, pelo que não existe uma difamação deliberada daquela.

Há também alguns estudiosos que defendem que *The Joy Luck Club* exibe uma desconstrução do orientalismo. Zhao (2011) considera que no romance de Amy Tan, através da representação das filhas que cresceram nos Estados Unidos, reproduz o estado contraditório da existência dos sino-americanos na sociedade americana e ataca a dicotomia do orientalismo, o que, em certa medida, desconstruiria o orientalismo. E ao mostrar os sino-americanos a tomar a iniciativa de estabelecer o seu próprio posicionamento cultural e a construir ativamente as suas identidades duplas, procuram transcender o orientalismo.

Everything Everywhere All At Once é um filme americano de 2022, com um elenco majoritariamente asiático, que ganhou sete prémios Óscar. O filme conta a história de uma família asiático-americana sob a forma de uma viagem no multiverso e aborda as questões do nada e da existência.

Não existem muitos trabalhos disponíveis sobre *Everything Everywhere All At Once* e a investigação tem-se centrado em torno do seu tema e tipologia.

Toabnani e Boyfala (2023) investigam o uso de símbolos, signos e estruturas narrativas do filme numa perspetiva de semiótica literária, com o objetivo de revelar os significados potenciais de niilismo e da metáfora de múltiplos mundos no contexto da narrativa. Fei (2023) argumenta que *Everything Everywhere All at Once* é caracterizado pelo existencialismo tanto no conteúdo como no estilo, procurando explicar a questão “porque é que as pessoas existem” e rebelando-se contra o niilismo da sociedade moderna a um nível filosófico.

Coe (2023) vê *Everything Everywhere All at Once* como uma exceção à aparente incompatibilidade entre a produção de longas-metragens comerciais e as tradições

anti-capitalistas e anti-racistas do cinema asiático-americano. Defende que o filme demonstra que para ser um asiático-americano identificável é necessário adaptar-se às convenções das formas de representação dominantes (e muitas vezes hegemónicas e opressivas). Há também alguns estudiosos que se centram na análise da relação entre mãe e filha no filme. Qi (2022) sustenta que *Everything Everywhere All at Once*, no seguimento de *Crazy Rich Asians* (Chu, 2018) e *Turning Red* (Shi, 2020), apresenta mais uma vez um filme sino-americano centrado na relação mãe-filha, e que, através dessa relação sempre replicada, transfere estrategicamente a condição das minorias étnicas na sociedade americana para a família chinesa, ao mesmo tempo que satisfaz a crescente procura do “politicamente correto” na indústria cinematográfica americana dos últimos anos. Chen e Lei (2022) analisam a relação anti-tradicional mãe-filha e a imagem anti-mitológica da mãe nos filmes sino-americanos, tomando como exemplos *The Joy Luck Club* (1993) e *Everything Everywhere All at Once* (2022). Ao analisar as mudanças na relação mãe-filha nestes filmes, argumentam que estes filmes apresentam o complexo de Electra. Tomam como ponto de partida a relação entre mãe e filha para mostrar os conflitos intergeracionais nas famílias chinesas sob o choque das culturas chinesa e americana. Ao mesmo tempo, por detrás da reconciliação entre ambas encontrar-se-ia um despertar da consciência feminina.

De um modo geral, em estudos comparativos anteriores dos dois filmes de *Mulan*, foram poucos os que examinaram as intersecções entre orientalismo e género, orientalismo e identidade cultural e, ao compararem os filmes com a lenda chinesa, caíram frequentemente no equívoco de tratar a lenda chinesa como estática e imutável. Esta análise da correspondência entre o discurso do orientalismo e o Oriente verdadeiro é frequentemente desprovida de sentido, uma vez que o orientalismo não pretende construir o Oriente verdadeiro. Por conseguinte, através de um estudo comparativo de *Mulan* (1998) e *Mulan* (2020), esta dissertação tentará examinar as imagens de Mulan sob a dupla perspetiva do orientalismo e do género, revelando como as imagens da China e dos chineses na perspetiva ocidental foram construídas pelos discursos de diferentes histórias, como esses discursos do orientalismo são apresentados e se os impactos produzidos por essas imagens estão relacionados com

as realidades sociais, etc..

Há menos estudos que fazem a comparação dos dois filmes sino-americanos, *The Joy Luck Club* (1993) e *Everything Everywhere All at Once* (2022), numa perspetiva do orientalismo. As críticas à “auto-orientalização” dos realizadores chineses também se centraram na questão de saber se estas imagens da China apresentariam uma “cultura oriental verdadeira” ou apelariam, afinal, a “estereótipos ocidentais”, ignorando a subjetividade dos imigrantes sino-americanos. Por conseguinte, o presente trabalho irá explorar a forma como o discurso do orientalismo na sociedade americana, no contexto de diferentes épocas, afecta as representações que os sino-americanos fazem de si próprios, e como os filmes sino-americanos resistem ou desconstruem o orientalismo e constroem as suas próprias ideias de identidade cultural, bem como se criam novos estereótipos em novas épocas, através de um estudo comparativo entre ambos, que abrangem um período de quase 30 anos.

Capítulo 2

Mulan (1998) e *Mulan* (2020)

2.1 Os chineses nos filmes de Hollywood

No caso da China, a produção das narrativas de Hollywood sobre ela e os chineses sempre é manipulada pela ideologia orientalista na sociedade dos Estados Unidos, ao mesmo tempo que divulga lugares-comuns, influenciando também as políticas quanto aos imigrantes.

Said (2004) apontou quatro dogmas nos estudos sobre os árabes e sobre o Islão em *Orientalismo*, dos quais o quarto nos diz que “o Oriente é algo a ser temido (o Perigo Amarelo, as hordas mongóis, os domínios dos morenos) ou algo a ser controlado (através de pacificação, investigação e desenvolvimento, ou ocupação pura e simples sempre que tal seja possível)” (p. 356), o que também se reflete nas representações dos chineses. Estas “orientalidades” fixas são apresentadas de diferentes formas nos filmes de Hollywood em diferentes contextos históricos, com o objetivo de afirmar a supremacia dos americanos.

Fu Manchu é uma personagem chinesa muito conhecida dos filmes de Hollywood. Apareceu pela primeira vez no romance *The Mystery of Dr. Fu Manchu* (1913) de Sax Rohmer, combinando inteligência e maldade oriental. Como escreve Rohmer (1913):

[...] a person tall, lean and feline, high-shouldered, with a brow like Shakespeare and a face like Satan, a close-shaven skull, and long, magnetic eyes of the true cat-green. Invest him with all the cruel cunning of an entire Eastern race, accumulated in one giant intellect, with all the resources of science past and present, with all the resources, if you will, of a wealthy government – which, however, already has denied all knowledge of his existence. Imagine that awful being, and you have a mental picture of Dr. Fu-Manchu, **the yellow peril incarnate in one man.** (citado em Seshagiri, 2006, p. 162, ênfase minha)

Posteriormente, a imagem de Fu Manchu foi levada para o cinema de Hollywood,

a partir da qual se produziram dezenas de filmes, tais como *The Mysterious Dr. Fu Manchu* (Lee, 1929), *The Mask of Fu Manchu* (Brabin, 1932) etc., que obtiveram uma grande bilheteira e tiveram enorme influência nos Estados Unidos. Em todos os filmes, o Dr. Fu Manchu é considerado extremamente traiçoeiro e sinistro, cometendo todo o tipo de assassínios e torturas; na maioria dos filmes, Fu Manchu acaba sendo derrotado pelo homem branco e é punido com a morte (Chen, 2022, p. 829).

É indiscutível que a imagem de Fu Manchu tem origem na ideia de “Perigo Amarelo”, um lugar-comum orientalista que remonta às guerras entre os antigos impérios grego e persa e à invasão mongol na Europa (Chang, 2017, p. 81) e combina o medo racista de culturas exóticas, a ansiedade sexual e a crença de que o Ocidente seria destruído pelas forças imbatíveis e maléficas do Oriente (Marchetti, 1994, p. 2). Os filmes de Hollywood associam frequentemente o “Perigo Amarelo” a Chinatown, descrevendo-a como um mundo de viciados em ópio, proxenetas e mulheres degeneradas (*ibid.*, pp. 3-4). A razão pela qual este discurso desempenhou um papel nos Estados Unidos no início do século XX está intimamente relacionada com as suas circunstâncias históricas. Pode dizer-se que a representação de Fu Manchu nos filmes de Hollywood é o resultado da articulação do discurso orientalista do “Perigo Amarelo” e do contexto social dos Estados Unidos do século XX. Antes da década de 1920, uma das principais preocupações dos Estados Unidos era a criação de uma nação anglo-saxónica de raça branca. No final do século XIX, devido à Corrida do ouro na Califórnia, um grande número de trabalhadores chineses afluíram aos Estados Unidos. Eram trabalhadores esforçados e económicos, o que fez com que muitos americanos se sentissem ameaçados nos seus empregos, tornando o discurso discriminatório do “Perigo Amarelo” dominante socialmente e gerando desculpas para os problemas da economia capitalista americana. Como escreveu Marchetti em *Romance and The Yellow Peril*:

As slavery ended and immigration to the United States increased in the latter half of the nineteenth century, the yellow peril became a flood of cheap labor threatening to diminish the earning power of white European immigrants, thereby deflecting criticism of the brutal exploitation of an expansionist capitalist economy onto the issue

of race. (*ibid.*, p. 2)

A introdução da “Lei de Exclusão dos Chineses” em 1882 foi também um reflexo do discurso do “Perigo Amarelo” na realidade social, proibindo explicitamente todos os chineses de imigrarem para os Estados Unidos, restringindo severamente a vida e as actividades comerciais dos chineses nos Estados Unidos, para além de discriminar e oprimir abertamente os chineses. O chamado “Levante dos Boxers”¹ em 1900, na China, também alimentou a prevalência do “Perigo Amarelo”. A lei só foi revogada em dezembro de 1943, no contexto da aliança sino-americana durante a Segunda Guerra Mundial. Consequentemente, até ao final da guerra, o retrato dos chineses no cinema de Hollywood obedeceu quase que exclusivamente ao discurso de “Perigo Amarelo”, que via a China como um invasor e destruidor da cultura ocidental (Chang & Shi, 2019, p. 89).

No período da Guerra Fria, especialmente antes da normalização das relações entre a China e os EUA em 1972, como a China pertencia ao campo socialista, em oposição ao campo capitalista a que pertenciam os Estados Unidos, o discurso de “Perigo Amarelo” continuou a aparecer em filmes sobre os chineses, como *Dr. No* (Young, 1962) e *55 Days at Peking* (Ray, 1963).

Outra personagem chinesa dos filmes de Hollywood muito conhecida é Charlie Chan, criada por Earl Derr Biggers no romance *The House Without a Key* publicado em 1925. Entre 1926 e 1949, Hollywood criou 47 filmes sobre Charlie Chan. Charlie Chan é um detetive chinês inteligente, benevolente e honrado, mas afeminado e subserviente aos “brancos”. Ele pode ser considerado como uma personificação da “minoría modelo” dos filmes de Hollywood. Este estereótipo foi formado no complexo ambiente social da América do século XX. Nessa época, no contexto de debates crescentes sobre as relações raciais e os direitos das mulheres, bem como de realinhamentos e conflitos geopolíticos, tornavam-se gradualmente os Estados Unidos numa potência internacional. Ao mesmo tempo, a China transformava-se

¹ O Levante dos Boxers foi uma revolta anti-imperialista, anticristão e anticolonial armada que teve lugar em 1900, no final da dinastia Qing.

gradualmente num Estado-nação moderno e procurou obter legitimidade internacional para o seu papel no estrangeiro. Por causa disso, a partir da década de 1930, os americanos começaram a imaginar a China não como uma cultura e uma terra exóticas e distantes, mas como uma esperança para a democracia americana e para a transformação cultural de outras nações (Leong, 2005, p. 1).

A China tornou-se um aliado dos Estados Unidos durante a Segunda Guerra mundial e, como resultado, no final da década de 1930, o Departamento de Estado dos Estados Unidos ordenou a proibição de filmes sobre Fu Manchu. Além disso, o Gabinete de Informação de Guerra (OWI) incluiu a série Charlie Chan na lista de filmes oficiais anti-japoneses, uma vez que Chan era considerado um bom sino-americano que trabalhava bem com as autoridades (Shim, 1998, p. 392). Como uma medida estratégica à luz da intensificação da competição nas corridas ao armamento e ao espaço durante a Guerra Fria, em meados da década de 1950, o Departamento de Estado dos EUA começou a procurar formas de os estudantes de elite e os trainees técnicos chineses que permaneciam nos Estados Unidos obterem residência permanente e, eventualmente, o direito de voto nos EUA (Hsu, 2015, p. 3). Isto mostra que o governo norte-americano tinha começado a dar importância ao papel dos chineses qualificados na construção do capitalismo nos Estados Unidos.

Em suma, a política da Guerra Fria lançou as bases para as transformações associadas à era dos Direitos Civis, ao reposicionar os asiáticos, particularmente os chineses, como capazes de até participar idealmente na democracia e no capitalismo americanos (*ibid.*, pp. 4-5). Além disso, depois do rompimento gradual da aliança sino-soviética desde a década de 1960, as relações sino-americanas foram-se atenuando gradualmente e normalizaram-se após a visita de Nixon à China em 1972. Assim, diferentemente da União Soviética, um inimigo declarado, a China era potencialmente assimilável. Por isso, o discurso de que os chineses seriam uma “minoridade modelo” continuou a ser veiculado nos filmes de Hollywood no período da Guerra Fria, por exemplo, Puyi em *The Last Emperor* (Bertolucci, 1987).

A imagem de Charlie Chan acabou por substituir com força a imagem de Fu Manchu (em certa medida, a própria ideia “Perigo Amarelo”), mas na realidade isto

foi resultado da operação do discurso orientalista de que “o oriente é [...] algo a ser controlado” (Said, 2004, p. 356). No contexto de uma sociedade patriarcal, a masculinidade implica força e autoridade, e a feminização do homem chinês implicava que todos os chineses seriam submissos e, assim, que a cultura chinesa não constituiria, afinal, uma ameaça para os Estados Unidos, devendo os chineses serem convertidos à cultura americana. Por conseguinte, considerar os sino-americanos como uma “minorias modelo” não é uma revisão da imagem do “Perigo Amarelo”, mas revela um outro mecanismo de xenofobia nos Estados Unidos. Segundo Zhou Min, a sociedade americana criou-os como modelos para outros grupos minoritários, colocando-os na outra margem, embora não na base, mas a sociedade dominante ainda não os tratou como autênticos americanos (Zheng, 2015, p. 37). Esta situação pode ser melhor explicada através da teoria da “racial triangulation” de C. J. Kim. Os asiático-americanos, enquanto grupo étnico situado no meio do espaço racial branco e negro, vivem a justaposição de “forever-foreigner” e “model minority” (Sabharwal et al., 2022, p. 541). Escreve Kim (1999) que “Asian Americans are historically triangulated as ‘foreigners’ and othered by whites, excluding them from political and civic spaces, while at the same time considered superior to African Americans given their academic and economic achievements” (citado em Sabharwal et al., 2022, p. 541).

Os discursos orientalistas sobre a China aparecidos nesses períodos também atingiram as mulheres chinesas. A par da imagem de Fu Manchu, havia a da sua filha, a sensual e sinistra “Dragon Lady”. A semelhança da imagem de Charlie Chan, as mulheres chinesas são retratadas como “China Dolls” sensuais e submissas, que precisam da proteção e do salvamento dos homens ocidentais e, se necessário, sacrificar-se-iam para satisfazer o seu amante ocidental (Chang & Shi, 2019, p. 90). Isto acontece, por exemplo, com Lotus Flower em *The Toll of the Sea* (C. M. Franklin, 1922), Han Suyin em *Love is a Many-Splendored Thing* (King, 1955), Suzie Wong em *The World of Suzie Wong* (Quine, 1960) e May-May em *Tai-Pan* (Duke, 1986). É fácil perceber que este discurso orientalista tem origem na imagem da mulher

japonesa “Madama Butterfly”², que se tornou vietnamita no musical *Miss Saigon* (Schönberg & Boubil, 1989). Também se pode verificar, portanto, que, no discurso do orientalismo, as diferenças dentro do próprio Oriente são sempre ignoradas por esses filmes. Por outro, nem as mulheres chinesas escapam à imagem da “minoría modelo”: veja-se o caso de *Tomorrow Never Dies* (Spottiswoode, 1997), em que Michelle Yeoh interpreta uma agente chinesa que ajuda James Bond a completar uma missão para o governo dos Estados Unidos. É de salientar que, sob o pensamento patriarcal, os discursos do racismo e do sexismo se cruzam na representação das personagens femininas chinesas, gerando uma prática discursiva de “orientalismo de género”, que é mais rica e mais subtil do que a orientalização da sua contraparte masculina. Nesse aspeto, a identidade da mulher chinesa é objeto de uma dupla subalternização: racial e sexual (Chang & Shi, 2019, p. 90).

Podemos concluir que a representação dos chineses nos filmes de Hollywood é condicionada pelo discurso do orientalismo, actuando em diferentes ambientes sócio-históricos. Quer os chineses sejam retratados como uma personificação de “Perigo Amarelo”, quer como uma “minoría modelo”, o objetivo final é afirmar a supremacia da cultura anglo-saxónica nos Estados Unidos e salvaguardar os interesses políticos e económicos dessa nação.

2.2 As representações estereotipadas da cultura chinesa nos dois filmes

O orientalismo implica a conceção essencialista que ignora as diferenças entre os países no Oriente bem como o desenvolvimento e o progresso do próprio Oriente. Nos discursos orientalistas, as culturas orientais são frequentemente vistas como um conjunto monolítico e os elementos culturais têm uma característica de “orientalidade”, são fixos, uniformes, estão estagnados e não evoluem.

Obviamente, os discursos orientalistas ainda existem nos dois filmes de *Mulan*. A

² Madama Butterfly é uma ópera escrita pelo compositor italiano Giacomo Puccini, conta a história de Pinkerton, um oficial americano estacionado no Japão, e Cio-Cio-San, uma gueixa japonesa.

nível espacial, as diferenças entre diferentes regiões da China e entre a própria China e outros países asiáticos são ignoradas nos cenários dos dois filmes, ou melhor, os símbolos culturais estereotipados são misturados no mesmo contexto espacial que trata os países asiáticos como um todo sem diferenças internas. Em termos de cronologia temporal, o desenvolvimento da história chinesa é ignorado e ambos os filmes estão cheios de símbolos culturais do imaginário ocidental para criar um “estilo chinês”, não importando se é consistente com o contexto histórico da época. Ambos os filmes retratam a cultura tradicional chinesa como uma cultura de extrema opressão das mulheres. Através de símbolos culturais chineses limitados e mistificados num espaço e tempo históricos abstractos, os dois filmes de *Mulan* criam uma China fortemente influenciada pela cultura ocidental.

A história de Hua Mulan é bem conhecida na China, e a versão mais antiga e popular da história é *A Balada de Mulan*, elaborada na dinastia Wei do Norte (386-534 d.C.). Sendo um conteúdo aprendido e memorizado nos manuais escolares do ensino básico chinês, é muito familiar para os chineses. *Mulan* (1998) e a sua adaptação em *live-action Mulan* (2020) são baseados nesta mesma história. Esta balada fala de uma guerra entre a dinastia Wei do Norte e o Canato Rourano. Com a urgência da guerra, o pai de Mulan é recrutado para o exército. Confrontado com o facto de o seu pai ser velho e o seu irmão jovem, Mulan opta por esconder a sua identidade feminina para ser fiel ao seu pai e combater em seu lugar. Com o apoio da sua família, consegue substituí-lo no exército e luta pelo seu país. A dinastia Wei do Norte foi fundada pelos Xianbei, um povo nómada do norte da China, estabelecido a norte do rio Yangtze, e que vivia em guerra com outro povo nómada, os Rouranos.

