UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Artes

Geísa Pereira de Souza

CINEMA HÍNDI:
cultura hindu e recepção

Belo Horizonte
2019

Geísa Pereira de Souza

CINEMA HÍNDI:
cultura hindu e recepção

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Roberto Pinto Nazario

Linha de pesquisa: Cinema

Belo Horizonte
2019

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Souza, Geísa Pereira de, 1986-
Cinema híndi [manuscrito] : cultura hindu e recepção / Geísa Pereira de Souza. – 2019.
623 p. : il.

Orientador: Luiz Roberto Pinto Nazario.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Cinema – Índia – Teses. 2. Cinema – Audiência – Teses. 3. Indústria cinematográfica – Índia – Teses. 4. Crítica cinematográfica – Teses. 5. Índia – Cultura popular – Teses. I. Nazario, Luiz, 1957- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 791.430954

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **GEÍSA PEREIRA DE SOUZA** número de registro **2017674596**.

Título: **"*Cinema híndi: cultura hindu e recepção*"**

Prof. Dr. Luiz Roberto Pinto Nazario – Orientador – EBA/UFMG

Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes – Titular– UFOP

Prof. Dr. Leonardo Alvares Vidigal – Titular - EBA/UFMG

Belo Horizonte, 26 de abril de 2019.

Aos meus zelosos pais, Francisco de Assis Modesto de Souza
e Dirce Maria Pereira de Souza.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Excelência Acadêmica (Proex) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

À equipe de profissionais do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG.

Ao professor Dr. Luiz Roberto Pinto Nazario, por ter orientado este trabalho.

Aos professores Dr. Leonardo Alvares Vidigal, Dr. Rafael Conde de Resende, Dr. Ricardo Carlos Gomes e Dr. Rodrigo Amaro de Carvalho, por comporem a banca examinadora deste trabalho.

Aos meus zelosos pais, Francisco de Assis Modesto de Souza e Dirce Maria Pereira de Souza, pelo apoio costumeiro.

> *Communication between people of different nationalities enriches human society and makes it more colourful. (…) Imagine our Russian intellectuals, the kind, merry, perceptive old women in our villages, our elderly workers, our young lads, our little girls being free to enter the melting pot of ordinary human intercourse with the people of North and South America, of China, France, India, Britain and the Congo. What a rich variety of customs, fashion, cuisine and labour would then be revealed! What a wonderful human community would then come into being, emerging out of so many peculiarities of national characters and ways of life. And the beggarliness, blindness and inhumanity of narrow nationalism and hostility between states would be clearly demonstrated.*[1] (GROSSMAN, 2013).

[1] A comunicação entre pessoas de diferentes nacionalidades enriquece a sociedade humana e a torna mais colorida. Imagine nossos intelectuais russos, as mulheres idosas gentis, alegres e perspicazes em nossas aldeias, nossos trabalhadores idosos, nossos jovens rapazes, nossas meninas sendo livres para entrar no caldeirão de relações humanas comuns com as pessoas das Américas do Norte e do Sul, da China, França, Índia, Grã-Bretanha e Congo. Que rica variedade de costumes, moda, culinária e trabalho seria então revelada! Que maravilhosa comunidade humana então surgiria, emergindo de tantas peculiaridades de personagens e modos de vida nacionais. E a mendicância, a cegueira e a desumanidade do nacionalismo limitante e a hostilidade entre os Estados seriam claramente demonstradas. (GROSSMAN, 2013, tradução nossa).

NOTA AOS LEITORES

Neste trabalho, consta grande quantidade de termos incomuns. Por isso, a autora elaborou um glossário, que se encontra no final do trabalho, para consulta do leitor.

Souza, Geísa Pereira de. Cinema híndi: cultura hindu e recepção [dissertação]. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais; 2019.

RESUMO

O cinema híndi tem grande adesão popular na Índia, ao contrário do cinema estrangeiro, que têm baixa receptividade junto ao público nacional. Este trabalho investiga a relação do cinema híndi com a cultura indiana, procurando identificar as peculiaridades da cultura índica que se relacionam com o sucesso nacional de público desse cinema. Para tanto, analisam-se vinte filmes híndi com elevado sucesso de bilheteria, desde a década de 1940, quando se consolidam os filmes masala enquanto modalidades típicas de Bollywood. Além disso, analisam-se quatro filmes que fracassaram nas bilheterias, apesar do elevado orçamento, produzidos na mesma época. Ao final, verificou-se que os aspectos culturais indianos estão fortemente vinculados à religião hindu na sua raiz. Constatou-se que o cinema híndi está profundamente associado ao hinduísmo, expressa fortemente elementos da mitologia hindu explícita e implicitamente e está voltado para a família tradicional de cultura hindu. Concluiu-se que os filmes que não carregam os elementos de base da cultura hindu, fortemente enraizados na sociedade indiana, têm pouca probabilidade de alcançar o público nacional da Índia, ainda que tenham elevado orçamento e contenham elementos da cultura indiana, como as danças, sem, contudo, associar esses elementos ao sistema de crenças e de valores hindu.

Palavras-Chave: Cinema híndi. Cultura indiana. Hinduísmo. Recepção.

Souza, Geísa Pereira de. Hindi cinema: hindu culture and reception [dissertation]. Belo Horizonte: Fine Arts School, Federal University of Minas Gerais; 2019.

ABSTRACT

Hindi cinema has great popular adherence in India, unlike foreign cinema, which has low receptivity by the national public. This work investigates the relationship of hindi cinema with Indian culture, in an attempt to identify the peculiarities of indian culture, which relate to the national success of audience their cinema has. For that purpose, we analyze twenty box office success hindi films since the 40's, a time the masala films were consolidated as a typical Bollywood modality. Besides, four films, which flopped box office despite their high budget, produced in the same period are also analyzed. At the end, we observed that cultural aspects of India are strongly linked to the hindu religion at its very base. It was found that hindi cinema is deeply connected to hinduism, strongly showing elements of hindu mythology, both explicitly and implicitly, and is aimed at the traditional hindu culture family. In the end we concluded that films that do not carry basic elements of hindu culture, which is deeply rooted within the India's society, have little chance of reaching India's national audience, even if they have high budgets and bear elements of Indian culture, such as dance, without connecting those elements to the hindu system of beliefs and values.

Keywords: Hindi cinema. Indian culture. Hinduism. Reception.

Souza, Geísa Pereira de. Cine hindi: cultura hindú y recepción [tesis de maestría]. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais; 2019.

RESUMEN

El cine hindi genera un fuerte interés popular en India, a diferencia del cine extranjero que tiene poca adhesión junto al público nacional. Este trabajo investiga la relación del cine hindi con la cultura india, buscando identificar las particularidades de la cultura índica que se relacionan con el éxito de público de esas películas en el ámbito nacional. Para eso, se analizan veinte películas hindi que tuvieron éxito taquillero desde la década de 1940, cuando se consolidan las películas masala como formatos típicos de Bollywood. Además, se analizan cuatro películas, producidas en la misma época, que fueron fracasos de taquilla, a pesar de su elevado costo. Al final, se verificou que los aspectos culturales indios, en esas producciones, se vinculan fuertemente a la religión hindú en su raíz. Se ha constatado que el cine hindi está profundamente conectado al hinduismo, además, expresa fuertemente los elementos de la mitología hindú explícita y implícitamente y se dirige a la familia tradicional de la cultura hindú. Se ha concluido que las películas que no traen los elementos de base de la cultura hindú, fuertemente arraigados en la sociedad india, aunque que tengan un elevado presupuesto y traigan elementos de la cultura índica, como las danzas, si no los relaciona al sistema de creencias y de valores hindú, tienen poca probabilidad de alcanzar al público nacional de India.

Palabras Clave: Cine hindi. Cultura indiana. Hinduismo. Recepción.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa de idiomas da Índia (2001) 88

Figura 2 - Principais famílias linguísticas na Índia (2012) 91

Figura 3 - Mumbai (Índia) 109

Figura 4 - Mumbai (detalhe) 110

Figura 5 - Religiões na Índia 163

Figura 6 - *Kismet* (1943): Imagem de Krishna diante da qual Rani ora 264

Figura 7 - *Kismet* (1943): Rani ora e faz oferendas diante do altar de Krishna 264

Figura 8 - *Kismet* (1943): Mapa da Índia nas cortinas do teatro de Indrajeet 268

Figura 9 - *Kismet* (1943): Representação de Bharat Mata e mapa da Índia na performance da música *Aaj Himalay ki choti se* 269

Figura 10 - *Kismet* (1943): Representação de Bharat Mata na performance da música *Aaj Himalay ki choti se* (plano americano) 270

Figura 11 - *Kismet* (1943): Rani dançando quando criança 271

Figura 12 - *Kismet* (1943): Cenário do palco onde Rani dança *Ghar ghar me diwali* hai destaca as linhas da edificação com luzes 272

Figura 13 - *Rattan* (1944): Mulheres balançam na performance da música *Rumjhum barse badarwa* 278

Figura 14 - *Rattan* (1944): Cross fade entre um quadro com nuvens na casa de Gauri e nuvens no céu abre a performance da música *Sawan ke badalo* 279

Figura 15 - *Rattan* (1944): Gauri canta *Sawan ke badalo*, se dirigindo ao seu amado, Govind, que está distante 280

Figura 16 - *Rattan* (1944): Nuvens fazem a ligação entre o casal de apaixonados, Gauri e Govind, que estão separados um do outro 280

Figura 17 - *Rattan* (1944): Govind canta *Sawan ke badalo*, se dirigindo à sua amada, Gauri, que está distante 281

Figura 18 - *Rattan* (1944): Gruta com a imagem de Shiva no local onde Govind e Gauri se encontram 282

Figura 19 - *Mother India* (1957): Radha acaricia um monte de terra de sua vila 286

Figura 20 - *Mother India* (1957): Radha recebe um *pushpamala* dos aldeões na inauguração do canal da vila 287

Figura 21 - *Mother India* (1957): Radha recebe um *pushpamala* em seu casamento 287

Figura 22 - *Mother India* (1957): Radha se ajoelha aos pés de seu noivo 288

Figura 23 - *Mother India* (1957): Casamento entre Shamu e Radha 289

Figura 24 - *Mother India* (1957): A amada de Birju cobre o rosto com véu envergonhada, ao ser observada por ele, na performance de *O Gaadiwale* 291

Figura 25 - *Mother India* (1957): Shamu e Radha na performance da música *Matwala jiya dole piya* 292

Figura 26 - *Mother India* (1957): Aldeãs na performance da música *Matwala jiya dole piya* 292

Figura 27 - *Mother India* (1957): Radha procura desesperadamente grãos de bico para alimentar seu filho Birju, que desmaiara de fome 295

Figura 28 - *Mother India* (1957): Radha fica boquiaberta ao pensar que a prostituição parece ser o único meio pelo qual ela poderá alimentar seus filhos 296

Figura 29 - *Mother India* (1957): Imagem de Lakshmi de Sukhilala 297

Figura 30 - *Mother India* (1957): Radha confronta Sukhilala 298

Figura 31 - *Mother India* (1957): Radha suplica aos aldeões que permaneçam na vila, erguendo a terra da mesma em direção a eles 299

Figura 32 - *Mother India* (1957): Aldeões na performance da música *Dukh bhare din beete re* 300

Figura 33 - *Mother India* (1957): Ramu e Champa na performance da música *Dukh bhare din beete re* 301

Figura 34 - *Mother India* (1957): A aldeia, cheia de trabalhadores esforçados, é uma representação metonímica da Índia 302

Figura 35 - *Mother India* (1957): Radha segura seu filho Birju morto e ensanguentado 305

Figura 36 - *Mother India* (1957): *Cross fade* entre as mãos de Radha segurando seu filho Birju ensanguentado e o canal de irrigação inaugurado por ela 305

Figura 37 - *Mother India* (1957): Plano explora a profundidade 306

Figura 38 - *Mother India* (1957): Plano enfatiza a imagem de Radha como arquétipo da mulher indiana ideal 307

Figura 39 - *Mother India* (1957): Plano explora a forma triangular, que sugere estabilidade e solidez 307

Figura 40 - *Mother India* (1957): Plano enfatiza a maternidade de Radha 308

Figura 41 - *Mother India* (1957): Atores parecem ter posado para uma fotografia 308

Figura 42 - *Mother India* (1957): Os aldeões comemoram o *Holi* diante da imagem de Krishna 310

Figura 43 - *Mother India* (1957): Radha comemora o Holi com seus filhos 311

Figura 44 - *Mother India* (1957): Radha se recorda do tempo em comemorava o *Holi* quando seus filhos eram crianças 311

Figura 45 - *Mother India* (1957): Aldeões se dirigem alegremente à cerimônia de casamento de Ramu e Champa 315

Figura 46 - *Mother India* (1957): Mulheres se dirigem eufóricas à cerimônia de casamento de Ramu e Champa 315

Figura 47 - *Mughal-e-Azam* (1960): Créditos 319

Figura 48 - *Mughal-e-Azam* (1960): A Índia surge na tela como um personagem, falando o quanto o imperador Akbar lhe fizera bem 320

Figura 49 - *Mughal-e-Azam* (1960): A rainha Jodha recebe flores como símbolo do filho que geraria 321

Figura 50 - *Mughal-e-Azam* (1960): As mulheres do palácio dançam em comemoração à gravidez da rainha Jodha 322

Figura 51 - *Mughal-e-Azam* (1960): Akbar jura pelas balanças da justiça que atenderá qualquer pedido de Jillo, que lhe anunciara a gravidez de sua esposa 323

Figura 52 - *Mughal-e-Azam* (1960): A rainha Jodha lamenta a partida de seu filho, Salim, que fora enviado ao campo de batalha 324

Figura 53 - *Mughal-e-Azam* (1960): Salim se torna um guerreiro 325

Figura 54 - *Mughal-e-Azam* (1960): Nadira/Anarkali se disfarça de escultura 326

Figura 55 - *Mughal-e-Azam* (1960): O nascimento de Krishna é celebrado no palácio de Akbar 327

Figura 56 - *Mughal-e-Azam* (1960): Anarkali dança representando Radha a canção *Mohe panghat pe nandlal* 327

Figura 57 - *Mughal-e-Azam* (1960): Anarkali envia uma mensagem a Salim por meio de uma flor de lótus que segue pela correnteza 328

Figura 58 - *Mughal-e-Azam* (1960): O movimento de uma pena oculta e sugere o beijo entre Salim e Anarkali 331

Figura 59 - *Mughal-e-Azam* (1960): Salim e Anarkali se encontram em um dos jardins do palácio 332

Figura 60 - *Mughal-e-Azam* (1960): Uma chuva de flores jorra sobre os enamorados, Salim e Anarkali 332

Figura 61 - *Mughal-e-Azam* (1960): Tansen entoa a canção *Prem jogan ban ke sundari* 333

Figura 62 - *Mughal-e-Azam* (1960): Plano azimutal destaca desenho formado pelo vestido de Anarkali, que dança, e pela padronagem do piso 336

Figura 63 - *Mughal-e-Azam* (1960): Vitrais do palácio replicam a imagem de Anarkali, sugerindo que seu amor por Salim está em todo lugar 336

Figura 64 - *Mughal-e-Azam* (1960): O palácio de Akbar caracteriza-se pela suntuosidade e pelo excesso visual 337

Figura 65 - *Mughal-e-Azam* (1960): Anarkali é encerrada na prisão por se recusar a renegar seu amor por Salim 339

Figura 66 - *Mughal-e-Azam* (1960): A imponência do portão da masmorra em primeiro plano contrasta com a fragilidade de Anarkali ao fundo 340

Figura 67 - *Mughal-e-Azam* (1960): Anarkali, na prisão, lamenta sua situação340

Figura 68 - *Mughal-e-Azam* (1960): Salim guerreia contra seu pai em prol de seu amor por Anarkali 341

Figura 69 - *Mughal-e-Azam* (1960): Imagem de Durga com um *pushpamala* 343

Figura 70 - *Mughal-e-Azam* (1960): O *pushpamala* de Durga cai sobre o corpo do falecido Durjan Singh, que lutara em prol do amor de Salim e Anarkali 343

Figura 71 - *Mughal-e-Azam* (1960): Anarkali é banida do Reino Mogol 346

Figura 72 - *Mughal-e-Azam* (1960): Os figurinos coloridos das bailarinas são explorados esteticamente 348

Figura 73 - *Mughal-e-Azam* (1960): Os cenários suntuosos e os figurinos coloridos contribuem para carregar visualmente as imagens 348

Figura 74 - *Mughal-e-Azam* (1960): Mulheres cantam, tocam e dançam no palácio 349

Figura 75 - *Mughal-e-Azam* (1960): O príncipe Salim segue para o campo de batalha, juntamente com o exército real 350

Figura 76 - *Mughal-e-Azam* (1960): Anarkali alimenta pombos 351

Figura 77 - *Mughal-e-Azam* (1960): Sheikh Salim-u-din Chisti executa atos religiosos para que Akbar tenha um filho 352

Figura 78 - *Mughal-e-Azam* (1960): Abkar participa de atos religiosos com o fim de se tornar pai 352

Figura 79 - *Mughal-e-Azam* (1960): A rainha Jodha pede a Krishna para ver o rosto de Salim, ao saber da iminência de seu retorno da guerra 353

Figura 80 - *Sholay* (1975): Cores fortes caracterizam a celebração do *Holi* 358

Figura 81 - *Sholay* (1975): Performance da canção *Holi ke din dil khil jate hain* 358

Figura 82 - *Sholay* (1975): Dançarina diverte Gabar e seus capangas com dança sensual na performance da música *Mehbooba mehbooba* 359

Figura 83 - *Sholay* (1975): Sob a ameaça de Gabbar de matar Veeru, Basanti dança *Sholay* 360

Figura 84 - *Sholay* (1975): Basanti pede a Shiva um marido 362

Figura 85 - *Maine pyar kiya* (1989): Suman envia uma carta a Prem por meio de um pombo 365

Figura 86 - *Maine pyar kiya* (1989): Plano incomum na performance da canção *Kabootar ja ja ja* 366

Figura 87 - *Maine pyar kiya* (1989): Suman na performance da canção *Kabootar ja ja ja* 366

Figura 88 - *Maine pyar kiya* (1989): Karan atribui o nascimento de Prem a Rama 369

Figura 89 - *Maine pyar kiya* (1989): Suman veste um vestido curto ocidental a pedido de Prem 370

Figura 90 - *Maine pyar kiya* (1989): O excesso visual e as cores fortes caracterizam muitas das cenas do filme 371

Figura 91 - *Maine pyar kiya* (1989): Plano não convencional na performance de *Antakshari* 371

Figura 92 - *Dilwale dulhania le jayenge* (1995): Raj e Sinram se reencontram na Índia 374

Figura 93 - *Dilwale dulhania le jayenge* (1995): Baldev alimenta pombos na Inglaterra, enquanto anseia pela Índia, sua terra natal 376

Figura 94 - *Dilwale dulhania le jayenge* (1995): Baldev realiza um ritual hindu na Inglaterra 377

Figura 95 - *Dilwale dulhania le jayenge* (1995): Sinram dança *Mere khwabon mein* sob a chuva 378

Figura 96 - *Dilwale dulhania le jayenge* (1995): Mulheres hindus celebram o *Karva Chauth* 379

Figura 97 - *Dilwale dulhania le jayenge* (1995): Excesso visual e cores fortes caracterizam várias cenas do filme 381

Figura 98 - *Kaho naa... pyaar hai* (2000): Sonia e Rohit na performance da música *Kaho naa... pyaar hai* 383

Figura 99 - *Lagaan* (2001): Os aldeões de Champaner dançam *Ghanan ghanan*, esperançosos de que a chuva ocorrerá 388

Figura 100 - *Lagaan* (2001): Gauri se ajoelha diante de Bhuvan 390

Figura 101 - *Lagaan* (2001): A lua aparece como elemento relacionado ao casal de apaixonados, Bhuvan e Gauri 390

Figura 102 - *Lagaan* (2001): Gauri dança *Radha kaise na jale* 391

Figura 103 - *Lagaan* (2001): Performance da música *Radha kaise na jale* 392

Figura 104 - *Lagaan* (2001): Os aldeões se alegram pela vitória na partida de críquete contra os ingleses e pela chuva 393

Figura 105 - *Lagaan* (2001): Bhuvan e Gauri na performance da música *Mitwa* 395

Figura 106 - *Lagaan* (2001): Os aldeões fazem um ritual a Krishna em prol de que os indianos vençam a partida de críquete contra os ingleses 396

Figura 107 - *Lagaan* (2001): Mulheres hindus oram a Krishna pela vitória dos aldeões na partida de críquete contra os ingleses 397

Figura 108 - *Lagaan* (2001): Nos créditos iniciais, exibem-se elementos da cultura e da história do povo indiano 398

Figura 109 - *Lagaan* (2001): Nos créditos iniciais, já se nota o gosto pelo excesso visual e pelo forte colorido 398

Figura 110 - *Gadar ek prem katha* (2001): Tara se apresenta no *New Era Girls College*, a convite de Sakina 401

Figura 111 - *Gadar ek prem katha* (2001): Sakina dança juntamente com Tara no *New Era Girls College* 402

Figura 112 - *Gadar ek prem katha* (2001): Tara leva Sakina à Lahore 403

Figura 113 - *Gadar ek prem katha* (2001): Tara e Sakina se casam 404

Figura 114 - *Gadar ek prem katha* (2001): Celebração do casamento entre Tara e Sakina na performance da música *Traditional shaadi geet* 405

Figura 115 - *Gadar ek prem katha* (2001): Tara e Sakina brincam de procurar um anel na cerimônia de casamento dos dois 405

Figura 116 - *Gadar ek prem katha* (2001): Performance da canção *Udja kale kawan* 406

Figura 117 - *Gadar ek prem katha* (2001): Tara e Sakina brincam em um balanço 407

Figura 118 - *Gadar ek prem katha* (2001): Sakina dança *Aan milo sajna* 409

Figura 119 - *Gadar ek prem katha* (2001): Tara e seu filho viajam clandestinamente para se encontrarem com Sakina no Paquistão 410

Figura 120 - *Gadar ek prem katha* (2001): Sakina na performance da música *Hum juda ho gaye* 411

Figura 121 - *Gadar ek prem katha* (2001): Tara e seu filho se encontram com Sakina no Paquistão 413

Figura 122 - *Devdas* (2002): O filme explora a plasticidade dos grandes espaços iluminados 416

Figura 123 - *Devdas* (2002): Plano azimutal explora a plasticidade das curvas e do vestido de Parvati em movimento 417

Figura 124 - *Devdas* (2002): Plano azimutal explora o desenho formado pelos vestidos das dançarinas e pela padronagem do piso 417

Figura 125 - *Devdas* (2002): Suntuosidade, excesso visual e cores intensas 418

Figura 126 - *Devdas* (2002): O potencial plástico dos tecidos decorados, em movimento ou não, é muito explorado no filme 418

Figura 127 - *Devdas* (2002): Apresentação dos créditos com imagens com cores fortes com predominância de tons de vermelho 419

Figura 128 - *Devdas* (2002): Plano inclinado exibe a mansão de Devdas 420

Figura 129 - *Devdas* (2002): Em sua suntuosa mansão, a mãe de Devdas anuncia o retorno do rapaz de Londres 421

Figura 130 - *Devdas* (2002): Paro tenta espantar uma mosca com um lençol 422

Figura 131 - *Devdas* (2002): Close destaca a beleza facial de Paro 422

Figura 132 - *Devdas* (2002): Pombos são utilizados com fins estéticos na cena em que Paro percebe que Devdas veio visitá-la 423

Figura 133 - *Devdas* (2002): Paro faz o *mehendi* nos pés 423

Figura 134 - *Devdas* (2002): A lua aparece como elemento associado ao romance de Devdas e Paro 424

Figura 135 - *Devdas* (2002): Cena de "quase-beijo" entre Devdas e Paro 425

Figura 136 - *Devdas* (2002): Cena de "quase-beijo" entre Devdas e Chandramukhi 426

Figura 137 - *Devdas* (2002): Devdas acaricia o rosto de Paro 427

Figura 138 - *Devdas* (2002): Devdas e Paro brincam em um balanço na performance de *Bairi piya* 427

Figura 139 - *Devdas* (2002): Devdas e Paro na performance de *Morey piya* 429

Figura 140 - *Devdas* (2002): Performance de Devdas e Paro alude ao mito hindu segundo o qual Krishna e Radha namoravam nas margens do rio Jamuna 429

Figura 141 - *Devdas* (2002): Paro mantêm uma vela acesa por Devdas 431

Figura 142 - *Devdas* (2002): Paro dança *Silsila ye chaahat ka* 432

Figura 143 - *Devdas* (2002): Paro faz um ritual para Durga em prol de Devdas na performance de *Silsila ye chaahat ka* 432

Figura 144 - *Devdas* (2002): Da esquerda para a direita, Chandramukhi e Paro 434

Figura 145 - *Devdas* (2002): Chandramukhi dança *Kaahe chhed mohe* 435

Figura 146 - *Devdas* (2002): Paro se casa arranjadamente com um homem rico 436

Figura 147 - *Devdas* (2002): Paro conduz um ritual a Durga 438

Figura 148 - *Devdas* (2002): Paro e Chandramukhi dançam *Dola re dola* 439

Figura 149 - *Devdas* (2002): Devdas na performance de *Chalak chalak* 441

Figura 150 - *Devdas* (2002): Performance de *Chalak chalak* 441

Figura 151 - *Devdas* (2002): Parvati corre ao encontro de Devdas 443

Figura 152 - *Devdas* (2002): O esposo de Parvati a impede se encontrar com Devdas, ordenando que o portão de sua mansão seja fechado 443

Figura 153 - *Devdas* (2002): A imagem de Durga aparece várias vezes no filme 445

Figura 154 - *Devdas* (2002): Paro apresenta a vela de Devdas à Durga 445

Figura 155 - *Ghajini* (2008): Sobreposição duplica a imagem de Sanjay na performance de *Behka main behka* 449

Figura 156 - *Ghajini* (2008): Kalpana faz um ritual hindu para proteger seu carro recém-adquirido 452

Figura 157 - *3 Idiots* (2009): Pia beija Rancho 457

Figura 158 - *3 Idiots* (2009): *Split screen* mostra ao mesmo tempo as famílias de Farhan e de Raju em ambientes diferentes 458

Figura 159 - *3 Idiots* (2009): O lar da família de Raju é descrito como um filme em preto e branco dos anos 1950 459

Figura 160 - *3 Idiots* (2009): Rancho e Pia fazem referência a uma famosa cena do filme *Titanic* (1997) 461

Figura 161 - *3 Idiots* (2009): Cena fantasiosa na performance de *All izz well* 462

Figura 162 - *3 Idiots* (2009): Rancho e seus amigos na performance de *All izz well* 462

Figura 163 - *3 Idiots* (2009): Rancho dança *Zoobi doobi* 463

Figura 164 - *3 Idiots* (2009): Troca de figurino na performance de *Zoobi doobi* 464

Figura 165 - *3 Idiots* (2009): Plano azimutal mostra Pia dançando *Zoobi doobi* 464

Figura 166 - *3 Idiots* (2009): Cenário artificial na performance de *Zoobi doobi* 465

Figura 167 - *3 Idiots* (2009): Pintura digital e animação acrescentam ao tom fantasioso de alguns momentos do filme 465

Figura 168 - *3 Idiots* (2009): Rancho flutua de um lugar a outro, no início da performance de *Zoobi doobi* **466**

Figura 169 - *3 Idiots* (2009): O filme explora a sensualidade de Pia dançando molhada pela chuva **467**

Figura 170 - *3 Idiots* (2009): O clichê da lua como elemento associado ao amor **467**

Figura 171 - *3 Idiots* (2009): Raju faz um ritual hindu em prol de seu bom desempenho na faculdade **468**

Figura 172 - *Ek tha tiger* (2012): Tiger e Zoya na performance de *Banjaara* **472**

Figura 173 - *Ek tha tiger* (2012): O excesso visual e as cores intensas caracterizam a performance de *Banjaara* **473**

Figura 174 - *PK* (2014): PK, um alienígena, pousa na Terra **475**

Figura 175 - *PK* (2014): PK distribui panfletos procurando deuses para ajudá-lo **477**

Figura 176 - *PK* (2014): PK e Jaggu na performance de *Love is a waste of time* **480**

Figura 177 - *Haider* (2014): Haider na performance de *Bismil* **486**

Figura 178 - *Haider* (2014): A mãe de Haider se mata para salvar a vida do filho **487**

Figura 179 - *Bajrangi bhaijaan* (2015): Pawan participa de uma celebração a Hanuman **490**

Figura 180 - *Prem ratan dhan payo* (2016): *Sheesh Mahal* **497**

Figura 181 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Palácio dos espelhos na performance de *Bachpan kahan*? **498**

Figura 182 - *Prem ratan dhan payo* (2016): A imagem de Radhika é multiplicada nos espelhos do *Sheesh Mahal* **498**

Figura 183 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Vijay brinca com seus irmãos quando criança **499**

Figura 184 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Vijay luta contra seus irmãos quando adulto **499**

Figura 185 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Prem e Maithili assistem como únicos espectadores a uma peça de teatro de marionetes **502**

Figura 186 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Peça de teatro de marionetes na performance de *Prem ratan dhan payo* 503

Figura 187 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Prem e Maithili substituem os bonecos de marionetes da peça teatral à qual assistem 503

Figura 188 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Perto da plateia (Prem e Maithili) de uma peça teatral, ocorre uma performance musical 504

Figura 189 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Fotografia explora a moldura formada pela parede 505

Figura 190 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Flores são amplamente utilizadas como elementos decorativos 505

Figura 191 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Enquadramento explora o potencial plástico da distância relativa entre os elementos da composição 506

Figura 192 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Plano azimutal destaca o desenho formado pela coreografia de *Prem ratan dhan payo* 506

Figura 193 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Prem e Maithili na performance de *Jalte diye* 507

Figura 194 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Prem enfeita os cabelos de Maithili com flores que caem sobre o local onde estão 508

Figura 195 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Prem escreve sobre as costas de Maithili 508

Figura 196 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Maithili acaricia seus lábios e o de Prem com uma pena, aludindo ao beijo 509

Figura 197 - *Sultan* (2016): Khan e Aarfa se casam 513

Figura 198 - *Sultan* (2016): Performance da música Sultan explora a plasticidade do movimento em *slow motion* de grãos de areia 516

Figura 199 - *Sultan* (2016): Performance da música *Sultan* explora a plasticidade da luz de fundo como iluminação principal 517

Figura 200 - *Padmaavat* (2018): Alauddin na performance de *Khalibali* 524

Figura 201 - *Padmaavat* (2018): As mulheres *rajputs* fazem o *jauhar* 527

Figura 202 - *Padmaavat* (2018): Padmaavat faz o *jauhar* 528

Figura 203 - *Padmaavat* (2018): Floresta feita com computação gráfica 529

Figura 204 - *Padmaavat* (2018): O filme explora a plasticidade da grandeza das edificações 530

Figura 205 - *Padmaavat* (2018): O potencial plástico dos grandes espaços naturais, das grandes edificações e das multidões é explorado 530

Figura 206 - *Padmaavat* (2018): O exército dos *khiljis* segue para o campo de batalha para combater o exército dos *rajputs* 531

Figura 207 - *Padmaavat* (2018): O exército dos *rajputs* avança em reação ao ataque do exército dos *khiljis* 531

Figura 208 - *Padmaavat* (2018): O filme explora o potencial plástico da iluminação baixa 532

Figura 209 - *Padmaavat* (2018): O filme explora o contraste entre luz e sombra 533

Figura 210 - *Padmaavat* (2018): Padmaavat dança *Ghoomar* para seu esposo 534

Figura 211 - *Padmaavat* (2018): Padmaavat faz um ritual hindu 535

Figura 212 - *Padmaavat* (2018): Padmaavat faz um ritual hindu (plano médio) 535

Figura 213 - *Saawariya* (2007): Raj na performance de *Saawariya* 540

Figura 214 - *Saawariya* (2007): O azul é a cor dominante na *mise-em-scène* do filme 541

Figura 215 - *Bombay velvet* (2015): Rosie canta *Dhadaam dhadaam* 548

Figura 216 - *Hawaizaada* (2015): Shivi e Sitara se beijam 551

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Nollywood, Bollywood e Hollywood (2012) 49

Gráfico 2 - Audiência do cinema indiano no mundo (2012) 52

Gráfico 3 - Indústrias cinematográficas indianas mais produtivas (01-04-2014 a 31-03-2015) 94

Gráfico 4 - Filmes indianos e estrangeiros (01/04/2014 a 31/03/2015) 95

Gráfico 5 - Religiões na Índia (2011) 162

LISTA DE SIGLAS

AIR	***All India Radio***
ANN	***Asianet News Network***
BBC	***British Broadcasting Corporation***
CBFC	***Central Board of Film Certification***
CCRT	***Centre for Cultural Resources and Training***
CEI	**Comunidade de Estados Independentes**
DDLJ	***Dilwale dulhania le jayenge***
IIFA	***International Indian Film Academy***
IPTA	***Indian People's Theatre Association***
ISI	***Inter-Services Intelligence***
KVIFF	***Karlovy Vary International Film Festival***
MIB	***Ministry of Information & Broadcasting***
MPK	***Maine pyar kiya***
NDTV	***New Delhi Television***
PBS	***Pakistan Bureau of Statistics***
RAW	***Research and Analysis Wing***
UIS	***UNESCO Institute for Statistics***
UNESCO	***United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization***
UNESCO WHC	***UNESCO World Heritage Committee***
UNICEF	***United Nations Children's Fund***
WBG	***World Bank Group***

LISTA DE SÍMBOLOS

₹ Rúpia

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Número de falantes das línguas oficiais da Índia (2001) 89

Tabela 2 - Produção de longas-metragens na Índia (01/04/2014 a 31/03/2015) 93

Tabela 3 - Filmes importados na Índia (01/04/2014 a 31/03/2015) 96

Tabela 4 - Religiões na Índia (2011) 162

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 31

2 O CINEMA INDIANO 45

2.1 CARACTERÍSTICAS GERAIS DO CINEMA INDIANO 45

2.2 BREVE HISTÓRIA DO CINEMA INDIANO 53

2.2.1 Do silencioso ao sonoro 53

2.2.2 A era de ouro do cinema indiano 65

2.2.3 Da década de 1960 aos dias atuais: a ascensão do cinema híndi 71

2.2.4 Cinema indiano e colonização 74

2.3 CINEMA INDIANO NO MUNDO: INFLUÊNCIAS, CRÍTICA E PÚBLICO 80

2.4 AS INDÚSTRIAS REGIONAIS DO INDYWOOD 84

2.4.1 O cinema bengali 97

2.4.2 O cinema tamil 99

2.4.3 O cinema telugu 100

2.4.4 O Cinema malaiala 101

2.4.5 O cinema kannada 103

2.4.6 O cinema marathi 104

2.4.7 O cinema punjabi 105

2.4.8 O cinema bhojpuri 106

2.4.9 O cinema assamese 107

2.4.10 O cinema oriya 107

3 O CINEMA HÍNDI 108

3.1 CARACTERÍSTICAS GERAIS DO CINEMA HÍNDI 108

3.2 OS FILMES MASALA 113

4 CINEMA HÍNDI, SOCIEDADE E IMAGINÁRIO 120

4.1 O CINEMA HÍNDI E SEU PÚBLICO NA ÍNDIA 120

4.1.1 O universo do cinema híndi no imaginário popular e no quotidiano 120

4.1.2 A experiência do filme popular indiano na Índia 122

4.1.3 As demandas do público e a indústria de cinema híndi 135

4.2 REPRESENTAÇÕES SOCIAIS NO CINEMA HÍNDI 139

4.2.1 As castas e sua representação no cinema híndi 139

4.2.2 A influência de questões étnicas no cinema híndi 143

4.2.3 A família no cinema híndi 146

4.2.4 A representação da mulher no cinema híndi 150

4.2.5 A representação do homem no cinema híndi 152

4.2.6 A representação dos paquistaneses e dos muçulmanos no cinema híndi 152

4.2.7 A representação do ocidente no cinema híndi 153

4.2.8 A censura no cinema híndi 154

5 CINEMA HÍNDI E CULTURA GERAL INDIANA 159

5.1 ASPECTOS CULTURAIS BASILARES DO CINEMA HÍNDI 159

5.2 RELIGIÃO E CINEMA HÍNDI 161

5.3 A FILOSOFIA E A LITERATURA INDIANAS E O CINEMA HÍNDI 181

5.3.1 Os épicos clássicos hindus Ramayana e Mahabharata 195

5.4 A TEORIA ESTÉTICA CLÁSSICA INDIANA E O CINEMA HÍNDI 214

5.5 A MÚSICA E A DANÇA INDIANAS E O CINEMA HÍNDI 223

5.6 O TEATRO INDIANO E O CINEMA HÍNDI 235

5.7 CINEMA HÍNDI, INDÚSTRIA FONOGRÁFICA E TELEVISÃO 242

6 AS OBRAS DO CINEMA HÍNDI 247

6.1 A NARRATIVA, O ESPETÁCULO E A EMOÇÃO NO CINEMA HÍNDI: ENTRE O NATURALISMO E A FANTASIA 247

7 UMA ANÁLISE DE SUPERPRODUÇÕES DO CINEMA HÍNDI 258

7.1 SUPERPRODUÇÕES SUCESSO DE PÚBLICO DO CINEMA HÍNDI.....258

7.1.1 *Kismet* (1943).....259

7.1.2 *Rattan* (1944).....272

7.1.3 *Mother India* (1957).....283

7.1.4 *Mughal-e-Azam* (1960) 316

7.1.5 *Sholay* (1975) 354

7.1.6 *Maine pyar kiya* (1989) 363

7.1.7 *Dilwale dulhania le jayenge* (1995).....372

7.1.8 *Kaho naa… pyaar hai* (2000) 381

7.1.9 *Lagaan* (2001) 386

7.1.10 *Gadar ek prem katha* (2001) 399

7.1.11 *Devdas* (2002) 415

7.1.12 *Ghajini* (2008).....446

7.1.13 *3 Idiots* (2009) 453

7.1.14 *Ek tha tiger* (2012) 471

7.1.15 *PK* (2014).....474

7.1.16 *Haider* (2014).....480

7.1.17 *Bajrangi bhaijaan* (2015).....488

7.1.18 *Prem ratan dhan payo* (2015) 494

7.1.19 *Sultan* (2016).....511

7.1.20 *Padmaavat* (2018).....518

7.2 SUPERPRODUÇÕES FRACASSO DE PÚBLICO NO CINEMA HÍNDI 536

7.2.1 *Saawariya* (2007) 536

7.2.2 *Love story 2050* (2008).....542

7.2.3 *Bombay velvet* (2015).....544

7.2.4 *Hawaizaada* (2015).....548

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS 553

REFERÊNCIAS 563

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação objetivou delinear a relação do cinema híndi com os elementos culturais indianos que influenciaram a formação de sua estrutura peculiar – marcadamente distinta do cinema ocidental no que se refere à estrutura narrativa, ao espetáculo e à emoção – e, paralelamente a isso, a formação de uma recepção diferenciada do público em relação às obras. Considerando-se a importância do espectador para a análise a que este trabalho se propõe, delimitam-se como escopo do texto dois grupos de superproduções contemporâneas do cinema híndi[2], destinadas ao grande público. O primeiro, principal, é formado por filmes que obtiveram sucesso de bilheteria. O segundo, que serve de apoio à investigação, é formado por filmes que fracassaram nas bilheterias e visa a tornar a análise mais assertiva, ao permitir verificar em que medida elementos culturais recorrentes no primeiro grupo estão presentes ou ausentes no segundo.

O cinema indiano – sendo quase tão antigo quanto o cinema ocidental e, ao mesmo tempo, notadamente distinto dele – tem tido ao longo de sua existência grande adesão popular na Índia. Assim, ele tem se mantido de forma autossustentada (independente de financiamento e protecionismo estatais) durante toda a sua história. Esse fato torna interessante a investigação do cinema híndi – o maior polo cinematográfico da Índia em termos de rentabilidade com bilheteria – seriamente, tomando como parâmetro de análise os aspectos culturais da sociedade indiana.

Como se observou neste trabalho, elementos essenciais da cultura popular indiana, cuja base é a tradição religiosa hindu, estão fortemente presentes nos filmes do cinema híndi em geral, de forma mais ou menos explícita. Lakshmi Srinivas (2016) afirma que a produção e a exibição de filmes na Índia estão enraizadas em uma cultura expressiva. Kishore Valicha (1988) sustenta que o filme na Índia é uma expressão cultural genuína carregada de significado. Desse modo, cabe investigar o

[2] Foram analisados filmes produzidos a partir da década de 1940, quando o cinema popular indiano começou a apresentar sistematicamente aspectos que seriam típicos de sua chamada “era de ouro”, que vai do final dessa década até o início da década de 1960 (MALIK, 2003, p. 61). Nesse período, o masala se consolidou como formato básico desse cinema (ATHIQUE, HILL, 2009), o que permanece até os dias atuais.

nível de influência das tradições culturais nacionais indianas para a construção da configuração estrutural do filme na Índia e para a construção do lugar social que ele assume no país. De acordo com Lothar Lutze (1985, p. 14, tradução nossa): “[...] o cinema híndi parece ser talvez o mais poderoso produto cultural baseado em princípios estéticos não-ocidentais atualmente vivos.” O cinema híndi resiste com sucesso ao império de Hollywood, em grande parte devido a fatores culturais. Como destaca Franthiesco Ballerini (2009), a cultura índica é “fator de extrema importância para a manutenção da indústria cinematográfica indiana”.

O cinema popular indiano não apenas reflete vigorosamente aspectos culturais da Índia, como também exerce forte influência sobre a cultura nacional índica, já que produz obras que funcionam como instrumentos de integração das diversas microculturas do país, por meio de elementos tais como as típicas sequências de dança dos filmes masala. Assim, nesse processo de retroalimentação entre sociedade e cinema, a tendência é que as indústrias cinematográficas regionais mais prolíficas tendam a massificar a cultura indiana, atualmente muito diversificada, tendendo a 32iole-la cada vez mais homogênea – sob a égide dos padrões culturais de Bollywood, enquanto polo cinematográfico mais prolífico do país. Como afirma Srinivas (2002, p. 157, tradução nossa): “Os filmes indianos são assistidos por terem um impacto integrativo dentro do país e por moldar uma cultura pública nacional.”

Para o cumprimento do objetivo deste trabalho – considerando-se que a estrutura teórica do ocidente é em grande parte inadequada para analisar o cinema híndi (PEREZ JÚNIOR, 2012; SRINIVAS, 2002; THOMAS, 1985) –, utilizou-se como metodologia:

a) O estudo da teoria estética clássica indiana e dos elementos basilares da arte indiana, nas suas várias modalidades, notadamente a literatura, o teatro, a música e a dança, devido à forte presença/influência de tais modalidades no cinema híndi.
b) A investigação do imaginário do povo indiano presente no cinema híndi, considerando-se aspectos que estruturam a sociedade indiana, tais como o

sistema de crenças hindu, a tradição das castas[3] e a rivalidade histórica entre a Índia, de maioria hindu, e o Paquistão, de maioria muçulmana, a qual influencia na forma como os paquistaneses são retratados nos filmes, geralmente como vilões ou como pessoas com padrões comportamentais reprováveis. A investigação traçou a forma geral como grupos sociais com grande importância para a configuração da sociedade indiana atual são retratados no cinema híndi, considerando-se aspectos religiosos, sociais e culturais.

c) A investigação do funcionamento do cinema indiano como indústria, em geral, e do cinema híndi, em particular, considerando-se os elementos socioeconômicos que os sustentam, tais como o nível de renda do público, as fontes de financiamento e as formas de retorno sobre o investimento feito nos filmes. Essa investigação permitiu uma análise da relação dos aspectos culturais indianos na formação e configuração do cinema híndi, contextualizada no universo socioeconômico índico.

d) A análise de superproduções do cinema híndi, destinadas ao grande público e que fizeram sucesso de público[4] – para os cineastas de Bollywood em geral, a bilheteria é a grande medida de sucesso de um filme (GANTI, 2012, p. 35;

---

[3] Embora a Constituição indiana de 1950 declare que a prática de 1.500 anos do sistema de castas constitui discriminação ilegal (AGUIRRE JÚNIOR; MARTINEZ, 2014, p. 176; KLINE, 2010, p.192), a tradição das castas está profundamente enraizada na sociedade indiana (HASNAIN, 1998, p. 77) e tem forte influência em práticas sociais quotidianas do povo índico, tais como o casamento (HAMON; INGOLDSBY, 2014, p. 2014).

[4] Tendo em vista a dificuldade de se colher dados relativos à resposta de audiência a filmes específicos na sala de projeção em quantidade adequada para gerar investigações assertivas, a análise dos filmes foi feita sem esses dados. Para compensar sua falta, a análise foi efetuada considerando-se os seguintes elementos abordados neste trabalho e que estão na base da formação da audiência indiana: o padrão geral de resposta da audiência índica, a teoria estética clássica indiana e os épicos clássicos hindus. A consideração desses elementos permitiu um olhar sobre a estrutura dos filmes analisados (porque o padrão de recepção da audiência indiana influencia a estrutura dos filmes híndi e se cristaliza nessa estrutura) menos enviesado por padrões de análise ocidentais. A dificuldade de colher dados desse tipo deriva de três fatores. Primeiro, a indústria de cinema híndi não tem o hábito de realizar esse tipo de estudo para fins de marketing e nem mesmo pesquisas de mercado e testes de produto, que são comuns em Hollywood, e, além disso, muitos produtores e cineastas indianos são supersticiosos quanto ao resultado dos filmes e falam em sorte (SRINIVAS, 2016). Segundo, até mesmo estudos acadêmicos indianos investigam filmes índicos desconsiderando completamente a audiência (THOMAS, 1985). Terceiro, na própria Índia, a resposta da audiência doméstica parece, aos olhos dos nativos, algo familiar e trivial a tal ponto que não demandaria registro. Aos olhos do ocidental é que essa reposta se torna estranha, porque ele está acostumado com outro padrão de recepção.

THOMAS, 1985, p. 119; VARIA, 2013, p. 4). Essa análise permitiu que se tomassem conclusões mais assertivas, considerando tanto aspectos teóricos, quanto a prática de produção de filmes no cinema híndi. A escolha dos filmes analisados levou em conta: (a) o sucesso de bilheteria quando do lançamento da obra; (b) a quantidade de tempo em que o filme permaneceu em cartaz; (c) a popularidade do filme entre os indianos após sua saída de cartaz; (d) a quantidade *remakes* que o filme recebeu e a quantidade de filmes que ele inspirou; (e) o reconhecimento do filme em premiações nacionais. Foram selecionados apenas filmes feitos por produtoras indianas, sem parcerias com produtoras de Hollywood ou com outras produtoras estrangeiras, para facilitar a visualização dos aspectos culturais relacionados ao sucesso junto ao público índico. As parcerias consideram o público estrangeiro à Índia e, por isso, tendem a produzir filmes com conteúdo voltado para as audiências internas e também externas ao país.

e) A análise de superproduções do cinema híndi, produzidas com ou sem parcerias com produtoras estrangeiras, que, apesar dos grandes investimentos que receberam, fracassaram nas bilheterias. Essa análise possibilitou que se delineasse de forma mais assertiva os aspectos culturais que estão na base da recepção indiana de filmes. Destaca-se que, nesse caso, coube considerar inclusive produções feitas em parceria com produtoras estrangeiras, pois esse fator poderia ter contribuído para o fracasso das produções.

Para viabilizar o proposto nos itens supralistados, utilizou-se como material bibliográfico: (a) a literatura corrente sobre o cinema indiano, em todos os aspectos dele, assim como sobre a cultura e as artes indianas; (b) estudos de cineastas indianos sobre o cinema índico e entrevistas sobre esse cinema concedidas por esses cineastas; (c) relatos de estudiosos sobre suas experiências na Índia com o cinema indiano; (d) estudos de críticos de cinema índicos e estrangeiros sobre o cinema indiano; (e) dados estatísticos sobre o cinema indiano e sobre seu público, constantes em bases de dados do governo da Índia e em outras fontes.

Nesse ponto, cabe destacar que, como a autora não teve a experiência de estar presencialmente na Índia, buscou-se conhecer o país ao máximo por meio: (a) da leitura de sites especializados sobre o mesmo; (b) de documentários e outras

produções audiovisuais, com informações sobre os diversos aspectos da história, cultura, política e economia do país; (c) de relatos de nativos sobre a Índia; (d) de relatos de visitantes estrangeiros sobre suas experiências no país. Embora não haja menção explícita na referência bibliográfica da maior parte desse material, a consulta a ele foi fundamental para a construção de uma visão mais profunda acerca do que é realmente a Índia, a fim de considerar o cinema híndi e os filmes analisados dentro de seu contexto social, cultural e econômico.

Apontam-se quatro razões que justificam a pesquisa. A primeira delas é que a compreensão do cinema híndi, considerando os aspectos culturais indianos que o embasam e a forma como o público recepciona os filmes, é enriquecedora, pois contribui para a expansão da noção do que seja cinema e a experiência cinematográfica e para a ampliação da percepção da dimensão daquilo que é possível se fazer em termos de arte cinematográfica. Como afirma Mark Cousins (2013), o fato de o cinema não ocidental ser subvalorizado em livros, festivais e outras mídias é “uma situação que prejudica o meio”. O modo de fazer filmes de Hollywood se expandiu pelo mundo e, mesmo no caso dos filmes considerados experimentais e inovadores, ele geralmente se faz presente em sua essência, devido à mundialização da cultura ocidental. Por causa disso, analisar um cinema assentado em bases culturais tão distintas das ocidentais como o cinema híndi permite visualizar que a narrativa, o espetáculo e a emoção podem ocupar outros lugares no filme. Quando se analisa o cinema híndi, percebe-se que diversos cinemas ocidentais que antes pareciam tão distintos são, de certa forma, muito semelhantes.

A segunda justificativa é que o estudo do cinema híndi – que tem imenso apelo popular na Índia – pode ser importante para o estabelecimento de políticas de cinema em países que não possuem uma indústria cinematográfica robusta nem uma produção fílmica perene. Na índia – diferentemente do que ocorre na maioria dos outros países (incluindo o Brasil) –, o público nacional geralmente prefere assistir aos filmes indianos a assistir aos hollywoodianos. Como afirma Rosie Thomas (1985), o cinema híndi se desenvolveu, no decorrer de sua longa história, como uma forma que resiste com sucesso ao imperialismo cultural de Hollywood. De

acordo com Derek Bose (2007, p. 89), o fato de, na Índia, os cineastas de Bollywood venderem mais ingressos que os cineastas de Hollywood se deve em grande parte ao alinhamento do cinema indiano com a mentalidade índica. Thomas (1985) observa que, embora o cinema popular indiano tenha sofrido contínuas mudanças em sua forma, com inspirações e assimilações do cinema hollywoodiano e de outros cinemas, temática e estruturalmente ele permanece notavelmente distinto. Nesse contexto, a indústria cinematográfica indiana de entretenimento em geral não teve dificuldades de se sustentar sem o apoio estatal desde os seus primórdios e atualmente ela permanece funcionando de forma totalmente independente de suporte governamental.

A terceira justificativa é que estudos que consideram seriamente o público receptor permitem que se veja a recepção, frequentemente tomada como algo universal, como algo construído histórica e culturalmente. Embora se saiba que a experiência do público de cinema foi construída ao longo do tempo, os estudos de cinema em geral na prática acabam por 36iolenta36-la como algo universal, quando são aplicados a análises de cinemas em que a cultura da recepção é marcadamente distinta da que há na sociedade ocidental e ocidentalizada. A esse respeito, Srinivas (2016) afirma:

> O estudo empírico do cinema indiano, portanto, traz a variação muito necessária aos estudos cinematográficos. A experiência da sala de cinema, por exemplo, esclarece sobre a estética da recepção mainstream dos filmes de nicho de Hollywood em ambientes anglo-americanos e sobre o modelo (eurocêntrico) de filme e recepção, que se baseia em ambientes idealizados nos quais os indivíduos entram em salas escuras para olhar atenta e silenciosamente para uma tela. Esse ideal de recepção foi normalizado e generalizado como uma experiência cinematográfica “universal”, que se pensa repousar no “modo de endereçamento” do filme. O estudo da audiência ativa complica tais entendimentos, revelando-os como convenções de recepção pública que são histórica e culturalmente específicas. (SRINIVAS, 2016, p. 9, tradução nossa).

A quarta justificativa, por fim, é que a abordagem do cinema híndi que considera seus aspectos culturais basilares e sua recepção, de forma a contribuir para que esse cinema seja compreendido em seus próprios termos, torna sua análise mais integral e assertiva. Por se tratar de um cinema marcadamente distinto do cinema ocidental em termos estruturais, devido a elementos culturais de base, construído para ir ao encontro de um público culturalmente díspar do espectador

ocidental, a análise do cinema híndi a partir do arcabouço teórico ocidental se mostra geralmente inadequada (PEREZ JÚNIOR, 2012; SRINIVAS, 2002; THOMAS, 1985). Observando essa inadequação, José Abílio Perez Júnior (2017) defende que são necessários conceitos específicos, baseados na estética clássica indiana, que embasa toda a prática artística índica, para a apreciação, pesquisa e crítica qualificada das artes indianas.

Thomas (1985) afirma que a crítica primeiro-mundista que desconsidera os termos de referência do cinema híndi é irrelevante e frequentemente racista, porque impõe à análise a estrutura teórica do ocidente, particularmente preocupada com o exame de operações textuais e com mecanismos de prazer. Assim, para se compreender substancialmente esse cinema, é preciso abandonar a comum abordagem primeiro-mundista do cinema oriental como um "outro" cinema simplesmente[5] – segundo a qual ele é analisado frequentemente como mera curiosidade exótica em relação àquilo que se considera normal. Como afirma Thomas (1985), do lado da sociedade e da cultura do primeiro mundo, o cinema indiano frequentemente é ignorado completamente ou definido principalmente por sua alteridade em relação ao cinema ocidental. Nessa abordagem, quase nunca esse cinema é analisado como objeto em si mesmo, considerando-se os aspectos culturais, sociais e econômicos que estão na base de sua configuração peculiar. É necessário, pois, que se faça o esforço de compreender o cinema híndi enquanto objeto em si e integrado ao seu contexto sociocultural de produção e de recepção.

Srinivas (2002), que propõe o exame do cinema indiano por meio de uma fenomenologia do espectador, afirma que análises derivadas de estudos culturais e da tradição interpretativa de resposta da audiência, responsáveis por teorias de decodificação de textos, apenas polarizam e simplificam os vários modos que a audiência tem de consumir um produto cultural. Assim, os estudos ocidentais sobre o cinema indiano têm negligenciado a cultura da recepção participativa índica e,

---

[5] Cabe comentar que não apenas o ocidente considera o cinema oriental como algo marginal. O contrário também ocorre. Do lado da sociedade e cultura indianas, os filmes hollywoodianos frequentemente são vistos como coisas monótonas, tediosas e desprovidas da capacidade de emocionar. Além do "outro" representado pelo cinema ocidental, o cinema popular indiano opõe a si mesmo vários "outros". Como afirma Thomas (1985), na Índia, o cinema popular indiano é dominante, *mainstream*, opondo a si mesmo como "outro" o chamado "cinema de arte".

como consequência, têm fornecido uma visão equivocada do cinema indiano (SRINIVAS, 2002). A respeito da incapacidade de teorias centradas no texto cinematográfico de considerar a “recepção ativa”, o autor afirma:

> Os estudos de cinema no Ocidente, por trabalharem com audiências que parecem silenciosas e até mesmo mudas em seus hábitos de visualização, têm sido incapazes de acessar práticas de recepção em massa em ambientes públicos. Não é de se admirar que o foco desses estudos não tenha ultrapassado a análise de textos cinematográficos. Nesse contexto, as audiências, quando reconhecidas, são vistas como “leitoras” de textos ou como sujeitos de pesquisa de um mercado altamente fragmentado e orientado para nicho. (SRINIVAS, 2002, p. 172, tradução nossa).

Considerando-se que os estudos de cinema centrados no ocidente falham por não considerarem a diversidade cultural da recepção, Srinivas (2016) também defende que a compreensão do significado do filme indiano exige uma perspectiva integrada, que considere as realidades sociais do país. Ao justificar sua etnografia de cinema em Bangalore (capital do estado Karnataka, sul da Índia), o autor afirma:

> [...] esta etnografia do cinema em Bangalore fornece um caso concreto para questionar a relevância transcultural das teorias do filme e sua recepção que se basearam em uma “tradição ocidental” de comunicação de massa que se concentra nos textos e no conteúdo das mensagens e nas ideias sobre audiência em massa. Na teoria do cinema, as noções de espectadores hipotéticos e presumidos são derivadas das convenções do filme narrativo de Hollywood e de seu modelo monolíngue. *Mesmo os estudos fenomenológicos da recepção tomam por certo um ambiente normativo “ocidental” de recepção e cultura.* (SRINIVAS, 2016, tradução nossa, grifo nosso).

No mesmo sentido, Perez Júnior (2013) afirma que os critérios de análise aplicáveis aos cinemas europeu e estadunidense, quando empregados na análise do cinema popular indiano conduzem a equívocos, por não serem funcionais para esse fim. Para enfatizar a não funcionalidade de tais teorias no caso do cinema popular indiano, o autor destaca as diferenças estruturais do mesmo em comparação com o cinema hollywoodiano:

> Em termos mais pontuais da linguagem cinematográfica, os filmes indianos solicitam um outro aparato crítico daquele que temos hoje disponível, a começar pela própria noção de estrutura narrativa, o chamado plot, que é teorizado de um modo completamente diferente pelos indianos, em conformidade com a herança de suas teorias clássicas. O trabalho de ator é muito diverso, assim como a teoria musical, o valor semântico das cores, as

> regras de enquadramento e movimento de câmera, a iluminação, e até mesmo a própria noção de continuidade. (PEREZ JÚNIOR, 2012).

A aplicação de forma integral e indiscriminada de teorias cinematográficas ocidentais ao cinema popular indiano implica na extração desse cinema de seu contexto sociocultural de produção e de recepção, de forma que a visão a respeito desse cinema resulta parcial e equivocada. Isso implica em transportar para o cinema indiano uma recepção, a ocidental, que lhe é estranha. Como afirma Srinivas (2016, p. 12, tradução nossa): “Os estudos de filme pós-estruturalistas com raízes na teoria literária e psicanalítica desalojaram o espectador de seus contextos socioculturais e históricos e até mesmo das configurações locais imediatas que situam sua recepção.” Nesse contexto de análise, o diálogo entre público e obra e o diálogo entre indivíduos do público, os quais ressignificam a obra, restam invisibilizados. Como afirma Thomas (1985, p. 131, tradução nossa): “Qualquer crítica que ignora a especificidade das operações e prazeres contextuais do cinema popular da Índia permanecerá confusa [...]”[6]

Reitera-se que as teorias cinematográficas ocidentais em geral não são funcionais para a análise do cinema híndi, se consideradas isoladamente e em absoluto, pois se baseiam em uma tradição cultural de recepção de filmes pela audiência diferente da que há na Índia em geral. O fato de boa parte dessas teorias estarem focadas na análise do texto cinematográfico em si e em mecanismos de prazer se relaciona à relativa passividade do espectador ocidental na sala de projeção[7]. A formulação linear texto-expectador obviamente está alinhada a análises do cinema ocidental, caracterizado pela atenção passiva do espectador ocidental às imagens em movimento, em geral tão solitária e silenciosa quanto o é a dedicação de um leitor que se cala diante do livro que lê. Geralmente, o espectador ocidental

---

[6] Embora Thomas (1985) considere o problema da regressão infinita do contexto (nenhuma descrição de condições e discursos jamais poderá ser perfeitamente adequada para contextualizar o cinema indiano), também pondera que a desconsideração do contexto sociocultural é pior, pois conduz ao erro. A atenção ao contexto possibilita análises mais assertivas e abre espaço para estudos cada vez mais profundos e enriquecedores, embora não se deva crer que é possível esgotá-los.

[7] David Bordwell (2005) escreve sobre a relativização da noção de passividade do espectador ocidental diante da tela de cinema. Contudo, mesmo considerando-se essa relativização, pode-se dizer que, em relação ao público indiano do cinema híndi, o público ocidental é marcadamente passivo.

usufrui do filme empregando quase que somente os olhos e a mente, sozinho (ou como se sozinho estivesse) e em silêncio.

Como veremos, o cinema híndi é voltado para um público cujo comportamento na sala de projeção é marcadamente distinto do comportamento supradescrito do espectador ocidental. Em linhas gerais, o público indiano participa ativamente da experiência do filme, frequentemente interagindo animosamente com o mesmo durante sua exibição, empregando o seu corpo inteiro quando dele usufrui, relacionando-se coletivamente com a projeção, com diálogos, cantos e danças. Por causa desse caráter peculiar da audiência indiana, a que Srinivas (2016) chamou de “audiência ativa”, não se pode analisar os filmes do cinema híndi como um texto cinematográfico fechado, desprezando-se a recepção – as análises devem considerar a forma como a audiência indiana se comporta na sala de projeção e usufrui do filme. É preciso considerar a composição da audiência e a estética da recepção que interferem na experiência do público.

Assoma-se à recepção ativa da audiência indiana, o fato de que os indianos geralmente preferem ir assistir aos filmes coletivamente, em grupos de amigos e familiares, compostos por pessoas com gostos e idades diversas. Por conseguinte, os cineastas indianos elaboram seus filmes pensando nessa heterogeneidade do público receptor – os filmes são endereçados a um público muito diverso em termos de idade, gênero, religião, crenças populares, língua, cultura regional, procedência rural ou urbana, nível de instrução educacional. Assim, os filmes populares indianos introduzem no próprio conteúdo registrado em película a especificidade de sua audiência. Cada subgrupo dessa audiência se apropria do filme seletivamente e conforme seus propósitos, de forma que o filme deve conter elementos para agradar a uma diversidade de gostos relativamente grande. Para um membro da audiência indiana, vale mais o evento social com fruição coletiva do filme, em que elementos do filme o agrade, que o filme como um todo em si. Diferentemente desse filme indiano, voltado para um público muito heterogêneo, em Hollywood, o cinema setorizado em gêneros cinematográficos está voltado para nichos específicos de espectadores mais homogêneos. Pelo que foi dito, nota-se que o filme de gênero de Hollywood está para a experiência individual na sala de cinema, no lado ocidental, assim como o masala indiano está para a experiência coletiva e ativa na sala de cinema, no lado oriental.

Além de recepcionar o filme de forma peculiar, o indiano, em linhas gerais, atribui a ele significado singular, fortemente revestido de aspectos religiosos, conforme a cosmovisão hindu. Além disso, a forma como ele valora os filmes está assentada sobre a tradição religiosa e cultural hindu. Assim, as análises também devem considerar os significados religioso, cultural e social que a audiência indiana atribui aos filmes. No caso do espectador ocidental, as abordagens focadas no texto costumam funcionar também porque esse espectador em geral faz uma separação nítida entre realidade e ficção, isolando o filme como mero objeto cultural alheio à sua vida concreta. Já para o público indiano, a linha que separa realidade e ficção é mais tênue e porosa que o é para o espectador ocidental. O público indiano encara o cinema como algo integrado intimamente à sua vida quotidiana religiosa, cultural e social. Na sala de projeção, ele se derrama integralmente, comunicando-se com a história e com os personagens de forma religiosa. O filme assume para ele significados mais profundos que para um ocidental ou ocidentalizado, em geral.

Além de ter uma forma de fruição diferenciada do filme projetado e uma forma peculiar de atribuir significado ao filme, o público indiano tem demandas distintas do público ocidental em relação ao espetáculo, à emoção e à narrativa, privilegiando os dois primeiros – o que se relaciona a elementos culturais indianos de base peculiares. Isso interfere na forma como o público percebe cada sequência do filme e o filme como um todo. Por conseguinte, as expectativas da audiência indiana em relação aos filmes são notoriamente distintas das do espectador ocidental. Tal peculiaridade na forma esperada de percepção do filme pela audiência indiana também afeta o modo como os cineastas índicos elaboram as obras, as quais não se esgotam na materialidade da película, mas se transformam grandemente no contato com o público[8]. Como afirma Srinivas (2016): “Esse é um cinema que supera

[8] É verdade que todo filme é alterado pelo olhar do espectador, seja ele ocidental ou oriental. Um filme é absorvido em maior ou menor grau, conforme o repertório cultural de quem assiste a ele e conforme seu conhecimento prévio de elementos e de outras obras às quais ele faz referência. Da mesma forma, cada espectador interage mais ou menos com determinado filme, sendo mais ou menos afetado por ele. Contudo, no cinema indiano, a interatividade do público com as imagens em movimento e com os presentes na sala de projeção é geralmente notória e peculiar, devido a aspectos culturais, o que faz com que o filme gravado na película tenha grandes chances de ter seu sentido inicialmente proposto pelo cineasta alterado pela audiência. Além disso, a experiência da

os sentidos e para o qual a teoria do filme etnocêntrica, com seu foco no texto e na narrativa do filme, parece ter sido negligenciada.”

O fato é que a lacuna em termos de base teórica para a análise do cinema popular indiano permanece atualmente. De acordo com Srinivas (2016), para quem os estudos índicos de filmes indianos apenas têm seguido a tradição ocidental, mesmo os trabalhos de acadêmicos indianos sobre o cinema indiano têm uma abordagem centrada no filme em si. Apesar de o autor ressalvar mudanças tímidas e recentes, observadas nas duas últimas décadas, ele afirma que lacunas significativas permanecem.