O enredo de *Mulan* (1998) ocorre durante a dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.), narrando a guerra entre a dinastia Han e Xiongnu. Na versão original de *A Balada de Mulan*, a guerra é entre duas minorias, os Xianbei e os Rouranos, mas na versão animada do filme foi alterada para um conflito entre um dos grupos étnicos mais representativos da China, os Han, e um grupo nómada do norte, os Xiongnu, mostrando uma dicotomia entre os chineses Han e as minorias. Correspondendo a um discurso de orientalismo criado pelas representações ocidentais da China. Esta

perspetiva dicotómica aparece frequentemente na representação ocidental da história chinesa. De acordo, por exemplo, com Peng (2021), em meados do século XX, Owen Lattimore criou um paradigma de investigação para estudar o desenvolvimento histórico da China a partir da perspetiva da Ásia Interior, alargando o conceito geográfico original de Ásia Interior para se referir aos grupos étnicos não-Han da história chinesa (p. 80). Os académicos da “Nova História Qing”, representados por Mark C. Elliott e Pamela Kyle Crossley, herdaram e desenvolveram a ideia de Lattimore de caracterizar a dinastia Qing (fundada pelos manchus chineses) como um “império da Ásia Interior” e a “China” como a região original habitada pelos chineses da etnia Han, sublinhando a dicotomia entre a etnia Han e as minorias étnicas na China (*ibid.*). Os académicos ocidentais aplicaram simplesmente a teoria ocidental do Estado-nação ao estudo e à representação da história da China (*ibid.*, p.83) e, ao construírem constantemente esta dicotomia, criaram um *topos* de que as minorias étnicas não pertencem à China, rompendo a simbiose de unidade entre as mesmas e os chineses Han. No filme *Mulan* (1998), este *topos* continua a ser aplicado, com a utilização do termo “Han” para representar a China e “Xiongnu” para representar o inimigo da China, assim como a utilização da Grande Muralha como símbolo para reforçar esta dicotomia entre Han e Xiongnu. Além disso, os Xiongnu são representados como bárbaros sombrios, primitivos e indisciplinados, enquanto a cultura Han é representada como civilizada, virtuosa, justa e seguidora dos princípios confucionistas (Koklarová, 2021, p. 40). Ao representar as culturas chinesa e hostil, o filme de Hollywood continua a seguir a fórmula narrativa orientalista de representar o “outro”, apresentando uma dicotomia óbvia.

Embora o cenário de *Mulan* (2020) respeite o pano de fundo histórico da versão original, alterando-o para a guerra entre os Wei do Norte e Rouranos, em ambos os filmes, os símbolos culturais que representam a China provêm de várias dinastias, sendo não-históricos. Através da mistura destes elementos “chineses”, os realizadores apresentam-nos uma festa da cultura chinesa imaginada pelo Ocidente. Por exemplo, em *Mulan* (1998), um jornal militar enviado da capital tem as palavras “北京军号 (Notícias Militares de Pequim, tradução minha)” escritas nele. Independentemente do

facto de o jornal não existir nessa altura, o nome “Pequim” foi estabelecido na véspera da fundação da nova China (setembro de 1949) sendo a capital atual e não a capital da Dinastia Han na época histórica dos acontecimentos do filme, pelo que é impossível que o jornal militar da Dinastia Han tenha a palavra “Pequim” escrita nele. Quando Mushu falsifica a carta militar do Imperador, não só o tipo dos caracteres chineses não corresponde às características da escrita clerical da Dinastia Han, como também as palavras escritas no papel não têm nada a ver com o contexto da carta militar nem sequer formando uma frase coerente: havia apenas algumas palavras isoladas como “宫保 (Kung Pao), 湖南 (Hunan), 香酥 (Crocante), etc. (tradução minha)”. Pareciam mais uns caracteres copiados de um menu do restaurante chinês (Wang, 2022, p. 9). Além disso, nessa altura, a pólvora ainda não tinha sido inventada, não é possível ter fogos de artifício e canhões neste contexto histórico em que se passa os enredos do filme. Em *Mulan* (2020), os erros históricos na utilização de símbolos culturais são ainda mais evidentes. Por exemplo, na casa de Mulan, durante a dinastia Wei do Norte (386-534 d.C.), são penduradas lanternas das dinastias Ming (1368-1644) e Qing (1644-1912), estas grandes lanternas vermelhas são mesmo penduradas nos aposentos ancestrais dedicados aos antepassados, sabendo-se que a cor vermelha representa uma festividade na China e não pode ser utilizada nos locais referidos anteriormente; o dístico colado à porta da casa da casamenteira, que diz “愿天下有情人终成眷属, 愿世间眷属皆是有情人 (que todos os amantes do mundo se unam no amor, e que todos os amantes do mundo se unam no amor, tradução minha)”, para além de não estar de acordo com a regra da característica antitética dos dísticos chineses, é retirado da peça de teatro *Romance da Câmara Ocidental*, escrito por Wang Shifu durante a dinastia Yuan (1271-1368), muito depois dos acontecimentos de Mulan, durante a dinastia Wei do norte (386-534 d.C.). E essa peça tem um tema muito mais distinto, abordando a oposição aos rituais feudais e ao sistema de casamento feudal, o que é claramente contrário ao sistema casamenteiro que mantém os rituais feudais, descrito em *Mulan* (2020).



Fig.1 “北京军号 (Noticias Militares de Pequim)”, *Mulan* (1998), 00:21:55



Fig. 2 “Os caracteres chineses”, *Mulan* (1998) 00:46:01



Fig. 3 “O dístico colado à porta da casa da casamenteira”, *Mulan* (2020), 00:18:44

A nível espacial, os dois filmes *Mulan* também apresentam características geográficas deslocadas. Desde o lançamento de *Mulan* (2020), um dos aspetos do filme mais criticado pelo público chinês tem sido o Tulou de Fuquiém, onde vive a família de Mulan no filme. Pode inferir-se do verso “She takes leave of her parents at dawn; To camp beside the Yellow River at dusk.” (tradução por Yuan, 2006) na balada original, que Mulan deveria viver na zona do rio Amarelo, ou seja, na região norte da China, em vez de Fuquiém, no sul. E o aparecimento deste tipo de arquitetura apresentado no filme foi na dinastia Ming (1368-1644), o que não corresponde à época onde Mulan vive no cenário do mesmo. Então o Tulou de Fuquiém não deveria ter aparecido na história de Mulan, tanto em termos de tempo como de espaço. Na versão animada, o design do “月洞门 (Portão em forma de lua, tradução minha)” da casa de Mulan segue o estilo dos jardins de Jiangnan, um edifício típico do sul da China que apareceu pela primeira vez na dinastia Song (960-1126). Além disso, no filme *Mulan* (2020), o ator Donnie Yen, que desempenha o papel do General Dong, faz tai chi nas pradarias da Nova Zelândia. A flor nacional japonesa, a flor de cerejeira, é também uma imagem importante na versão animada de *Mulan*. Podemos

ver que as diferenças culturais entre as diferentes regiões da China e entre os países asiáticos são ignoradas e tratadas como um conjunto indiferenciado.



Fig. 4 “Tulou de Fuquiém”, *Mulan* (2020), 00:01:24



Fig. 5 “月洞门 (Portão em forma de lua)”, *Mulan* (1998), 00:03:59



Fig. 6 “General Dong faz Tai Chi nas pradarias da Nova Zelândia”, *Mulan* (2020), 00:47:48



Fig. 7 As flores de cerejeira, *Mulan* (1998), 00:13:39

Os símbolos clássicos da cultura chinesa, como o dragão e a fênix, também aparecem nos dois filmes de *Mulan*, mas os seus representantes já estão americanizados. Na versão animada, a personagem Mushu foi adorada por muitos

espectadores devido à sua personalidade viva e divertida, bem como devido ao sotaque afro-americano do ator Eddie Murphy. No entanto, foi alvo de muitas críticas na China. O dragão é tido como uma figura majestosa e digna na China, um símbolo de boa sorte. No entanto, no filme *Mulan* (1998), apesar de o realizador americano ter acrescentado o elemento do dragão para representar a cultura chinesa, a sua conotação passou a ser a de um parceiro desagradável e idiota, em vez da nobreza e da santidade associados ao dragão chinês. No fundo, foi tratado como uma personagem engraçada num corpo de lagarto e uma personalidade humorística. Em *Mulan* (2020), a realizadora anulou este papel não só por causa das constantes instruções de Mushu à protagonista feminina de uma perspectiva masculina num filme que exprime o feminismo, mas também porque a equipa de produção notou que o público chinês teve uma reação adversa à personagem de Mushu (Wang, 2022, p. 12). Uma figura da fénix é acrescentada em *Mulan* (2020) porque a realizadora Caro acredita que o dragão representa o masculino e a fénix representa o feminino (*ibid.*, p. 6). A fénix aparece também várias vezes no filme como um símbolo espiritual que segue Mulan, simbolizando o despertar da sua consciência feminina e de uma nova vida. No entanto, não existe nenhum mito ou lenda chinesa antiga que diga que a fénix pode renascer do fogo, esse aspeto vem da mitologia grega e, na cultura chinesa, este animal simboliza a boa sorte, a paz e o respeito, tal como o dragão.

Pode ver-se que nos dois filmes de Mulan, os realizadores não têm grande intenção de representar a cultura chinesa na sua forma mais autêntica, mas sim de criar um estilo de “chinoiserie”³ para os filmes, juntando elementos chineses familiares ao público ocidental e transformando-os em rótulos e símbolos aplicáveis a qualquer outro filme para representar a China. Nestes filmes, a cultura chinesa é transformada numa invenção da Disney através da abstração de elementos chineses no tempo e nos espaços históricos, misturando-os e acumulando-os para criar uma atmosfera exótica no imaginário ocidental. Assim, vemos a Grande Muralha, a Cidade Proibida, o panda, a caligrafia, a pólvora, os pauzinhos, as pinturas, a tinta, o ábaco, o

³ A “chinoiserie” refere-se originalmente à imitação ou evocação de estilos chineses na arte ou arquitetura ocidentais (especialmente na arte europeia do século XVIII), sendo uma forma típica de orientalismo, ou seja, uma representação eurocêntrica da cultura chinesa.

tai chi, as lanternas vermelhas, o Tulou de Fuquiém, o dragão, a fênix e outros símbolos culturais da China apresentados num contexto temporal e espacial confuso, ilógico e com perda das suas conotações originais. Isto acontece, sem exceção, em filmes como *Aladdin* (Musker & Clements, 1992) e *Pocahontas* (Gabriel & Goldberg, 1995) (Yin, 2011, p. 58). Este aspeto está também relacionado com a estratégia de globalização de Hollywood, iniciada na década de 1990, utilizando cenários exóticos para criar espectáculos culturais, a fim de satisfazer as exigências estéticas do público global e expandir novos mercados em todo o mundo. Através de dados e cálculos fiáveis, os académicos concluíram que uma forma eficaz de apelar a audiências não familiarizadas com a cultura que o filme representa é reduzir a especificidade cultural do enredo (Wang, 2022, p. 14). Por conseguinte, a representação da cultura chinesa não é um fim, mas um meio, e a cultura chinesa no filme pode ser substituída pela cultura de qualquer outro país, cujo objetivo é simplesmente atrair mais audiências no mercado global com elementos exóticos, servindo os interesses comerciais da Disney. Como Han (2020) argumenta, não é que a Disney não tenha a capacidade de compreender a cultura chinesa, mas sim que está mais interessada nos usos dessa cultura. Como tal, a Disney não se preocupa tanto com o facto de o texto adaptado se enquadrar ou não na lógica do texto original em termos de personagens, história, geografia, etc., mas sim com a bilheteira global e, para isso, recolhe materiais culturais de todo o mundo e assimila-os aos seus próprios produtos (p. 68).

Han refere-se a esta “ilogicidade cultural” no cinema de Hollywood como “好莱坞地图术 (cartografia de Hollywood, tradução minha)”, através da qual Hollywood cria uma estrutura mundial que simplesmente fornece uma “sensação” de um local exótico que pode ajudar as audiências globais a compreender esse espaço e a moldar as personagens a ele associadas (*ibid.*, p. 67). Dirlik (1996) argumenta: “so-called oriental societies may appear at once as objects of admiration for their civilizational achievements, but also relegated to the past as fossilized relics because, with culture substituted for history, they have no ‘real’ historicity” (p. 98). A estratégia narrativa de Hollywood reflete um imaginário orientalista típico, que substitui a história por uma cultura abstrata através de uma montagem de símbolos que estereotipam o estilo

chinês, criando uma China estática e não histórica. Através de uma “cartografia de Hollywood” que cria um mundo imaginário do Oriente, os realizadores constroem um espetáculo cultural chinês nos seus filmes para consumo visual pelo público global e Hollywood, em virtude das suas técnicas cinematográficas avançadas e da sua influência mundial, torna-se uma nova autoridade sobre o mundo oriental, apresentando ao mundo uma imagem estereotipada da China, que se tornará uma aparente fonte fiável para o público compreender a cultura chinesa, perpetuando o discurso do orientalismo. Após a estreia de *Mulan* (1998), o público ocidental, conscientemente ou inconscientemente, considerou que a representação da cultura chinesa feita pela Disney era autêntica e credível, tendo algumas audiências ocidentais declarado que o filme era uma saga historicamente exata (Yin, 2011, p. 55). Estes discursos do orientalismo foram mesmo capaz de influenciar uma parte do público chinês, que é a razão pela qual muitos espectadores chineses expressaram a mesma nostalgia por *Mulan* (1998) que os espectadores americanos quando *Mulan* (2020) foi lançado (Wang, 2022, p. 14).

Para além da mistura ilógica dos símbolos culturais, a cultura chinesa é retratada como extremamente sexista nos dois filmes de *Mulan*. No início de ambos, a entrevista da casamenteira mostra o conflito entre a identidade de Mulan e o julgamento tradicional chinês sobre o valor das mulheres, e é uma razão importante para a procura do seu verdadeiro “eu” por Mulan. No entanto, o ritual da entrevista com a casamenteira não existia na história chinesa. Através deste, a Disney interpreta a cultura chinesa como uma cultura que impede rigorosamente as mulheres de atingirem o seu potencial e é contra isso que Mulan, a heroína do filme, está a lutar (Yin, 2011, p. 61). *Reflection* é uma canção em *Mulan* (1998) que reflete o interior da protagonista,

Look at me
I will never pass for a perfect bride
Or a perfect daughter
Can it be I'm not meant to play this part?
Now I see, that if I were truly to be myself

I would break my family's heart (DisneyChannelUK, 2020)

A partir da letra da canção, podemos ver que Mulan acredita que nunca poderá ser uma esposa ou uma filha perfeita, como esperado pela China feudal, e pensa que se tentar mostrar o seu verdadeiro “eu” irá certamente partir o coração da sua família. Letras semelhantes, como “I am now / In a world where I / Have to hide my heart ” (DisneyMusicVEVO, 2020), encontram-se em *Reflection* da versão de 2020. Isto mostra que Mulan está presa aos rituais tradicionais chineses, o que a obriga a esconder o seu verdadeiro coração. A representação da Disney reforça a noção de que as exigências das relações sociais, incluindo a família, são a fonte de interferência na liberdade individual, o que significa que existe uma relação irreconciliável entre a liberdade individual e as tradições culturais chinesas (Yin, 2011, p. 61). Em *Mulan* (1998), quando se descobre que Mulan é uma mulher no exército, ela é brutalmente abandonada na neve, apesar do seu grande feito de salvar os seus companheiros. Na realidade, porém, na história chinesa a participação das mulheres no exército não era punida e era mesmo muito reconhecida e elogiada (*ibid.*, p. 68). Na *Balada de Mulan*, Mulan toma a iniciativa de revelar a sua identidade feminina aos companheiros depois de regressar à sua terra natal, e é também por isso que os companheiros exclamam: “We travelled twelve years together, Yet didn't realise Mulan was a lady!” (tradução por Yuan, 2006).

Nos dois filmes de Hollywood, a opressão das mulheres na cultura tradicional chinesa é exagerada, com o objetivo de servir os valores do feminismo veiculados pelos dois filmes. Após a segunda vaga de feminismo, surgiu nos Estados Unidos um grupo de mulheres que tentaram libertar-se da passividade da sociedade patriarcal, procurando o seu próprio valor nos seus próprios domínios. Nesta época, a fim de atrair um público-alvo mais progressista, as imagens das princesas da Disney do período inicial foram abandonadas devido aos seus cenários de mulheres sempre dependentes dos homens, e substituídas por uma série de princesas que tinham uma personalidade independente, aspiravam a uma liberdade individual e até possuíam um espírito rebelde. *Mulan* (1998) foi filmado durante este período e foi criado para

incorporar as tendências feministas. O movimento “Metoo” provocou um maior interesse global pelas questões de género a partir de 2017, e a produção e lançamento de *Mulan* (2020) coincidiram com este período. Para além de estar relacionada com estratégias de globalização, parece haver um sistema orientalista por detrás. Neste tipo de discurso, as culturas não ocidentais são frequentemente retratadas como atrasadas, bárbaras e incivilizadas. Yin (2011) acredita,

Feminism is less threatening and more acceptable to the Western audience if non-Western women are being rescued from, or willing to fight against, their traditional cultures. Disney’s *Mulan* subjugates gender oppression through portraying it as a culturally specific problem, that is, a Chinese problem. (p. 63)

Isto é, para representar o tema do feminismo, a cultura chinesa é apresentada como uma cultura extremamente opressiva para as mulheres, como um “outro” contrário à cultura avançada e esclarecida do Ocidente. Desta forma, ao limitar as questões feministas às específicas da sociedade chinesa, Disney transmite o tema do feminismo de uma forma que não constitui uma ameaça para a estrutura da sociedade patriarcal do Ocidente (*ibid.*, p. 71).

De um modo geral, nos dois filmes de *Mulan*, continuam a existir discursos orientalistas na representação da cultura chinesa, que se manifestam principalmente na representação da relação entre os chineses Han e as minorias étnicas na China de uma forma dicotómica, na acumulação de símbolos culturais limitados e estereotipados sobre a cultura chinesa, abstraídos do espaço e do tempo históricos, na introdução de conotações culturais ocidentais nos símbolos culturais chineses e na degradação e estereotipização da cultura chinesa. Podemos ver que, nos dois filmes de *Mulan*, os realizadores continuam a utilizar o modo de narrativa orientalista para contar a história do Oriente no imaginário ocidental, acumulando elementos chineses para criar uma atmosfera exótica e tratando a cultura chinesa como consistente, estagnada e não histórica, com o objetivo de procurar mais interesses comerciais à escala global. Ao mesmo tempo, perpetuam os estereótipos atrasados e opressivos da cultura chinesa retratando-a como o “outro” da cultura ocidental, e tentam transmitir

conceitos feministas enquanto protegem a estrutura social patriarcal dos Estados Unidos de não ser violada.

2.3 A adaptação da imagem de Mulan nos dois filmes

Mulan é uma heroína muito conhecida na China. Na versão original da *Balada de Mulan*, para ser fiel ao seu pai, Mulan alista-se no exército em nome dele, dá grandes contribuições nas batalhas e, após a vitória, recusa tornar-se oficial da corte imperial e regressa a casa para se unir à família. A balada elogia a lealdade, a piedade filial e a coragem de Mulan, ao mesmo tempo que transmite o valor da igualdade entre homens e mulheres. Desde então, Mulan tem sido conhecida como um modelo de piedade filial e de igualdade de género na China. Nos dois filmes de *Mulan*, uma antiga figura feminina chinesa, é imbuída de valores ocidentais modernos, e o tema da história de Mulan é alterado para “procurar o verdadeiro ‘eu’”, o que não está de acordo com o tema da balada original de “piedade filial”, tratando-se de uma história com valores ocidentais sob a capa de uma história chinesa. Ao mesmo tempo, “procurar o verdadeiro ‘eu’” é um conceito típico do individualismo ocidental, que é diferente do conceito de “igualdade dos géneros” na perspetiva coletivista expressa na balada original. Sendo dois filmes produzidos pela Disney, o principal objetivo deles é completar a tarefa de universalização, tentando assimilar a cultura chinesa, o “outro”, à cultura americana, implicando a noção de que a cultura ocidental é superior à cultura oriental, cheia de cores orientalistas.

Em *Mulan* (1998), como uma mulher chinesa, Mulan mantém o estereótipo ocidental da aparência de uma mulher chinesa. Tem olhos compridos, estreitos e virados para cima, típicos dos *chink eyes*, um termo popularizado como um insulto racial. Já na década de 1920, o termo se tinha popularizado como um insulto racial contra os imigrantes chineses e, eventualmente, contra outros grupos étnicos asiáticos. Embora a etimologia oficial não seja clara, alguns acreditam que o termo se refere às pálpebras estreitas de muitos asiáticos (Chou, 2016). Usar as duas mãos para puxar os olhos com o objetivo de imitar um olhar fino e virado para cima é, desde há muito, um gesto frequentemente utilizado para insultar os chineses e exprimir discriminação

racista contra eles. Por conseguinte, a versão animada de *Mulan* continua a perpetuar os estereótipos ocidentais das mulheres chinesas em termos de aparência. Na altura do anúncio da versão *live-action* de *Mulan*, devido à suspeita de “whitewashing” em que Hollywood estava envolvida há muito tempo, especialmente após o casting de Emma Stone, Scarlett Johansson e Tilda Swinton como protagonistas asiáticas ou asiático-americanas nos filmes de Hollywood, foi lançada uma petição online intitulada “Tell Disney You Don’t Want A Whitewashed Mulan!”, e recebeu mais de 100 000 assinaturas virtuais (Campbell, 2017; Kang, 2016). A Disney respondeu depois anunciando que iria procurar uma atriz em todo o mundo para o papel de Mulan e acabou por escolher a atriz sino-americana Liu Yifei como protagonista do filme. A popularidade das redes sociais evitou que o casting de Mulan fosse “whitewashed” e pode ser visto como uma vitória contra o orientalismo. Mas apesar da sua aparência chinesa, Mulan fala fluentemente inglês, o que faz com que se distancie do público chinês.



Fig. 8 “Mulan com ‘chink eyes’”, *Mulan* (1998), 00:08:25

Apesar de os filmes de *Mulan* terem mulher como personagem principal, não

faltam representações de homens chineses onde se aplica a perpetuação dos estereótipos dos homens chineses. Eshow e Lundsgaard (2023) argumentam que, em *Mulan* (1998), as representações dos três companheiros de Mulan no exército correspondem perfeitamente aos estereótipos ocidentais dos homens chineses: Ling é o oriental magro e irónico; Yao é o homem baixo e agressivo; e a representação de Chien-Po deriva de um Buda piedoso (p. 37). Em ambos filmes *Mulan* (1998) e *Mulan* (2020), os imperadores são retratados como os homens com bigode. Liu e Zou (2021) argumentam que o bigode é um estereótipo ocidental típico dos chineses. Este estereótipo aparece sempre em filmes e séries televisivas quando apresentam chineses, como nos filmes de *Fu Manchu* e *Charlie Chan*. Teve origem numa caricatura desenhada pelo artista britânico James Gillray, que apresentava a classe dirigente da dinastia Qing. Embora uma grande quantidade de provas históricas textuais e pictóricas possam provar que a imagem da corte Qing na obra de James Gilray é muito diferente dos factos históricos, a imagem do imperador nessa caricatura foi historicizada, mesmo em toda a Europa, e participou na formação de uma imagem pouco precisa da China no século XIX na consciência do povo britânico (p. 91). Além disso, em ambos os filmes de *Mulan*, os homens chineses continuam a ser retratados como magros, impotentes e pouco ameaçadores para as forças hostis, a fim de realçar a bravura de Mulan.



Fig. 9 “Ling, Yao e Chien-po”, *Mulan* (1998), 00:40:35



Fig. 10 “A caricatura de James Gillray”
 (<https://culture.ifeng.com/c/7sLFrBICiUS>)



Fig. 11 “O imperador com bigode”, *Mulan* (1998), 00:02:28

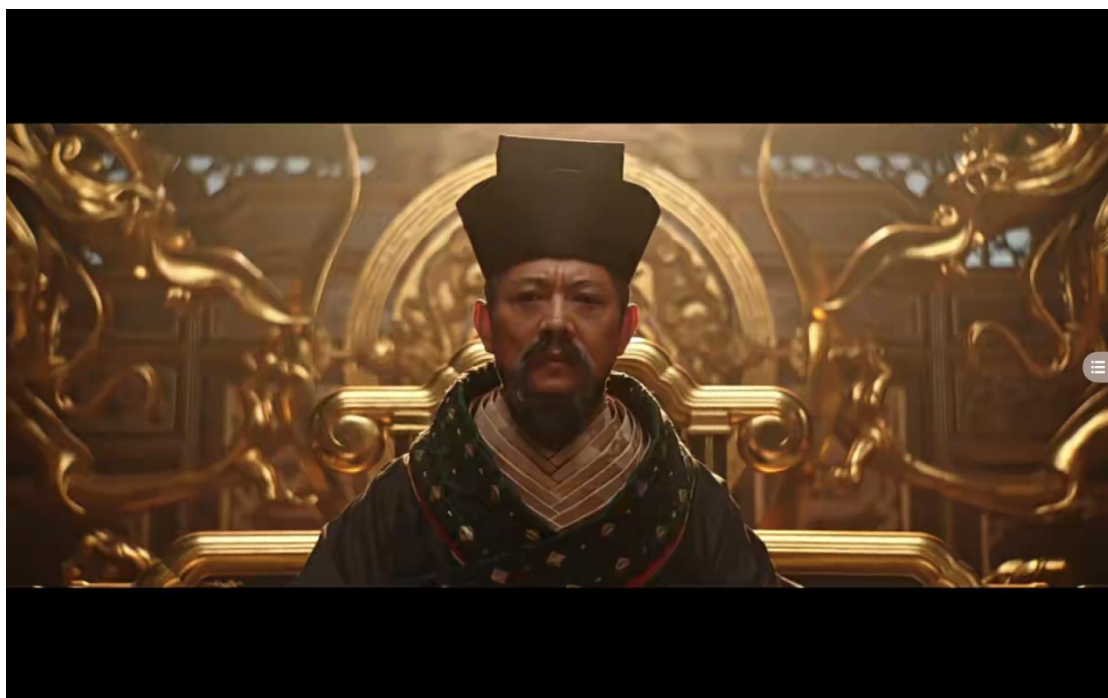


Fig. 12 “O imperador com bigode”, *Mulan* (2020), 00:10:27

Em termos de caracterização e do enredo dos filmes, diz-se que o plano inicial do projeto de *Mulan* (1998) era combinar o enredo de um príncipe ocidental que resgata uma rapariga oprimida na China com *A Balada de Mulan*, e que, em última análise, depois de uma equipa de produtores ter feito uma viagem de exploração à China, os

produtores decidiram adaptar a balada original para satisfazer o mercado americano (Jiang, 2022, p. 901). Embora os dois filmes da Disney tenham abandonado os estereótipos de Hollywood do século XX sobre as mulheres chinesas como “Dragon Lady” e “China Doll” quando apresentaram a imagem de Mulan, a sua representação tem um núcleo ocidental denominado pelo público chinês de “*yang* Mulan” (“foreign Mulan”) (Wang, 2022, p. 8).

Em ambos os filmes, Mulan, que originalmente se alista no exército para ser fiel ao seu pai e defender o país, é retratada como uma heroína dedicada a procurar a sua própria valorização, com a palavra “真 (true)” a tornar-se um valor central nestes dois filmes de *Mulan*. Na versão animada, podemos observar a diferença entre a figura de Mulan e outras figuras femininas chinesas. O seu comportamento não-conformista em relação ao género sugere que as suas ideias são originárias de sociedades ocidentais pós-iluminadas e não da Ásia relativamente conservadora (Mouzakis, 2019, p. 67). As outras mulheres chinesas são retratadas como conformistas, submissas, não ousando revoltar-se, como vítimas e defensoras do feudalismo tradicional chinês, e destacam a grandeza de Mulan, uma mulher com ideias feministas ocidentais.

Na versão animada, a canção *Reflection* é a música temática de Mulan, que canta repetidamente “When will my reflection show, Who I am inside?” (Disney, 2016). Na versão *live-action*, a palavra “真 (true)” está gravada na espada de Mulan e é celebrada como uma das qualidades morais da nação chinesa. Ao mesmo tempo, esta palavra também assombra Mulan e torna-se a chave para a revelação da identidade feminina da protagonista. Por conseguinte, nos dois filmes de *Mulan*, a piedade filial deixa de ser a principal razão para Mulan se alistar no exército em nome do pai, e a “procura do seu verdadeiro ‘eu’” passa a ser a sua verdadeira razão para o fazer. A representação de Mulan nos dois filmes da Disney destina-se a dar resposta à segunda vaga de feminismo da década de 1990 e ao movimento “Metoo” que se tornou popular em 2017, respetivamente. Por conseguinte, a fim de realçar o tema do feminismo ocidental, a Disney adaptou a Mulan chinesa a uma figura dedicada à procura do seu verdadeiro “eu” com uma ideologia feminista ocidental moderna.

Embora a piedade filial (“孝” em chinês) já não seja o tema principal do filme, o conceito de “孝” ainda aparece com frequência, mas é diferente da cultura tradicional chinesa. Durante a dinastia Wei do Norte, o imperador Xiaowen levou por diante uma série de reformas depois de chegar ao poder, e o confucionismo tornou-se a ideologia dominante nessa altura. Confúcio tinha alguns comentários sobre a piedade filial, um dos quais era “Meng Yi asked what filial piety was. The Master said, ‘It is not being disobedient.’” (tradução por Legge, 2009) de *Os Analectos de Confúcio*, *Weizheng* (为政), significando que a piedade filial significa não ir contra os desejos dos pais, ou seja, os filhos devem agir em conformidade com os desejos dos pais. Na versão original da *Balada de Mulan*, Mulan não sai de casa em segredo, mas depois de combinar com os pais, fez algumas preparações antes de partir em jornada, como descrito na balada, “She buys a fine steed at the east market; A saddle and blanket at the west market; A bridle at the south market; And a long whip at the north market” (tradução por Yuan, 2006), e despede-se deles, o que está de acordo com a piedade filial confucionista. Em ambos os filmes, Mulan sai secretamente da sua casa sem o aviso prévio dos pais, contrariando o valor confucionista da piedade filial. Mulan opta por regressar à sua terra natal no final de ambos os filmes, e na versão *live-action* o Imperador até dá a Mulan uma espada gravada com a palavra “孝”, parecendo regressar ao tema de “孝”. Mas nos conceitos chineses, “孝” refere-se geralmente à “filial piety” (Han, 2020, p. 68), que enfatiza este sentimento dos filhos para com os pais e, por extensão, a outros membros da comunidade. No entanto, a tradução de “孝” em *Mulan* (2020) como “devotion to family” enfatiza um tipo de responsabilidade para a família. Isto é diferente do conceito de “clã”, que é enfatizado no conceito chinês de piedade filial. Han argumenta que essa tradução, na verdade, favorece os “family movies” que a Disney se esforça por criar, servindo para realizar uma substituição concetual através da técnica de tradução chinês-inglês, costurando assim a piedade filial chinesa com as fantasias imperiais da Disney (*ibid.*). Para além disso, Jiang defende que a “filial piety” é também distorcida como uma honra familiar. Em *Mulan* (1998), ser uma boa filha ou esposa e a luta de Mulan pelo seu pai são considerados honras familiares. Porém, este não é um dos valores tradicionais do

confucionismo, mas uma demonstração de heroísmo na cultura ocidental (Jiang, 2022, p. 903).

Nos dois filmes de *Mulan*, a imagem de Mulan é também caracterizada pelo típico individualismo americano, que está muito longe do coletivismo demonstrado pela China desde os tempos antigos. Mulan escapa aos constrangimentos da sociedade feudal chinesa para procurar o seu verdadeiro “eu” e salva todo o exército e o imperador pela sua própria força, o que realça o conceito de “individualismo” defendido pelos valores universais do liberalismo americano. O individualismo enfatiza a independência e a grandeza de cada indivíduo. Desde o Renascimento que esta ideia do valor do indivíduo tem sido uma das partes mais dominantes da cultura ocidental. Yang (2009) argumenta que o princípio ideológico do individualismo tem sido adotado na literatura ocidental, na qual vemos heróis individuais invencíveis que podem frequentemente derrotar o inimigo e até mesmo reescrever a história (p. 112). O confucionismo chinês, por outro lado, defende o valor do coletivismo, sublinhando que os interesses coletivos têm precedência sobre os interesses individuais e que os interesses individuais devem estar subordinados aos interesses coletivos. Na *Balada de Mulan* original, Mulan alista-se no exército com o objetivo coletivista de ser fiel ao seu pai e de servir o país, e estas linhas da *Balada de Mulan* descrevem as suas cenas em batalha: “Ten thousand miles she rode in war, Crossing passes and mountains as if on a wing. On the northern air comes the sentry’s gong, Cold light shines on her coat of steel. The general dead after a hundred battles, The warriors return after ten years” (tradução por Yuan, 2009). Podemos ver que, no texto original, Mulan segue o general e luta juntamente com os guerreiros, acabando por vencer a batalha sem dar ênfase aos feitos individuais de Mulan. Nos dois filmes, Mulan alcança grandes sucessos em batalha com a sua própria força, destacando-se a sua importância individual para salvar toda a nação e dinastia: há partes em que Mulan cria uma avalanche e salva os seus companheiros, bem como luta sozinha contra o líder da tropa inimiga para salvar o imperador. Isto é claramente incompatível com os valores fundamentais da cultura confucionista chinesa. A versão *live-action* também inclui um “chi” mágico, que no filme se refere a uma força ou um talento inato que torna

Mulan diferente das outras mulheres, conferindo-lhe assim uma força extraordinária no campo de batalha. Isto mostra que Mulan já não é uma pessoa comum, mas uma heroína nascida com superpoderes, o que se assemelha mais ao cenário dos filmes de super-heróis americanos do que a uma menina chinesa comum que luta juntamente com os seus companheiros e sacrifica os seus próprios interesses para salvaguardar os do país. A adaptação de Mulan nos dois filmes baseia-se unicamente na necessidade de retratar uma mulher chinesa com base nos valores americanos. A incorporação do núcleo dos valores americanos sob a capa de uma história chinesa consolida ainda mais a superioridade da cultura americana.

O tema de “procurar o seu verdadeiro ‘eu’” expresso nos dois filmes *Mulan* também é, segundo Hsieh e Matoush (2012), “a modern American concept and a noble goal from a western perspective, but one that conflicts with East Asian perspectives regarding the more communal nature of the self” (citado em Mouzakis, 2019, p. 67). Ao mesmo tempo, é também um típico valor feminista individualista, que não está em linha com o valor do feminismo de uma perspetiva coletivista chinesa expresso na balada original (Yin, 2011, p. 69). Na *Balada de Mulan*, os últimos quatro versos expressam a ideia de igualdade de género: “The buck bounds here and there, Whilst the doe has narrow eyes. But when the two hares run side by side, How can you tell the female from the male?” (tradução por Yuan, 2009). Esta história do coelho também aparece no filme *Mulan* (2020), mas é usada para enfatizar a desobediência de Mulan à moralidade das mulheres (Jiang, 2022, p. 902). No contexto de cultura chinesa, o tema feminista na Balada

is [...] not about the quest for the true self, or freeing oneself from competing demands of different social relations. It is about the loyalties that were formed on the battleground that transcend gender differences and entail a new form of gender equality and solidarity. The famous image of hares conveys an ancient Chinese notion of gender equality by implying that external differences between the male and the female are insignificant in comparison to human potentials to fulfill their social obligations. (Yin, 2011, p. 69)

Ou seja, o que *A Balada de Mulan* original quer expressar é que homens e mulheres

são iguais na sua contribuição para a sociedade, apesar das suas diferentes fisionomias físicas, minimizando as diferenças de género. Contudo, nas duas adaptações do filme de *Mulan*, é transmitida a noção de que a libertação das mulheres deve ser divorciada do interesse coletivo, um típico feminismo centrado no individualismo que não satisfaz a política de identidade chinesa (Jiang, 2022, p. 902). Assim, podemos ver que ao expressar o tema do feminismo, os filmes de *Mulan* da Disney se baseiam na “procura do seu verdadeiro ‘eu’” das mulheres, o que é diferente da noção coletivista de igualdade de género no contexto cultural tradicional chinês expressa na *Balada de Mulan*, e a imagem de Mulan é retratada de forma a satisfazer os valores individualistas do Ocidente.

Este processo de incorporação de valores americanos nas histórias chinesas é “to transform ethnic materials to ‘universal’” (Yin, 2011, p. 58) de acordo com os produtores de Disney. Kurtti considera a adaptação da história chinesa de Mulan como uma tentativa de transformar o material étnico num clássico universal, e o Presidente dos Filmes de Animação da Disney, Peter Schneider, argumenta que a procura do seu verdadeiro eu é um processo intemporal e um tema universal (*ibid.*). Por outras palavras, a adaptação de textos exóticos pela Disney é considerada como uma tentativa de completar o processo de transformação de textos étnicos em valores universais, o que implica que só os valores americanos são universais. A universalização impõe os pontos de vista ou valores dos governantes aos governados e não permite que os governados tenham os seus próprios pontos de vista ou valores, perpetuando as hierarquias discursivas e as estruturas de poder existentes (*ibid.*). Por conseguinte, o mecanismo discursivo do orientalismo continua na adaptação dos dois filmes *Mulan*. Através do chamado processo de universalização da Disney, retiram os elementos chineses do seu contexto cultural e integram-nos num quadro narrativo ocidental, produzindo conteúdos conformes à ideologia americana, com o objetivo de assimilar a cultura chinesa como o “outro” e manter a supremacia da cultura americana.

De um modo geral, o discurso do orientalismo continua a funcionar na adaptação da imagem de Mulan nos dois filmes da Disney. O tema da história de Mulan é

alterado de “piedade filial” para “a procura do verdadeiro ‘eu’” e os valores femininos coletivistas da versão original são alterados para valores feministas individualistas, incorporando os valores americanos nos materiais chineses. Este processo é conhecido como universalização, tendo como objetivo assimilar a cultura chinesa e servir a integração da Disney no pensamento feminista ocidental. Isto revela uma lógica orientalista típica, uma aceitação de que a cultura ocidental é superior à cultura oriental e, em virtude da sua influência mundial, os dois filmes da Disney já tiveram um impacto na compreensão da cultura chinesa por parte do público ocidental e mesmo chinês, estando a tornar-se a nova autoridade na representação da China.

Concluindo, os discursos orientalistas continuam a existir nos dois filmes de *Mulan*, manifestando-se principalmente na utilização de uma estrutura narrativa dicotômica, na des-historicização e na desvalorização da cultura chinesa, na perpetuação dos estereótipos dos chineses e na substituição dos valores chineses pelos valores americanos, com vista a uma universalização. Os objetivos da construção desses discursos orientalistas são os de servir os interesses comerciais da Disney, integrar-se nas tendências dos dois movimentos feministas e tentar assimilar a cultura chinesa mantendo a supremacia da cultura americana.

Capítulo 3

The Joy Luck Club (1993) e *Everything Everywhere All at Once* (2022)

3.1 Cinema Sino-Americano

Durante muito tempo, nos filmes de Hollywood, as personagens de minorias étnicas tiveram menos tempo de ecrã, estiveram menos no centro do enredo e serviram para os enredos conduzidos principalmente por personagens brancas (Malik et al., 2021, p. 1). Enquanto grupo étnico minoritário, os sino-americanos não podiam desempenhar papéis importantes nos filmes de Hollywood no passado e, mesmo nos filmes que contam histórias sobre chineses, eles eram frequentemente interpretados por pessoas brancas, um fenómeno geralmente conhecido por “Yellow Face”, ou seja, uso de maquilhagem de atores euro-americanos para parecerem orientais, o que implica que “Euro-American actors were talented enough to perform roles that did not reflect their own identities or experiences; it also assumed that nonwhite actors could not perform roles beyond their social identities and lived experiences” (Leong, 2005, pp. 71-72).