Da ciência dessa lacuna e da verificação da dificuldade de aplicação transcultural das teorias ocidentais do filme, conclui-se que a análise do cinema popular indiano exige uma abordagem integrada, que considere, juntamente com o texto fílmico, o ambiente sociocultural índico de recepção fílmica. Por causa disso, o presente trabalho considerou como base para a sua análise a investigação de filmes do cinema híndi, atrelada à investigação de aspectos culturais indianos em si – para isso, analisou-se uma amostra considerável, de vinte e quatro superproduções, que ou obtiveram estrondoso sucesso de público ou resultaram em enorme fracasso de bilheteria, como comentado. A investigação do cinema híndi por meio de uma pesquisa que combine a análise empírica de superproduções híndi, considerando a peculiaridade da experiência do filme popular indiano, por um lado, e o exame de estudos teóricos sobre a cultura indiana, por outro, visou a uma análise categórica desse cinema.

Tendo-se nas linhas supracitadas justificado esta dissertação, expõe-se a seguir a organização dela, que está estruturada em capítulos. No capítulo 1 (Introdução), está a introdução. Os dois capítulos seguintes delineiam e contextualizam o objeto de estudo, o cinema híndi. No capítulo 2 (O cinema indiano), apresentam-se: as características gerais do cinema indiano, sua história e a sua posição no mundo, em termos de produção, rentabilidade, influências, reconhecimento e público. Além disso, apresentam-se os principais polos cinematográficos indianos regionais, cada qual com suas características peculiares. O capítulo 3 (O cinema híndi) está reservado à apresentação do cinema de língua

---

audiência com as imagens em movimento, permeada de aspectos religiosos, tem conotação espiritual.

híndi, que, dentre as indústrias regionais de cinema indiano, é a mais popular e rentável e que é o foco de análise deste trabalho. São expostos nesse título: suas características gerais, incluindo sede, produção, público e rentabilidade e, de forma específica, o filme masala, que é típico do cinema popular indiano, em geral, e do cinema híndi, em particular.

No capítulo 4 (Cinema híndi e cultura geral indiana), está delineada a relação do cinema híndi com aspectos basilares da arte e da cultura indianas. Foram considerados principalmente a teoria estética clássica indiana, notadamente os conceitos centrais do *Natyashastra* (*abhinaya*, *bhava* e *rasa*), os teatros clássico, folclórico e *parsi* indianos e as danças clássicas, folclóricas e contemporâneas índicas – devido às suas influências sobre o cinema indiano. Além disso, analisaram-se os dois principais épicos clássicos hindus, *Ramayana* e *Mahabharata*, os quais, de acordo com vários cineastas indianos, seriam as duas únicas histórias do mundo (THOMAS, 1985, p. 123) –, tendo em vista a importância dos mesmos para o conteúdo da narrativa no cinema indiano, já que, “em relação à temática, geralmente os cineastas [indianos] seguem a tradição que descende diretamente dos grandes épicos indianos” (BALLERINI, 2009). Também se investigou a maneira como a religião está presente nos filmes: no conteúdo mesmo das obras, no modo como ela influencia a recepção das imagens fílmicas e na maneira como o cinema, os filmes e os atores são vistos pelo público. Ainda, delineou-se a relação entre cinema híndi, indústria fonográfica e televisão.

No capítulo 5 (Cinema híndi, sociedade e imaginário), investigou-se questões relacionadas ao imaginário coletivo do povo índico e à estrutura social indiana, os quais influenciam o conteúdo dos filmes e toda a estrutura da indústria cinematográfica indiana. A respeito do imaginário coletivo do povo índico, foram investigados: a forma como o meio cinematográfico se insere no imaginário popular; o lugar do cinema híndi na sociedade indiana e no quotidiano do povo índico; o alinhamento da indústria de cinema híndi às demandas do público indiano; a experiência da audiência indiana na sala de projeção. A respeito da estrutura social indiana, foram considerados: a tradição de castas, como estratificação social enraizada na sociedade hindu; a discriminação racial na indústria cinematográfica da

Índia, um país de maioria não branca; a representação da família, do homem e da mulher no cinema híndi; questões relativas a gênero; a representação dos muçulmanos nos filmes híndi, considerando-se que a Índia é um país de maioria hindu que tem histórica rivalidade com o Paquistão, de maioria muçulmana; a representação do ocidente no cinema híndi, incluindo a abordagem de questões relativas a nacionalismo; a censura, tanto a oficial, feita pelo governo, quanto a que é feita pela população.

O capítulo 6 (As obras do cinema híndi) é dedicado à análise do conteúdo dos filmes cinema híndi, considerando-se questões específicas de linguagem cinematográfica. Analisou-se a forma como a narrativa, o espetáculo e a emoção estão estruturados no cinema híndi, o que se relaciona ao modo como o público índico recepciona os filmes. Além disso, investigou-se a maneira como o naturalismo e a fantasia estão presentes nesse cinema e como são vistas pelo público.

No capítulo 7 (Uma análise de superproduções do cinema híndi), analisou-se superproduções contemporâneas do cinema híndi que foram sucesso de público, por um lado, e superproduções que fracassaram nas bilheterias, por outro, procurando-se identificar os motivos por que sucedeu de uma maneira ou de outra, considerando-se os pontos abordados nos capítulos anteriores.

No capítulo 8 (Considerações finais), estão as considerações finais, considerando-se o impacto de aspectos culturais, sociais e econômicos do público indiano na configuração e na recepção do cinema híndi.

2 O CINEMA INDIANO

2.1 CARACTERÍSTICAS GERAIS DO CINEMA INDIANO

O cinema é uma arte extremamente popular na Índia. De acordo com Bose (2007, p. 89), lá, o cinema normalmente é o entretenimento mais barato disponível e, com frequência, é a única forma disponível. Além de ser acessível, o cinema tem enorme apelo de público no país. Bollywood é, juntamente com o críquete, a grande paixão nacional da Índia (COSTA, 2012; SRINIVAS, 2016). Em termos de popularidade, o cinema é para a Índia o que o futebol é para o Brasil. Entrevistado pelo jornalista Franthiesco Ballerini (2009), Kishore Namit Kapoor, professor fundador da *Kishore Namit Kapoor Acting Institute*, associou o cinema indiano a esse esporte no Brasil. Como ele afirma, na Índia, “em vez do fanatismo pelo futebol, existe o fanatismo pelo ator(atriz) idolatrado(a)” (KAPOOR apud BALLERINI, 2009).

Na Índia, como afirma Srinivas (2002), o cinema é o lugar principal que abriga encontros coletivos entre amigos e parentes. De acordo com o autor: “As salas de cinema na Índia são lugares de articulação de cultura pública e são vistos como um microcosmo da sociedade indiana.” (SRINIVAS, 2002, p. 62, tradução nossa). Os números referentes às salas de cinema dão ideia da presença do cinema indiano no quotidiano da população da Índia. O país, que tem três polos cinematográficos principais, Mumbai, Madras e Bangalore, tem cerca de 20.000 salas de projeção, a maioria com mais de 1.000 lugares (BAVA, 2011).

A indústria cinematográfica da Índia influencia amplos setores da sociedade, tem forte intercâmbio com outras indústrias do país e, além disso, o cinema popular indiano se comunica intensamente com várias outras manifestações culturais índicas, tais como a música e a dança indianas. A indústria cinematográfica da Índia tem estreita relação com a indústria fonográfica do país. Também, grande parte da programação televisiva indiana se relaciona a esse cinema. Considerável fração do noticiário, por exemplo, se dedica a expor a vida pessoal e artística de atores e atrizes do cinema (BALLERINI, 2009). Ainda, a força do cinema na Índia se faz vigorosamente presente na política. Por exemplo, como informa Ballerini (2009), o

fato de uma estrela de cinema apoiar ou não determinado candidato pode ter impacto decisivo no resultado de pleitos eleitorais no país. Mais amplamente, Srinivas (2016) afirma que os profissionais do cinema e da mídia na Índia são tipicamente identificados como um grupo que, por meio de seu poder social associado ao seu poder de mídia, dirigem e manipulam audiências.

O grande apelo de público do cinema indiano e sua influência poderosa sobre amplos setores da sociedade indiana foram construídos ao longo de décadas de história. Surgido no final do século XIX e com mais de cem anos de história, o cinema indiano é um dos mais antigos do mundo. Sua indústria se desenvolveu desde os seus primórdios de forma independente do Estado e, atualmente, ele se constitui como um complexo cinematográfico robusto e estável. Ballerini (2009) destaca o fato de que a Índia é um país subdesenvolvido que mantém a posição de maior indústria de cinema em número de produções do mundo, “ao passo que nem países desenvolvidos (...) conseguem manter a indústria do cinema sem parcerias internacionais e, principalmente, sem ajuda do governo”. Presentemente, a indústria de cinema indiana é a maior do mundo em número de produção de longas-metragens, a qual gira em torno de 800 a 1000 títulos anuais (SARAN, 2012; SRINDHAR; MATTOO, 1997). Além disso, para os padrões indianos e considerando-se o orçamento empregado, o cinema índico em geral é altamente rentável. No ano 2015, o cinema indiano obteve uma rentabilidade de US$1.500.000.000, 1.000 vezes o orçamento empregado, US$1.500.000 (BAUER, 2015). Para que se tenha dimensão mais nítida da força da adesão do público índico a esse cinema, cabe mencionar que a principal fonte de renda do mesmo é principalmente a bilheteria nacional (BOSE, 2007; GOVARDAN; UNNIKRISHNAN, 2007; SARAN, 2012).

Além de ser uma exceção de país que mantém uma indústria cinematográfica independente do Estado (juntamente com os Estados Unidos), a Índia é uma exceção de país em que o cinema de entretenimento sempre resistiu com sucesso ao domínio de Hollywood. Essa resistência exitosa ocorre em grande parte devido a fatores culturais (BALLERINI, 2009; THOMAS, 1985). O cinema nigeriano é outro cinema que resiste pela mesma razão ao domínio de Hollywood (BARBER, 1997) e tem se destacado recentemente pelo número alto de produções e pela rentabilidade (BAUER, 2015), muito expressiva em relação aos investimentos empregados e para

os padrões da Nigéria. Mas, enquanto a indústria de cinema nigeriana realiza geralmente produções de relativo baixo orçamento, com o emprego de vídeos de forma extensiva, e frequentemente amadoras (LOBATO, 2012, p. 57), a indústria de cinema indiana realiza comumente número considerável de superproduções ao longo de cada ano, como dito. Além disso, o cinema indiano alcança frequentemente excelência técnica em suas produções, sendo que muitos de seus filmes são recepcionados, reconhecidos e premiados em nível internacional.

De acordo com o site *ThisIsNollywood*, apud Bauer (2015), a produção média do cinema nigeriano, conhecido popularmente como Nollywood, leva apenas dez dias e custa cerca de US$15.000. Um dos filmes de maior bilheteria do cinema nigeriano, *Ije: the journey* (“Ije: a jornada”, 2010), de Chineze Anyaene (1984-), rendeu em seu lançamento US$500.000. Para fins de comparação, cita-se que Bollywood tem custos médios de produção de cerca de US$1.500.000 por filme e Hollywood, de cerca de US$47.700.000 por filme, sendo que a produção de cada filme nas duas últimas indústrias leva cerca de um ano em média (BAUER, 2015).

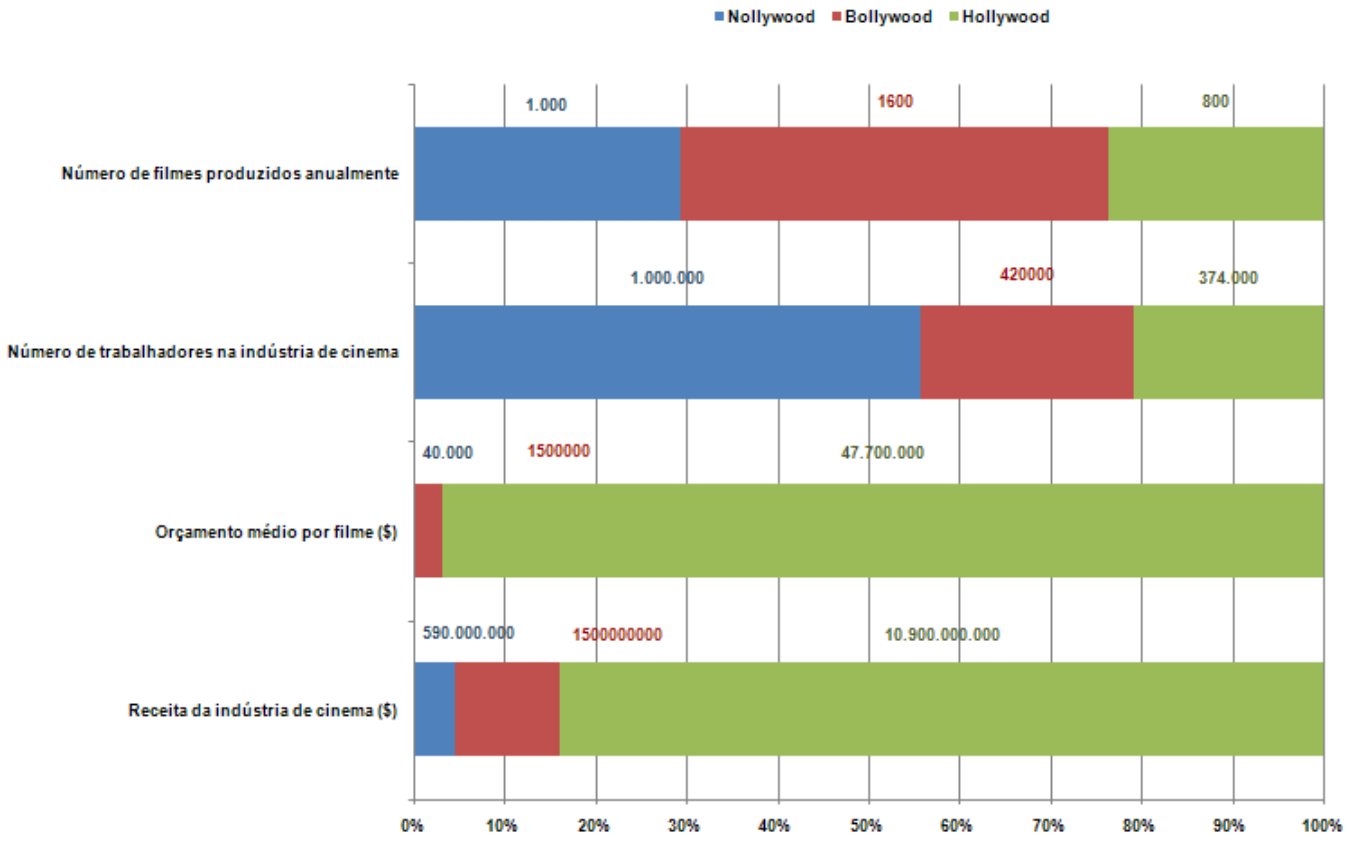
No contexto mundial, a indústria indiana de cinema é a maior em número de produções e de bilhetes vendidos (BOSE, 2007; GOVARDAN; UNNIKRISHNAN, 2007; SARAN, 2012). A produção de filmes da Índia é enorme em comparação com a produção europeia. De acordo com a *Screen Digest*, apud CHITRAPU (2013, p. 18), no ano 2005, a Índia produziu mais filmes que os países da União Europeia juntos. Na década de 1970, o cinema indiano ultrapassou os Estados Unidos em número de produções (COSTANZO, 2014, p. 160). Nesse ponto, produzindo uma média de dois filmes por dia, um quinto da produção mundial, a Índia havia superado todos os países (COSTANZO, 2014, p. 160). Atualmente, por ano, o país produz o dobro do número de filmes dos Estados Unidos (BAUER, 2015; GOVARDAN; UNNIKRISHNAN, 2007; SRINDHAR; MATTOO, 1997) e vende entre três e quatro bilhões de bilhetes – cerca de um bilhão a mais que Hollywood (MAHMOOD; MITRA, 2011). De acordo com Bose (2007, p. 91), entre os cineastas índicos do cinema popular indiano, o método mais comum e bem-sucedido é investir em vários filmes simultaneamente, prevendo que pelo menos um funcionará e compensará as perdas dos outros. O autor acrescenta que “a lei da probabilidade raramente decepciona um

cineasta que tem os recursos e a coragem para apostar em vários projetos”. (BOSE, 2007, p. 92).

Cabe comentar que apesar de a Índia produzir muito mais filmes que os Estados Unidos, Bollywood tem uma rentabilidade modesta (embora expressiva para os padrões indianos) em relação a Hollywood – cuja complexa e dispendiosa indústria se sustenta pelas receitas das várias atividades comerciais que giram em torno das atividades diretamente ligadas ao cinema, pois o lucro com a venda de bilhetes não cobre os elevados orçamentos dos filmes (GRÁFICO 1 – Nollywood, Bollywood e Hollywood). Na Índia, os lucros também são auferidos pela aliança do cinema com outras indústrias, como as empresas de telefonia móvel e a indústria fonográfica (BOSE, 2007). Mas a distribuição desorganizada (BOSE, 2007) e a limitação de internacionalização imposta pelas barreiras culturais e de idioma contribuem para que a lucratividade da indústria indiana seja muito menor. Além disso, o preço dos ingressos na Índia não chega a um décimo do cobrado nos Estados Unidos e na Europa (BOSE, 2007). A suma é que países muito mais ricos que a Índia produzem muito menos filmes, mas lucram muito mais em termos percentuais.

Hollywood, com uma indústria mais organizada e complexa e com um vasto público internacional, domina o mercado mundial de filmes, com receita de cerca de US$11.000.000.000 por ano (BAUER, 2015). Hollywood tem a vantagem de fazer filmes em inglês, língua internacional. Já os cineastas indianos produzem filmes em um país com vários idiomas, o que tende a limitar o público doméstico, e medidas como dublagem e legendas elevam os custos de produção relativos à banda sonora. Como a resistência da audiência indiana às legendas é muito alta (também por causa da sua forma de apreciar os filmes, interagindo com a projeção e com os presentes, com falas, cantos e danças), muitos filmes são dublados ou até mesmo recebem duas ou mais versões, cada qual em um idioma. Em resumo, afirma-se que, em escala mundial, o cinema indiano domina uma fatia muito menor de mercado que Hollywood, em grande parte por causa de fatores culturais e de limitações relacionadas a idioma; mas, na Índia, o cinema nacional vende mais ingressos que Hollywood, como dito.

Gráfico 1 – Nollywood, Bollywood e Hollywood (2012)



Fonte: Roxanne Bauer (2015), adaptado pela autora.

O cinema da Índia não é uno. O vasto e multicultural país tem várias indústrias de cinema regionais, as quais produzem filmes principalmente no idioma mais falado na região em que estão estabelecidas (GARG, 1996). De forma geral, as diversas indústrias se distinguem entre si conforme a região em que estão sediadas, o idioma em que os filmes são feitos, as temáticas mais recorrentes deles, o público-alvo e seu alcance, podendo este último ser regional, nacional e internacional.

De acordo com Perez Júnior (2013), a principal barreira entre as várias indústrias é a língua em que os filmes são produzidos, o que implica (já que o público não gosta de legendas e já que nem todos os filmes são dublados) em circuitos plurais de produção e circulação, com filmes com características e referências culturais muito peculiares. Cada circuito regional é influenciado pelo meio cultural no qual está inserido, absorvendo parte do variado legado de narrativas e dos diferentes modos de trabalho dos atores, dos dançarinos, dos músicos e dos artistas visuais (PEREZ JÚNIOR, 2012).

Embora em cada polo cinematográfico do país prevaleça um estilo cinematográfico singular em linhas bem gerais, há filmes que alcançam a audiência em nível nacional, como é frequente no caso da indústria de cinema híndi, cujo estilo é seguido frequentemente por outras indústrias regionais. Dessa forma, o cinema popular indiano se configura como um fator de integração nacional, em meio à diversidade cultural do povo índico. Nesse sentido, Bollywood tem contribuído para a homogeneização cultural indiana, sob a égide dos valores da família tradicional hindu, para quem o cinema híndi se volta em linhas gerais.

Contribui para a enorme popularidade do cinema de entretenimento indiano, além do seu alinhamento fino com as demandas culturais do público índico, o preço baixo dos ingressos[9], vendidos a uma população extremamente numerosa[10] e cuja grande maioria tem renda baixa e pouco acesso a alternativas de entretenimento. O fato de o cinema popular indiano ser sustentado tradicionalmente pela bilheteria é uma combinação de público numeroso e preço altamente acessível. Atualmente, porém, como afirma Bose (2007), nenhum produtor ou diretor indiano, grande ou

[9] De acordo com o *UNESCO Institute for Statistics* (2016, p. 26), em 2013, enquanto o preço médio estimado dos ingressos na Índia era de US$0,81, o preço médio nos Estados Unidos era de US$8,13.

[10] A Índia é o segundo país mais populoso do mundo, com 1.352.617.330 habitantes, atrás apenas da China, com 1.392.730.000 habitantes, de acordo com dados de 2018 do *World Bank Group* (S.D.).

pequeno, depende exclusivamente da bilheteria, doméstica ou externa, para recuperar seus investimentos, podendo compensá-los de outras formas, tais como: alianças com a indústria fonográfica, direitos de exibição de filmes na televisão, o que geralmente produz renda substancial; dublagem e legendagem para outras línguas; *merchandising* e lançamento de material promocional; propaganda embutida no filme; acordos de coprodução e distribuição dos benefícios advindos do uso de plataformas multimídia. Bose (2007) afirma ainda que todos os retornos vindos de fontes que não a bilheteria somados superam o valor antes auferido nas salas de cinema, de forma que depender apenas da renda obtida na estreia se tornou uma prática do passado. Nada obstante, dada a importância da recepção para este trabalho, é fundamental considerar a bilheteria dos filmes.

Destaca-se que a popularidade do cinema indiano se refere principalmente ao cinema híndi, voltado para superproduções de entretenimento, e, secundariamente, às indústrias regionais de entretenimento, muitas das quais seguem os parâmetros básicos de funcionamento do polo cinematográfico híndi. O chamado "cinema de arte"[11], voltado para o experimentalismo artístico e que funciona de forma mais independente de companhias produtoras, recebe menos investimentos financeiros e tem um público mais restrito, formado principalmente pelos grupos mais intelectualizados do país.

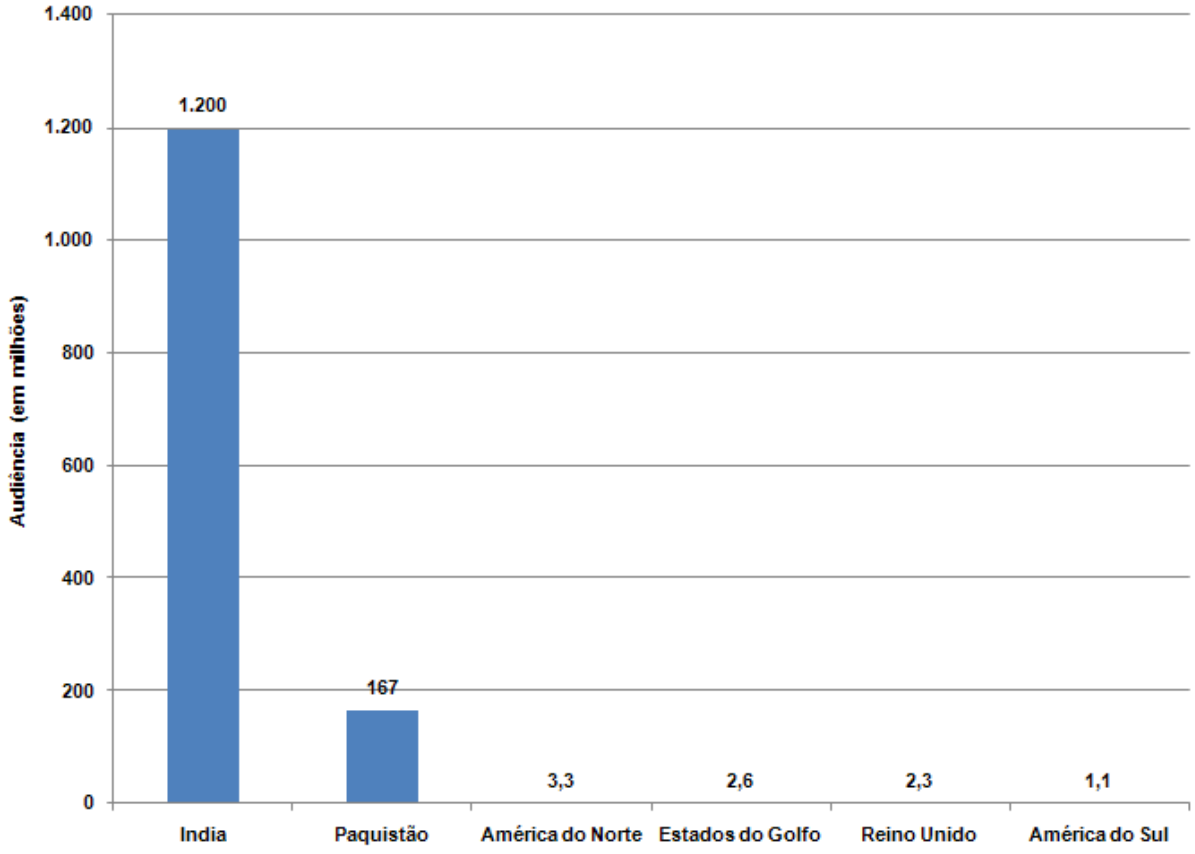
Ressalvada essa diferença de popularidade entre o cinema de entretenimento e o "cinema de arte", cabe comentar que o cinema indiano de forma geral, além de ser popular em seu próprio país, alcança o público internacional – no sul e no sudeste da Ásia, no Oriente Médio, em países nos quais as comunidades indianas são expressivas, como é o caso da Inglaterra. No Gráfico 2, observa-se a

[11] Sempre que o termo "cinema de arte" aparece neste trabalho, ele está entre aspas. Isso foi feito devido à consciência de que também pode haver arte no chamado "cinema popular indiano", assim como também pode haver espetáculo no "cinema de arte". A autora empregou o termo "cinema de arte" – comumente utilizado para se referir ao cinema voltado para experimentação artística e reflexão crítica, com preocupação apenas secundária com bilheteria e lucratividade – para fins de clareza, de forma a opô-lo em linhas gerais ao cinema popular indiano, voltado para o entretenimento de massa. Contudo, sabe-se que cineastas desse cinema popular podem estar preocupados com questões artísticas mais profundas e com reflexões críticas sobre a sociedade, ainda que manifestem essas preocupações de forma sutil. Da mesma forma, o "cinema de arte" não exclui necessariamente o espetáculo. A famosa sequência de *kathak* dançada por Roshan Kumari em *Jalsaghar* ("A sala de música", 1958), de Satyajit Ray, é um exemplo de cena espetacular. Assim, a divisão entre "cinema de arte" e "cinema popular indiano" não é estanque.

distribuição mundial de público do cinema indiano. O numeroso público indiano faz com que a quantidade de espectadores dos demais países elencados nesse gráfico pareça pequena, mas destaca-se que a escala está em milhões.

O cinema indiano tem alcance considerável entre as comunidades indianas diaspóricas no exterior, saudosistas da terra natal (VERSTAPPEN; RUTTEN, 2007, p. 211), mas encontra dificuldades de inserção no mundo, fora das fronteiras da Índia, devido a aspectos culturais (DWYER, 2013, p. 410). É relativamente grande a distância entre cinema indiano e público externo à Índia. De um lado, o público mundial, em sua maior parte ocidentalizado, foi historicamente formado para receber filmes hollywoodianos. De outro lado, os filmes indianos de entretenimento estão focados em geral em atender demandas culturais específicas do povo índico. Portanto, aspectos culturais índicos são tanto fatores de força do cinema popular indiano dentro da Índia, quanto fatores de fraqueza desse cinema fora do país.

Gráfico 2 – Audiência do cinema indiano no mundo (2012)



Fonte: STATISTA (2012), adaptado pela autora.

Como se percebe pelo que foi supraescrito, além da classificação do cinema indiano em indústrias regionais, pode-se 53iolenta5353-lo em cinema comercial de entretenimento, por um lado, e “cinema de arte”, por outro. Algumas indústrias mesclam características do cinema comercial e do “cinema de arte”. Dentre os vários polos cinematográficos indianos, a indústria de cinema híndi é a mais rentável e a mais abrangente em termos de público, em nível nacional e internacional.

A mais prestigiada cerimônia de cinema da Índia é o *National Film Awards*, criado em 1954 (DISHA EXPERTS, 2018, p. 147). Nela, é entregue a honraria relacionada a cinema mais prestigiada do país, o prêmio Dadasaheb Phalke, instituído pelo governo indiano em 1969 (DISHA EXPERTS, 2018, p. 147), em reconhecimento às contribuições consideradas significativas para o cinema índico feitas ao longo da vida por um indivíduo (DISHA EXPERTS, 2018, p. 147). O nome *Dadasaheb Phalke Award* se refere a Dhundiraj Govind Phalke (1870-1944), popularmente conhecido como Dadasaheb Phalke, que é considerado “o pai do cinema indiano” (VĀTAVE, 2004).

2.2 BREVE HISTÓRIA DO CINEMA INDIANO

2.2.1 Do silencioso ao sonoro

A exposição da história do cinema indiano contribui para a compreensão da configuração estrutural que esse cinema adquiriu e da forma como ele se alinhou fortemente às demandas culturais do público indiano, desde seus primórdios até os dias atuais.

O cinema indiano é um dos mais antigos do mundo, embora seja frequentemente visto como uma novidade fora da Índia, devido à sua pouca inserção no Ocidente. Desde o seu surgimento, no final do século XIX, o cinema indiano teve vários empreendimentos bem-sucedidos, feitos pela iniciativa privada, e obteve progressos sucessivos que culminaram no início de sua “era de ouro”, no princípio da década de 1940 (MALIK, 2003, p. 61).

Diferentemente do cinema ocidental, cujos primeiros filmes foram exibidos inicialmente mais como uma novidade tecnológica do que como um produto artístico, feita por indivíduos que muitas vezes não tinham formação artística, o cinema indiano esteve desde os seus primórdios atrelado a modalidades culturais contemporâneas ao momento de sua formação e prestigiadas, tais como o teatro. Como lembra Keval Kumar (2014), muito antes da chegada do cinema na Índia, o teatro de sombras e a tradição folclórica da pintura *kalighat* demonstravam que a ilusão das imagens em movimento poderia ser feita. É possível inferir que a tradição de se ouvir extensas histórias cantadas, narradas com o emprego de rolos de pinturas *kalighat*, esteja associada aos longos filmes masala indianos, com suas típicas performances musicais[12]. Em 1884, Mahadeorano Patwardhan apresentava o espetáculo de lanterna mágica *Shambarik khadolika* (“A Lanterna do brincalhão ao anoitecer”), o qual consistia em animações de imagens inspiradas no teatro de sombras e marionetes, acompanhadas por narração e canto de um dos filhos de Patwardhan (SEID; PIJNAPPEL, 2007, p. 34).

Como informa Ballerini (2009), o cinema indiano surgiu apenas seis meses após a primeira exibição dos inventores do cinema, os irmãos Auguste e Louis Lumière, em Paris, em 1895. Os Lumière enviaram filmes e projecionistas para todos os continentes e isso incluiu Bombaim (COUSINS, 2013, p. 23-24). Em 1896, os Lumière exibiram seis filmes nessa cidade indiana (SARAN, 2012).

As primeiras experiências de filmagem na Índia foram breves tomadas e registros tais como de acontecimentos quotidianos nas ruas e de jogos de luta livre (KUMAR, 2014, p. 279). Nos primórdios do cinema indiano, os filmes eram exibidos não como uma única atração principal, mas como parte de uma sequência de shows teatrais (RAJADHYAKSHA, 2016). Em sete de julho de 1896, Maurice Sestier (*cameraman* dos irmãos Lumière) exibiu as chamadas “fotografias animadas” no *Watson Hotel* e, em seguida, no *Novelty Theatre*, ambos localizados em Bombaim (VINNELS; SKELLY, 2002, p. 72). Nesse mesmo ano, a *Madras Photography Store* publicou “fotografias animadas” importadas, rememoradas no *Journal of the Madras*

[12] Neste trabalho, o termo “performance musical” é empregado para se referir às sequências dos filmes masala nas quais uma música é executada. No tempo de sua execução, sua letra pode ser cantada e/ou dançada pelos personagens. Além disso, eles podem atuar em alguns trechos da música, a qual, nesses momentos, funciona como música de fundo.

Amateur Photographic Society (RAJADHYAKSHA; WILLEMEN, 2012, p. 17). No ano seguinte, em 1897, os primeiros filmes foram exibidos em Calcutá e em Madras (RAJADHYAKSHA; WILLEMEN, 1999, p. 17). Também nesse ano, a *Clifton and Co.'s* fez exibições diárias de filmes no *Meadows Street Photography Studio*, em Bombaim (RAJADHYAKSHA; WILLEMEN, 1999, p. 17). Em 1899, Harishchandra Sakharam Bhatavdekar (1868-1958), também conhecido como Save Data, produziu *Wrestlers* ("Lutadores"), o primeiro curta-metragem indiano (RAJADHYAKSHA; WILLEMEN, 1999, p. 63; SARAN, 2012). O filme, que capturava uma partida de luta livre no *Hanging Gardens*, Bombaim, foi o primeiro feito por um cineasta indiano (HUTCHINSON, 2013) e é considerado o primeiro documentário indiano (AITKEN, 2013, p. 400). De acordo com Renu Saran (2012), a tendência do primeiro filme produzido continuou nas duas primeiras décadas.

De acordo com Rajadhyaksha (2016), já no final da década de 1910, as tecnologias introduzidas nas épocas vitoriana e eduardiana se proliferaram localmente, com a produção de conteúdo indiano. Filmes encontraram profissionais e audiências, com produções que eram consideradas, no máximo, coisas cujo *status* de arte era contestável e imitações pobres e baratas da estética britânica (RAJADHYAKSHA, 2016). Não obstante, por volta de 1910, o cinema indiano ganhava cada vez mais espaço e filmes eram exibidos em salas de cinema e casas de teatro em todas as grandes cidades índicas (COSTANZO, 2014, p. 163). Ao longo da década de 1920, o cinema absorveu as várias formas de entretenimento constituintes do festival de variedades (RAJADHYAKSHA, 2016). De acordo com Srinivas (2016), nesse período, a incipiente indústria de cinema produzia 27 filmes por ano e chegou ao ponto de produzir 207 filmes em 1931.

Um importante empreendedor dos primórdios do cinema indiano foi Hiralal Em (1866-1917), fotografo bengali considerado o pioneiro dos filmes indianos e "pai do cinema bengali" (GOOPTU, 2011, p. 15; SARAN, 2012). Ele dirigiu alguns dos primeiros curtas-metragens indianos, começando com uma cena de dança da ópera bengali *The flower of Persia* ("A flor da Pérsia"), de autoria desconhecida, em 1898, exibida no *Star Theater*, de Calcutá (SARAN, 2012; GOLDSMITH; WILLSON; FONSECA, 2016). No mesmo ano, ele fundou com seu irmão Motilal Em a primeira

produtora de filmes na Bengali colonial (RAJU, 2014) e a primeira na Índia do seu tipo (CHATTERJEE, 2000), a *Royal Bioscope Company*.

As primeiras produções da companhia utilizavam um bioscópio trazido da *Warwick Trading Company*, de Londres. A *Royal Bioscope* produziu regularmente, entre 1901 e 1904, filmes que eram gravações de cenas de peças teatrais clássicas, exibidas nos intervalos de produções teatrais apresentadas no *Classic Theatre*, de Calcutá (RAJADHYAKSHA; WILLEMEN, 1999, p. 210). Além dessas produções, a empresa fez vários outros tipos de trabalho, como exibições em casas privadas de senhores de terra, apresentações em cortes de marajás locais e filmes publicitários (RAJADHYAKSHA; WILLEMEN, 1999, p. 210). Entre as principais causas do declínio da *Royal Bioscope* estão a competição da *Madan Theatres*, em associação com a *Pathé*, e a entrada de novas companhias cinematográficas no mercado – nesse contexto, sua fortuna mingou progressivamente, até que suas atividades cessaram em 1913, quando ela fez seu último filme (RAJADHYAKSHA; WILLEMEN, 1999, p. 210; SARAN, 2012).

Vários outros empreendimentos comerciais de cinema surgiram já nas duas primeiras décadas do cinema indiano, quando se estabeleceram casas de cinema nas grandes cidades. Em 1900, surgiu o *Grand Kinetoscope Newsreels*, de F. B. Thanawala, que, com seus boletins de notícias, explorou as possibilidades comerciais do gênero (RAJADHYAKSHA; WILLEMEN, 1999, p.17). O magnata Jamshedji Framji Madan (1856-1923), por sua vez, fundou, em 1918, a *Madan Theatres Limited,* grande corporação que dominou a produção, distribuição e exibição de filmes na era do cinema silencioso na Índia (ABEL, 2005, p. 404; RAJADHYAKSHA; WILLEMEN, 1999, p. 139).

A *Madan Theatres*, que incialmente importava filmes principalmente da Inglaterra, se tornou a maior produtora, distribuidora e exibidora de filmes e importadora de produções estadunidenses, após a Primeira Guerra Mundial (NOWELL-SMITH, 1999). De acordo com Rajadhyaksha e Willemen (1999, p. 139), as primeiras produções da empresa eram principalmente peças teatrais filmadas, em cuja produção dramaturgos trabalharam como cenaristas e atores foram transformados em estrelas. A empresa lançou vários filmes que foram bem-sucedidos comercialmente, os quais se caracterizavam pela elevada sofisticação

técnica, cujo alcance foi facilitado pelo emprego de experientes diretores estrangeiros, como Eugenio de Liguoro e Camille Legrand (KAUR; SINHA, 2005, p. 122).

Em 1911, a *Madan Theatres* comprou duas empresas teatrais proeminentes, a *Elphinstone* e a *Khatau-Alfred*, trazendo para o cinema um estilo de teatro popular conhecido como *parsi*, que mesclava influências da poesia lírica persa e suas lendas de amor com gêneros como o histórico, o melodrama romântico e o mitológico (RAJADHYAKSHA, 2016). De acordo com Rajadhyaksha (2016), esse novo estilo de cinema foi cristalizado em uma forma singular, que adaptou a forma do teatro elisabetano e especialmente o estilo das peças de Agha Hashr Kashmiri (1879-1935), conhecido como “o Skakespeare da Índia”. Kashmiri adaptou de William Shakespeare as peças *The winter’s tale* (“O conto do inverno”, 1611), *Measure for measure* (“Medida por medida”, 1604) e *Macbeth* (1606), em sagas relacionadas a laços de sangue, honra, sacrifício e destino (RAJADHYAKSHA, 2016). Além disso, ele utilizou lendas farsi, arábicas e mouras (RAJADHYAKSHA, 2016).

No início dos anos 1920, a *Madan* adquiriu os direitos sobre os principais escritos de Bankimchandra Chattopadhyay, renomado romancista bengali do século XIX, formando a base do “filme literário”, que dominaria o cinema bengali por várias décadas (RAJADHYAKSHA; WILLEMEN, 1999, p. 139). No final da era silenciosa, a empresa havia se tornado muito grande para sua estrutura gerencial (RAJADHYAKSHA; WILLEMEN, 1999, p. 139).

De acordo com Rajadhyaksha e Willemen (1999, p. 139), o fechamento da *Madan*, no final da década de 1930, resultou de seu declínio progressivo, devido aos custos de conversão sonora nos quais incorreu (a empresa investira fortemente em som), à estabilização da importação de filme e à disseminação do sistema de agência administrativa, mais eficaz para atrair financiamento especulativo. Além disso, de acordo com Ballerini (2009), Madan, em grande parte por causa do *crack* da bolsa de Nova York em 1929, esgotou suas possibilidades de crédito e investimento em salas de cinema com som. Nesse contexto, de acordo com Rajadhyaksha e Willemen (1999, p. 139), a aliança fracassada da *Madan* com a *Columbia*, à qual geralmente se atribui esse declínio, apenas o consumou.

Além das casas de cinema, havia cinemas itinerantes, que projetavam filmes em tendas. Em 1904, por exemplo, Manek Sethna fundou a *Touring Cinema Co*., em Mumbai, exibindo *The life of Christ* (“A vida de Cristo”, 1902), de Lucien Henri Nonguet e Ferdinand Louis Zecca (RAJADHYAKSHA; WILLEMEN, 1999, p. 17). Swamikannu Vincent, por sua vez, estabeleceu, em 1905, um cinema itinerante que ia a pequenas cidades e aldeias do sul da Índia (GARGA, 1996, p. 14).

Quanto ao pioneirismo na produção de filmes, já se mencionou o filme *Wrestlers* (1899), curta-metragem que é o primeiro filme indiano e o primeiro documentário indiano, feito por um cineasta índico, Save Data. Esse mesmo cineasta também gravou, em 1901, o que se considera o primeiro filme de notícias indiano: o retorno de Wrangler Raghunath Purushottam Paranjpye, da Universidade de Cambridge, da qual ele tinha recebido uma distinção em Matemática, e o desembarque de M. M. Bhownuggree (RAJADHYAKSHA; WILLEMEN, 1999, p. 17). Dadasaheb Torne, por sua vez, dirigiu o que é considerado por alguns o primeiro longa-metragem indiano, *Pundalik* (1912) (COUSINS, 2013; RAJADHYAKSHA; WILLEMEN, 1999, p. 18, 243), que retrata a vida da deidade hindu homônima. Essa posição do filme é questionada por alguns estudiosos do cinema indiano, pois, além de se constituir na gravação de uma peça teatral popular no idioma marati, o cinegrafista da obra, Johnson, era inglês e os negativos foram processados em Londres (PANDYA, 2017b).

Our king and queen throughout India (“Nosso rei e rainha em toda a Índia”, 1912), de Charles Urban, feito com Cinemacolor, foi um documentário britânico que registra as celebrações na Índia da coroação na Inglaterra do rei George V e da rainha Mary e a proclamação daquele como Imperador da Índia. O filme foi feito por vinte e quatro equipes de cinema, dentre as quais três eram renomadas: a *Royal Bioscope Company*, a *Madan Company Theater*, já citadas, e a *Patankar Union*, de Nath Patankar (RAJADHYAKSHA, 2016). De acordo com Rajadhyaksha (2016), todas as três são no mínimo tão significativas quanto Phalke como pioneiras do cinema indiano. Ainda de acordo com o autor, todas as três a partir desse momento utilizariam o espetáculo da coroação para criar uma variante indianizada.

Phalke também é considerado um dos pioneiros do cinema indiano (VĀTAVE, 2004). Ele era um estudioso das línguas e da cultura indianas e estudou técnicas de

cinema na *Walton Studios*, em Londres. Em 1912, ele fundou a *Phalke Films*. Cousins (2013) informa que ele dirigiu mais de quarenta filmes silenciosos de longa-metragem, geralmente empregando métodos inovadores, como sequências animadas individuais, além de um filme sonoro, *Gangavataran* (“A descida do Ganges”, 1937).

O primeiro filme de Phalke, *Raja Harishchandra* (“Rei Harishchandra”, 1913), é considerado o marco inicial do cinema indiano (RAJADHYAKSHA, 2016) e amplamente considerado o primeiro longa-metragem indiano (SRINIVAS, 2016; PANDYA, 2017b). *Raja Harishchandra*, embora não seja o primeiro longa-metragem feito na Índia, foi o primeiro longa produzido inteiramente no país por uma equipe indiana (PEREZ JÚNIOR, 2011). *Raja Harishchandra* é um filme mitológico silencioso em marati, que reúne elementos de épicos clássicos hindus, exibido no *Coronation Cinematograph*, de Bombaim (RAJADHYAKSHA; WILLEMEN, 1999, p. 18). Um dos aspectos que indicam a solidez do cinema indiano, construída ao longo de anos, é o fato de que seu primeiro longa-metragem é anterior ao primeiro longa-metragem estadunidense, *The birth of a nation* (“O nascimento de uma nação”), de D. W. Griffith, lançado em 1915. O primeiro longa-metragem da história do cinema mundial foi o australiano *The story of the Kelly Gang* (“A história de Kelly Gang”), de Charles Tait, Millard Johnson e W.A. Gibson, lançado em 1906.

As duas primeiras décadas do século XX, que abrangem o período em que *Raja Harishchandra* foi produzido, constituíram, como afirma Rajadhyaksha (2016), a era do teatro e da música ao vivo, em que cantores, dançarinos e atores performavam em entretenimentos heterogêneos, nas regiões metropolitanas da Índia, sendo que Calcutá sediava o maior polo teatral do país. De acordo com Rajadhyaksha (2016), *Raja Harishchandra* é pioneiro, devido à maneira como foi produzido (em locações na cidade indiana de Nasik e em um estúdio improvisado na casa de Phalke) e, principalmente, por inaugurar um particular entendimento de cinema verdadeiramente indiano, ao contrário de outros filmes lançados antes dele, que apenas eram feitos ou exibidos na Índia, mas que não eram propriamente nacionais. Para fornecer uma primeira e influente resposta à indagação do que era especificamente índico no cinema indiano, Phalke produziu seu filme seguindo os

parâmetros do *Swadeshi*, um movimento nacionalista que dominou a Índia naquele tempo (RAJADHYAKSHA, 2016). Voltado para a valorização de produtos e processos de produção nacionais, o *Swadeshi* tinha como uma de suas medidas o boicote a produtos britânicos (MAZUMDAR, 2007; SWADESHI..., 2015). O movimento foi a primeira manifestação política popular indiana verdadeiramente moderna e, não pela última vez, o cinema desempenharia um papel relevante nela (RAJADHYAKSHA, 2016).

Raja Harishchandra exemplifica o fato de que o cinema indiano se aliou fortemente à cultura índica desde muito cedo. O filme foi inspirado em *The life of Christ* (1902), já mencionado. Phalke estava interessado em estabelecer uma indústria cinematográfica focada em temas indianos e que tivesse uma estilística baseada nas artes tradicionais índicas. Sobre a adaptação, Phalke escreveu: “Eu estava mentalmente visualizando os deuses shri Krishna, shri Ramachandra, suas Gokul e Ayodya... Poderíamos, nós, filhos da Índia, já sermos capazes de ver imagens indianas na tela?” (PHALKE apud RAJADHYAKSHA, 2016, tradução nossa).

Raja Harishchandra fez sucesso comercial e um grande sucesso popular (BAVA, 2011). De acordo com Rajadhyaksha (2016), com o filme, Phalke transformou em uma característica indiana a habilidade sem precedentes do cinema nacional de trazer milhões de massas iletradas para as salas de projeção. Tal habilidade preocupava tanto a administração colonial britânica, quanto a elite nacionalista emergente, que ainda não decidira se considerava a introdução da cultura de massa no que era ainda um domínio político tênue algo positivo ou negativo (RAJADHYAKSHA, 2016).

O êxito comercial do filme estimulou a produção de mais filmes mitológicos. O próprio Phalke continuou a fazer filmes do tipo. De acordo com Perez Júnior (2011, p. 183), a influência da religião sobre o cinema na Índia iniciada com *Raja Harishchandra* se relaciona ao fato de que as artes que eram praticadas pelos primeiros nomes do cinema estavam fortemente atreladas à religião, como é o caso da pintura, da escultura, da música, da dança e do teatro. Phalke, por exemplo, era formado em artes plásticas e fotografia. Cousins (2013) atribui a Phalke, que adaptou para a tela narrativas mitológicas que compõem o *Mahabharata*, a criação

do gênero mitológico na Índia. *Harishchandra* é um conto mitológico popular sobre um rei justo e verdadeiro chamado Harishchandra. Certa vez, ao caçar, o rei encontrou-se com o sábio Vishwamitra. Este expulsou Harishchandra de seu reino, o obrigou a sacrificar seu filho e o entregou ao exílio. Contudo, no final, o sábio foi derrotado e o rei voltou ao seu trono. Como observou Rajadhyaksha (2016), esse tipo de solução inverossímil ocorre frequentemente nos filmes mitológicos indianos desde então.

Já na década de 1920, havia um circuito estruturado de produção e exibição de filmes na Índia (PEREZ JÚNIOR, 2012). Os filmes continuavam representando a vida de deidades, mas desenvolveu-se o que posteriormente seria chamado *All India Films* – filmes de fantasia, não caracterizados acentuadamente por retratar credos ou geografias específicos, mas destinados a agradar públicos de diversas regiões, comunidades, grupos religiosos e grupos de castas, feitos em híndi e filmados em sua maioria em Mumbai (COUSINS, 2013). Além disso, questões sociais relacionadas ao sistema de castas e à pobreza e exploração nas cidades incipientes também foram tematizadas por cineastas (COUSINS, 2013). Progressivamente, o conteúdo do cinema comercial foi sendo adaptado com o fim de atrair cada vez mais as massas. Nesse período, o público e os mercados internacionais tomaram consciência da indústria cinematográfica indiana (COUSINS, 2013).

Nas décadas de 1920 e 1930, a produção de filmes na Índia cresceu rapidamente (BOOTH, 1995; KABIR, 2002). No período que antecede a introdução do som no cinema indiano, no início dos anos 1930, a Índia já produzia mais de duzentos filmes anualmente (COUSINS, 2013, p. 123; SRINIVAS, 2016). Em meados da década de 1930, passaram a predominar filmes com forte presença de performances musicais e, paulatinamente, o cinema assumiu temáticas seculares, nos esforços de independência (PEREZ JÚNIOR, 2012).

Com a chegada do cinema sonoro na Índia, a popularidade de Phalke começou a diminuir. Como informa Perez Júnior (2011, p.183-184), o cinema mítico predominou na Índia no período silencioso, durante o qual se desenvolvia e se consolidava a linguagem cinematográfica. A partir da década de 1930, com a chegada do som, a temática mítica perdeu espaço gradativamente para outras

temáticas, nada obstante continuasse a influenciar todas elas (PEREZ JÚNIOR, 2011, p.184), ao menos em suas estruturas mais profundas.

O cinema indiano se tornou bastante peculiar em relação ao cinema ocidental após a chegada do som, quando foi possível incluir de forma incisiva nos filmes duas modalidades fundamentais da arte indiana: a música e a dança. De acordo com Cousins (2013, p. 123), na era do cinema silencioso, os filmes indianos se dividiam em categorias semelhantes aos gêneros de Hollywood, sendo que havia filmes mitológicos, históricos, sociais e melodramáticos. Com o desenvolvimento da tecnologia sonora, começaram a ganhar forma os filmes masala, com obras como, por exemplo, *Indra sabha* (“A corte celestial de Indra”, 1932), de Jamshedji Framji Madan, e *Devi Devyani* (“A deusa Devyani”, 1931), de Chandulal Jesangbhai Shah, iniciando-se a presença peculiar da música e da dança no cinema popular indiano. De acordo com Kumar (2014), a era dos *talkies* da década de 1930 inaugurou o masala indiano com suas sequências típicas de música e de dança, que, juntamente com o estilo visual de Phalke, permanecem sendo a marca do cinema de Bollywood. Além disso, a criação dos filmes falados na Índia implicou no maior prestígio de alguns artistas (SARAN, 2012), como, por exemplo, Vuppaladadiyam Nagaiah Sarma (1904-1973), popularmente conhecido como Chittor V. Nagaiah, um dos primeiros atores do cinema plurilíngue, que também era cantor, compositor, diretor e produtor. Também, as culturais regionais, juntamente com o anseio do público em ver e ouvir filmes falados em sua língua nativa, provocaram o rápido crescimento das indústrias de cinema regionais na Índia (SARAN, 2012).

O primeiro filme sonoro indiano foi *Alam ara* (“A luz do mundo”, 1931) (COUSINS, 2013, p.123; RAJADHYAKSHA; WILLEMEN, 1999, p. 20; SARAN, 2012), um longa-metragem em urdu, dublado em híndi, dirigido por Ardeshir Irani, produzido pela *Imperial* e lançado no *Majestic Cinema*, em Mumbai. O filme tinha diálogos populares em hindustani e sete canções gravadas simultaneamente com a fotografia. De acordo com Saran (2012), devido a esses dois aspectos, o filme fez grande sucesso comercial, de forma que muitas outras produções posteriores foram feitas inspirando-se nele. Procurando-se obter o sucesso de público que obtivera *Alam ara*, rapidamente se inicia a produção de filmes falados em Bengala e no sul da Índia (SRINIVAS, 2012). Produziram-se, em 1931, os primeiros filmes falados em

bengali, *Jamai shasthi* (“Dia do genro”), de Amar Choudhury; em telugu, *Bhakta Prahlada* (“Prahlada, o devoto”), de Hanumappa Muniappa Reddy; e em tamil, *Kalidas*[13] (1931), também de Reddy (SRINIVAS, 2012).

Como afirma Srinivas (2012), *Alam ara* trouxe mudanças revolucionárias em toda a configuração do cinema indiano. O filme é considerado a origem dos longas-metragens falados indianos (SARAN, 2012) e foi o predecessor de muitas outras produções com diálogo, canto e dança. Após seu lançamento, “apenas dois dos muitos milhares de filmes feitos na Índia desde então até o início da década de 1950 não tiveram interlúdios musicais” (COUSINS, 2013, p. 123). Cousins (2013, p. 123) afirma: “Todo o cinema indiano se tornou um grande gênero musical.”[14] Inspirados por ele, outros cineastas começaram a elevar o número de canções em suas produções, até que o filme *Indra sabha* (1932), já mencionado, alcançou a marca de 71 canções (SARAN, 2012). De acordo com Srinivas (2012, tradução minha): “A coisa mais notável sobre o surgimento do filme sonoro na Índia é que ele veio como um golpe violento e rapidamente substituiu os filmes silenciosos.”

De acordo com Cousins (2013, p. 123), a forte presença de canções em *playback* dubladas por atores no cinema indiano origina-se das dificuldades técnicas relacionadas à gravação de som no início do período sonoro, quando a tecnologia de registro de som era bastante rudimentar. Além disso, como informa o autor, outras tecnologias não estavam plenamente adaptadas à introdução de som no cinema, como, por exemplo, as câmeras, que eram muito grandes e barulhentas, devendo ser abafadas, para não interferir na captação de som pelos microfones, que ainda não captavam o som de forma seletiva. O *playback* no cinema indiano surgiu em 1935, como solução para as dificuldades de se filmar números musicais ao vivo

---

[13] Kālidāsa (“servo de Kali”) foi um poeta e dramaturgo que viveu nos séculos IV a.C. e V a.C. (LONG, 2011, p. 164; WERNER, 1997, p. 57). Seus escritos foram redigidos em sânscrito, fazem várias referências à literatura tradicional hindu e baseiam-se em narrativas do *Mahabharata*, do *Ramayana* e dos puranas (LONG, 2011, p. 164). Seu trabalho mais conhecido é *Abhijñānaśakuntala* (“O reconhecimento de *Śakuntalā*”), uma peça baseada em um episódio do *Mahabharata* (LONG, 2011, p. 164).

[14] Embora se compreenda que Cousins (2013) quis mostrar a dimensão do impacto do surgimento do som na configuração do cinema indiano, a posição da autora é que o chamado filme masala, característico do cinema popular indiano, em geral, e do cinema híndi, em particular, não é um musical à maneira do gênero cinematográfico hollywoodiano. O masala é um estilo peculiar, com aspectos de vários gêneros, inclusive o musical.

(COUSINS, 2013, p. 123). Com ele, a câmera podia se deslocar com grande liberdade, sem que o registro sonoro perdesse a constância.

A “era dos estúdios” indiana ocorreu nos anos 1920 e 1930 (GANTI, 2013, p. 338) e é em certa medida muito diferente da era dos estúdios que ocorreu em Hollywood. De acordo com Tejaswini Ganti (2013):

> Historicamente, o cinema na Índia tem sido muito fragmentado e descentralizado com centenas de financiadores, produtores, distribuidores e expositores independentes, que nunca foram integrados vertical ou horizontalmente à maneira dos principais estúdios de Hollywood ou conglomerados multinacionais de entretenimento. Embora um sistema de estúdio com atores contratados, escritores, diretores etc. existisse nas décadas de 1920 e 1930 na Índia, não havia um grupo de estúdios dominando o mercado cinematográfico como em Hollywood. A maioria dos estúdios indianos também não controlava a distribuição e a exibição como os estúdios de Hollywood. A falta de integração entre produção, distribuição e exibição foi responsável pelas altas taxas de mortalidade dos estúdios. [...]. Essencialmente, a indústria tem sido um lugar muito difuso e caótico, no qual qualquer pessoa com grandes somas de dinheiro e com os contatos necessários foi capaz de fazer um filme. A possibilidade de completos novatos ingressarem na produção de filmes tem sido uma característica do cinema na Índia há décadas que tem sido comentada e criticada em relatórios governamentais sobre o estado do cinema no país. (GANTI, 2013, p. 338, tradução nossa).

Na década de 1930, desenvolveram-se três centros cinematográficos principais: em Bombaim, em Calcutá e em Chennai (Madras) (SARAN, 2012). Enquanto em Calcutá e em Madras se faziam “filmes de arte” regionais, os estúdios de Bombaim realizavam filmes comerciais de entretenimento de alcance nacional, como *Devdas* (1935), de Pramathesh Chandra Barua, que fez grande sucesso de público em toda a Índia (SARAN, 2012). Um fato que contribui para explicar a predominância do “cinema de arte” em Calcutá, por um lado, e do cinema de entretenimento em Mumbai, por outro, é que, como afirma Ballerini (2009), “enquanto as cidades do norte, como Calcutá, foram o berço da civilização indiana, as cidades costeiras da região central do país [como Bombaim] sofreram grande influência da civilização britânica”.

A essa altura, a produção cinematográfica se tornara um ofício estabelecido (SARAN, 2012). O *blockbuster Savitri* (1933), de Chittajallu Pullaiah, primeiro filme da *East India Film Company*, filmado em Calcutá, recebeu um diploma honorário no

Venice International Film Festival (GARG, 1996). *Sant Tukaram*[15] (1936), de Vishnupant Govind Damle e Sheikh Fattelal recebeu uma menção especial do júri nesse festival (GOKULSING; DISSANAYAKE, 2013, p. 259).

Além do som, acrescentou-se a cor no final da década de 1930. Em 1937, foi lançado o primeiro filme indiano colorido, *Kisan kanya* ("Donzela *kisan*")[16], dirigido por Moti B. Gidwani, que utilizou o Cinecolor, adquirido da *Imperial* (RAJADHYAKSHA; WILLEMEN, 2012, p. 21). Nesse ponto, o cinema indiano estava consolidado. *Vishwa Mohini* (1940), dirigido por Yaragudipati Varada Rao e escrito por Balijepalli Lakshmikanta Kavi, foi o primeiro filme índico que retrata o próprio mundo do cinema indiano. A indústria cinematográfica indiana – que possuía a tecnologia do som e da cor e que tinha grande apelo popular – estava na iminência de iniciar sua era de ouro.

2.2.2 A era de ouro do cinema indiano

O período entre o final da década de 1940 (após a independência da Índia, em 1947) e o início da década de 1960 é considerado pelos historiadores de cinema como a era de ouro do cinema indiano (DWYER, 2006, p. 2; MALIK, 2003, p. 61). Depois da independência, o progresso da indústria cinematográfica foi intensificado (UNNY, 2014). De acordo com Ballerini (2009), após os anos 1940, o dinheiro sujo começou a financiar o cinema indiano, como meio de lavagem de dinheiro, de forma que o sistema de estúdios começou a desaparecer. O dinheiro ilícito implicou em um grande aumento de renda, o que reduziu o interesse de grandes atores pelos estúdios, os quais pagavam bem menos que os "produtores" que queriam lavar seu dinheiro (BALLERINI, 2009). Ballerini (2009) informa: "Em 1943, grande parte dos astros já trabalhava com contratos referentes a um só filme, fazendo três ou quatro filmes simultaneamente e ganhando milhões em pouquíssimo tempo." Além disso, a

---

[15] Tukaram (1608-1649) foi um poeta vixnuísta *bhakti*, que viveu no estado indiano Maharashtra (LONG, 2011, p. 301).

[16] *Kisan* ("agricultor") são um povo indígena indiano, que reside nos distritos Balangir, Sambalpur e Sundergarh, do estado Orissa, e nos distritos Gumaka, Lohardaga, Palamau e Singhbhum, do estado Jharkhand (DANVER, 2012, p. 540). O idioma *kisan* pertence ao grupo dravidiano de línguas (DANVER, 2012, p. 540).

Partição provocou a desintegração das companhias cinematográficas até então influentes, como a *Shorey Studios* e a *Pancholi Studios*, ambas sediadas em Lahore (UNNY, 2014). Essa conjuntura abriu espaço para o início da era dos produtores independentes, quando produtores-diretores como Raj Kapoor, Guru Dutt, Mahesh Kaul e Mehboob Khan produziram sucessivamente filmes bem-sucedidos em bilheteria (UNNY, 2014). Raj Kapoor prosperou muito financeiramente com filmes como *Barsaat* (“Chuva”, 1949), *Awara* (“O vagabundo”, 1951) e *Shree 420* (“Senhor 420”, 1955).

Os anos 1950 são considerados “a década mais criativa e inovadora do cinema híndi” (KABIR, 2001, tradução nossa). Nesse período, é marcante a presença de melodramas cheios de performances musicais (SARAN, 2012). Bombaim começou a ascender como centro cinematográfico, por causa da crescente popularidade dos melodramas do polo cinematográfico nela situado, enquanto a cidade de Calcutá perdia relevância como tal. Progressivamente, o polo de Bombaim passou a dominar o cinema indiano, em termos de apelo popular, até se tornar a maior indústria de cinema da Índia, em lucratividade, posição que mantém até o presente.

Na era de ouro, as duas vertentes básicas do cinema indiano, o cinema de entretenimento e o “cinema de arte”, produziram filmes que fizeram grande sucesso de público e de crítica. No primeiro caso, foram produzidos alguns dos filmes indianos mais ovacionados de todos os tempos na Índia. Os masala se consolidaram enquanto formato típico de filme do cinema popular indiano, o que permanece até o presente. Superproduções masala foram feitas, com muitas sequências de danças, que seguiam canções em *playback*, em que atores dublavam músicas de cantores profissionais as quais já tinham sucesso de público antes do lançamento do filme. O sistema de estrelas se consolidava e muitos atores ascenderam, como Raj Kapoor, Dharam Dev Anand e Dilip Kumar, que se tornou o primeiro ator a cobrar 1 *lakh* por filme (UNNY, 2014). Juntamente com muitos atores, cantores de *playback* também alcançaram o *status* de estrelas de cinema (MAJUMDAR, 2010, p. 176). A rigor, desde meados da década de 1940, as músicas do cinema híndi tem sido cantadas por cantores de *playback* (MAJUMDAR, 2010, p. 176).

Nesse período, uma voz se impregnaria nos filmes de Bollywood, marcando os masala de forma muito peculiar e criando um padrão seguido por outras cantoras de Bollywood: Lata Mangeshkar (1929-). Lata, cognominada “o rouxinol da Índia” (VARIA, 2013, p. 38), é conhecida pelo extenso trabalho de décadas como cantora de *playback* de filmes híndi. Quando se lembra de performances musicais de Bollywood, o som que vem à mente é a voz aguda de Lata. Até a década de 1990, as canções em *playback* permaneceram sob o domínio de um pequeno número de cantores, que se tornaram estrelas (MAJUMDAR, 2010, p. 176). Entre os nomes masculinos de destaque citam-se Mukesh, Talat Mahmood, Mohammed Rafi e Kishore Kumar (MAJUMDAR, 2010, p. 176). Os nomes femininos são ainda mais escassos e praticamente se reduzem à Lata Mangeshkar e, em menor extensão, à sua irmã Asha Bhosle (1933-) (MAJUMDAR, 2010, p. 176). Enfatizando a importância de Lata como cantora de *playback* no cinema híndi, Neepa Majumdar (2010) afirma: “(...) por quase cinco décadas, todas as atrizes principais de cinema tomaram emprestada a mesma voz, a de Lata Mangeshkar.” Desde meados da década de 1990, Lata deixou de monopolizar o mercado, mas ela continua trabalhando como cantora de *playback* (MAJUMDAR, 2010).

Lata foi a segunda cantora[17] e a quinta mulher a receber o *Bharat Ratna* (“Joia da Índia”), a mais alta honraria civil da Índia, em 2001 (DE, 2019; LIST..., 2019; MEET..., 2019). Esteve no *Guinness World Records* de 1974 a 1991 como a cantora com a maior quantidade de gravações do mundo (CHARY, 2009, p. 60; THAKUR, 2010, p. 42). Estima-se que ela tenha gravado cerca de 30.000 canções, em vinte línguas indianas, entre 1948 e 1987 (HOIBERG; RAMCHANDANI, 2000, p. 359; KHILNANI, 1993, p. 131). Chegou a ser comprada à Mira, poetiza e compositora que viveu entre 1498 e 1547, deificada pela população indiana com o passar do tempo (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.e).

---

[17] A primeira cantora a receber o *Bharat Ratna* foi Madurai Shanmukhavadivu Subbulakshmi (1916-2004), em 1998. Subbulakshmi alcançou enorme prestígio como cantora de música *karnataka* (MEET..., 2019). Ela se apresentou na *Madras Music Academy* em 1929, quando tinha apenas treze anos, chamando a atenção de muitos nomes da música *karnataka* prestigiados (MEET..., 2019). Representou a Índia em vários festivais estrangeiros, como o *Edinburgh International Festival*, em que se apresentou em 1963 (MEET..., 2019). Também se apresentou no *Carnegie Hall*, em Nova York, e no *Royal Albert Hall*, em Londres (MEET..., 2019).

No segundo caso, o “cinema de arte”, surgiu o movimento denominado Novo Cinema Indiano, em Bengala. O movimento foi inspirado pela *Nouvelle Vague* francesa e pelo Neorrealismo Italiano. Seus filmes têm como temática principal a crítica social da realidade indiana. Entre seus fundadores estão Satyajit Ray (1921-1992), Mrinal Em (1923-2018), Ritwik Ghatak (1925-1976) e Rituparno Ghosh (1963-2013), os quais receberam grande reconhecimento da crítica internacional por suas obras (ROBINSON, 2003; MRINAL..., S.D.; SUBRATA..., S.D.). O Novo Cinema Indiano chamou a atenção do mundo para o cinema índico e, atento ao clima sócio-político da época (SARAN, 2012), foi utilizado como instrumento de luta da Índia pela sua independência efetiva. Como afirma Ballerini (2009), as temáticas dos filmes indianos da década de 1950 foram frequentemente influenciadas pelo clima de independência que dominou a Índia no período. Segundo o autor: “Os grandes diretores dos anos 1950 só queriam abordar temas como igualdade, progresso, desemprego, industrialização etc.”

Os proponentes do Novo Cinema Indiano se opunham fortemente ao modo de funcionamento do cinema *mainstream* indiano. A expressão “cinema de arte” se opõe a esse cinema *mainstream*, cujo principal representante é Bollywood. Rajadhyaksha (2016) informa que, tanto Phalke quanto Ray, dois cineastas que marcaram a história do cinema indiano, elaboraram uma influente representação da indústria de cinema indiano, contra a qual faziam seu trabalho, a qual permanece até hoje: o cinema indiano seria definido pelos defensores da política estatal, pelos reformadores sociais e pelos especialistas da indústria, como um grupo de indivíduos importantes que lutam heroicamente contra uma série de filmes indianos sem originalidade, aos quais ninguém fora da Índia quer assistir, de uma indústria de baixo custo, que atende uma vasta audiência doméstica de classe inferior analfabeta, que consome ingressos muito baratos. Guiado por essa visão, o cinema de Bengala foi se consolidando como um “cinema de arte”, mais reflexivo e voltado para a crítica da realidade indiana e frequentado pelas classes mais intelectualizadas do país – o que permanece até os dias atuais.

Satyajit Ray, em seu texto *What’s wrong with indian films?* (“O que há de errado com os filmes indianos?”), publicado pela primeira vez no *The Statement*, de Calcutá, em 1948, mostra sua preocupação com a qualidade do cinema indiano:

> É fácil dizer ao mundo que a produção de filmes na Índia é quantitativamente a segunda, atrás apenas de Hollywood, pois isso é um fato estatístico. Mas pode-se dizer o mesmo de sua qualidade? (...) Vamos encarar a verdade. Ainda não houve nenhum filme da Índia que pudesse ser aclamado em todos os aspectos. (RAY, 1976, tradução nossa).

De acordo com Rajadhyaksha (2016), a trilogia *Apu* (1955-1959), de Ray, foi o primeiro filme indiano a alcançar esse feito. *Apu* notabilizou-se por estar repleta de técnicas experimentais. A trilogia é formada por três filmes bengali: *Pather panchali* (“Canção da estrada”, 1955), *Aparajito* (“O invencível”, 1956) and *Apur sansar* (“O mundo de Apu”, 1959). *Apu*, que foi feito sob a influência do neorrealismo italiano, narra a história de amadurecimento físico e mental do menino Apu, que vive com sua família em uma cidade indiana rural, muito carente e sem perspectiva de dias melhores.

Os filmes que compõem a trilogia receberam grandes prêmios em vários festivais internacionais de cinema, o que contribuiu para que o “cinema de arte” fosse revestido de prestígio na Índia. A primeira parte da trilogia, *Pather panchali*, foi estreada mundialmente no *Museum of Modern Art*, de Nova York, em 1955 (CARDULLO, 2007, p. 18). *Pather panchali* foi premiado no Festival de Cannes e trouxe reconhecimento internacional para o cinema indiano (SARAN, 2012). De acordo com Rajadhyaksha (2016), ele se tornou o filme indiano mais famoso de todos os tempos, após ficar por oito meses no *Fifth Avenue Playhouse*, em Nova York. *Aparajito* (1956), a segunda parte da trilogia, por sua vez, foi premiado com o Leão de Ouro no *Venice International Film Festival* (SARAN, 2012).

Apu exerceu considerável influência sobre o cinema mundial. De acordo com Saran (2012), sua temática inspirou os dramas juvenis que dominaram as casas de arte a partir de meados dos anos 1950. As técnicas experimentais do diretor de fotografia do filme, Subrata Mitra (1931-2001), por sua vez, foram pioneiras e influenciaram o cinema mundial (SARAN, 2012). Ele empregou de forma precursora a técnica *bounce lighting* (por meio da qual reconstruiu o efeito da luz do dia nos cenários), na filmagem de *Aparajito* (ROBINSON, 2003, p. 313; SARAN, 2012). Outras técnicas experimentais pioneiras suas são os *photo-negative flashbacks* e as

x-ray digressions, empregadas na filmagem de *Pratidwandi* (1972). (ROBINSON, 2010; SARAN, 2012).

Satyajit Ray e Ritwik Ghatak, prestigiados cineastas do cinema bengali, dirigiram filmes aclamados pela crítica nacional e internacional, sendo seguidos por outros notáveis cineastas indianos, tais como Mrinal Em (outro prestigiado cineasta bengali), Adoor Gopalakrishnan, Mani Kaul e Buddhadeb Dasgupta (SARAN, 2012). Particularmente, Satyajit Ray alcançou grande renome internacional e é considerado um dos maiores cineastas de todos os tempos (ROBINSON, S.D.; SARAN, 2012). Ray dirigiu vários filmes com considerável sucesso entre o público europeu, americano e asiático (PAIS, 2009). Ele foi premiado com um Urso de Ouro, por *Asani sanket* (“Trovão distante”, 1973), e dois Ursos de Prata, por *Mahanagar* (“Metrópole”, 1964) e *Charulata* (1964), como “Melhor Diretor” no *Internationale Filmfestspiele Berlin* (CARDULLO, 2007, p. 19).

Ray recebeu um Oscar honorário em 1991, “(...) em reconhecimento ao seu raro domínio da arte das filmagens e à sua profunda perspectiva humanista, que teve uma influência indelével sobre cineastas e público em todo o mundo.” (ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES, 2017, tradução nossa). Atualmente, o nome de Ray é bastante reconhecido na Índia, onde ele recebeu a *Bharat Ratna* (“Joia da Índia”), a mais alta condecoração civil do país (RAJADHYAKSHA; WILLEMEN, 1999, p. 29). Ray impactou cineastas do mundo inteiro. Seu estilo cinematográfico influenciou cineastas como Martin Scorsese (INGUI, 2002) e François Truffaut (KEHR, 1995) e, além disso, seu trabalho foi elogiado por cineastas de renome mundial, como Akira Kurosawa (ROBINSON, 2003).

O reconhecimento do “cinema de arte” pela crítica internacional contribuiu para motivar o cinema popular indiano, que já estava influenciado pelo clima de independência que tomava a Índia na época, a abordar temas sociais. Alguns dos cineastas que trataram de tais temas foram Bimal Roy, Raj Kapoor, Mehboob Khan e Guru Dutt. O cinema híndi prosperava, com filmes aclamados na época, tais como *Pyaasa* (“Sedento”, 1957) e *Kaagaz Ke Phool* (“Flores de papel”, 1959), ambos de Guru Dutt, e *Awaara* (“O vagabundo”, 1951) e *Shree 420* (“Senhor 420”, 1955), ambos de Raj Kapoor, que retratam a vida urbana da classe operária na Índia.

Neecha nagar (“Cidade humilde”, 1946), filme de realismo social de Chetan Anand, recebeu o Grande Prêmio no Festival de Cannes de 1946 (AHMED, 2015, p. 15). Após o fato, cineastas indianos passaram a almejar a Palma de Ouro do festival e, durante os anos 1950 e o início dos anos 1960, uma boa parte deles foi premiada no mesmo (SARAN, 2012). O cinema híndi chegou a chamar a atenção de Hollywood nessa época, com o épico *Mother India* (“Mãe Índia”, 1957), de Mehboob Khan, primeiro filme indiano indicado ao Oscar de “Melhor Filme em Língua Estrangeira” (CHATTERJEE, 2002; SARAN, 2012; ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES, 1958).

Como se observa, esse período foi prolífico, tanto no cinema comercial, quanto no “cinema de arte”, com vários filmes que fizeram sucesso de público e foram reconhecidos em premiações internacionais. Nessa conjuntura de sucesso, na década de 1950, o Estado da Índia reconheceu o cinema indiano como o repositório dos valores culturais nacionais e atribuiu a ele a função de integração nacional (KUMAR, 2014; RAJADHYAKSHA, 2003).

2.2.3 Da década de 1960 aos dias atuais: a ascensão do cinema híndi

Após a era de ouro do cinema indiano e passada a euforia com os filmes de crítica social, o cinema comercial de entretenimento ganhou força. Como afirma Ballerini (2009), com a desilusão provocada pelo fracasso das tentativas dos anos 1950 de reduzir as enormes desigualdades sociais da Índia, a partir dos anos 1960, o cinema voltou a ser explorado majoritariamente como entretenimento. Ainda assim, na década de 1970, o “cinema de arte” continuou promovendo cinema realista (SARAN, 2012), para um público mais intelectualizado e restrito. Seguindo direção oposta, o polo cinematográfico híndi, como indústria de entretenimento comercial, apresentou grande avanço em termos de alcance de público e de bilheteria, com suas características superproduções masala de longa duração. Particularmente o cinema híndi, no início dessa década, caracterizava-se pela homogeneidade em termos de temática (RAJ, 2010), em uma época em que o romance era considerado o grande gênero (AYAZ, 2017). Nesse contexto, a dupla

de roteiristas Salim-Javed (Salim Khan e Javed Akhtar) revigorou o cinema indiano (RAJ, 2010). A dupla fez filmes que retratavam o submundo do crime em Mumbai, como *Zanjeer* (“Bracelete”, 1973) e *Deewaar* (“A parede”, 1975), inspirando vários outros filmes com a mesma temática (GANTI, 2004; CHAUDHURI, 2015). Eles também reinterpretaram temáticas rurais de *Mother India* e *Gunga Jumna*, porém no contexto urbano da Índia dos anos 1970, de forma que canalizaram a crescente desilusão das massas urbanas, com problemas tais como miséria, favelas, corrupção e criminalidade, por meio do personagem do tipo “jovem revoltado”, interpretado por Amitabh Bachchan (RAJ, 2010).

No período, o prestigiado diretor Yash Chopra costumava trabalhar com os mesmos atores em vários filmes, de forma que alguns deles ganharam renome, entre os quais, Rajesh Khanna (1942-2012), o primeiro *superstar* do cinema indiano (DASGUPTA, 2003, p. 373). Um dos filmes bem-sucedidos de Chopra no período foi *Daag* (“Mancha”, 1973). Assim como esse filme, várias outras produções do cinema híndi se tornaram bastante populares no período. *Jai Santoshi Maa* (“Salve Santoshi Maa”, 1975), de Vijay Sharma, particularmente, é um filme de baixo orçamento que se tornou um dos maiores sucessos de bilheteria de Bollywood de todos os tempos (PARAMESWARAN, 2015). Outros exemplos de filmes bastante populares dos anos 1970 são: *Sholay* (“Cinzas”, 1975) e *Bobby* (“Policial”, 1973), de Raj Kapoor, *Kabhi kabhi* (“Às vezes”, 1976), de Yash Chopra, *Amar Akbar Anthony* (1977), de Manmohan Desai, *Hum kisise kum nahin* (“Eu não sou melhor do que ninguém”, 1977), de Rahul Dev Burman, e *Muqaddar ka sikandar* (“Escultura de Alexandre”, 1978), de Prakash Mehra.

Alguns dos filmes mais populares do cinema híndi dos anos 1980 a 2000 são: *Ek duuje ke liye* (“Por um segundo”, 1981), de Kailasam Balachander, *Mother India* (“Mãe Índia”, 1987), de Shekhar Kapur, *Qayamat se qayamat tak* (“Do dia do julgamento”, 1988), de Mansoor Khan, *Tezaab* (“Ácido”, 1988), de Chandrashekhar Narvekar, *Chandni* (“Luar”, 1989), *Darr* (“Dificuldade”, 1993) e *Dil to pagal hai* (“Coração louco”, 1997), de Yash Raj Chopra, *Maine pyar kiya* (“Eu me apaixonei”, 1989) e *Hum aapke hain koun...!* (“Quem sou eu para você”, 1994), de Sooraj R. Barjatya, *Baazigar* (“O ilusionista”, 1993), de Abbas-Mustan, *Dilwale dulhania le jayenge* (“O coração valente vai tomar a noiva”, 1998), de Aditya Chopra, *Pyar kiya*

toh darna kya (“Por que eu deveria ter medo de estar apaixonado?”, 1998), de Sohail Khan, dentre outros.

No final dos anos 1990, as temáticas sociais começaram a ressurgir no cinema híndi (JUNGEN, 2009), em grande parte por causa do sucesso de crítica e de público de filmes como *Satya* (“A verdade”, 1998), de Ram Gopal Varma, que retrata o submundo de Mumbai, e *Vaastav* (“A realidade”, 1999), de Mahesh Manjrekar, baseado na vida de Chhota Rajan, gângster do submundo de Mumbai. O êxito de *Satya* levou ao surgimento do gênero *Mumbai Noir*, cujos filmes frequentemente refletem problemas sociais dos centros urbanos, nos quais favelas são cenários de cenas de hiperviolência, criminalidade e romance com alto teor sexual (RAJAGOPAL; RAO, 2016). São filmes desse gênero: *Chandni Bar* (“Bar Luar”, 2001), de Karan Johar, e *Traffic signal* (“Sinal de trânsito”, 2007), de Madhur Bhandarkar, que retratam o crime organizado em Mumbai.

Ainda em meados da década de 1990, como informa Kumar (2014), logo após a abertura da economia indiana para investimentos estrangeiros, foram lançados *blockbusters* híndi visando alcançar os indianos da diáspora. Além disso, informa o autor, o governo da Índia reconheceu o cinema nacional como indústria, de forma que ele passou a ter direito à assistência de instituições financeiras e ao mercado de ações. Nessa conjuntura, filmes voltados para os indianos da diáspora proliferam na primeira década do século XXI, assim como a pesquisa acadêmica, em grande parte feita por indianos da diáspora (KUMAR, 2014).

Atualmente, o cinema comercial de entretenimento segue forte na Índia, com enorme apelo popular e com funcionamento completamente independente do Estado. Particularmente, Bollywood segue como cinema *mainstream* no país, sendo que suas diretrizes e tendências são seguidas por muitas das indústrias de cinema regionais do país. Recentemente, o filme *Haider* (2014), de Vishal Bhardwaj (1965-), terceira parte da trilogia shakespeariana indiana, ganhou o prêmio *People’s Choice* no nono Festival de Cinema de Roma, na categoria *Mondo Genre*, tornando-se o primeiro filme indiano a alcançar este feito (HAIDER..., 2017).

Já o “cinema de arte” hoje recebe ínfima quantidade de recursos e tem um público bem mais restrito. Presentemente, como observa Ballerini (2009), “a temática

mais realista não tem grande popularidade entre os cineastas indianos". Ainda assim, o "cinema de arte", de que o principal polo é o bengali, figura frequentemente em festivais internacionais, sendo valorizado por sua sofisticação artística, profundidade de conteúdo e experimentação.

Filmes como o francês *Salaam Bombay!* ("Paz, Bombaim", 1988) e *Monsoon wedding* ("Casamento da monção", 2001), lançado na Índia, França, Alemanha, Itália e Estados Unidos (BFI, S.D.), ambos dirigidos por Mira Nair (1957-) – cineasta nascida na Índia e residente nos Estados Unidos e formada na Universidade de Harvard (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.) –, têm chamado atenção do mercado internacional para o potencial dos artistas indianos. Nair tem sido definida como uma cineasta internacional, com produções que mesclam características de Hollywood e de Bollywood (MALCOLM, 2001).

2.2.4 Cinema indiano e colonização

O território onde atualmente se encontra a Índia foi, na maior parte de sua história, habitado por reinos muito diversos entre si, com culturas, religiões e idiomas diferentes, no decorrer de uma longa história de invasões de povos, conquistas e reconquistas, resistências e assimilações. O resultado foi a enorme diversidade cultural que caracteriza a Índia atual. Em seu processo de independência da Inglaterra, a Índia reuniu seus diversos povos como se fossem um só, para fazer frente ao poderio britânico. Nada obstante, a grande diversidade cultural e linguística do país permaneceu – geralmente, as mudanças relativas à cultura ocorrem muito lentamente e não podem ser alteradas em curto espaço de tempo por medidas políticas deliberadas. As diversas regiões da Índia têm culturas, costumes, religiões, idiomas, culinárias, vestimentas distintas entre si, apesar da possibilidade de se fazer generalizações bastante rasas.

Historicamente, o período de colonização da Inglaterra na Índia vai de 2 de agosto de 1858, com o estabelecimento do Império Britânico no país, até 15 de agosto de 1947, com sua independência. Nesse período, o cinema indiano foi utilizado tanto como instrumento de dominação da Inglaterra sobre a Índia, por um lado, como instrumento de luta pela independência da Índia, por outro. Os

colonizadores britânicos utilizaram o cinema como meio sutil de legitimar o domínio dos ingleses sobre os indianos, por meio da "demonstração" de sua suposta superioridade, o que era feito principalmente por meio da censura, controlada pelos ingleses. Ballerini (2009) relata um incidente que mostra como a censura contribuiu para o fortalecimento da ideia de superioridade da sociedade branca ocidental. Como informa o autor, nos anos 1920, o governo de Bengala sugeriu mecanismos de censura mais fortes aos filmes importados de Hollywood, quando percebeu que havia quantidade considerável de produções que mostravam personagens brancos embriagados. Outro exemplo dado pelo autor é o fato de que os censores ingleses proibiam cenas que mostrassem envolvimento sexual de mulheres brancas com homens nativos, embora não se preocupassem muito com cenas que mostravam nativos se beijando.

Infere-se daí que a atual "proibição" do beijo[18] no cinema popular indiano e a forte predileção por atrizes e atores de pele mais clara nesse cinema guardam alguma relação com a antiga censura feita pelo Império Britânico na Índia. A "proibição"[19] do beijo nesse cinema é, em certa medida e em sua origem, resultado de uma busca nacionalista e patriótica pela valorização do povo indiano. Na época em que a censura era controlada pelos ingleses, "entre os anos 1920 e 1940, as cenas de beijo [entre os indianos] eram longas e muito comuns" (BALLERINI, 2009). Considerando-se esse fato, Emília Teles da silva (2015) afirma que a elite indiana considerou necessário reconstruir sua identidade, combatendo as noções britânicas de que os indianos e suas culturas seriam imorais, por meio do apagamento de qualquer vestígio daquilo que poderia ser considerado obsceno, na literatura e na cultura popular e, depois, no cinema. Os indianos passaram a acreditar que havia

[18] Atualmente, a censura feita pelo Estado indiano ao cinema é muito rígida, em comparação com a postura dos Estados nos respectivos países ocidentais, nos quais a arte sequer é censurada, de forma geral. Na Índia, além da censura oficial, feita pelo Estado, há uma forte censura informal feita pela própria população, ainda hoje muito ligada a valores tradicionais. Assim, os censores, oficiais ou não, contribuem para a permanência da raridade do beijo e de cenas de sexo nos filmes do cinema popular indiano. Ainda hoje, são pouquíssimos os filmes do cinema híndi que têm cenas de beijo e mais raros ainda os filmes que têm cenas de sexo. Nos casos em que essas cenas estão presentes, elas em geral são mais sutis que cenas do tipo nos filmes dos cinemas de países ocidentais e ocidentalizados.

[19] O termo "proibição" é empregado entre aspas, porque não há uma proibição no sentido literal do termo, mas uma censura oficial e informal a cenas de intimidade sexual explícita, como abordado na nota supraescrita.

uma conexão entre a moralidade e a força da nação, de modo que o controle da sexualidade seria fundamental para conquistar a independência (SILVA, 2015). De acordo com a autora:

> [...] a ausência do beijo aproximadamente entre o final dos anos 30 e o final dos anos 80 está relacionada a uma reação da elite indiana ao desprezo demonstrado pelos colonizadores em relação à cultura, aos costumes, aos princípios e sobretudo à moral dos indianos. Em reação, a elite indiana hindu fez um esforço considerável para "moralizar" a cultura e as pessoas, especialmente as mulheres, e reprimir castas mais baixas, em um processo que se intensificou quando a luta pela independência progrediu. (SILVA, 2015).

A obsessão pela cútis clara no cinema popular indiano, por sua vez, apesar de ter certa relação com a colonização britânica na Índia, que reforçou a associação entre pele clara e *status* social (GLENN, 2009, p. 149; NORWOOD; FOREMAN, 2014, p. 11), tem suas raízes em passado mais remoto, quando se originou o antigo sistema de castas[20], o qual a colonização britânica fortaleceu (JEFFREY; HARRISS, 2014; NORWOOD; FOREMAN, 2014, p. 11). Historicamente, as castas mais altas estão associadas a povos de tez mais clara, cujos pensadores foram responsáveis pela criação do sistema castista. Até os dias atuais, de forma geral, o indiano tem grande predileção pela cútis clara. De acordo com Glenn (2009, p. 149, tradução nossa): "Quaisquer que sejam suas origens, a cor da pele como legado do passado do subcontinente [indiano] moldou e continua a moldar a percepção cultural do sul da Ásia sobre beleza, identidade e diferença." Ainda hoje, nos anúncios de jornais

[20] De acordo com Kimberly Jade Norwood e Violeta Solonova Foreman (2014, p. 11, tradução nossa): "A relação entre cor da pele e classe na Índia é complexa e frequentemente é atribuída erroneamente ao sistema de castas." Originalmente, cada casta estava associada a uma cor (o termo sânscrito correspondente à casta é *varna*, que significa "cor" (GLENN, 2009, p. 149): servos estavam associados ao preto; camponeses, ao amarelo; guerreiros, ao vermelho; sacerdotes, ao branco (NORWOOD; FOREMAN, 2014, p. 11). Há evidências de que pessoas com pele escura poderiam pertencer a castas altas (NORWOOD; FOREMAN, 2014, p. 11). Com o passar do tempo, entretanto, o sistema de castas incorporou percepções negativas sobre a pele escura, devido ao fato de guerreiros e camponeses trabalharem expostos ao sol e, consequentemente, terem a pele mais escura que os sacerdotes (NORWOOD; FOREMAN, 2014, p. 11). Por volta dos séculos XV e XVI, sob a influência dos contatos comerciais com a Europa, que tinham se intensificado, a associação entre sistema de castas e cor se fortaleceu (NORWOOD; FOREMAN, 2014, p. 11). Quando os ingleses colonizaram a Índia, eles utilizaram a tonalidade da pele para distinguir a si próprios física, social e culturalmente dos indianos, assim como para distinguir a região norte do país e as castas altas da região sul e das castas baixas, aproveitando-se da conquista dos arianos, de pele clara, sobre os indianos e sobre os dravidianos, de pele escura (NORWOOD; FOREMAN, 2014, p. 11). Consolidaram-se, assim, ideias de teoria racial de casta e de dominação de pessoas de pele clara sobre pessoas de pele escura (NORWOOD; FOREMAN, 2014, p. 11).

em que pais procuram por noivas para seus filhos, geralmente se busca mulheres mais claras (GÖRKE, 2014, p. 11). Quando pais anunciam suas filhas, muito frequentemente elas são apresentadas como mulheres claras, ainda que não o sejam (ÍNDIA..., 2015b). Atualmente, a mídia reforça enormemente essa predileção por uma tonalidade de pele mais clara. Em geral, nos filmes do cinema híndi, a tonalidade da pele dos protagonistas é geralmente bem mais clara que a tonalidade média de pele do indiano. Banhi Jha (2016, tradução nossa) afirma: “Na Índia, a pele branca é geralmente considerada uma marca social de herança e classe aristocráticas. A mídia de massa está contribuindo significativamente para firmar a larga aceitação de paradigmas de beleza.”

Como reflexo de uma sociedade altamente racista, cuja discriminação pela cor da pele está assentada em crenças religiosas hindus relativas ao sistema de castas, o cinema híndi retroalimenta essa configuração social discriminatória. Isso ocorre inclusive porque os protagonistas dos filmes frequentemente são representações de deuses e atores e atrizes são considerados literalmente como deuses por parte considerável da audiência indiana. Há rumores de que muitos atores e atrizes de Bollywood adotam a prática de clarear sua pele e que essa prática é demandada pela própria indústria (ABRAHAM, 2017; LIU, 2018; PROLONGEAU, 2015). Ainda de acordo com Jha (2016, tradução nossa): “Os endossos da eficácia de cremes de branqueamento feitos por alguns dos principais atores de Bollywood tornam-se significativos na perpetuação da obsessão pela pele clara.” Neha Mishra (2015, tradução nossa) exemplifica: “Até a propaganda de vaselina para homens mostra Shahid Kapoor, um famoso herói de Bollywood, tendo sua pele transformada de um tom mais escuro para um mais claro.”

Cabe ressalvar que o fato de Bollywood ter uma produção fílmica voltada para a família tradicional hindu do norte indiano também tem implicações na alta valorização de atores de pele clara. Isso porque a tonalidade média da pele dos indianos varia conforme a região da Índia. Os indianos do norte, que compõem a grande maioria dos atores e atrizes de Bollywood, em geral tem a pele mais clara, são mais altos, tem cabelos lisos e tem traços faciais mais próximos das feições médias dos europeus ou dos povos do oriente médio, devido ao fato de

descenderem em grande parte dos invasores arianos (AHLOOWALIA, 2009, p. 160; MOTWANI, 2010, p. 114). Já os indianos do sul em geral têm a pele mais escura, são mais baixos, têm feições mais próximas dos africanos e alguns têm cabelos crespos, pois a grande maioria descende dos nativos dravidianos (AHLOOWALIA, 2009, p. 160; MOTWANI, 2010, p. 114). Apesar de alguns indianos terem a pele bastante escura, muitos deles ficariam extremamente ofendidos se comparados aos negros africanos (ÍNDIA..., 2015) – o racismo na Índia é acentuado e suas manifestações ocorrem de forma explícita muitas vezes (EXAME, 2017). Na Índia, como afirma Glenn (2009, p. 104), há uma forte tradição de divisão bipartida entre "ariano iluminado/civilizado/nortista", de um lado, e "dravidiano escuro/não civilizado/sulista", de outro. Nesse contexto, nas indústrias cinematográficas do sul do país, há muitas atrizes do norte e elas geralmente fazem muito sucesso por terem a pele mais clara (ASIA NET NEWS, 2018; ÍNDIA..., 2015).

Tendo comentado a respeito da influência da colonização inglesa sobre o cinema popular indiano, comenta-se sobre a utilização do cinema como instrumento de luta pela independência por parte da Índia. Já na época da Índia colonial, a luta pela independência do país ocorreu de forma subterrânea no cinema, apesar da censura oficial promovida pelos ingleses. De acordo com Rajadhyaksha (2016), a administração colonial britânica mesmo em seus primórdios tinha dificuldade em administrar a produção de espetáculos na Índia, pois os fotógrafos e os cineastas vestiam as pessoas com pouca atenção a qualquer verossimilhança. De acordo com o autor, com a entrada dos indianos nas equipes de produção de filmes, os empresários índicos não só começaram a imitar essa tendência, mas também trouxeram para ela uma roupagem política, desejosos de uma colônia revestida de elementos propriamente indianos.

No decorrer dos anos, a luta nacionalista pela independência se tornou mais forte e explícita. *Kismet* (1943), de Gyan Mukherjee, exibe a canção patriótica *Door hato aye duniyawalon hindustan humara hai* ("Vão embora, estrangeiros; a Índia é nossa"). Quando os censores ingleses perceberam que a música era uma ameaça ao domínio britânico sobre a Índia, eles quiseram eliminar o filme (SARAN, 2012). O letrista da canção, Kavi Pradeep, se escondeu para não ser preso (SARAN, 2012).

Após a independência, em 1947, o país estava dominado pelo fervor nacionalista, que foi bastante expresso nos filmes do Novo Cinema Indiano (BALLERINI, 2009).

Após a Independência, o Comitê Central de Censores Cinematográficos trocou de dono, passando das mãos dos ingleses para as dos indianos, que trocaram a palavra “censores” pela palavra “certificadores” (BALLERINI, 2009). A censura continuou forte, mas desde aquele momento visava atender aos interesses nacionais indianos, ao invés de buscar atender aos interesses dos antigos colonizadores britânicos.

Após a independência da Índia, as tensões entre hindus e muçulmanos aumentaram, devido à perspectiva de compartilhamento de poder dentro de um país livre do domínio britânico (GREEN, 2014, p. 55). A antiga colônia se fragmentou, formando a Índia propriamente dita, de maioria hindu, e o Paquistão, de maioria muçulmana. Atualmente, a rivalidade entre Índia e Paquistão se reflete no cinema híndi. Muitos filmes desse cinema transmitem mensagens mais ou menos sutis que favorecem a imagem da população hindu, em detrimento da imagem da população islâmica. Assim, por exemplo, é comum que os vilões dos filmes híndi sejam muçulmanos.

Em relação à antiga colonizadora, a Inglaterra, os filmes do cinema híndi mostram, ao mesmo tempo, admiração e necessidade de autoafirmação. É comum, por exemplo, o uso de cenários que fazem referência à Inglaterra, muitas vezes mostrada como lugar de avanço tecnológico e de oportunidades. Em *Dilwale dulhania le jayenge* (1995), Baldev vive na Inglaterra devido à oportunidade de trabalho que ela lhe proporciona. Em *Devdas* (2002), o protagonista Devdas forma-se em Direito em Londres. Ao mesmo tempo, é comum que hábitos ingleses (e ocidentais), como o de usar indistintamente ambas as mãos para comer e para higienizar o corpo, sejam reprovados. Em *Devdas*, Devdas afirma que não cumprimentava ninguém com aperto de mãos em Londres.

O patriotismo é uma característica geral do cinema híndi e aparece de forma nítida em vários de seus filmes. Aspectos do hinduísmo, acontecimentos históricos da nação, as vestimentas típicas do país, sua bandeira, seu mapa etc. são costumeiramente valorizados. Mais profundamente, a própria estrutura narrativa do

filme é baseada geralmente em épicos clássicos hindus e a narrativa vai comumentemente ao encontro da mentalidade do indiano (BOSE, 2007), moldada em grande parte pelas tradições hindus.

2.3 CINEMA INDIANO NO MUNDO: INFLUÊNCIAS, CRÍTICA E PÚBLICO

Embora muitos filmes de Bollywood copiem desde encartes até roteiros inteiros de Hollywood, por vezes beirando o plágio, a estrutura narrativa do cinema popular indiano permanece notadamente distinta da do cinema ocidental. No cinema popular indiano, o espetáculo e a emoção geralmente têm privilégio sobre a narrativa, cujo enredo, geralmente simples, serve como pano de fundo para os dois primeiros elementos. Em um filme popular indiano típico, o roteiro funciona como um amálgama sobre o qual são misturados temperos de romance, musical, drama, comédia, ação, suspense etc., para formar a mistura masala. Os cineastas buscam fazer tal mistura na medida adequada para agradar ao público – com foco em proporcionar a ele um espetáculo com variadas e intensas emoções, e não no encadeamento e desenvolvimento dos elementos narrativos do enredo.

Como fica claro ao longo deste trabalho, essa estrutura do cinema popular indiano está alinhada com as demandas culturais do público indiano médio. Nesse contexto, o público índico com raízes culturais indianas frequentemente considera os filmes hollywoodianos monótonos, tediosos e desprovidos da capacidade de emocionar. Por conseguinte, os filmes estadunidenses exibidos na Índia são bem menos expressivos em termos de audiência que os filmes nacionais – as salas que exibem filmes hollywoodianos na Índia são frequentadas mais pelas classes médias educadas e pela parte mais ocidentalizada da população (SRINIVAS, 2002, p. 163).

Se, por um lado, a inserção de elementos ocidentais no cinema indiano ocorre com restrições, por outro, o próprio cinema índico encontra dificuldades para se internacionalizar. O cinema ocidental se beneficiou de séculos de colonização e neocolonização da América, da África e da Ásia, pois, por causa disso, encontrou no mundo uma cultura ocidentalizada, receptiva às suas obras. Ao mesmo tempo, se beneficia do fato de o inglês ser um idioma altamente disseminado no mundo. A Índia, ao contrário, estava do lado dos colonizados e o projeto de internacionalização

de seu cinema popular é relativamente recente. Além disso, o híndi, principal idioma no qual são feitos os filmes de Bollywood, é um idioma muito pouco compreendido no mundo inteiro e, na própria Índia, é falado por menos de metade da população, 41,03% do total (INDIAN..., 2017). Acrescenta-se a essa realidade o fato de que a Índia é um país com vários idiomas e que as indústrias de cinema nacionais produzem filmes cada qual principalmente no idioma da região onde estão sediadas. Por fim, comenta-se que alguns elementos recorrentes nos filmes indianos, como o machismo, contrastam com noções amplamente aceitas no mundo ocidental e ocidentalizado sobre o modo como os indivíduos em sociedade devem ser vistos e tratados e sobre o lugar que grupos de pessoas devem ocupar na sociedade.

Como afirma Perez Júnior (2013), o cinema indiano tem sido visto como uma novidade, devido aos esforços de internacionalização de Bollywood na primeira metade do século XX. Esse fato, considerando-se que o cinema indiano é um dos mais antigos do mundo, evidencia a barreira espessa que o separa das audiências ocidental e ocidentalizada. Mesmo com tal barreira, como afirma Bose (2007), atualmente, cineastas do cinema híndi contam com estreias internacionais e com lançamentos simultâneos de seus filmes no mundo todo. As causas dessa barreira, sejam aspectos culturais, seja falta de investimento sistematizado da indústria híndi em exportar seus produtos, foge do escopo deste trabalho.

Em termos de reconhecimento internacional pela crítica, o “cinema de arte” tem mais êxito que o cinema popular indiano, caso do cinema híndi. Notadamente, filmes do polo cinematográfico bengali figuraram em vários festivais intencionais, como o Festival de Cannes. Já os filmes do cinema popular indiano são muito premiados em nível nacional, principalmente os do cinema híndi. Apesar disso, o cinema popular indiano é frequentemente desprezado ou ignorado completamente pela crítica ocidental de cinema. Infere-se que isso ocorre em parte porque essa crítica está apoiada em pressupostos teóricos voltados para o cinema ocidental, que desconsideram o contexto sociocultural de produção e recepção dos filmes indianos, como comentado.

Como comenta Bose (2007), as possibilidades de globalização do cinema indiano podem ser muito pouco promissoras, considerando-se a ridicularização que

críticos contundentes dirigem a ele: Bollywood é um mero “aspirante a Hollywood”, que detém apenas 2% do mercado global; os preços dos seus ingressos são os mais baixos do mundo; nenhum vencedor do Oscar pertence ao subcontinente indiano; seus filmes são exibidos no exterior por cinemas decadentes, frequentados por expatriados da Ásia; enquanto um filme híndi é lançado com 600 cópias em média, um *Godfather* (1972), de Francis Ford Coppola, é lançado com 14.000 cópias.

Essas críticas, contudo, são no máximo verdades apenas parciais. Em primeiro lugar, Bollywood não meramente aspira ser como Hollywood. Como dito, embora o cinema híndi tenha buscado com frequência diversas referências no cinema estadunidense, sua estrutura geral visa atender ao gosto cultural do público indiano. Assim, o cinema híndi não persegue totalmente o modelo estadunidense como uma meta, mas sim adapta referências do cinema dos Estados Unidos à sua própria realidade cultural. Em segundo lugar, o cinema indiano a cada ano eleva o valor de seus ingressos (BOSE, 2007). Além disso, esse cinema já não conta apenas com a bilheteria, mas com uma rede de relações que faz com outras indústrias, notadamente a fonográfica. Dessa forma, atualmente o retorno que essa rede proporciona supera o valor auferido antigamente nos cinemas por meio de canais de distribuição convencionais (BOSE, 2007).

Em terceiro lugar, o cinema híndi, embora nunca tenha ganhado um Oscar, já foi indicado ao prêmio três vezes (DHANANJAYAN, 2014, p. 17). Um dos filmes indicados foi *Mother India* (1957), de Mehboob Khan, que perdeu por apenas um voto (HUDA, 2004, p. 101). Além disso, sendo um país no qual o nacionalismo é acentuado, a Índia tem uma espécie de “oscar indiano”, o *National Film Awards*. Particularmente, o cinema paralelo indiano já recebeu prêmios internacionais prestigiados, como alguns do Festival de Cannes. Em quarto lugar, a respeito de alcance internacional, cabe destacar que o cinema indiano tem público considerável em populações não expatriadas da Ásia. É preciso considerar também que ele é bem menos divulgado que o cinema hollywoodiano, que possui uma indústria mais organizada e sistemática em termos de marketing e distribuição. Em quinto lugar, em comparação com Hollywood, é fato que os filmes do cinema popular indiano são

lançados cada qual em quantidade menor de cópias; contudo, esse cinema lança mais títulos que Hollywood.

Os críticos sempre prestaram atenção no cinema indiano, lembra Bose (2007), comentando a respeito de *Mother India*. Nos dias atuais, grandes estúdios de Hollywood estabelecem filiais em Mumbai (BOSE, 2007) e lançam seus filmes na Índia, procurando tirar proveito do *boom* do cinema indiano, que cresce monetariamente ano após ano – devido à sua aliança com outras mídias, como televisão, *home video*, internet e telefonia móvel, à proliferação de salas *multiplex* e ao aumento dos preços dos ingressos. Alguns filmes tiveram sucesso fenomenal (BOSE, 2007); outros resultaram em grandes fracassos, por seu desarranjo com o gosto das audiências indianas. Além de lançar filmes voltados para o público indiano, Hollywood filma vários de seus filmes na Índia. Por tudo isso, e também por causa da ânsia dos produtores de Bollywood de lançarem seus filmes internacionalmente, as diferenças entre o cinema ocidental de entretenimento e o cinema popular indiano tendem a diminuir com o passar do tempo. Mas essa redução tende a ocorrer lentamente, já que fatores culturais costumam ser muito resilientes a alterações e mudanças culturais resultam de um processo muito lento (IVANOVIC, 2008, p. 22; PETTERSSON; ESMER, 2008, p. 4).

Como afirma Bose (2007), a fórmula do cinema indiano, baseada nos épicos clássicos hindus *Ramayana* e *Mahabharata*, está mudando. O autor lembra que novos e talentosos cineastas, a maioria com fortes referências ocidentais, desafiam a velha norma e trazem inovações, com filmes que rompem a fórmula e dispensam a presença de astros, performances musicais, enredos previsíveis e outras convenções do cinema popular indiano, citando exemplos como o filme híndi *Kabul express* (“Expresso Kabul”, 2006), de Kabir Khan. Esse filme, é preciso comentar, fez sucesso modesto na Índia[21], o que mostra a resistência cultural da audiência indiana a novos formatos. Após realizar *Kabul express*, Khan fez outros filmes encaixados nos padrões da indústria híndi que fizeram grande sucesso de público, tais como *Ek tha tiger* (“Havia um tigre”, 2012) e *Bajrangi bhaijaan* (“Irmão Bajrangi”,

[21] *Kabul express* (2006) teve um orçamento de ₹120.000.000 e uma bilheteria indiana de ₹164.800.000 (KABUL..., S.D.).

2015). Bollywood ainda está fortemente assentado na fórmula tradicional, assim como o cinema popular indiano como um todo. As inovações artísticas (e não meramente técnicas) no cinema indiano surgem mais em polos cinematográficos tradicionalmente mais voltados para a arte e sem tantas pretensões comerciais, como é o caso do polo bengali.

2.4 AS INDÚSTRIAS REGIONAIS DO INDYWOOD

A Índia é um país formado pela reunião de diversos povos, cada qual com sua respectiva língua ou dialeto, além de outros aspectos culturais que lhes são peculiares. Em geral, os estados indianos se constituíram conforme as especificidades culturais e linguísticas de cada povo. Assim, por exemplo, o estado Tamil Nadu é a terra do povo tamil, que fala o idioma tamil, o estado de Kerala é a terra do povo malaiala, cujo idioma é o malaiala, e assim por diante. A diversidade cultural e linguística da Índia se reflete na diversidade de sua indústria cinematográfica. De acordo com Srinivas (2016, p. 33, tradução nossa): “A pluralidade da Índia e sua multiplicidade de línguas e culturas têm moldado todos os aspectos de produção e apropriação de filmes.” O cinema indiano como um todo – também conhecido como Indywood – não é uno, mas reverbera sua audiência, enormemente diversificada do ponto de vista cultural e linguístico.

O Indywood se constitui de diversas indústrias regionais, cada qual com aspectos singulares e com características similares às daquelas de outras indústrias. Além disso, em cada indústria, os espectadores diferem grandemente entre si por classe social, casta, religião, idade, gênero, subcultura regional e localidade (urbana ou rural). Assim como entre o público, entre os trabalhadores do cinema indiano, há grande diversidade cultural e religiosa. De acordo com Srinivas (2016), aqueles que trabalham no negócio de filmes na Índia têm várias bases sociais e culturais, da Índia, do subcontinente indiano e mais recentemente do Reino Unido. O autor acrescenta que as indústrias de cinema regionais são muito diversas em termos de identidades etnolinguísticas e regionais de diretores, produtores, membros do elenco e equipe técnica. Além disso, informa ele, povos de várias religiões têm atuado nos filmes de Bollywood.

Os filmes de cada região são produzidos principalmente no idioma mais falado na mesma. Contudo, há filmes que se destinam a várias regiões ou mesmo a todo o país. Dessa forma, é comum que um mesmo filme seja dublado em duas ou três línguas ou mesmo que tenha versões diferentes, cada qual em uma língua, já que a audiência indiana é avessa a legendas. Uma mesma indústria regional procura fazer seus filmes de forma a alcançar uma audiência tão diversificada quanto possível, já que o público é múltiplo mesmo dentro de uma única região linguística. Ao contrário do cinema hollywoodiano, que trabalha com foco em nichos alvos, cada qual formado por público relativamente homogêneo, fazendo filmes enquadrados em gêneros e mesclas de gêneros específicos, o cinema popular indiano considera a heterogeneidade da audiência indiana com o fim de produzir filmes com amplo apelo popular, que agradem simultaneamente um conjunto de pessoas de vários gostos e idades.

Dos diversos polos cinematográficos indianos, os principais são Mumbai (Bombaim), Chennai (Madras), Calcutá, Bengali e Hyderabad (BAUER, 2015; SARAN, 2012). A maioria dos filmes é feita em línguas do sul da Índia, principalmente telugu, tamil e malaiala (BAUER, 2015; SARAN, 2012). Contudo, Bollywood, que produz filmes em híndi (idioma falado principalmente no norte do país), é o polo que tem maior rentabilidade (BAUER, 2015; SARAN, 2012), sendo que realiza superproduções com alcance nacional e até mesmo internacional. Já outros polos regionais em geral produzem filmes que são largamente consumidos dentro de suas fronteiras físicas e linguísticas, mas que têm um mercado muito limitado nacional e internacionalmente. Como afirma M. K. Raghavendra (2008, p. 15), enquanto os filmes híndi desfrutam de uma audiência muito mais ampla e aborda questões de interesse nacional, os cinemas regionais articulam interesses muito diferentes e abordam questões locais.

Isso não implica que as várias indústrias cinematográficas da Índia não se comunicam. Na verdade, a despeito da categorização das indústrias cinematográficas regionais indianas conforme os idiomas das regiões que as sediam, há grande intercâmbio e mobilidade entre elas. Muitos profissionais, quando têm seu talento reconhecido e se tornam populares, ganham visibilidade nacional e

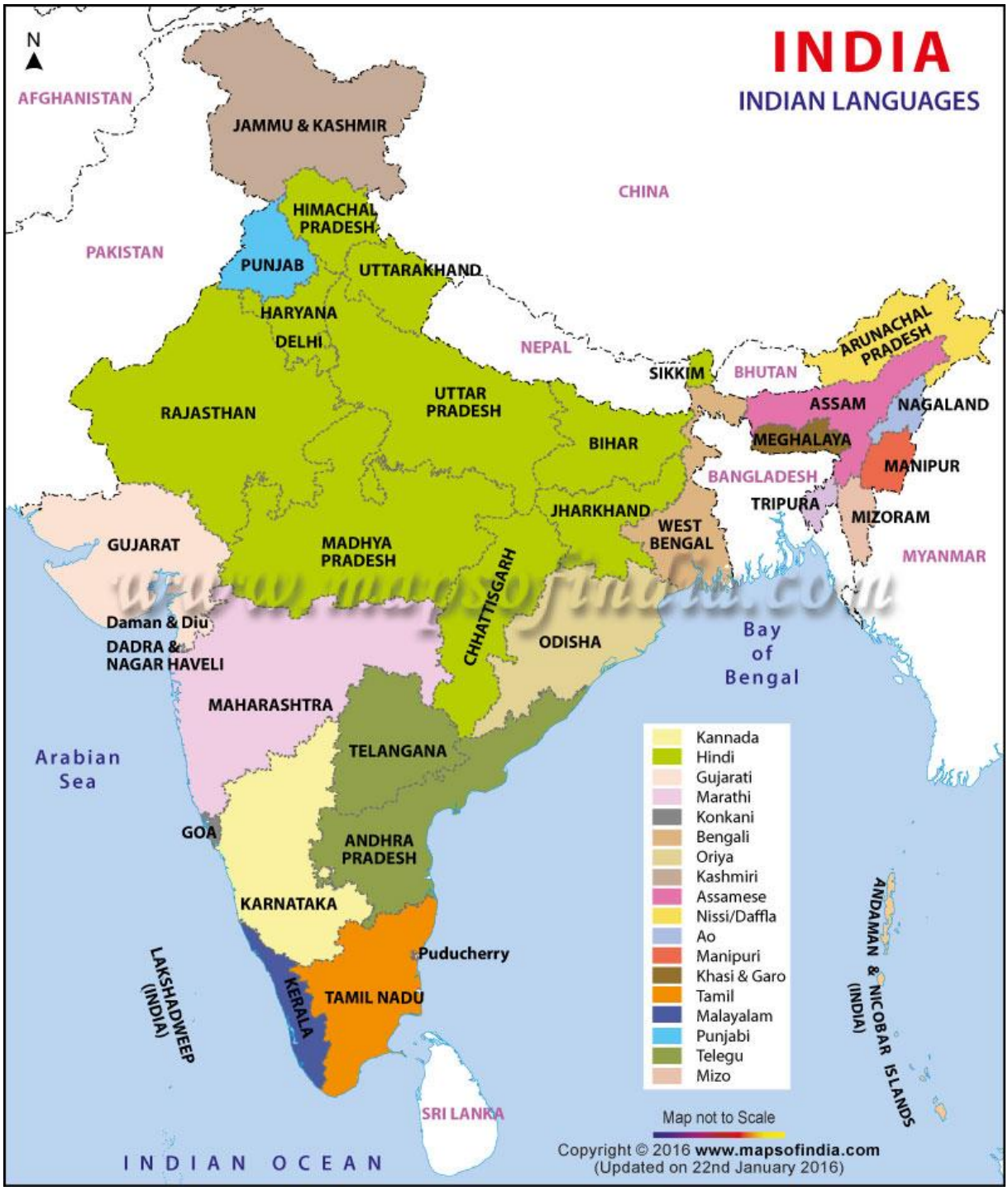
até mesmo internacional, se deslocando de um polo com menor visibilidade a outro mais prestigiado. Além disso, muitos filmes bem-sucedidos em uma língua ganham novas versões em outras línguas, sendo refeitos com as mesmas estrelas e a mesma equipe técnica (SRINIVAS, 2002). Como afirma Srinivas (2002), as línguas não são propriamente uma barreira para que os filmes alcancem a audiência em nível nacional.

Na Figura 1, observa-se o mapa da Índia dividido conforme os idiomas que predominam em cada região. A língua do cinema mais difundido, o híndi, é também a que abrange a maior área do país, sendo falado principalmente em uma grande faixa ao norte dele. O híndi é o idioma com o maior número de falantes, superando em mais de cinco vezes o segundo idioma mais falado, o bengali (TABELA 1). O híndi é a língua nativa de aproximadamente 15-25% da população indiana e esse número supera os 40%, quando se considera suas várias línguas relacionadas. Além disso, uma parcela da população indiana fala o híndi como segunda ou terceira língua (EM, 2019). Cabe destacar que a popularidade dos filmes de Bollywood contribui para a disseminação do híndi e também do inglês, que tem estado presente em filmes híndi, como *Lagaan* e *3 Idiots*, ambos analisados neste trabalho.

No período de colonização britânica na Índia, o idioma oficial era o Inglês (TIWARI, 2008, p. 2). Após a independência do país, os líderes indianos escolheram o híndi como idioma oficial da Índia, que deveria substituir gradualmente o inglês, com o fim de facilitar a comunicação inter-regional e incentivar a integração nacional (BALDRIDGE, 1996). Contudo, a ideia encontrou resistência de povos do sul da Índia, que a viram como outra forma de opressão, do norte sobre o sul (BALDRIDGE, 1996). Além disso, abandonar o inglês como idioma oficial não era algo completamente desejável, devido à alta posição do idioma no país e à sua importância internacional, que dava a quem o falava muitas vantagens (BALDRIDGE, 1996). Como resultado, ainda hoje o inglês permanece como idioma oficial, juntamente com o híndi, e, além disso, a Constituição da Índia reconhece os principais idiomas regionais do país, assim como concede-lhes o *status* de “oficial” em seus respectivos estados (BALDRIDGE, 1996; INDIAN..., 2017). O híndi é o idioma oficial do governo federal, sediado em Déli (CHANDRA, 2007, p. 106). O inglês permanece como uma língua oficial associada do país como um todo, assim

como uma língua oficial em alguns estados (GREENBAUM, 1996, p. 8). Atualmente, a grande maioria da população indiana não fala o inglês, cujo conhecimento é mais comum nas cidades mais modernas e em regiões turísticas e entre as classes mais altas. O inglês é a língua materna de apenas 226.000 pessoas (1 em cada 4.500 habitantes), mas há indianos que falam o inglês como segunda ou terceira língua. Cabe comentar, contudo, que, apesar de a Índia ser um país com muitas línguas, o percentual de população multilíngue é baixo: apenas um em cada cinco indianos é bilíngue (o que significa que podem falar em dois idiomas, mas não necessariamente ler e escrever em ambos) e apenas 7% conhecem três ou mais idiomas (KAWOOSA, 2018).

Figura 1 - Mapa de idiomas da Índia (2001)[22]



Fonte: (INDIAN..., 2017).

[22] Informações atualizadas em 22 de janeiro de 2016.

Tabela 1 – Número de falantes das línguas oficiais da Índia (2001)[23]

S. No.	Language	Persons who returned the language as their mother tongue	Percentage to total population
1	Hindi	422,048,642	41.03
2	Bengali	83,369,769	8.11
3	Telugu	74,002,856	7.19
4	Marathi	71,936,894	6.99
5	Tamil	60,793,814	5.91
6	Urdu	51,536,111	5.01
7	Gujarati	46,091,617	4.48
8	Kannada	37,924,011	3.69
9	Malayalam	33,066,392	3.21
10	Oriya	33,017,446	3.21
11	Punjabi	29,102,477	2.83
12	Assamese	13,168,484	1.28
13	Maithili	12,179,122	1.18
14	Santali	6,469,600	0.63
15	Kashmiri	5,527,698	0.54
16	Nepali	2,871,749	0.28
17	Sindhi	2,535,485	0.25
18	Konkani	2,489,015	0.24
19	Dogri	2,282,589	0.22
20	Manipuri *	1,466,705	0.14
21	Bodo	1,350,478	0.13
22	Sanskrit	14,135	N

Fonte: (INDIAN..., 2017).

A Índia tem 22 línguas reconhecidas oficialmente pela Constituição (TABELA 1). Esse número é expressivo em comparação com a maioria dos países, mas pequeno, considerando-se que há 462 línguas individuais catalogadas na Índia, das

[23] Informações atualizadas em 22 de janeiro de 2016.

quais 14 estão extintas (INDIA, S.D.). Das 448 línguas ainda vivas, 55 estão ameaçadas de extinção e 13 estão praticamente mortas (SIL INTERNATIONAL, S.D.). Dessas 448, 420 são indígenas (SIL INTERNATIONAL, S.D.). Apesar de serem 22 as línguas oficiais, há outras línguas expressivas em termos de número de falantes. De acordo com o site *Maps of India* (INDIAN...2017), o censo de 2001 registrou 29 línguas individuais com mais de um milhão de falantes nativos cada e 26 dialetos e variantes, agrupados sob o híndi ou o oriya, também com mais de um milhão de falantes cada. A diversidade linguística – e, por conseguinte, cultural – da índia é ainda mais notória quando se observa que, conforme comenta Srinivas (2016), cada língua tem sua própria escrita, gramática e premissas culturais. Essas 29 línguas não são apenas dialetos, mas línguas com estruturas, na escrita e na fala, marcadamente distintas das demais, inclusive com raízes linguísticas distintas. Por exemplo, o híndi e o tamil são tão diferentes entre si quanto o português difere do árabe ou do japonês.

Essa grande quantidade de idiomas tão diversos na Índia pode ser agrupada, em linhas gerais, em dois grandes grupos principais de línguas: (1) os idiomas pertencentes ao ramo indo-ariano da família indo-europeia de línguas indianas, falados principalmente no norte da Índia, como híndi, bengali, urdu, guzerate, oriá e punjabi, e (2) os idiomas pertencentes à família de línguas dravídicas, falados principalmente no sul do país, como telugu, tamil, kannada e malaiala (FIGURA 2). Na Índia, as línguas indo-arianas são faladas por cerca de 74% da população; as línguas dravidianas, por cerca de 24%; as línguas austro-asiáticas, por cerca de 1,2%; as línguas tibetano-birmanesas, por cerca de 0,6% (BLACKBURN, S.D.).

As línguas modernas do ramo indo-ariano da família indo-europeia de línguas indianas descendem do sânscrito, cuja importância para essas línguas compara-se com a importância do latim para as línguas românicas, como o português (COWGILL; JASANOFF, S.D.). O sânscrito é o idioma em que estão escritos os dois principais épicos clássicos hindus, o *Ramayana* e o *Mahabharata*, os quais têm forte influência sobre a narrativa do cinema popular indiano. As línguas dravídicas do sul da Índia, por sua vez, descendem de outras línguas antigas e, portanto, formam uma família linguística muito distinta das línguas indo-europeias indianas. Ainda assim, as línguas dravídicas do sul foram grandemente influenciadas pelo sânscrito, em

termos de vocabulário, gramática e estilos literários (ACHUTHANANDA, 2013, p. 48-49).

Figura 2 – Principais famílias linguísticas na Índia (2012)

Fonte: *Saylor Academy* (2012).

De acordo com o *Central Board of Film Certification*[24] (CBFC, 2015), no período de 01 de abril de 2014 a 31 de março de 2015, a Índia produziu ao todo 1.827 longas-metragens. Os números incluem apenas filmes certificados pelo CBFC. A produção total de filmes, incluindo os clandestinos, pode ser muito maior. A liderança a respeito de número de produções oscila entre a indústria híndi e a tamil.

[24] O *Central Board of Film Certification* (“Conselho Central de Certificação de Cinema”), CBFC, é uma organização governamental indiana responsável por “regular a exibição pública de filmes sob as disposições do Cinematograph Act., de 1952” (CENTRAL BOARD OF FILM CERTIFICATION, S.D.). Foi fundado pelo Ministério de Informação e Certificação em 1952 (CENTRAL BOARD OF FILM CERTIFICATION, S.D.). Somente após aprovados pelo CBFC, os filmes podem ser exibidos publicamente na Índia, seja no cinema, seja na televisão (CENTRAL BOARD OF FILM CERTIFICATION, S.D.). O CBFC tem normas rígidas de funcionamento, sendo considerado um dos mais poderosos instrumentos oficiais de censura a filmes no mundo.

No período citado, as duas empataram, com 297 títulos cada uma (GRÁFICO 3). Contudo, a rentabilidade da primeira costuma ser maior que a da segunda. A Tabela 2 mostra as produções das indústrias de cinema indianas de cada língua. Percebe-se que, apesar da grande diversidade linguística da Índia, apenas as línguas com maior número de falantes são utilizadas para se fazer filmes – o que, ainda assim, implica em grande variedade.

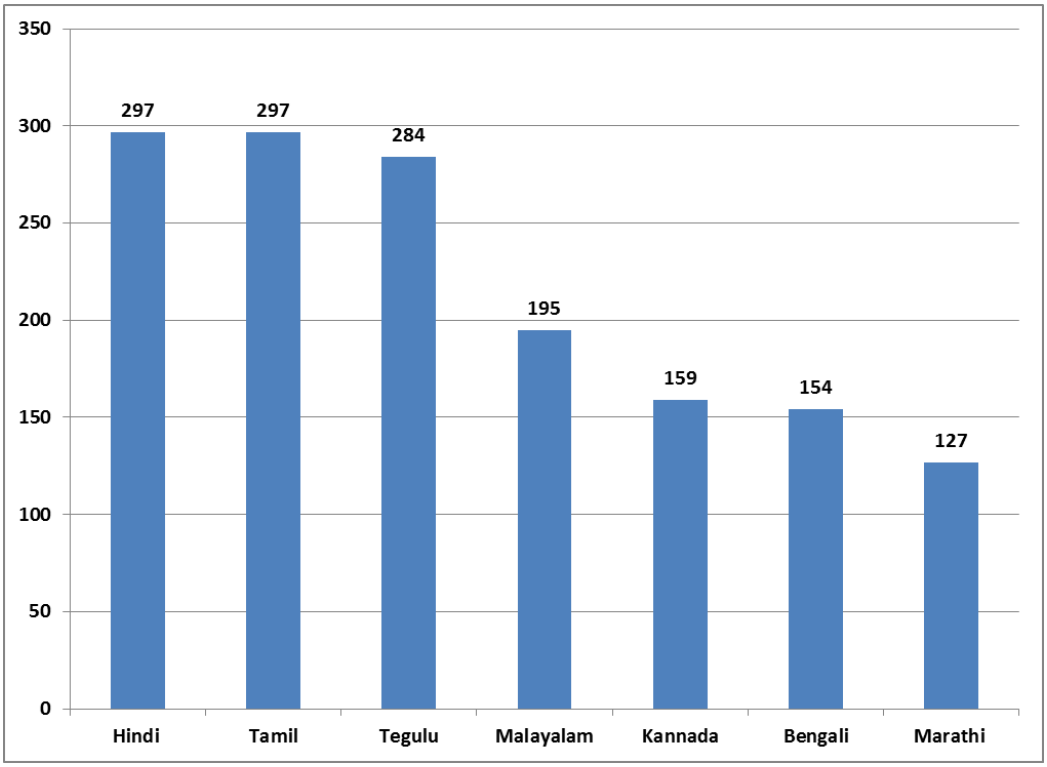
Tabela 2 – Produção de longas-metragens na Índia (01/04/2014 a 31/03/2015)[25]

Língua	Total
Hindi	297
Marathi	127
Tamil	297
Tegulu	284
Bengali	154
Kannada	159
Punjabi	38
Rajasthani	15
Chattisgarhi	9
Bhojpuri	96
Sindhi	4
Gujarati	38
Maithili	5
Tulu	7
English	15
Awadhi	3
Lambani	1
Konkani	6
Santhali	4
Oriya	32
Haryanvi	2
Ahirani	1
Kodava	1
Uttarakhandi	1
Dakhani	1
Nimadi	1
Mizo	1
Malayalam	195
Gujarati Dub.	1
Marathi Dub.	1
Oriya Dub.	1
Sourashtra	2
Music	1
Kashmiri with English	1
Kosali	1
Assamese	19
Nepali	1
Sherdukpen	1
Bishnupriya Manipuri	1
Rabha	1
Sadri	1
Urdu	1
TOTAL	1827

Fonte: *Central Board of Film Certification* (2015), adaptado pela autora.

[25] As indústrias estão ordenadas em ordem decrescente de popularidade. A tabela inclui apenas as produções digitais. O número de filmes em celuloide é bem menor e vem decrescendo abruptamente a cada ano. A produção de filmes em celuloide de 01 de abril de 2014 a 31 de março de 2015 foi de apenas 18 títulos. No ano período anterior, a produção de filmes do tipo tinha sido de 188 filmes, de acordo com dados do *Central Board of Film Certification* (2015).

Gráfico 3 – Indústrias cinematográficas indianas mais produtivas (01-04-2014 a 31-03-2015)

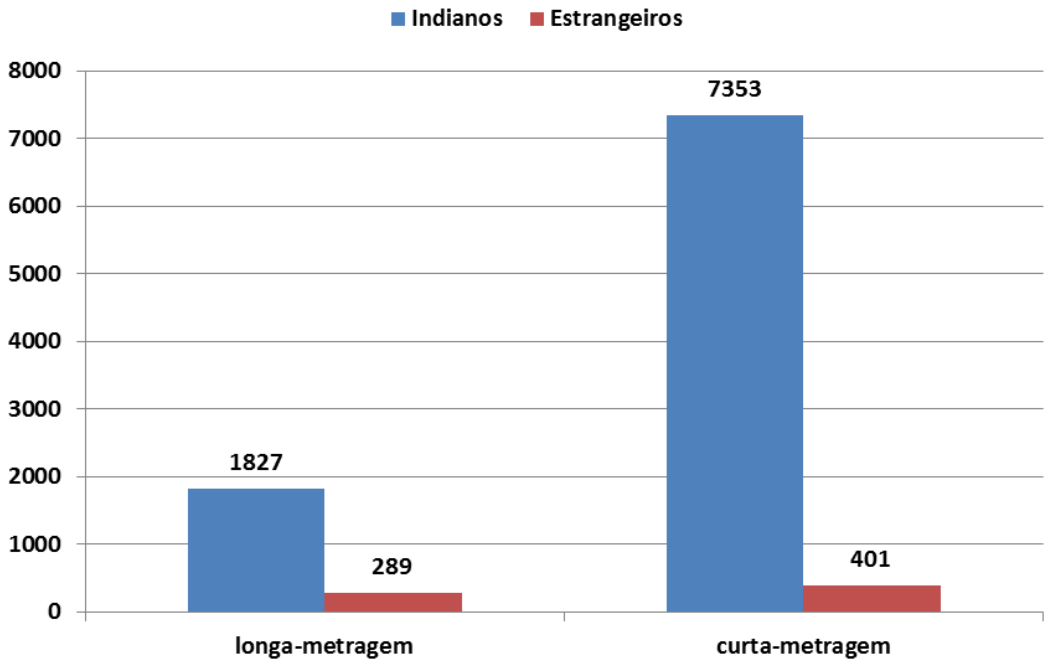


Fonte: Elaborado pela autora, com base nos dados da Tabela 2.

Dos filmes certificados exibidos na Índia, apenas uma pequena parcela é estrangeira. No período de 01/04/2014 a 31/03/2015, essa parcela constituiu aproximadamente 14% do total de longas-metragens certificados pelo CBFC. Isso não ocorre devido a barreiras protecionistas, que inexistem na Índia para filmes estrangeiros, mas devido ao gosto da população indiana. Esta prefere assistir aos filmes nacionais a assistir aos internacionais. Os filmes estrangeiros exibidos no país não costumam ter êxito de público e tendem a ter algum sucesso de bilheteria quando são feitos em línguas indianas, com elenco indiano e com canções índicas e quando são produzidos em colaboração com companhias indianas (BHATTACHARYYA; KÖNIG, 2015). Do total de filmes importados, a maior parte vem dos Estados Unidos. No período de 01-04-2014 a 31-03-2015, segundo dados do CBFC (2015), 255 filmes foram importados dos Estados Unidos. Desse total, a maioria, 236, foi destinada a Mumbai, 18 a Chennai e um a Nova Déli (CBFC, 2015). Ainda assim, a penetração de Hollywood no cinema Indiano não supera os 10%

(FBI, 2017), além do que a perspectiva para Bollywood é de crescimento (BOLLYWOOD..., 2016).

Gráfico 4 – Filmes indianos e estrangeiros (01/04/2014 a 31/03/2015)[26]



Fonte: Elaborado pela autora, com dados do *Central Board of Film Certification* (2015).

[26] Inclui apenas filmes digitais.

Tabela 3 – Filmes importados na Índia (01/04/2014 a 31/03/2015)

País de origem	Região indiana de destino			Total
	Mumbai	Calcutá	Nova Délhi	
USA	236	18	1	255
Austrália	1	-	2	3
Japão	2	-	2	4
Reino Unido	5	-	-	5
Nepal	2	-	-	2
Bangladesh	1	-	-	1
França	2	-	-	2
Rússia	1	-	4	5
Canadá	1	-	-	1
Espanha	1	-	-	1
Tailândia	3	-	1	4
Hong Kong	2	-	-	2
Malásia	-	-	1	1
Taiawn	-	-	3	3
	257	18	14	289

Fonte: *Central Board of Film Certification* (2015), adaptado pela autora.