Anna May Wong, a primeira atriz de Hollywood de ascendência chinesa, é um exemplo: ou desempenhava papéis que correspondiam aos estereótipos ocidentais dos chineses, ou não podia lutar por melhores oportunidades: apenas podia ser coadjuvante de pessoas brancas, uma personagem marginal no filme, cujo objetivo era apenas definir a nobreza do protagonista, uma vez que os chineses não podiam ser vistos como a personificação dos valores dominantes no cinema americano e, conseqüentemente, ela sentia uma profunda ansiedade de identidade cultural. Como

descendente de imigrantes chineses, não conseguiu obter o papel de O-Lan, a heroína de *The Good Earth* (S. Franklin, 1937), um filme sobre a China, papel que acabou por ser desempenhado pela atriz alemã-americana-britânica Luise Rainer, que ganhou o Óscar de Melhor Atriz pelo papel. Este é o resultado do funcionamento do discurso orientalista da “supremacia euro-americana” na sociedade dos EUA.

Em *Cultural Identity and Diaspora*, Stuart Hall (1990) apresenta duas definições de identidade cultural. A primeira é essencialista, defendendo que a identidade cultural é “one, shared culture, a sort of collective ‘one true self’, hiding inside the many other, more superficial or artificially imposed ‘selves’, which people with a shared history and ancestry hold in common” (p. 223). Enquanto a segunda definição refere que a identidade cultural é constantemente construída ao longo da história com uma natureza dinâmica (*ibid.*, p. 225). A visão essencialista da identidade cultural implica um sistema fechado de significado, argumentando que as identidades culturais são fixas, universais e permanentes, determinadas por uma história partilhada. Esta definição dá ao Ocidente uma desculpa para construir uma única contrapartida histórica para uma única identidade. O Ocidente tem enfatizado excessivamente as identidades culturais fixadas pela história e pela cultura e ignorado conscientemente a continuidade das identidades culturais, enquanto constrói para si próprio uma identidade cultural mais avançada e civilizada (Yang et al., 2021, p. 178). Assim, através do regime dominante de representação, o Oriente é construído, na perspetiva do orientalismo de Said, como “outro” na esfera de conhecimento ocidental (Hall, 1990, p. 225). “They had the power to make us see and experience ourselves as ‘Other’. [...] not only as a matter of imposed will and domination, by the power of inner compulsion and subjective con-formation to the norm” (*ibid.*, pp. 225-226). Na história de Hollywood, durante muito tempo, as identidades culturais chinesas só podiam ser moldadas pelos euro-americanos, influenciando a forma como os chineses e sino-americanos se identificam, ao mesmo tempo que defendem a supremacia dos americanos brancos.

A ausência estrutural de vozes chinesas na sociedade americana levou a que fossem representadas apenas por americanos brancos, e o aparecimento do cinema sino-americano permitiu aos chineses representarem-se a si próprios e construírem as suas próprias identidades na sociedade americana, o que pode ser visto como uma forma de resistência ao discurso do orientalismo na sociedade americana. O aparecimento deste género cinematográfico relaciona-se também com o contexto social dos Estados Unidos após a década de 1960.

Em 1965, o Presidente dos Estados Unidos na altura, Lyndon Johnson, assinou o *Immigration and Nationality Act*, a nova política de imigração que fortaleceu a comunidade chinesa nos Estados Unidos e, ao mesmo tempo, lhe proporcionou um ambiente de vida mais descontraído e mais espaço para a criatividade. Após uma política de Reforma e Abertura na própria China (1978), esta aderiu ao sistema capitalista mundial, a sua economia desenvolveu-se rapidamente e a sua influência na cena internacional aumentou. A partir da década de 1990, a vaga de globalização conduziu ao estreitamento dos laços entre os países de todo o mundo e aumentou a procura e o interesse do mercado por filmes de temática chinesa.

Nesse contexto social, cada vez mais cinema de língua chinesa tem sido exibido e acolhido em Hollywood, sendo os filmes de Kung Fu os dos mais representativos. Embora muitos pensem que se trata de uma melhoria da imagem dos homens chineses, precisam sempre de apelar aos estereótipos americanos dos chineses para terem acesso ao mercado americano, o que constitui um fenómeno de “auto-orientalização”. Na década de 1970, por exemplo, Bruce Lee ganhou reputação em Hollywood com filmes como *Enter the Dragon* (Clouse, 1973). No entanto, os seus papéis permanecem numa moldura orientalista, como uma combinação excêntrica de Fu Manchu e Charlie Chan: por um lado, tem um grande talento para a luta e uma masculinidade notável, servindo frequentemente o lado da justiça; por outro lado, apresenta-se com os traços inofensivos e assexuados de Charlie Chan, enquanto luta para se integrar na sociedade americana, é muitas vezes alvo de piadas devido às suas características raciais (baixo, inglês com sotaque, etc.) e à falta de apelo sexual

(Chang & Shi, 2019, p. 93). Este facto também influenciou os papéis dos atores chineses de Kung Fu posteriores, como Jet Li e Jackie Chan, nos filmes de Hollywood (*ibid.*, p. 94). No que respeita às personagens femininas, no caso de *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (Lee, 2000), a personagem de Jen Yu continua a ser uma combinação de uma *Dragon Lady* e de uma *China Doll* (*ibid.*, pp. 92-93).

Enquanto imigrantes nos Estados Unidos, os sino-americanos têm sido as piores vítimas do discurso orientalista (por exemplo, ao serem discriminados na lei da imigração e na procura de emprego) e são, por isso, o grupo mais suscetível de opor resistência aos discursos orientalistas em Hollywood. Não existe uma definição precisa de cinema sino-americano a nível académico. A fim de mostrar a resistência à hegemonia dominante na sociedade americana, a comunidade chinesa e outras comunidades asiáticas, como a coreana, a japonesa, a vietnamita, etc., unem-se frequentemente como um todo. Assim, o cinema sino-americano faz parte do cinema asiático-americano, que se considera ter surgido na sequência dos movimentos de direitos civis e estudantis das décadas de 1960 e 1970 (Okada, 2015, p. 5), e que nasceu da necessidade política de combater o racismo institucional e a sua invisibilidade em Hollywood e nos meios de comunicação social dominantes (*ibid.*, p. 7). Os primeiros filmes sino-americanos eram independentes e financiados principalmente pelo apoio de comunidades civis sino-americanas. Os protestos da *Third World Liberation Front* contra a Universidade da Califórnia, Berkeley, e o *San Francisco State College*, em 1968, levaram à criação do EthnoCommunications, um programa para cineastas de minorias, onde os estudantes asiáticos aprenderam a fazer filmes e formaram o coletivo cinematográfico Visual Communications, que realizou os primeiros filmes asiático-americanos, incluindo os retratos sobre imigrantes chineses (*ibid.*, pp. 1-2). Portanto, o cinema sino-americano, que se tem desenvolvido gradualmente com a ajuda da comunidade civil, tem tido uma forte base ideológica desde o seu nascimento e tem mantido uma relação estreita com temas como “a luta pelo poder dos chineses nos Estados Unidos”. Okada também argumenta que a resposta dos meios de comunicação social públicos à política de diversidade cultural

da *Carnegie Commission* (década de 1970) foi também um fator importante para a entrada dos filmes sino-americanos, uma parte dos filmes asiático-americanos, na indústria cinematográfica dominante como filmes de minorias (*ibid.*).

O primeiro filme produzido por Hollywood em que o elenco principal era asiático foi *Flower Drum Song* (Koster, 1961), mas não teve grande impacto. Só em 1993 é que o lançamento de *The Joy Luck Club*, um filme criado por chinês e com um elenco integralmente asiático, levou a revista *Times* a lamentar que “the Asians are coming! The Asians have landed! Suddenly China is chic” (Corliss, 1993). Mas não correu como esperado e só 25 anos depois é que surgiu o próximo filme asiático-americano produzido por Hollywood, *Crazy Rich Asians* (Chu, 2018). Em 2022, *Everything Everywhere All At Once* ter alcançado sete Óscares foi considerado uma vitória para os grupos minoritários.

Homi Bhabha (1985) argumenta que o contacto entre diferentes culturas é um processo de influência mútua e interpenetração, a que chama “hybridity” (pp. 160-161). O hibridismo cultural implica a desconstrução do que Said chama de oposição Oriente *versus* Ocidente, desafiando a autoridade do orientalismo. Devido à natureza ideológica do cinema sino-americano, os sino-americanos têm a oportunidade de rever as imagens dos chineses no cinema americano, de resistir aos estereótipos dos chineses na narrativa dominante de Hollywood e de desconstruir a dicotomia da narrativa orientalista através da construção de um hibridismo de identidades. No entanto, embora estes filmes apresentem, em certa medida, um carácter anticolonial negociado que é ativamente construído pela comunidade chinesa como forma de resistência à indústria cultural, são também inevitavelmente incorporados no quadro estabelecido de produção e consumo cultural pela poderosa máquina de narrativa popular, sucumbindo assim inconscientemente ao próprio orientalismo enraizado na sociedade americana.

3.2 A desconstrução do Orientalismo nos dois filmes

3.2.1 A quebra do silêncio dos chineses na sociedade americana

Segundo Said (2004), “se o Oriente se pudesse representar a si próprio, fá-lo-ia; como não pode, a representação serve o Ocidente, e, *faute de mieux*, o pobre Oriente” (p. 24). O Oriente não teria capacidade de se representar na História e, assim, a sua representação pelo Ocidente tornou-se numa forma de este se lhe impor a hegemonia. O Oriente, como um “outro” inexprimível, ausente e silencioso, permite ao Ocidente retratá-lo de uma forma unilateral, exagerada ou distorcida.

[...] o Oriente é eterno, uniforme e incapaz de se definir a si próprio; considera-se, conseqüentemente, que um vocabulário altamente generalizado e sistemático para descrever o Oriente de um ponto de vista ocidental é inevitável e, inclusive, cientificamente “objectivo”. (*ibid.*, p. 336)

Devido à sua influência mundial, os filmes de Hollywood tornaram-se uma forma importante de expressar e difundir os valores americanos. Carentes de capacidade de auto-representação, os chineses aparecem sempre passivamente nos filmes de Hollywood, resultando em estereótipos exemplificados por Fu Manchu e Charlie Chan. Quer os chineses sejam representados como Fu Manchu ou Charlie Chan, ambos apontam para um mesmo objetivo, que é preservar a superioridade dos euro-americanos. Em comparação com Fu Manchu, os brancos mostram-se decentes e bondosos; no caso de Charlie Chan, eles parecem benevolentes e proeminentes (Kim, 1982, p. 4).

Estes estereótipos orientalistas têm influenciado inconscientemente a visão que o mundo tem sobre os chineses, levando à discriminação racial contra os imigrantes chineses na sociedade americana. A injustiça sofrida pelos asiático-americanos na sociedade americana está enraizada na estrutura social dos Estados Unidos e tem estado presente ao longo da história das minorias, apresentando-se como ansiedade, medo e acusação para os asiático-americanos em momentos específicos da história (Sabharwal et al., 2022, p. 544).

Ao analisarem a história dos sino-americanos, Chin et al. (2019) argumentam que uma das principais razões para o sucesso do racismo dos brancos contra os sino-americanos reside no silêncio deles – existem muito poucas produções na sociedade americana que contam a história da sua perspectiva:

One measure of the success of white racism is the silence of the minority race and the amount of white energy necessary to maintain or increase that silence. The Chinese American is told that it is not a matter of being ignored and excluded but of being quiet and foreign. It is only recently that we have come to appreciate the consequences of that awful quiet and set out collecting Chinese American oral history on tape. There is no recorded Chinese American history from the Chinese American point of view. Silence has been a part of price of the Chinese American's survival in a country that hated him. (p. 9)

Quando fez o casting para *The Joy Luck Club* (1993), o realizador Wayne Wang formulou duas regras. Primeiro, nenhum caucasiano desempenharia papéis escritos para asiáticos; segundo, atrizes de várias origens asiáticas seriam consideradas para papéis especificamente chineses (Avins, 1993). Esta decisão foi tomada com o desejo de se rebelar contra os discursos orientalistas nos Estados Unidos sobre os sino-americanos e a comunidade asiático-americana como um todo. Como ele próprio disse,

“During the ‘Miss Saigon’ controversy,” he said, “there were a lot of people who said, ‘Talent is talent, and anybody can play any character with makeup.’ But it never happens that an Asian actress can go out for a major Caucasian role and get it. Until that day comes, there is no equity, so it was important to me that these roles all go to Asians.”

“Because there are so few good roles for Asians, I didn't want to eliminate Japanese or Vietnamese or Koreans,” Mr. Wang explained. (*ibid.*)

Sempre foi difícil para os chineses e os sino-americanos, tal como para outras minorias, ter a oportunidade de desempenhar personagens principais em Hollywood, e isso tem continuado a acontecer até à última década. De acordo com *Hollywood Diversity Report 2023*, as minorias estão muito sub-representadas. Em 2011-2019 e 2022, não mais do que 28% das pessoas de cor têm papéis principais em filmes

teatrais de topo em cada ano, muito abaixo dos 43,1% da população de cor como proporção da população total dos EUA (Ramón et al., 2023, p. 15). Em 2022, apenas 2,3% dos atores asiáticos são líderes ou co-líderes nos filmes teatrais de Hollywood (*ibid.*, p. 19). Mesmo quando os chineses e os sino-americanos têm a oportunidade de desempenhar papéis em filmes de Hollywood, a maior parte das vezes esses mesmos papéis apenas se conformam com os estereótipos orientais.

Mesmo em alguns filmes em que os asiáticos são os personagens principais, eles podem ser substituídos por atores brancos. Por exemplo, o ator sueco-americano Warner Oland teve uma carreira célebre como um ator *yellowface* muito procurado durante o início do século XX; recentemente, no filme *Aloha* (Crowe, 2015), Emma Stone foi escalada como uma mulher chinesa havaiana; em 2017, Scarlett Johansson interpreta uma rapariga japonesa em *Ghost in the Shell* (Sanders, 2017). Os realizadores alegaram que esta prática era uma tentativa de utilizar atores reconhecidos para atrair espectadores, a fim de tornar um projeto comercialmente viável (Rose, 2017). No entanto, esta prática tem prejudicado muito a política de identidade dos asiático-americanos. William Yu responde ao “whitewashing” no casting inicial do filme *Hellboy* (Marshall, 2019), dizendo, “With every instance of whitewashing, an (Asian-American) is subliminally told that they are not worth attention, not worth a place in this society” (Rose, 2017). E como comentado por Rose, “It is not just about whitewashing characters; it is also about whitewashing certain peoples’ culture and history by appropriating it for a movie and then erasing the non-white presence” (*ibid.*). O que foi “whitewashed”, embora sejam apenas as personagens do filme, o seu efeito na cultura das minorias e na identidade das minorias pode ser grave – poderia tornar a cultura das minorias invisível e silenciosa na sociedade americana.

Por conseguinte, é significativo que *The Joy Luck Club* (1993) tenha um elenco predominantemente asiático. Dá aos sino-americanos, e à comunidade asiática em conjunto, a oportunidade de se representarem a si próprios e à sua cultura em Hollywood e, com a influência desta plataforma, a voz dos sino-americanos pode ser ouvida na sociedade americana.

Quase 30 anos após o lançamento de *The Joy Luck Club* (1993), um outro filme sino-americano, *Everything Everywhere All at Once* (2022), ganhou sete Óscares, com Michelle Yeoh a ganhar o prémio de Melhor Atriz, fazendo história como a primeira mulher asiática a ganhar este prémio (Zornosa, 2023). Michelle Yeoh revelou numa entrevista as dificuldades que os atores asiático-americanos enfrentam em Hollywood e a importância da representação,

You don't understand how important representation is until you see it and realise you've been missing it your whole life. Asians in film are no longer destined to be Kung Fu warriors, sidekicks or secondary characters. And representation is not just one Asian star flying the flag for an entire continent. (Coughlin, 2013)

O ator principal do filme, Ke Huy Quan, também revelou numa entrevista as suas experiências em Hollywood, onde não conseguiu arranjar bons empregos devido à falta de papéis asiáticos. Ele teve de adiar o seu sonho de Hollywood por décadas e não atuou em nenhum filme durante quase 30 anos antes de atuar neste filme (Salisbury, 2023). As suas experiências são um reflexo das lutas que as minorias têm vindo a enfrentar em todas as secções da sociedade americana. É isto que torna ainda mais significativos o sucesso deste filme e o prémio de Michelle Yeoh, como ela disse numa entrevista,

We need this because there are so many who have felt unseen and unheard, not just in the Asian community – this is for the Asian community – but for anybody who's identified as a minority. We deserve to be heard, we deserve to be seen, we deserve to have opportunities so we can have a seat at the table. That's all we are asking for. Give us that opportunity. Let us prove we are worth it. (Blyth, 2023)

O filme conseguiu chamar a atenção da sociedade americana para os sino-americanos e outros grupos minoritários, e tornou visível para a sociedade a situação de vida e psicológica dos grupos minoritários. Ao mesmo tempo, o reconhecimento pelos Prémios Académicos e pelo público tem o maior significado para minorias ter mais oportunidades e direitos iguais em Hollywood. Servindo como

um meio importante para transmitir cultura e valores, o progresso de Hollywood também pode ajudar a desconstruir os discursos orientalistas na sociedade americana.

Em suma, *The Joy Luck Club* (1993) e *Everything Everywhere All at Once* (2022) como dois filmes realizados e protagonizados por sino-americanos, dão voz aos sino-americanos que sempre foram descritos como o “outro” na sociedade americana, tendo estes, assim, a oportunidade de contar as suas próprias histórias que sempre estavam ausentes na sociedade americana. Fazendo isso, do seu primeiro ponto de vista, proclamando assim a sua própria subjetividade. *Everything Everywhere All at Once* (2022) ganhou vários Óscares, o que é ainda mais significativo para os sino-americanos: é um contraste estimulante com o crescente preconceito anti-asiático e com o seu estatuto de eterno estrangeiro (Monji, 2023). Estes dois filmes quebraram o silêncio dos sino-americanos na sociedade americana e podem ser vistos como uma forma de resistência e desconstrução do orientalismo.

3.2.2 A manifestação do hibridismo cultural

O orientalismo implica uma forma de pensar dicotômica entre o Oriente e o Ocidente, ou seja, existe uma diferença irreconciliável entre o Oriente e o Ocidente. Construindo o Oriente como o “outro” em oposição a ele, o Ocidente demonstra a sua superioridade, o que se torna uma forma de exercer a sua hegemonia sobre o Oriente. Por conseguinte, a chave para desconstruir o Orientalismo reside na desconstrução da dicotomia entre o Oriente e o Ocidente.

Em *Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree outside Delhi, May 1817*, Homi Bhabha (1985) revela o hibridismo da cultura colonial através do exemplo da disseminação do cristianismo na Índia. E esse hibridismo é precisamente a maneira pela qual é importante desconstruir a dicotomia. Ele repara que os colonizados eram seletivos na sua aceitação do cristianismo: não o aceitavam na sua totalidade, por exemplo, não acreditavam que Jesus fosse um europeu e não aceitavam a comunhão. Comentando este fenómeno, Bhabha (1985) afirma que “when the natives demand an Indianized Gospel, they are using the powers

of hybridity to resist baptism and to put the project of conversion in an impossible position” (p. 160).