Apesar da diversidade e pluralidade étnica, linguística e cultural que caracteriza o conjunto de indústrias cinematográficas indianas, há uma tendência de homogeneização do cinema popular indiano, sob a égide de Bollywood e com predomínio de seus parâmetros. Como afirma Keval J. Kumar (2014), que escreve a respeito da “bollywoodização” da cultura visual popular indiana, a tendência é que o padrão estilístico de Bollywood imponha uma homogeneização cultural na Índia. De acordo com ele, o padrão estilístico de Bollywood tem influenciado e dominado não apenas o cinema, mas também a cultura audiovisual indiana como um todo, e tem homogeneizado toda a indústria fílmica, assim como a maioria das outras formas de arte populares baseadas em tecnologia. Kumar (2014) destaca que a hegemonia de Bollywood implica em um escopo muito restrito, focado na família hindu do norte da Índia, nas suas tradições e nos seus valores, e no atrofiamento do desenvolvimento e expansão de outros estilos culturais do país. A influência cultural de Bollywood é deliberada. Srinivas (2016) acrescenta que essa indústria tem se transformado, conforme a necessidade de apelar para audiências diferenciadas, não apenas por idioma, mas também por religião, classe social, casta, culturas regionais, diferenças

de ordem rural-urbano, níveis variados de instrução educacional e de alfabetização. Contudo, essa transformação ocorre sob a égide do cinema híndi, cabe ressaltar.

No ocidente, o cinema híndi e o cinema bengali são os mais conhecidos (PEREZ JÚNIOR, 2012). Os dois são em linhas gerais opostos entre si, sendo o primeiro exemplo de cinema comercial de entretenimento popular e o segundo, de "cinema de arte". Na Índia, Bollywood é o cinema *mainstream*, realiza superproduções, tem um *star system* sólido, recebe o maior aporte de recursos e tem maior sucesso de bilheteria. Além disso, tem público estável, grande apelo popular e está em processo de internacionalização, notadamente em países onde há comunidades diaspóricas de origem indiana expressivas. Apesar disso, por causa de aspectos culturais, o cinema popular indiano ainda tem em geral pouca inserção no mercado mundial de filmes, como apontado. Além disso, Bollywood é frequentemente considerado inferior ao cinema ocidental, como também sinalizado.

Diferentemente de Bollywood, o cinema bengali é um cinema mais voltado para a reflexão crítica a respeito de aspectos sociais e políticos, em que a estereotipização do cinema indiano como "o cinema de atuações exageradas com longas sequências de danças" não tem espaço. O cinema bengali tem maior aceitação por parte da crítica internacional que Bollywood, sendo que, dentre os polos cinematográficos indianos, é o mais reconhecido em festivais europeus de cinema.

Nos subtítulos que se seguem, estão caracterizadas de forma geral as indústrias de cinema mais importantes da Índia, com exceção da indústria híndi, que está descrita pormenorizadamente no Capítulo 2 (O Cinema híndi), por ser o tema deste trabalho. O objetivo da apresentação dessas outras indústrias regionais é fornecer uma base para a caracterização mais sólida do polo cinematográfico híndi, considerando-o no contexto maior do Indywood.

2.4.1 O cinema bengali

O cinema de língua bengali está sediado no bairro Tollygunge, da cidade Calcutá, capital do estado Bengala Ocidental, que fica na região leste da Índia, ao

longo do Golfo de Bengala. Por causa disso, ele é conhecido também como Tollywood, uma combinação dos termos Tollygunge e Hollywood (DASGUPTA, DATTA, 2018, p. 11; SARAN, 2012). Sabe-se que vários polos cinematográficos indianos regionais têm seus nomes inspirados em Hollywood; contudo, o nome Tollywood foi o primeiro inspirado na indústria ocidental. O termo Tollywood foi cunhado em 1932, em um artigo de Wilford E. Deming (1905-1990), um engenheiro estadunidense que colaborou com a produção de *Alam ara* (1931), que, como dito, foi o primeiro filme sonoro indiano (THUSSU, 2007, p. 78). O termo foi cunhado porque o cinema bengali era o centro da indústria cinematográfica indiana no momento (SARKAR, 2008). Portanto, Tollywood é um polo cinematográfico historicamente importante. A popular revista juniorista de Calcutá passou a empregar o termo Tollywood, abrindo um precedente para que outras indústrias regionais inventassem nomes semelhantes. O termo inspirou inclusive o nome Bollywood, indústria que superaria Tollywood em popularidade e que, por sua vez, inspiraria muitos outros nomes similares (MADHAVA; ASWIN, 2008). Atualmente, o cinema bengali é a sexta indústria de cinema indiana em produtividade, atrás dos cinemas híndi, tamil, telugu, malaiala e kannada (GRÁFICO 3).

Do ponto de vista cultural e intelectual, Calcutá é a cidade mais desenvolvida da Índia, sendo considerada a “capital cultural e intelectual” do país (BERLITZ, 2009; TRILLIN, 2014, p. 290). Como desdobramento, o polo cinematográfico bengali desenvolveu um cinema mais refinado artisticamente e, presentemente, se caracteriza em linhas gerais pelo chamado “cinema de arte”. Já nos primórdios do cinema indiano, Hiralal Sem desenvolveu obras com base em peças teatrais do *Classic Theatre*, de Calcutá (GOOPTU, 2011, p. 15). Foi em Bengali que surgiu na década de 1950 o Novo Cinema Indiano, movimento caracterizado pela sofisticação artística e pela crítica social e política. Como dito, em seu auge, esse movimento atraiu para si grande soma de recursos, no clima de independência que dominou a Índia nos anos 1950, e vários de seus cineastas ganharam projeção internacional. Contudo, passada a euforia com a independência, o cinema de entretenimento popular ganhou força na Índia e atualmente é dominante.

Presentemente, o cinema bengali recebe quantidade relativamente baixa de recursos e tem pouco apelo junto às grandes massas indianas. Nada obstante, esse

cinema é o mais reconhecido pela crítica nacional e internacional, por sua sofisticação artística e densidade em termos de reflexão crítica. Muitos de seus filmes foram globalmente aclamados pela crítica e muitos de seus cineastas receberam destaque no *Indian National Film Awards* e em festivais internacionais. Desde que *Pather panchali* (1955), do cineasta bengali Satyajit Ray, foi premiado com o *Best Human Documentary* no Festival de Cannes de 1956, os filmes bengalis participaram frequentemente de fóruns e festivais de cinema internacionais nos anos posteriores (DESAI, 2004). Isso oportunizou que os cineastas bengalis alcançassem o público mundial.

O cinema bengali, um “cinema de arte”, é, em linhas gerais, o oposto do objeto de estudo deste trabalho, que é Bollywood, expressão maior do cinema popular indiano, um cinema comercial voltado para o entretenimento para massa. A editora Berlitz afirma: “(...) enquanto os cineastas de Mumbai são mestres do melodrama, o cinema de Calcutá é conhecido por sua sensibilidade e poesia, produzindo espelhos fiéis da vida na cidade e na aldeia nas mãos de diretores como Satyajit Ray e Mrinal Sem.” (BERLITZ, 2009, tradução nossa).

2.4.2 O cinema tamil

O cinema de língua tamil está sediado no bairro Kodambakkam, na cidade Chennai (Madras), capital do estado Tamil Nadu, localizado no extremo sul da Índia. Por isso, o cinema tamil é popularmente conhecido como Kollywood (uma junção dos termos Kodambakkam e Hollywood) (DASGUPTA; DATTA, 2018, p. 11; VELAYUTHAM, 2008, p. 2). O cinema tamil tem grande impacto sobre todos os aspectos da sociedade de Tamil Nadu (HARDGRAVE JUNIOR, 2008, p. 60) e Kodambakkam é um centro importante para várias indústrias cinematográficas da Índia. De acordo com Robert L. Hardgrave Junior (2008, p. 60, tradução nossa): “Embora Bombaim seja geralmente considerada a capital mundial do cinema indiano, é no sul da Ásia que o cinema fez seu maior impacto.” A indústria cinematográfica do sul, centrada em Chennai, é a maior da Índia, em número de estúdios, investimento de capital, renda bruta e número de pessoas envolvidas na

produção dos filmes (HARDGRAVE JUNIOR, 2008, p. 60). A liderança em produção de filmes oscila ano após ano entre o cinema híndi e o cinema tamil (CBFC, 2015). Comentando a respeito da presença do cinema em Tamil Nadu, Hardgrave Junior (2008, p. 60) afirma:

> Metade das seis milhões de casas de cinema da Índia está localizada no sul – e metade dessas está em Tamil Nadu. Virtualmente, nenhuma aldeia de Tamil Nadu é tão isolada que esteja além do alcance do cinema, e até o mais pobre trabalhador pode pagar poucos pice[27] para ver a produção mais recente. (HARDGRAVE JUNIOR, 2008, p. 60, tradução nossa).

Fora da Índia, o cinema tamil alcança o Sri Lanka, a Singapura, a Coréia do Sul, a Malásia, a Maurícia, a África do Sul, a Europa Ocidental, a América do Norte, além de outras regiões com comunidades imigrantes tamil numericamente significativas (SARAN, 2012). Muitos filmes tamil são dublados também em híndi e em telugu. Além disso, muitos filmes são lançados em duas ou três línguas, com o emprego de várias legendas ou de várias faixas de áudio. Muitas das atrizes de Bollywood começaram suas carreiras em Kollywood, como, por exemplo, Aishwarya Rai, Priyanka Chopra, Lara Dutta Bhupathi e Sushmita Em. Muitos atores do cinema tamil são proeminentes em sua própria região. Shivaji Rao Gaekwad (1950-), também chamado Rajnikanth, por exemplo, é o ator mais prestigiado do cinema tamil e um ícone cultural do sul do país (RAMACHANDRAN, 2012).

2.4.3 O cinema telugu

O cinema de língua telugu está sediado na cidade Hyderabad, capital do estado Telangana, localizado no centro-sul da Índia. Em Hyderabad, localiza-se o maior complexo cinematográfico do mundo em extensão, o *Ramoji Film City*, inaugurado em 1996, que tem uma área de 674 em (KUMAR, 2008, p. 95; SARAN, 2012; GUINNESS WORLD RECORDS, S.D.b). O cinema telugu é a terceira

---

[27] Pice é um valor monetário indiano que, depois da independência da Índia em 1947 e após a adoção do sistema decimal pelo governo índico, passou a ter o valor de 1/100 rúpia (SIRCAR, 2008, p. 31). Antes, o pice valia 1/64 rúpia (SIRCAR, 2008, p. 31). O sistema cambial indiano foi convertido para o sistema decimal pelo *Indian Coinage (Amendment) Act*, de 1955, que entrou em vigor em 1 de abril de 1957 (THORPE; THORPE, 2011, p. 173).

indústria de cinema mais produtiva da Índia, depois da híndi e da tamil (GRÁFICO 3).

O cinema telugu tem uma quantidade considerável de filmes reconhecidos internacionalmente. O filme *Savitri* (1933), de C. Pullaiah, recebeu um diploma honorário no *Venice International Film Festival* (GARG, 1996). *Daasi* (“A cortesã”, 1988) e *Matti manushulu* (“Pessoas de lama”, 1990), ambos dirigidos por B. Narsing Rao, receberam o Diploma de Mérito no *Moscow International Film Festival* (TELUGU..., 2008). Rao (1946-) é um renomado cineasta telugu conhecido por seus “filmes de arte” (TELUGU..., 2008). O documentário *Maa ooru* (“Minha vila”, 1987), também de Rao, recebeu o *Media Wave Award* no *International Festival of Visual Arts* (TELUGU..., 2008). *Sankarabharanam* (“A jóia de Shankara”, 1980), de K. Viswanath, recebeu o Prêmio do Público no *Besancon Film Festival*, da França (BADHWAR, 2019). *Swati mutyam* (“A pérola branca”, 1986), de K. Viswanath, foi indicado pela Índia para concorrer ao Oscar de “Melhor Filme em Língua Estrangeira” (SWATI…, 2016).

2.4.4 O Cinema malaiala

O cinema de língua malaiala está sediado em Cochim, a maior cidade do estado Kerala, localizado no extremo sudoeste da Índia. É também conhecido como Mollywood (DASGUPTA; DATTA, 2018, p. 11). O cinema malaiala é o quarto mais produtivo da Índia, atrás dos cinemas híndi, tamil e telugu (GRÁFICO 3). Geralmente, planeja-se recuperar os custos dos filmes malaiala no mercado local – as produções malaialas ocupam cerca de três quartos do tempo de exibição nas salas de cinema de Kerala (ARMES, 1987, p. 121). Apesar de operar em uma escala muito menor do que a do cinema indiano com um todo, a indústria malaiala está organizada nos mesmos moldes, com produtores independentes, investidores de fora da indústria, um conjunto de pequenos distribuidores e suas próprias estrelas (ARMES, 1987, p. 121). Atualmente, o polo cinematográfico tem um proeminente centro de formação e pesquisa em tecnologia de cinema e audiovisual, o *K. R. Narayanan National Institute of Visual Science and Arts* (KRNNIVSA), um instituto

autônomo estabelecido pelo Governo de Kerala em Thekkumthala, no distrito Kottayam, nesse estado (K. R. NARAYANAN NATIONAL INSTITUTE OF VISUAL SCIENCE AND ARTS, S.D.).

Kerala iniciou sua produção cinematográfica tardiamente, em relação ao cinema indiano como um todo (ARMES, 1987, p. 121; SARAN, 2012). Apenas dois filmes foram feitos lá durante a era silenciosa e apenas três filmes em língua malaiala até 1947 (ARMES, 1987, p. 121). O primeiro longa-metragem do cinema malaiala foi *Vigathakumaran* (“A criança perdida”, 1928), um filme silencioso produzido e dirigido por J. C. Daniel Nadar (RAJADHYAKSHA; WILLEMEN, 1999, p. 19). Até 1947, os filmes desse cinema eram produzidos principalmente por produtores da indústria tamil – Nadar mesmo era de Agasteeswaram, um *taluk* (subdivisão de um distrito) localizado no distrito Kanyakumari, uma vila do estado Tamil Nadu. Em 1947, foi inaugurado o primeiro grande estúdio de cinema de Kerala, o *Udaya Studio* (BINGHAM, 2015, p. 117). Sete anos depois, em 1954, foi produzido o filme *Neelakkuyil* (1954), de P. Bhaskaran e Ramu Kariat (SARAN, 2012). *Neelakkuyil* rompeu com a influência tâmil-híndi sobre o cinema malaiala (SARAN, 2012). Seu enredo, baseado em uma história autêntica escrita pelo renomado escritor malaiala Uroob (1915-1979), retratou a situação dos intocáveis na sociedade (SARAN, 2012).

No início dos anos 1960, a produção de filmes malaiala começou a crescer significativamente e, no final dos anos 1970, houve uma explosão na produção, que atingiu um pico de 127 filmes em 1980, juntamente com o aumento do número de salas de cinema (ARMES, 1987, p. 121). Esse crescimento foi resultado do suporte do governo de Kerala ao cinema, com o fim de fomentar o idioma malaiala (ARMES, 1987, p. 121). A Nova Onda Malaiala iniciou-se na década de 1970, quando o cineasta Adoor Gopalakrishnan inciou o *Film Society Movement*, que incluiu a exibição de clássicos mundiais, contribuindo para que a percepção da singularidade do cinema como arte se desenvolvesse nos cineastas (BINGHAM, 2015, p. 117; SARAN, 2012). A Nova Onda Malaiala foi influenciada pela *Nouvelle Vague* francesa e pelo Neorrealismo Italiano (SARAN, 2012).

Swayamvaram (“Escolha própria”, 1972), a estreia no cinema de Gopalakrishnan (BINGHAM, 2015, p. 117), inspirou uma série de filmes do chamado

cinema paralelo, feitos por jovens diretores treinados em escolas de cinema e autodidatas, “que suprimiram a superficialidade da mera narrativa e fizeram o máximo uso das possibilidades do cinema como meio” (SARAN, 2012). Entretanto, alguns produtores adotaram uma fórmula que deu ao cinema malaiala uma má reputação, ao lançarem uma série de filmes com temática sexual, tais como *Rathi nirvedam* (“Desejo adolescente”, 1978), de Bharathan, *Avalude ravukal* (“As noites dela”, 1978), de I. V. Sasi, e *Satharathil oru rathri* (“Uma noite na casa de repouso”, 1978), de N. Sankaran Nair (ARMES, 1987, p. 121).

Ainda que o cinema paralelo tenha se desacelerado nos anos 1980, filmes considerados como algumas das melhores produções do cinema malaiala foram feitos nesse período, por diretores como Adoor e Aravindan (SARAN, 2012). O período que vai desde o final da década de 1980 até o início da década de 1990 é considerado a “era de ouro do cinema malaiala” (SARAN, 2012). Nesse período, desenvolveu-se o *Middle Cinema* na indústria malaiala, que mesclou as qualidades artísticas do cinema paralelo e a forma popular do cinema comercial dessa indústria, produzindo filmes que obtiveram sucesso comercial (SARAN, 2012). *Elippathayam* (“A armadilha dos ratos”, 1981), de Gopalakrishnan, ganhou muitos prêmios em todo o mundo, incluindo o *Sutherland Trophy* no *London Film Festival* (DASGUPTA; DATTA, 2018, p. 87; MEHRISHI, 2017), e *Mathilukal* (“Muros”, 1989), do mesmo diretor, ganhou grandes prêmios no *Venice International Film Festival* (MEHRISHI, 2017). *Piravi* (“Nascimento”, 1989), de Karun, ganhou a Câmera de Ouro no Festival de Cannes de 1989 (FESTIVAL DE CANNES, 1989).

Nos anos 1990, grande quantidade de filmes pornôs foram produzidos, com enormes receitas financeiras, e, nesse início de milênio, não há grandes realizações em geral no cinema malaiala (SARAN, 2012).

2.4.5 O cinema kannada

A indústria cinematográfica de língua kannada está sediada em Bangalore, capital do estado Karnataka, sul da Índia (SARAN, 2012). O cinema kannada alcança principalmente esse estado (SARAN, 2012). Essa indústria também é

conhecida como Sandalwood, devido à produção de madeira de sândalo na região (SARAN, 2012). O cinema kannada é o quinto mais produtivo da Índia, depois dos cinemas híndi, tamil, telugu e malaiala (GRÁFICO 3).

Assim como os cinemas bengali e malaiala, o cinema kannada tem contribuído para o cinema paralelo, com filmes influentes tais como: *Samskara* (“Ritos funerários”, 1970), de Pattabhirama Reddy Tikkavarapu; *Vamshavruksha* (“A árvore genealógica”, 1972), de Girish Karna e B. V. Karanth; *Chomana dudi* (“Tambor de Choma”, 1975), de B. V. Karanth; *Hamsageethe* (“A canção do cisne”, 1975), de G. V. Iyer; *Kadu kudure* (“Um cavalo selvagem”, 1979), de Chandrashekhara Kambara; *Paniyamma* (“Mãe mais engraçada”, 1983), de Prema Karanth; *Accident* (“Acidente”, 1984), de Shankar Nag; *Ghatashraddha* (“O ritual”, 1977), *Akramana* (“O cerco”, 1979), *Tabarana kathe* (“Conto de Tabara”, 1987), *Bannada vesha* (“Máscara colorida”, 1988), *Mane* (“Casa”, 1990), *Kraurya* (“Crueldade”, 1996), *Thaayi Saheba* (“Mãe Saheba”, 1997) e *Dweepa* (“A ilha”, 2002), de Girish Kasaravalli (SARAN, 2012). Singanalluru Puttaswamy Mutturaju (1929-2006), mais conhecido por seu nome artístico, Rajkumar, foi um ator e cantor prestigiado do cinema kannada, que interpretou personagens versáteis e cantou aproximadamente 3.000 músicas para filmes e álbuns (SARAN, 2012).

2.4.6 O cinema marathi

O cinema de língua marathi está sediado em Mumbai (SARAN, 2012). É o sétimo polo cinematográfico indiano em produtividade, atrás dos cinemas híndi, tamil, telugu, malaiala, kannada e bengali (GRÁFICO 3). O cinema marathi é o mais antigo da Índia (SARAN, 2012). O marco inicial do cinema indiano e o primeiro longa-metragem indiano é um filme silencioso em marathi, *Raja Harishchandra* (1913), de Phalke. O primeiro filme falado em marathi, *Ayodhyecha raja* (“O rei de Ayodhya”, 1932), dirigido por Shantaram Rajaram Vankudre, também conhecido como V. Shantaram, foi lançado apenas um ano depois de *Alam ara* (1931), o primeiro filme falado em híndi.

Como se nota pelos exemplos supracitados, o cinema marathi foi pioneiro na produção cinematográfica da Índia. Contudo, como afirma Mithuraaj Dhusiya (2018),

a indústria marathi sofreu um forte revés com o surgimento de filmes produzidos em hindi/urdu após a independência do país. Naquele momento, muitos cineastas migraram do polo marathi para o polo híndi e a indústria marathi nunca se recuperou disso totalmente (DHUSIYA, 2018).

2.4.7 O cinema punjabi

O cinema de língua punjabi estava incialmente sediado em Lahore, capital do estado indiano Punjab, no noroeste da Índia (PARMAR, 2013, p. 163). Por causa disso, é também conhecido como Pollywood ou Punjwood, uma junção dos termos Punjab e Hollywood (JESS-COOKE, 2009). O marco inicial do cinema punjabi é o filme *Daughters of today* ("Filhas do hoje", 1928), de Shankradev Arya, o primeiro filme silencioso de Lahore (AHMED, 2012). O primeiro longa-metragem sonoro punjabi foi *Heer Ranjha*[28] (1932), de Abdur Rashid Kardar (SARAN, 2012).

Com a Partição de 1947, o Punjab foi dividido entre Índia e Paquistão, Lahore passou a fazer do Paquistão e a sede da indústria punjabi, que no momento era próspera, foi transferida para Bombay (PARMAR, 2013, p. 163). A parti desse momento, produções independentes e sediadas em Bombay mantiveram o cinema punjabi ativo e vários *hits* populares sobre temas religiosos e sociais foram produzidos (PARMAR, 2013, p. 163). Contudo, a indústria punjabi entrou em declínio no final da década de 1980, devido à superação do mercado de filmes pela indústria do vídeo e, principalmente, devido à baixa qualidade dos roteiros dos filmes (PARMAR, 2013, p. 163).

M. K. Raghavendra (2008) comenta sobre a relação entre o cinema punjabi e o cinema híndi:

> A história do cinema punjabi – que têm notáveis influências da geografia nacional e regional – especialmente depois da Partição de 1947, está indissociavelmente ligada à indústria cinematográfica de Bombaim/Mumbai de forma tão única (comparada com os outros cinemas regionais) que, como resultado, as sombras imbricadas do cinema de Bombaim – em

[28] Ranjha é o nome do personagem interpretado pelo ator Rafiq Ghaznavi (HEER..., S.D.). Heer é o nome da personagem interpretada pela atriz Anwari Bai (HEER..., S.D.).

> forma, conteúdo e estilo – são axiomáticas. Assim como o cinema híndi, como forma, foi influenciado pelas tradições do teatro sânscrito e parsi, o cinema punjabi, além de ser formado pelas tradições folclóricas do Punjab e das regiões montanhosas, foi influenciado pelo cinema híndi. Dito isso, afirma-se que não houve um movimento unilateral de Bombay em relação a Punjab; a interação entre cineastas, atores, músicos e letristas dos dois cinemas foi muito forte, com a música folclórica punjabi afetando a música do filme híndi de uma maneira singular. Considerando a predominância de punjabis no cinema de Bombaim até recentemente, isso não é uma surpresa. (RAGHAVENDRA, 2008, p. 15, tradução nossa).

2.4.8 O cinema bhojpuri

O cinema de língua bhojpuri está sediado em Uttar Pradesh e Bihar, estados indianos vizinhos entre si, localizados no norte da Índia, e em Madhesh, localizado no sul do Nepal, que faz fronteira com esses dois estados. É também conhecido como Bhojiwood, uma junção dos termos Bhojpuri e Hollywood (BHOJPURI…, 2017). O cinema bhojpuri alcança principalmente a população de Bihar e do leste de Utar Pradesh e têm audiência considerável em Déli e em Mumbai, por causa da população migrante falante de bhojpuri nessas cidades (SARAN, 2012). Além disso, o cinema bhojpuri alcança regiões exteriores à Índia, nas quais a língua bhojpuri é falada, como Índias Ocidentais, Oceania e América do Sul (SARAN, 2012).

O marco inicial do cinema bhojpuri é o filme *Ganga maiyya tohe piyari chadhaibo* (“Mãe Ganges, vou te oferecer um sari amarelo”, 1962), dirigido por Kundan Kumar, que teve boa recepção de público (TEDESCO, 2016, p. 100). Filmes como *Bidesiya* (“Estrangeiro”, 1963), de Nath Tripathi, e *Ganga* (“Ganges”, 1965), de Kundan Kumar, tiveram popularidade e lucratividade consideráveis (SARAN, 2012). Apesar disso, em geral, nas décadas de 1960 e 1970, a produção de filmes Bhojpuri foi escassa e inconstante (SARAN, 2012).

A indústria bhojpuri experimentou certo avivamento em 2001, com *Saiyyan hamar* (“Minha querida”, 2001), um *super hit* dirigido por Mohan Prasad (SARAN, 2012). Seguiram-se ao filme vários outros filmes com sucesso notável, como *Panditji batai na biyah kab hoi* (“Sacerdote, diga-me quando eu me casarei”, 2005), de Mohan Prasad, e *Sasura bada paisa wala* (“Meu padrasto, o cara rico”, 2005), de Ajay Sinha (SARAN, 2012). Embora seja uma indústria menor comparada com outros cinemas regionais, o sucesso desses filmes elevou drasticamente a visibilidade do cinema bhojpuri (SARAN, 2012).

2.4.9 O cinema assamese

O cinema de língua assamesa está sediado no estado Assam, no leste da Índia. O cinema assamês surgiu em 1935, com o filme *Joymoti*, de Jyotiprasad Agarwala (1903-1951), poeta, escritor e compositor (DAIMARY; DEY, 2017, p. 77; SARAN, 212). Por causa disso, ele é também conhecido como Jollywood (10 BEST..., 2018). Apesar de o cinema assamês ter, no início do século XXI, produzido filmes ao estilo de Bollywood, ele não conseguiu competir no mercado, ficando obscurecido pelas indústrias maiores (SARAN, 2012).

2.4.10 O cinema oriya

O cinema de língua oriya está sediado nas cidades Bhubaneswar e Cuttack. A primeira é capital do estado indiano Orissa e sua maior cidade. A segunda é antiga capital desse estado e sua segunda maior cidade. Orissa se localiza no nordeste da Índia. Por causa de sua localização, o cinema oriya é popularmente conhecido como Ollywood (DEBROY, 2010, p. 112).

O primeiro filme falado do cinema oriya foi *Sita bibaha* (“Casamento de Sita”, 1936), de Mohan Sunder Dev Goswami (CHAKRA, 2013, p. 63; SARAN, 2012). De acordo com Saran (2012), Prashanta Nanda iniciou uma revolução na indústria oriya, trazendo novidades e conseguindo enorme audiência para as suas produções – seus filmes, de acordo com Saran (2012), anunciaram a era de ouro da indústria comercial do cinema oriya. Ainda de acordo com o autor, a fase de ouro do cinema oriya ocorreu no ano 1984, com o filme *Maya miriga* (“A miragem”, 1984), de Nirad Narayan Mohapatra, que foi exibido no *Indian Panorama* e convidado para a Semana da Crítica em Cannes. O filme recebeu o prêmio “Melhor Filme do Terceiro Mundo” no *Mannheim Film Festival* e foi exibido no *London Film Festival* (SARAN, 2012).

3 O CINEMA HÍNDI

3.1 CARACTERÍSTICAS GERAIS DO CINEMA HÍNDI

O cinema de língua híndi está sediado na cidade Mumbai, capital do estado Maharashtra, localizado no centro-oeste do país. Por causa disso, o cinema híndi é popularmente conhecido como Bollywood – combinação das palavras Bombaim (Mumbai) e Hollywood. De acordo com Ballerini (2009), o terno "Bollywood", cuja autoria vários cineastas e produtores reivindicam para si, surgiu por volta dos anos 1970, sob influência do termo "Tollywood", o qual o *Journal of the Bengal Motion Pictures Association* utilizava nos anos 1930 para se referir ao cinema ocidentalizado feito pela companhia *Calcuta's Tollygunge Studios*. Similarmente, Kumar (2014) afirma que o termo tem sua origem em colunistas e críticos de cinema de Bombaim das décadas de 1970 e 1980, sendo empregado casualmente nessa época, por vezes de forma desdenhosa. De acordo com Ravi Vasudevan (2011), na década de 1990, a utilização do termo se tornou regular.

Mumbai é um facilitador do cinema híndi como polo cinematográfico mais popular da Índia, que alcança o público nacional e até o internacional[29]. Isso porque a cidade está situada às margens do rio Indo e, portanto, em uma posição estratégica no que se refere a relações internacionais (FIGURA 3; FIGURA 4). Além disso, Mumbai é a maior, mais populosa e mais importante cidade da Índia. De acordo com o censo indiano de 2011 (MINISTRY OF HOME AFFAIRS, 2011), a cidade tinha à época uma população de 12.442.373 habitantes, em seu núcleo urbano, e 18.394.912 ao todo, sendo 9.872.271 homens e 8.522.641 mulheres – o número menor de mulheres é um reflexo da estrutura machista da sociedade indiana, na qual são expressivos os índices de aborto de filhas do sexo feminino (PATEL, 2007). Além disso, Mumbai é o nono aglomerado urbano mais populoso do mundo (AITHAL *et al.*, 2018, p. 155). A situação de pujança econômica e a densidade populacional de Mumbai, em cujas ruas circulam pessoas com diversos costumes, culturas e de várias regiões, cria um ambiente propício ao meio

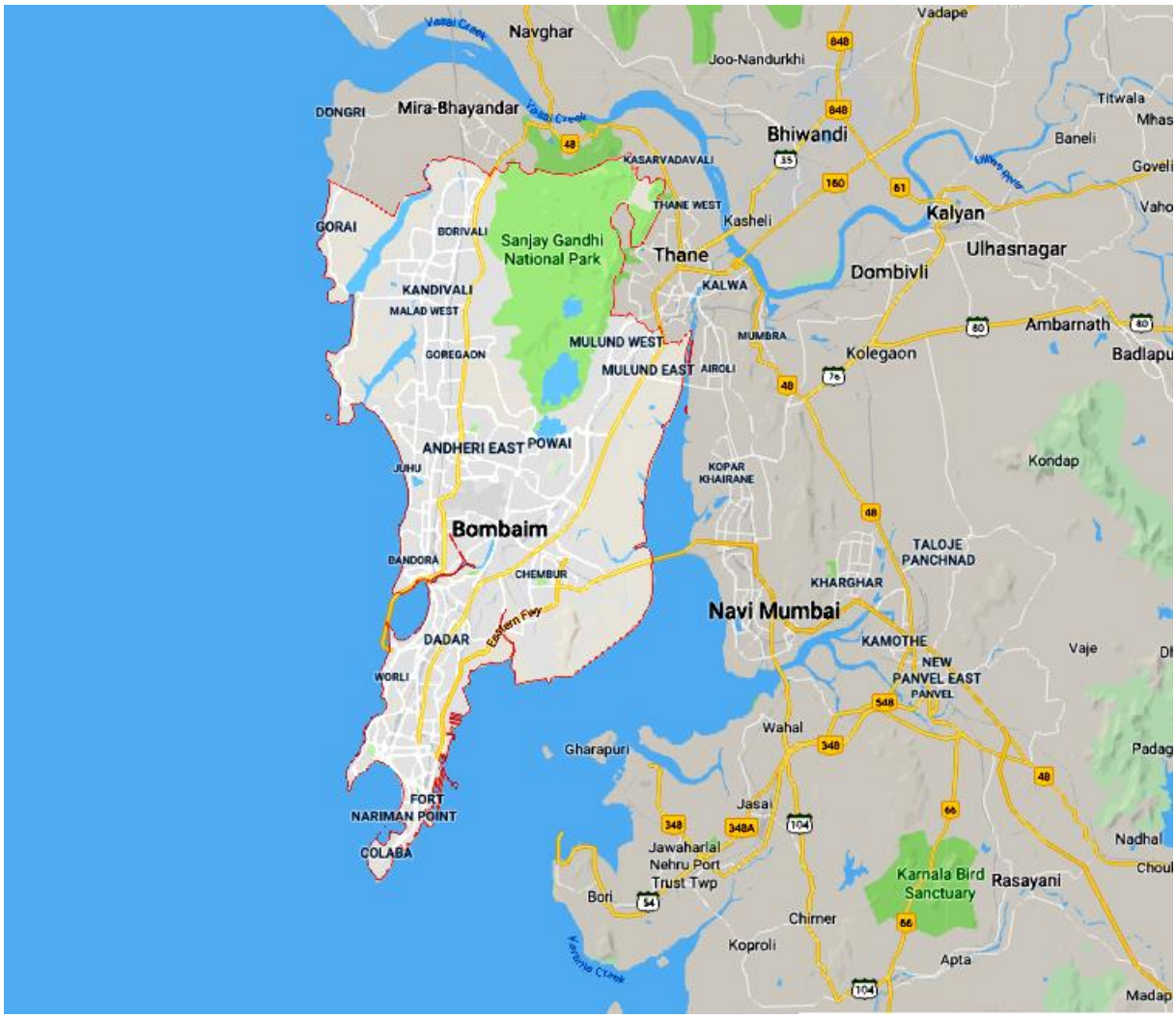
[29] O público internacional do cinema híndi é expressivo, em comparação com o público internacional de outras indústrias regionais do Indywood. Contudo, esse público é pequeno, comparado com a audiência doméstica do cinema híndi e comparado com a audiência de Hollywood no mundo.

cinematográfico, em termos de profissionais de cinema, de financiamento, de divulgação, de distribuição e de público.

Figura 3 – Mumbai (Índia)

Fonte: *Google Maps* (2019), adaptado pela autora.

Figura 4 – Mumbai (detalhe)



Fonte: *Google Maps* (2019), adaptado pela autora.

A indústria cinematográfica híndi é a maior da Índia, em termos de rentabilidade e de público. A liderança na produção de filmes, como dito, oscila entre a indústria híndi e a tamil. Enquanto outras indústrias regionais produzem filmes com menor orçamento, geralmente com alcance praticamente restrito à região que as sediam, com menor retorno em bilheteria, compensado pelo número de lançamentos, a indústria híndi investe em superproduções voltadas para o mercado nacional e alcança muitas vezes o mercado internacional. Como comenta Srinivas (2016), os filmes de Bollywood são mais vistos no sul da Ásia e no Oriente Médio.

Além de ser a indústria cinematográfica mais conhecida na própria Índia, Bollywood também é o polo mais conhecido no ocidente, sendo muitas vezes

considerado erroneamente como sinônimo de cinema indiano como um todo. Os filmes de Bollywood são exportados para países vizinhos da Índia onde o hindi é compreendido, como Paquistão, Nepal, Bangladesh, Sri Lanka e Malásia, nos quais o sucesso dos filmes se deve mais à popularidade dos atores, que ao conteúdo (BOSE, 2007, p. 103). Além disso, são exportados para mercados não tradicionais ou novos, como a Grécia e os países da Comunidade de Estados Independentes (CEI), onde os filmes em hindi foram extremamente populares até o início da década de 1970 e para os quais Bollywood voltou a exportar filmes, agora legendados ou dublados (BOSE, 2007, p. 103).

Bollywood também exporta para lugares onde há quantidade considerável de imigrantes indianos e de descendentes de indianos, como Estados Unidos, Reino Unido, África do Sul, Canadá e Oriente Médio (BOSE, 2007, p. 103; SARAN, 2012). De acordo com Rajadhyaksha (2003), o típico filme de Bollywood, que é destinado à família hindu indiana, desde os anos 1990, tem ido ao encontro da “nostalgia da indústria” sentida por indianos da diáspora. Além disso, como afirma Srinivas (2002), recentemente o mercado externo tem se expandido e filmes híndi são vistos cada vez mais por espectadores que não são imigrantes indianos nem descendentes de indianos.

Atualmente, como afirma Bose (2007, p. 103), novos mercados para os filmes híndi são desenvolvidos por produtores indianos, como Yash Chopra, Karan Johar e Ronnie Screwvala, por meio da convergência de mídia e da integração da cadeia de valor, que inclui parcerias independentes com os maiores distribuidores mundiais para assegurar que as produções sejam lançadas no *mainstream* e não estejam restritas aos cinemas abaixo do padrão no exterior. Até mesmo produtores independentes de línguas regionais, sem contatos e recursos, estabelecem relações com distribuidores internacionais e a tendência é que se aumente o número de agentes de marketing como um elo entre produtor e distribuidor (BOSE, 2007, p. 133).

Na Índia, Bollywood faz muito mais do que produzir filmes: ela influencia fortemente diversos setores da sociedade. De acordo com Rajadhyaksha (2003), Bollywood não é apenas um produto, mas um conjunto de interesses que governam

a indústria indiana contemporânea de entretenimento. Bollywood dita parâmetros e inspira enormemente outros setores de entretenimento, tais como a televisão e o rádio. Boa parte das programações televisivas tem conteúdo relacionado a Bollywood, assim como boa parte do noticiário se dedica a informar sobre a vida pessoal e profissional de atores e atrizes do cinema híndi (BALLERINI, 2009). Bollywood também influencia a música, a moda, as propagandas e até a política. O apoio ou não de uma estrela de Bollywood a determinados candidatos pode determinar o rumo de pleitos eleitorais na Índia (BALLERINI, 2009).

Bollywood criou um universo peculiar na Índia, formado por um *star system* sólido, com atores e atrizes idolatrados pela população, pelo espetáculo, pela fantasia colorida e melodiosa das tramas, pelos cenários e figurinos luxuosos, frequentemente distantes da realidade da maioria da população. Bose (2007) assim descreve o polo cinematográfico híndi: “Hoje, Bollywood é a marca mais visível e popular do cinema indiano, conhecida pelas canções e danças ingênuas, amantes desventurados, celebrações ostentosas de *glamour* e espetáculo, irmãos perdidos e encontrados, coincidências convenientes e finais felizes.” Nesse contexto, o universo do cinema híndi como um todo, e não apenas seus filmes, tem grande apelo popular. Esse apelo é reforçado por sua aliança com a indústria fonográfica, em um país onde a dança e a música são importantíssimos elementos culturais.

Como cinema orientado para o entretenimento comercial, Bollywood produz filmes com histórias fáceis de serem apreendidas pelo espectador. Mais do que isso, exibe narrativas condizentes com a mentalidade do público indiano e com as tradições religiosas e culturais hindus. Assim, geralmente as narrativas são familiares ao público indiano, baseadas em épicos míticos hindus e condizentes com a filosofia hindu, que está enraizada no imaginário do povo índico. O público desse cinema é formado principalmente por pessoas das classes sociais mais baixas, embora suas salas sejam frequentadas por número considerável de pessoas de classes mais abastadas.

Quanto ao conteúdo, o cinema híndi se caracteriza em linhas gerais pela presença de elementos do gênero romance em seus filmes, que muitas vezes assumem a forma de melodramas românticos, e pelas performances musicais. Um aspecto típico desse cinema são os filmes masala, no qual essas características

estão presentes. A importância das músicas no masala explica em grande parte a estreita relação de interdependência entre Bollywood e a indústria fonográfica indiana. Por um lado, as músicas lançadas antes dos filmes, por cantores famosos, são utilizadas como instrumento de marketing para o filme, pois pessoas vão assisti-los por gostarem da música que está presente nele. Por outro lado, algumas músicas são feitas especificamente para filmes e músicas de filmes que têm êxito de público são promovidas e isso alimenta a indústria fonográfica. Assim, uma música pode ter seu alcance de público multiplicado pelo lançamento de um filme que agrade à audiência, assim como o sucesso de um filme depende muito do apelo de público de suas performances musicais. Por conseguinte, nas escolas de cinema da Índia, os atores e atrizes aprendem não apenas a atuar, mas também a dançar. Embora nem todo filme híndi seja um masala, Bollywood se caracteriza em grande medida pelas suas superproduções masala e o masala é o principal aspecto do cinema indiano conhecido no exterior.

3.2 OS FILMES MASALA

O cinema popular indiano é conhecido no mundo todo como o cinema dos filmes com atuações exageradas, com performances musicais com danças extravagantes, com uma mistura espetacular de melodrama, ação, romance, comédia etc. que provocam no público flutuações de estados emocionais intensos e variados. Essa fama se deve em grande parte aos chamados filmes masala, típicos do cinema popular indiano, em geral, e do cinema híndi, em particular. O filme masala é o formato básico do cinema popular indiano (BHAUMIK, 2004). Particularmente, “a tradição do filme masala é central para o cinema de Bombaim” (VISWAMOHAN; JOHN, 2017, tradução nossa).

Em linhas gerais, pode-se dizer que um masala típico caracteriza-se por ser um filme de entretenimento extravagante repleto de diálogo dramático e de performances envolvendo canções e danças espetaculares (BHAUMIK, 2004) e por misturar vários elementos de diversos gêneros, tais como musical, romance, drama, ação, suspense, comédia etc., em um único filme (BALLERINI, 2009; GANTI, 2004),

com o objetivo de atingir o público em larga escala (BALLERINI, 2009). Aqui, cabem duas considerações. Primeiro, as performances envolvendo canções e dança não são propriamente sequências musicais estanques à narrativa e que pausam o desenvolvimento da trama, como em um musical hollywoodiano típico. Essas performances são contíguas à narrativa, com suas ações e seus "diálogos falados" – em algumas performances, há "diálogos cantados". Isso porque, nessas performances há acontecimentos que dão sequência à trama, tais como a descoberta de uma gravidez, o desenvolvimento de uma criança até a fase adulta, a mudança de estado de ânimo de um personagem etc. Assim, há uma fluidez entre essas performances e a narrativa com ações e "diálogos falados", que distancia o masala do musical hollywoodiano típico. Segundo, o fato de o masala conter elementos de diversos gêneros não implica propriamente em um conjunto multigênero à maneira de Hollywood. Este tem um mercado voltado para nicho, sendo especializado em gêneros cinematográficos para públicos específicos. No masala, esse não é o caso. O masala procura prender a atenção de um público diverso em seus gostos pela variação dos estados emocionais que instiga, por meio da flutuação calculada de elementos característicos de vários gêneros, apresentada de forma espetacular. O foco do masala é o espetáculo carregado de emoção e não uma narrativa em que predomina determinado gênero, como ocorre geralmente na Hollywood clássica.

O masala conduz o público por vários estados emocionais, do riso despreocupado nos momentos cômicos, à apreensão nas situações de perigo do mocinho e da mocinha, à comiseração com o estado de fragilidade e com as dificuldades deles, ao prazer estético com as danças – esses aspectos se alternam entre si ao longo do filme de forma relativamente abrupta e frequente, instigando um misto de emoções que vêm ao público e se vão dele. Geralmente, a trilha sonora é fundamental para criar a atmosfera emotiva almejada, assim como o ritmo da montagem e os enquadramentos utilizados.

O termo "masala", que foi cunhado no final da década de 1970, vem da culinária indiana e designa uma mistura de especiarias moídas usada para temperar os alimentos (NOCHIMSON, 2010). A comida indiana é uma coleção das várias culinárias regionais dos vários povos que habitam o país, apesar de ter algumas

características mais gerais (KUIPER, 2011, p. 48). Similarmente, o filme masala indiano é uma diversidade de “temperos” de elementos de musical, romance, drama etc., amalgamados por uma tênue linha narrativa, que visa atender às demandas culturais de um público heterogêneo. Como salienta Manjunath Pendakur (2003), o termo “masala”, quando aplicado ao cinema, alude à variedade de ingredientes que compõem a estrutura narrativa básica de um filme popular indiano. Philip Lutgendorf (2006b) informa que o amplo consenso cultural no meio cinematográfico indiano é que um entretenimento satisfatório deve consistir em uma gama de estados emocionais sucessivos delineados de forma acentuada. Assim, como informam Aysha Iqbal Viswamohan e Vimal Mohan John (2017), os masala costumam ser intensos no emprego da cor, dos figurinos e da maquiagem e de elementos como diálogo, movimento, ação, música etc.

O filme masala surgiu em seu formato atual na década de 1970 e seu auge ocorreu nos anos 1970 e 1980 (BALLERINI, 2009), solidificando o nome de muitos cineastas e atores, quando o cinema popular indiano se volta com mais afinco para uma proposta de entretenimento comercial, após a abundante experiência com o som na década de ouro e após a onda do Novo Cinema Indiano, entre o final dos anos 1940 e o início dos anos 1960. Contudo, as raízes dos filmes masala são antigas, sendo que várias manifestações culturais deram contribuições específicas para sua formação. O fato é que, desde os seus primórdios, os masala obtiveram grande apelo popular entre os indianos, até mesmo pelo fato de advir de práticas culturais antigas de grande aceitação popular, como as danças clássicas indianas e o teatro clássico e *parsi* indianos. O masala domina a cultura de massa da Índia desde então (PENDAKUR, 2003), sendo que tem notável popularidade também no sul da Ásia e, atualmente, continua a dominar a produção de filmes em Mumbai (BHAUMIK, 2004).

Dentre os cineastas que se dedicaram a esse formato de filme, destaca-se Manmohan Desai (1937-1994), conhecido como “o rei do masala” (VARIA, 2013), um dos grandes responsáveis pelo desenvolvimento do formato. Outros cineastas proeminentes que trabalham com o masala são: no cinema híndi, Anees Bazmee, David Dhawan, Farah Khan, Prabhu Deva; no cinema bengali, Raja Chanda, Raj

Chakraborty, Rabi Kinagi; no cinema telugu, Boyapati Srinu, Puri Jagannath, Srinu Vaitla, Koduri Srisaila Sri Rajamouli; no cinema tamil, Arunasalam Murugadoss, Hari, K. V. Anand, K. S. Ravikumar, Narain Lingusamy, Shankar Shanmugam; no cinema kannada, A. Harsha, Appadanda T. Raghu, Joe Simon, K. Madesha, Konda Subbarama Das, K. V. Raju, Mahesh Babu, Om Prakash Rao, Shivamani, Venkatappa Somashekhar.

O fato de o masala visar a um público heterogêneo (no gosto, na cultura, na faixa etária, no gênero etc.) é um dos motivos do longo tamanho que em geral o caracteriza. Um masala típico dura em torno de três horas. Também, há entre a audiência indiana a ideia de que filmes longos vão ao encontro da necessidade de fazer valer cada centavo empregado na aquisição do ingresso (BALLERINI, 2009). No longo tempo de projeção, o masala oferece elementos para manter atraída uma audiência tão ampla quanto possível: cenas melodramáticas, muitas performances envolvendo canto e dança, passagens cômicas, sequências de intensos combates e perseguições idealistas etc. No encadeamento das peças desse espetáculo variado, cenas trágicas são seguidas abruptamente por cenas cômicas e estas por cenas românticas, o que provoca a variação de emoções intensas que mantem a audiência atraída. A medida de cada tipo de emoção é calculada intuitivamente pelos cineastas do cinema híndi, tal como o são os condimentos de um tempero, para que este esteja no ponto adequado ao paladar. O masala é construído, portanto, como um conjunto de diversos espetáculos emotivos amalgamados por uma narrativa geralmente familiar, com enredo simples e de fácil apreensão – não como uma narrativa linear, contínua e monotemática, como ocorre de forma geral no cinema clássico hollywoodiano. É consenso entre os cineastas indianos que as audiências querem variedade, mais do que uma narrativa com uma única *storyline* (SRINIVAS, 2002).

A característica mais singular do masala é a forte presença de performances envolvendo música e dança. Viswamohan e John (2017) afirmam que “as canções são o coração e a alma da tradição dos filmes masala.” Essas performances, além de configurarem um espetáculo em si mesmo, também trabalham ao lado da narrativa: duplicando os “diálogos falados” na trama, de forma a salientá-los; explicitando sentimentos, estados de ânimo e intenções dos personagens e

alterando-os; dando sequência à trama. Mesmo dando sequência à trama por vezes, as performances acabam por dilatar o tempo diegético. A prorrogação do desfecho da história que disso resulta é compensada pelo espetáculo oferecido. Como afirma Pendakur (2003, tradução nossa), “a característica distintiva do filme masala indiano é que ele utiliza canções e danças como um instrumento narrativo para realçar o enredo, para a exposição do personagem, para a discussão de dilemas morais e, de fato, para a contar a história.” Frequentemente, cabe comentar, as músicas são exibidas muito mais pelo espetáculo que proporcionam, do que pela sua relação com a narrativa, quando mantém com ela uma ligação tênue. Além disso, muitas vezes as músicas são exibidas para expressar a experiência romântica do casal, em vez de se mostrar cenas de beijo e sexo, que têm grande probabilidade de serem censuradas e banidas pela censura oficial indiana.

A importância das performances musicais no masala se torna mais visível, quando se observa que tais sequências consomem geralmente a maior parte do orçamento de um filme no formato em comento (SRINIVAS, 2002). Em um masala típico, de cerca de três horas, há elevado número de canções performadas, que consomem grande parte do tempo do filme. Srinivas (2002) informa que muitos cineastas começam seu trabalho filmando as sequências de performances musicais, sem ter um *script* para o filme, de modo que a filmagem progride gradualmente conforme o trabalho com as performances avançam. A elevada atenção dada ao trabalho com essas performances, em comparação à atenção dispendida ao trabalho com a narrativa, tem uma explicação. De acordo com o autor, os filmes em geral resultam em sucesso ou fracasso, baseado inteiramente na forma como as canções alcançam a audiência.

Cabe ressaltar que masala não é sinônimo de musical. Em termos de estrutura narrativa, ele na verdade difere muito do musical clássico hollywoodiano. No musical como gênero do cinema clássico hollywoodiano, a música faz parte do universo da trama, geralmente realista e cuja temática frequentemente é o próprio meio artístico. Nele, geralmente as músicas estão fortemente inseridas no contexto da história e os cenários em que são performadas são parte integrante do universo do enredo. Diferentemente, no masala, as músicas incluem densamente elementos

fantásticos, incluindo cenários, figurinos e dançarinos estranhos ao enredo. Apesar de sua estranheza, esses elementos compõem a história narrada, porque têm significação – inclusive simbólica, por vezes – para a trama. No masala, as performances musicais dão ênfase muito maior aos aspectos plásticos dos cenários, dos figurinos e dos enquadramentos e tem um visual muito mais marcado do que as performances musicais dos musicais clássicos hollywoodianos – aliás, de forma geral, o cinema híndi é caraterizado pelo excesso visual, em comparação com o cinema clássico hollywoodiano.

Como afirma Silvio Cassia Bava (2011), as performances musicais do masala mesclam representação e narração. De forma complementar, Wimal Dissanayake e Moti Gokulsing (1998) observam que, enquanto os cineastas clássicos hollywoodianos se esforçam para esconder a natureza construída de seu trabalho, em uma narrativa verossimilhante e realista que é totalmente dominante no filme, os cineastas indianos não tentam esconder minimamente que o que é exibido na tela é uma criação, uma ilusão, uma ficção. No entanto, completam os autores, eles fazem essa criação se cruzar com o dia-a-dia dos personagens de forma complexa (DISSANAYAKE; GOKULSING, 1998).

Embora Dissanayake e Gokulsing (1998) citem os musicais hollywoodianos feitos entre os anos 1920 e 1950 como uma das influências sobre o cinema popular indiano, a forma como a música é inserida na estrutura dos filmes de Hollywood e de Bollywood são notoriamente distintas entre si, como os próprios autores consideram. Ressalta-se que a forma como a música está inserida no cinema popular indiano tem estreita relação com outras manifestações culturais da Índia anteriores ao cinema, como dito. Os cineastas de Hollywood utilizavam a música para articular determinada situação em seus filmes, enquanto os indianos têm uma forte tradição de narrar contos mitológicos, utilizando música e dança (DISSANAYAKE; GOKULSING, 1998).

Majumdar (2010) aponta ainda outra diferença entre o masala híndi e o musical hollywoodiano dos anos 1950 e 1960. Como afirma a autora, no masala, frequentemente o cantor de *playback* e o ator que o dubla são ambos estrelas apreciadas pelo público por sua voz e por sua atuação, respectivamente – em Bollywood, o status dos cantores de *playback* faz com que eles sejam notados pelos

espectadores, ainda que corporalmente ausentes. Já no caso de Hollywood, observa a autora, em geral há uma ilusão de que a voz pertence a quem dubla e um apagamento do proprietário dessa voz. Portanto, em Hollywood, o emparelhamento voz-corpo da dupla cantor-ator difere do masala no que se refere à grande primazia do visual sobre o auditivo (aural) e ao mascaramento da tecnologia como meio de transmitir a impressão de autenticidade da performance do ator que dubla, sob o parâmetro da “montagem invisível” (MAJUMDAR, 2010, p.177).

Não apenas o masala não pode ser enquadrado como musical, no sentido de um gênero do cinema clássico hollywoodiano, como a própria noção de gênero cinematográfico é completamente inadequada para se referir ao cinema popular indiano (THOMAS, 1985). Para Thomas (1985), embora quase todo filme híndi tenha elementos de ‘musical’, ‘comédia’ e ‘melodrama’, se referir a seus filmes como um tipo desses gêneros impõe uma conceituação distorcida. No cinema ocidental, a segmentação em gêneros (com gêneros predominantes em cada filme) ocorre como uma espécie de customização do produto cinematográfico, com o fim de atender mais eficazmente a grupos específicos e relativamente homogêneos de espectadores. Como a indústria de Hollywood se sustenta financeiramente com atividades que gravitam em torno do produto fílmico, essa segmentação é positiva em termos de rentabilidade. Já no caso da indústria indiana de cinema popular, que se sustenta principalmente pela venda de bilhetes baratos, os cineastas procuram agradar o maior número possível de pagantes por projeção de filme, geralmente uma plateia heterogênea, como dito, por meio da variedade de elementos característicos de diversos gêneros cinematográficos que caracteriza um masala típico. Ressalta-se: Diz-se “elementos característicos de diversos gêneros cinematográficos”, por falta de um termo específico, e não propriamente uma combinação de vários gêneros. O emprego da linguagem gustativa estaria em acordo com a tradição estética clássica indiana, segundo a qual se falaria sobre condimento “musical”, condimento “romance”, condimento “drama” etc., misturados em medida adequada, para formar um tempero agradável ao paladar do público.

4 CINEMA HÍNDI, SOCIEDADE E IMAGINÁRIO

4.1 O CINEMA HÍNDI E SEU PÚBLICO NA ÍNDIA

4.1.1 O universo do cinema híndi no imaginário popular e no quotidiano

Como dito, aos olhos da população indiana em geral, o cinema híndi constitui um universo maravilhoso, fascinante, opulento e próspero, distante da dura realidade da Índia, país com grandes problemas de distribuição de renda e com elevados níveis de miserabilidade. Assim, esse cinema serve ao escapismo e tem grande apelo popular, o que é reforçado pela mídia indiana, em grande parte voltada para o cinema. Segundo o estudioso de cinema Richard Dyer (1945-), apud Cousins (2013):

> [...] a “abundância, energia, transparência, comunidade” dos filmes de entretenimento agradavam às audiências porque eram o oposto da “escassez, exaustão, monotonia, fragmentação” de sua vida real. Certamente, é assim que o entretenimento funciona. Ele encontra forma para sentimentos que estão faltando. É “como deve ser a sensação da Utopia, e não como ela estaria organizada”. (RICHARD DYER apud COUSINS, 2013)

Ao citar a passagem supracitada, Cousins (2013) comenta a respeito do cinema ocidental como escapismo em sua época de ouro, de 1928 a 1945. Contudo, essa afirmação pode ser estendida ao cinema híndi, que está orientado para o entretenimento, de forma geral. Mesmo os filmes do cinema híndi da década de 1950 – muitos dos quais abordaram temas sociais, motivados pelo reconhecimento que filmes do Novo Cinema Indiano receberam da crítica internacional –, mantiveram o entretenimento escapista como uma de suas características gerais.

Aproveitando-se do apelo popular do cinema híndi, várias mídias do país funcionam de modo subordinado a ele, formando-se uma rede midiática intrincada constituída por empresas atuantes no ramo do entretenimento que se retroalimentam e disseminam e reforçam a estilística de Bollywood. Isso potencializa o poder do cinema híndi sobre a indústria do entretenimento e sobre a sociedade indiana como um todo, ofuscando a gravidade dos problemas sociais da Índia. A força do cinema híndi está, portanto, além de si próprio como entretenimento, e está

relacionada ao seu entrelaçamento com vários outros meios de entretenimento, como música, dança e programações televisivas.

O cinema híndi também atrai o público indiano por ser passível de assumir para ele uma dimensão religiosa, além de meramente entreter. É fato que os hindus indianos em geral são adeptos das práticas religiosas intensas em seu quotidiano e, para eles, atividades simples do dia-a-dia revestem-se de conotação religiosa. No cinema híndi, ocorre da mesma forma. Como ficará claro ao longo deste trabalho, para o público hindu em geral, as imagens em tela possibilitam que ele tenha a experiência do *darshan* (BOSE, 2007).

Os cineastas híndi se aproveitam dessa religiosidade acentuada do público indiano em geral, inserindo em seus filmes elementos como narrativas devocionais, em que os personagens principais são representações de deuses, e músicas dedicadas a deidades hindus. Essa atitude desses cineastas pode ser deliberada, com o fim de alcançar o público de cultura hindu, ou mesmo impensada enquanto algo naturalizado, já que os próprios cineastas geralmente estão imersos no universo religioso hindu indiano. O fato é que os filmes híndi geralmente vão ao encontro da mentalidade desse público, por meio da exposição de filmes cujo alicerce são os épicos clássicos hindus, enraizados na mentalidade indiana. Em geral, os filmes da Índia, que estão inseridos no universo religioso hindu, são recebidos em rituais antes de seu lançamento (SRINIVAS, 2002); suas datas de estreia são definidas conforme crenças religiosas (SRINIVAS, 2002); atores e atrizes renomados são adorados como deidades pela população e há templos na Índia dedicados a ídolos do cinema[30] (PILLANIA; BANERJEE, 2011, p. 307); no momento de projeção dos filmes na sala de cinema, espectadores lançam ofertas como moedas e flores em direção à tela (SRINIVAS, 2002). Todas essas práticas potencializam a sensação do público de intimidade com o cinema híndi, assim como

[30] De acordo com Rajesh K. Pillania e Subhojit Banerjee (2011, p. 307, tradução nossa): “A popularidade dos filmes entre as massas é evidenciada pelo enorme leque de seguidores que toma a forma de adoração ritualística. O templo Madhuri-Dixit (uma famosa atriz indiana), em Jamshedpur, o templo Amitabh Bachchan (um famoso ator indiano), em Calcutá, e numerosos outros “santuários” como esses, criados em toda a Índia para expressar amor, fé e devoção a atores mortais de Bollywood, todos apontam para o fato de que os filmes híndi projetam um impacto maior do que a vida sobre a mentalidade do povo.”

instiga nele a ideia de que o filme híndi é um componente indispensável da vida diária.

Como resultado desse alinhamento do cinema híndi com a mentalidade indiana, que é potencializado pela mídia, há na Índia, como afirma Bava (2011), uma relação íntima, um verdadeiro contágio entre vida pessoal e cinema. “Nenhum país levou essa extrema porosidade entre vida real e cinema tão longe quanto a Índia.” (BAVA, 2011). De acordo com Srinivas (2016), o cinema na Índia domina não somente o entretenimento, mas também a vida pública. Como exemplo, o autor cita alguns fatos: músicas dos filmes são ouvidas em vários lugares; programas de televisão extraem seus conteúdos dos filmes; revistas satisfazem o anseio da população por notícias e fofocas sobre artistas de cinema; a cultura visual do cinema influencia a moda e fornece modelos para casamento e lua-de-mel; trechos de diálogos de filmes são inseridos na comunicação quotidiana; o cinema interfere na vida política, sendo que atores se elegem políticos, com o apoio de fãs-clubes que fazem campanha para eles. Assim, de acordo com o psicólogo Ashis Nandy, apud Srinivas (2016), o cinema indiano é o maior influenciador na criação de mitos na sociedade. A conclusão de Srinivas (2016) é que o cinema existe no interstício da vida quotidiana na Índia, sendo evidente o seu poder mobilizar o povo, por meio do espetáculo criado pelas multidões e do derramamento de emoção pública.

4.1.2 A experiência do filme popular indiano na Índia

Uma frase de Yash Chopra, reconhecido cineasta de Mumbai, mostra a importância peculiar da audiência indiana na construção do significado do filme híndi. Eis a frase, que abre a introdução do livro de Lakshmi Srinivas sobre o lugar da audiência no cinema indiano: “Não é isso – nós fizemos algo. Nós fizemos apenas um filme, mas a audiência fez a história.” (CHOPRA apud SRINIVAS, 2016, tradução nossa).

Essa importância da audiência indiana para a construção do significado do filme deriva de duas características da experiência do filme popular indiano na Índia: a coletividade e a participação. A coletividade implica que o filme projetado é desfrutado em grupo, sendo este de extrema importância para que a ida ao cinema

e a satisfação na fruição ocorram. Na Índia, o cinema é o principal local de reunião de amigos e parentes. Lá, as salas de cinema são locais visitados não apenas por causa do filme em si, mas pela oportunidade de encontro que proporcionam. A participação implica que o público indiano participa intensamente com sons e gestos do filme projetado. Nas linhas que se seguem, destrincha-se a maneira como coletividade e participação definem uma experiência fílmica notadamente peculiar na Índia.

A experiência do filme na Índia é marcadamente distinta da experiência do filme no ocidente, em geral. Srinivas (2016) emprega o termo “audiência ativa” para se referir à recepção explícita e marcadamente participativa que caracteriza a experiência de se assistir a filmes nas salas de cinema indianas, o que contrasta com a noção de “espectador passivo”, que caracteriza em linhas gerais o cinema ocidental. Srinivas (2016) utiliza o termo “ativo” para descrever o público geralmente loquaz, agitado e inquieto na sala de projeção do cinema popular indiano, caracterizado pela espontaneidade, improvisação e performance, muito diferente da apreciação silenciosa do filme que caracteriza o público ocidental e ocidentalizado do cinema anglo-americano e europeu ocidental.

É importante ainda considerar a ressalva que Srinivas (2016) faz a respeito do termo “audiência ativa” ou “estética ativa” que emprega. O autor ressalta que não está afirmando que todos os cinéfilos indianos se envolvem necessariamente com os filmes de forma aberta, interativa e participativa sempre com o mesmo nível de intensidade e nem que essa forma de fruição ativa seja encontrada apenas entre o público indiano. Como informa o autor, historicamente, o próprio público cinematográfico ocidental era participativo e loquaz, enquanto atualmente as audiências participativas no cinema ocidental estão associadas com filmes *cult* e de terror. Contudo, o termo “audiência ativa” ou “estética ativa” é parte de uma forma dominante de se envolver com o cinema que pode ser encontrada em graus variados mais predominantemente em salas de cinema na Índia e em salas fora do país que exibem filmes indianos com espectadores indianos.

Ressalta-se que o termo “audiência ativa” é acolhido por este trabalho com reservas. Enquanto Srinivas (2016) considera que a audiência ativa é formada por

um público não alienado que participa da construção do filme, a autora deste trabalho considera que a interação sensorial intensa com o filme não implica necessariamente em criticidade ou ausência de alienação. De acordo com Srinivas (2016, tradução nossa): “A estética da recepção [ativa] na Índia sugere que, ao invés de consumidores alienados “recebendo” um filme, públicos ativos participam do processo de elaboração de um filme e estão envolvidos em vários “nós” na construção da experiência cinematográfica.” A autora deste trabalho considera que a audiência do cinema indiano é sim alienada em geral, ainda que sua participação sensorial intensa com o filme contribua para a construção dele. Essa participação ativa é inclusive prevista e esperada pelos cineastas, que elaboram o filme pensando nessa participação, uma vez que se sabe que a coletividade tem grande impacto no sucesso de um filme por meio da chamada propaganda boca a boca.

Como meios alienantes, os filmes indianos populares de entretenimento reforçam a tradição das castas e o poder das estruturas sociais sobre a vontade do indivíduo e replicam continuamente cosmovisões mitológicas hindus, de forma a reforçar essa tradição (Considerações finais). A audiência interage sim com os filmes, mas em uma lógica de concordância com a mensagem que ele transmite, sem colocar em dúvida o que está sendo apresentado no nível das ideias. Muitas vezes, a interação do público com esse cinema é inclusive pautada em fortes crenças e tradições religiosas hindus, como mencionado anteriormente. As interações do público ativo na Índia como zombar de uma cena excessivamente melodramática, por exemplo, se referem mais a questões estéticas e técnicas e não alcançam em geral o nível das ideias que o filme transmite.

Portanto, destaca-se que, neste trabalho, o termo “ativo” não será utilizado como “crítico em relação ao que é exibido na tela”, mas como “participante do espetáculo de maneira sensorialmente intensa e vibrante”. A autora deste trabalho considera que a participação ativa do público indiano com o filme projetado não implica em uma criticidade em relação ao que está sendo exibido. Pelo contrário, o envolvimento do público com o filme, cujo propósito é entreter, com todo o seu corpo, fortifica seu poder alienante. A postura crítica de um espectador diante do que é projetado não se relaciona a ações sensoriais aparentes de seu corpo em envolvimento com o filme (embora uma reflexão crítica possa resultar em ações

sensoriais visíveis), mas sim a processos sociais complexos que extrapolam o escopo deste trabalho.