Este exemplo mostra que, no discurso colonial, devido à influência da cultura nativa, a aceitação da cultura colonial pelos colonizados não é uma réplica exata, mas sim um “mimicry” da cultura do colonizador. Muitos aspetos da cultura colonial são substituídos pelos da cultura nativa, e a interpenetração das culturas nativa e colonial conduz ao resultado de uma cultura híbrida. Segundo Bhabha, “the display of hybridity – its peculiar ‘replication’ – terrorizes authority with the ruse of recognition, its mimicry, its mockery” (*ibid.*, p. 157). Por outras palavras, o hibridismo pode dissolver a essencialidade da cultura colonial e desconstruir a dicotomia entre culturas coloniais e colonizadas através do “mimicry”. Esta estratégia do “mimicry” desafia a autoridade do colonialismo ao destruir fundamentalmente os valores universais da cultura colonial (Liu, 2014, p. 14). Como Bhabha (1985) disse,

[...] the paranoid threat from the hybrid is finally uncontainable because it breaks down the symmetry and duality of self/Other, inside/outside. (p. 158)

Hybridity [...] causes the dominant discourse to split along the axis of its power to be representative, authoritative. Hybridity represents that ambivalent “turn” of the discriminated subject into the terrifying, exorbitant object of paranoid classifications disturbing questioning of the images and presences of authority. (*ibid.*, p. 155)

Segue-se que o hibridismo implica a desconstrução daquilo a que Said chama a contraposição entre o Oriente e o Ocidente, desafiando a autoridade do Orientalismo. Em *Cultural Identity and Diaspora*, Stuart Hall (1990) ilustra assim a natureza da identidade cultural:

Cultural identity,[...], is a matter of ‘becoming’ as well as of ‘being’. It belongs to the future as much as to the past. It is not something which already exists, transcending place, time, history and culture. Cultural identities come from somewhere, have histories. But, like everything which is historical, they undergo constant transformation. (p. 225)

No sentido da natureza dinâmica das identidades culturais, as identidades não podem ser distinguidas em termos de superioridade ou inferioridade; existe apenas comunicação e diálogo entre diferentes identidades (Xu, 2020, p. 91).

Com base nesta definição de identidade cultural, Hall (1990) sugere que a identidade diaspórica é um processo continuamente construído que exhibe um hibridismo,

The diaspora experience as I intend it here is defined, not by essence or purity, but by the recognition of a necessary heterogeneity and diversity; by a conception of ‘identity’ which lives with and through, not despite, difference; by hybridity. Diaspora identities are those which are constantly producing and reproducing themselves anew, through transformation and difference. (p. 235)

Tanto *The Joy Luck Club* (1993) como *Everything Everywhere All at Once* (2022) abordam, em certa medida, a questão da identidade cultural sino-americana. Como “diaspora” nos Estados Unidos, a forma como os sino-americanos confirmam as suas identidades culturais torna-se uma questão importante a resolver em ambos os filmes.

Em *The Joy Luck Club* (1993), apesar de as mães se terem mudado para os Estados Unidos e estarem a tentar assimilar-se à sociedade americana, tudo sobre a China as acompanha, sobretudo em termos de língua. As mães falam na sua língua especial, metade em *broken English*, metade no seu próprio dialeto chinês. Apesar dos seus esforços para aprenderem o inglês, o inglês que falam tem uma estrutura gramatical confusa e, frequentemente, tem a lógica do pensamento em chinês. Por exemplo, “Chinese mahjong very tricky” (Wang, 1993, 00:06:32), “Hey, June, why you not take the piano home?” (*ibid.*, 00:07:44). Utilizam estas frases que não estão em conformidade com as regras da gramática inglesa porque ainda são influenciadas pela estrutura gramatical do chinês. Por outras palavras, se estas frases forem traduzidas diretamente para chinês, não há qualquer problema em termos de estrutura gramatical.

A língua é um fator importante que influencia a construção da identidade. Nos filmes de Hollywood, o inglês ocupa sempre uma posição dominante, o que constitui

um símbolo da hegemonia americana, influenciando a construção da identidade de uma forma encoberta.

Inscribed within the play of power, language becomes caught up in the cultural hierarchies typical of Eurocentrism. English, especially, has often served as the linguistic vehicle for the projection of Anglo-American power, technology, and finance. Hollywood films, for their part, betray a linguistic hubris bred of empire. Hollywood proposed to tell not only its own stories but also those of other nations, and not only to Americans but also to the other nations themselves, and always in English. [...]. By ventriloquizing the world, Hollywood indirectly diminished the possibilities of linguistic self-representation for other nations. Hollywood both profited from and itself promoted the world-wide dissemination of the English language, thus contributing indirectly to the subtle erosion of the linguistic autonomy of other cultures. (Stam & Shohat, 2014, pp. 191-192)

Mercer (1988) revela a importância do crioulo para desconstruir o domínio da língua inglesa:

Across a whole range of cultural forms there is a ‘syncretic’ dynamic which critically appropriates elements from the master-codes of the dominant culture and ‘creolises’ them, disarticulating given signs and re-articulating their symbolic meaning. The subversive force of this hybridising tendency is most apparent at the level of language itself where Creoles, patois and black English decentre, destabilise and carnivalise the linguistic domination of ‘English’ – the nation-language of master-discourse – through strategic inflections, re-accentuations and other performative moves in semantic, syntactic and lexical codes. (citado em Hall, 1990, p. 236)

Então o inglês não-padrão falado pelas mães, tal como o crioulo, desafia a autoridade do inglês padrão numa forma de hibridismo.

Tal como em *The Joy Luck Club* (1993), em *Everything Everywhere All at Once* (2022), o casal sino-americano Evelyn e Waymond fala um inglês com sotaque e não-padrão, influenciado pelas convenções linguísticas chinesas. Por exemplo, a Evelyn tem sempre dificuldade em distinguir entre “he” e “she” em inglês porque a pronúncia das duas palavras é a mesma em chinês, ambas são “tā” (Kwan & Scheinert, 2022, 00:04:28-00:04:30). O que é diferente é que, se a maior parte da língua utilizada em *The Joy Luck Club* (1993) é o inglês ou o inglês não-padrão, em *Everything*

Everywhere All at Once (2022) os diálogos são frequentemente uma mistura de cantonês, mandarim e inglês. Este facto mostra também um desafio à supremacia do inglês padrão na sociedade americana.

Quer se trate do inglês não-padrão falado pelas mães em *The Joy Luck Club* (1993), influenciado pela estrutura gramatical da língua chinesa, ou da mistura de diálogos em cantonês, mandarim e inglês em *Everything Everywhere All at Once* (2022), ambos simbolizam uma fusão de culturas e implicam uma desconstrução da dicotomia orientalista.

Para além da língua em si, o hibridismo da língua também se reflete na sua forma de expressão. Apesar de falarem inglês, as suas expressões continuam a ser influenciadas pela cultura de alto contexto da China.

Em *The Joy Luck Club* (1993), Lindo sempre fala de uma forma humilde, o que resulta numa cena cómica à mesa de jantar com o namorado de Waverly, um americano chamado Rich, que está habituado a uma forma de expressão direta:

Waverly (narradora): As is the Chinese cook's custom...my mother always insults her own cooking...but only with the dishes she serves with special pride.

Lindo: This dish not salty enough. No flavor. It's too bad to eat. But please...

Waverly (narradora): That was our cue to eat some... and proclaim it the best she'd ever made.

Rich: You know, Lindo... all this needs is a little soy sauce. (Wang, 1993, 00:45:36-00:46:05)

Quando Waverly apresenta o seu namorado Rich à sua mãe Lindo, ela mostra-lhe um casaco que ele lhe deu como prenda. Lindo acha que o casaco não é suficientemente bom. Ao criticar aparentemente o casaco, a mãe está na verdade a dizer à filha que não acha que Rich é suficientemente bom para ela (*ibid.*, 00:42:21-00:42:56). Ying-ying, ao ver o estado precário do casamento de Lena, usa a metáfora da instabilidade de uma mesa em sua casa para dizer à filha que o seu casamento é instável (*ibid.*, 01:09:03-01:09:29).

Em *Everything Everywhere All at Once* (2022), Evelyn e Joy estão em conflito devido à identidade sexual minoritária de Joy. Ela quer ter uma conversa com a filha,

mas quando a alcança, hesita em dizer qualquer coisa e finalmente diz: “You... you have to try to eat healthier. You are getting fat” (Kwan & Scheinert, 2022, 00:10:59-00:11:06).

Este modo de expressão ambíguo e de alto contexto das mães resulta da influência da cultura chinesa sobre elas. “Language – both code and content – is a complicated dance between internal and external interpretations of our identity” (Gibson, 2004, p. 1). A língua é um aspeto crucial que forma a identidade cultural. A língua utilizada pelas mães é influenciada pelas duas culturas, na medida em que utilizam símbolos da língua inglesa para exprimir o modo de pensar da lógica chinesa, apresentando uma fusão das culturas chinesa e americana no filme e mostrando uma identidade cultural híbrida dos sino-americanos.

Esta identidade cultural dinâmica e híbrida também se reflete no desenvolvimento dos enredos de ambos os filmes. Em *The Joy Luck Club* (1993), quatro mães que sofreram na velha China chegam aos Estados Unidos cheias de esperança de poderem começar uma nova vida e de as suas filhas poderem integrar-se na sociedade americana, como narra Wu Suyuan no início do filme:

In America I will have a daughter just like me. But over there, nobody will say her worth is measured...by the loudness of her husband's belch. Over there, nobody will look down on her...because I will make her speak only perfect American English. And over there, she will... always be too full to swallow any sorrow. (Wang, 1993, 00:01:13-00:01:42)

No entanto, após a morte de Wu Suyuan, as outras mães encorajam a filha de Suyuan, June, a regressar à China para conhecer o passado da sua mãe. Este facto simboliza também a reconciliação das mães com o seu próprio passado e com a parte da sua identidade cultural que tem a ver com a China. Embora elas próprias não possam regressar à China, querem que June regresse para encontrar a sua raiz.

De facto, apesar de as mães terem sempre tentado integrar-se na sociedade americana, a cultura tradicional chinesa está profundamente enraizada nos seus pensamentos e incorporada nos seus hábitos. Criaram “the Joy Luck Club” nos

Estados Unidos, um local de encontro com amigos e familiares. Aqui jogam mahjong tradicional chinês e, ocasionalmente, falam algumas palavras em chinês como forma de se identificarem com a sua identidade cultural chinesa na sociedade americana.

Para além disso, as atitudes emocionais das mães em relação às filhas e a forma como as educam são, consciente ou inconscientemente, influenciadas pela cultura tradicional chinesa. As filhas, que crescem nos Estados Unidos, são influenciadas pela cultura americana e têm frequentemente conflitos com as suas mães chinesas. A eventual reconciliação entre mãe e filha simboliza a compreensão mútua entre as culturas chinesa e americana.

Em *The Joy Luck Club* (1993), as filhas não compreendem muito bem a mãe no início. Quando era pequena, a sua mãe mandou June ter aulas de piano, mas ela não gostava de tocar piano e gritou com a mãe: “I’m not your slave. This isn’t China. You can’t make me” (*ibid.*, 00:12:40-00:12:43). A mãe, Wu Suyuan, com um pensamento tradicional chinês, acredita que está preocupada com o futuro da sua filha, esperando que esta se torne uma pianista de sucesso no futuro e possa integrar-se melhor na sociedade americana e não passar pelas mesmas dificuldades que ela passou. June, por outro lado, tem uma mentalidade individualista tipicamente americana, acreditando que a mãe está a tentar interferir na sua liberdade, pelo que fica intencionalmente preguiçosa quando pratica e comete erros no recital, numa tentativa de fazer com que a mãe deixe de interferir na sua vida.

Depois de Waverly ganhar o grande prémio num concurso de xadrez, a sua mãe Lindo mostra fotografia vencedora dela na rua a todos os que passam por elas, causando o descontentamento de Waverly: “Why do you have to use me to show off? If you want to show off... then why won’t you learn to play chess?” (*ibid.*, 00:36:38-00:36:47). Lindo, a mãe, considera que o sucesso da filha é uma honra para toda a família, enquanto Waverly, que cresceu na América, considera que, se a mãe quer exibir-se, deve ganhar um prémio pelos seus esforços. O conflito entre elas reflete o conflito entre o “coletivismo” da cultura chinesa e o “individualismo” da cultura americana.

No final, June descobre o sofrimento da mãe na China e começa a compreender as esperanças que ela tinha para si, e regressa à China para encontrar as suas raízes, abraçando-se com as suas irmãs (*ibid.*, 02:15:13). E Waverly, depois de falar com a mãe, resolve o conflito que tinha com ela em criança e compreende as esperanças que a mãe tinha em relação a ela (*ibid.*, 00:50:40-00:51:30).

Depois de Rose casar com Ted, um americano branco, ela começa a tornar-se submissa a ele, obedecendo-lhe, nunca debatendo com ele e suportando sozinha as amarguras do seu casamento. Depois do fracasso do seu casamento, a sua mãe An-Mei falou com ela,

I tell you the story because I was raised...the Chinese way. I was taught to desire nothing...to swallow other people's misery... and to eat my own bitterness. And even though I taught my daughter the opposite... but still she came out the same way. Maybe it is because she was born to me and she was born a girl. And I was born to my mother, and I was born a girl. All of us like stairs... one step after another, going up, going down... but always going the same way. (*ibid.*, 01:45:37-01:46:10)

Por outras palavras, embora Rose tenha sido criada à maneira americana e se identifique como americana (*ibid.*, 01:28:03), a cultura chinesa continua a influenciá-la subconscientemente e manifesta-se em momentos particulares.

Por conseguinte, apesar das mães terem fugido da sociedade feudal da China e se terem mudado para os Estados Unidos, abraçando os valores americanos e recomeçando as suas vidas com esperança, a parte chinesa da sua identidade cultural continua a afetá-las. Para as filhas, compreender as suas mães significa resolver o conflito cultural dicotómico entre a China e os Estados Unidos, e elas estão gradualmente a aceitar a parte da sua identidade cultural chinesa que carregam. Nelas, assistimos a um estado de hibridação cultural.

Em *Everything Everywhere All at Once* (2022), existe também um conflito cultural entre a mãe Evelyn e a filha Joy. Crescida na cultura tradicional chinesa, Evelyn é conservadora e rigorosa com a sua filha, e carece de comunicação com ela. Joy é a sua filha nascida nos EUA e é educada pela cultura americana. Ela sempre se rebela contra a sua mãe face às exigências estritas dela. Joy é também uma minoria

sexual. Mesmo que Evelyn mostre a atitude de tolerância superficialmente, ela acredita realmente que isto não é aceitável para as famílias chinesas tradicionais. Entre ambas existe um conflito irreconciliável, que se torna mais evidente quando aparece Gong Gong, vindo da China, “你知不知道你老妈对你交女朋友已经很开放了, 她还是一个老外 (Sabes que a tua mãe já está muito aberta a que namores com uma rapariga. E ela até é uma rapariga americana)?” (tradução minha, Kwan & Scheinert, 2022, 00:05:39-00:05:44), “But Gong Gong, his heart cannot take it, especially after such a long flight. You want him to come all the way from China to die like that?” (*ibid.*, 00:05:57-00:06:02).

Nos enredos seguintes, Evelyn viaja pelo multiverso em busca de si própria, também tem que enfrentar “eu” interior da sua filha e através dos seus diálogos no multiverso, elas compreendem a situação uma da outra e eventualmente chegam a uma reconciliação. Evelyn acaba por apresentar Becky a Gong Gong voluntariamente, simbolizando que os conflitos entre culturas diferentes podem eventualmente ser resolvidos, transmitindo a noção de hibridação cultural.

A relação entre Evelyn e a auditora no filme é também uma metáfora. Evelyn é uma minoria étnica e a auditora representa a autoridade nos EUA. Evelyn vê a auditora como discriminatória para com os chineses na sua comunidade (*ibid.*, 00:07:30) e imagina-a como um dos vilões que precisa de vencer no multiverso. No final, a auditora compreende a situação de Evelyn depois de uma conversa profunda entre as duas e concorda em dar-lhe a outra oportunidade. A auditora toma esta decisão porque como mulher, a situação de Evelyn recorda-lhe a sua relação com o marido, conseguindo assim entender a confusão que ela tem na sua vida (*ibid.*, 01:51:30-01:51:53). A reconciliação entre Evelyn e a auditora também implica que o conflito entre as minorias e a autoridade não é irreconciliável, mas pode ser resolvido através de emoções partilhadas, o que implica uma desconstrução da estrutura dicotômica.

Em síntese, em ambos os filmes, *The Joy Luck Club* (1993) e *Everything Everywhere All at Once* (2022), é transmitida uma noção de hibridismo cultural, que se reflete na mistura de línguas e na identidade cultural dinâmica dos sino-americanos.

Em ambos os filmes, o inglês não-padrão e a mistura de diálogos chineses e ingleses utilizados pelos sino-americanos desafiam a autoridade do inglês padrão na sociedade americana. Em *The Joy Luck Club* (1993), embora as mães tenham tentado integrar-se na sociedade americana, os seus hábitos e ideias continuam a ser influenciados pela cultura tradicional chinesa, o que revela uma identidade cultural híbrida. Há muitos conflitos entre as filhas criadas nos Estados Unidos e as mães que mantêm as ideias culturais tradicionais chinesas, mas acabam por se entender, o que desconstrói a estrutura dicotômica entre as duas culturas. Em *Everything Everywhere All at Once* (2022), os conflitos entre Evelyn e Joy, bem como entre Evelyn e a auditora, simbolizam os conflitos entre culturas diferentes, e a reconciliação final transmite uma noção de compreensão mútua. A mensagem de hibridismo cultural e a dissolução dos conflitos culturais em ambos os filmes quebra a dicotomia entre o Oriente e o Ocidente, implicando uma desconstrução do Orientalismo.

3.3 A auto-orientalização nos dois filmes

Na história do cinema de Hollywood do século XX, desenvolveram-se dois estereótipos típicos dos chineses: Fu Manchu e Charlie Chan (e as suas contrapartes femininas, *Dragon Lady* e *China Doll*). Estes estereótipos dos chineses foram criados nos diferentes contextos históricos dos Estados Unidos e, ao mesmo tempo, devido à influência dos filmes de Hollywood, influenciaram a forma como os chineses são imaginados na sociedade americana. Como sino-americanos, Wayne Wang, diretor de *The Joy Luck Club* (1993), e Daniel Kwan, um dos diretores de *Everything Everywhere All at Once* (2022), também não conseguiram ultrapassar as imagens estereotipadas do povo chinês na narrativa dominante da sociedade americana. Sendo que nos seus filmes, existe o fenómeno da “auto-orientalização”.

Em *The Joy Luck Club* (1993), as mães imigrantes chinesas e as filhas nascidas nos Estados Unidos são retratadas como as minorias modelos na parte da narrativa americana, enquanto que na parte da narrativa chinesa, as mulheres são retratadas

como viciosas ou submissas. Os homens chineses, por sua vez, são retratados como sinistros ou emasculados.

A segunda concubina de Wu-Tsing é um exemplo típico da traiçoeira *Dragon Lady*. Ela é uma mulher maligna que costuma usar vários truques. Para ajudar o seu marido, a violar a mãe de An-Mei, esta atrai-la para seu quarto para jogar mahjong, depois leva Wu-Tsing para lá depois de a mãe de An-Mei se ter deitado. Após a mãe de An-Mei ter dado à luz um filho, toma a criança para si própria para aumentar o seu estatuto entre todas as concubinas (Wang, 1993, 01:41:00-01:43:00).

Pelo contrário, a mãe de An-Mei é uma imagem típica da *China Doll*. Ela é sensual, submissa e nunca resiste. Apesar de odiar Wu-Tsing, aceita dormir com ele e torna-se a sua quarta concubina (*ibid.*, 01:30:56-01:33:20). Fica calada quando é expulsa da casa da família pelo seu irmão e engole a tristeza sozinha (*ibid.*, 00:18:20-00:19:08). Mesmo quando o filho é levado pela segunda concubina, ela não resiste. Acaba por se suicidar engolindo ópio, pondo assim fim à sua vida trágica (*ibid.*, 01:44:11).

Estas mulheres chinesas, todas elas vítimas ou defensoras do sistema feudal chinês, são também utilizadas para traçar um retrato de uma China feudal, atrasada e extremamente opressiva, através das cenas em que decorrem as suas histórias. Os aspetos negativos da cultura tradicional chinesa, como o concubinato, a feitiçaria e outros maus costumes, são todos mostrados no filme. A América, por outro lado, é um lugar civilizado e liberal para as mães recomeçarem as suas vidas.