Feitas essas ponderações, atém-se à caracterização da experiência do filme no ambiente das salas de cinema indianas. Essas salas são caracterizadas por uma intensa efervescência popular, como relata Srinivas (2002), em que há ruídos, sussurros e deslocamentos incessantes, assim como interação de membros da audiência em voz alta e com gestos marcantes com a tela e outros membros. Os filmes e os espaços onde eles são exibidos são estruturados de forma a permitir a experiência social coletiva que os espectadores esperam. O conteúdo da obra varia conforme essa experiência esperada. De acordo com Srinivas (2002):

> Que a experiência social de ir ao cinema e estar nele é tão, se não mais, importante que o filme em si, pode ser visto nos modos como os membros da audiência estruturam a experiência, assim como na maneira como a exibição do filme é organizada para antecipar aspectos sociais do evento. (SRINIVAS, 2002, p. 159, tradução nossa).

Enquanto no cinema ocidental, a experiência de se assistir a um filme é caracterizada em linhas gerais pela apreciação isolada do que é projetado, no cinema indiano, a dimensão social desse evento é muito mais proeminente. Em geral, o público indiano vai às salas de cinema em grupos (de quatro a dez pessoas ou mais) formados por amigos, colegas de trabalho e familiares de várias idades, desde crianças até idosos (SRINIVAS, 2002, p. 160). A experiência do cinema ocidental caracteriza-se em geral pelo anonimato, silêncio e absorção – nela, por causa da norma de visualização silenciosa na sala de cinema, a audiência atomizada é invisível como coletividade social (SRINIVAS, 2016). No cinema indiano, ao contrário, essa coletividade é bastante evidente, sendo que a participação do público traz certo relevo a alguns indivíduos da plateia, o que talvez explique em parte o interesse de algumas pessoas por ver repetidas vezes um mesmo filme.

Durante a exibição dos longos filmes masala, que duram em torno de duas horas e meia a três horas e meia, com intervalo de 15 a 20 minutos (SRINIVAS, 2002), os indianos se comportam de forma peculiar. Principalmente nas cidades

menores, é comum observar membros da audiência falando, dialogando, cantando e dançando com os atores que performam na tela. É provável que o fato de os indianos costumeiramente assistirem aos filmes com pessoas próximas, como familiares, contribua para tal tipo de comportamento. Também contribui para tal o fato de que parte das canções dos filmes são *hits* musicais já conhecidos do público – muitos espectadores vão assistir a alguns filmes por causa de canções que o integram, muitas vezes anunciadas antecipadamente como estratégia de marketing.

Nesse contexto, pode-se afirmar que há uma cultura específica em torno da recepção de filmes na Índia, em que, como afirma Srinivas (2016), a estética social e participativa molda a exibição de filmes nas salas de cinema, em graus variados. Srinivas (2016) exemplifica o comportamento da audiência imersa nessa cultura:

> Pessoas da audiência falam durante todo o filme, que é atravessado por assobios, gritos e vivas dos “assessores frontais” [os espectadores indianos que se sentam mais à frente na sala de projeção são em geral mais participativos] que apontam para a tela. As salas de cinema são *lugares de performance e espetáculo dentro e fora da tela*. Homens jovens gritam diálogos improvisados, assobiam e fazem comentários de cunho sexual, pessoas cantam e sussurram junto com as músicas e podem até dançar. (SRINIVAS, 2016, tradução nossa, grifo nosso).

Srinivas (2016) considera que a experiência do cinema popular indiano se constitui em um efervescente espetáculo, antes e durante o filme, dentro e fora da tela. “Performance e espetáculo dentro e fora da tela”, destaca-se, é uma expressão que denota que aquilo que acontece exteriormente ao filme é tão importante quanto o que ocorre em seu interior, para a construção do produto artístico. Nesse contexto, de atenção dispersa entre o dentro e o fora do filme, não impressiona que os filmes indianos, aparentemente repetitivos aos olhos do espectador ocidental e inseridos no universo mítico do indiano, atraia tanto o público da Índia: uma narrativa familiar e previsível condiz com uma atenção oscilante entre o dentro e o fora do filme. Além disso, uma trama familiar libera a atenção do público para o espetáculo que o próprio filme oferece, com danças extravagantes, com sequências de ações fortemente emotivas etc., e para o espetáculo proporcionado pelo evento social na sala de projeção.

Srinivas (2016) afirma inclusive que o humor e a atmosfera na sala de cinema são muitas vezes mais importantes para a experiência coletiva do que o filme em si.

De acordo ele, os prazeres do ambiente muitas vezes assumem o primeiro plano nessa experiência. Portanto, nas salas de cinema indianas, há uma experiência coletiva de entretenimento, na qual o lazer situa-se no contexto sociocultural. Assim, o indiano procura no cinema não uma imersão na história, como no caso do espectador do cinema ocidental em geral, mas talvez um adendo floreado de sua vida, que colore com alegria, riqueza e espetáculo sua existência muitas vezes marcada pela pobreza, pela monotonia e pela pouca ou nenhuma perspectiva de melhoria de vida. O universo suntuoso exibido em tela se entrelaça com sua vida real, passando a compor sua vivência quotidiana no mundo.

Isso difere de uma mera experiência ocular com o virtual, em que o espectador “sai” de seu mundo real, “esquecendo-se” dele, e “entra” no universo diegético da história, como é o caso do cinema clássico ocidental, em que há uma separação nítida entre mundo fílmico e o mundo externo. Diferentemente, no caso do público do cinema popular indiano, a experiência com o virtual não “anula” a realidade externa, mas se une a ela, formando uma nova realidade. Assim, por exemplo, o espectador indiano acompanha a dublagem dos atores de canções em *playback* as quais ele já conhece e que são sucesso na indústria fonográfica. Não estranha a ele a diferença de timbre de voz entre o ator e o cantor, pois como é como se atores e espectadores estivessem juntos cantando a música de um cantor famoso. Além disso, essa diferença é positiva na perspectiva do espectador indiano, pois somam-se a beleza do corpo do ator/atriz com a beleza da voz do cantor/cantora, sendo ambos/ambas apreciadas pelo público como estrelas, como afirma Majumdar (2010). Diferentemente, no caso do cinema clássico ocidental, essa diferença soaria estranha ao espectador, pois tiraria sua atenção do universo diegético para o mundo exterior, quebrando a lógica da imersão.

As salas de cinema indianas atraem o público nacional também por instigar nele o sentimento de pertencimento a um grupo. De acordo com Srinivas (2002, p. 164, tradução nossa): “A socialização com amigos e familiares na sala de cinema tem prioridade sobre o ato de assistir ao filme.” Ir ao cinema é possivelmente uma oportunidade para ver familiares e amigos e conversar de forma mais próxima que pelo celular, por exemplo. Assim, não é necessário que o filme inteiro agrade ao

espectador, mas apenas que ele tenha algum elemento, um condimento do masala, que o atraia, pois o evento social em si já é um grande atrativo – Srinivas (2002) chama essa peculiaridade da audiência indiana de “visualização seletiva”. No divertimento provocado pela participação ativa e pela interação com pessoas próximas, o evento social pode ser o motivo principal da ida ao cinema, em detrimento do filme em si.

Até mesmo os intervalos dos filmes são um momento interessante de partilha com pessoas próximas. Os filmes já são estruturados pensando-se nesses interstícios, os quais não ocorrem apenas por causa da longa duração dos filmes, mas para abrir espaço para uma interação social mais aflorada que contribua para fazer da ida ao cinema uma experiência agradável que se quer repetir. De acordo com Srinivas (2002, p. 164), até os filmes de Hollywood exibidos na Índia com duração de 90 minutos são divididos ao meio por um intervalo. O autor também informa que se o intervalo é atrasado por alguma razão, espectadores começam a ficar inquietos e a abandonar seus assentos. Além disso, o espaço da sala de cinema e dos corredores (nos intervalos, antes e depois do filme) são também espaços para a disseminação de assuntos envolvendo Bollywood, já que grande parte da mídia é dominada por fofocas envolvendo atores, atrizes e profissionais de cinema.

Mais profundamente, pode-se dizer que a coletividade que caracteriza a experiência do filme popular indiano é um desdobramento do senso de coletividade do povo índico, cujas bases são hindus. De acordo com Thomas (1985), as castas hindus, as questões de parentesco e as “ideologias” religiosas hindus, particularmente a crença no destino e no *kharma*, definem um sujeito social menos individualizado. Além disso, essa experiência coletiva guarda relação com práticas culturais indianas tradicionais de canto, dança e teatro que eram coletivas e por vezes envolvia a participação ativa do público, como no caso da dança *kuchipudi* (Capítulo 5: Cinema híndi e cultura geral indiana). Por conseguinte, o aspecto coletivo da fruição de filmes marca o cinema popular indiano fortemente e de forma peculiar. Em seu trabalho de campo na Índia, Srinivas (2002, p. 161) entrevistou diversos indianos que não viam o menor sentido em assistir a filmes sozinhos, estranhando a indagação sobre essa possibilidade. Alguns deles chegaram a

questionar se tal situação seria possível. Outros ainda afirmaram que vão assistir aos filmes por entretenimento e, por isso, vão em grupo. Srinivas (2002) concluiu: “Geralmente, a busca de uma experiência fílmica solitária é considerada um ato antissocial e não-natural.” (SRINIVAS, 2002, p. 161, tradução nossa).

A estrutura interior da sala indiana de cinema contribui para essa experiência cinematográfica coletiva peculiar. As salas, como informa Srinivas (2002), são estratificadas em assentos mais altos e distantes das telas, mais caros e ocupados mais por pessoas das classes mais abastadas, e em assentos mais baixos e mais próximos da tela, mais baratos e ocupados mais por pessoas das classes mais pobres. Além disso, nos lugares muito próximos à tela, a presença de homens é predominante (SRINIVAS, 2002). Nessa região, a interação com a tela é mais frequente e envolve mais comumente falas de cunho sexual (SRINIVAS, 2002), o que não condiz com o comportamento esperado de uma mulher pela sociedade indiana. As pessoas situadas ao fundo esperam que quem esteja mais próximo da tela seja barulhento e interaja com a projeção abertamente (SRINIVAS, 2002) e esse comportamento também integra o espetáculo para elas. Assim, como observa Srinivas (2012), o microuniverso da sala de cinema reflete a sociedade indiana como um todo, sendo que cada extrato da sala de cinema é ocupado por grupos de determinada classe social e com características especificas em termos de gênero, de estilo de visualização e de envolvimento estético. Na sala de projeção, a experiência é bastante diferente para grupos distintos de expectadores, em termos de gênero, idade e classe socioeconômica.

A experiência coletiva no ambiente da sala de cinema e em seus arredores extravasa os momentos relacionados ao lançamento e à projeção do filme e passa a impregnar a vivência quotidiana dos expectadores. Assim, por exemplo, há filmes híndi que passam a integrar o quotidiano das pessoas que, conhecendo suas trilhas e diálogos de cor, passam a empregar falas de personagens em sua conversação diária (BALLERINI, 2009). O fato de os indianos reverem seus filmes favoritos repetidas vezes (BALLERINI, 2009; THOMAS, 1985, p. 130) favorece a incorporação deles ao quotidiano das pessoas. De acordo com Thomas (1985, p. 130), o “valor de repetição” é deliberadamente construído pelos cineastas,

sabedores de que os indianos apreciam tanto o “ver” quanto o “escutar” os filmes. Enquanto na cinematografia clássica ocidental, as imagens têm supremacia sobre o som, sendo que a palavra falada e escrita deve ser substituída por imagens tanto quanto possível, no cinema popular indiano, o diálogo e o som como um todo têm importância fundamental. Thomas (1985) informa que gravações de diálogos de filmes por vezes vendem mais que suas coleções de músicas. Não surpreende, pois, que muitos dos diálogos entre casais de apaixonados em filmes indianos sejam poéticos e idealistas. Pode-se dizer, então, que muitos filmes populares indianos são vistos e revistos dezenas de vezes, devido à sua estreita relação com a música (também no ocidente, as pessoas escutam as músicas de que gostam repetidas vezes) e ao seu aspecto espetacular (também no ocidente, as pessoas assistem a um mesmo espetáculo várias vezes).

Pelo que foi dito, nota-se que a prática de “visualização repetida” (termo empregado por Srinivas (2002)), que em princípio parece entediante ao espectador ocidental, pode ser perfeitamente compreendida, quando considerado o contexto sociocultural de exibição do filme. O indiano constrói o filme, enquanto o vê. Cada vez que ele vai ao cinema, a experiência do filme é em, pelo relacionamento que ele estabelece com os outros espectadores e com a tela, inclusive com seu hábito de dançar e cantar acompanhando os atores. Novas companhias, novas conversas, novas danças são possíveis, quando se assiste novamente a determinado filme. De acordo com Srinivas (2016), na sala de cinema, a audiência empreende relações sociais e negociações que produzem e refazem o filme e sua experiência coletiva. Nesse contexto, emoções são instigadas durante a projeção não apenas pelos elementos do filme em si, mas também pelas antecipações que os repetidores fazem dos acontecimentos da trama, de forma que o tom e o impacto emocional de cada cena podem ser reconstruídos pelas suas intervenções em alta voz. Como exemplifica Srinivas (2002), cenas exageradamente melodramáticas podem ser alvo de piadas dos repetidores e, assim, adquirirem um tom cômico, de modo que seu sentido inicialmente proposto pelo cineasta é alterado.

A repetição da visualização de um filme até mesmo pode acrescentar valor a um espectador mais participativo em seu próprio ponto de vista, pois quando mais

ele assiste a um mesmo filme, mais ele tem condições de interagir com a tela e com os demais. De acordo com Srinivas (2002):

> Os frequentadores habituais são um tipo de espectador que pode ser descrito como 'ativo'. O espectador ativo constrói um relacionamento particular com o filme – assim, o filme não é aceito como um produto completo ou finalizado. As audiências utilizam o filme como um material cru para construírem sua própria experiência, no processo de reconstrução do filme. (SRINIVAS, 2002, tradução nossa).

Os espectadores "editam" os filmes não apenas nas salas de cinema, mas também em casa. De acordo com Srinivas (2002), em casa, geralmente uma pessoa assume o papel de fazer avançar o filme, sendo instruída pelos demais a esse respeito. Mesmo nas salas de cinema, é comum que a audiência peça para que certa cena de que gostaram, como é comum no caso de cenas de dança, sejam repetidas (SRINIVAS, 2002). Ora, a estrutura do cinema indiano, com uma narrativa simples e clara, que amarra frouxamente espetáculos emotivos, permite isso. No cinema clássico ocidental, centrado na narrativa mononuclear com início, meio e fim definidos, uma prática similar resultaria em grande dificuldade de apreensão da trama. Isso explicita a relativa oposição do cinema indiano, fortemente voltado para o espetáculo, ao cinema clássico ocidental, centrado na narrativa.

Como os indianos estão interessados no espetáculo emotivo, mais do que na narrativa em si (THOMAS, 1985, p. 130), ver um filme repetidas vezes não lhes parece um problema. Da mesma forma, não lhes parece um problema assistir a filmes com enredos relativamente similares a muitos outros filmes vistos anteriormente e familiares ao espectador. Pelo contrário, quanto mais fácil for a compreensão e a apreensão da narrativa, maior será a propensão à interação com a projeção e com os demais espectadores e mais a atenção poderá se dirigir livremente ao espetáculo: às danças, aos diálogos poéticos, às sequências de ações fortemente emotivas, à estética da *mise-em-scène* etc. Sobre essa fruição focada no espetáculo, Srinivas (2002) comenta:

> Evidência desse estilo de visualização [seletiva] é vista na apreciação estética do filme [...]. Os espectadores podem cantarolar uma melodia ou bater seus dedos enquanto a música é ouvida, mesmo quando esta é fundo

> para uma cena tensa ou trágica. Essa apreciação estética se refere ao modo como os telespectadores olham além do filme para a realidade que contribuiu para a construção do mesmo, o que pode ser chamado de modo documental de visualização (Sobchack, 1999), por exemplo, no caso do modo como eles observam o cenário: 'Veja isto [Melkote, onde certo filme foi filmado]. Tão bonito! Nós todos podemos fazer um piquenique lá!' (SRINIVAS, 2002, tradução nossa).

De acordo com Srinivas (2002), o fato de o indiano olhar através dos filmes, em vez de olhar para um mundo imaginado construído, permite que eles desmontem uma cena em fragmentos que eles apreciam e que eles constantemente relacionam com sua vida quotidiana. Essa "visualização seletiva" é condizente com a narrativa simples que amalgama diversos modos de espetáculo do cinema popular indiano.

A característica de coletividade e participação da audiência indiana exige, na análise dos filmes populares índicos, o afastamento das teorias e abordagens centradas no texto fílmico, e o enfoque em uma abordagem fenomenológica que considere as práticas sociais e culturais e seu papel na configuração da experiência fílmica (Introdução). A teoria ocidental clássica de cinema considera a recepção um ato individual de apreensão e de interiorização da narrativa, por indivíduos solitários, silenciosos e genéricos, despojados de suas peculiaridades sociais e culturais. Essa teoria, como se nota pelo exposto, é inadequada à análise da experiência do cinema popular indiano, focada no espetáculo emotivo, coletiva, barulhenta e estratificada conforme subgrupos de um público heterogêneo – nele, o espetáculo e a emoção têm igual ou maior relevância que a narrativa na constituição do objeto artístico-cultural. Enquanto o espectador ocidental utiliza quase que exclusivamente seus olhos na fruição do filme, o espectador indiano emprega todo o seu corpo na experiência fílmica, seus membros balançam dançando, seus lábios gargalham, cantam, dialogam. O cinema popular indiano, enquanto produto construído coletivamente (pelos cineastas e pela audiência), exige o exame do filme de forma holística, considerando tanto sua construção, divulgação e distribuição, quanto o contexto social e cultural de sua recepção, aspectos que juntos implicam na multiplicidade de experiências que cada exibição de um mesmo filme proporciona.

Na sala de cinema indiana, cada espectador não se comporta propriamente como um único indivíduo desfrutando de uma experiência íntima e particular, como no cinema clássico ocidental, em que o espectador tende a imergir na diegese, "esquecendo-se" do mundo exterior. No cinema popular indiano, diferentemente, o

espectador une o mundo das telas com o mundo exterior. Nesse cinema, cada indivíduo é parte integrante de um universo peculiar, formado pela união entre esses dois mundos, e participam dos rituais coletivos dele. Srinivas (2016) afirma: “(...) o filme é um “bem criativo”, consumido em um “contexto social, e não por eremitas isolados (...)” Segundo o autor, a fonte da desse cinema é sua experiência coletiva e social, em que o importante não é tanto como o filme endereça as audiências, mas como as audiências se constituem elas mesmas em torno do filme e constroem uma experiência partilhada. O filme acontece como um ato performático coletivo, de forma que o produto de entretenimento final não é o que está registrado na película em si, mas sim uma vivência coletiva interativa da audiência com o que está registrado na película e com os presentes na sala de projeção, que resulta das ações de várias pessoas. A audiência indiana refaz o filme inicialmente feito pelo cineasta, enquanto o assiste.

Além de interferir ativamente no processo de exibição após o registro do filme em película, a audiência obviamente interfere na construção do filme em película, pois os cineastas antecipam a experiência dela no momento da construção de seus filmes. Como afirma Srinivas (2016), os cineastas antecipam seu mercado e suas audiências potenciais, o que intensifica o aspecto colaborativo do processo de construção do filme. Os cineastas indianos de sucesso são sensíveis às demandas culturais do público, de forma que geralmente conseguem perceber aquilo que tem potencial em agradá-lo, intuindo qual a medida adequada de temperos para que o masala tenha sucesso de público.

De acordo com Srinivas (2016), a informalidade e a espontaneidade caracterizam a produção e a divulgação de filmes na Índia, onde os cineastas falam de incertezas e desconhecidos. De acordo com Vanita Kohli-Khandekar (2006), o marketing intenso e os testes de audiência feitos sistematicamente em Hollywood são relativamente desconhecidos no país, apesar de sua enorme produtividade. Planejamento e estratégias de marketing, como parte de uma maior organização da indústria indiana, poderiam tornar ainda mais vultoso o seu êxito. Escrevendo sobre a informalidade do conjunto das indústrias de cinema popular indianas, Srinivas (2016) afirma:

> Os filmes são divulgados de variadas formas na Índia: por meio de publicações de jornais, revistas sobre filmes e programas de televisão. A informalidade e a espontaneidade que caracterizam o cinema e a produção se estendem à divulgação de filmes do mesmo modo. Tradicionalmente, o boca a boca tem desempenhado um papel central na Índia, onde as pessoas, particularmente as que compõem a audiência de massa, muitas das quais são analfabetas, não leem críticas de filmes em jornais ou revistas de cinema (embora um maior acesso à televisão tenha trazido algumas mudanças na comunicação). Em pequenas cidades e aldeias, "anunciar um filme" costumeiramente significava um homem em uma bicicleta com sanduíches[31] ou um autoriquichá vagando com um megafone anunciando em alto som "goppa action chitram!" (grande filme de ação!), enquanto forneciam informações sobre quem estava atuando, uma prática similar à dos vendedores ambulantes que vagavam pelas ruas alardeando suas mercadorias. (SRINIVAS, 2016, tradução nossa).

O trecho supracitado indica que o cinema na Índia faz parte da cidade de forma muito mais intensa que no mundo ocidental em geral. Na Índia, o cinema contribui enormemente para a construção do ambiente da cidade, de seu corpo físico vivo e móvel, e está marcadamente presente no quotidiano urbano. A "cidade-corpo"[32] indiana é composta por meninos que ocupam as ruas tocando músicas de filmes em flautas de bambu, pelas marchas de fãs que celebraram um filme recém-lançado, pelos anunciantes de filmes que exibem seus cartazes, pelas decorações em toldos de teatro, pelas guirlandas enormes que decoram os recortes (SRINIVAS, 2016). De acordo com Srinivas (2016):

> A presença visual do cinema na cidade é ela mesma uma forma de publicidade espetacular que produz o boca a boca. As placas de propaganda enormes e os outdoors, os recortes altos que se destacam acima da rua e os cartazes em cores intensas de filmes, todos produzem consciência sobre os filmes, ao trazerem uma característica surreal aos espaços do quotidiano. (SRINIVAS, 2016, p. 24, tradução nossa).

Portanto, a experiência do cinema popular indiano é intensa, coletiva e espontânea, antes, durante e após a projeção do filme, manifesta-se fisicamente nas cidades e impregna-se na vida quotidiana da audiência. Como afirma Srinivas

---

[31] Sanduíche é um par de placas de propaganda conectadas por correias, pelas quais ele é ligado aos ombros de uma pessoa.

[32] Cássio Viana Hissa e Maria Luísa Magalhães Nogueira (2013) desenvolveram um interessante conceito de "cidade-corpo", segundo o qual o corpo da cidade não é formado apenas de edificações. O corpo da cidade, de acordo com os autores, é um corpo movente, formado também pelos transeuntes e pelos veículos, os quais, juntamente com os espaços edificados, constituem uma configuração fluida própria do espaço urbano. Os autores afirmam que a cidade-corpo "diz o significado dos territórios da vida".

(2016), o conjunto das indústrias de cinema popular indianas tem um modelo de cinema interacional e relacional, caracterizado pela espontaneidade, improvisação e performance. Nesse contexto, o filme ocorre mais como parte de um processo experiencial denso e como performance interativa, da qual a audiência é parte fundamental. Reconhecer o filme popular indiano dessa forma, permite expandir as possibilidades de sua análise rumo a conclusões mais assertivas. De acordo com Srinivas (2016, tradução nossa): “Estudar o cinema como ato coletivo torna visível seus processos mais amplos, abundantes, complexos e caóticos, que contribuem para a produção da experiência fílmica e que são desprezados pelas conceitualizações filmocêntricas de recepção.”

4.1.3 As demandas do público e a indústria de cinema híndi

Nos termos da estética gustativa indiana, o masala híndi é um tempero composto por diversos condimentos: condimentos de performances musicais, condimentos de sequências de ação fortemente emotivas, condimentos de melodrama, condimentos de comédia etc., todos unidos frouxamente por um enredo raso, simples e familiar, que se move do trágico ao cômico, do diálogo à canção, em uma flutuação de emoções diversas instigadas no espectador. De acordo com Rajadhyaksha (2016), o filme popular indiano é como um amálgama, definido mais como um conjunto de diversas mercadorias discretas frouxamente costuradas do que como uma única mercadoria. Esse aspecto, como afirma o autor, marca um contraste nítido com Hollywood, que, em sua era de estúdio, adotava uma linha de montagem linear voltada para a produção do filme final, pré-definido com clareza. Diferentemente, no cinema popular indiano, que, desde seus primórdios amalgama diferentes espaços culturais, a transformação desses espaços em uma história coerente ocorre de modo muito diferente (RAJADHYAKSHA, 2016). Assim, por exemplo, muitos dos filmes populares indianos são produzidos sem planejamento sistemático prévio, a partir de uma música de sucesso, e os atores frequentemente recebem o roteiro somente no momento da gravação (BALLERINI, 2009).

Esse modo peculiar de funcionamento da indústria de cinema híndi se formou de modo a atender às demandas culturais específicas do povo indiano, por meio da construção de filmes enquanto união de espaços culturais vários. Como se observou pelo estudo da arte indiana empreendido neste trabalho, a estrutura do cinema híndi deriva de modalidades artísticas e populares que precederam o cinema na Índia, as quais o cinema posteriormente absorveu. O filme popular indiano é uma união espetacular formada por elementos dessas modalidades, que visa atender um público heterogêneo, em termos de gosto, idade, gênero, classe social etc., com elevado apelo popular. De acordo com Srinivas (2016, tradução nossa): “As tensões entre heterogeneidade e o anseio por um amplo apelo afeta todos os ramos de produção e entrega de filmes para as audiências.”

A estrutura industrial do cinema híndi fabrica um produto cultural caracterização não pela customização típica de Hollywood, que oferece filmes de gêneros cinematográficos específicos para grupos relativamente homogêneos de espectadores, mas pela diversidade de espetáculos oferecidos, com o fim de alcançar um público tão amplo quanto possível. Por conseguinte, é um produto não especializado, oferecido a preços baixos às massas, de forma que o lucro é auferido não pelo valor da unidade, mas pela quantidade total vendida de ingressos. Já o cinema hollywoodiano é uma indústria que se especializou conforme nichos de mercado específicos, fazendo produtos customizados por cliente: filmes de comédia, filmes de ação, filmes de drama etc. Sua complexa indústria não aufere receita pelo volume de público simplesmente, mas pelo valor relativamente alto do conjunto de seus produtos; não apenas a bilheteria do filme, mas também os produtos relacionados ao filme. Portanto, os gêneros cinematográficos de Hollywood estão para públicos homogêneos segmentados em nichos específicos, assim como o masala híndi, com elementos de diversos gêneros, está para um público heterogêneo. Essa diferença entre Hollywood e Bollywood se relaciona à complexidade primeira em comparação com a segunda. Quando mais uma indústria se complexifica, mais ela tende a customizar seus produtos para públicos específicos e, como desdobramento, os custos de produção e, portanto, os preços aumentam. Sobre a tendência do cinema híndi de buscar atender vários gostos, Rosie Thomas, apud Unny (2014), afirma:

> Eu vim para Bombaim da Inglaterra na década de 1970 e passei muito tempo com Manmohan Desai tentando entender a mentalidade dos cineastas. Lembro-me distintamente de uma sessão de história na qual eu estava, em que eles estavam segregando caracteres hindus, muçulmanos e cristãos com giz de cores diferentes no quadro-negro. Foi surpreendente o modo como as histórias foram deliberadamente direcionadas para setores da multidão, de modo que elas atingissem o máximo de pessoas. (THOMAS apud UNNY, 2014).

No que se refere ao funcionamento da cadeia produtiva, os trabalhadores de Hollywood têm funções mais específicas, sendo que as tarefas de produtor, diretor, roteirista e ator são claramente definidas, enquanto na Índia há sobreposições entre as funções e as tarefas na produção fílmica e desfoques das fronteiras entre elas (Srinivas, 2016). Em Bollywood, são comuns casos de atores que dirigem e outros casos de funções distintas acumuladas pela mesma pessoa. Como afirma Srinivas (2016, tradução nossa), “onde a filmagem não é controlada por um roteiro, vários indivíduos podem influenciar e moldar o filme e suas cenas.” Isso é reflexo, em grande parte, da relativa desorganização de Bollywood, em comparação com Hollywood. Há vantagens e desvantagens na forma de divisão de tarefas de ambos os lados. Por um lado, a especialização permite a maximização da qualidade de cada tarefa. Por outro, as fronteiras borradas entre as funções permitem que os trabalhadores tenham uma visão mais completa de todo o processo de construção do filme.

Cabe comentar que a desorganização que caracteriza o conjunto das indústrias indianas de cinema popular é um aspecto que está mudando recentemente, conforme informa Bose (2007). De acordo com o autor, estabeleceu-se recentemente um método sistemático para a produção cinematográfica na Índia, de forma que: (1) os filmes seguem cronogramas, de modo que levam apenas semanas para serem produzidos e não meses ou mesmo anos, como antes; (2) o destino dos filmes é decidido antes do lançamento, não sendo mais relevante que um filme fique muito tempo em cartaz; (3) os tempos de completa anarquia, com astros sobrecarregados coordenando os trabalhos, com falta de responsabilidade financeira e/ou intelectual e com produções estourando o orçamento findaram (BOSE, 2007, p. 90). A respeito desse último ponto, cabe comentar que a indústria não está plenamente livre da anarquia (SRINIVAS, 2016). O caminho rumo ao

planejamento e organização envolve mudança na cultura da prática cinematográfica indiana, caracterizada pela oralidade e improvisação (SRINIVAS, 2016), que ainda dá muita voz às estrelas.

De acordo com Bose (2007, p. 90-91), duas razões principais explicam a institucionalização do cinema popular indiano. A primeira delas é o reconhecimento do cinema como indústria pelo governo da Índia, o que ocorreu em 2001 (BOSE, 2006, p. 22; MISHRA, 2019, p. 151), como resultado da pressão da *Film Federation of India* (Federação de Cinema da Índia) e de outras associações, que faziam *lobby* para conferir *status* de legalidade à indústria, utilizando como instrumento o *Industrial Disputes Act* (Lei de Disputas Industriais), de 1947 (BOSE, 2006, p. 22). Esse reconhecimento atraiu investimentos privados legais no cinema indiano e instigou sua institucionalização, contribuindo para a derrocada do esquema de utilização do cinema para a lavagem de dinheiro advindo do tráfico de drogas e de armas, antes muito comum no cinema popular indiano (BALLERINI, 2009; BOSE, 2007). A participação do dinheiro sujo nesse cinema era um dos fatores que limitavam a aceitação do mesmo em festivais internacionais. O financiamento legal de bancos e outras instituições financeiras ao cinema implicou na necessidade da adoção de procedimentos contábeis e de planejamento de produção organizados e claros pelos cineastas empreendedores, o que eliminou cineastas presos a antigos procedimentos.

A segunda razão que explica a maior ordem na indústria indiana de cinema popular é o processo de transformação de empresas de capital fechado em grandes organizações de capital aberto (BOSE, 2007, p. 91). Isso permitiu o acesso a grandes somas de dinheiro e enfraqueceu a opressão de agiotas e chefes mafiosos sobre a indústria, possibilitando maior experimentação de ideias e emprego de formas não convencionais a jovens diretores talentosos (BOSE, 2007, p. 91). O resultado é que o perfil da indústria mudou, tornando-se mais institucionalizada, menos arbitrária e menos sujeita a grupos mafiosos. Antes, esses grupos tinham atitudes como, por exemplo, insistir na colocação de cenas eróticas ou de estupro, por exemplo, nos filmes que financiavam com dinheiro sujo (BOSE, 2007, p. 91). O resultado dessa maior estruturação é que o sucesso na indústria deixou de ser um acaso. Os maiores produtores se tornaram hábeis administradores de suas finanças.

Esses produtores, em geral, são adeptos da distribuição de prejuízos – o método mais comum e exitoso é investir em vários filmes simultaneamente, intencionando que pelo menos funcione e compense as perdas dos demais (BOSE, 2007, p. 91).

4.2 REPRESENTAÇÕES SOCIAIS NO CINEMA HÍNDI

4.2.1 As castas e sua representação no cinema híndi

A discriminação por castas foi proibida pela Constituição de 1950 (ARRIGUE JÚNIOR; MARTINEZ, 2014, p. 176; KLINE, 2010, p. 192). Contudo, a tradição das castas está enraizada na cultura da população indiana, extremamente religiosa, configurando-se como uma divisão social que estrutura a sociedade hindu índica. Na Índia atual, a tradição das castas não é algo que está na conversação diária das pessoas, sendo considerada uma espécie de tabu (O SISTEMA..., 2015ª). Além disso, é possível ver pessoas de todas as castas trabalhando juntamente, de forma que essa diferença não é muito sentida no quotidiano profissional nas cidades (O SISTEMA..., 2015ª). Nos centros urbanos e nas grandes cidades, a tradição das castas é mais amena que nas cidades interioranas, no que se refere ao ambiente de trabalho (O SISTEMA..., 2015ª). O que se percebe é a diferenciação entre as pessoas devido ao seu nível de instrução educacional e à sua situação econômica, similarmente ao que ocorre no Brasil (O SISTEMA..., 2015ª). Esses aspectos, contudo, não significam que as pessoas não se importam com as castas umas das outras. Geralmente, quando uma pessoa quer saber a casta de outra, ela lhe pergunta pelo seu sobrenome – por ele, é possível saber a que casta e a que grupo étnico ela pertence (O SISTEMA..., 2015ª).

A tradição das castas se faz sentir mais intensamente em dois campos específicos: a política e a família; no segundo caso, especificamente no que se refere ao casamento (O SISTEMA..., 2015b). A maioria dos indianos são bastante tradicionais e prefere se casar com pessoas da mesma casta, devido ao fato de cada casta ter seus próprios costumes, estabelecidos ao longo de gerações (PILLAI, 2010, p. 169). Como afirmam Raeann Hamon e Bron Ingoldsby (2003, p. 214,

tradução nossa): “Na Índia, ainda é costume dos indivíduos se casar dentro de sua religião, casta e subcasta.” Nos anúncios de jornais impressos de pais que procuram por esposas para seus filhos ou anunciam suas filhas como potenciais esposas, eles apresentam suas preferências em termos de casta, religião, profissão etc. (ÍNDIA..., 2015b). Os anúncios em busca de esposas apresentam as exigências em relação a elas, no que se refere à beleza e nível de instrução, por exemplo, além de mostrar atributos do noivo, tais como a universidade em que ele se formou e a casta da família (ÍNDIA..., 2015b). Nas cidades interioranas, a propaganda em prol de um casamento arranjado ocorre mais por meio do boca a boca (ÍNDIA..., 2015b). O casamento arranjado, que é a regra na Índia e que ocorre na grande maioria das uniões (JAISWAL, 2014), indica a grande força que ainda tem atualmente a tradição das castas. Como informa Tulika Jaiswal (2014), estima-se que, na Índia, cerca de 90% de todos os casamentos são arranjados pelos membros familiares dos noivos e os adultos jovens se sentem satisfeitos com esse sistema de uniões arranjadas (JAISWAL, 2014).

Não há correlação direta entre castas e riqueza econômica. Em seu princípio, as castas se referiam a grupos de profissões similares. Pertencer a determinada casta não implica necessariamente ser rico ou pobre. Assim, é possível que um brâmane, pertencente à casta mais alta, seja pobre. O oposto também pode ocorrer: uma pessoa de casta baixa pode adquirir elevada posição social e econômica – o 14° primeiro ministro indiano, Narendra Damodardas Modi (1950-), por exemplo, veio de uma subcasta baixa, a Modh-Ghanchi, pertencente à casta Modh-Bania, à qual pertencia também Mahatma Gandhi. Contudo, a casta a que um indivíduo pertence geralmente é determinante em todos os aspectos de sua vida: o local de moradia, a profissão e o casamento são definidos pela casta a que ele pertence.

A casta de um indivíduo indica o grupo de profissões a que seus ancestrais se dedicavam. Originalmente, o sistema de castas estava relacionado à divisão da sociedade indiana em grupos de profissões (KUIPER, 2011, p. 42). Segundo esse sistema, o pertencimento de cada indivíduo a determinada casta seria parte de uma realidade espiritual (KUIPER, 2011, p. 43). Cada casta constitui-se como um grupo social, em princípio, endógeno (membros de uma casta só podem casar-se entre si) (KUIPER, 2011, p. 42). O aspecto endógeno não é absoluto, pois, por exemplo,

algumas pais indianos ignoram as castas na escolha de cônjuges para seus filhos (ÍNDIA..., 2015b).

Originalmente, haviam quatro castas e a literatura hindu atribui a cada uma delas uma origem: (1) os brâmanes (sacerdotes-mestres), que teriam nascido da boca de Purusha (“homem cósmico”); (2) os xátrias (reis e líderes políticos e militares), que teriam nascido dos braços de Purusha; (3) os vaixás (comerciantes), que teriam nascido das coxas de Purusha; (4) os sudras (servos: camponeses, artesãos e operários), que teriam nascido dos pés de Purusha (KUIPER, 2011, p. 43; LONG, 2011, p. 236; RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 27-28). Havia ainda um grupo sem casta, chamados *dalits* ou “intocáveis”, que teriam se originado da poeira sob os pés de Purusha (KUIPER, 2011, p. 15). Cada casta é subdivida em numerosa quantidade de subcastas (KUIPER, 2011, p. 15). Há castas que existem em regiões da Índia e inexistem em outras (KUIPER, 2011, p. 22-42). Os estrangeiros e os não-hindus seriam piores que os intocáveis, pois seriam poluidores o hinduísmo (JAMMANNA; SUDHAKAR, p. 17), mas há estrangeiros na Índia que afirmam que, em seu quotidiano no país, eles não sentem a existência dessa categorização (O SISTEMA..., 2015).

Existem diversas teorias que tentam explicar a origem do sistema de castas. Uma das mais aceitas e propagadas é a teoria histórica social que fornece uma explicação para a criação das *varnas* (castas) e dos intocáveis (PRUTHI, 2004, p. 2). Essa teoria associa a origem do sistema castista à chegada dos arianos, povo de pele clara vindo do sul da Europa e do norte da Ásia, na Índia, por volta do ano 1.500 a.C. (PRUTHI, 2004, p. 2). As comunidades já estabelecidas no território indiano eram descendentes de povos tais como os negritos (fisicamente semelhantes aos povos africanos), os mongoloides (parecidos com os chineses), os australóides (parecidos com os aborígenes australianos) e, a maior delas, descendentes dos dravidianos (vindos do mediterrâneo) (PRUTHI, 2004, p. 2). O principal contato dos arianos foi com os dravidianos e os australóides (PRUTHI, 2004, p. 2). Os arianos tomaram o controle sobre o norte da Índia e expulsaram os povos locais para o sul e para as florestas e montanhas do norte do país (PRUTHI, 2004, p. 2).

Os arianos organizaram a si mesmos em três grupos: (1) o grupo dos guerreiros, chamados *rajayana* e, posteriormente, *kshatria*; (2) o grupo dos sacerdotes, chamados *brahmans*; (3) o grupo dos agricultores e artesãos, chamados *vaisia* (PRUTHI, 2004, p. 2). Os dois primeiros grupos lutaram politicamente entre si pela liderança da sociedade ariana e os *brahmans* acabaram prevalecendo (PRUTHI, 2004, p. 2). À medida em que os arianos foram tomando o controle de regiões do norte indiano, os *vaisia* se tornaram senhores de terra e os povos locais subjugados se tornaram camponeses e artesãos (PRUTHI, 2004, p. 2). Para assegurar seu *status*, os arianos estabeleceram normas religiosas e sociais que preconizavam que apenas eles poderiam ser sacerdotes, guerreiros e homens de negócio – em Maharashtra, por exemplo, os *mahars*, de pele escura, eram considerados um povo sem casta (PRUTHI, 2004, p. 3). Entre os párias e as três *varnas* arianas, havia a *varna sudras*, trabalhadores simples da sociedade, que, por sua vez, se dividiam em duas comunidades: uma composta por povos subjugados por arianos e outra descendente da miscigenação entre arianos e povos locais (PRUTHI, 2004, p. 3).

Além de a Constituição de 1950 declarar que a prática de 1.500 anos do sistema castista constitui discriminação ilegal, ela também definiu que aproximadamente um quinto de todas as vagas de empregos públicos e de cursos em universidades públicas está reservado para pessoas das até então chamadas castas inferiores. (AGUIRRE JÚNIOR; MARTINEZ, 2014, p. 176) Essas medidas, contudo, não implicaram na eliminação da segregação de indivíduos devido às suas antigas castas, sendo necessário o combate sistemático ao problema, por meio de políticas governamentais específicas que envolvam programas de conscientização.

A organização social baseada em castas foi amplamente criticada pelo cinema, inclusive por Bollywood (PEREZ JÚNIOR, 2012). Como se percebeu na análise das superproduções sucesso de público analisadas, muitas vezes, o sistema de castas é criticado diretamente no cinema híndi. Contudo, a estrutura baseada no sistema de castas ou em sistemas similares quase nunca é rompida pelos indivíduos, como é o caso de *Mughal-e-Azam*[33] (1960) e *Devdas* (2002). Em ambos

[33] Em *Mughal-e-Azam* (1960), não há propriamente uma divisão da sociedade em castas, mas uma divisão entre nobres e criados no governo do imperador mogol muçulmano Jalaluddin Muhammad

os filmes, o mocinho e a mocinha apaixonados, por pertencerem a castas diferentes, não conseguem se unir em um casamento, apesar do grande esforço de ambos, e o resultado de sua paixão é a degradação e/ou a morte de um deles.

4.2.2 A influência de questões étnicas no cinema híndi

Como derivação das invasões do povo ariano na Índia, que disseminou a ideia de que os claros arianos eram superiores aos escuros dravidianos (PROLONGEAU, 2015) e, posteriormente, do sistema de castas, em que tradicionalmente as pessoas das castas mais prestigiadas tinham a pele mais clara (PRUTHI, 2004, p. 2-3), nota-se na sociedade indiana uma forte predileção pela cútis clara. Como afirma a psicanalista Sudhir Kakar e a antropóloga Katharina Kakar, a obsessão indiana pela tez clara relaciona-se à tradição das castas, de acordo com a qual “um brâmane será mais claro que um intocável” (O PESADELO..., 2017). Comentando sobre a importância da cor da pele na criação do sistema de castas e sobre sua sedimentação na mitologia hindu, R. K. Pruthi (2004) afirma:

> Nas histórias religiosas hindus, há muitas guerras entre deuses arianos, de um lado, e demônios e espíritos maus de pele escura, de outro. Os diferentes deuses também têm escravos de pele escura. Há estórias de demônios mulheres tentando seduzir deuses arianos homens de formas enganosas. E também histórias de casamentos entre heróis arianos e demônios mulheres. Muitos acreditam que esses incidentes realmente ocorreram e que os deuses e heróis eram pessoas de origem ariana. E os demônios, espíritos maus e escravos de pele escura eram, de fato, os moradores originais da Índia, a quem os arianos cunharam como monstros, espíritos maus, demônios e escravos. (PRUTHI, 2004, p. 3, tradução nossa).

Mesmo no caso de deuses hindus descritos nos escritos mitológicos como seres de pele escura, eles são geralmente retratados com a pele clara. Como lembra o cineasta Bharadwaj Sundar, apud Pandey (2018), Krishna, que é descrito

---

Akbar. Nada obstante, essa divisão e suas implicações na sociedade retratada são similares ao sistema de castas e às restrições sociais que ele provoca.

como um ser de pele escura nesses escritos, é retratado com a pele clara, assim como Ganesha, elefante retratado com a cabeça branca. O cineasta afirma:

> Todas as imagens dos deuses e deusas populares que vemos ao nosso redor, em nossos templos em casa ou salas de oração, *on line*, em calendários, adesivos e cartazes em lojas e coladas atrás de auto-riquixás, todas mostram eles de pele clara. (...) se nós olharmos em volta, perceberemos que em 99,99% das vezes, os seres mitológicos são retratados com pele clara. (BHARADWAJ SUNDAR apud PANDEY, 2018).

Um caso notório de predileção pela cútis clara na tradição mitológica hindu, é o mito de Krishna e Radha. De acordo com a *British Broadcasting Corporation* (BBC, 2019), é comum que Krishna seja retratado com a pele azul clara, embora, no mito hindu, ele seja descrito com a pele azul escura. No mito, Krishna revela à sua mãe, Yashoda, que ele não gostava de sua pele azul escura e queria ser mais claro, assim como sua amada, Radha, era (BBC, 2019). Yashoda, então, sugeriu que ele pintasse o rosto de Radha da cor que ele quisesse, para que se sentisse melhor, e ele o fez (BBC, 2019). Mesmo depois da brincadeira de Krishna, ele e Radha estavam apaixonados um pelo outro (BBC, 2019). Acredita-se que esse é o motivo pelo qual as pessoas jogam pó colorido umas sobre as outras no *Holi* (BBC, 2019), que também é chamado *Kamamahotsava* (“Celebração para o deus do amor”) (MELTON, 2011 *et al.*, p. 401).

O colonialismo britânico preservou e reforçou a predileção pela cútis clara na Índia, enfatizando a contraposição entre governantes de pele clara e trabalhadores pobres de pele escura (ABRAHAM, 2017; PROLONGEAU, 2015). Atualmente, na sociedade indiana, os indivíduos de pele escura sofrem pressão para clarearem sua cútis de familiares, de amigos e da indústria midiática, que reforça (e lucra) com a obsessão cultural índica pela tez clara (ABRAHAM, 2017; LIU, 2018; PROLONGEAU, 2015). A Índia é um dos países em que as pessoas mais consomem produtos para clareamento de pele, muitos dos quais de eficácia duvidosa e potencialmente danosos à saúde (ABRAHAM, 2017; LIU, 2018). De forma ampla, esses indivíduos são pressionados pela própria estrutura social do país, em que o tom de pele geralmente é um fator importantíssimo no que se refere ao sucesso pessoal, às possibilidades de se conseguir uma vaga de emprego e de encontrar um cônjuge (ABRAHAM, 2017). Os sites voltados para casamento

retroalimentam a ideia de que os tons de pele mais claros são melhores que os escuros (PROLONGEAU, 2015). Nos concursos indianos de *miss*, a notória diferença entre o tom de pele das candidatas, muito claro, e o tom de pele médio do povo indiano tem chamado a atenção do mundo (JOHN; GUPTA, 2019; PANDEY, 2019).

O cinema popular indiano absorve essa predileção da sociedade e a alimenta. Nos filmes de Bollywood em geral, nota-se a forte palidez dos atores e atrizes em comparação com o tom de pele da média do povo indiano. Nas superproduções analisadas neste trabalho, esse aspecto foi identificado. Há rumores de que atrizes de Bollywood clareiam sua pele, o que elas fariam não apenas por questões de padrão de beleza, mas também para conseguir os principais papéis na indústria e para ter uma aparência apelativa para o público formado por meninas jovens obcecadas pela tez clara (8 BOLLYWOOD…, 2015; ACTRESSES…, S.D.). Cremes clareadores são frequentemente propagandeados por atores e atrizes influentes de Bollywood, tais como Shah Rukh Khan, Katrina Kaif, Deepika Padukone, Sonam Kapoor, Preity Zinta (PANDEY, 2019; PROLONGEAU, 2015). A estilista de Bollywood Archana Walavalkar, apud Prolongeau (2015, tradução nossa), afirma: “Quando filmamos ao ar livre, os atores ficam no sol o menor tempo possível; então, correm para o abrigo de seu guarda-sol ou *trailer*. (...) E, claro, a iluminação é plena, para acentuar esse traço.”

A maior parte dos principais atores e atrizes de Bollywood têm a aparência de descendentes de povos indo-arianos, que habitam principalmente no norte do país, mais claros em média que as pessoas do sul, que descendem em geral de povos dravídicos, mais escuros. Contudo, isso não reduz o fato de que a discriminação pelo tom de pele que se verifica no cinema popular indiano é um reflexo do racismo do país (ROFBAUER, 2015; O PESADELO..., 2017), que tem raízes em conceitos religiosos hindus inclusive (ROFBAUER, 2015), que Bollywood absorve e retroalimenta, desde seu início – boa parte da abertura para a atuação de mulheres judias no cinema híndi em seus primórdios devia-se ao tom de pele mais claro delas (ROBBINS, 2016). O tom de pele mais claro dos atores de Bollywood não pode ser atribuído à região que o sedia, até mesmo porque atores e atrizes de outras

indústrias indianas mais ao sul, onde o tom de pele da população é, em média, mais escuro, podem ascender para Bollywood, por seu talento e carisma, como foi o caso de Aishwarya Rai (1973-), que inciou sua carreira de atriz de cinema na indústria tamil e posteriormente se tornou uma das atrizes com maior destaque na indústria híndi (KESAVAN, 2006, p. 328; SARAN, 2012). Além disso, no sul, a maioria das atrizes são do norte do país e fazem sucesso justamente por terem a pele clara (ÍNDIA..., 2015ª).

Embora a obsessão cultural pela cútis clara como algo associado à beleza e ao sucesso esteja amplamente disseminada na sociedade indiana com um todo, há resistências a essa noção dominante. Assim, por exemplo, Shah Rukh Khan recebeu uma petição de 15.000 assinaturas contra seu endosso ao clareamento de pele, em uma propaganda na qual ele atribuía em certa medida seu sucesso na carreira cinematográfica ao seu clareamento de pele (PROLONGEAU, 2015). Já a atriz Nandita Das está envolvida ativamente na campanha *Dark is beautiful* (“O escuro é bonito”), lançada em 2009, e se voltou para o cinema independente, que é menos obcecado com estereótipos (ABRAHAM, 2017; PROLONGEAU, 2015). Das, apud Prolongeau (2015, tradução nossa), comenta sua experiência em Bollywood: “Sempre que me maquiam, eles tentam clarear minha pele. (...) Se você trabalha em Bollywood com uma pele escura, você está condenado a interpretar apenas personagens como camponeses ou moradores de favelas. (...) Personagens da cidade de sucesso devem ter a pele clara.”

4.2.3 A família no cinema híndi

Em linhas gerais, o cinema híndi é voltado para a família tradicional hindu indiana. Assim, seus filmes retratam predominantemente o núcleo familiar tradicional hindu: patriarcal, formado por um casal heterossexual e sua prole, com valores hindus. Ou, pelo menos, esse núcleo familiar é exibido como o modelo a ser perseguido. A abordagem de temas como a homossexualidade ou a emancipação feminina é praticamente inexistente e quase nunca ocorre de forma explícita. Geralmente, as mocinhas são mulheres conformadas com o sistema patriarcal da sociedade. Em nenhum dos filmes sucesso de público analisados, notou-se a

abordagens de temas como como esses. Infere-se que isso ocorre de forma geral no cinema híndi, pois os filmes analisados frequentemente inspiraram outras produções, por causa do sucesso de bilheteria que alcançaram.

Na Índia, a maioria dos casamentos são arranjados e geralmente as pessoas se casam com outras da mesma casta, devido, dentre outros fatores, à intenção de manter os costumes próprios de sua casta (ARNETT, 2006; O SISTEMA..., 2015b). Na sociedade indiana, o casamento arranjado, aquele que resulta da busca dos pais por um cônjuge para os filhos (na Índia, a autoridade dos mais velhos é muito respeitada), é que é considerado um casamento digno de respeito, ao contrário do casamento por amor, que não é bem visto em geral pela sociedade (ARNETT, 2006).

Atualmente, o casamento arranjado não ocorre sempre independentemente da vontade dos pretensos noivos. De acordo com Robert Arnett (2006):

> Na maioria das famílias indianas, os casamentos ainda são arranjados, embora hoje, os filhos geralmente tenham voz no processo de seleção. O costume de não ver o cônjuge até a chegada da cerimônia de casamento é coisa do passado. Os potenciais cônjuges se encontram e falam um com o outro na presença de suas famílias, para verificar se eles satisfazem os requisitos físicos um do outro e se eles são compatíveis. Se ambas as famílias concordarem com a união depois dessa primeira etapa, seus horóscopos são trocados e entregues aos astrólogos para que estes verifiquem se eles combinam bem. (ARNETT, 2006, tradução nossa).

Na Índia, o casamento envolve explicitamente outras questões além de amor, como situação econômica, casta, grupo étnico, religião etc., de forma muito mais aberta e declarada que no ocidente. Nesse contexto de casamentos arranjados, as histórias de amor do cinema híndi, em que a mocinha e o mocinho vivem exclusivamente em prol de sua paixão, são utilizadas como um escape à realidade concreta da Índia. Embora nas narrativas do cinema híndi geralmente a normativa social das castas prevaleça sobre a vontade dos indivíduos, os apaixonados vivem até o fim (a ruína ou a morte de um deles ou de ambos) em função de seu amor.

Na análise dos filmes sucesso de público feita neste trabalho, observou-se que a traição e divórcio não são temas comuns. Vários filmes empregam artifícios para não retratar a traição e o divórcio. Em *Ratan* (1944), Ratan, esposo arranjado

de Gauri, nem toca nela, atormentado com a possibilidade de, como homem idoso, perturbar uma moça pura apaixonada por outro homem. O amado de Gauri, Govind, também não toca nela, em respeito ao seu casamento. Contudo, os dois jovens vivem na iminência de toque físico. Como o beijo, a traição é algo sempre iminente, mas que geralmente nunca se concretiza. De forma similar, em *Devdas* (2002), o esposo arranjado de Parvati, diz a ela que ama sua ex-esposa, que falecera, e que sempre haverá uma distância entre ele e Parvati. O amado de Parvati, Devdas, também não toca na moça, mas o anelo dos apaixonados um pelo outro está sempre presente. Tanto em *Kismet*, quando em *Devdas*, a morte de um dos apaixonados é uma alternativa ao divórcio ou à traição. Em nenhum dos filmes sucesso de público analisados, o divórcio ou a traição ocorreram.

O casamento hindu (e o dote) é tradicionalmente visto como um “presente de uma donzela”, *kanyadan*, do pai da noiva para a família do noivo (KUIPER, 2011, p. 46). O dote, no contexto do casamento arranjado, é uma questão delicada com várias potenciais implicações complicadas para as mulheres. Apesar do *Dowry Prohibition Act*, de 1961, ter proibido claramente a prática do dote, ele continua sendo amplamente praticado na Índia, principalmente por moradores das áreas rurais do país e entre subcastas menos educadas (ARNETT, 2006, p. 175). Geralmente, o dote é exigido pela família do noivo e a família da noiva concorda em pagá-lo, além de concordar em custear todos os gastos com a festa de casamento (ARNETT, 2006, p. 175). Mesmo após o casamento, espera-se que a família da noiva dê presentes ao noivo em ocasiões especiais ou nas ocasiões em que o noivo vai 148iolen-la (ARNETT, 2006, p. 175). Porém, nem todas as famílias têm o costume de cobrar e receber dotes e algumas famílias do noivo concordam em custear a festa de casamento (A QUESTÃO..., 2015). Além disso, atualmente, mulheres mais educadas se recusam a casar-se com o noivo, caso ele ou sua família exijam o dote (ARNETT, 2006, p. 175).

Em regra, quando a mulher se casa, ela vai morar com a família do noivo, toma o nome dessa família e, frequentemente, muito raramente visita seus pais biológicos (O CASAMENTO..., 2015). Em alguns casos, ela nunca mais os vê (O CASAMENTO..., 2015). Ela passa a pertencer à família do noivo, como se fosse filha de seus sogros (O CASAMENTO..., 2015). Nesse contexto, se a família do noivo

está insatisfeita com o dote, a esposa costuma ser muito humilhada e agredida verbal e fisicamente. Nesse caso, é comum que a família do noivo ameace quebrar o contrato do casamento, caso a família da noiva não pague uma quantia maior (A QUESTÃO..., 2015). Como a honra da família tem grande valor na sociedade indiana, cuja preservação recai principalmente sobre a mulher, muitas famílias se endividam por causa de questões relativas a dote (A QUESTÃO..., 2015). Há casos em que o esposo abandona a esposa e se casa com outra, por insatisfação com o valor do dote (A QUESTÃO..., 2015). Boa parte dos suicídios e homicídios de mulheres na Índia está relacionada à pressão da família sobre a mulher (ARNETT, 2006, p. 175). Há vários casos de crueldades, espancamentos e até assassinatos de mulheres por seus maridos, por considerarem o dote recebido insuficiente (ARNETT, 2006, p. 175).

Outro desdobramento do dote é o aborto: há muitos casos de mulheres grávidas de bebês do sexo feminino que abortam, por causa da tendência de que a filha implique em muitos custos com casamento e dote no futuro (PATEL, 2007; SAHNI *et al*., 2008) – para as famílias indianas, é uma desonra que suas filhas não se casem. Embora o *Pre-Conception and Pre-natal Diagnostic Techniques (Prohibition of Sex Selection) Act*, de 1994, tenha determinado que a prática de exames para descobrir o sexo do feto é ilegal, ela continua a ocorrer ilegalmente (DAS, 2016, p. 312-314). Um desdobramento dessa lei é o infanticídio feminino: muitas crianças meninas que chegam a nascer são assassinadas pelos pais, para que eles não tenham que arcar com os custos de seu casamento no futuro[34] (SAHNI *et al*., 2008).

[34] Em pesquisa feita com base em dados sobre o sexo de crianças nascidas em hospitais na Índia ao longo de 110 anos, publicada em 2008, quando faltavam 44 milhões de mulheres no país, em relação ao número de homens, Sahni *et al.* (2008) apontou como causas dessa falta o preconceito de gênero, a negligência com as meninas e o infanticídio e o feminicídio de crianças do sexo feminino. A análise dos dados mostrou que a proporção média entre os sexos dos nascidos no período foi de 910 meninas para cada grupo de 1000 meninos. Essa proporção caiu significativamente de 935/1000, até 1979, para 892/1000, após 1980, em função do advento e disseminação dos exames de ultrassom que permitem identificar o sexo do bebê antes do nascimento. Essa razão foi ainda menor, 716/1000, quando a primeira criança era menina. Opostamente, houve um excesso de meninas nascidas de mães cujo primeiro filho era um menino. Nesse caso, a proporção foi de 1140/1000.

4.2.4 A representação da mulher no cinema híndi

Na Índia, a mulher geralmente volta-se intensamente para a família, dedicando-se totalmente ao cuidado do esposo e dos filhos. As mulheres indianas são criadas para serem boas esposas, boas mães e boas donas de casa. Em geral, as famílias preferem os filhos homens, pois eles é que vão perpetuar o nome da família. Já a mulher, quando se casa, toma o nome da família do esposo e, além disso, deve lhe dar o dote. São poucas as mulheres indianas que estudam e muitas que o fazem são forçadas a se sujeitarem ao esposo após o término dos estudos, sendo impedidas por eles de exercer sua profissão. Além disso, muitas mulheres estudam com o fim de agregar valor para si, de forma a conseguir se casar (O QUE..., S.D.). A dedicação das mulheres casadas aos respectivos esposos beira a devoção religiosa. Na Índia, a expressão *pati dev* significa literalmente “marido deus” e é empregada em algumas comunidades do país, embora tenha caído em desuso ao longo dos anos (SINGH; DÉ, 1993, p. 193). A expressão indica o quanto a mentalidade indiana tradicional considera que a mulher deve dedicar-se ao marido, fazendo todas as suas vontades, sem nunca lhe negar nada.

No cinema híndi, a posição de submissão da mulher ao homem é marcante, como ficou claro nos filmes sucesso de público analisados. Essa posição de submissão não é retratada em tom de denúncia, como algo que deve ser combatido, mas como algo positivo e natural. A caracterização da heroína como representação de Sita, deusa hindu devota ao deus Rama, abnegada e submissa a ele, é recorrente nos filmes híndi. Nas tramas desse cinema, frequentemente a mocinha vive em prol de seu amado, sem qualquer ambição de vida, a não ser unir-se com o mocinho, casando-se com ele. Nos masala híndi em que o melodrama é o elemento dominante da trama, geralmente o casamento é o único objetivo da mocinha. Geralmente, ela não trabalha e vive pelo mocinho, o qual ela ama mais que a si própria e a quem ela atribui mais valor que a si mesma. Quando a mocinha exerce alguma atividade laboral, esta geralmente está relacionada à dança e ao canto – são comuns as danças dela para seu amado. É o caso, por exemplo, de Anarkali, a mocinha de *Mughal-e-Azam* (1960), que era dançarina do palácio do imperador mogol Jalaluddin Muhammad Akbar.

Os filmes do cinema híndi em geral romantizam a opressão sobre a mulher na sociedade indiana. Neles, as mulheres consideradas dignas de respeito são aquelas dedicadas à família e a contraposição destas às prostitutas, retratadas como mulheres de pouco valor, é destacada. Em *Devdas* (2002), a prostituta Chandramukhi é constantemente comparada negativamente com mocinha Parvati. Além disso, são comuns performances musicais nas quais a mocinha é agredida fisicamente por seu amado, sem revidar ou se mostrar revoltada com isso. Isso ocorre, por exemplo, em *Devdas* (2002) e em *Prem ratan dhan payo* (2015). São comuns ainda cenas em que a heroína é agredida pelo esposo, também sem revidar ou se mostrar revoltada com isso e sem que nenhuma testemunha o faça. Isso ocorre em *Devdas* (2002), quando o mocinho, Devdas, quer marcar no corpo da mocinha, Paro, seu amor por ela, golpeando-a com um colar. Ocorre também em *Mother India* (1960), quando Shamu, o esposo de Radha, desfere socos nas costas dela, pelo fato de ela pegar no chão grãos de bico do agiota Shukilala, que afligia a família, para alimentar seu filho Birju. Além disso, nos filmes hindi, frequentemente, a mocinha dirige-se ao esposo deixando claro em suas palavras que ele tem autoridade sobre ela, pedindo a ele permissão para fazer algo ou com gestos corporais que denotam submissão, como ajoelhar-se aos pés do amado. Em *Mother India* (1957) e em *Lagaan* (2001), as mocinhas se ajoelham aos pés dos respectivos mocinhos. Em *Padmaavat*, um filme de 2018(!), Padmaavat pede a seu esposo, o rei Ratan Singh, autorização para morrer, com o fim de não ser estuprada pelos inimigos do rei.

Bollywood tanto valoriza o modelo da mulher indiana hindu pudica, devota à família e submissa ao esposo, quanto reforça um estereótipo negativo da mulher ocidental presente na sociedade indiana. As mulheres ocidentais são estereotipadas na Índia como mulheres promíscuas, dadas ao sexo sem compromisso e propensas a trocas de parceiros, que não devem ser consideradas para fins de casamento, sem valores morais, sem respeito à família e inclinadas a libertinagens e bebedices. Muitos filmes híndi exibem performances musicais das quais participam figurantes estrangeiras ocidentais brancas, mulheres que trabalham informalmente como dançarinas. Esse estereótipo da mulher ocidental na Índia advém em parte dos

filmes de Hollywood (muito mais liberal que Bollywood no que se refere a relacionamento amoroso), exibidos no país.

Cabe comentar ainda sobre a atuação profissional das mulheres como atrizes no cinema híndi. Apesar de nos primórdios do cinema indiano as atrizes serem vistas com desprestígio, com o passar do tempo, por causa do status *social* que o cinema popular indiano adquiriu, as estrelas femininas passaram a ser vistas como deusas, literalmente. Isso também decorreu da representação que as protagonistas frequentemente fazem de deusas hindus, da relação religiosa que o indiano hindu estabelece com as imagens fílmicas e da forte religiosidade hindu na Índia.

4.2.5 A representação do homem no cinema híndi

O patriarcalismo da sociedade indiana, em que o machismo é acentuadíssimo, se projeta como uma imagem sobre um espelho perfeitamente polido no cinema híndi. O protagonista geralmente é um mocinho hindu, heterossexual, bondoso e valente, que representa o deus Rama. Já o vilão geralmente é uma representação de Ravanna, um antideus da mitologia hindu. Nos filmes híndi, são comuns as narrativas em que o mocinho é um homem de casta superior à da sua amada que nega todos os seus privilégios e despreza seu futuro promissor em prol de seu amor por ela.

4.2.6 A representação dos paquistaneses e dos muçulmanos no cinema híndi

É verdade que as barreiras de circulação de produtos dos vários circuitos cinematográficos indianos entre si são mais linguísticas do que políticas. Perez Júnior (2013) afirma inclusive que as barreiras não se equivalem a fronteiras políticas. O autor menciona como exemplos o cinema punjabi, cujos filmes circulam livremente no Paquistão e no norte da Índia, e os cinemas marathi e híndi, que estão ambos sediados em Mumbai. Apesar dessa relativa liberdade de circulação dos filmes, não há um tratamento completamente igualitário no que se refere aos muçulmanos e paquistaneses – o islamismo é a religião mais praticada no Paquistão, com 96,28% de adeptos na população (PAKISTAN BUREAU OF

STATISTICS, S.D.) – no cinema híndi. Frequentemente, os muçulmanos e os paquistaneses (o Paquistão é rival histórico da Índia, desde a Partição de 1947) são representados como vilões nos filmes híndi. Em *Haider* (2014), Khurram é um muçulmano responsável por destruir uma família hindu, instuição muito prezada pelos hindus indianos, outrora feliz e unida. Em *Gadar ek prem katha* (2001), os muçulmanos são retratados como vilões e os *sikhs* como mocinhos, na retratação da Partição de 1947. Também, geralmente as práticas religiosas islâmicas são retratadas como algo que não traz bons resultados ou proveito, diferentemente de como as práticas religiosas hindus são retratadas. Em *Haider* (2014), um soldado muçulmano morre a tiros logo após orar a Alá por sua vida.