Lindo é prometida por uma casamenteira ao filho da Sra. Huang numa idade muito jovem (*ibid.*, 00:18:00-00:18:11) e casa-se para a família Huang aos quinze anos, quando o seu marido ainda é uma criança (*ibid.*, 00:21:45-00:22:45). Depois de Wu-Tsing ter violado a mãe de An-Mei, ela é levada para casa para ser a sua quarta concubina (*ibid.*, 01:30:56-01:33:20). Depois de casar com o seu primeiro marido, Ying-ying tem de tolerar outras mulheres que o marido traz para casa (*ibid.*, 00:59:17). Incapaz de rejeitar o casamento feudal, Lindo só podia fingir-se de louco e aproveitar-se do pensamento supersticioso da família Huang, fabricando uma história sobre o sonho confiado pelos seus antepassados para escapar a este casamento

ridículo (*ibid.*, 00:31:38-00:34:00). De forma a curar a sua mãe, a mãe de An-Mei corta a sua própria carne, cozinha-a com medicamentos e dá-lha a beber (*ibid.*, 01:21:35-01:22:09). An-Mei usa a fobia de fantasmas de Wu-Tsing no funeral da sua mãe para o convencer a aceitar vê-la como sua única mulher (*ibid.*, 01:39:46-01:40:40). Todas estas cenas mostram o feudalismo e o atraso da China em contraste com a liberdade e o avanço dos Estados Unidos, criando uma imagem para o público de uma China misteriosa que se enquadra no estereótipo americano e realçando a dicotomia entre a cultura chinesa e a americana.

Na parte americana da narrativa, a imagem das mulheres chinesas continua a ser a da minoria modelo. As mães lutam para aprender inglês e tentam integrar-se na sociedade americana, enquanto as filhas estudam duramente e têm bons empregos. No entanto, quando as filhas se casam, voltamos a ver nelas o reflexo da *China Doll*. Confiante e com pensamentos próprios no início, depois de se casar com Ted, Rose começa a submeter-se a todas as decisões de Ted. Ela vive sob o véu do protetor do Ted, e esta submissão acaba por levar ao fracasso do casamento - Ted trai-a e acusa-a de não ter uma mente própria (*ibid.*, 01:27:38-01:28:30). O mesmo aconteceu com a sua amiga, Lena. Ela parece ser igual ao seu marido no casamento, porque eles dividem sempre as contas. Mas, na realidade, ela tem sempre de pagar o que não lhe pertence, por exemplo, ela também tem que pagar pelo gelado que nunca come, o que reflete o facto de estar numa posição inferior no casamento e de ser muito submissa ao marido (*ibid.*, 01:02:03-01:05:00).

Quanto às personagens masculinas do filme, Wu-Tsing e o primeiro marido de Ying-ying, Lin Xiao, são tipicamente retratados como o sinistro Fu Manchu. Wu-Tsing, que viola a mãe de An-Mei e a força a casar-se com ele, tem cinco concubinas, e só gosta de se divertir (*ibid.*, 01:30:56-01:33:20). Lin Xiao é uma figura sinistra que objetifica as mulheres. Abandona Ying-ying depois de dar à luz um filho, e até leva outras mulheres para casa (*ibid.*, 00:59:17), como se Ying-ying fosse apenas um instrumento para ele reproduzir a sua descendência.

O primeiro marido de Lindo, o filho da Sra. Huang, por outro lado, é uma figura masculina chinesa emasculada e sem atrativos sexuais. Ele é um homem sexualmente

impotente que não tem desejo pela sua esposa, e partilha uma cama com ela como irmãos (*ibid.*, 00:25:58-00:26:17).

Outros homens chineses que vivem nos Estados Unidos são também retratados como minorias modelo emasculadas e silenciosas. Os pais raramente aparecem no filme como se não estivessem envolvidos na educação das suas filhas, mantendo sempre o silêncio e actuando como pano de fundo. O segundo marido de Wu Suyuan só aparece no final do filme e serve para explicar à filha as experiências passadas de Suyuan na China (*ibid.*, 01:56:44-01:57:55). O professor de piano de June, o Sr. Chong, que aparece com mais frequência, é representado como um homem surdo, uma personagem irónica que não ouve, mas que ensina June a tocar piano (*ibid.*, 00:07:26-00:10:58). A sua surdez é também uma variante da emasculação (Huang, 2018, p. 15).

O filme também adapta Harold, a única figura masculina branca depreciativa do romance original de Amy Tan (1989, pp. 173-180), para um rosto asiático. Harold tratou a sua mulher, Lena, de forma extremamente injusta no seu casamento. Ele divide sempre a conta com Lena, apesar de ele ganhar cerca de sete vezes mais do que ela ganha (Wang, 1993, 01:02:03-01:05:00). É egoísta e nunca presta atenção aos sentimentos da sua mulher, não sabendo sequer que ela é alérgica a gelados (*ibid.*, 01:04:05-01:05:00).

Em *Everything Everywhere All at Once* (2022), Evelyn e Waymond, imigrantes da China, são descritos como minorias modelo e gerem juntos uma lavandaria. Para escapar à opressão da cultura patriarcal chinesa, fugiram para os Estados Unidos. Trabalham duramente nos Estados Unidos e esperam integrar-se na sociedade americana. No cenário do multiverso, Evelyn, uma sino-americana numa situação difícil, tenta ultrapassar as limitações da sua própria identidade e procurar mais possibilidades na sua vida. Lamentavelmente, as suas imaginações das possibilidades da vida continuam confinadas aos estereótipos dos sino-americanos na sociedade americana. Durante a sua viagem pelo multiverso, imagina-se como uma estrela de Kung Fu (Kwan & Scheinert, 2022, 01:21:22), uma artista da Ópera de Pequim (*ibid.*, 01:13:00), uma chefe de teppanyaki (*ibid.*, 01:16:38). Estes são os estereótipos mais

clássicos dos sino-americanos na sociedade americana: são inofensivos para a sociedade americana, mas também inacessíveis à hierarquia do poder. Estas identidades são as mesmas definições e normas com que as pessoas de etnia chinesa se deparam enquanto minorias na sociedade americana, refletindo as diferenças de estatuto racial nos Estados Unidos (Wang, 2023, p. 73).

O marido de Evelyn, Waymond, é uma figura emasculada. O seu nome é pronunciado como “Women”, e é paciente e gentil, mas não é sexualmente atraente. É dono de uma lavandaria, uma ocupação que vai ao encontro do estereótipo da sociedade americana sobre a feminilidade dos homens chineses. Em meados e finais do século XIX, devido à Corrida do ouro na Califórnia, um grande número de chineses afluíram aos Estados Unidos, o que provocou o pânico e a resistência dos americanos a esta mão-de-obra barata. Assim os seus direitos a encontrar um emprego nos Estados Unidos foram restringidos, pelo que tiveram de aceitar trabalhos tradicionalmente femininos, como lavar roupa em lavandarias e lavar pratos em restaurantes, etc. No entanto, tudo isto representava uma perda da masculinidade chinesa e reforçava o estereótipo do homem chinês como sendo feminino (Huang, 2018, pp. 12-13).

A outra personagem masculina do filme, Gong Gong da China, que é malévolo, representa a cultura patriarcal da China, e as suas tentativas desesperadas de impedir Evelyn de casar com Waymond é o que leva à sua posterior fuga para os Estados Unidos (Kwan & Scheinert, 2022, 01:59:55-02:00:40). E no universo *Alpha*, ele é considerado como o Daemon que está por trás de tudo e precisa ser derrotado (*ibid.*, 01:10:29).

Em suma, as representações dos chineses e dos sino-americanos em *The Joy Luck Club* (1993) e em *Everything Everywhere All at Once* (2022) continuam cheias de estereótipos. No entanto, também vale a pena analisar as possíveis razões para a auto-orientalização dos realizadores sino-americanos.

Em primeiro lugar, há razões económicas e políticas. Toda a produção cinematográfica exige capital e, enquanto indústria, o cinema tem uma relação direta com a economia e com as relações de poder (Diker & Koç, 2021, p. 578). Na

perspetiva da economia política crítica, a cultura mediática orientada para o lucro é influenciada pelas condições dominantes do poder político e da ordem do mercado capitalista (*ibid.*). De acordo com Adorno, o cinema, enquanto parte da indústria cultural, tal como outros meios de comunicação social, desenvolve-se sob o escrutínio dos regulamentos económicos e atitudes políticas ocidentais; neste sentido, os directores de cinema não ocidentais são, voluntária ou involuntariamente, prejudicados pelas forças do capital (*ibid.*). Não só o Ocidente produz discursos orientalistas, mas também os realizadores não ocidentais produzem esse tipo de conteúdo que reflete aquilo a que Adorno chamava “the voice of its masters” (*ibid.*). Os filmes sino-americanos foram inicialmente financiados pela comunidade sino-americana e, maioritariamente, eram filmes independentes. No caso de *The Joy Luck Club* (1993) e *Everything Everywhere All at Once* (2022), como dos poucos filmes sino-americanos financiados e produzidos pelos estúdios de Hollywood, foi mais ou menos necessário fazer cedências ao capital e ao mercado mainstream. Na era do consumismo, até certo ponto, os realizadores podem usar deliberadamente os símbolos chineses estereotipados para criar uma atmosfera de uma China exótica e misteriosa para atrair mais público.

Em segundo lugar, devido à popularidade dos discursos orientalistas na sociedade americana, as percepções que os sino-americanos têm de si próprios foram afetadas, aceitando silenciosamente estes estereótipos. Por outras palavras, para além da desigualdade na capacidade de representação devido a fatores históricos, políticos, económicos e tecnológicos, parte da razão é que os sino-americanos aceitaram os estereótipos que lhes foram atribuídos pela sociedade americana e perderam a vontade de se rebelarem. Chin et al. (2019) também criticam a aceitação e aquiescência de estereótipos por parte dos sino-americanos. Argumentam que os estereótipos associados a grupos intra-minoritários são reforçados através do “self-contempt” individual e coletivo, que tem sido eufemisticamente referida como assimilação, adaptação e aculturação bem-sucedidas (p. 12).

Por último, pode também ter a ver com razões pessoais dos diretores. Huang (2018) analisa 18 filmes de Wayne Wang e descobre que as imagens derogatórias de

homens são frequentemente encontradas nos seus filmes, o que não se deve apenas à desilusão dele com os seus compromissos de estar numa cultura heterogénea, mas também ao seu Complexo de Édipo e paranoia (p. I). No entanto, nas obras de Ang Lee, um outro realizador chinês, ao contrário dos homens chineses fracos ou violentos e da ausência de pai das famílias chinesas nos filmes realizados por Wayne Wang, ele concentra-se mais na representação de personagens masculinas e concede-lhes autoridade absoluta, expressando um sentido mais forte de subjetividade masculina, que está relacionado com o seu Complexo de Electra (*ibid.*, p. 34). Assim, a auto-representação dos chineses e sino-americanos estereotipados nos filmes sino-americanos está também relacionada com as experiências pessoais do realizador, bem como com as suas personalidades.

Como resultado, o fantasma do orientalismo continua presente nos dois filmes sino-americanos, *The Joy Luck Club* (1993) e *Everything Everywhere All at Once* (2022). Nas representações dos chineses e da cultura chinesa, os estereótipos da China na sociedade americana continuam a ser perpetuados. E devido a razões económicas, políticas e experiências pessoais, os realizadores sino-americanos envolvem-se, consciente ou inconscientemente, num processo de auto-orientalização.

3.4 Os novos estereótipos da China a partir dos dois filmes

Através de *The Joy Luck Club* (1993) e *Everything Everywhere All at Once* (2022), vemos a natureza progressiva do cinema sino-americano, que faz com que as vozes sino-americanas sejam ouvidas na sociedade americana. Mostrando a identidade cultural dinâmica dos sino-americanos e transmitindo a ideia de um hibridismo cultural, que pode ser vista, em certa medida, como uma desconstrução do orientalismo. No entanto, devido à influência da cultura dominante americana, bem como a razões económicas, políticas e históricas, os realizadores sino-americanos continuam a manter os estereótipos orientalistas americanos quando representam o povo e a cultura chineses, o que resulta no fenómeno da auto-orientalização nos seus

filmes. Ao repetir as narrativas das relações mãe-filha e a imagem das mães chinesas como “tiger moms”, estes filmes sino-americanos até criaram novos estereótipos dos sino-americanos.

Os conflitos e a reconciliação entre as culturas chinesa e americana são sempre dos temas mais importantes abordados nos filmes sino-americanos. Contudo, em *The Joy Luck Club* (1993) e *Everything Everywhere All at Once* (2022), bem como noutros filmes sino-americanos dos últimos anos, como *Crazy Rich Asians* (Chu, 2018) e *Turning Red* (Shi, 2022), estas diferenças culturais são sempre apresentadas através da relação mãe-filha (ou relação mãe-nora). Portanto, estes que se centram nas diferenças de percepções culturais entre a China e os Estados Unidos amplificam os conflitos entre mãe e filha na comunidade sino-americana (Chen & Lei, 2022, p. 43).

Nestes filmes, a narrativa é frequentemente sobre uma típica mãe chinesa e a sua filha nascida nos Estados Unidos, que têm numerosos conflitos e acabam por se reconciliar. Por exemplo, em *The Joy Luck Club* (1993), a história é sobre os conflitos culturais entre quatro mães imigrantes chinesas e as suas filhas nascidas nos Estados Unidos e, em última análise, as filhas compreendem as suas mães e as mães e filhas reconciliam-se; em *Everything Everywhere All at Once* (2022), a história é também sobre os conflitos entre uma mãe imigrante chinesa, Evelyn, e a sua filha nascida nos Estados Unidos, Joy, e, por fim, através da sua viagem no multiverso, Evelyn compreende gradualmente a sua filha e, eventualmente, consegue-se uma reconciliação entre mãe e filha.

Qi (2022) argumenta que o “conflito mãe-filha chinesa” se tornou um encurtamento para a sociedade americana interpretar ou imaginar a “他者 / 中国 (文化) / 华裔美国人 (outro/China/cultura chinesa/sino-americanos, tradução minha)” depois do estereótipo de “东方美人 (beleza oriental, tradução minha)” (p. 49). Esta abordagem ignora a diversidade dos sino-americanos e das relações entre mãe e filha sino-americanas, e este novo estereótipo é reforçado pela sua contínua representação nos filmes sino-americanos de Hollywood.

Além disso, ao limitarem a representação dos conflitos culturais entre a China e os Estados Unidos dentro das famílias sino-americanas, estes filmes também ignoram

os dilemas reais que os sino-americanos enfrentam na sociedade americana. Em *The Joy Luck Club* (1993), a parte americana da narrativa passa-se num cenário que se centra em Chinatown e no seio de quatro famílias sino-americanas; em *Everything Everywhere All at Once* (2022), a história passa-se numa lavandaria gerida por uma família sino-americana. Qi refere-se a esta forma de representação como “私域化 (domesticate)” (*ibid.*, p. 51) e argumenta que, se o núcleo da história estiver sempre centrado na relação mãe-filha, que está relacionada com a questão da herança familiar, as relações sociais ligadas às personagens são muito comprimidas e simplificadas. Como resultado, muitos dos problemas enfrentados pelos imigrantes, como a discriminação racial, o sexismo e a violência pública, são generalizados a problemas intrafamiliares enraizados na família de origem ou atribuídos à relação mãe-filha (*ibid.*, p. 50).

Entretanto, em ambos os filmes, as mães são retratadas como “tiger moms”. Este termo tornou-se popular com a publicação de *Battle Hymn of the Tiger Mother* (2011), escrito pela sino-americana Amy Chua, professora de Direito na Universidade de Yale, que se refere a um estilo parental rigoroso, exigente e frequentemente autoritário (Kim, 2024, p. 21). Em *The Joy Luck Club* (1993), as quatro mães são todas muito rigorosas com as suas filhas. Gostam sempre de fazer planos para o futuro das suas filhas e obrigam-nas a fazer coisas de que não gostam, como Wu Suyuan a obrigar June a tocar piano e Lindo a forçar Waverly a jogar xadrez. Em *Everything Everywhere All at Once* (2022), a mãe pensa sempre que está a “doing the right things” (Kwan & Scheinert, 2022, 01:32:50) para a sua filha, mas essa repressão provoca a rebelião de Joy e fá-la sentir-se miserável por ter uma mãe assim (*ibid.*, 01:32:44).

No entanto, em ambos os filmes, a razão para a formação da imagem da “tiger mom” é principalmente atribuída à identidade cultural chinesa delas, ou seja, a razão pela qual as mães são uma figura deste tipo, extremamente rígida e repressiva para as suas filhas, deve-se à influência da cultura chinesa: herdaram as ideias das suas mães ou pais chineses. Mas, na realidade, este estilo parental rigoroso das mães imigrantes chinesas está também relacionado com as suas lutas enquanto minorias e com as desigualdades contra os chineses na sociedade americana. Wang argumenta,

“Immigrant Chinese parents face challenges such as acculturative stress and low socio-economic status, and cultural gaps with their more acculturated children, which can all influence their particular parenting practices” (Wang, 2013). E estas causas relacionadas com os problemas estruturais da sociedade americana parecem ser invisíveis em ambos os filmes.

No seu livro *The Sociological Imagination*, o sociólogo C. Wright Mills (2000) escreve, “Neither the life of an individual nor the history of a society can be understood without understanding both” (p. 3). Isto significa que, se ignorarmos os contextos históricos da sociedade, nunca poderemos compreender plenamente os destinos individuais dessa sociedade. Assim, defende Mills, “...the individual can understand his own experience and gauge his own fate only by locating himself within his period” (*ibid.*, p. 5). Tomando o desemprego como exemplo, Mills também nota que, se os problemas pessoais forem suficientemente difundidos, podem tornar-se questões públicas e só podemos resolvê-los se considerarmos a estrutura da sociedade:

When, in a city of 100,000, only one man is unemployed, that is his personal trouble, [...] But when in a nation of 50 million employees, 15 million men are unemployed, that is an issue, [...] Both the correct statement of the problem and the range of possible solutions require us to consider the economic and political institutions of the society, and not merely the personal situation and character of a scatter of individuals. (*ibid.*, p. 9)

De facto, os sino-americanos já há muito que enfrentam desigualdades no domínio da educação na sociedade americana. Em resultado do elevado investimento na educação, muitos estudantes sino-americanos obtiveram notas elevadas nas escolas americanas. A partir da década de 1980, as inscrições deles nas melhores universidades americanas aumentaram (Chang, 2003, p. 329). Como resultado, os sentimentos anti-chineses aumentaram nalgumas universidades, pelo que os funcionários tiveram de tentar reduzir o número de alunos de etnia chinesa nas mesmas e aumentar o limiar de admissão, o que levou a que muitos sino-americanos com melhores resultados não conseguissem entrar em boas universidades, enquanto

os candidatos de outras etnias com resultados mais baixos eram admitidos nas escolas (*ibid.*, pp. 331-332). Wang (1988) argumenta que os estudantes asiático-americanos são tratados como o novo “Perigo Amarelo” pelas instituições que preparam os futuros líderes e elites dos Estados Unidos, dado que são um grupo em ascensão e competitivo. Devem assim ser feitas tentativas para os impedir de partilhar o poder e os privilégios da elite dominante (p. 13). Desta forma, sob o véu de ação afirmativa e de diversidade, o sistema de quotas raciais cria uma forma de discriminação racial latente contra os sino-americanos. Como diz Wang,

The current efforts to limit Asian American access to high quality education is in fact another manifestation of a very old antiAsian racism deeply woven into the fabric of our society and imbedded in our culture and national consciousness. (*ibid.*, p. 16)

Considerar a raça nas admissões universitárias só foi proibido em 29 de junho de 2023 por uma decisão do US Supreme Court (Wood, 2023). O sistema de cotas raciais nas admissões universitárias nos Estados Unidos, que dura há muito tempo, levou à necessidade de os sino-americanos terem que trabalhar mais para terem acesso a melhores recursos educativos nos Estados Unidos. Este novo tipo de discriminação racial contra os chineses americanos, que está enraizado na estrutura social da sociedade, é também a razão do aparecimento da imagem de “tiger mom”, não apenas a questão da herança cultural chinesa.