Geralmente, nos filmes híndi, a cultura hindu é valorizada em detrimento da cultura muçulmana. Em *Mughal-e-Azam* (1960), por exemplo, embora o imperador mogol Jalaluddin Muhammad Akbar seja muçulmano, ela adora Krishna e a cultura dominante em seu palácio é a hindu. Esse filme é uma exceção de filme em que o casal hindu-muçulmano é formado por um homem muçulmano e por uma mulher hindu. Em geral, o que ocorre é oposto: um homem hindu e uma mulher muçulmana, que acaba aderindo à cultura hindu, o que se observa, por exemplo, em *Gadar ek prem katha* (2001). Contudo, *Mughal-e-Azam* se baseia em uma história em que, originalmente, o rei era muçulmano e a rainha, hindu. Bollywood tem estrelas que são adeptas do islamismo, tais como Shahrukh Khan. Contudo, isso não implica em aceitação e valorização do islamismo. Khan, por exemplo, interpreta predominantemente personagens que são mocinhos hindus.

4.2.7 A representação do ocidente no cinema híndi

No cinema híndi, o ocidente é por vezes valorizado e por vezes depreciado. Essa dubiedade se refere em particular à Inglaterra, ex-colonizadora da Índia. Por um lado, paisagens e pontos turísticos ingleses são exibidos em filmes indianos e a Inglaterra é retratada como um lugar de oportunidades, para onde as pessoas de classes mais abastadas vão estudar (*Devdas* (2002)) e trabalhar (*Dilwale dulhania le jayenge* (1995)). Por outro lado, costumes ocidentais, como o hábito de utilizar as

duas mãos indistintamente para comer e fazer a higienização do corpo, são escarnecidos como anti-higiênicos e inapropriados. Em geral, os indianos têm muito orgulho de sua cultura milenar e o patriotismo é algo presente nos filmes híndi (CHAKRAVARTY, 1993). Elementos como o mapa da Índia aparecem frequentemente nos filmes. Em alguns deles, o patriotismo se une ao ódio contra o antigo colonizador britânico e assume tons de racismo, como em *Lagaan* (2001).

4.2.8 A censura no cinema híndi

Em termos de censura, Bollywood é uma indústria bastante tradicional, comparada à Hollywood, como se observou nos filmes sucesso de público analisados. Até presentemente, cenas de beijo são raras em filmes de Bollywood e cenas de sexo só são permitidas pela censura oficial, em geral, na representação de narrativas consideradas sagradas pelos hindus, como as histórias mitológicas de deuses hindus, ou de acontecimentos considerados sagrados por eles, como as núpcias. Os lençóis se mexendo nas cenas que retratam núpcias se tornou um clichê do cinema híndi. O maior clichê do cinema popular indiano em relação a cenas de relacionamento íntimo são performances musicais do casal de protagonistas que substituem as cenas de beijo. Um dos meios empregados pelos cineastas para exibir cenas de sexo sem serem barrados pela censura é, além de retratar narrativas mitológicas e acontecimentos considerados sagrados, exibir cenas de estupro (BALLERINI, 2009). Ainda assim, cenas que mostram sexo e mesmo beijo são raras no cinema híndi. Geralmente, nas cenas de sexo, a relação íntima é apenas sugerida ou parcialmente ocultada por objetos e/ou pela montagem cinematográfica.

O cinema indiano é controlado por um órgão oficial de censura, o *Central Board of Film Certification* (CBFC), e pela censura informal, porém contundente, da parte da própria população indiana, muito conservadora. O CBFC inspeciona os filmes e retira partes deles, conforme julga que tal parte esteja inadequada, ou rejeita o filme por completo. A censura do CBFC recai principalmente sobre as cenas de sexo e de violência (DEVASUNDARAM, 2016, p. 128; LOBATO, 2019, p. 123). Algumas cenas, de filmes e de vídeos, que exibem decotes, gestos obscenos,

palavrões, bebidas alcoólicas e cigarros são cobertas parcialmente com mosaicos, emudecidas parcialmente ou são completamente cortadas, tanto nos cinemas, quanto nos canais de televisão (LOBATO, 2019, p. 123). Os filmes aprovados recebem um selo do CBFC. Diretores fazem vários ajustes em seus filmes para obter a aprovação – muitos filmes ficam congelados por meses esperando a aprovação (BALLERINI, 2009). Portanto, a censura do CBFC interfere no conteúdo dos filmes, não apenas por causa das ocultações de partes que considera inadequadas nos filmes, mas também porque os cineastas procuram abordar temas que permitam que eles mostrem cenas de sexo sem serem censurados.

O CBFC faz a censura não apenas de filmes e vídeos nacionais, mas também de produções estrangeiras, algumas das quais são proibidas de serem exibidas na Índia. Isso ocorreu, por exemplo, com *Fifith shades of grey* (“Cinquenta tons de cinza”, 2015), de Sam Taylor-Johnson (FIFTY..., 2015), e com o documentário da BBC *India’s Daughter* (“Filhas da Índia”, 2015), de Leslee Udwin (BBC NEWS, 2015). Esse último aborda o caso mais famoso de estupro em Déli, no qual uma estudante de medicina de vinte e três anos foi espancada e estuprada por um grupo de seis homens em um ônibus, incluindo o motorista, acabando por falecer alguns dias depois (BBC NEWS, 2015). Vários canais a cabo dos EUA que operam na Índia, como o *Fashion TV*, foram recentemente retirados temporariamente do ar pelos censores indianos, por estarem em desacordo com suas normas para exibição. (LOBATO, 2019, p. 123).

No caso da censura feita pela própria população, infere-se que isso deriva em parte da experiência coletiva de se assistir aos filmes. No cinema ocidental, a apreciação do filme se caracteriza pelo isolamento e, em geral, os filmes são subdivididos em gêneros cinematográficos e se destinam cada qual a públicos de faixas etárias específicas. Já na Índia, as pessoas vão assistir aos filmes em grupos com amigos e com vários membros da família e de diversas faixas etárias. Tal fato pode resultar em constrangimento no que refere à exibição de cenas que envolvem nudez, beijo e sexo. Srinivas (2002, p. 162) afirma que os cineastas de Bangalore receiam afugentar a audiência de mulheres e de famílias com filmes que tenham cenas vulgares e obscenas. De acordo com o diretor bollywoodiano Yash Chopra,

apud Srinivas (2002, p. 162), deve-se fazer entretenimentos decentes, pois ele se sentiria envergonhado com a presença de membros da sua família na sala de cinema onde estivesse sendo exibido um filme indecente de sua autoria. A censura da população a filmes considerados indecentes afeta não apenas cineastas, mas também atores. De acordo com Srinivas (2002), exigências de entretenimentos que sejam considerados adequados para a família podem paralisar a carreira de um ator. O ator Kannada, apud Srinivas (2002), afirma recebeu cartas de espectadoras revoltadas, as quais o interrogaram sobre o porquê de ele ter se tornado indecente, tirando sua blusa em cenas em um quarto em um dos filmes que fez. Nota-se pelos exemplos de censura informal relatados que a censura da população pode ter grande impacto econômico em Bollywood. Considerando-se essa situação, infere-se que a censura oficial do CBFC, que corta cenas de filmes, seja em determinada medida tolerada pela indústria por evitar que a censura informal ocorra.

Ocorre que o público tem se cansado de clichês como as performances musicais que substituem o beijo do casal e o lençol que cobre a relação íntima entre recém-casados. Particularmente as gerações mais jovens, principalmente aquelas que têm acesso a filmes ocidentais, costumam achar estranhas cenas clichês como essas (BALLERINI, 2009). A tendência é que o cinema híndi mude com o passar do tempo, de acordo com mudanças culturais e comportamentais da população indiana.

Cabe comentar que, apesar de a sexualidade explícita ser em geral fortemente reprimida no cinema híndi, a sensualidade permeia os filmes em geral desse cinema, em que quase sempre o romance é um dos elementos-chave da trama. Essa sensualidade aparece notoriamente nas danças. Também são muito eróticas as cenas de “quase-beijo”, nas quais os apaixonados não tocam os lábios um do outro, mas suas ações sugerem o beijo, quando, por exemplo, um deles acaricia com uma pena os próprios lábios e o lábio do amado.

Antes do domínio colonial britânico, a Índia era uma nação que apregoava a sexualidade explícita, como sugerem o *Kamasutram* e os templos com esculturas eróticas de Khajuraho, pequena cidade do estado Madhya Pradesh, norte da Índia. O comedimento da sociedade indiana atual em relação ao sexo relaciona-se à resistência da Índia ao domínio colonial britânico. Os colonizadores ingleses estereotipavam o povo indiano como pessoas depravadas e dadas à libertinagem

sexual (ROJAS, 2017; SILVA, 2015), o que justificaria a colonização. A censura dos britânicos ao que eles consideravam excesso sexual era também parte de uma tentativa deles de impedir envolvimentos íntimos entre indianos e britânicos que comprometessem o domínio dos últimos sobre os primeiros. Os censores britânicos não se incomodavam muito com cenas em que indianos praticavam ações sexuais entre si, mas se incomodavam em ver homens indianos beijando ou praticando contato sexual com mulheres britânicas (SILVA, 2015, p. 335).

Segundo Sandhya Mulchandani (2006), a celebração da sexualidade é parte da cultura indiana, mas acabou sendo mais apreciada apenas no âmbito privado, enquanto a sensualidade é algo mais difícil de ocultar e se expressa continuamente na Índia. A sociedade indiana permite que o indivíduo seja muito sexual, mas não que ele demonstre isso publicamente (MULCHANDANI, 2006). A negação da sexualidade explícita ao lado de uma sensualidade acentuada é notória nos filmes do cinema híndi em geral. A reprovação da exposição pública da sexualidade ocorre em vários dos filmes sucesso de público do cinema híndi analisados. Em *Mother India* (1957), Shamu e Radha, mesmo casados, são repreendidos pela mãe de Shamu por trocar carícias entre si, ocasião em que ela alerta à nora sobre o perigo de seu filho ficar mal falado na vila. Em *Padmaavat* (2018), o rei Ratan Singh atira uma faca em Raghav Chetan, pelo fato de ele espiar seu romance com sua esposa, a rainha Padmaavat, e o bane do reino por causa disso. Essa negação da sexualidade explícita não impede, contudo, o forte teor sensual de algumas cenas em filmes híndi, como dito. Como os filmes híndi são comumente baseados em mitos hindus, muitos dos quais tem forte sexualidade implicada, as narrativas são carregadas de sensualidade, apesar da forte censura oficial e informal sobre o cinema no que se refere à sexualidade.

Atualmente, a sociedade indiana é bastante retraída no que se refere a relacionamento amoroso e isso se refle no cinema híndi. Nessa sociedade, não é comum a expressão de afetividade amorosa entre casais em público. Não é comum ver casais de mãos dadas na rua e muito menos se beijando. Na Índia, é comum ver homens se abraçando e se beijando como expressão de amizade, mas não um homem e uma mulher se abraçando e se beijando. Em entrevista concedida à Oprah

Winfrey, durante a promoção de seu primeiro filme hollywoodiano, *Bride and prejudice* (“Noiva e preconceito”, 2004), dirigido por Gurinder Chadha, a estrela Aishwarya Krishnaraj Rai-Bachchan comentou sobre a quase ausência de cenas de beijo no cinema híndi:

> Em todos os filmes que fiz até agora, não há beijos. Nós não vemos beijos nos filmes, assim como geralmente as pessoas não fazem isso comumente nas ruas. Não é verdadeiramente algo que se vê comumente [aqui, Aishwarya responde à indagação da entrevistadora sobre o beijo em público com um tabu na Índia]. Quero dizer, sim, as pessoas se beijam sim, mas isso não acontece como uma norma que se observa comumente em qualquer esquina das ruas. É mais privado. É uma expressão mais privada de emoção. Eu penso que a arte imita a vida e isso também ocorre no nosso cinema. (RAI-BACHCHAN, S.D., tradução nossa).

5 CINEMA HÍNDI E CULTURA GERAL INDIANA

5.1 ASPECTOS CULTURAIS BASILARES DO CINEMA HÍNDI

Como território que recebeu diversos povos que, durante maior ou menor período, passaram por ele ou nele se estabeleceram, a Índia contemporânea tem uma cultura ecumênica, sincrética e híbrida. Kumar (2014, tradução nossa) afirma: “A diversidade, pluralidade e multiplicidade infinitas são as principais características que marcam a cultura visual popular indiana.” De acordo com o autor, as formas e o conteúdo das modalidades de arte contemporâneas índicas, inclusive as que incluem tecnologia digital, ao mesmo tempo em que se adaptaram às demandas das novas tecnologias de mídia, continuaram enraizadas nas tradições clássicas e populares das práticas e das artes visuais de tempos remotos.

Essa diversidade cultural indiana, tanto inter-regional quando intrarregional, se reflete no cinema popular indiano, sendo visível tanto no conjunto dos polos cinematográficos, quanto no interior de cada um deles. A multiplicidade cultural que caracteriza esse cinema também resulta de sua gênese a partir de várias manifestações culturais anteriormente já populares na Índia. Perez Júnior (2013) atribui a peculiaridade da linguagem cinematográfica indiana ao íntimo relacionamento entre o cinema indiano e as outras manifestações artísticas indianas desde os seus primórdios. Para efeitos de comparação, sabe-se que o cinema ocidental em seu princípio era exibido como uma novidade tecnológica, sendo que muitas vezes era feito por pessoas sem formação artística e era geralmente desprezado pelos intelectuais e artistas das modalidades tradicionais, como o teatro. Os inventores do cinema, os irmãos franceses Lumière, eram empreendedores e estavam interessados em propagar o cinematógrafo enquanto novidade tecnológica. Quando os filmes eram exibidos no chamado “teatro de variedades”, nos primórdios do cinema, ele era visto frequentemente como uma curiosidade tecnológica de pouco valor artístico. Mais tarde, o mágico francês George Meliès utilizaria a câmera para fazer trucagens e possibilitar, assim, o ilusionismo no cinema. Posteriormente, o cineasta D. W. Griffith desenvolveria a linguagem cinematográfica de forma

consistente, inspirando-se em obras literárias. Já o cinema indiano surge também integrado a salas de teatros já existentes, sendo que os filmes muitas vezes eram exibidos nos intervalos das peças, sendo considerados desde o princípio como um produto cultural. Srinivas (2016) afirma que o cinema indiano tem raízes na tradição performática e na cultura popular. Segundo Perez Júnior (2013):

> Quando o cinema chegou à Índia, logo após a invenção pelos irmãos Lumière, os artistas que já atuavam em outras áreas foram os primeiros a se interessar por pensar e realizar o novo meio de expressão. Nos grandes centros urbanos, as primeiras salas exibidoras foram os teatros que já estavam em funcionamento. Isso propiciou a criação de um ambiente no qual as artes indianas contribuíram para a elaboração da linguagem do cinema nascente, desde a própria origem e invenção, nas primeiras décadas do século XX. Isso também explica a natureza diferenciada da linguagem cinematográfica do cinema indiano no contexto da história do cinema mundial. (PEREZ JÚNIOR, 2012).

De acordo com Bava (2011), o cinema indiano nunca foi visto como uma novidade pela população indiana, mas como um prolongamento natural das artes tradicionais, marionetes, *kathakali* (um tipo de teatro-dança clássico indiano), lanterna mágica e outras. Segundo o autor – que define o cinema indiano como a "cultura do excesso, da mistura e da transformação" –, o sucesso desse cinema se deve ao seu não purismo, ao fato de ele mesclar representação e narração, romance e narrativa épica, canções e danças. Assim, esse cinema está alinhado à multiplicidade cultural que caracteriza a Índia.

Na Índia, a influência de outras modalidades artísticas tradicionais sobre o cinema é uma via de mão-dupla, em um processo contínuo de retroalimentação. A respeito dessa relação, o psicanalista Sudhir Kakar (1983) afirma:

> Quando uma dança popular regional, ou uma figura musical particular, como o bhajan [música com tema religioso hindu ou ideias hindus] ou canto clássico, entram pela porta da frente de um estúdio de Madras, elas são transformadas em dança de filme ou em bhajan de filme, ganhando motivos musicais ou coreográficos de outras regiões, inclusive, eventualmente, de países ocidentais. Retransmitido em seguida em technicolor e som estereofônico, o original já está totalmente modificado. Da mesma forma, as situações, diálogos e cenografias de cinema começaram a colonizar o teatro popular indiano. Mesmo a iconografia tradicional das imagens presta homenagem às representações de 'deuses' e 'deusas' do cinema. (SUDIR KAKAR, 1983, tradução nossa).

A divisão entre modalidades artísticas com fronteiras bem delineadas, música, artes cênicas (teatro/dança), pintura, escultura, arquitetura, literatura, cinema, não se aplica propriamente à cultura indiana. Em geral, a arte indiana é um conjunto que envolve elementos do que se chama no ocidente “modalidades artísticas”. José Luiz Martinez (2001) afirma: “Na Índia, desde a antiguidade, a representação artística é realizada pela conjugação das artes.” Segundo o autor, música vocal e instrumental, dança e teatro constituem uma unidade multimidiática englobada pelo termo *sangita*. Assim, na Índia, as fronteiras entre as chamadas modalidades artísticas são muito mais porosas que no ocidente, em geral. No cinema híndi, esse aspecto está presente: música, dança, diálogos poéticos etc. ocorrem como uma unidade multimidiática. As performances musicais do cinema híndi não são meramente pausas na narração feita com diálogos falados e ação. Elas fazem parte da trama, se unindo com essa narração no mesmo nível de relevância de forma contínua. Muitas vezes, as performances musicais no cinema híndi configuram-se como uma forma peculiar de dar sequenciamento aos acontecimentos da trama – quando isso ocorre, essas performances se constituem como narrações cantadas e dançadas.

5.2 RELIGIÃO E CINEMA HÍNDI

Ao longo da pesquisa empreendida, verificou-se que todos os tipos de manifestações artísticas indianas estão baseados em tradições religiosas do hinduísmo, as quais estão fortemente presentes nos mesmos, de forma explícita ou implícita. Mais amplamente, o hinduísmo permeia não apenas as artes, mas a vida do povo indiano em todos os seus aspectos, como fator estruturante da sociedade índica. Por causa disso, antes de abordar a relação das demais modalidades artísticas indianas com o cinema híndi, abordam-se as religiões na Índia.

A Índia é um país com múltiplas religiões e em cada estado indiano há uma ampla quantidade de diferentes religiões (LAVEESH; KALE, 2009, p. 80). A maioria da população indiana é hindu – aproximadamente 80% do total (MINISTRY OF HOME AFFAIRS, 2011). A segunda religião com maior número de adeptos é o islamismo, com aproximadamente 14% da população (MINISTRY OF HOME

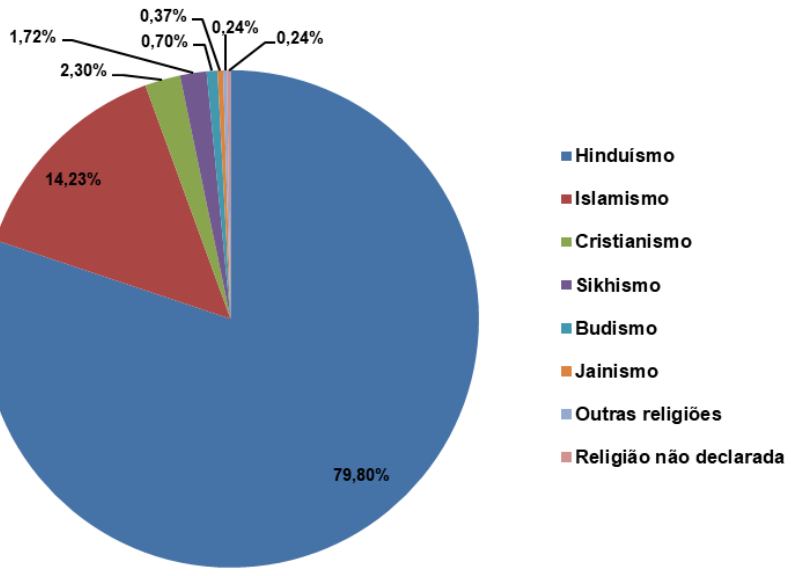
AFFAIRS, 2011). No mundo, o hinduísmo é a terceira maior religião, com cerca de 1,1 bilhão de seguidores (15,1% da população mundial), atrás do islamismo, com cerca de 1,8 bilhão de seguidores (24,1%), e do cristianismo, com cerca de 2,3 bilhões de seguidores (31,2%) (HACKETT; MCCLENDON, 2017). O contingente populacional sem religião corresponde 16% da população, aproximadamente 1,2 milhões de pessoas (HACKETT; MCCLENDON, 2017).

Tabela 4 – Religiões na Índia (2011)

Religião	Número de Habitantes	Porcentagem
Hinduísmo	**966257353**	**79,80%**
Islamismo	**172245158**	**14,23%**
Cristianismo	**27819588**	**2,30%**
Sikhismo	**20833116**	**1,72%**
Budismo	**8442972**	**0,70%**
Jainismo	**4451753**	**0,37%**
Outras religiões e convicções	**7937734**	**0,66%**
Religião não declarada	**2867303**	**0,24%**
Total	**1210854977**	**100,00%**

Fonte: Elaborado pela autora, com dados do *Ministry of Home Affairs* (2011).

Gráfico 5 – Religiões na Índia (2011)



Fonte: Elaborado pela autora, com dados do *Ministry of Home Affairs* (2011).

Figura 5 – Religiões na Índia

Fonte: (RELIGIONS..., 2015).

Bárbara Harriss-White (2003) fornece uma noção sobre a enorme diversidade religiosa na Índia:

> A Índia é, em qualquer padrão, um país altamente religioso, mas, de forma alguma, é somente hindu. Há minorias religiosas que se desenvolveram, ao lado da religião hindu dominante, ao longo de muitos séculos. Algumas dessas outras religiões são convencionalmente vistas como membros da 'família hindu', tendo sido criadas no território do sul asiático: jainismo, budismo e siquismo. Outras estão fortemente estabelecidas há muito tempo na península do sul asiático: cristianismo, islamismo, fé parsi, as religiões dos povos tribais e as religiões das castas (cuja existência independente do hinduísmo bramânico permanece controversa). Ao todo, contando com as religiões das castas e das tribos, as minorias praticantes de outras religiões que não o hinduísmo bramânico podem acertadamente representar até 45% da população da Índia. Mesmo se excluirmos as religiões das castas e das tribos, 17% da população pertenceria às religiões minoritárias em 1991. (HARRISS-WHITE, 2003, p. 132-133, tradução nossa).

A seguir, aborda-se de forma resumida as religiões que depois do hinduísmo são mais praticadas na Índia, em ordem decrescente de adeptos: islamismo, cristianismo, sikhismo, budismo e jainismo. Posteriormente, o hinduísmo será abordado mais pormenorizadamente.

O percentual da população que pratica o islamismo, segunda religião com o maior número de adeptos na Índia, cerca de 14% da população, está muito abaixo do percentual de adeptos do hinduísmo, a religião mais praticada, cerca de 80% (MINISTRY OF HOME AFFAIRS, 2011). Quando Maomé fundou o islamismo, por volta do ano 600, muitos comerciantes árabes que faziam seus negócios no litoral indiano se converteram à nova religião e estabeleceram comunidades islâmicas no litoral índico (SINGH, 2015). Com as sucessivas invasões de imperadores muçulmanos em séculos seguintes, o Islã alcançou várias outras partes do país (DIAKONOFF, 1999, p. 107-108; SINGH, 2015). Cinco dinastias muçulmanas governaram Déli entre 1206 e 1526, quando a cidade foi conquistada por Babu, o primeiro imperador mogol (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.h; BBC, 2009). Algumas dessas dinastias tinham a pretensão de governar toda a Índia, mas nenhuma delas foi tão poderosa quanto os Grandes Mogóis (1526-1857) (DIAKONOFF, 1999, p. 108). O Império Mogol dominou a maior parte da Índia entre meados do século XVI e início do século XVIII (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.g). Eles consolidaram o Islã no sul da Ásia e disseminaram a cultura e as artes muçulmanas na Índia (BBC, 2009). O último imperador mogol foi deposto pelos ingleses em 1858 (BBC, 2009).

Embora ainda hoje haja conflitos entre hindus e muçulmanos, os indianos que praticam o islamismo estão relativamente integrados no ambiente cultural da Índia. Muitas cidades indianas atuais têm comunidades muçulmanas consideráveis e há locais que são focos da cultura muçulmana, como as cidades Lucknow, capital do estado Uttar Pradesh, no norte da Índia, e Hyderabad, capital do estado Telangana, no centro-sul do país. Ambas foram governadas por príncipes muçulmanos, chamados *nizams* em Hyderabad e *nawabs* em Lucknow, por um longo período e são atualmente conhecidas como centros históricos da cultura “indo-muçulmana” (VARSHNEY, 1997, p. 4). Contudo, como mencionado, o islamismo e seus adeptos são depreciados nos filmes de Bollywood, em geral.

O cristianismo é terceira religião mais praticada na Índia, por aproximadamente 2,30% da população (MINISTRY OF HOME AFFAIRS, 2011). A maior parte dos cristãos indianos são católicos romanos (KUIPER, 2011, p. 17). A presença de católicos na Índia relaciona-se em parte ao domínio português em regiões litorâneas do país, de 1505 a 1961, tais como Goa, Damão e Diu (RAY, 2018). Os esforços de missionários operando sob a proteção dos colonizadores britânicos foram responsáveis por uma grande expansão do cristianismo na Índia (KUIPER, 2011, p. 199). Atualmente, a população cristã indiana está presente em todo o país, mas a maioria dos cristãos vive em partes do sul da Índia, do nordeste e da Costa Konkon, no oeste do país.

O sikhismo é a quarta religião mais praticada na Índia, por 1,72% da população (MINISTRY OF HOME AFFAIRS, 2011). O sikhismo foi fundado no século VX no Punjab pelo guru Nanak (1469-1539), cujos ensinamentos constam no livro *Guru granth sahib* (“O livro mestre do professor”), considerado sagrado pelos adeptos da religião (KUIPER, 2011, p. 123). Acredita-se que, posteriormente, uma sucessão de outros nove gurus lideraram os adeptos (KUIPER, 2011, p. 123). Os *sikhs* acreditam que o espírito do eterno guru, que agora estaria no *Guru granth sahib*, teria habitado nos dez gurus humanos (KUIPER, 2011, p. 123). Os adeptos da religião chamam sua prática religiosa de *gurmat* (“o caminho do guru”) (KUIPER, 2011, p. 123). Os templos *sikhs* são chamados de *gurudwaras*. O *gurudwara harmandir sahib*, também denominado “Templo Dourado”, é considerado pelos *sikhs* o *gurudwara* mais sagrado. Situa-se na cidade Amritsar, do estado Punjab. Além de ser um lugar de peregrinação para os adeptos da religião, é também um ponto turístico popular na Índia. Os *sikhs* têm fama se serem receptivos com qualquer pessoa, independentemente de suas crenças, castas ou classe social. Nos *gurudwara*, os *sikhs* oferecem alimentos gratuitamente e, em alguns deles, são oferecidas hospedagens para quem delas necessita.

O budismo, quinta religião em número de adeptos na Índia, é praticado por apenas 0,7% da população (MINISTRY OF HOME AFFAIRS, 2011), embora tenha se originado no país (KUIPER, 2011, p. 143). O budismo é a religião mais praticada em muitos países asiáticos, mas na própria Índia ele tem comunidades significativas

apenas em algumas regiões próximas ao Himalaia, como Ladaque, região do estado Jammu e Caxemira (JINA, 1994, p. 10; FIGURA 5). A religião foi fundada por Siddhartha Gautama, conhecido como Buda (“despertar”) (KUIPER, 2011, p. 143). Os budistas acreditam que há um número infinito de budas que viveram em tempos passados e que viverão em tempos futuros (KUIPER, 2011, p. 161). A religião surgiu no nordeste da Índia entre o final do século VI a.C. e o início do século IV a.C., um período de grandes mudanças sociais e intensa atividade religiosa, repleto de dúvidas, turbulências e experimentações (KUIPER, 2011, P. 160). Naquele momento, havia grande descontentamento com os sacrifícios e rituais dos brâmanes e, no noroeste do país, indivíduos tentavam criar uma prática religiosa mais pessoal e espiritual do que aquela prescrita nos *vedas*, escrituras hindus (KUIPER, 2011, P. 160). A população do nordeste indiano, que havia sido menos influenciada pelas doutrinas védicas e cuja sociedade estava fragilizada, por causa do colapso da unidade tribal e da expansão de vários pequenos reinos, estava mais receptiva a novas seitas (KUIPER, 2011, p. 160). Atualmente, o budismo é considerado uma das escolas filosóficas heterodoxas (*nastika*), que não aceitam a autoridade dos vedas, indianas (KUIPER, 2011, p. 174).

A maioria dos principais locais que são alvos de peregrinação do budismo estão situados na Índia, onde a religião surgiu, inclusive três dos quatros lugares considerados os mais sagrados pelos adeptos da religião: (1) Bodhgaya, cidade do estado Bihar, onde o Buddha teria atingido a “iluminação”; (2) Saranate, localidade da cidade Varanasi, no estado Uttar Pradesh, onde ele teria feito o seu primeiro discurso; e (3) Kushinagar, cidade do distrito homônimo, de Uttar Pradesh, onde ele teria morrido (LE, 2010, p. 267). O outro lugar que está entre os quatro considerados os mais sagrados pelos budistas é Lumbini, localizado no distrito Rupandehi, na Zona de Lumbini, no oeste do Nepal, próximo de sua fronteira com a Índia, onde Buddha teria nascido (LE, 2010, p. 267).

Os ensinamentos de Buda foram transmitidos oralmente por seus discípulos (KUIPER, 2011, p. 162). Ao longo do tempo, os princípios básicos do budismo foram reinterpretados e reformulados, o que resultou em um grande corpo literário, que inclui o *Tipitaka* (“três cestas”), formado por três partes: (1) o *Sutta pitaka* (“cesta do discurso”), que contém os discursos de Buda; (2) o *Vinaya pitaka* (“cesta da

disciplina"), que contém regras de conduta; (3) o *Abhidhamma pitaka* ("cesta da doutrina adicional"), que contém sistematizações e resumos doutrinários (KUIPER, 2011, p. 162). Há uma longa tradição de comentários sobre esses textos (KUIPER, 2011, p. 162). Segundo o budismo, a iluminação seria o estado em que o indivíduo teria alcançado a libertação da transitoriedade da existência humana e superado o ciclo de renascimentos, alcançada por meio de anos de meditação (KUIPER, 2011, p. 164, 166).

O jainismo, religião originada na Índia e pouco conhecida fora do país, é a sexta mais praticada nele, por 0,4% da população (MINISTRY OF HOME AFFAIRS, 2011). A grande maioria dos jains estão na Índia, mas a migração recente de indianos para outros países, a maioria de língua inglesa, tem disseminado a religião para muitas nações da *Commonwealth of Nations* e para os Estados Unidos (KUIPER, 2011, p. 144). Estima-se que existem aproximadamente 100.000 jains fora do país (KUIPER, 2011, p. 144). Acredita-se que o jainismo tenha se originado entre os séculos VII a.C. e V a.C., na bacia do Ganges, no leste da Índia (KUIPER, 2011, p. 144). Assim como o budismo, o jainismo é considerado uma das escolas filosóficas indianas heterodoxas (KUIPER, 2011, p. 174).

Os *jains* acreditam que o primeiro dos fundadores da religião foi Parshvanatha, um professor que teria vivido no século VII a.C. e fundado uma comunidade que rejeitava as preocupações mundanas (KUIPER, 2011, p. 144). Segundo o jainismo, Parshvanatha é o 23º *tirthankara* ("fabricante de vau"), aquele que lideraria o caminho para a salvação, por meio do fluxo de renascimentos, desta era (KUIPER, 2011, p. 144). Segundo a religião, o 24º e último *tirthankara* desta era seria Vardhamana, alcunhado Mahavira ("grande herói"), que os jainistas acreditam que foi o último professor do conhecimento, fé e prática que seriam corretos (KUIPER, 2011, p. 144).

O termo "jainismo", que deriva do verbo sânscrito *ji* ("conquistar"), refere-se à batalha contra os sentidos corporais e as paixões, com fim de se alcançar onisciência e pureza de alma ou iluminação (KUIPER, 2011, p. 144). Os que teriam alcançado a iluminação são chamados *jina* ("conquistador") e os adeptos monásticos e os seguidores são chamados *jain* ("seguidor dos conquistadores") ou *jaina*

(KUIPER, 2011, p. 144). O jainismo apregoa a *ahimsa* (não-violência), a *aparigraha* (não-possessividade) e a *anekantavad* (não-absolutismo) (KUIPER, 2011, p. 17; LONG, 2009).

Com a finalidade de não matar qualquer ser vivo, os jains adotam várias práticas. Por exemplo, eles são vegetarianos: não matam animais e não comem vegetais como batatas e cebolas, pois, ao arrancar as raízes da terra, eles estariam matando minhocas e microrganismos que vivem no solo (GESTELAND; GESTELAND, 2010, p. 179). Eles não bebem iogurte, pois ele está cheio de bactérias (GESTELAND; GESTELAND, 2010, p. 179). Por vezes, eles usam máscaras, para evitar que aspirem insetos pequenos, e andam varrendo o chão à sua frente com uma vassoura, para evitar que pisem em algum inseto (GESTELAND; GESTELAND, 2010, p. 179). Não podem ser adeptos da religião os agricultores e aqueles que trabalham com couro e, assim, o jainismo acaba sendo uma religião urbana de classe média – muitos jains são empresários, emprestadores, comerciantes e joalheiros. (GESTELAND; GESTELAND, 2010, p. 179). O jainismo apregoa a auto-mortificação e a austeridade e um de seus princípios é ajudar as castas mais baixas (GESTELAND; GESTELAND, 2010, p. 179).

Há ainda outras religiões na Índia, cujos adeptos somam 0,66% da população (MINISTRY OF HOME AFFAIRS, 2011). As pessoas cuja religião não foi declarada no censo indiano feito em 2011 ou que não têm religião somam 0,24% da população (MINISTRY OF HOME AFFAIRS, 2011). Entre essas religiões estão o zoroastrismo, uma religião de origem persa, cujos adeptos são chamados de *parsis*, a fé *bahá'í*, também de origem persa, e o judaísmo (MINISTRY OF HOME AFFAIRS, 2011; KUIPER, 2011, p. 123). A maior concentração de adeptos da fé *bahá'í* está na Índia e um dos sete principais templos da religião é o famoso *Bahá'í House of Worship*, conhecido como "Templo de Lótus", localizado em Nova Déli, um dos lugares religiosos mais visitados no mundo (HOONAARD, 2012, p. 359; MCMULLEN, 2010, p. 42).

Feito esse panorama geral sobre as religiões na Índia, passa-se a abordar mais pormenorizadamente o hinduísmo, religião com o maior número de adeptos no país, praticado por 79,80% da população (MINISTRY OF HOME AFFAIRS, 2011) –

devido à sua forte presença, de forma mais ou menos explícita, no cinema híndi. O hinduísmo, o budismo e o jainismo são as três tradições religiosas indianas mais antigas ainda existentes (KUIPER, 2011, p. 143). O hinduísmo originou-se da tradição védica, que surgiu nas margens do rio Indo (KUIPER, 2011, p. 16; KEMMERER, 2012). Os primeiros viajantes do Vale do Indo, inicialmente gregos e persas, chamavam os habitantes locais de “hindus” (KUIPER, 2011, p. 86). O termo “hinduísmo” se tornou popular para designar ideias e práticas religiosas típicas dos indianos, com a publicação de livros como *Hinduísmo* (1877), de *sir* Monier Monier-Williams, notável acadêmico de Oxford e autor de um prestigiado dicionário sânscrito (KUIPER, 2011, p. 85). No século XVI, os povos nativos da Índia lentamente começaram a empregar o termo para se distinguirem dos turcos. Paulatinamente, a distinção deixou de ter conotação étnica, geográfica ou cultural e tornou-se essencialmente religiosa (KUIPER, 2011, p. 86). Frequentemente, o hinduísmo é chamado por seus praticantes de *veda* ou religião védica ou ainda *sanātana dharma* (“a eterna lei”), com o fim de enfatizar sua ampla tradição de crenças e práticas (KUIPER, 2011, p. 86).

O hinduísmo é composto por um conjunto heterogêneo de tradições religiosas, que formam uma diversificada gama de ideias e de práticas religiosas, sem fundadores específicos. Além disso, ao longo dos séculos, o hinduísmo sofreu forte influência de outras concepções religiosas, tais como o zoroastrismo, o budismo, o sikhismo e o jainismo, se adaptando a elas (SCHMIDT; FIELDHOUSE, 2007, p. 97). Apesar da pluralidade, as diferentes tradições do hinduísmo têm aspectos mais gerais e similares, o que deriva do fato de elas terem se originado em linhas gerais dos mesmos textos míticos.

Em linhas gerais, o hinduísmo caracteriza-se por ser politeísta e pluralista, já que apregoa a existência de vários deuses, abrange um conjunto de diversas ideias e práticas religiosas e abarca diversas culturas. As práticas do hinduísmo variam conforme a região e alguns deuses são mais cultuados em algumas regiões do que em outras. Segundo a crença popular hindu, há 330 milhões de deuses (BANSAL, 2005, p. 10; PANDIT, 2005, p. 35). Segundo o hinduísmo, os vários deuses e deusas são apenas aspectos e manifestações de um único ser, o ser supremo, a

forma pessoal da realidade última, que é representado de numerosas formas (BANSAL, 2005, p. 10).

Segundo o *Bhagavad gita*, três *marga* (caminhos) levariam à salvação: (1) o *karma-marga* (“caminho dos deveres”), a execução desinteressada das obrigações rituais e sociais; (2) o *jnana-marga* (“caminho do conhecimento”), o uso da concentração meditativa precedida por um longo e sistemático treinamento ético e contemplativo (*yoga*) para obter o que se considera uma visão intelectual suprema da identidade com *brahman*; (3) *bhakti-marga* (“caminho da devoção”), amor por um deus pessoal (KUIPER, 2011, p. 93).

O hinduísmo apregoa que o homem pode almejar quatro fins: *dharma* (justiça), *artha* (riqueza ou bem-estar material), *kama* (prazer) e *moksha* (liberação) (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 28, 379). O primeiro, *dharma*, refere-se à crença na ideia de que todo o universo é regido por uma lei moral que conduz todas as coisas à ordem, de que há um caminho direito e uma verdade universal por trás de tudo o que é manifesto, de que há uma hierarquia em tudo, entre os deuses, entre os homens e nos rituais (HAMILTON, 2001, p. 64-65). Dentre os quatro objetivos, o *dharma* deve prevalecer, de forma que nem o prazer nem a riqueza devem ser obtidos com a violação das regras da lei moral, e o *moksha* é o objetivo final de todos os seres humanos (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 28, 379). Pragmaticamente, o *dharma* implica nas obrigações sociais que a sociedade hindu espera que o indivíduo cumpra: trabalhar, casar-se, cuidar dos pais ou dos sogros, no caso da esposa – quando a mulher se casa, ela passa a pertencer à família do esposo (A QUESTÃO..., 2015). Para o hindu, o casamento é uma obrigação social.

O segundo, *artha*, refere-se à vantagem material, que inclui poder político e econômico (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 193). O terceiro, *kama*, refere-se ao prazer sensual. Baseado na ideia de *kama*, surgiu o *Kamasutram*, um antigo texto indiano sobre o comportamento sexual humano, amplamente considerado o principal trabalho sobre o amor na literatura sânscrita, e o conjunto de templos com esculturas eróticas de Khajuraho. O *kama* significa “ação” e cada ação produz consequências boas ou ruins, tanto no indivíduo quanto no ambiente. Por conseguinte, o *kama* influência o *samsara* (ciclo de nascimento, morte e

renascimento, por meio de reencarnações do *atman*, alma, do ser), já que cada reencarnação é influenciada pelas ações da vida anterior.

O hinduísmo apregoa a existência do *kharma* e relaciona o conceito de *kharma* ao conceito de *dharma*. Segundo Lúcia Helena Galvão (BHAGAVAD..., 2016), os hindus acreditam que o ciclo *samsara* é “a dança do *kharma*” e que o *dharma* é o braço de deus estendido sobre o cosmo (BHAGAVAD..., 2016). Segundo o hinduísmo, o *dharma* é uma lei que conduz todos os seres em direção à unidade – todos teriam vindo ao mundo para evoluírem para estados de consciência cada vez mais nobres e, assim, seguirem em direção à unidade (BHAGAVAD..., 2016). Toda vez que o indivíduo se desvia da ascensão pela linha que leva para a eternidade, o *dharma*, o *kharma* surge como reação dolorosa que o faz tomar consciência de seu desvio (BHAGAVAD..., 2016). Segundo o hinduísmo, a dor é um instrumento para a obtenção de consciência (BHAGAVAD..., 2016). O quarto, o *moksha*, seria o último estágio da evolução do indivíduo, no qual ele teria cumprido todo o *dharma* e, portanto, teria se libertado do ciclo de reencarnações – o hinduísmo apregoa que a obediência ao *dharma* conduz ao *moksha* (BHAGAVAD..., 2016).

Os hindus acreditam que há milhões de deidades e que há, em obediência ao *dharma*, uma hierarquia entre elas, como dito. O hinduísmo apregoa a existência de um ser supremo absoluto, Narayana (O CLÁSSICO..., 2012), e da *trimurti* (“três formas”), três formas da deidade suprema, que vêm de uma unidade anterior, Narayana (LONG, 2011, p. 112, 301). Os hindus acreditam que o universo surgiu do uno – que a multiplicidade surgiu da tríade, que a tríade surgiu da dualidade e que a dualidade surgiu do uno (O CLÁSSICO..., 2012). No hinduísmo, a *trimurti* é uma tríade de devas, deuses, formada por Brahma, o criador do cosmo, Vishnu, o mantenedor do cosmo, e Shiva, o destruidor do cosmo (LONG, 2011, p. 301). Segundo o hinduísmo, Brahma não é um criador *ex nihilo* (a partir de nada) e recria o cosmo no início de cada *kalpa* (ciclo cósmico) (LONG, 2011, p. 65-66). Na mitologia hindu, esses três deuses agem juntos para que o ciclo criação-manutenção-destruição se perpetue (LONG, 2011, p. 112, 301). O hinduísmo apregoa que os demais deuses são apenas manifestações dessas três deidades. O

Bhagavata purana descreve Narayana como o *parabrahman*, o senhor supremo, o princípio uno, a essência de tudo o que forma o cosmo, a origem de todas as coisas, o criador dos universos ilimitados, que entra em cada um deles como “senhor do universo” – na mitologia hindu, Narayana desce à terra por meio de avatares, com o fim de conduzir os homens (O CLÁSSICO..., 2012). Na mitologia hindu, Rama é o sétimo avatar de Narayana (O CLÁSSICO..., 2012). Nessa mitologia, há dois Vishnu, um que faz parte da *trimurti* e outro que é o senhor de todos eles, Narayana (O CLÁSSICO..., 2012).

Na mitologia hindu, avatares são encarnações de deuses em um corpo físico, às vezes humano. *Daśāvatāra* se refere às dez principais encarnações de Vishnu: Matsya (peixe), Kūrma (tartaruga), Varāha (javali), Narasiṁha (homem-leão), Vāmana (anão), Paraśurāma (Rama, o herói com o machado), Rama (Rama, o príncipe), Krishna (o deus pastor e o revelador do *Bhagavad gita*), Balarāma (o irmão mais velho de Krishna), que é substituído em versões posteriores da lista por Buda (o professor do mundo e destruidor de demônios) e Kālkin (o futuro avatar) (LONG, 2011, p. 51; WERNER, 2005, p. 39). O hinduísmo apregoa que os nove primeiros vieram e o último ainda virá (LONG, 2011, p. 51; WERNER, 2005, p. 39). Há deuses hindus que têm mais de cem avatares (LONG, 2011, p. 51). Segundo algumas tradições vixnuístas, o deus macaco Hanuman é um avatar de Shiva que veio à Terra para ajudar Rama em sua missão de derrotar Ravanna (LONG, 2011, p. 51). Ao longo dos séculos, inclusive no período moderno, vários religiosos foram considerados avatares (LONG, 2011, p. 51). De acordo com Long (2011, p. 55), em Bengala e no Nepal, é comum que jovens sejam consideradas encarnações da deusa Mãe. Segundo algumas interpretações do *vedanta*, todos os seres são, em determinado sentido, avatares, pois, acredita-se, são *brahman* (LONG, 2011, p. 49, 51), a essência da realidade como um todo e sua fonte (WERNER, 1997, p. 26-27).

Na mitologia hindu, *Śakti* é a energia divina criativa (LONG, 2011, p. 261; WERNER, 1997, p. 98). Geralmente, ela é considerada um aspecto feminino e representada pela esposa de um deus ou por uma deusa (WERNER, 2005, p. 39). O hinduísmo associa *Śakti* com a deusa Mãe, que teria o poder criativo do universo, e também com as muitas outras deusas hindus, que seriam formas ou manifestações de *Śakti* (LONG, 2011, p. 261). Segundo o hinduísmo, a deusa Mãe e suas várias

personas são os princípios energéticos, sem os quais seus correspondentes deuses masculinos seriam incapazes de atividade efetiva (LONG, 2011, p. 261).

Na mitologia hindu, Parvati (“filha da montanha”) é mãe do deus Ganesha e do deus Kārttikeya, é filha do deus do Himalaia e mora com Shiva nessa cadeia montanhosa, no monte Kailāsa (LONG, 2011, p. 226; WERNER, 2005, p. 79). Algumas tradições *śāktas* definem Parvati como uma forma de Jagadmātā, a mãe do universo (WERNER, 2005, p. 79). Kali (“preto”) é o aspecto guerreiro da gentil deusa Parvati, a forma feroz da deusa Mãe, em seu papel como destruidora de demônios (LONG, 2011, p. 162; WERNER, 2005, p. 57). Segundo o hinduísmo, ela, apesar de ser representada com uma aparência feroz, é uma deidade benevolente que protege seus devotos do mal (LONG, 2011, p. 162). Kali é um ídolo muito popular em Bengala, onde as tradições tântrica e *śākta* são muito fortes (LONG, 2011, p. 162). Lakshmi (“marca”, “sinal”), esposa de Vishnu, é a deusa da sorte e da prosperidade (LONG, 2011, p. 179). É também a deusa da beleza e a mãe de Kama, deus do amor (WERNER, 2005, p. 63). Segundo determinada tradição hindu, ela teria emergido com uma flor de lótus na mão da espuma do oceano cósmico, que estava sendo agitado por deuses e titãs com o fim de se obter a bebida da imortalidade (WERNER, 2005, p. 63). Outra tradição apregoa que Lakshmi é a deusa primitiva que teria surgido nas águas cósmicas no início da criação, flutuando em uma flor de lótus (WERNER, 2005, p. 63).

Na mitologia hindu, quando Vishnu desce à Terra como Rama, ele é acompanhado por Lakshmi, que desce à terra como Sita, e, posteriormente, o casal desce à Terra novamente, como Krishna e Rukmi, respectivamente (LONG, 2011, p. 179; WERNER, 2005, p. 63). Segundo a tradição vixnuísta *śrīvaiṣṇavism*, *śrī* (Lakshmi) é a força mantenedora do universo, a *śakti* inseparável de Vishnu e os dois formam uma deidade dupla de forma similar a Shiva e Śakti no saivismo e no shaktismo (LONG, 2011, p. 179, 285; WERNER, 2005, p. 63). Essa deidade simboliza a unidade transcendental dos opostos no *paramātman* ou *brahman* absoluto (WERNER, 2005, p. 63). Assim como *śakti* seria o poder de Shiva, sem o qual ele não poderia agir, Vishnu seguiria o conselho de Lakshmi e não faria nada sem a aprovação dela (LONG, 2011, p. 179). Alguns praticantes do vixnuísmo,

considerando esse mito, acreditam que Lakshmi é uma intercessora entre eles e Vishnu (LONG, 2011, p. 179).

A religião hindu está fortemente presente no cinema híndi, de forma mais ou menos explícita. Em geral, mesmo no caso dos filmes que não fazem referência explícita ao hinduísmo, a religião está presente na cosmovisão hindu do filme, na base da narrativa, na caracterização dos personagens. Como observado neste trabalho, os filmes explicitamente mitológicos dominaram o cinema indiano em seu período silencioso, como desdobramento da influência de modalidades artísticas tradicionais sobre esse cinema, tais como a pintura, a escultura, a música, a dança e o teatro, as quais tinham uma profunda relação com o hinduísmo. A mitologia hindu é a base mais profunda não apenas do cinema, mas também da cultura indiana em geral. Presente no cinema indiano em seu período de formação e de consolidação, o hinduísmo se enraizou na estrutura mais profunda desse cinema. Assim, embora na década de 1930, quando o som surgiu no cinema indiano, o filme explicitamente mitológico tenha sido paulatinamente abandonado como formato de filme predominante nesse cinema, a influência desse tipo de filme sobre ele enraizou-se. O hinduísmo está presente no cinema indiano desde seus primórdios como desdobramento do fato de que a cosmovisão e o estilo de vida hindu permeiam todos os aspectos da sociedade indiana em geral.

De acordo com Cousins (2013), nos primórdios do cinema indiano, quatro tipos de filme, os quais influenciariam a cultura cinematográfica indiana, surgiram: (1) os devocionais, (2) os mitológicos, (3) os históricos, derivados de romances e melodramas, e (4) os sociais, derivados do teatro reformista. Rachel Dwyer (2006) classifica o atual cinema indiano, no que se refere ao aspecto religião, em quatro grupos: (1) o cinema mitológico, (2) o cinema devocional, (3) o cinema islamizado e (4) o cinema secular.

O cinema devocional geralmente é menos fantástico e mais naturalista que o cinema mítico e retrata a vida de um religioso hindu ou de um grupo de devotos hindus. Segundo Dwyer (2006), esse cinema está relacionado às várias seitas devocionais dos vários estados indianos, de forma que tem um aspecto mais regional, enquanto os épicos míticos são pan-indianos.

O cinema islamizado, que tem público garantido e específico (DWYER, 2006), retrata personagens islâmicos e as temáticas consideradas relevantes para a comunidade muçulmana. Segundo Dwyer (2006), a temática do cinema islamizado pode ser quotidiana ou realista, mas os conflitos são atravessados por questões familiares e religiosas próprias dos muçulmanos. Embora a religião islâmica esteja presente como parte integrante do quotidiano dos personagens muçulmanos, não há um cinema "islâmico" propriamente dito, pois, no cinema híndi, é proibido retratar Alá e o profeta Maomé (DWYER, 2006).

A maior parte da produção cinematográfica indiana (seja do "cinema de arte", seja do cinema de entretenimento) é "secular" e a indústria indiana se orgulha disso. Dwyer (2006) explica que o conceito de "secular" no cinema indiano não implica em rejeição da religião, mas uma "igual valorização de todas as religiões". Segundo a autora, a religião é enormemente valorizada pela Índia e essa valorização é pluralista. Cabe comentar, porém, que essa "valorização" da religião pela Índia apresenta assimetrias e restrições. A própria Dwyer (2006) menciona que no cinema híndi é proibido retratar Alá e o profeta Maomé. No cinema híndi, frequentemente o islamismo e os muçulmanos são negativamente retratados, como abordado. Em geral, o cinema híndi valoriza o hinduísmo, principalmente, e outras religiões, como o sikhismo, em menor grau, em detrimento do islamismo, que é depreciado. Apesar dessa postura discriminatória, presente não apenas no cinema híndi, mas na Índia em geral, o Estado indiano considera-se "secular", como afirma Perez Júnior (2011). Segundo o autor: "O secularismo à indiana e a antecedência do gênero mítico em relação aos demais, no processo de formação de linguagens cinematográficas da Índia, são alguns dos fatores a explicar o modo como as narrativas míticas adentram o universo do cinema." (PEREZ JÚNIOR, 2011).

Quanto à crítica à religião, cabe comentar que no cinema popular indiano geralmente não há confronto às religiões e nem críticas a elas voltadas para o ateísmo. Como dito, há uma valorização do hinduísmo, principalmente, e de outras religiões, como o siquismo, em menor grau, e depreciação do islamismo. No que se refere à religião, as críticas dirigem-se geralmente a indivíduos que fazem uso dela para benefício próprio, às custas do prejuízo de outras pessoas, como em *PK*

(2014), e não aos seus conjuntos doutrinários – *PK*, excepcionalmente, critica diretamente as noções de evangelização e conversão do cristianismo. Nenhum dos filmes sucesso de público analisados, exceto *PK*, faz críticas contra o charlatanismo no hinduísmo e nenhum deles critica o hinduísmo. Como afirma Perez Júnior (2013), as muitas abordagens críticas do cinema indiano às várias religiões se referem aos desvios e erros específicos e não se voltam contra a religiosidade, de forma genérica e indiferenciada.

Geralmente, os filmes híndi se baseiam em mitos hindus, principalmente no *Ramayana* e no *Mahabharata*, como fatores estruturantes de sua cosmovisão e de sua narrativa, o que é muito mais profundo que meras alusões explícitas a esses mitos. De acordo com Perez Júnior (2011), as referências míticas são apropriadas pelos filmes híndi como paradigmas narrativos reelaborados de modo livre. O autor afirma que “o cinema, expressão maior da modernidade, filia-se a uma longa tradição narrativa que podemos traçar, pelo menos, até o hinduísmo clássico (séc. II a.C. a VII d.C.).” O recurso à tradição narrativa purânica e épica pan-indiana está relacionado ao forte alinhamento do cinema indiano com a cultura de seu público interno, ao mesmo tempo em que ele não se expande com facilidade para outros contextos culturais divergentes do da Índia (PEREZ JÚNIOR, 2011).

Inclusive na visualidade dos filmes, a mitologia hindu está presente, como modeladora da representação pictórica na arte indiana em geral. Por causa da mitologia hindu, o ideal indiano de representação pictórica difere grandemente do ideal grego, que constitui a base da estética ocidental. Como afirma Kumar (2014), o artista guiado pela mitologia hindu procurava, não imitar as formas humanas na representação dos deuses, como o faziam os gregos, mas expressar a mensagem espiritual que acreditavam que as formas dos deuses transmitiam. De forma similar, Surendra Nath Dasgupta (1954), afirma que enquanto no caso dos gregos, a representação da deidade busca imitar a perfeição e a beleza das formas humanas, no caso dos indianos, ela busca expressar uma mensagem espiritual que se acredita que as deidades pretendem transmitir. O autor afirma:

> Segundo os gregos, o homem era superimportante e a natureza desempenhava uma parte insignificante e, portanto, era negligenciada. Na Índia, diferentemente, o homem é considerado uma parte da natureza e a representação do homem ou dos deuses estava obrigatoriamente associada

> à representação de formas tão amáveis da natureza, que poderiam estar em harmonia com essa representação. Por um lado, a fidelidade à natureza e às formas naturais foi atendida e, por outro, foi transcendida pela visão interior intuitiva, pulsando com a personalidade emotiva do artista. (DASGUPTA, 1954, p. 18, tradução nossa).

Por conseguinte, na Índia, prevalecem imagens de deuses que têm características humanas e características de animais, como cabeça de elefante, ou "deformações" de características humanas, como vários braços. De acordo com Kumar (2014, tradução nossa): "Essa abordagem de representação na arte formou o desenvolvimento da cultura visual popular na mídia tecnológica, como imprensa, fotografia, cinema, televisão, música gravada, e depois na mídia digital, como vídeo, mídia social e mídia de telecomunicação." Segundo Bava (2011), o cinema se tornou o lazer predileto dos indianos porque recuperou e reformulou à sua maneira o fantástico e o anormal da cosmovisão da mitologia hindu.

A atuação no cinema híndi também é permeada por essa cosmovisão. O papel que se atribui à representação de atores em um espetáculo dramático, de alcançar a experiência estética, *rasa*, é similar ao papel atribuído à meditação do devoto. Segundo Dasgupta (1954), em seus fundamentos, a cultura visual indiana buscava o *ramaniya*, senso de beleza, o qual resultaria do *dhyan*, meditação do devoto ou contemplação, e encontraria expressão no *rasa*, deleite estético. Nessa perspectiva, a beleza seria, então, fonte de prazer e de emoção. O cinema indiano, derivado das artes cênicas índicas, absorveu esse aspecto da cultura visual indiana.

A presença hinduísmo no cinema híndi também está no modo de fruição do espectador na sala de cinema. Segundo Perez Júnior (2012), a mitologia hindu modela a experiência do filme, em que o próprio prazer advindo da fruição deles está relacionado ao hinduísmo, independentemente de conteúdos ou temáticas explicitamente religiosas:

> As teorias clássicas das artes indianas consideram o próprio enlevo ou prazer experimentado por ocasião da apreciação de uma expressão artística como assemelhado à experiência de transcendência, espécie de forma atenuada, uma amostra, da experiência espiritual cabal, que é o encontro do eu (*atma*) com a realidade última (*brahma*) e liberação do círculo de renascimento e morte. (PEREZ JÚNIOR, 2012).

Na perspectiva da audiência hindu, o prazer advindo da apreciação do filme constitui-se em determinada medida de transcendência, a qual contribuiria para o *moksha*, libertação do ciclo de nascimento, morte e renascimento do *atma*, alma. Segundo o hinduísmo, o *moksha* depende da obediência ao *dharma*, que é seguido por meio do conhecimento, do bom comportamento e da devoção aos deuses. Assim, na perspectiva da audiência hindu, o filme se relaciona a essas três coisas e a apreciação fílmica se configuraria como um tipo de *kharma*, ação. Segundo o hinduísmo, o *kharma* produz consequências boas ou ruins no indivíduo e no ambiente e influência o *samsara*, reencarnação do ser, que é influenciada pelas ações da reencarnação anterior.

Existem ainda teorias que associam o fenômeno da projeção ao *darshan*. Segundo o hinduísmo, o *darshan* é uma visão "recíproca e benéfica" de devoto e deidade (ECK, 1998; RICHARDSON, 2010, p. 214). O hinduísmo apregoa que o simples fato de ver uma imagem de uma deidade ou personalidade importante, ao mesmo tempo em que se é "visto" por ela, é benéfico (ECK, 1998; RICHARDSON, 2010, p. 214). A noção hindu de *darshan* contamina a cultura visual popular indiana (ECK, 1998). De acordo com Kumar (2014), o público indiano busca o *darshan* no cinema, dos deuses representados e das "estrelas" de cinema. O autor afirma:

> Segundo alguns antropólogos e estudiosos do cinema (por exemplo, Babb, 1981, Eck, 1998, Prasad, 1998, Rajadhyaksha, 2004), o conceito de "darshan" é fundamental para a cultura visual indiana/hindu popular. É usado principalmente em contextos religiosos, embora também seja empregado em alguns contextos seculares. Ele se refere à relação entre o objeto visual e o espectador. As audiências do cinema indiano dos primórdios iam às salas para buscar o darshan dos deuses e deusas representados na grande tela. Em anos posteriores, quando as "estrelas" do cinema se transformaram em ícones nacionais e regionais, o público também buscou o darshan delas. (KUMAR, 2014, tradução nossa).

O filme é para o indiano em geral não apenas um objeto cultural, mas um objeto de culto e a fruição do filme, um ritual. Bava (2011) afirma que "os indianos não vão ao cinema para ter uma relação com a realidade, eles vão ao cinema como se vai a um ritual", com o fim de se comunicarem com os deuses. Olivier Bossé, apud Bava (2011), afirma: "No ocidente, o cinema popular é puro entretenimento, enquanto que na Índia ele não se dissocia do religioso." De acordo com ele: "É a mesma lógica da peregrinação. A maior eficácia do filme é reafirmar a ordem

estabelecida do mundo e da sociedade. Por isso, o importante não é a luta do bem contra o mal, mas sim que cada um cumpra seu dever.” (OLIVIER BOSSÉ apud BAVA, 2011).

Um filme plausível para o indiano em geral é aquele em que o *dharma* (lei mantenedora da ordem social, em que cada indivíduo cumpre seu dever na sociedade) é respeitado, a despeito das tentativas de transgressão dos indivíduos. Assim, por exemplo, nos filmes *Mughal-e-Azam* (1960) e *Devdas* (2002), a paixão dos enamorados não é capaz de impedir que a tradição das castas os mantenha separados. Outro exemplo: em *Devdas* (2002), o protagonista, Devdas, é injustiçado por sua mãe e expulso por ela de casa e, mesmo assim, ele não se revolta contra ela. Ao invés disso, ele diz para sua mãe que ele é parte dela e que isso nunca mudará.

Expressão explícita de religiosidade na fruição do filme está na prática de rituais de adoração hindu nas salas de cinema indianas. De acordo com Srinivas (2016), a audiência indiana faz propiciação (no sentido literal de oferecer agrado a um deus para receber seu favor) para as estrelas em cena, com incenso, cânfora iluminada, moedas e flores que são atirados em direção à tela. Também fora da sala do cinema, nota-se a religiosidade permeando a relação do indiano com o cinema. De acordo com Srinivas (2016), os filmes com lançamento recente são celebrados em festivais com procissões de fãs, com bandas e fogos de artifício e as salas de cinema são decoradas com calêndulas, jasmins, rosas, folhas de manga e frondas de banana formando um rosto que produziria bom agouro. Além disso, continua o autor, os sacerdotes hindus oficiam os filmes em *muhurats* e oferecem bobinas de filmes em rituais a deuses antes da primeira exibição deles. Portanto, a religião contribui não apenas para a construção do filme enquanto produto cultural registrado em película, mas para a constituição do filme enquanto evento sociocultural e para a construção de seu lugar social.

A superstição religiosa está presente inclusive nos cineastas indianos em geral. De acordo com Srinivas (2016), esses cineastas empregam práticas culturais supersticiosas: acreditam na sorte, na chance, em tempos maus e bons, em números da sorte e do azar, em datas e em lugares especiais e frequentemente

atribuem o sucesso dos filmes à sorte ou ao milagre, como se o resultado fosse algo impossível de antever. Srinivas (2016) informa que os cineastas geralmente não se dedicam a pesquisas de mercado e a testes de produto para aumentar a probabilidade de sucesso dos filmes e são céticos com essas práticas. Ainda de acordo com Srinivas (2016), a visão comum dos cineastas indianos é que mesmo que os elementos de um filme bem sucedido sejam repetidos em outra produção, esta pode fracassar, restando ao seu autor aguardar com incerteza o julgamento final do público – tendo em vista o elemento de "chance" e o grau de subjetividade no cinema, que não é matemática ou ciência, agravados pelos caprichos dos gostos do público. Essa mentalidade dos cineastas indianos na verdade revela sua dificuldade em avaliar os gostos da audiência em uma indústria ainda muito desorganizada. Em Hollywood, ao contrário, onde a cadeia produtiva é extremamente organizada, métodos sistemáticos de coleta de *feedback* da audiência realmente trazem resultados consistentes, possibilitando até mesmo a alteração de um filme após sua conclusão, com o fim de se alcançar maior sucesso de público.

Sobre a superstição que caracteriza os cineastas indianos, Srinivas (2016) afirma:

> Em vez de quantificar variáveis e riscos, os informantes do negócio de filmes na Índia no final da década de 1990 pareciam operar dentro de um sistema de significação que abraçava desconhecidos. As suas formas de falar e pensar sobre seu trabalho e suas audiências expressavam a dificuldade, mesmo a futilidade, de prever resultados. Eles frequentemente falavam de "risco", "chance", "resultados desconhecidos", "apostas", "milagres" e de filmes "tendo sorte" ou não com o público, um resultado fortuito, algo que não pode ser previsto, replicado ou de qualquer maneira controlado. Um filme que se revela "bom" ou que é bem recebido pela audiência (uma distinção que nem sempre é feita e que alguns veem como irrelevante para um empreendimento de filmes comerciais) é considerado um resultado casual. Um diretor disse que ele nunca poderia levar todo o crédito por fazer um filme, porque "os filmes apenas acontecem... muitas coisas devem se unir, elas podem não se juntar". (SRINIVAS, 2016, p. 24-25, tradução nossa).

A falta de esperança na pesquisa de mercado dos cineastas híndi advém também da dificuldade em prever o desempenho de um filme como evento social no qual a audiência é heterogênea e ativa e tem uma relação religiosa com o filme e os atores. No caso de Hollywood, a passividade da audiência e a orientação para

nichos de filmes de gêneros cinematográficos voltados para públicos homogêneos facilitam a previsão acerca do desempenho de um filme. Porém, embora o aspecto religioso da interação audiência-filme e a heterogeneidade do público possam contribuir para tornar as pesquisas de mercado e os testes de produto mais complexos, isso não significa que seja impossível efetuá-los.

5.3 A FILOSOFIA E A LITERATURA INDIANAS E O CINEMA HÍNDI

Em geral, a filosofia e a literatura indianas têm grande influência na cosmovisão que permeia os filmes híndi e em suas narrativas, sendo fundamental 181iolent-las para se compreender profundamente a configuração estrutural do cinema híndi.

Embora seja relativamente comum o emprego do termo “filosofia védica”, não existe na literatura sânscrita nenhum termo que equivalha exatamente à “filosofia”, termo ocidental que se originou na Grécia (CHAUÍ, 2000, p. 21). Este trabalho emprega o termo “filosofia” para se referir ao modo sistemático de pensar e de exprimir os pensamentos tipicamente indiano, na acepção mais ampla e abrangente da palavra[35]. O termo sânscrito mais próximo de “filosofia” é a palavra *darshana* – a raiz “*drsh*” significa “visão”, “ponto de vista” (HAMILTON, 2001, p. 9). No termo, “ver” significa ter uma experiência intuitiva direta com o objeto, percebendo-o de forma a se tornar um com ele, sugerindo que o conhecimento completo demandaria uma relação entre o sujeito e o objeto (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 24).

De acordo com Sue Hamilton (2001, p. 9), no pensamento indiano, o *insight* ou sabedoria não se restringe ao conhecimento intelectual e o termo *darshana* indica que os seres humanos são capazes de obter uma visão real, no sentido de

[35] Alguns autores defendem que a filosofia é um fato tipicamente grego. Marilena Chauí, por exemplo, considera que existe sabedoria hindu, mas não filosofia hindu (CHAUÍ, 2000, p. 21). De acordo com a autora, a filosofia, como fato grego, “possui certas características, apresenta certas formas de pensar e de exprimir os pensamentos, estabelece certas concepções sobre o que sejam a realidade, o pensamento, a ação, as técnicas, que são completamente diferentes das características desenvolvidas por outros povos e outras culturas” (CHAUÍ, 2000, p. 20). A autora afirma ainda que a filosofia é um modo de pensar e exprimir os pensamentos que, tendo se originado com os gregos, por motivos históricos e políticos, tornou-se o modo de pensar e de se exprimir predominante da cultura europeia ocidental (CHAUÍ, 2000, p. 21).

conhecimento experiencial, da verdade metafísica. Nessa perspectiva, por meio de exercícios disciplinares mentais de vários tipos, a percepção cognitiva pode ser desenvolvida e modificada, de forma que se pode ver de maneiras que transcendem o que é “normalmente” visto (HAMILTON, 2001, p. 9). A reorientação das faculdades cognitivas de um indivíduo para que esse discernimento seja alcançado é a lógica da prática da *yoga*, cujo resultado seria a percepção lógica (HAMILTON, 2001, p. 10).

Historicamente, a filosofia indiana está intimamente relacionada à religião, principalmente no que se refere ao hinduísmo e ao budismo (HAMILTON, 2001, p. 5-9; KUIPER, 2011, p. 17). Esse aspecto distingue muito a filosofia indiana da ocidental – no ocidente, o filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804) implantou uma clara divisão entre filosofia e religião e, desde seus estudos, a filosofia tem se preocupado principalmente com a investigação daquilo pode ser conhecido da natureza e da realidade por meio de exclusivamente de argumentos racionais (HAMILTON, 2001, p. 1-2). Na filosofia índica, são centrais os conceitos de *samsara* (ciclo de vida, morte e renascimento), presente no hinduísmo e no budismo, e *moksha* (a liberação desse ciclo), objetivo final do hinduísmo e jainismo, ou nirvana (liberação transcendente), objetivo final do budismo (KUIPER, 2011, p. 17; RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 28). Várias formas de meditação são métodos pelos quais esse ciclo seria quebrado (KUIPER, 2011, p. 17).

Há dois grandes grupos de sistemas que compõem a filosofia indiana: os sistemas ortodoxos (*astika*), que reconhecem a autoridade dos *vedas*, e os sistemas heterodoxos (*nastika*), que não reconhecem a autoridade deles (KUIPER, 2011, p. 174). Os seis sistemas ortodoxos hindus são: o *nyaya*, o *vaisheshika*, o *samkhya*, o *yoga*, o *purva mimamsa* e o *vedanta* (*samkara*, *ramanuja* e *madhva*) (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957). Posteriormente, produziram-se comentários desses sistemas (WERLANG, 2004, p. 170). Os principais sistemas heterodoxos são o budismo, o jainismo e o carvaka (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957; WERLANG, 2004, p. 170).

Como afirmam Sarvepalli Radhakrishnan e Charles A. Moore (1957, p. 15, 17), a filosofia indiana teve quatro períodos de intenso desenvolvimento, até seu declínio por volta de 1700 a.C.: (1) período védico, em que foram escritos os *shruti*

(escrituras consideradas reveladas ou textos autorizativos); (2) período épico, em que foram escritos os *smritis* (textos tradicionais); (3) período sutra, em que foram escritos os *sutras*; (4) período escolástico, em que foram escritos os *bhasya*.

O período védico está situado aproximadamente entre 2500 a.C. e 600 a.C. e nele ocorreu a invasão dos arianos ao subcontinente indiano e o estabelecimento deles na região (HAMILTON, 2001, p. 19; RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 15-16). Estudiosos consideram que os escritos desse período não podem ser definidos propriamente como filosofia. Segundo Radhakrishnan e Moore (1957):

> No sentido técnico do termo, ele [o período védico] dificilmente pode ser chamado de idade filosófica. É para ser pensado como uma era de tatear, em que religião, filosofia, superstição e pensamento estavam inextricavelmente inter-relacionados e ainda em conflito perpétuo. É uma era de desenvolvimento filosófico; no entanto, suas doutrinas culminantes, aquelas expostas nos principais upanishads, determinaram o tom, se não o preciso padrão, do desenvolvimento filosófico indiano desde então. (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 16, tradução nossa).

A literatura desse período consiste nos Quatro Vedas: *Rigveda*, *Yajurveda*, *Samaveda* e *Atharvaveda* (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 16). O termo "veda" significa "sabedoria, conhecimento" (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 3). Vedas ou *shruti* são textos sânscritos que, segundo tradições do hinduísmo, possuem um conhecimento revelado por deuses – o termo "*shruti*" significa "aquilo que foi ouvido" (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 15-16).

Assim como os termos que nomeiam os demais vedas, o termo "*rigveda*" é um composto sânscrito *tatpurusha*, no caso de "*rc*", que significa "louvor, brilho", e "veda". O *Rigveda*, "o veda dos hinos", é uma coleção de hinos de adoração a várias deidades hindus, que retrata muitas das principais deidades do hinduísmo (KUIPER, 2011, p. 246). O *Yajurveda* ("*yajus*" significa "sacrifício"), "o veda dos sacrifícios", é um conjunto de hinos em poesia extraídos do *Rigveda*, para serem empregados em cultos, rituais e sacrifícios, que acrescenta aos mesmos a entonação na qual eles deveriam ser recitados (KUIPER, 2011, p. 246). O *Samaveda* ("*sāman*" significa "canto ritual"), "o veda dos cantos rituais", é um conjunto de hinos, partes de hinos e versos destacados, extraídos principalmente do *Rigveda*, transpostos e reorganizados, sem atenção à sua ordem original, para serem empregados em

cultos religiosos (KUIPER, 2011, p. 246). O *Atharvaveda* ("*atharvān*" significa "sacerdote"), "o veda dos sacerdotes", é composto por técnicas de feitiços feitos com o fim de curar doenças, obter longevidade, obter riqueza etc. (KUIPER, 2011, p. 246-247).

Cada um dos Quatro Vedas estão subdivididos em quatro categorias: mantras, *brahmanas*, *aranyakas* e *upanishads* (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 16). Segundo Radhakrishnan e Moore (1957, p. 16), os mantras constituem o início de fato da filosofia indiana. Mantra é um conjunto de sons ou palavras, às vezes constituindo uma oração, empregado com o fim de concentrar a mente na meditação ou como parte de um ritual religioso (LONG, 2011, p. 194). Segundo Radhakrishnan e Moore (1957, p. 16), os mantras deram abertura às tendências monistas dos *upanishads*, ao flutuarem do politeísmo dos primeiros vedas, ao monoteísmo e deste para sugestões de monismo. Na filosofia indiana, há uma tendência à crença na unidade: o monismo preconiza que o mundo é uma única coisa existente e, nessa perspectiva, o eu e o cosmo seriam idênticos (HAMILTON, 2001, p. 29).

Os *brahmanas* são principalmente comentários em prosa, costumeiramente anexados aos mantras, que incluem preceitos ritualísticos e obrigações sacrificiais (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 16). Discorrem, por exemplo, sobre os significados que teriam os mantras, sobre o modo como as cerimônias que os empregam deveriam ser feitas etc. Juntos, os mantras e os *brahmanas* formam o *kharma kanda* – "*kharma*" significa "ação" e "*kanda*" significa "porção" (JNANA..., 2013). *Kharma kanda* é a seção dos vedas que trata da execução de cultos, rituais e ações que, se executados, levariam ao desfrute e ao poder (JNANA..., 2013). Os cultos e rituais exibidos nos vedas estão fundamentados no *dharma* e buscam o bem-estar espiritual da existência humana (JNANA..., 2013). Se realizados conforme prescrito, eles trariam o bem comum e ganhos pessoais. Contudo, sua realização repetitiva e contínua não poderia levar ao *moksha*, a libertação do ciclo nascimento-morte-renascimento, porque está voltada para objetivos materiais e muitas vezes egoístas (JNANA..., 2013). Tal libertação só poderia ser alcançada pelo *jnana kanda* (JNANA..., 2013), "porção da sabedoria", constituída pelo quarto *veda*, os *upanishads* (LONG, 2011, p. 39). O *jnana kanda*, a partir dos ensinamentos dos

upanishads, objetiva o conhecimento libertador e rejeita a ação como meio de se alcançar a liberação (JNANA..., 2013). O terceiro *veda*, os *aranyakas*, compõe o *upasana kanda*, “porção contemplativa” (LONG, 2011, p. 39).

Sobre a crença dos hindus no *moksha* e no *jnana kanda* como meio que leva a ele, o site de notícias *The Hindu* (JNANA..., 2013) afirma:

> Jnana kanda se refere a três princípios – deus, mundo e o eu – e ao seu inter-relacionamento. O vedanta ensina o nivritti marga: o caminho de se afastar das ações, para alcançar o conhecimento desse relacionamento. Esse conhecimento redimiria o indivíduo do ciclo de nascimento e morte, diferentemente do kharma, realizado com objetivos materiais e egoístas.
> Arjuna [um dos heróis do mito hindu *Mahabharata*] estava pronto para renunciar ao campo de batalha e seguir o caminho da meditação. Krishna ressalta que a sanyasa [segundo o hinduísmo, *sanyasa* é o último estágio da vida do indivíduo, no qual ele abandonaria a busca pelas coisas materiais e buscaria a libertação espiritual, por meio da meditação] e a meditação não são facilmente alcançadas e requerem um tremendo esforço. A renúncia estaria localizada na mente e não no ato. Requereria treinamento da mente e controle dos sentidos. Isso não seria possível quando o indivíduo é conduzido por seus sentidos e gunas. Atos dedicados a deus e feitos com uma atitude desinteressada ajudariam o indivíduo a purificar a mente e a alcançar o jnana. (JNANA..., 2013, tradução nossa).

Os *aranyakas* e os *upanishads* são as partes conclusivas dos *brahmanas* e discutem problemas filosóficos (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 16). Segundo Radhakrishnan e Moore (1957, p. 16), os *brahmanas* prescrevem o ritual que deveria ser observado pelo chefe de família, que, quando atinge idade avançada, se recolheria na floresta, necessitando de um substituto – os *aranyakas*, que fariam a transição entre os rituais dos *brahmanas* e a filosofia dos *upanishads*, supririam essa necessidade, encorajando os que vivem na floresta a meditarem. Ainda segundo Radhakrishnan e Moore (1957, p. 16), os mantras, os *brahmanas* e os *upanishads* são, respectivamente, criação dos poetas, dos sacerdotes e dos filósofos.

Os *upanishads* são escritos filosóficos e religiosos da literatura védica (WERNER, 1997, p. 109). O termo “*upanishad*”, formado pelos morfemas *upa* (“perto”), *ni* (“embaixo”) e *chad* (“sentar”), significa “sentar-se perto”, o que se refere ao ato de sentar-se no chão, próximo a um guru para receber instrução (JONES, RYAN, 2007, p. 472). Os *upanishads* são também chamados *vedanta*, “o fim dos vedas”, por serem a última parte da literatura védica a ser escrita e por transmitir

extensamente o significado da literatura védica nas tradições da filosofia *vedanta* (WERNER, 1997, p. 109; LONG, 2011, p. 304-305). Estima-se que os *upanishads* foram escritos entre os séculos V a.C. e II d.C. (LONG, 2011, p. 305). Em grande parte, os *upanishads* consistem em diálogos sobre a natureza de *Brahman*, que, segundo o hinduísmo, é a realidade última (LONG, 2011, p. 305). Karel Werner (1997) assim resume a mensagem transmitida pelos *upanishads*:

> A principal mensagem dos upanishads pode ser resumida em quatro pontos: (1) a essência mais profunda de toda a realidade, chamada brahman, que é também a fonte divina do universo, é idêntica ao eu interior do homem (ātman); (2) enquanto não se percebe, o ser humano está sujeito a um ciclo aparentemente interminável de renascimentos em várias formas de existência, de acordo com o mérito cármico; (3) uma realização consciente da identidade essencial do eu mais íntimo e a fonte divina da realidade levam à libertação; (4) o caminho para essa realização envolve o desapego das preocupações mundanas e o desenvolvimento do conhecimento interno direto por meio de técnicas de meditação (dhyāna), posteriormente desenvolvidas em uma disciplina sistemática conhecida como yoga. (WERNER, 1997, p. 109-110, tradução nossa).

Os *aranyakas*, “textos da floresta”, é um conjunto de textos védicos escritos aproximadamente entre a produção dos *brahmanas* e dos *upanishads*, aproximadamente entre 600 a.C. e 500 a.C. (LONG, 2011, p. 38; WERNER, 1997, p. 24). Os *aranyakas* estão voltados para a atribuição de significado aos rituais védicos (LONG, 2011, p. 38). Os *aranyakas* são considerados textos de transição entre as preocupações ritualísticas das partes anteriores da literatura védica e os interesses mais especulativos e filosóficos dos *upanishads*. De acordo com Jeffrey D. Long (2011, p. 39), os *aranyakas* foram assim designados porque o ensinamento deles foi considerado suficientemente esotérico para ser transmitido nas florestas, distante dos ouvidos dos demais membros da sociedade.

O período épico, aproximadamente de 600 a.C./500 a.C. a 200 d.C., foi um dos períodos mais produtivos da filosofia indiana (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 16-17). Nesse período, surgiram os sistemas heterodoxos do budismo e do jainismo e o que mais tarde seria conhecido como os sistemas ortodoxos do hinduísmo, os quais se desenvolveram paralelamente durante séculos, embora as obras sistemáticas das principais escolas tenham sido escritas posteriormente (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 17). Além disso, no período, foram compilados muitos dos *dharma sastras*, tratados sistemáticos que descrevem a

organização social e as funções e obrigações morais e religiosas dos arianos (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 17).

No período épico, que se caracteriza pela apresentação indireta de doutrinas filosóficas, por meio de literatura não sistemática e não-técnica, foram escritos os *smriti*. *Smriti* significa “aquilo que é lembrado” (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 17; WERNER, 1997, p. 95). Os *smriti* são considerados pelos hindus uma tradição sagrada (LONG, 2011, p. 282). Apesar de não serem considerados uma revelação divina, como são considerados os *śruti*, os *smriti* são considerados pelos hindus textos que possuem autoridade derivada das fontes autoritárias (aquelas que, segundo o hinduísmo, são resultado de revelação divina), cujos conteúdos eles visam disponibilizar para a sociedade hindu (LONG, 2011, p. 282). Os *smriti* consistem em um vasto conjunto de textos que formam toda a literatura hindu autoritária, exceto os textos védicos, que constituem o *śruti* (LONG, 2011, p. 282). Os *smriti* incluem o *Ramayana*, o *Mahabharata*, os *puranas*, os vários *sutras* dos *darshanas*, os *dharma strāstras* e toda a literatura *śāstra* sobre diversos assuntos, como medicina, astrologia, economia, ciência política, gramática, estética, sexualidade, construção de templos e imagens religiosas etc. (LONG, 2011, p. 282). Long (2011) comenta sobre a presença do *Mahabharata*, do *Ramayana* e dos *puranas* no fundamento do hinduísmo contemporâneo:

> Juntamente com o Mahābhārata e o Rāmāyaṇa, esses textos [os puranas] definem amplamente a visão de mundo e a mitologia do hinduísmo contemporâneo. O material contido neles é muito mais conhecido pelo hindu médio do que o conteúdo dos vedas. Rituais como o pūjā e as representações de deidades nas formas em que são representadas em mūrtis são baseados em relatos apresentados nesses textos. Enquanto as deidades dos vedas não são tão proeminentes no hinduísmo contemporâneo como eram nos tempos antigos, as deidades que são o foco dos puranas têm sido centrais nas tradições hindus por mais de 2.000 anos. (LONG, 2011, p. 235, tradução nossa).

O *Ramayana* e o *Mahabharata*, devido à sua importância para o cinema híndi, são abordados mais extensamente em título específico. Os *puranas*, “conhecimento antigo” (LONG, 2011, p. 235; WERMER, 1997, p. 83), são textos hindus, principalmente em versos, que contêm lendas e mitos sobre a criação, história e destruição de um universo habitado por seres divinos, humanos e subumanos,

alguns com muitos detalhes e narração dramática (WERMER, 1997, p. 83). Os dezoito *puranas* principais do hinduísmo são divididos em três grupos, cada qual dedicado a um dos três deuses principais das três principais tradições religiosas do hinduísmo: Vishnu, Shiva e Devi ou *Śakti* (LONG, 2011, p. 235). Os *puranas* popularizaram a noção hindu de *trimurti* (trio formado pelas deidades hindus Brahma, Vishnu e Shiva) como os três aspectos da fonte divina transcendental quando ela se manifesta (WERMER, 1997, p. 83). Os *puranas* foram compostos em sua forma atual no primeiro milênio (WERMER, 1997, p. 83), mas contêm elementos de lendas e mitos que remontam aos primeiros tempos védicos (WERMER, 1997, p. 83).

O período *sutra* está situado aproximadamente nos primeiros séculos da era cristã (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 17). Nesse período, a atitude crítica na filosofia foi desenvolvida, tratados sistemáticos das várias escolas foram escritos e os sistemas assumiram a forma básica que têm (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 17). Segundo Radhakrishnan e Moore (1957, p. 18), os *sutras* constituem pensamento e reflexão autoconscientes e não apenas imaginação construtiva e *insights* espontâneos e têm desenvolvimentos de seus sistemas e polêmicas atentas e abrangentes contra sistemas opostos. Os seis sistemas hindus apresentados na forma de *sutra* nesse período são: *nyaya* (realismo lógico); *vaisheshika* (pluralismo realista); *samkhya* (dualismo evolutivo); *yoga* (meditação disciplinada); *purva mimamsa* (investigações interpretativas anteriores aos *vedas*, relativas à conduta); *uttara mimamsa* (investigações posteriores aos *vedas*, relativas ao conhecimento) (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 18).

O período escolar, por fim, é datado geralmente entre o final do período *sutra* até o século XVII (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 18). Nele, foram escritos comentários que explicam os *sutras* e comentários de comentários dos *sutras* (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 18). Os *bhasyas* são o gênero literário hindu primário, por meio qual um sistema filosófico foi desenvolvido no pensamento hindu clássico, e consistem em interpretações de textos anteriores considerados autoritários (LONG, 2011, p. 62). A literatura do período é principalmente explicativa e os escritos caracterizam-se fortemente pela polêmica e pelo debate intenso entre os escritores, de forma que muitas vezes mais confundem que esclarecem e, em vez

de filosofia, há sutilezas de lógica, obscuridade de pensamento e intolerância com pensamentos divergentes (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 18). Contudo, alguns dos maiores filósofos hindus surgiram nessa época, tais como Sarhkara, Kumarila, Sridhara, Ramanuja, Madhva, Vacaspati, Udayana, Bhaskara, Jayanta, Vijnanabhiksu e Raghunatha (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 19). De acordo com Radhakrishnan e Moore (1957, p. 19), esses filósofos criaram, por meio de comentários, seus próprios sistemas, indo além de meras explicações. Ainda de acordo com esses autores:

> Esse tipo de desenvolvimento é indicativo da maneira única com a qual os filósofos indianos mantiveram seu tradicional respeito pelo passado e sua aceitação do valor da autoridade na filosofia, mas, sem parecer quebrar essa tradição, também levaram consigo o desenvolvimento livre do pensamento como seu insight e razão dirigida. (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 19, tradução nossa).

Segundo Radhakrishnan e Moore (1957, p. 19), a filosofia indiana perdeu seu aspecto dinâmico no século XVI, quando a Índia se tornou vítima de poderes externos: primeiramente, os muçulmanos minaram a cultura ariana e, posteriormente, os britânicos fizeram o máximo que puderam para depreciar o pensamento tradicional da Índia. Recentemente, principalmente desde o início do movimento nacionalista, e mais ainda desde a independência da Índia, o renascimento da filosofia especificamente indiana e a noção de que o passado filosófico do país foi grandioso – o que contribuiu para o desenvolvimento de um tom nacionalista na filosofia e na política – foram os desenvolvimentos mais proeminentes no campo (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 20). Segundo Radhakrishnan e Moore (1957, p. 20), durante o século XX, a mentalidade indiana foi afetada pelo ocidente e vice-versa e há uma tendência de extremistas nacionalistas de minimizarem ou rejeitarem o renascimento e o desenvolvimento da filosofia indiana resultante do contato entre indianos e ocidentais.

Pelo exposto, nota-se que a filosofia indiana é extremamente complexa e diversificada. Radhakrishnan e Moore (1957, p. 20-21) afirmam que, apesar dessa diversidade, existe uma essência distintiva da filosofia indiana, caracterizada por determinadas atitudes que são típicas da mente filosófica índica ou que são

perspectivas que foram enfatizadas caracteristicamente pelos filósofos indianos. Apresenta-se a seguir tais características, conforme exposta pelos autores.

A primeira característica geral da filosofia indiana é sua concentração sobre aspectos espirituais – em geral, a filosofia índica afirma que o homem é um ser de natureza espiritual, relacionado a um universo que também é essencialmente espiritual, e não físico (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 21). Radhakrishnan e Moore (1957) comentam sobre a importância da religião na sociedade, na filosofia e na literatura indiana:

> Tanto na vida quanto na filosofia, a motivação espiritual é predominante na Índia. Exceto pela escola materialista relativamente pequena do carvaka e doutrinas relacionadas, a filosofia na Índia considera o homem como ser de natureza espiritual, interessado principalmente em seu destino espiritual, e relaciona-o de uma forma ou de outra a um universo que também é espiritual em essência. Nem o homem nem o universo são considerados físicos em essência, e o bem-estar material nunca é reconhecido como o objetivo da vida humana, exceto pelos carvaka. Filosofia e religião estão intimamente relacionadas, porque a própria filosofia é considerada uma aventura espiritual e também porque a motivação tanto na filosofia quanto na religião se refere ao modo espiritual de vida no aqui-e-agora e à eventual salvação espiritual do homem em relação ao universo. Praticamente toda a filosofia indiana, desde o seu início nos vedas até os dias atuais, tem se empenhado em promover uma reforma sócio-espiritual no país e a literatura filosófica tomou muitas formas, mitológicas, populares ou técnicas, conforme as circunstâncias presentes, a fim de promover essa vida espiritual. As questões da religião sempre deram profundidade, poder e propósito à mente e ao pensamento filosóficos indianos. (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 21, tradução nossa).

A segunda característica é a crença na relação íntima entre filosofia e vida (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 21-22). A aplicação prática da filosofia à vida está presente em todas as escolas da filosofia indiana e é notável no pensamento índico uma estreita relação entre teoria e prática, doutrina e vida (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 21-22). Todo sistema indiano busca a verdade, a partir de problemas práticos e trágicos da vida, como guia eficaz para libertar o homem do sofrimento do mundo (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 21-22). Segundo a filosofia indiana, a verdade deve ser vivida e não apenas conhecida e o desejo de liberação, *moksa* (para o hinduísmo e o jainismo) ou nirvana (para o budismo), é a meta última da vida (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 21-22).

A terceira característica é a atitude introspectiva e a abordagem introspectiva da realidade (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 22-23). Segundo a filosofia indiana, que é considerada como *atmavidya* (conhecimento do eu) e que sempre foi dominada fortemente pela preocupação com a vida interior e o eu do homem, e não com o mundo externo físico, a verdade deve ser buscada no interior (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 22-23). O subjetivo, e não o objetivo, é o foco de interesse da filosofia indiana e, assim, a psicologia e a ética são consideradas mais importantes como ramos da filosofia do que as ciências naturais, pois, desde tempos remotos, considera-se que o espírito interior do homem é a pista mais significativa para se alcançar a verdade, mais do que a realidade física ou externa (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 22-23).

A quarta característica é o idealismo, em alinhamento com o interesse introspectivo da filosofia indiana (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 23). A tendência da filosofia indiana, principalmente do hinduísmo, tem sido o idealismo monista e quase todo filósofo indiano acredita que a realidade é, em última análise, espiritual e em (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 23). De acordo com Radhakrishnan e Moore (1957, p. 23), atribui-se essa atitude muito incomum à flexibilidade da mentalidade indiana e ao fato de o idealismo monista ser tão plástico e dinâmico que assume muitas formas e se expressa mesmo em doutrinas aparentemente conflitantes.

A quinta característica geral é a crença na intuição como único método por meio do qual se pode perceber diretamente a realidade última ou experienciá-la (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 23-24). Foi nos *upanishads* que a intuição, e não a razão, foi considerada pela primeira vez como o verdadeiro guia para a verdade última (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 16). Segundo a filosofia indiana, a razão, insuficiente, pode demonstrar, mas não alcançar a verdade, cujo conhecimento resulta de uma experiência real dela (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 16).

A sexta característica é a crença na autoridade dos antigos videntes (HAMILTON, 2001, p. 9; RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 24-25). Esse tradicionalismo da filosofia indiana se relaciona ao significado de “visão” no conceito

de *darshana*. Como afirma Hamilton (2001, p. 9), alguns *darshanas* baseiam seus ensinamentos e argumentos naquilo que antigos videntes afirmaram ser seus *insights* metafísicos. Os dizeres desses videntes são tomados como algo que tem validade absoluta e, segundo a filosofia indiana, qualquer pessoa que segue o ensinamento do *darshana* seria capaz de "ver" o que ele ensina, que é considerado coisas verdadeiras (HAMILTON, 2001, p. 9). A valorização da tradição pela filosofia indiana também está presente no cinema híndi, cujos filmes valorizam os épicos clássicos hindus e, mantendo sua essência, os recriam. Sobre a valorização da tradição na filosofia índica, Radhakrishnan e Moore (1957) afirmam:

> Embora os sistemas da filosofia indiana variem no grau em que estão especificamente relacionados aos sruti antigos, nenhum desses sistemas – ortodoxo ou heterodoxo, exceto o carvaka – abertamente viola as ideias intuitivas aceitas de seus antigos videntes, sejam elas as presentes nos upanisads dos videntes hindus, a experiência intuitiva de Buda ou a sabedoria igualmente intuitiva de Mahavira, o fundador do jainismo como existe hoje. Os filósofos indianos sempre tiveram consciência da tradição e (...) os grandes construtores de sistemas de períodos posteriores afirmaram ser apenas comentaristas, explicando a sabedoria tradicional do passado. Embora as doutrinas específicas do passado possam ser alteradas pela interpretação, a essência geral e frequentemente os conceitos básicos são mantidos de uma era para outra. A reverência à autoridade não milita contra o progresso, mas empresta uma unidade de essência, fornecendo uma continuidade de pensamento que tornou a filosofia especialmente significativa na vida indiana e solidamente unificada contra qualquer atitude filosófica que contradiga suas características básicas de religiosidade, interioridade, intuição e sua forte crença de que a verdade deve ser vivida, não meramente conhecida. (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 24-25, tradução nossa).

Nesse contexto, a valorização da criatividade e da inovação, tão forte na cultura ocidental, tem importância secundária no pensamento indiano. De acordo com Long (2011, p. 62), em vez de valorizar a novidade, as tradições hindus tendem a considerar que tudo aquilo que eles consideram uma verdade importante foi revelado em um passado distante. O autor afirma que, segundo a filosofia indiana, a tarefa do pensador é, não desenvolver novas ideias, mas descompactar, desdobrar e reapresentar as verdades profundas que estariam presentes nos dizeres dos antigos, conforme lhe pareçam apropriados a novas situações históricas. (LONG, 2011, p. 62).

A sétima característica geral, por fim, é a tradição sintética total que é essencial à quididade e ao método da filosofia indiana, em contraste com a filosofia

ocidental, caracterizada pela abordagem analítica da realidade e da experiência. (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 25). Os hindus acreditam que inclusive todos os seis sistemas ortodoxos, assim como seus subsistemas, estão em harmonia entre si e que se complementam em uma visão total, que seria em (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 25). Os textos básicos da filosofia indiana abordam o conteúdo da filosofia com uma perspectiva integralizadora, de forma que metafísica, epistemologia, ética, religião, psicologia, fatos e valores são abordados como aspectos da vida e da experiência ou de uma única realidade abrangente (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 26).

Além dessas sete características, há ainda outra, como informa Sérgio Ribeiro da Costa Werlang (2004, p. 170-171): o coletivismo. De acordo com Werlang (2004, p. 170-171), todos os sistemas hindus são coletivistas, tanto em suas doutrinas gerais quanto em sua teoria do conhecimento em geral, com exceção do carvaka, que é “a grande representante do individualismo”. O carvaka apregoa que apenas o prazer e a dor devem determinar a conduta do indivíduo e sua doutrina é empírica e materialista (WERLANG, 2004, p. 170-171). Diferentemente, a essência da filosofia de vida do hinduísmo, budismo e jainismo é o “não-apego”, segundo o qual o indivíduo cumpre sua função social e vive quotidianamente em companhia de seus semelhantes, executando suas atividades conforme seu lugar na sociedade, sem nunca ser escravizado pelos valores mundanos. (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 27).

A filosofia indiana apresenta diversas noções que estão alinhadas os preceitos religiosos hindus e que estão presentes na cosmovisão geral do cinema híndi. Uma delas é a noção de *dharma*. Werlang (2004, p. 170) afirma: “Todas as filosofias indianas, com exceção da carvaka, apresentam uma noção de comportamento moral que teve origem no conceito de *rita*, dos hinos do *Rigveda* (séc. VX a.C.).” Segundo Werlang (2004, p. 170), *rita* é a base do conceito de *dharma*, que determina a ordem social no hinduísmo. O autor expõe o conceito hindu de *rita*:

> Rita (...) representa a lei cósmica, a ordem, o correto, a verdade e os padrões morais. A desordem em geral é produto da falsidade, considerada

> o pior dos males. A ordem moral inclui amor ao próximo, gentileza para com os outros e observância dos deveres para com os deuses e os homens. (WERLANG, 2004, p. 170).

Os sistemas filosóficos e as religiões hindus apregoam que os seres humanos têm uma alma imortal que, após a morte do corpo físico, reencarna em outro ser, que pode ser superior (se a conduta do indivíduo foi moralmente correta e aproximou-se da verdade) ou inferior (se foi o oposto) (WERLANG, 2004, p. 170; BHAGAVAD..., 2016). Segundo os sistemas filosóficos e as religiões hindus, quando alcança o conhecimento da verdade, o ser humano se torna perfeito e, então, não necessita mais reencarnar (WERLANG, 2004, p. 170; BHAGAVAD..., 2016).

Todos os ramos do hinduísmo, do budismo e do jainismo apregoam as doutrinas do *kharma* e do renascimento e, segundo eles, o homem deve estar moral e espiritualmente aperfeiçoado para alcançar a salvação (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 26-27). Segundo eles, a justiça é a lei da vida moral, assim como causa e efeito é a lei do mundo natural e, como a justiça e a perfeição moral e espiritual não são atingíveis em uma vida, elas são alcançadas nos renascimentos sucessivos (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 26-27). Em toda a filosofia indiana, desde os primeiros *vedas* até os pensamentos recentes, a ordem moral do universo tem sido uma doutrina crida por todos os pensadores indianos, exceto os carvakas, e, segundo essa filosofia, *kharma* e renascimento são os meios pelos quais essa ordem é forjada na vida do homem (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 26-27).

Outro elemento comum a todas as escolas da filosofia hindu (as escolas heterodoxas não estão de acordo com ele) é a divisão quádrupla da sociedade, a divisão da vida dos indivíduos das três castas mais altas em quatro estágios e a crença de que o homem deve buscar quatro valores considerados básicos (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 27). No hinduísmo, a sociedade é dividida em quatro grupos, *varna* (castas), como abordado (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 27). Segundo o hinduísmo, a vida dos *dvija* (“nascidos duas vezes”), as três primeiras castas (brâmanes, xátrias e vaixás), deve consistir em quatro estágios: *brahmacarin* (do estudante), *grhastha* (do chefe de família), *vanaprastha* (do morador da floresta) e *sannydsin* ou *samnyasin* (do monge errante) (KUIPER, 2011, p. 43; RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 27-28). Os dois primeiros estágios se

referem a obrigações com o próximo e os dois últimos se referem à vida ascética de busca pela libertação (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 28). Os hindus acreditam que existem quatro objetivos de vida: *dharma* (justiça ou obediência à lei moral), *artha* (riqueza ou bem-estar material), *kama* (prazer) e *moksha* (emancipação), como abordado (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 28). De acordo com Radhakrishnan e Moore (1957, p. 28), essa noção comum aos hindus de vida ideal proporciona um senso de unidade no que se refere à vida social e moral da Índia, embora os budistas e os *jains*, que são minoria, não sigam esse estilo de vida.

A filosofia e a literatura clássica indianas, abordadas de forma geral neste título, estão presentes no cinema híndi na cosmovisão geral que perpassa os filmes e em seus conteúdos, como se notou na análise dos filmes sucesso de público feita neste trabalho. No subtítulo que se segue, aborda-se mais extensamente os mitos hindus *Ramayana* e *Mahabharata*, que são particularmente importantes para a configuração e conteúdo dos filmes do cinema híndi.

5.3.1 Os épicos clássicos hindus Ramayana e Mahabharata

O *Ramayana* e o *Mahabharata* são os dois principais *itihasas* (“assim foi”) da literatura do hinduísmo (LONG, 2011, p. 188, 250). De acordo com Long (2011, p. 250), os mitos do *Ramayana* e do *Mahabharata* têm sido assuntos recorrentes na arte e na literatura hindus ao longo dos séculos: peças se baseiam neles, representações das cenas narradas estão presentes em paredes de templos e o *Ramayana* se tornou uma série de televisão híndi popular no final da década de 1980 (SHARMA, 2018). Esses dois épicos também estão fortemente presentes no cinema híndi, como observado neste trabalho.

O *Ramayana* é composto por 24.000 *ślokas*, versos (WERNER, 1997, p. 86). Sua autoria é atribuída ao eremita Valmik, mas ele resultou de vários séculos de escrita de vários autores (LONG, 2011, p. 250; WERNER, 1997, p. 86, 111). Segundo Karel Werner (1997, p. 86), a maior parte dele foi composta por volta de 500 a.C., outras partes, por volta de 300 a.C. e algumas extensões foram

adicionadas até 200 d.C./300 d.C. Segundo Long (2011, p. 250), na sua forma atual, ele foi composto entre 200 a.C. e 200 d.C. Embora os mitos narrados no *Ramayana* precedam os narrados no *Mahabharata*, a maioria dos estudiosos suspeita que o *Mahabharata* é mais antigo, ao menos considerando-se os formatos atuais dos dois épicos (LONG, 2011, p. 250). Segundo Long (2011, p. 188), o *Mahabharata* foi escrito provavelmente ao longo de vários séculos, de cerca de 300 a.C. a 300 d.C. O texto tem aproximadamente 180.000 linhas (LONG, 2011, p. 250). Na tradição oral, os dois mitos são mais antigos que sua versão escrita (LITERATURA..., 2015; O CLÁSSICO..., 2012). De acordo com Galvão (O CLÁSSICO..., 2012), a cultura indiana considera que a necessidade de registrar uma tradição oral em um texto escrito resulta da decadência da civilização: quando os homens se tornam duvidosos, é preciso materializar as tradições transmitidas oralmente, para que sua autenticidade seja preserva com o passar dos anos.

Tamanha é a influência do *Ramayana* sobre a sociedade e a cultura indianas que há quem afirme que ele é a mente da Índia (O CLÁSSICO..., 2012). O *Ramayana* está dividido em sete capítulos, sendo que cada qual narra um momento da vida de Rama ou Ram ou Ramachandra (LONG, 2011, p. 245; WERNER, 1997, p. 85). Rama é um dos deuses hindus mais populares (LONG, 2011, p. 245). "*Ramayana*" significa "A história de Rama" (LONG, 2011, p. 250). Segundo o hinduísmo, Rama, o senhor dos mundos, é a sétima encarnação de Narayana, o criador dos universos, que desce à terra para conduzir os homens (O CLÁSSICO..., 2012). Na terra, Rama seria o modelo perfeito de um rei que conduz seu povo e que reina soberanamente sobre a sociedade e sobre si mesmo (O CLÁSSICO..., 2012). O *Ramayana* é um tributo ao *dharma* e, no mito, Rama é o guardião do *dharma* (O CLÁSSICO..., 2012). O *Ramayana* expressa uma absoluta confiança na crença de que o universo é cosmo e não caos, sendo regido por uma ordem moral, o *dharma*, que deve ser respeitada e que é mais poderosa que os homens e que os deuses (O CLÁSSICO..., 2012). Segundo o hinduísmo, o *dharma* não poderia ser quebrado nem por deuses, nem por homens e nem por demônios (O CLÁSSICO..., 2012). Galvão (O CLÁSSICO..., 2012) compara o *dharma*, a lei que organizaria todo o universo e que seria a essência da alma de todos os seres, com o fio que dá sentido e ordem às contas de um colar.

A seguir, expõe-se resumidamente o mito do *Ramayana*, contado por Lúcia Helena Galvão (O CLÁSSICO..., 2012). No reino Ayodhya, vivia o povo kosala, em uma era de ouro, na qual os homens mantinham estreito contato com os deuses. Contudo, na terra, habitavam também *asuras* e *rakshasas*, que eram ambos antideuses. Em determinado momento, os *asuras* infligiram grande seca na terra, o que prejudicou o plantio, provocando grande fome. Os deuses, então, declaram guerra aos *asuras* e pediram aos reis, principalmente a um dos mais poderosos, Zayodhya, que os auxiliassem na luta contra eles. Como Zayodhya estava muito velho, ele enviou em seu lugar seu corajoso e jovem filho, o príncipe Dasharatha.

Quem conduzia o carro de guerra de Dasharatha era sua esposa mais jovem, a corajosa e destemida Kaikeyi. Inicialmente, os antideuses guerrearam vitoriosamente contra os deuses, ferindo gravemente Dasharatha. Apesar disso, Kaikeyi conseguiu trazer o carro de guerra de volta à terra, de modo que salvou a vida de Dasharatha. Por causa disso, Dasharatha a concedeu o direito de fazer dois pedidos a ele. Kaikeyi o amava muito e não queria nada além desse amor, pelo que guardou consigo a promessa de atendimento de dois pedidos.

Vendo que os deuses estavam sendo derrotados pelos *asuras*, Indra, general dos deuses, recorreu a Narayana, o grande rei, solicitando-o que pelejasse contra os *asuras*. Então, rapidamente Narayana matou quase todos os *asuras* sozinho, com grande ira e em meio a uma chuva de trovões. Contudo, dois asuras conseguiram fugir e desceram à terra, chegando em Ayodhya, onde entram na casa de um brâmane. Ali, a esposa do brâmane, muito bondosa e compassiva, se condoeu dos dois antideuses, que haviam se ajoelhado diante dela e pedido a ela que os protegesse. Assim, ela os abrigou em sua casa. Narayana chegou furioso à porta da casa, mas foi impedido pela esposa do brâmane, a qual reivindicava o cumprimento da lei indiana da hospitalidade, de entrar nela. Mas, Narayana, em sua fúria, empurrou a mulher e involuntariamente a matou, além de matar os dois *asuras*. As pessoas e os deuses ficam perplexos com a atitude de Narayana.

Quando soube do ocorrido, o brâmane, que era sacerdote principal de Ayodhya, jogou seu bastão no chão enfurecido e disse: “Tu, Narayana, rompestes com o *dharma*, portanto o *dharma* se voltará contra ti. Em algum momento, eu te

condeno, tu virás à terra como homem e, assim como mataste a esposa do brâmane, o *dharma* te separará de sua esposa querida, por meio de uma injustiça.” Após ouvir essa condenação, Narayana se curvou diante do brâmane humildemente e voltou para o céu, sabendo que aquilo iria se cumprir, pois se tratava de uma condenação pelo descumprimento do *dharma*, que era maior até mesmo que ele, o senhor do universo.

Com o falecimento de Zayodhya, o príncipe Dasharatha se tornou rei em seu lugar e tomou para si mais duas esposas, além de Kaikeyi. Porém, os anos foram se passando e Dasharatha não tinha filhos. Então, ele chamou o seu sacerdote para que ele fizesse um ritual e invocasse os deuses, a fim de que ele, que já estava com 10.000 anos, pudesse ter filhos. Então, o sacerdote, sem saber do caos no qual o céu se encontrava naquele momento, começou a invocar Indra.

Nesse interim, nasceu um *rakshasa* chamado Ravanna. Segundo o hinduísmo, *rakshasa* é uma categoria de ser que não é necessariamente má, mas que pode ser imensamente má (O CLÁSSICO..., 2012). Ravanna, particularmente, era um ser muito ruim e também muito egoísta, muito ambicioso e muito poderoso. Tinha dez cabeças e dez pares de braços. Ravanna sabia que se ele obedecesse a lei do *dharma* e fizesse sacrifícios insistentemente ao *dharma*, tais sacrifícios fariam com que os deuses o atendessem. Então, ele se sentou no alto da montanha da vida, juntamente com seus dois irmãos, Vibhishana e Bhakarna, e ficou fazendo sacrifícios permanentemente, meditando profundamente e invocando Bhrama por 10.000 anos. A cada 1.000 anos, ele cortava uma de suas cabeças e colocava no altar sacrificial que havia construído. Quando chegou ao final dos 9.000 anos e lhe restava apenas uma cabeça, Bhrama veio até ele. Na ocasião, Ravanna requereu de Bhrama que ele não pudesse ser morto nem por deuses nem por antideuses.

Seu pedido foi atendido. Porém, Ravanna se “esquecera” dos homens. Já seu irmão Vibhishana, que era muito sábio, pediu à Bhrama que o desejo dele nunca afrontasse os preceitos do *dharma*. Bhrama, ouvindo isso, disse: “Não apenas atenderei esse seu pedido, como também te darei a imortalidade, pois esse é o pedido de um ser digno de ser imortal.” Seu outro irmão, Bhakarna, era um gigante que devorava homens constantemente. Bhrama não permitiu que ele fizesse um pedido. Ao invés disso, determinou que ele dormiria 364 dias por ano e ficaria

acordado por apenas um dia, sendo que nesse dia ele poderia comer o que quisesse. Bhakarna está associado a dois vícios humanos, a preguiça e a gula (O CLÁSSICO..., 2012).

Ravanna, sabendo que não podia ser derrotado nem por deuses nem por antideuses, declarou guerra a todos os deuses, com o fim de se tornar o senhor do mundo. No céu de Indra, iniciou-se, então, uma guerra entre Ravanna e os deus. Ravanna derrotou a todos eles. Além disso, o filho de Ravanna, Indrajit, que representa as ilusões (O CLÁSSICO..., 2012), conseguiu aprisionar Indra, ao criar nele a ilusão de que ele estava preso. Assim, “Indra é preso pelas redes da ilusão” (O CLÁSSICO..., 2012). Após derrotar os deuses, Ravanna desce à terra para derrotar os homens.

Indra se revolta contra Bhrama, pelo fato de ele ter concedido essa relativa invencibilidade a Ravanna. Por recomendação de Bhrama, Indra vai a Narayana e o pede a ele que desça à terra como homem, para que, como homem, ele derrote Ravanna. Então, Narayana desce à terra como os quatro filhos do rei Dasharatha, cujo sacerdote estava invocando Indra para que ele fizesse as esposas do rei férteis. Os quatro braços de Narayana representam cada qual um de seus quatro atributos. Na terra, cada um dos quatro filhos de Dasharatha representa um dos quatro atributos de Narayana. Da esposa mais velha de Dasharatha nasce Rama. Da sua esposa mais nova nasce Bharata. Da sua esposa do meio, nasce dois gêmeos, Lakshmana e Shatrughna. Os quatro príncipes eram o orgulho de seu pai, principalmente Rama, que amava o povo do reino. Os quatro irmãos eram inseparáveis, mas formam duas duplas, pois Lakshmana era mais próximo de Rama e Shatrughna era mais próximo de Bharata.

Determinado dia, um brâmane informa a Dasharatha que os *asuras* estavam impedindo que ele fizesse seus sacrifícios a milênios e pede a ele que envie seus quatro filhos para pelejarem contra Ravanna. O rei o atende. Rama e Lakshmana derrotam o exército de Ravanna, os antideuses da floresta. Agradecido, o brâmane leva os dois irmãos para conhecerem um dos reis mais justos da terra, Janakha, do reino de Mithila. Naquele momento, Janakha estava celebrando um torneiro para entregar sua única filha, Sita, em casamento. Na mitologia hindu, Sita é a

encarnação da deusa Lakshmi, esposa de Narayana. As disputas do torneiro ocorrem com arco e flecha. Segundo Galvão (O CLÁSSICO..., 2012), o arco simboliza a personalidade humana que se dobra diante da vontade, para que o homem se projete e atinja seu alvo – todos os grandes heróis são também grandes arqueiros, dominam sua própria personalidade e projetam a sua vontade em direção à sua missão, ao seu destino (O CLÁSSICO..., 2012). O arco de Shiva era tão grande e pesado, que era necessário um grande carro de bois para 200iolent-lo. Apesar disso, Rama consegue pegar o arco de Shiva e 200iolen-lo com muita facilidade. O torneio termina. Sita se apaixona por Rama e eles se casam.

Em determinado momento, enquanto os príncipes mais novos, Shatrughna e Bharata, viajavam, o rei Dasharatha decidiu que Rama, seu filho mais velho, lhe sucederia futuramente no trono. Ocorreu que uma ama idosa, Manthara, invejosa, foi até a esposa mais jovem do rei, Kaikeyi, e lhe disse que se não fosse seu filho Bharata que assumisse o trono, Rama faria dela uma escrava. Kaikeyi escutou Manthara e, então, decidiu utilizar seu direito de fazer dois pedidos a Dasharatha – ela pediu ao rei que Bharata se tornasse rei e que Rama ficasse exilado na floresta por quatorze anos, para que o povo, que o amava, se esquecesse dele. O rei a atendeu. Esse acontecimento perturbador havia ocorrido para que Rama cumprisse seu propósito de derrotar Ravanna. Mesmo com o ocorrido, Rama permaneceu sereno, porque entendeu que Kaikeyi estava apenas contribuindo para o cumprimento do *dharma*. Rama se retirou para floresta. Lakshmana e Sita partiram com ele para o exílio. O rei morreu de desgosto. Bharata, após retornar da viagem, pediu para que Rama tomasse o trono. Contudo, Rama o pediu para ouvir o *dharma* que ecoava em seu coração. Bharata, então, pediu as sandálias de Rama, para que elas fossem colocadas aos pés trono, para que, quando Rama retornasse, ele se assentasse no trono.

No décimo quarto ano do exílio, em determinada ocasião, Rama estava passando perto de Dandaka, uma floresta que ficava muito próxima do mar, que a separava de Lanka, a ilha onde vivia Ravanna. Este habitava em uma cidade maravilhosa com edificações de ouro, a qual fora construída pelo arquiteto celeste, a mando seu. Ravanna tinha as mais belas mulheres do mundo, que ele havia sequestrado. A antideusa Surpanakha, irmã de Ravanna, viu Rama, Lakshmana e

Sita e se apaixonou por Rama, mas ele a rejeitou. Então, ela investiu em Lakshmana, mas ele também a rejeitou. Então, ela se voltou contra Sita, decepou suas duas orelhas e só não a matou porque ela era mulher. Após, Surpanakha convocou o exército dos *rakshasas* contra os três. Rama pediu a Lakshmana para cuidar de Sita e enfrentou o exército sozinho e matou a todos. Surpanakha contou para Ravanna que um único simples homem dizimara um exército de antideuses. Ela instigou Ravanna a lutar contra Rama, dizendo-lhe que Sita deveria ser sua esposa e que ele nunca tivera mulher tão bela quanto ela.

Movido pelas palavras de sua irmã, Ravanna montou uma armadilha para capturar Sita. Ele transfigurou um dos *rakshasas* em uma corça de ouro. Na mitologia hindu, os *rakshasas* têm o poder de se metamorfosearem, tomando a forma que quiserem. A “corça” passou na floresta diante de Sita e ela pediu a Rama que lhe desse o “animal”. Rama, então, foi atrás do “animal” e, na iminência de 201iolent-lo, ele retomou a aparência de *rakshasa*. Rama o matou. Mas, antes de morrer, ele imitou a voz de Rama e pediu socorro a Lakshmana. Este foi salvar seu irmão. Antes, Lakshmana traçara um círculo em volta dos pés de Sita e disse a ela que não ultrapassasse seu limite, pois dentro dele ela estaria protegida. Ocorreu que Ravanna tomou a forma de um ancião e pediu água para Sita. Distraída, ela saiu do círculo para 201iolen-lo. Ele retomou sua forma real, raptou Sita e a conduziu a bordo de um carro voador para Lanka.

Sita seguiu atirando do carro seus adereços, como pistas. Um abutre que fora amigo do pai de Rama tentou salvá-la, mas não conseguiu. Ela foi presa em Lanka. Rama encontrou o abutre moribundo, que lhe contou tudo o que havia ocorrido e, após, morreu em seus braços. Rama e Lakshmana foram resgatar Sita. Rama encontrou uma anciã, que esperava apenas lhe ajudar para morrer. Ela lhe contou que ali havia um reino de macacos, governado por um rei injusto, Vale, que tomara o trono de seu irmão, Sugriva, o rei legítimo, para si e o impedira de ver sua esposa. Sugriva ansiava retomar o trono, sendo apoiado por seu fiel amigo, Hanuman. A anciã disse a Rama que se ele ajudasse os dois macacos, eles o ajudariam a encontrar Sita. Rama, então, foi ao encontro dos macacos e se colocou à disposição deles para combater Vale. Com a ajuda de Rama, Vale foi morto e Sugriva

recuperou o trono. Sugriva e Hanuman se comprometeram a ajudar Rama a resgatar Sita. Os dois macacos convocaram todos os animais do mundo a 202iole-los e saíram pelo mundo procurando Sita. Hanuman era filho do deus do vento, Vayú, e era muito ágil. Ele era capaz de dar saltos de grande amplitude e de grande alcance. Seguindo as pistas de Sita, ele conseguiu 202iolenta-la. Mas Sita se recusou a ir com ele e o pediu que solicitasse a Rama que viesse até ela com seu exército, para que eles libertassem não somente ela, mas também outras mulheres sequestradas que estavam presas com ela.

Antes de ir ao encontro de Rama, Hanuman foi até Ravanna e o pediu que libertasse Sita. Ravanna indagou ao macaco como poderia devolvê-la, sendo ela tão bela. Hanuman disse a Ravanna não entender suas razões, pois considerações estéticas para ele, que é um animal, não fazem sentido. Contudo, o macaco entendeu que Ravanna estava descumprindo o *dharma*. Nesse ponto da narrativa, a beleza é retratada como algo eminentemente humano (O CLÁSSICO..., 2012). Segundo o hinduísmo, por meio da beleza, o homem vê a deus (O CLÁSSICO..., 2012). Os hindus acreditam que a beleza é sagrada e que o universo é organizado e belo porque ele teria reproduzido um modelo celeste (O CLÁSSICO..., 2012).

Para chegar à ilha de Lanka, Rama necessitava atravessar o oceano. Ele percebeu que seu abatimento com o obstáculo que o oceano oferecia feria o *dharma*, pois, como Sita pertencia a ele, certamente haveria um meio de atravessá-lo. Após essa percepção, ele decidiu que nunca mais daria lugar à tristeza ou ao desânimo. Ele se prostrou diante do oceano e lhe pediu um conselho. O deus do oceano surgiu e lhe informou que havia um macaco, Nala, filho do arquiteto celeste, que podia fazer flutuar tudo aquilo que ele lançasse na água e, assim, ele poderia construir uma ponte sobre ela. O oceano prometeu a Rama não tragar a ponte até que seu *dharma* se cumprisse. Nala formou uma ponte de pedras sobre o oceano. Rama atravessou a ponte, seguido por um exército de macacos e um exército de ursos.

Iniciou-se uma batalha entre o exército de Rama e o exército de Ravanna. Ao contrário de Rama, que sempre ia à frente de seu exército, Ravanna sempre enviava seus guerreiros adiante de si e seguia atrás deles. Cada um desses guerreiros era a encarnação de um vício humano. Um dos irmãos de Ravanna, Ravshana, mudou de

lado, por ser justo e por não aceitar lutar contra o *dharma*. Ravshana conseguiu perceber que Indrajit, invisível, estava na batalha. Com seu carro e flechas invisíveis, Indrajit conseguiu matar Rama, todo o seu exército, Lakshmana, o exército de macacos e o exército de ursos. Só permaneceram vivos Hanuman e o rei dos ursos, Jambavan. Este disse a Hanuman que se ele fosse à montanha da vida, considerada a mais sagrada das montanhas da Índia, e trouxesse de lá as plantas que só nasciam lá, tais plantas fariam os mortos reviverem. Apenas Hanuman, fazendo uso de sua agilidade, poderia ir até lá em tempo hábil. Hanuman, então, foi até lá, arrancou a própria montanha da vida e a trouxe ao local onde estavam os mortos. Com as plantas, todos os mortos voltaram a viver.

Seguiu-se intenso combate entre Rama e Ravanna. Antes de Ravanna sair de seu palácio, ele encaminhou uma carta a Rama, por meio de seu general, Shuka. Ravanna, por meio da carta, explicou que não tinha sido descuidado ao se "esquecer" dos homens. Ele tinha observado que os homens eram minas preciosas nas quais habitavam Narayana. A forma que ele tinha de fazer o homem descobrir que era divino era se colocando como obstáculo, para que o homem, derrotando-o, assumisse sua condição de rei sobre a terra. Segundo o hinduísmo, dentro do coração de cada homem, habita Narayana, porque ele seria o poeta, os atores e a peça simultaneamente (O CLÁSSICO..., 2012). Ao derrotar Ravanna, o homem adquiriria consciência daquilo que ele é; Ravanna seria o obstáculo cuja superação conduz o homem à sua condição divina; Ravanna oferecera sua vida a Rama e este, ao 203iolen-la, atingiu a real condição de rei sobre a terra (O CLÁSSICO..., 2012). No final, Ravanna, como ele sabia que ocorreria, morreu aos pés de Rama. Mesmo assim, Ravanna venceu o tempo, porque ele morreu por amor à Sita e o amor vence o tempo; Ravanna sempre estaria presente enquanto houvesse um homem lutando por sua Sita, por sua alma (O CLÁSSICO..., 2012).

Terminada a guerra, Rama resgatou Sita e voltou a reinar sobre Ayodya. Ali, ele reinou por 12.000 anos, com justiça que nunca houvera antes. Sita engravidou. Ela desejou visitar os brâmanes que moram às margens do Ganges e Lakshmana a acompanhou. Enquanto isso, Rama, caminhando pelas ruas, encontrou-se com seus ministros e pediu notícias sobre seu povo. Os ministros se calaram. Havia alguns

poucos invejosos que diziam que não sabiam como o rei aceitava Sita, depois de ela haver estado com Ravanna. Rama, então, decidiu abandoná-la e pediu a Lakshmana que a deixasse às margens do Ganges. Mesmo sabendo de sua inocência, ele tomou essa atitude, pois um rei não deveria ter considerações pessoais, mas sim servir ao reino inteiramente. Na ocasião, ele explicou a Lakshmana que todas as coisas aparentemente injustas servem ao *dharma*. Nesse momento, ele se lembrou da antiga profecia e percebeu que ele devia essa separação injusta de sua esposa querida ao *dharma*. Nesse momento, ele deveria ir para o céu. Segundo o hinduísmo, nada é superior ao *dharma*, ele sempre está presente e, sob as aparências, ainda que caóticas e adversas, há uma ordem (O CLÁSSICO..., 2012). Ao ser abandonada, Sita recebeu toda a explicação dos motivos.

Às margens do Ganges, habitava Valmik, um sábio eremita que, abatido pela falta de virtude dos seres humanos, se recolhera para meditação e permaneceu recolhido por milênios, de forma que os cupins formaram uma morada em sua cabeça. Quando Sita foi abandona, ela foi deixada próximo de onde Valmik se encontrava. Bhrama enviou um mensageiro, Narada, para despertar Valmik, para que ele ajudasse Sita. Valmik se recusou a sair do lugar onde estava para atender ao pedido de Narada e lhe disse: “Me diga o nome de um único homem justo na Terra e eu sairei daqui.” Narada gritou: “Rama!” Então, toda a montanha que havia sobre Valmik se desmoronou e ele saiu dali. Ele levou Sita para seu eremitério e cuidou dela. Ali, nasceram os dois filhos de Sita, Kusa e Lava. Valmik recebeu de Bhrama a missão de escrever aquela história. Então, ele escreveu o *Ramayana* e educou os dois meninos para decorarem-no. Os meninos passaram a cantar os versos do *Ramayana* e acabaram ficando famosos.

Quando Ayodya completou 10.000 anos, Rama fez uma festa com um ano de duração para comemorar o fato. Ele chamou os maiores artistas do mundo para se apresentarem, inclusive Lava e Kusa, sem saber que os dois eram seus filhos. Eles cantaram o *Ramayana* para Rama. Após o término do canto, Valmik disse a Rama que os dois eram seus filhos. Rama, então, chamou Sita de volta, diante de toda a Ayodya. Ele a amava muito e apenas a abandonara por amor ao seu povo. Quando

ele a deixara, ele havia construído uma escultura de ouro no formato dela e a colocado ao lado de seu trono.

Sita pediu a Rama a oportunidade de provar sua inocência. Para isso, ela solicitou à sua mãe que a tomasse, se ela fosse justa. Segundo o hinduísmo, Sita é filha da deusa da terra e de um rei justo, Janaka. A deusa da terra surgiu assentada em um trono que emergira da terra e tomou Sita em seu colo. Após, imergiu para o fundo da terra, levando Sita consigo. Logo depois, Lakshmana, a sombra terrestre de Rama, morreu. Kala, o deus do tempo, informou a Rama que era o momento de ele retornar para os seus e para si próprio (pois ele era Narayana) e deixar que os homens vivam sua vida. Rama, então, anunciou que partiria e disse que todos aqueles que quisessem vir com ele poderiam fazê-lo. Todos mergulharam juntamente com Rama no rio Sarayu, que era o portal entre os mundos. Rama encontrou-se consigo mesmo (com Narayana). Hanuman se tornou imortal por servir a Rama; onde está Rama, está Hanuman, que se tornara seu servidor eterno.

Segundo Galvão (O CLÁSSICO..., 2012), o *Ramayana* transmite a ideia de que o homem é um ser divino, destinado a vencer os Ravannas e a conquistar sua Sita, sua alma. Segundo o hinduísmo, há algo de divino no ser humano, que está destinado a se tornar rei sobre a terra, e, portanto, ele pode derrotar Ravanna (O CLÁSSICO..., 2012).

Tendo abordado o *Ramayana*, aborda-se o *Mahabharata*, assim como seu capítulo central, o *Bhagavad gita*, que é considerado um dos três textos fundamentais da literatura filosófica indiana (RADHAKRISHNAN; MOORE, 1957, p. 17). O *Mahabharata* apresenta mitos que fundamentaram a noção de identidade do povo indiano (LITERATURA..., 2015). O termo "*Mahabharata*" significa "grande épico de Bharata" (LONG, 2011, p. 188; WERNER, 1997, p. 67). No mito, os bharatas são os indianos[36], que em geral se veem como descendentes de Bharata. Segundo o hinduísmo, Bharata é o segundo irmão de Rama e o antecessor dos pandavas e dos

[36] A Índia também é chamada de Bharat e de Hindustani. De acordo com Om Gupta (2006, p. 976), o nome "Índia" é originado de uma versão persa antiga de Sindhu, o nome local histórico para o rio Indo. De acordo com Gupta (2006, p. 976), a Constituição da Índia e a população em geral também reconhecem "Bharat" como um nome oficial de igual *status*. Ainda de acordo com o autor, o nome "Hindustani" (do persa: "terra dos hindus") tem sido utilizado desde o século XX a.C., mas atualmente há disputas sobre sua representatividade (GUPTA, 2006, p. 976).

kauravas, dois povos que eram primos e que guerreariam entre si em um confronto relatado no *Bhagavad gita*. O *Mahabharata* apresenta um mito da origem do povo indiano e é considerado o grande épico desse povo (LITERATURA..., 2015). No *Mahabharata*, há um provérbio que diz: “Tudo o que existe no mundo está no *Mahabharata* e, se não está no *Mahabharata*, não existe no mundo.” Os hindus acreditam que esse mito contém tudo o que existe (LITERATURA..., 2015). Segundo o hinduísmo, o *Mahabharata* foi compilado por Vyasa (“arranjador”) (LONG, 2011, p. 321; WERNER, 1997, p. 117).

A seguir, expõe-se o mito do *Mahabharata*, conforme apresentado por William Buck (2014). Vyasa, com o fim de entregar ao mundo a história do *Mahabharata*, meditou em Brahma, o deus criador, o qual surgiu diante ele. Vyasa, então, disse a Brahma que não conseguia imaginar ninguém que pudesse escrever a história. Brahma o orientou a invocar Ganapati, para que ele fosse seu escrevente. Vyasa, então, meditou em Ganapati e este surgiu diante dele. Vyasa pediu a Ganapati que escrevesse a história que ele lhe ditasse. Ganapati lhe respondeu que a escreveria, com a condição de que ele ditasse sem cessar, sem pausas ou hesitações. Vyasa concordou, mas solicitou que Ganapati só escrevesse após perceber o significado daquilo que lhe era ditado. O acordo foi feito. Por vezes, Vyasa compunha alguns versos complexos que exigiam que Ganapati pausasse um pouco a escrita para compreender o significado do que lhe era dito. Vyasa aproveitava essas pausas para compor muitos versos. Assim, o *Mahabharata* foi cantado por Vyasa e escrito por Ganapati.

O *Mahabharata* narra o mito de uma grande guerra. No enredo, há um grupo de guerreiros responsável por manter o território conquistado e por conquistar mais terra continuamente. A disputa por espaço era algo natural. Nesse contexto, dois povos que eram primos entre si, ambos descendentes de Bharata, lutam um contra o outro pela posse da cidade Hastinapura: os pandavas, os luminosos, um grupo de cinco irmãos, de um lado, e os kauravas, os sombrios, outro grupo de cem irmãos, de outro.

No passado, em Hastinapura, após a morte do grandioso rei Shantanu, Chitrangada reinou em seu lugar e, posteriormente, foi sucedido por Vichitravirya. Este teve dois filhos, Dhritarashtra, o mais velho, e Pandu, o mais novo. Como

Dhritarashtra era cego, Pandu, ocupou o trono em seu lugar. No decorrer de seu reinado, Pandu cometeu algumas transgressões, motivo pelo qual foi obrigado a se refugiar em uma floresta com suas duas esposas, Kunti e Madri, onde permaneceu por vários anos como castigo. Ali, suas esposas deram à luz cinco filhos, os pandavas. Posteriormente, Pandu faleceu e seus filhos passaram a ser educados por sábios que habitavam na floresta.

Quando o mais velho dentre os cinco pandavas, Yudhishthira, completou dezesseis anos, os sábios levaram os cinco irmãos ao reino de Hastinapura, deixando-os sob o cuidado de Krishna. Em pouco tempo, os pandavas conheceram os vedas e o vedanta e aprenderam as artes, principalmente aquelas praticadas pelos xátrias. Os kauravas invejavam a inteligência dos pandavas e, por causa disso, tentavam magoá-los por vários meios. Nessa conjuntura tensa, Krishna interveio com o fim de proporcionar avença entre os primos. Como resultado, os pandavas passaram a reinar em Indraprastha e os kauravas passaram a reinar em Hastinapura.

Posteriormente, ocorreu um jogo de dados entre os pandavas e os kauravas, de acordo com o código de honra dos xátrias. Shakuni, que jogou pelos kauravas, derrotou Yudhishthira, que jogou pelos pandavas. Por causa de sua derrota, os pandavas tiveram que deixar o reino e passar treze anos exilados em uma floresta, com Draupadi, a dedicada esposa dos cinco. Quando os pandavas retornaram, eles exigiram de Duryodhana, o mais velho dos kauravas, a parte da herança paternal que lhes pertencia. Duryodhana recusou-se a 207iolent-la. Como consequência, seguiu-se uma guerra entre os pandavas e os kauravas. No final, os pandavas derrotaram os kauravas e tomaram a parte da herança a que tinham direito. Os pandavas reinaram por trinta e seis anos, ao final dos quais transferiram o trono para o neto deles, Parikshit, e retornaram à floresta com Draupadi, todos humildemente vestidos com cascas de árvores.

Tendo abordado genericamente o mito do *Mahabharata*, aborda-se seu capítulo central, o *Bhagavad gita*, que, no hinduísmo, é um texto fundamental (BHAGAVAD..., 2016). O *Bhagavad gita* é mais recente que o restante do *Mahabharata*: o *Mahabharata* com o *Bhagavad gita* só surgiu escrito no séc. IV a.C.