No entanto, nos filmes sino-americanos representados por *The Joy Luck Club* (1993) e *Everything Everywhere All at Once* (2022), o contexto e a história da sociedade americana em que as mães vivem são sempre invisíveis. Os cenários centram-se frequentemente no interior de Chinatown ou no interior das famílias sino-americanas, pelo que os problemas estruturais da sociedade americana são ignorados. Assim, as razões para a formação da imagem rígida e fria da “tiger mom” nos filmes tornam-se problemas no seio da família sino-americana. E através deste estilo de educação, que não se enquadra na cultura americana dominante, reforça-se o estereótipo do público de que a cultura chinesa é feudal e cruel. Além disso, os dois filmes também ignoram a diversidade dos sino-americanos ao limitarem as mães

sino-americanas a um único tipo, o que contrasta fortemente com a cultura educativa americana. E ao repetirem a imagem da “tiger mom” nos filmes, a dicotomia entre as culturas chinesa e americana é ainda mais acentuada.

Em suma, em *The Joy Luck Club* (1993) e *Everything Everywhere All at Once* (2022), a narrativa recorrente da relação mãe-filha e a imagem das mães imigrantes chinesas como “tiger moms” proporcionaram ao público uma nova forma de imaginar os chineses e os sino-americanos, na sequência de Fu Manchu e Charlie Chan (e dos seus homólogos *Dragon Lady* e *China Doll*), realçando a dicotomia entre as culturas chinesa e americana e reforçando os estereótipos sobre a China.

Concluindo, o surgimento do cinema sino-americano relaciona-se intimamente com a história da resistência sino-americana à discriminação, e o seu aparecimento permitiu que as vozes sino-americanas fossem ouvidas na sociedade americana, desafiando a autoridade do discurso dominante nos Estados Unidos. Nos dois filmes sino-americanos icónicos, *The Joy Luck Club* (1993) e *Everything Everywhere* (2022), a metáfora do conflito e da reconciliação entre mãe e filha refletem a compreensão mútua das culturas chinesa e americana, bem como o hibridismo da identidade cultural dos sino-americanos, desconstruindo a dicotomia entre as duas culturas, o que pode ser visto, em certa medida, como uma desconstrução do orientalismo. No entanto, devido a razões políticas, económicas e pessoais, as narrativas dos dois filmes ainda perpetuam discursos orientalistas americanos, pelo que as representações do povo chinês e da cultura chinesa continuam a corresponder aos estereótipos que lhes são atribuídos na sociedade americana. Além disso, os filmes sino-americanos representados por estes dois filmes criaram uma nova forma de imaginar o povo chinês e sino-americano e a cultura chinesa na sociedade americana, repetindo a narrativa da relação mãe-filha e a imagem da “tiger mom”. Através das narrativas domesticadas, os problemas estruturais enfrentados por eles na sociedade americana foram ignorados.

Conclusão

As representações da China nos filmes de Hollywood são imaginações do “outro” numa perspetiva ocidental, e estas imagens são compostas principalmente por dois estereótipos: o “Perigo Amarelo”, representado por Fu Manchu, e a “minoridade modelo”, representada por Charlie Chan, ambos formados para estabelecer a supremacia dos americanos brancos.

Estes discursos orientalistas sobre a China foram formados em estreita relação com o contexto sócio-histórico dos Estados Unidos e com a relação sino-americana. A Corrida do ouro na Califórnia, em 1848, atraiu para os Estados Unidos um grande número de trabalhadores chineses, que eram diligentes, baratos e que constituíam uma ameaça para o mercado de trabalho local, o que levou à popularização da imagem do “Perigo Amarelo” dos chineses, reforçada por causa da Levante dos Boxers ocorrida na China na década de 1900. À medida que esta se transformava gradualmente num Estado-Nação moderno e se tornava uma aliada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial (1939-1945), verificou-se uma mudança na representação da China na sociedade americana a partir da década de 1930. Isto porque ela podia ser vista como a esperança para a democracia americana (Leong, 2005, p. 1), resultando no aparecimento do estereótipo da “minoridade modelo”. Nos primeiros anos da Guerra Fria (1947-1991), a imagem do “Perigo Amarelo” voltou a surgir, uma vez que a China estava no campo socialista em oposição aos Estados Unidos. Com a quebra gradual da aliança sino-soviética a partir da década de 1960 e a normalização gradual das relações sino-americanas, após o estabelecimento de relações diplomáticas entre a China e os Estados Unidos em 1972, o estereótipo da “minoridade modelo” tornou-se dominante dado que a China tinha maior potencial para servir de aliado que a União Soviética, inimigo declarado dos Estados Unidos. No entanto, seja qual for o estereótipo, este serve para preservar os interesses políticos e económicos da sociedade americana e a supremacia da cultura anglo-saxónica.

Em *Mulan* (1998) e *Mulan* (2020), embora o retrato da mulher chinesa Mulan não perpetue as imagens estereotipadas criadas no cinema de Hollywood do século XX, o seu retrato está ainda cheio de discursos orientalistas. Para além do seu rosto “oriental”, Mulan tem ainda um núcleo americanizado em ambos os filmes: não se junta ao exército por fidelidade ao seu pai e defender o seu país, mas para procurar o seu verdadeiro “eu” e pôr em prática os seus próprios valores. Por outras palavras, a adaptação da imagem de Mulan é um empréstimo da história chinesa para transmitir valores americanos. Este processo destina-se a “transform ethnic materials to ‘universal’” (Yin, 2011, p. 58), um meio habitual de adaptar histórias estrangeiras para filmes de Hollywood, implicando que apenas os valores americanos são universais, a fim de manter a supremacia da cultura americana. As diferenças geográficas e históricas da própria China, bem como as diferenças culturais entre a China e os outros países asiáticos, são ignoradas aquando da utilização de elementos da cultura chinesa nos dois filmes, pelo que a China é retratada como essencial, ahistórica e imutável. Para além disso, a cultura chinesa é também retratada como extremamente opressiva para as mulheres, em contraste com a ideologia feminista, solidificada na sociedade americana sem comprometer os interesses da sociedade patriarcal americana.

A implementação do *Immigration and Nationality Act* (1965) proporcionou um ambiente criativo mais liberal para os sino-americanos e surgiu um novo género cinematográfico na sociedade americana: o cinema sino-americano. Devido à dupla experiência dos criadores – família chinesa num ambiente social americano – existe normalmente nas suas obras uma resistência e uma desconstrução dos discursos orientalistas dominantes da sociedade americana, enquanto também se manifesta um fenómeno de “auto-orientalização”, consciente ou inconscientemente. Tomando como exemplos *The Joy Luck Club* (1993) e *Everything Everywhere All at Once* (2020), dois filmes sino-americanos produzidos em Hollywood, argumentou-se que o aparecimento deste género cinematográfico quebrou, por si próprio, o silêncio dos chineses e sino-americanos no cinema de Hollywood e deu-lhes o direito de se exprimirem. Analisando a língua e os enredos dos dois filmes sob a teoria de

“hybridity” de Homi Bhabha e a teoria de “cultural identity” de Stuart Hall, defendeu-se que exprimem uma desconstrução do orientalismo: a mistura de diálogos ingleses e chineses e o inglês com o pensamento gramatical chinês desafiam o inglês padrão americano numa forma híbrida. Ao mesmo tempo, a mensagem do hibridismo cultural é transmitida em ambos os filmes através da passagem do choque cultural à reconciliação entre mãe e filha. No entanto, em ambos os filmes, a representação do povo chinês e dos sino-americanos continua a não conseguir ultrapassar os dois estereótipos típicos dos chineses na indústria cinematográfica de Hollywood. Ao mesmo tempo, criam novos estereótipos sobre a China através das narrativas repetitivas das relações mãe-filha e da imagem da “tiger mom”, o que faz com que as dificuldades reais que os sino-americanos encontram na sociedade americana sejam ignoradas e as causas de todos os conflitos sejam atribuídas ao núcleo da família sino-americana ou à herança da cultura chinesa.

Bibliografia

- Adams, R. (2017, Nov. 17). Michel Foucault: Discourse. *Critical Legal Thinking*.
Disponível:
<https://criticallegalthinking.com/2017/11/17/michel-foucault-discourse/>
(Consultado a 10 de Outubro de 2023).
- Avins, M. (1993, September 5). How to tell the players in *The Joy Luck Club*. *New York Times*. Disponível:
<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/01/02/18/specials/tan-players.html> (Consultado a 12 de Abril de 2024).
- Bertolucci, B. (Director). (1987). *The Last Emperor* [Film]. Hemdale Film Corporation and Recorded Picture Company.
- Bhabha, H. K. (1985). Signs taken for wonders: Questions of ambivalence and authority under a tree outside Delhi, May 1817. *Critical inquiry*, 12(1), 144-165.
<https://doi.org/10.1086/448325>
- Blyth, A. (2023, March 12). Michelle Yeoh Reflects On Her Win & The Long Fight For Inclusivity: “Finally After 40 Years” – Oscars Backstage. *Deadline*. Disponível:
<https://deadline.com/2023/03/michelle-yeoh-everything-everywhere-all-at-once-interview-news-backstage-oscars-1235296875/> (Consultado a 12 de Abril de 2024).
- Brabin, C. (Director). (1932). *The Mask of Fu Manchu* [Film]. Metro-Goldwyn-Mayer and Cosmopolitan Productions.
- Campbell, T. (2017). “SHE WILL BE CHINESE” Disney responds to *Mulan* live-action remake whitewashing allegations. *The Sun*. Disponível:
<https://www.thesun.co.uk/tvandshowbiz/1954437/disney-responds-to-mulan-live-action-remake-whitewashing-allegations/> (Consultado a 13 de Março de 2024).
- Caro, N. (Director). (2020). *Mulan* [Film]. Walt Disney Pictures, Jason T. Reed

- Productions, and Good Fear Productions.
- Chang, I. (2003). *The Chinese in America: a Narrative History*. New York: Penguin Group.
- Chang, J. (2017). *Cong Fumanzhou dao Chenchali-ershi shiji xifang liuxing meijie shang de zhongguo yu zhongguoren* 从“傅满洲”到“陈查理”: 20世纪西方流行媒介上的中国与中国人 [De “Fu Manchu” a “Charlie Chan”: a China e os chineses nos media populares ocidentais do século XX]. *Journalism & Communication*, 24(02), 76-87; 128.
- Chang, J., & Shi, G. (2019). *Fu manzhou de youling: haolaiwu dianying li zhongguoren xingxiang de bainian bianqian* 傅满洲的幽灵: 好莱坞电影里中国人形象的百年变迁 [O fantasma de Fu Manchu: a mudança das personagens chinesas nos filmes de Hollywood ao longo do último século]. *Contemporary Cinema* (02), 88-94.
- Chang, R. (2021, May, 18). How “The Joy Luck Club” Made Asian American Film History. *Biography*. Disponível: <https://www.biography.com/movies-tv/joy-luck-club-cultural-impact> (Consultado a 14 de Abril de 2024).
- Chen, B. X. (2020, September, 8). “Mulan” 1998: A Moment of Joy and Anxiety for Asian-American Viewers. *The New York Times*. Disponível: <https://www.nytimes.com/2020/09/04/movies/mulan-animated-1998.html> (Consultado a 15 de Março de 2024).
- Chen, C., & Lei, J. (2022). *Yayi dianying zhong de munv guanxi: “yanmu” zhenghou de xiaojie yu “muqin shenhua” de chonggou* 亚裔电影中的母女关系: “厌母”症候的消解与“母亲神话”的重构 [Relações Mãe-Filha no Cinema Asiático: A Desintegração da Misoginia e a Reconstrução do Mito da Mãe]. *Southeast Communication* (08), 43-45.
- Chen, Y. (2022). The Changes of Chinese Figures in Hollywood Movies. In: *2022 8th International Conference on Humanities and Social Science Research (ICHSSR 2022)*. Atlantis Press, 828-833. 10.2991/assehr.k.220504.152
- Chin, F. (1991). Come All Ye Asian American Writers of the Real and the Fake, In

- Jeffery Paul Chan, Frank Chin, Lawson Fusao Inada, and Shawn Wong (Eds.), *The Big Aiiieeeee!: An Anthology of Chinese American and Japanese American Literature*. The Penguin Group.
- Chin, F., Chan, J.P., Inada, L.F., & Wong, S. (2019). An Introduction to Chinese And Japanese American Literature. In Fickle, T. (Ed.), *Aiiieeeee!: an anthology of Asian American writers*. University of Washington Press.
- Chou, J. (2016, June 1). Labeling Your Selfie “Chink Eyes” Is Not Cool, & Never Will Be. *refinery29*. Disponível: <https://www.refinery29.com/en-us/chink-eyes-racist-social-media-trend> (Consultado a 20 de Março de 2024).
- Chu, J. M. (Director). (2018). *Crazy Rich Asians* [Film]. SK Global, Starlight Culture, Color Force, Ivanhoe Pictures, and Electric Somewhere.
- Clouse, R. (Director). (1973). *Enter the Dragon* [Film]. Sequoia Pictures, Concord Production Inc. and Warner Bros.
- Coe, J. (2023, June 1). Everything Everywhere All at Once and the Intimate Public of Asian American Cinema. *Film Quarterly*, 76 (4), 35–45. <https://doi.org/10.1525/fq.2023.76.4.35>
- Cook, B., & Bancroft, T. (Directors). (1998). *Mulan* [Film]. Walt Disney Feature Animation.
- Coughlin, L. L. (2023, March 16). I’ve waited my entire life for ‘Everything Everywhere All At Once’. *Vougue*. Disponível: <https://vogue.sg/everything-everywhere-all-at-once-viewpoint-asian-representati-on/> (Consultado a 12 de Abril de 2024).
- Crowe, C. (Director). (2015). *Aloha* [Film]. Columbia Pictures, LStar Capital, RatPac Entertainment, Regency Enterprises, Scott Rudin Productions and Vinyl Films.
- Diker, C., & Koç, E. (2021). The Creation of Sustainable Orientalism in Cinema. In Tombul, I. (Ed.), *Handbook of Research on Contemporary Approaches to Orientalism in Media and Beyond* (pp. 574-590). IGI Global.
- Dirlik, A. (1996). Chinese History and the Question of Orientalism. *History and Theory*, 35, no. 4, 96–118. <https://doi.org/10.2307/2505446>

- DisneyChannelUK. (2020, May, 29). Reflection | Mulan | DISNEY SING-ALONGS. [Video]. Youtube. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=kWQplUC86hc> (Consultado a 19 de Março de 2024).
- DisneyMusicVEVO. (2020, August 28). Christina Aguilera - Reflection (2020) (From “Mulan”). [Video]. Youtube. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=RNprQYHenNI> (Consultado a 14 de Março de 2024).
- Duke, D. (Director). (1986). *Tai-Pan* [Film]. De Laurentiis Entertainment Group.
- Erkan, Ü. (2019). LACAN’DA ÖZNEİN KURULUMU VE ÖTEKİNİN İNŞASI: PSİKANALİZ VE ORYANTALİZM. *Turkish Studies*, 14(3), 1425-1440. 10.29228/TurkishStudies.22741
- Eshow, A. S. P., & Lundsgaard, D. B. G. (2023). A Cultural Analysis of The Walt Disney Company and Their Production of Non-White Imagery in Aladdin (1992), Mulan (1998), Pocahontas (1995), Lilo & Stitch (2002), The Princess and The Frog (2009), and Pixar’s Soul (2020). [Master’s thesis, Aalborg University]. AAU Students Projects.
- Fei, Q. (2023). *Cunzai zhuyi shiyu xia shunxi quanyuzhou de jiedu 存在主义视域下《瞬息全宇宙》的解读* [Uma Perspetiva Existencialista sobre a Interpretação de Everything Everywhere All at Once]. *Radio & TV Journal* (03), 62-65. 10.3969/j.issn.1674-246X.2023.03.017
- Foucault, M. (1979). *Microfísica do poder*, trad. Roberto Machado. Graal.
- Franklin, C. M. (Director). (1922). *The Toll of the Sea* [Film]. Technicolor Motion Picture Corporation.
- Franklin, S. (Director). (1937). *The Good Earth* [Film]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Gabriel, M., & Goldberg, E. (Directors). (1995). *Pocahontas* [Film]. Walt Disney Feature Animation.
- Gibson, K. (Spring 2004). English only Court cases involving the U.S. workplace: the myths of language use and the homogenization of bilingual workers. *Second Language Studies*, 22(2), 1-60.

- Goebel, R. J. (1995). China as an Embalmed Mummy: Herder's Orientalist Poetics. *South Atlantic Review*, 60(1), 111-129. <https://doi.org/10.2307/3200716>
- Gong, G. (2022). *Cong dongfang zhuyi dao houdongfang zhuyi: yi zhongguo chuanqi de chonggou weili* 从东方主义到后东方主义——以中国传奇的西方重构为例 [Do orientalismo ao pós-orientalismo: a reconfiguração ocidental da lenda chinesa]. *Social Science* (1), 175-183.
- Guo, S. (2020). *Rentong, gongcun yu gongsheng: Hua Mulan xingxiang jiangou yu neihan chanshi* 认同、共存与共生: 《花木兰》形象建构与内涵阐释 [Identity, Coexistence and Symbiosis: Image Construction and Connotation of Mulan]. *Movie Review* (16), 55-57.
- Hall, S. (1990). Cultural Identity and Diaspora. In J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, Culture, Difference* (pp. 222-237). Lawrence & Wishart.
- Hamdi, T. K. (2013). Edward Said and recent Orientalist critiques. *Arab Studies Quarterly*, 35(2), 130-148. <https://doi.org/10.13169/arabstudquar.35.2.0130>
- Han, X. (2020). *Hua Mulan: dishini gongzhu yu jiaguo xiangxiang* 《花木兰》: 迪士尼公主与家国想象 [Mulan: as princesas da Disney e a imaginação nacional]. *Film Art* (06), 65-68.
- Heywood, A. (1994). *Political Ideas and Concepts: An Introduction*. Macmillan.
- Hsu, M. Y. (2015) *The Good Immigrants: How the Yellow Peril Became the Model Minority: How the Yellow Peril Became the Model Minority*. Princeton University Press.
- Hu, Y. (2018). *Duoyuan wenhua yujing xia de meiguo donghua dianying* 多元文化语境下的美国动画电影 [Filmes de animação americanos no contexto multicultural]. *Movie Literature* (14), 115-117.
- Huang, Y. (2018). A Study on the “Derogatory” Chinese Males Images in Wayne Wang's Movies. [Master's thesis, Jinan University]. CNKI.
- Jiang, X. (2022). Transculturation & Transnational Feminism: A Case Study on the Difference between Mulan (1998), Mulan (2020), & Original Chinese Version of Mulan Ballad. In *2022 8th International Conference on Humanities and Social Science Research (ICHSSR 2022)*. Atlantis Press. 10.2991/assehr.k.220504.165

- Kang, I. (2016, October 22). *Mulan, Whitewashing, And The Problem Of Asian-American Representation In Hollywood*. *MTV*. Disponível: <https://www.chinaentertainmentnews.com/2016/10/mulan-whitewashing-and-problem-of-asian.html> (Consultado a 13 de Março de 2024).
- Kim, E. H. (1982). *Asian American Literature: An Introduction to the Writings and Their Social Context*. Temple University Press.
- Kim, K. (2024). Real Tiger Moms and Mahjong: How Amy Tan's *The Joy Luck Club* Can Provide Narratives of Female Empowerment and Context. *California English*, 29(4), 21-23.
- King, H. (Director). (1955). *Love Is a Many-Splendored Thing* [Film]. 20th Century Studios.
- King, H. (2010). *Lost in translation: Orientalism, cinema, and the enigmatic signifier*. Duke University Press.
- Koklarová, M. (2021). ORIENTALISMUS VE FILMOVÝCH ZPRACOVÁNÍCH LEGENDY O MULAN. *Far East/Dálný Východ*, 11(2), 30-43.
- Koster, H. (Director). (1961). *Flower Drum Song* [Film]. Hunter-Fields Productions.
- Kwan, D., & Scheinert, D. (Directors). (2022). *Everything Everywhere All at Once* [Film]. IAC Films.
- Laurušaitė, L. (Ed.). (2018). *Imagology profiles: the dynamics of national imagery in literature*. Cambridge Scholars Publishing.
- Lee, A. (Director). (2000). *Crouching Tiger, Hidden Dragon* [Film]. Columbia Pictures Film Production Asia, Good Machine International, Edko Films, Zoom Hunt Productions, China Film Co-production Corp., Asia Union Film & Entertainment.
- Lee, A. (2022, October 5). Breaking the Tiger Mother Stereotype. *The Northwood Howler*. Disponível: <https://thehowleronline.org/5708/viewpoint/breaking-the-tiger-mother-stereotype/> (Consultado a 1 de Maio de 2024).
- Lee, R. V. (Director). (1929). *The Mysterious Dr. Fu Manchu* [Film]. Paramount Pictures.

- Legge, J. (2009). *English translation of Os Analectos de Confúcio, Weizheng*. Chinese Text Project. Disponível: <https://ctext.org/analects/wei-zheng> (Consultado a 12 de Abril de 2024).
- Leong, K. J. (2005). *The China Mystique: Pearl S. Buck, Anna May Wong, Mayling Soong, and the Transformation of American Orientalism*. Univ of California Press.
- Li, X., & Li, X. (2019). *Cong xifuhui dao zhajin qiyuan: dangdai haolaiwu de dongfang xiangxiang ji yayi wenhua de fazhan* 从《喜福会》到《摘金奇缘》: 当代好莱坞的东方想象及亚裔文化的发展 [From The Joy Luck Club to Crazy Rich Asians: Contemporary Hollywood's Eastern Imagination and Asian Culture Development]. *Contemporary Cinema* (01), 110-114.
- Liu, Y. (2014). *Huomi baba houzhimin hunzaxing lilun pingxi*. 霍米·巴巴后殖民混杂性理论评析 [Uma análise da teoria do hibridismo pós-colonial de Homi Bhabha]. [Master's thesis, Capital Normal University]. CNKI.
- Liu, Z., & Zou, Y. (2021). *Hua Mulan de tazhehua xiangxiang he dongfang zhuyi kunjing* 《花木兰》的他者化想象和东方主义困境 [A imaginação de alteridade e o dilema orientalista nos filmes de *Mulan* da Disney]. *Movie Literature* (05), 89-93.
- Lu, W. (2004). *Moni, hanhun yu zarou - cong hudiefuren dao hudiejun de houzhimin jiedu* 模拟、含混与杂糅 ——从《蝴蝶夫人》到《蝴蝶君》的后殖民解读 [Mimicry, Ambiguity and Hybridity - Postcolonial Readings from Madame Butterfly to M. Butterfly]. *Foreign Literature* (4), 86-91. 10.16430/j.cnki.fl.2004.04.019
- Ma, Z. (2022). *Haolaiwu dianying zhong de huaren xingxiang jiangou yanjiu* 好莱坞电影中的华人形象建构研究——以迪士尼电影《花木兰》为例 [Um estudo sobre a construção de imagens chinesas em filmes de Hollywood - tomando o filme *Mulan* da Disney como exemplo]. *Comparative Study of Cultural Innovation* (18), 13-16.
- Machado, E. V. (2018). *O orientalismo português e as Jornadas de Tomás Ribeiro: caracterização de um problema*. Biblioteca Nacional de Portugal.

- Malik, M., Hopp, F. R., & Weber, R. (2022). Representations of racial minorities in popular movies: A content-analytic synergy of computer vision and network science. *Computational Communication Research*, 4(1).
<https://doi.org/10.5117/CCR2022.1.006.MALI>
- Manaworapong, P., & Bowen, N. E. J. A. (2022). Language, gender, and patriarchy in *Mulan*: A diachronic analysis of a Disney Princess movie. *Humanities and Social Sciences Communications*, 9(1), 1-12.
<https://doi.org/10.1057/s41599-022-01244-y>
- Marchetti, G. (1994). *Romance and the yellow peril: Race, sex, and discursive strategies in Hollywood fiction*. Univ of California Press.
- Marshall, N. (Director). (2019). *Hellboy* [Film]. Summit Entertainment, Millennium Media, Lawrence Gordon/Lloyd Levin Productions, Dark Horse Entertainment, Nu Boyana and Campbell Grobman Films
- Martínez-Robles, D. (2008). The western representation of modern China: Orientalism, culturalism and historiographical criticism. *Digithum*, 10(10), 7-16.
<http://dx.doi.org/10.7238/d.v0i10.511>
- Melnick, R. (2022). *Hollywood's Embassies: How Movie Theaters Projected American Power Around the World*. Columbia University Press.
- Mills, C. W. (2000). *The sociological imagination*. Oxford University Press.
- Monji, J. (2023, March 10). The Impact of Everything Everywhere All at Once on the Asian-American Community. *Roger Ebert*. Disponível:
<https://www.rogerebert.com/features/the-impact-of-everything-everywhere-all-at-once-on-the-asian-american-community> (Consultado a 16 de Abril de 2024).
- Mouzakis, S. (2019). Princess of a Different Kingdom: Cultural Imperialism, Female Heroism, and the Global Performance of Walt Disney's *Mulan* and *Moana*. In Korte, B., Wendt, S., & Falkenhayner, N. (Eds.), *Heroism as a Global Phenomenon in Contemporary Culture* (pp. 61-80). Routledge.
- Musker, J., & Clements, R. (Directors). (1992). *Aladdin* [Film]. Walt Disney Feature Animation.
- Okada, J. (2015). *Making Asian American film and video: History, institutions,*

- movements*. Rutgers University Press.
- Okmeydan, S. B. (2021). Tracing Orientalism in the Image of the Country Reflected by the Media. In Tombul, I. (Ed.), *Handbook of Research on Contemporary Approaches to Orientalism in Media and Beyond* (pp. 453-469). IGI Global.
- Peng, F. (2021). *Huhan eryuan duili siwei hukequ* 胡汉二元对立思维不可取. [O pensamento dicotômico Hu-Han não é desejável]. *Historical Review* (01), 79-84.
- Provost, N. (2023). Mixing: A History of Anti-Miscegenation Laws in the United States. *History in the Making*, 16(1), 7.
- Qi, X. (2022). *Bei fuzhi de munv guanxi he bei siyuhua de huayi meiguo dianying* 被复制的母女关系和被私域化的华裔美国电影 [A relação mãe-filha replicada e o cinema sino-americano domesticado]. *Film Art* (5), 48-53.
- Quine, R. (Director). (1960). *The World of Suzie Wong* [Film]. World Enterprises, Inc. Worldfilm, Ltd and Paramount British Pictures, Ltd.
- Ramón, A., Tran, M., & Hunt, D. (2023). Hollywood Diversity Report 2023: Exclusivity in Progress Part 1: Film. UCLA Entertainment and Media Research Initiative.
- Ray, N. (Director). (1963). *55 Days at Peking* [Film]. Samuel Bronston Productions.
- Rizkia, A. (2023). The impact of stereotypes on the portrayal of Asian Characters in the film *Everything Everywhere All at Once* (2022). [Doctoral dissertation, UIN Sunan Gunung Djati Bandung]. Digital Library UIN Sunan Gunung Djati Bandung.
- Rose, S. (2017, August 29). “The idea that it’s good business is a myth” – why Hollywood whitewashing has become toxic. *The Guardian*. Disponível: <https://www.theguardian.com/film/2017/aug/29/the-idea-that-its-good-business-is-a-myth-why-hollywood-whitewashing-has-become-toxic> (Consultado a 15 de Abril de 2024).
- Sabharwal, M., Becerra, A., & Oh, S. (2022). From the Chinese Exclusion Act to the COVID-19 pandemic: A historical analysis of “otherness” experienced by Asian Americans in the United States. *Public Integrity*, 24(6), 535-549. <https://doi.org/10.1080/10999922.2022.2120292>

- Said, E. (2004). *Orientalismo: Representações Ocidentais do Oriente*, trans. Pedro Serras. Livros Cotovia.
- Salisbury, M. (2023, February 27). The story behind Ke Huy Quan's Hollywood comeback: "The future looked very bleak". *Screen Daily*. Disponível: <https://www.screendaily.com/features/the-story-behind-ke-huy-quans-hollywood-comeback-the-future-looked-very-bleak/5179557.article> (Consultado a 13 de Abril de 2024).
- Sanders, R. (Director). (2017). *Ghost in the Shell* [Film]. Paramount Pictures, Amblin Partners, DreamWorks Pictures, Arad Productions, Reliance Entertainment and Steven Paul Productions.
- Schlund-Vials, C. J., Vö, L. T., & Wong, K. S. (Eds.). (2015). *Keywords for Asian American Studies (Vol. 4)*. NYU Press.
- Schönberg, C., & Boublil, A. (Directors). (1989). *Miss Saigon* [Musical]. Theatre Royal. Drury Lane.
- Scurry, S. T. (2010). Orientalism in American cinema: Providing an historical and geographical context for post-colonial theory. [Master's dissertation, Clemson University]. ProQuest.
- Seshagiri, U. (2006). Modernity's (yellow) perils: Dr. Fu-Manchu and English race paranoia. *Cultural Critique*, n. 62, 162-194. <http://dx.doi.org/10.1353/cul.2006.0010>
- Shi, D. (Director). (2022). *Turning Red* [Film]. Pixar Animation Studios.
- Shim, D. (1998). From yellow peril through model minority to renewed yellow peril. *Journal of Communication Inquiry*, 22(4), 385-409. <https://doi.org/10.1177/0196859998022004004>
- Shohat, E., & Stam, R. (2014). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*. Routledge.
- Sinuraya, J. S. B., Azhar, A. A., & Sazali, H. (2022). Analysis of semiotics representation of feminism in the Mulan film 2020. *International Journal of Cultural and Social Science*, 3(1), 94-105. <https://doi.org/10.53806/ijcss.v3i1.349>

- Soguk, N. (1993). Reflections on the ‘Orientalized Orientals’. *Alternatives: Global, Local, Political*, 18(3), 361-384. <https://doi.org/10.1177/030437549301800305>
- Spottiswoode, R. (Director). (1997). *Tomorrow Never Dies* [Film]. Eon Productions and United Artists.
- Tan, A. (1989). *The Joy Luck Club* (1st ed.). New York City: G. P. Putnam’s Sons.
- Thakore, B. K. (2020). On the origin of White Hollywood: The racialized space of the US film industry. *American behavioral scientist*, 64(14), 2016-2027. <https://doi.org/10.1177/0002764220975085>
- Toabnani, A. (2023). An AN ANALYSIS FILM “EVERYTHING EVERYWHERE ALL AT ONCE” NIHILISM AND MULTIVERSAL METAPHORS (LITERATURE SEMIOTICS). *Journal of Education, Linguistics, Literature and Language Teaching*, 6(01), 37-45. <https://doi.org/10.33059/ellite.v6i01.7392>
- Tombul, I. (Ed.). (2021). *Handbook of Research on Contemporary Approaches to Orientalism in Media and Beyond*. IGI Global.
- Wang, C. (2023). *Yingxiang meijie tongyuxia de yitubang jiqi zifan - jiedu shunxi quanyuzhou zhong de “duoyuan yuzhou” 影像媒介统御下的异托邦及其自反——解读《瞬息全宇宙》中的“多元宇宙”* [A Heterotopia e a sua Auto-Reflexão sob o Domínio dos Média Vídeo - Interpretação do “Multiverso” em “Everything Everywhere All at Once”]. *Shiting* (01), 71-75. 10.19395/j.cnki.1674-246x.2023.01.004
- Wang, J. (2017). *Xiaoshuo xifuhui zhong de shenmi dongfang yixiang yanjiu - dongfangzhuyi haishi fan dongfangzhuyi? 小说《喜福会》中的神秘东方意象研究——东方主义还是反东方主义？* [Um estudo das imagens orientais místicas no romance *The Joy Luck Club* - Orientalismo ou Anti-Orientalismo?]. *Modern Communication* (02), 108-109.
- Wang, L. L. C. (1988). Meritocracy and diversity in higher education: Discrimination against Asian Americans in the post-Bakke Era. *The ISSR Working Papers in the Social Sciences*, 1988-89, Vol. 4, Number 20, 1-22. <https://doi.org/10.1007/BF01112009>
- Wang, S. (2013). THE “TIGER MOM”: STEREOTYPES OF CHINESE

- PARENTING IN THE UNITED STATES. In APPLIED PSYCHOLOGY OPUS. *New York University*. Disponível: https://wp.nyu.edu/steinhardt-appsych_opus/the-tiger-mom-stereotypes-of-chinese-parenting-in-the-united-states/ (Consultado a 2 de Maio de 2024).
- Wang, W. (Director). (1993). *The Joy Luck Club* [Film]. Hollywood Pictures.
- Wang, Z. (2020). Cultural “Authenticity” as a conflict-ridden hypotext: *Mulan* (1998), *Mulan Joins the Army* (1939), and a millennium-long intertextual metamorphosis. *Arts*. Vol. 9. No. 3. MDPI. <https://doi.org/10.3390/arts9030078>
- Wang, Z. (2022). From *Mulan* (1998) to *Mulan* (2020): Disney conventions, cross-cultural feminist intervention, and a compromised progress. *Arts*. Vol. 11. No. 1. MDPI. <https://doi.org/10.3390/arts11010005>
- Wheeler, M. (2019). *Hollywood: Politics and Society*. Bloomsbury Publishing.
- Wood, S. (2023, June 29). What the Supreme Court's Affirmative Action Ban Means for College Admissions. *U.S. News*. Disponível: <https://www.usnews.com/education/best-colleges/applying/articles/how-does-affirmative-action-affect-college-admissions> (Consultado a 3 de Maio de 2024).
- Wu, H. (2013). *Haolaiwu dianying: meiguo wenhua baquan de jiezhi* 好莱坞电影: 美国文化霸权的介质 [O cinema de Hollywood: o meio da hegemonia cultural americana]. *Journal of Hunan University (Social Sciences)* (04), 156-159.
- Xu, B. (2020). *Haolaiwu dianying zhong de zhongguo xingxiang yanjiu* 好莱坞电影中的中国形象研究 [Um estudo sobre a imagem da China nos filmes de Hollywood]. [Doctoral dissertation, Nanjing University of the Arts]. CNKI. 10.27250/d.cnki.gnjyc.2020.000010
- Xu, M. (2020). *Situyate huor de wenhua shenfen lilun yanjiu* 斯图亚特·霍尔的文化身份理论研究 [Estudos sobre a teoria da identidade cultural de Stuart Hall]. [Doctoral dissertation. Liaoning University]. CNKI.
- Xu, Y. (2013). *Ershi shiji jiushi niandai yilai haolaiwu dianying zhong de huaren nvxing yu zhongguo xingxiang* 20 世纪 90 年代以来好莱坞电影中的华人女性与中国形象 [The Image of Chinese Women and China in Hollywood Movies since 1990s]. *Contemporary Cinema* (05), 185-188.

- Xu, Z. (2014). *Dui huayi nvzuo jia ziwo dongfanghua de lingyizhong jiedu* 对华裔女作家自我东方化的另一种解读 [Uma leitura diferente da auto-orientalização das escritoras sino-americanos]. *Journal of Mudanjiang University*, 23(04): 28-30. 10.15907/j.cnki.23-1450.2014.04.005
- Yang, B., Zhao, Dan., & Liu, L. (2021). An Analysis of Hall's Theory of Cultural Identity and Its Application in Flipped Class. In: *2nd International Conference on Language, Communication and Culture Studies (ICLCCS 2021)*. Atlantis Press, 177-184. <https://doi.org/10.2991/assehr.k.211025.030>
- Yang, X. (2009). *Cong wenxue de shijiao kan meiguo de geren zhuyi yu zhongguo de jiti zhuyi jiazhi guan*. 从文学的视角看美国的个人主义和中国的集体主义价值观 [Valores do individualismo americano e do coletivismo chinês numa perspectiva literária]. *Henan Social Sciences*, 17(05): 151-153.
- Yao, J. (2005). *Zhongguo jingxiang de ming yu an* 中国镜像的明与暗 [A luz e a escuridão da imagem espelhada da China]. [Doctoral dissertation, Fudan University]. CNKI.
- Yin, J. (2011). Popular Culture and Public Imaginary: Disney Vs. Chinese Stories of Mulan. *Javnost-The Public*, 18.1, 53-74. <https://doi.org/10.1080/13183222.2011.11009051>
- Young, J. D. (1984). Orientalism and the understanding of China. *Asian Studies Association of Australia. Review*, 7(3), 14-18. <https://doi.org/10.1080/03147538408712295>
- Young, T. (Director). (1962). *Dr. No* [Film]. Eon Productions.
- Yuan, J. (2006). *Translation: Ballad of Mulan*. Wikisource. Disponível: https://en.m.wikisource.org/wiki/Translation:Ballad_of_Mulan (Consultado a 17 de Abril de 2024).
- Yuen, N. W. (2019). *Reel inequality: Hollywood actors and racism*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Zhang, A. (2020, December, 14). "Mulan" — A Potent Production Of Power And Politics. *US-CHINA TODAY*. Disponível: <https://uschinatoday.org/features/2020/12/14/mulan-a-potent-production-of-pow>

- er-and-politics/ (Consultado a 1 de junho de 2024).
- Zhao, M., Hoon, A. L., & Ching, F. T. (2020). Hybridization of the Cultural Identity in Disney's *Mulan*. *Academic Journal of Interdisciplinary Studies*, 9(5), 27-37. <http://dx.doi.org/10.36941/ajis-2020-0083>
- Zhao, Q. (2011). *Tan Enmei Xifuhui zhong dongfang zhuyi de jiangou, jiegou ji chaoyue* 谭恩美《喜福会》中东方主义的建构、解构及超越 [A Construção, Desconstrução e Transcendência do Orientalismo em *The Joy Luck Club* de Amy Tan]. *Hubei Social Sciences* (9), 137-140. 10.13660/j.cnki.42-1112/c.011058
- Zheng, D. (2018). *Haolaiwu dianying yu meiguo yishixingtai shuchu* 好莱坞电影与美国意识形态输出 [O cinema de Hollywood e a expansão da ideologia americana]. *Global Communication* (05), 43-50.
- Zheng, H. (2015). *Huayi shenfen de zhuixun yu jiangou-meiguo huayi wenxue liusan xushi yanjiu* 华裔身份的追索与建构——美国华裔文学流散叙事研究 [A recuperação e a construção da identidade chinesa: um estudo das narrativas literárias sino-americanas sobre a dispersão]. Shanghai Jiao Tong University Press.
- Zhou, N. (2003). *Dongfang zhuyi: lilun yu lunzheng* 东方主义：理论与论争 [Orientalism: Theory and Debate]. *JOURNAL OF XIAMEN UNIVERSITY (Arts & Social Sciences)* (1), 15-21.
- Zhou, N. (2011). *Kua wenhua xingxiangxue de guannian yu fangfa* 跨文化形象学的观念与方法——以西方的中国形象研究为例 [Conceitos e métodos de estudos interculturais da imagem: um estudo de caso da imagem da China no Ocidente]. *Southeast Academic Research* (05), 4-20. 10.13658/j.cnki.sar.2011.05.004
- Zornosa, L. (2023, March 13). Michelle Yeoh Makes Oscars History as First Asian Lead Actress Winner. Read Her Full Acceptance Speech. *Time*. Disponível: <https://time.com/6262204/michelle-yeoh-oscars-best-actress/> (Consultado a 15 de Abril de 2024).