(BHAGAVAD..., 2016). Assim como o restante do livro, esse capítulo é um diálogo escrito inteiramente em poesia (BHAGAVAD..., 2016). As civilizações em que o *Mahabharata* foi escrito acreditavam que a poesia era sagrada (BHAGAVAD..., 2016). Quando ocorreu a guerra entre os kauravas e os pandavas, o *Bhagavad gita* foi incluído no *Mahabharata* (BHAGAVAD..., 2016). No momento, informa Galvão (BHAGAVAD..., 2016), incluiu-se também a base doutrinária do hinduísmo, de forma que o *Bhagavad gita* se constitui como uma miniatura de toda a doutrina hindu. Galvão (BHAGAVAD..., 2016) afirma que, em geral, na Índia atual, cada povoado tem uma forma de praticar o hinduísmo a seu próprio modo e que há milhares de seitas hindus, com pensamentos muito díspares uns dos outros. O *Bhagavad gita* é um dos poucos textos hindus aceitos por praticamente todas as tradições hindus (BHAGAVAD..., 2016).

A seguir, expõem-se os aspectos essenciais da cosmovisão hindu expressos no *Bhagavad gita*, como foram expostos por Galvão (BHAGAVAD..., 2016). Em primeiro lugar, a autora afirma que o *Bhagavad gita* é um mito da guerra interior do homem. "*Bhagavad gita*" significa "Canção do senhor" (LONG, 2011, p. 57; WERNER, 1997, p. 29). A narrativa do *Bhagavad gita* é um diálogo entre Krishna e seu discípulo Arjuna. Ele narra o mito da invasão do povo aryavarta à Índia. Os aryavartas eram um povo de origem indo-europeia que, remotamente, dominou a Índia e se miscigenou com o povo nativo. Nesse contexto, ocorreu a guerra entre os pandavas e os kauravas pela cidade Hastinapura. Na ocasião, Arjuna, um pandava, foi conduzido ao campo de batalha por Krishna. Ali, ele começou a fazer muitas perguntas a Krishna, com o fim de remover de si sua dor por estar lutando contra seus próprios parentes. Krishna lhe mostrou que aquela guerra era uma guerra interna do homem, entre seu aspecto superior (suas virtudes) e seu aspecto inferior (seus vícios e defeitos), a tradicional guerra do homem entre aquilo que ele é e aquilo que ele está. Os pandavas simbolizam o aspecto superior e os kauravas simbolizam o aspecto inferior. Os pandavas são as forças benéficas e positivas, que impulsionam o homem a crescer. Essas forças fazem com que o homem sinta dor pela dor da humanidade e necessidade de que sua vida sirva a algo maior do que meramente sobreviver. Já os kauravas representam a personalidade do homem viciada em dominar. Segundo o *Bhagavad gita*, o pior dos vícios é o egoísmo,

definido como a ideia do homem de que as coisas só têm valor quando elas servem aos seus interesses pessoais, porque dele emanaria todos os demais (BHAGAVAD..., 2016).

Em segundo lugar, Galvão (BHAGAVAD..., 2016) expõe o significado de “guerra” para o *Bhagavad gita*. No texto, guerra significa superação. No ocidente atual, associa-se guerra à destruição. Em muitas das civilizações antigas, diferentemente, morte não significa eliminação ou extinção, mas a necessária superação de um estágio anterior para que se atinja um novo estágio. Nessa perspectiva, a guerra é uma necessidade. Considera-se que todo ser humano que cresce, deixa algo para trás, algo que não necessariamente é ruim, mas que não cabe mais no novo estágio alcançado.

Em terceiro lugar, Galvão (BHAGAVAD..., 2016) expõe o conceito de imortalidade presente no *Bhagavad gita*. Quando Arjuna se mostra insatisfeito por matar seus primos, Krishna fala com ele sobre a imortalidade. Segundo o hinduísmo, a alma é imortal e aquilo que é o será eternamente e, diferentemente, aquilo que deixa de ser nunca foi nada além de ilusões (BHAGAVAD..., 2016). O hinduísmo apregoa que não há possibilidade de matar algo verdadeiramente real e, assim, não há nada que realmente morra ou realmente nasça, de forma que a vida e a morte físicas são apenas ilusões (BHAGAVAD..., 2016). Os hindus acreditam que aquele que mata fisicamente está apenas cumprindo o *dharma*, que ordena que o assassinado esteja em outro lugar.

Em quarto lugar, Galvão (BHAGAVAD..., 2016) expõe a estrutura humana segundo o *Bhagavad gita*. Segundo a filosofia indiana em geral, o homem possui uma constituição setenária, que é uma estrutura formada por um triângulo e por um quadrado: o triângulo (a tríade) representa o espiritual (o eterno) e o quadrado (quaternário) representa a matéria (o mortal) (BHAGAVAD..., 2016). Segundo o hinduísmo, a matéria é a personalidade do homem, formada por mente, emoção, energia e corpo físico, e o homem é consciência que se divide entre esses dois veículos, o espírito e a matéria (BHAGAVAD..., 2016). Assim, se ele sente uma dor física, sua consciência vai para o seu corpo físico; se ele se sente cansado, sua consciência vai para o seu energético; se ele fica preocupado, sua consciência vai

para sua mente (BHAGAVAD..., 2016). O hinduísmo apregoa que a consciência do ser humano evolui e que ele é o lugar mais alto que sua consciência ousou subir (BHAGAVAD..., 2016). Arjuna é o aspirante consciente. Ele percebe o contraste entre os dois mundos e sabe que precisa optar por um eles. No campo de batalha do interior do homem, de Arjuna, sua consciência estaria no centro e, ao seu redor, estariam os pandavas, puxando-o para cima, e os kauravas, puxando-o para baixo.

Segundo o hinduísmo, todas as escolhas que indivíduo faz na vida o conduzem a um dos dois lugares: para cima, o espírito, ou para baixo, a matéria. Quando ele opta pelos pandavas, ele sobe. Quando ele opta pelos kauravas, ele desce. A voz que inspira Arjuna, sua consciência, a procurar se tornar um ser humano melhor é a voz de Krishna. A “dança do *kharma-dharma*”, abordada neste trabalho, é um elemento fundamental do hinduísmo exposto no *Bhagavad gita*, como comenta Galvão (BHAGAVAD..., 2016): quando o indivíduo se desvia do caminho do *dharma* rumo ao nível de consciência perfeito, o *kharma* lhe provoca dor para que o desvio seja corrigido. A cidade Hastinapura disputada pelos pandavas e kauravas simboliza um estado de consciência superior que estava sendo disputado. “Hastinapura” significa “a cidade dos elefantes”. Os hindus associam o elefante à sabedoria, observando sua força e crendo em sua delicadeza em relação à natureza – acredita-se que o animal cuida em não pisar em uma fileira de formigas que passam (BHAGAVAD..., 2016). Segundo o hinduísmo, o elefante representa a força dominada por uma sensibilidade maior (BHAGAVAD..., 2016).

Em quinto lugar, Galvão (BHAGAVAD..., 2016) expõe o conceito de “reta ação” presente no *Bhagavad gita*. Segundo o hinduísmo, reta ação é a única forma de superar o mundo de ilusões e de levar algo eterno das ações que são meras ilusões (BHAGAVAD..., 2016). Considerando-se o que é ilusório, o ser humano deveria transferir os seus desejos para um lugar onde ele possa adquirir algo real: a reta intenção, o reto meio de vida etc. O *Bhagavad gita* apregoa que o resultado do jogo (ganhar ou perder) não é real, mas as virtudes que o jogador adquire durante o jogo, sim. Ganhar ou perder seria algo muito circunstancial, que por vezes traria muito poucos resultados práticos. Ao jogador, restaria do jogo apenas aquilo que ele tivesse desenvolvido interiormente. Nessa perspectiva, o que importa não é buscar o resultado da ação em si, mas que a forma com que a busca é feita seja humana.

Não importa se o indivíduo ganhou ou se ele perdeu; importa que quem examinar sua história saiba que foi um ser humano que a viveu; importa que ele responda às circunstâncias como ser humano. O que resta do jogo são as virtudes adquiridas pela maneira como o ser humano lidou com os fatores do jogo. A reta ação está voltada para a maneira como o ser humano atua e não para os resultados da ação. Diz-se que um dia ela será tão completa que o homem nada mais desejará, a não ser agir como ser humano (BHAGAVAD..., 2016). Segundo o hinduísmo, quando o homem tiver total ausência de desejos, ele terá alcançado a sabedoria (BHAGAVAD..., 2016). O *Bhagavad gita* apregoa que o homem deve buscar a libertação do mundo ilusório e buscar o nível de consciência perfeito (BHAGAVAD..., 2016).

Sobre a reta-ação, João Carlos Barbosa Gonçalves (LITERATURA..., 2015) ressalta, de forma complementar, que o importante na guerra não é ganhar ou perder, mas manter-se fiel ao princípio pelo qual se luta:

> Desde o início, a narrativa [do *Bhagavad gita*] estabelece quem é o bem e quem é o mal. Mas seu objetivo não é mostrar o bem triunfando sobre o mal – não é uma narrativa didática. (...) A grande questão moral é optar por atuar no mundo ou abdicar-se daquilo que lhe foi designado. Essa é a questão moral. O indivíduo deve decidir entre abster-se de lutar e romper com a cultura a que pertence, em que a guerra é necessária, ou lutar. A questão é saber se é virtuoso ou não se abdicar de seu dever em uma guerra de milhões de pessoas. A ideia é a formação de uma identidade humana e não apenas indiana. (LITERATURA..., 2015, adaptado de fala oral).

Em sexto lugar, Galvão (BHAGAVAD..., 2016) expõe o conceito de movimento associado à vida presente no *Bhagavad gita*. O ser humano estaria sempre em movimento, ainda que fisicamente parado, pois, nesse caso, seus sentimentos estão em movimento. Segundo o hinduísmo, até mesmo os sentimentos e os pensamentos produzem *kharma* e, portanto, interferem na humanidade (BHAGAVAD..., 2016). Segundo o hinduísmo, não existe inação em vida (BHAGAVAD..., 2016). O *Bhagavad gita* apregoa que as formas de movimento do ser humano são: a ação perfeita ou reta ação, *sattwa* (leveza, equilíbrio); a ação excessiva, movida por cólera e impulso, *rajas* (ação, emoção); e a inércia, *tamas*

(inércia, escuridão), quando o indivíduo não vive, não progride sua consciência, apenas sobrevive fisicamente (BHAGAVAD..., 2016).

Em sétimo lugar, Galvão (BHAGAVAD..., 2016) afirma que o *Bhagavad gita* é um tratado, sob a perspectiva hindu, sobre a natureza do homem e sobre a organização do mundo. O texto resume as leis fundamentais que, segundo o hinduísmo, organizam o mundo (BHAGAVAD..., 2016). O hinduísmo apregoa que o conhecimento dessas leis permite ao ser humano saber o que é a vida, o que ele está fazendo, de onde ele partiu, onde ele deve chegar e de que instrumentos dispõe para tal (BHAGAVAD..., 2016). Como afirma Galvão (BHAGAVAD..., 2016), o texto tem uma proposta ousada de resumir fundamentalmente o funcionamento da vida humana.

Feita a exposição geral do *Ramayana*, do *Mahabharata* (e do seu capítulo central, o *Bhagavad gita*), comenta-se que a narrativa deles está presente em vários dos filmes híndi sucesso de público analisados, que fazem várias alusões a acontecimentos e a personagens desses mitos. Além disso, em geral, a cosmovisão hindu presente neles perpassa esses filmes.

Como afirma Perez Júnior (2001), a narrativa mitológica supre subterraneamente o cinema indiano. O autor explica que não se trata de simples recorrência no sentido de “repetição” de uma narrativa já amplamente conhecida, mas de uma apropriação criativa, na qual os elementos constitutivos de sua estrutura profunda são deslocados e condensados de modo relativamente livre. A narrativa mítica funciona como estrutura simbólica profunda em relação às imagens fílmicas aparentes. A narrativa se constitui como paradigma das situações dramáticas que compõem o roteiro do filme. Perez Júnior (2011) destaca que tal recorrência está além da religião e da devoção, mas as inclui.

Dentre os textos da narrativa mitológica hindu, os épicos *Ramayana* e *Mahabharata* são particularmente importantes como referência para várias modalidades artísticas indianas e para o cinema híndi. Segundo Perez Júnior (2013), a maior parte do imaginário religioso da Índia contemporânea vem desses dois mitos. Perez Júnior (2011) afirma que esses mitos nutrem amplos setores das artes indianas, desde, pelo menos, o período clássico (século II a.C. a século VII d.C.), sendo que foram a fonte principal do cinema mítico, o qual dominou o cinema

indiano em seus primórdios. De forma complementar, Thomas (1985) afirma que há grande evidência de que o cinema indiano evoluiu das tradições aldeãs de narrativas mitológicas e que a estrutura, os dramas e os personagens dos filmes mitológicos são regular e abertamente influenciados por elas. Ressaltando a importância do *Ramayana* e do *Mahabharata* para o cinema popular indiano, Thomas (1985, tradução nossa) afirma: “os cineastas [indianos] insistem que: ‘todo filme pode ser remetido para essas histórias’ e mesmo que ‘existem apenas duas histórias no mundo, Ramayana e Mahabharata’.”

Ressalta-se que os mitos *Ramayana* e *Mahabharata* são fontes que estruturam as narrativas do cinema popular indiano contemporâneo, ainda que a temática do filme não seja mítica. São recorrentes situações e personagens inseridos em um universo “naturalista” que remetem a situações e personagens dos universos míticos dos épicos. Geralmente, isso causa grande empatia no público, pois tal imaginário está enraizado na mente da população em geral. Os cineastas do cinema híndi em geral almejam construir uma narrativa que seja familiar ao público hindu, o qual, como afirma Kumar (2014), busca o *darshan* no cinema. Bava (2011) afirma: “A originalidade, valor principal do roteiro à moda ocidental, surpreenderia os indianos.” No cinema popular indiano, são vários os casos de clássicos da literatura hindu que inspiraram centenas de filmes, além de filmes populares com vários *remakes*. Em geral, a audiência indiana tem uma relação religiosa com o cinema e valoriza a tradição nos filmes, no sentido de narrativas em que a crença no *dharma* é respeitada. Para a audiência que acredita na existência do *dharma*, as narrativas míticas que respeitam essa crença parecem plausíveis.

De acordo com Bose (2007, p. 89) – segundo o qual a fidelidade da audiência indiana à Bollywood se relaciona com o alinhamento dessa indústria com a mentalidade índica, que está baseada na mitologia hindu –, nenhum sucesso de bilheteria de Bollywood deixou de celebrar o triunfo do bem (herói) sobre o mal (vilão), de acordo com o épico *Ramayana*. Escrevendo a respeito da influência de tal épico sobre Bollywood, o autor afirma:

> Não surpreende que o cinema mainstream tenha aderido tradicionalmente a uma fórmula bem rígida de histórias de fundo moral, inspiradas

> principalmente no épico Ramayana. O herói representa sempre o príncipe Rama, o modelo da masculinidade – atraente, protetor e corajoso –, enquanto a heroína assume a persona da deusa Sita – bela, submissa e abnegada. O rei-demônio Ravanna é o vilão arquétipo e o rei-macaco Hanuman é sempre o comediante – um amigo ou irmão do herói. (BOSE, 2017, p. 89).

Além da recorrência da representação de figuras mitológicas hindus – Rama, Sita, Hanuman e Ravanna –, de que fala Bose (2007, p.89), há ainda outra muito recorrente, que se percebeu em vários dos filmes sucesso de público analisados. É a recorrência da retratação da vida dos protagonistas desde a infância, o que inclui frequentemente a paixão do mocinho e da mocinha desde a meninice. Esse aspecto refere-se à mitologia hindu. Nela, Krishna é retratado em três fases de sua vida: infância, adolescência e fase adulta. Na infância, Radha desenvolve um amor profundo por Krishna. Contudo, este tem que abandoná-la, para cumprir sua missão na Terra como avatar de Vishnu. Radha fica esperando por ele. O amor dela por Krishna é considerado tão divino e puro que seu *status* de deusa está associado à sua relação com Krishna.

5.4 A TEORIA ESTÉTICA CLÁSSICA INDIANA E O CINEMA HÍNDI

O *Natyashastra* é um tratado sobre drama, dança e dramaturgia indiano (KATRAK, 2011, p. 121). É considerado o marco inicial da estética indiana e sua própria narrativa o define como marco inicial de todas as artes clássicas índicas (DASGUPTA, 1954; PEREZ JÚNIOR, 2017). O termo *natya* denota toda a arte performática, remetendo a um só tempo à drama, poesia, música e dança (RAMM-BONWITT, 1987, p. 13). Kathleen Kuiper (2011, p. 271) define *natya* como “arte dramática que também é dança”. O significado do termo *natya* sugere que a arte indiana acontece em determinada medida como uma “arte total”, na qual a divisão nítida em modalidades, tais como música, dança e teatro, não existe. *Sastra* significa “escritura, guia” (ODOM, 2017, p. 35). Segundo a mitologia hindu, o *Natyashastra* foi escrito por Bharata (KUIPER, 2011, p. 271; ODOM, 2017, p. 35). O *Natyashastra* foi escrito provavelmente entre os anos 200 a.C. e 200 d.C. (CHAKRAVARTI, GANGULY, 2010, p. 272; NARAYAN, 2004, p. 44) e provavelmente sua tradição oral é muito mais antiga (MEYER-DINKGRÄFE, 2001, p. 5).

Kuiper (2011, p. 271-272) afirma que o *Natyashastra* contém o estudo mais exaustivo dos tempos antigos sobre dramaturgia e o define como um tratado abrangente sobre a origem e função do *natya*, sobre tipos de peças, linguagem gestual, atuação, mímica, arquitetura teatral, produção, maquiagem, fantasias, máscaras e vários *bhavas*, “emoções”, e *rasas*, “sentimentos”. No hinduísmo, o termo “*shastra*” se refere a um texto considerado sagrado (MEYER-DINKGRÄFE, 2001, p. 6). O *Natyashastra* tem profunda importância para a cultura e a arte indianas em geral. Ele é empregado como manual para o drama, a poesia, a música e a dança (RAMM-BONWITT, 1987, p. 13). Na arte indiana em geral, considera-se “clássico” aquilo que está de acordo com o *Natyashastra*. Perez Júnior (2017) compara a ampla influência do *Natyashastra* no sul asiático àquela da *Poética*, escrita por Aristóteles, no mundo europeu. Tendo em vista a importância da *Poética* como base do cinema clássico ocidental e a importância do *Natyashastra* como fundamento do cinema popular indiano, comenta-se brevemente sobre o texto de Aristóteles e, posteriormente, aborda-se mais amplamente o *Natyashastra*. Isso possibilitará compreender melhor a especificidade do cinema híndi em relação ao cinema ocidental em geral.

Originalmente, a *Arte Poética*, de Aristóteles, era composta por dois livros, do qual resta apenas o primeiro (EUDORO, 1986, p. 32). Foi escrita no Período do Liceu ou da “organização da pesquisa científica”, de 335 a.C. a 323 a.C. (EUDORO, 1986, p. 19, 23, 32). Nesse período, Aristóteles lecionou no Liceu e estabeleceu as bases de uma grande *suma* (EUDORO, 1986, p. 23). (p. 32). A *Poética* é uma das súmulas da época, que transmitiam doutrinações oralmente de mestres a discípulos. Eudoro de Souza (1986, p. 32) assim define a *Poética* enquanto súmula: “(...) é um livro em que o enunciado e as soluções de determinado problema se encontram patente ou latentemente coordenados com os enunciados e as soluções de outros problemas afins, que iam surgindo na via de formação de uma grande *enciclopédia*.”

A *Poética* influenciou e influencia enormemente a arte mundial em geral e seu impacto é notório em várias modalidades artísticas, tais como a literatura, o teatro e o cinema. Até hoje, ela é empregada como orientação para a produção artística, principalmente nas regiões ocidentais e ocidentalizadas e notadamente por

dramaturgos e cineastas. A seguir, traça-se um panorama geral da *Poética*, conforme traduzida e comentada por Eudoro de Souza (1986).

A *Poética* é utilizada tanto como manual, quanto como instrumento de reflexão filosófica, pois instrui sobre a escrita e a boa composição do texto poético e, ao mesmo tempo, investiga as implicações filosóficas dele. Não é a métrica a essência do texto poético para Aristóteles. Na Grécia Antiga, mesmo escritos filosóficos e tratados políticos eram metrificados. Para Aristóteles, a essência do texto poético é a *mímesis* (“representação”), a forma como o ser humano interpreta e representa a realidade. Segundo Aristóteles, a capacidade representativa é natural do ser humano, o mais mimético de todos os seres, e fundamental para ele. A *mímesis*, que fundamentaria toda a produção artística, seria algo inato ao ser humano, parte da sua forma natural de percepção e compreensão do mundo e, portanto, prazerosa, bela e ética. O ser humano aprende por meio da *mímesis* (o principal instrumento de aprendizado humano, segundo a *Poética*) e, portanto, sente um prazer natural quando vê representações. A poesia é, assim, fundamental para o aprendizado e, dessa forma, sua importância não é apenas estética, mas também didática, política e moral.

A *mímesis* poética é um tipo sofisticado de representação em métrica. O poeta representa; o historiador relata. O *mythos* (“história”), quando escrito como relato, como nos textos do historiador Heródoto, não é poesia, independente da métrica que emprega. Diferentemente, os textos do poeta Homero, ainda que se refira ao mesmo *mythos* dos escritos de Heródoto, é poesia, porque efetua uma representação desse *mythos*. Isso vale para todos os tipos de poesia: épica, ditirâmbica, nômica, trágica e cômica.

Para Aristóteles, a tragédia é a forma mais sofisticada de poesia. A comédia, segundo o filósofo, é menor do que ela, porque efetua a mimese de comportamentos baixos e mundanos. Aristóteles afirma sobre a comédia:

> A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas determinado defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor. (EUDORO, 1986, p. 109).

Já a tragédia, segundo o filósofo, é a representação de uma ação elevada e utiliza os *mythos*, que os gregos acreditavam ser sua história. O *mythos* não relata a história como ela ocorreu, mas como eles pensam que ela deveria ter ocorrido. Aristóteles assim define a tragédia:

> É, pois, a tragédia imitação de uma acção de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. (SOUZA, 1986, p. 110)

Segundo Aristóteles, a poesia é maior que a história, porque, por meio da representação do *mythos*, obtém amplitude filosófica muito maior. A história trata do particular; a poesia, do universal. Assim, por exemplo, para o historiador, Édipo é o rei de Tebas; para o dramaturgo Sófocles, autor da tragédia *Édipo rei*, Édipo representa a impotência da prepotência humana diante da inexorabilidade do destino.

Na *Poética*, Aristóteles procura orientar sobre a forma como escrever bem uma tragédia. Esse é um dos motivos pelos quais esse texto é utilizado como uma das principais referências no estudo de roteiro para aprendizes de cinema. A narrativa aristotélica trágica tem seis elementos constitutivos: (1) a fábula, o *mythos*, que dá existência à tragédia; (2) o caráter, as ações dos personagens, que faz com que a narrativa se desenvolva; (3) o pensamento, que motiva as ações dos personagens e que é a base do conflito; (4) a fala, a organização dos pensamentos do personagem por meio de léxicos, com a qual ele se expressa; (5) o canto, feito pelo coro, utilizado com o fim de ornamentar os pensamentos, palavras e ações do personagem principal; (6) o espetáculo, formado pelos aspectos visuais, que une os demais elementos.

Na tragédia aristotélica, que é a base do cinema clássico ocidental, a história se desenvolve, por meio desses seis elementos, com começo, meio e fim. Quanto à estrutura, a narrativa tem os seguintes passos: prólogo (apresentação da história), párodo (primeira fala do coro), episódios (sucessão de acontecimentos), estásimos (participação do coro intercalada entre as ações dos personagens), êxodo

(encerramento da tragédia, quando o coro sai do palco). Além disso, a narrativa tem três tipos de unidade: unidade de tempo (a história deveria se desenvolver em um período máximo de vinte e quatro horas), unidade de espaço (a história deveria acontecer em um único lugar, à vista dos espectadores) e unidade de tema (os acontecimentos deveriam se referir a um único assunto).

As *mímesis* se diferenciam entre si por meio de três aspectos: (1) meio, (2) objeto e (3) modo. São meios: o ritmo, o canto e o verso. São objetos: a tragédia e a comédia. São modos: a narração (quando uma única voz, que pode ser externa ao universo da fábula ou participante dele, narra os acontecimentos) e o drama (quando os acontecimentos são exibidos pela ação dos personagens da fábula). Para Aristóteles, o drama é superior à narração, devido à sua característica de representação e, portanto, ao seu potencial como instrumento de aprendizagem.

Aristóteles defende que a fábula deve causar no espectador que assiste dois tipos de sentimentos: a pena e o terror. O espectador deve ser instigado a sentir, ao mesmo tempo, pena do herói, ao observar os acontecimentos ruins que lhe sucedem, e temor de que tais acontecimentos venham a acontecer consigo. Segundo o filósofo, o espectador experimenta uma *katharsis* (“catarse”), uma espécie de descarga emocional, quando vê que o protagonista é punido por uma desventura que poderia ter acontecido consigo, mas não ocorreu. A boa tragédia é, para Aristóteles, aquela que possibilita que ao espectador chegar à catarse, “purgação das emoções de terror e piedade” (EUDORA, 1986, p. 33), purificando sua alma.

A catarse ocorre ao final da fabula, que tem três etapas. A primeira etapa é a peripécia ou reviravolta, um fato verossímil específico que altera o rumo dos acontecimentos e surpreende o personagem principal e os espectadores. A segunda é o reconhecimento, quando o personagem principal reconhece ou descobre algo de que ele não sabia. O ideal é que o próprio personagem, por meio de sua razão e raciocínio, descubra o fato, sem que alguém o conte ele e sem a intervenção inverossímil de qualquer artifício. A terceira é o momento patético, quando o personagem, devido ao desenrolar dos acontecimentos, precisa enfrentar algo muito sofrível, causando terror na plateia. Para que haja identificação do espectador com o protagonista e, assim, a cartase seja possível, é fundamental que os acontecimentos

sejam verossímeis. A verossimilhança se refere a acontecimentos que, dentro do contexto da história, são possíveis de acontecer.

Na tragédia aristotélica, o personagem principal, o herói trágico, é um meio termo entre o vício e a virtude. Não deve ser extremamente mau e nem extremamente bom, com o fim de que a plateia se identifique com ele. A história se inicia em um momento de relativa tranquilidade e felicidade do herói e, rapidamente, a peripécia ocorre. As ações do personagem devem ser boas em algum aspecto e coerentes com sua época e com sua cultura, para que o espectador se identifique com ele. As ações devem ainda ser coerentes com sua personalidade e com o *ethos*, com o caminho que ele está seguindo em sua história. O herói deve, por fim, ser punido pelo seu erro, de forma que obtenha algum aprendizado após a punição.

Tendo abordado em linhas gerais a *Poética*, aborda-se o *Natyashastra*. Comentando sobre a importância do *Natyashastra* para a cultura e a arte indianas, Perez Júnior (2017) afirma que ele tem sido empregado “ao longo de toda a história da arte indiana, tanto por estudiosos quanto por artistas, incluindo poetas, romancistas, músicos, dramaturgos, bailarinas e, mais recentemente, cineastas.” De acordo com o autor, a influência do *Natyashastra* vai além das manifestações artísticas clássicas e permeia também expressões artísticas populares, tradicionais e modernas, de forma que os conceitos centrais do *Natyashastra* (*rasa*, *bhava* e *abhinaya*) são essenciais na produção artística em geral e seu conhecimento é fundamental para a pesquisa das artes indianas em geral – clássicas, tradicionais ou populares, antigas ou modernas –, inclusive a música, a dança, a literatura, a poesia, o teatro e o cinema indianos (PEREZ JÚNIOR, 2017). Portanto, embora na cultura indiana em geral, o termo “clássico” se refira àquilo que está de acordo com o *Natyashastra*, as práticas culturais modernas são fortemente influenciadas por ele. Na Índia, a poética do *Natyashastra* é considerada a base organizacional de todos os campos de expressão artística (PEREZ JÚNIOR, 2017).

Expõem-se os três conceitos centrais da doutrina estética do *Natyashastra* – *abhinaya*, *bhava* e *rasa* –, os quais formam o núcleo filosófico de sua poética (PEREZ JÚNIOR, 2017). Em primeiro lugar, aborda-se o conceito de *abhinaya*. O *abhinaya* é definido como “linguagem gestual” (KUIPER, 2011, p. 273) ou “planos de

expressão" (PEREZ JÚNIOR, 2007). Por meio dele, o dançarino-ator transmite o significado de uma peça (KUIPER, 2011, p. 272). Há quatro categorias de *abhinaya*: (1) *angika abhinaya*, as expressões corporais (gestos estilizados de várias partes do corpo, como olhos, mãos e pés), que inclui a dança, a atuação e a pantomima; (2) *vacika abhinaya*, as expressões de linguagem, que compreende os aspectos sonoros, tais como fala, canção e entonação; (3) *aharya abhinaya*, as expressões feitas por meio de acessórios, tais como objetos cênicos, maquiagem, máscaras, fantasias e indumentária; (4) *sattvika abhinaya*, "a expressão verdadeira", que abrange os recursos psicológicos do ator-dançarino e remete diretamente aos estados emocionais (PEREZ JÚNIOR, 2007; KUIPER, 2011, p. 272).

Em segundo lugar, aborda-se o conceito de *bhava*. Com o *abhinaya*, o dançarino-ator busca evocar os *bhava* ("sentimento", "emoção") do público, emoções humanas primárias e individualizadas, advindas das múltiplas experiências da vida (LUTGENDORF, 2006). Segundo o *Natyashastra*, existem nove *bhavas*: amor, riso, *pathos*, raiva, energia, medo, repulsa, admiração e quietude (KUIPER, p. 272-273).

Em terceiro lugar, aborda-se o conceito de *rasa*. O *abhinaya*, por meio dos *bhava*, conduz ao *rasa*, termo que significa "sabor, tempero" ou "experiência estética" (PEREZ JÚNIOR, 2017), do público. Assim, o *abhinaya*, que significa "o que conduz para adiante", não é um fim em si mesmo, mas um meio empregado com o fim de se chegar ao *rasa* (PEREZ JÚNIOR, 2007). Os nove *bhava* mencionados correspondem cada qual a nove *rasas*: erótico, cómico, patético, furioso, heroico, terrível, odioso, maravilhoso e pacífico (KATRAK, 2017, p. 121; KUIPER, 2011, p. 272). Assim, *abhinaya*, *bhava* e *rasa* agem em conjunto no processo de produção artística, cuja finalidade última é o *rasa* (PEREZ JÚNIOR, 2007). Os estados emocionais humanos primários e individualizados, *bhava*, são transformados, por meio da representação, *abhinaya*, de dançarinos-atores em um espetáculo dramático, em sabores emocionais universalizados, *rasa*, que são experimentados pela audiência (LUTGENDORF, 2006; PEREZ JÚNIOR, 2017). Como afirma Kuiper (2011, p. 15, tradução nossa): "Uma peça de arte é considerada como detentora de sabores diferentes [*rasa*] e saborear cada sabor distinto é considerado parte de toda a experiência estética." Segundo ela:

> O prazer estético da dança e do teatro hindus é determinado pelo êxito do artista em expressar uma emoção particular (*bhava*) e evocar o *rasa*. (...) O *rasa* é aquele sentimento ou humor frenético que o espectador experimenta após assistir a uma performance. Os críticos geralmente não se preocupam tanto com a construção do enredo ou com a perfeição técnica de um poema ou peça, quanto com o *rasa* de um trabalho em particular. (KUIPER, 2011, p. 272, tradução nossa).

Nota-se, pois, a prevalência da emoção sobre a narrativa na estética clássica indiana, o que se observa no cinema híndi, como abordado. Perez Júnior (2017) destaca a presença disseminada da poética centrada no *rasa* nas artes indianas em geral. Schwartz (2004, p. 5) afirma que o *rasa* são os objetivos primários das artes performáticas em todos os princípios literários, filosóficos e estéticos e fornece as bases das tradições orais de sua transmissão, sendo também essencial para a produção da pintura, da escultura e da arquitetura.

De acordo com Tejaswini Ganti (2004), os conceitos de *rasa* e *bhava* são uma importante dimensão da teoria estética clássica indiana, que contribui para a contextualização dos filmes masala. Como afirma a autora, a própria metáfora culinária relacionada ao filme masala emerge de um contexto em que a estética e a performance eram teorizadas com uma linguagem estética gustativa. Embora geralmente os cineastas indianos não se dediquem ao estudo da estética clássica, eles se referenciam de forma não-consciente nos conceitos de *rasa* e *bhava* (LUTGENDORF, 2006; THOMAS, 1985), que estão em seu vocabulário vernacular.

O foco do cinema popular indiano no espetáculo relaciona-se à estética do *Natyashastra*, assim como o foco do cinema ocidental na narrativa relaciona-se à estética aristotélica. Como afirma Thomas (1985), a filosofia sânscrita exibe uma teoria da estética que não tem relação com a estética aristotélica. Rejeitando a unidade de tempo e de lugar e o desenvolvimento dramático da narrativa, a teoria do *rasa* concentra-se no movimento do espectador através do texto, em uma sucessão ordenada de modos de emoção, *bhava*, por meio de aparelhos altamente estilizados (THOMAS, 1985). Nos filmes sucesso de público analisados notou-se que a unidade de tempo e de lugar é frequentemente quebrada, notadamente nas performances musicais, quando espaços completamente distintos e temporalidades diferentes são apresentados em planos sucessivos. Em *Devdas* (2002), por exemplo, na

performance da música *Morey piya*, enquanto a mãe de Paro dança na mansão de Devdas, este e Paro estão performando a mesma música em um ambiente bucólico no qual há um rio, o que remete ao mito de Krishna e Radha nas margens do rio Jamuna. Além disso, notou nesses filmes a pouca importância atribuída ao desenvolvimento da narrativa, em comparação com o espetáculo emotivo. Ao contrário do cinema narrativo clássico, em que cada cena deve se ligar à próxima, contribuindo para o avanço da trama, nos filmes sucesso de público analisados, a narrativa é uma base para o espetáculo feito para que o espectador experimente uma sucessão ordenada de modos de emoção.

Ganti (2004) afirma que, em contraste com a estética aristotélica de cartase ou liberação emocional, o *Natyashastra* preconiza o envolvimento emocional como fonte de prazer da audiência na performance dramática e, segundo ele, a principal contribuição para a performance é catalítica, e não catártica, mimética ou didática (GANTI, 2004). Lynch (1990) afirma que, nessa perspectiva catalítica, a performance deve ativar emoções já presentes na audiência, o que corresponde a produzir um *rasa*, emoção universal, a partir de vários *bhava*, emoções primárias e individualizadas.

Contrapondo a estética gustativa do *Natyashastra*, que embasa o cinema popular indiano, à estética da Poética de Aristóteles, que embasa o cinema clássico ocidental, Perez Júnior (2017) defende que há necessidade de parâmetros específicos, não-ocidentais, para a análise qualificada da arte indiana. O autor afirma:

> No cinema [ocidental], assim como na TV, a gramática audiovisual transformou a linguagem herdada do teatro, contudo manteve a centralidade da estrutura narrativa clássica aristotélica, caracterizada pelo esquema de “nó e desenlace” (Aristóteles) ou virada narrativa. Ao redor desse esquema de base, constelam-se diversas noções centrais ao exercício da crítica, tais como: “estrutura narrativa”, “funções narrativas”, “necessidade”, “diegese”, “unidade de ação”, “unidade de espaço e tempo” e “gênero”. Em relação a pesquisas sobre teatro/cinema indiano, todos esses conceitos devem ser colocados em suspenso e revisados, antes de serem aplicados ingenuamente de modo parcial e possivelmente impróprio. A consequência de um procedimento inverso é inscrever atuais análises na possibilidade de serem consideradas como exercício de “colonialismo epistemológico” por leituras ulteriores. (PEREZ JÚNIOR, 2017).

Hollywood e Bollywood são, em sua base estética, fundamentalmente diferentes. Enquanto o roteiro é central para Hollywood, como derivação da estética aristotélica, o espetáculo tem importância fundamental no cinema popular indiano, como desdobramento da estética do *Natyashastra*. Assim, a estrutura da narrativa do cinema ocidental e a do cinema popular indiano são fundamentalmente distintas, por causa das teorias estéticas díspares entre si que embasam cada uma dessas estruturas. Sobre essa diferença, Perez Júnior (2017) afirma:

> No cinema indiano, tanto quanto no "teatro sânscrito" (natya), rasa-bhava instruem a semiose diretamente em cada um daqueles que designamos como "campos expressivos", ou seja, música, expressão corporal, etc. Isso difere profundamente do cinema narrativo griffitiano, modelo vigente em Hollywood, no qual todas as demais instâncias do espetáculo são subordinadas à estrutura narrativa aristotélica de nó e desenlace. Considerado o corpo do kavya [composição poética], [o roteiro] toma a forma de cinco partes ou "nexos" que caracterizam uma estrutura narrativa, mas cuja natureza é a de ser, em última análise, uma disposição ou arranjo de bhavas, (...), visando à consecução de uma rasa primária e algumas secundárias. Nessa arte, o que poderia ser visto por estudiosos como uma suspensão do plot é, inversamente, um prosseguimento do encadeamento de vibhavas e anubhavas, que jamais foram caracterizados pela "necessidade" (em relação ao mythos aristotélico), mas sim por sua natureza de sugestibilidade em relação à sthayi-bhava em questão. Essa sugestibilidade é fundadora de toda a carpintaria da linguagem, que consiste no processo de criação artística, tanto no plano dos significados (encadeamento/fluxo de imagens semânticas) quanto dos significantes (movimentos de câmera, cortes mais lentos ou rápidos, etc.). (PEREZ JÚNIOR, 2017).

5.5 A MÚSICA E A DANÇA INDIANAS E O CINEMA HÍNDI

Para fins de clareza, dividiu-se a abordagem da música e da dança indianas em um título e a abordagem do teatro, em outro. Contudo, destaca-se que música, dança e teatro indianos são três categorias artísticas que na Índia frequentemente se fundem de tal forma que, por vezes, é difícil discriminá-los como elementos distintos. Cabe, neste ponto, retomar a frase de Martinez (2001): "Na Índia, desde a antiguidade, a representação artística é realizada pela conjugação das artes." O cinema híndi expressa essa fusão, pois, como observado nos filmes analisados neste trabalho, tanto os diálogos falados quando as performances musicais são empregados para narrar. Como afirma Kuiper (2011, p. 271), a Índia desenvolveu

um tipo de dança-drama, por meio de suas tradições clássicas e folclóricas, que é uma forma de “teatro total”, no qual o ator dança a história, empregando uma complexa linguagem gestual, que atravessa a barreira relacionada a idiomas do país. Como no cinema híndi ocorre frequentemente, algumas das formas clássicas de dança-drama, como *kathakali*, *kuchipudi* e *bhagavatha mela*, contam histórias muito conhecidas derivadas da mitologia hindu (KUIPER, 2011, p. 271).

A música e a dança indianas estão fortemente presentes no quotidiano cultural e religioso do povo índico, em geral. Como afirma Ingrid Ramm-bonwitt (1987):

> Na Índia, praticamente não se encontra uma dança popular que possa ser compreendida sem seu fundo religioso. A dança indiana foi e é até hoje parte componente de muitas ações sócio-religiosas. Do nascimento à morte, o homem é acompanhado pela dança. Em toda oportunidade festiva religiosa, ocorrem danças populares, que são executadas tanto no templo, o local da tradição e educação religiosas, como também fora dele. (RAMM-BONWITT, 1987, p. 13).

Nesse contexto, a forte presença da música e da dança no cinema híndi é um reflexo da importância que a sociedade indiana atribui a ela em geral. Kuiper (2011) demonstra a popularidade da dança na Índia, citando o cinema popular indiano:

> A popularidade da dança na Índia contemporânea pode ser percebida pelo fato de que quase não existe nenhum filme indiano que não tenha meia dúzia de danças. No típico filme “Boy meets girl” [“O garoto encontra a garota”], a heroína dança em todo e qualquer lugar. Uma companhia cinematográfica pode não ter um roteirista (em alguns casos, o próprio produtor escreve a história), mas deve ter um diretor de dança. Para oferecer amplas oportunidades de dança, foram feitos filmes sobre a vida de poetas, cortesãs e dançarinas do templo e sobre temas mitológicos. Para esses filmes, os serviços de dançarinos especializados são procurados. (KUIPER, 2011, p. 271, tradução nossa).

As origens da música e da dança índicas remontam a práticas religiosas hindus e elas estão fortemente presentes em várias modalidades de arte que participaram da origem do cinema na Índia, tais como o teatro, por exemplo. Para se ter uma ideia da força da música na cultura índica, comenta-se que os hindus acreditam, como afirma Galvão (2012), que a voz de Narayana é o canto do universo, descrito por textos mitológicos hindus como o “ser supremo” (CHAUDHURI, 2003, p. 153; FLOOD, 1996, p. 121; NEHRA, 2013).

Mesmo no cinema híndi atual, a música e dança têm fortes conotações religiosas, sendo que vários gestos de dança têm significado religioso, de invocação e adoração a deuses hindus. Nesse cinema, são comuns performances musicais que são orações a deuses hindus (é o caso de *Ab tere siva kaun mera Krishan kanhaiya*, de *Kismet* (1943)) e celebrações de rituais a esses deuses (é o caso de *Dola re dola*, de Devdas (2002)). Na Índia, o canto e a dança são tradicionalmente componentes de rituais de adoração a deuses hindus e o próprio cinema híndi, assim como as diversas modalidades artísticas indianas, em geral, é uma extensão das tradições religiosas do hinduísmo.

Nos filmes masala, modalidade típica do cinema híndi, a música assumiu uma dimensão especial e um significado profundo para a audiência, devido à forma como as canções em *playback* se instalaram no cinema híndi. Segundo Majumdar (2010), o fato de a cantora Lata Mangeshkar ter praticamente como monopolizado a canção em *playback* em Bollywood resultou em um modo de estrelato aural no cinema híndi pós-independência, que tem importantes consequências nos mecanismos de prazer nesse cinema. Como notou Majumdar (2010), durante praticamente a existência inteira da nação indiana, a mesma voz feminina constituiu-se como a norma de feminilidade aural por meio de numerosos corpos femininos, as atrizes que dublavam a voz de Lata.

De acordo com Majumdar (2010), as performances musicais do cinema híndi, ao exibirem ao mesmo tempo duas estrelas, o ator/atriz e o cantor/cantora (o corpo ideal e a voz ideal), configuram-se como uma construção cinematográfica na qual a composição das estrelas é o equivalente visual-aural da geografia artificial kuleshoviana[37]. Os textos em interseção do ator/atriz e do cantor/cantora existem em uma relação simbiótica, apelando simultaneamente para dois mecanismos de prazer, o visual, relacionado à presença do corpo do ator/atriz, e o aural, relacionado

[37] O cineasta russo Lev Vladimirovitch Kuleshov (1899-1970) efetuou, no início da década de 1920, uma série de experimentos com o fim de demonstrar que a montagem cinematográfica podia provocar emoções e associações que transcendiam enormemente o conteúdo dos planos individuais (STAM, 2003). Um desses experimentos, denominado posteriormente “efeito Kuleshov”, consistia em justapor o mesmo plano do ator Mosjoukine ao plano de um prato de sopa (quando o ator parecia faminto), ao plano de um bebê em um caixão (quando o ator parecia condoído), etc. (STAM, 2010).

à presença da voz do cantor/cantora (MAJUMDAR, 2010). A autora afirma: “Enquanto a voz desincorporada do cantor de playback junta-se ao corpo do ator e, por meio dele, adquire presença visual, os gestos do ator adquirem uma dimensão aurática por meio da voz tomada de empréstimo da cantora.” (MAJUMDAR, 2010). Sobre o emparelhamento voz-corpo da cantora Lata e da atriz Madhubala, protagonista de *Mughal-e-Azam* (1960), um fã escreveu: “A mais bela voz do mundo na mais bela mulher do mundo” (MAJUMDAR, 2010).

Compreende-se, nesse contexto, que o indiano não estranhe que um *hit* musical seja apenas dublado pelos atores, com a voz do cantor original. Além do prazer visual e aural que isso lhe proporciona, tudo ocorre como se o ator estivesse cantando o *hit* musical de um cantor renomado e apreciado juntamente com a “audiência ativa”. O universo do filme, então, se mistura à vida “real” do público, de forma muito diferente da experiência de “sonho” na sala escura que obscurece a consciência do ambiente externo, característica da recepção do cinema clássico ocidental em linhas gerais. No cinema popular indiano, por meio da música, os universos do filme, dos atores e dos espectadores se aproximam. Essa aproximação é enfatizada pelo fato de a audiência indiana tomar o cinema e as atrizes e os atores como parte importante de seu quotidiano cultural e religioso.

A origem da dança indiana relaciona-se ao hinduísmo, como dito. Como afirma Ramm-bonwitt (1987, p. 13), a maioria dos pesquisadores associa a origem da dança clássica indiana às danças mímicas que ocorriam nas festas de adoração a deidades hindus, principalmente Krishna e Shiva. As danças de Krishna representam os mitos de suas travessuras infantis e de suas relações amorosas com pastoras (RAMM-BONWITT, 1987, p. 13). Segundo o hinduísmo, Shiva é o inventor da dança e um dançarino mímico, que queria utilizar sua arte como meio para libertar os homens (RAMM-BONWITT, 1987, p. 13). Os indianos hindus acreditam que a dança tem origem divina e é um presente de Brahma entregue à Bharata, para alegrar os homens (RAMM-BONWITT, 1987, p. 13). Segundo o hinduísmo, Bharata teria sido um sábio, autor do *Natyashastra* (RAMM-BONWITT, 1987, p. 13).

O *Natyashastra* é considerado um código da dança e até hoje é utilizado como manual por dançarinos indianos (RAMM-BONWITT, 1987, p. 13). O *Abhinayadarpana* (“o espelho do gesto”), texto que complementa o *Natyashastra*,

contém explicações sobre a linguagem gestual das mãos, *mudras* ou *hastas* – consideram-se os dois textos as principais fontes da linguagem da dança (RAMM-BONWITT, 1987, p. 13-14). Segundo Ramm-Bonwitt (1987, p. 14), o *Natyashastra* é resultado de um desenvolvimento de vários séculos e a dança indiana resultou de uma grandiosa fusão de correntes culturais presentes no subcontinente indiano.

Tradicionalmente, a mímica e o gesto têm grande importância na dança indiana. Ramm-Bonwitt (1987) afirma:

> Para todas as circunstâncias da vida, a dança indiana dispõe de uma mímica variada e de um número de gestos determinados, fixados com precisão, que não requerem do público indiano o desgaste da tradução, já que são aprendidos desde a infância. As posições dos dedos, o mecanismo de rolar os olhos, o torcer dos lábios, todo o dosamento da atividade muscular com seus efeitos metodicamente calculados exclui qualquer estilo e improvisação. O espectador europeu, acostumado à liberdade cênica e à improvisação espontânea, fica muitas vezes chocado com essa espécie de arquitetura religiosa de gestos e mímica. A dança indiana é calculada com uma impressionante precisão "matemática". Nada é deixado ao acaso ou à iniciativa pessoal. (...) Mas é claro que, embora regulada com uma minuciosidade surpreendente, ela é repleta de impressões e, com sua enorme provisão de gestos, deixa no espectador um sentimento de abundância e fantasia. (RAMM-BONWITT, 1987, p. 14, tradução nossa).

Como afirma Kuiper (2011, p. 270), a dança indiana pode ser dividida em três categorias: (1) clássica, (2) folclórica e (3) moderna. Dentro de cada categoria, há vários estilos diferentes, cujas peculiaridades advêm das diversas culturas em que estão inseridos e das regiões distintas das quais são oriundos. Não apenas a dança moderna, mas também a dança clássica e a dança folclórica permanecem fortemente presentes no quotidiano cultural da Índia atual:

> No século XX, a dança clássica saiu dos templos e das cortes reais e passou a ser apresentada regularmente nos palcos de grandes cidades. Industrialistas ricos, hotéis internacionais e famílias prósperas das classes superiores são os principais patronos. Não é incomum haver um recital de dança clássica de um artista importante em um jantar de negócios ou em uma cerimônia anual de uma sociedade. (...) Algumas universidades têm a dança como disciplina regular de seus currículos. As mulheres aprendem a dança como uma graça social e as jovens aprendem algumas danças clássicas para maior elegibilidade no casamento. A dança popular também se tornou mais comum como evento cultural contemporâneo nas cidades. A maioria das faculdades tem seus grupos de dança folclórica e até mesmo a polícia do Punjab tem seus grupos de dança folclórica para realizar o

> bhangra [forma de música e dança originária do Punjab]. (KUIPER, 2011, p. 271, tradução nossa).

Em primeiro lugar, aborda-se a dança clássica indiana, cuja principal fonte é o *Natyashastra* (KUIPER, 2011, p. 271). De acordo com Kuiper (2011, p. 270), as formas de dança clássica são algumas das mais antigas e bem-preservadas formas de dança do século XXI e se mantiveram ativas e estáveis devido à instrução de alunos por professores nas cortes reais e nos templos e por gurus. Além disso, caraterísticas das formas clássicas estão presentes nas formas modernas, cuja formação elas influenciaram. Como afirma Ketu H. Katrak (2017, p. 121, tradução nossa): “Na Índia, a modernização das formas de dança está enraizada na abundante tradição dos estilos clássicos.” De acordo com a autora, as formas clássicas *bharatanatyam* e *kathak* são usadas mais comumente com técnicas de dança moderna e movimentos abstratos (com teor não narrativo) em novas coreografias multicamadas (KATRAK, 2017, p. 121).

A *Sangeet Natak Akademi* (“Academia Nacional de Música, Dança e Drama”), a principal organização artística do governo indiano, confere o *status* de clássico a oito formas ou estilos de dança índicas: (1) *bharatanatyam*, (2) *kathak*, (3) *kathakali*, (4) *kuchipudi*, (5) *manipuri*, (6) *mohiniaattam*, (7) *odissi*, (8) *sattriya* (BANERJI, 2017, p. 109; KATRAK, 2017, p. 121). A seguir, aborda-se sumariamente cada uma delas.

Bharatanatyam, forma popular de *dasi attam*, é um estilo de dança clássica indiana proveniente do estado Tamil Nadu, no sul da Índia (KUIPER, 2011, p. 273). O nome *bharatanatyam* se refere ao *Natyashastra* (KUIPER, 2011, p. 273). De acordo com Kuiper (2011, p. 273), as invasões muçulmanas destruíram reinos poderosos do sul, mas não suas artes, que se abrigaram nos templos – o *bharatanatyam* subsistiu até os dias atuais, devido às *devadasis*, dançarinas de templos que dedicavam suas vidas a deuses adorados nesses locais. *Dasi attam* significa “a dança das *devadasis*” (LYNTON, 1995, p. 7; MASSEY, 2004, p. 41). Ele é mundialmente reconhecido como uma das formas mais requintadas de dança clássica e, ainda hoje, os aspirantes a dançarinos dele vão a Tamil Nadu com o fim de o aprender com gurus das aldeias do estado (KUIPER, 2011, p. 273).

O *bharatanatyam*, por ser uma dança hindu do tipo *lasya*[38], sempre foi dançado por mulheres (KUIPER, 2011, p. 274). Sua performance dura em torno de duas horas e é composta por seis partes: (1) *allarippu* (“decorar com flores”), um prólogo devocional, em que a graça da dançarina é exibida; (2) *jatisvaram*, que são chamas de *jatis* (“frases de dança”) com *svaras* (“sons musicais”); (3) *shabdam*, as palavras que preparam a dançarina para interpretar, por meio do *abhinaya*, intercaladas com mera dança; (4) *varnam*, combinação de mera dança e dança expressiva; (5) *padams*, canções cujas linhas são cantadas repetidamente, cujos significados contrastantes e conflitantes são encenados pela dançarina, por meio de expressões faciais e gestos com as mãos, buscando-se esgotar todas as possíveis sugestões de significação; (6) *tillana*, mera dança, na qual a dançarina salta euforicamente, acompanhada por sílabas musicais sem significado, que pontuam o ritmo (KUIPER, 2011, p. 273-274). A *tillana* termina com três *clangs* dos címbalos e com a execução de uma tripla chama de *jatis* pela dançarina, que bate os pés fazendo um tilintar com os sinos de tornozelo (KUIPER, 2011, p. 274).

Kathak é um estilo da dança clássica indiana proveniente do norte da Índia, que se formou sob a influência do Império Mogol, islâmico, de modo que resultou da combinação de características das culturas hindu e muçulmana (KUIPER, 2011, p. 276). “*Kathak*” significa “aquele que conta uma história” (SAXENA, 1991, p. 17). Os dançarinos de *kathak* utilizam trajes do século XVII e retratam o mito do amor entre Krishna e Radha (KUIPER, 2011, p. 276). Na performance, Krishna toca sua flauta nas florestas de Vrindavana, às margens do rio Jamuna, e brinca com as *gopis*, em um jogo erótico de esconde-esconde entre homem e mulher, entre um deus e suas devotas (KUIPER, 2011, p. 276). Devido à sua característica mista de *lasya* e *tandava*, o *kathak* é tradicionalmente dançado por homens e por mulheres (KUIPER, 2011, p. 276).

O *kathak*, que não tem a técnica rígida do *bharatanatyam*, toma movimentos naturalistas, estiliza-os e adiciona a eles padrões rítmicos complexos (KUIPER,

---

[38] O hinduísmo divide suas danças e suas dança-dramas do sul da Índia em dois tipos: *tandava*, que representa a energia masculina aterrorizante de Shiva, e *lasya*, que representa a graça de sua esposa Parvati (ABRAM, 2010; BHAGYALEKSHMY, 1992, p. 5). No hinduísmo, *tandava* e *lasya* representam a dupla personificação do absoluto (BHAGYALEKSHMY, 1992, p. 5).

2011, p. 276). Kuiper (2011, p. 276, tradução nossa) afirma: “A precisão matemática em dobrar e quadruplicar a batida com transferências e mudanças rápidas deixa os espectadores tontos.” O *lehra* (refrão musical) é a base sobre a qual o baterista e o dançarino executam um variado conjunto de padrões rítmicos (KUIPER, 2011, p. 276).

Há três componentes particularmente importantes no *kathak*: (1) o *chakkar*, giros velozes, intercalados por breves pausas; (2) a *torah*, composição com sílabas rítmicas; (3) o *tihai*, repetição de uma frase de sílabas rítmicas para adornar a parte final de uma *torah*. Existem dois estilos de *kathak*: *Jaipur gharana* e *Lucknow gharana*. “*Gharana*” significa “nascido de”, em telugu, e “família”, em híndi (LATA, 2013, p. 78). Jaipur é a capital do estado indiano Rajastão. Lucknow é a capital de Uttar Pradesh. O *Jaipur gharana* se volta para o trabalho com os pés e o *Lucknow gharana* se volta para o *bhava* (KUIPER, 2011, p. 276).

É possível conjecturar a associação da dança *kathak* com o cinema híndi por três motivos. O primeiro é que essa dança é originária do norte da Índia, onde o cinema híndi domina mais intensamente. O segundo é que essa dança é voltada especificamente para a contação de histórias. O terceiro é que a narrativa contada nesse tipo de dança geralmente é mitológica e folclórica – como visto, a base das narrativas dos filmes híndi geralmente é a mitologia hindu.

Kathakali (“*katha*” significa “história” e “*kali*”, “performance”) é uma forma de dança-drama clássica que se originou no século XVII em Kerala, no sul da Índia (KUIPER, 2011, p. 271, 274; PITKOW, 2011, p. 223). O *kathakali* se desenvolveu a partir de uma variedade de muitas outras tradições culturais e religiosas, tendo sido influenciado pelo *Natyashastra*, origem de seus *mudras*, pelo *Ramayana*, *Shiva-purana*, *Bhagavata-purana*, *Mahabharata* e outros textos hindus, dos quais vêm a maioria de seus temas, além de ter elementos de danças ritualísticas enérgicas (KUIPER, 2011, p. 271, 274; PITKOW, 2011, p. 223). Nos mitos retratados, os personagens são fantásticos e representam forças do bem e do mal em guerra (KUIPER, 2011, p. 271). Na performance, que dura a noite toda, os cantores cantam o texto que os dançarinos interpretam com uma linguagem gestual elaborada (KUIPER, 2011, p. 271, 275). Combinam-se um sistema de linguagem de sinais codificados de mãos e rosto, movimento rítmico e enérgico e fantasias e

maquiagens elaboradas para narrar mitos de épicos hindus (PITKOW, 2011, p. 223-224).

No *kathakali*, há sete categorias principais de personagens, cada qual com aparência física precisamente descrita: (1) *Pachcha* (“verde”), um deus, herói ou ser de nobre nascimento, como Rama, Lakshmana, Krishna, Arjuna e Yudhishthira, que tem o rosto verde brilhante; (2) *Katti* (“faca”), ser de nobre nascimento, porém arrogante e desvairado, como Duryodhana, Ravana e Kichaka, que tem um bigode de fogo com cano de prata. (3) *Chokannatadi* (“barba ruiva”), demônios masculinos; (4) *Velupputadi* (“barba branca”), macacos, como Hanuman; (5) *Karupputadi* (“barba negra”), caçadores e habitantes de florestas; (6) *Kari* (“preto”), demônios femininos, bruxas e ogras, horripilante e repugnante; (7) *Minnukku* (“brilhante”, “radiante”), sábios, brâmanes e mulheres nobres (KUIPER, 2011, p. 271, 275; PITKOW, 2011, p. 224). As características físicas e comportamentais de *Kari* e *Minnukku* mostram que no *kathakali* está presente a mesma depreciação da pele escura que permeia o cinema híndi em geral.

Tradicionalmente, todos os personagens do *kathakali* são interpretados por homens (KUIPER, 2011, p. 274). De acordo com Pitkow (2011, p. 225), ainda hoje, as mulheres estão ausentes como atrizes no *kathakali mainstream*. Ela aponta algumas razões: regras ritualísticas relacionadas a determinadas concepções de pureza do século XVII ainda persistem em alguma medida; prevalece na sociedade de Kerala uma arraigada noção de que é necessário salvaguardar o que se considera propriedade sexual feminina; o conservadorismo profundamente enraizado da liderança masculina do *kathakali* permanece inalterado (PITKOW, 2011, p. 225). Além disso, as personagens femininas dele são quase inteiramente construções de homens. Como afirma Pitkow (2011, p. 223), desde o surgimento do *kathakali*, uma comunidade predominantemente masculina de patronos, compositores e artistas construiu as personagens femininas. Cada uma das três categorias de personagens femininas do *kathakali* são deusas ou arquétipos de figuras femininas hindus: *Minnukku*, a nobre heroína, pura e possuidora de força interior, remete à deusa Sita; *Lalita*, que se disfarça com a aparência de *Minnukku*, é uma dançarina que entretém os homens e satisfaz seus desejos eróticos; *Kari*, a

verdadeira *Lalita* quando não disfarçada, similar em aparência e comportamento à Bhadrakali (aspecto destrutivo de Kali) está sempre sozinha, viúva ou solteira (PITKOW, 2011, p. 223).

Kuchipudi é um estilo de dança-drama clássica indiana originado na aldeia *kuchipudi*, no estado Andhra Pradesh, no sudeste da Índia, no século XVII (KUIPER, 2011, p. 277). Originalmente, dançarinos brâmanes interpretavam Satyabhama, uma das esposas de Krishna, e, atualmente, o *kuchipudi* envolve a adoração a outros deuses hindus (KUIPER, 2011, p. 277-278). Tradicionalmente, todos os papéis eram interpretados por homens, mas desde meados do século XX mulheres também atuam (KUIPER, 2011, p. 278). Todos os quatro elementos do *abhinaya* são utilizados (dança, música, fantasia e recursos psicológicos), de forma que os artistas cantam, diferentemente das outras danças clássicas (KUIPER, 2011, p. 278). A performance do *kuchipudi* inclui a participação do público: em determinado momento, uma longa trança adornada com ouro é pendurada em uma cortina (os personagens principais surgem por detrás de uma cortina) como um desafio aos espectadores para atuarem e dancarem (KUIPER, 2011, p. 278).

Odissi é um estilo de dança clássica indiana proveniente do estado Orissa, no leste da Índia, que se originou e se desenvolveu nos templos hindus e, posteriormente, em cortes (KUIPER, 2011, p. 277). Os adeptos da tradição *odissi* afirmam que a dança é o verdadeiro herdeiro da tradição do *Natyashastra* (KUIPER, 2011, p. 277). Muitas das 108 unidades básicas de dança, *karanas*, mencionadas no *Natyashastra*, são encontradas somente no *odissi* e muitas de suas poses de dança estão esculpidas no exterior de templos de Bhubaneswar, Konarak e Puri, cidades de Orissa (KUIPER, 2011, p. 277).

O *Centre for Cultural Resources and Training* (CCRT, S.D.a) informa que o *Manipuri* é um estilo de dança clássica indiana originada no estado Manipur, no nordeste da Índia. Suas performances estão associadas a rituais e festivais hindus tradicionais e fazem referência a mitos que narram danças para Shiva, Parvati e outros deuses e deusas que, segundo o hinduísmo, criaram o universo (CCRT, S.D.a). Com a chegada do vixnuísmo no século XV d.C., novas composições baseadas no mito de Krishna e Radha foram sendo gradualmente introduzidas (CCRT, S.D.a). Uma das formas mais populares de *manipuri* é o *ras*. Nele, os

personagens principais são Krishna, Radha e as gopis (CCRT, S.D.a). Geralmente, as performances retratam as dores da separação de Radha e das gopis de Krishna (CCRT, S.D.a). A dançarina de *ras* usa uma saia rígida densamente adornada e brilhante que se estende até seus pés (KUIPER, 2011, p. 277; CCRT, S.D.a).

O *manipuri* inclui tanto o *tandava* como o *lasya* e busca expressar, de acordo com a concepção hindu, desde o masculino mais vigoroso até o feminino suave e gracioso (CCRT, S.D.a). O *manipuri* se caracteriza pelo ritmo lento e pelos movimentos líricos (KUIPER, 2011, p. 277; CCRT, S.D.a). Os bailarinos não usam sinos nos tornozelos e geralmente negligenciam complexidades rítmicas, com o fim de não comprometer a sutileza dos movimentos do corpo (CCRT, S.D.a). As expressões faciais são naturalistas e não exageradas, o que contrasta com o *bharatanatyam*, o *kathak* e o *kathakali*, nos quais o rosto e os olhos são importantes fontes expressivas empregadas de forma acentuada (KUIPER, 2011, p. 277; CCRT, S.D.a).

Mohiniyattam é um estilo de dança clássica indiana originada nos templos hindus de Kerala (CCRT, S.D.b). O período exato de sua origem não é conhecido, mas existem evidências de que nesses templos havia dançarinas que, nos rituais, adicionavam gestos expressivos aos mantras cantados pelos sacerdotes (CCRT, S.D.b). O termo "*mohiniyattam*" significa "dança de Mohini" – na mitologia hindu, Mohini[39] é um avatar feminino de Vishnu (NARAYAN, 2005, p. 60; CCRT, S.D.b). A performance é tradicionalmente executada por uma só mulher, que representa Mohini, e caracteriza-se pelos movimentos corporais e pelas expressões faciais sutis (NARAYAN, 2005, p. 60; CCRT, S.D.b).

Sattriya é um estilo de dança clássica indiana proveniente do estado Assam, no nordeste da Índia (GOSWĀMĪ, 2009; CCRT, S.D.c). Foi introduzido no século XV d.C., por Mahapurusha Sankaradeva (1449-1569), poeta e líder do movimento vixnuísta em Assam, como instrumento de propagação da religião (GOSWĀMĪ,

[39] Segundo a mitologia hindu, Vishnu, com o fim de matar o *asura* Bhasmasura, a quem tinha sido concedido o benefício da invencibilidade, assumiu a forma da feiticeira Mohini (NARAYAN, 2005, p. 60). A invencibilidade de Bhasmasura poderia ser destruída, se ele colocasse a palma de sua mão sobre sua cabeça, o que o faria ser reduzido a cinzas (NARAYAN, 2005, p. 60). Então, Vishnu, disfarçado de Mohini, começou a dançar com Bhasmasura, que, hipnotizado por sua beleza, foi guiado por ele e colocou a mão em sua cabeça, sendo reduzido a cinzas (NARAYAN, 2005, p. 60).

2009; CCRT, S.D.c). Desenvolveu-se como um estilo peculiar de dança (CCRT, S.D.c). Foi preservado com empenho pelos sátrapas, mestres vixnuístas – donde, *sattriya* (CCRT, S.D.c). Está voltado principalmente para a adoração à Krishna (BANERJEE, 2006, p. 74).

Em segundo lugar, aborda-se a dança folclórica indiana, que tem uma variedade enorme de estilos, que diferem entre si de acordo com a região, as ocupações e as castas (KUIPER, 2011, p. 279). Segundo Kuiper (2011, p. 270, tradução nossa): “A dança folclórica permaneceu nas áreas rurais como uma expressão do trabalho diário e dos rituais das comunidades das aldeias.” Geralmente, essas danças são executadas em feiras e festivais nacionais indianos (KUIPER, 2011, p. 279).

Apesar da variedade de danças folclóricas, pode-se categorizá-las grosseiramente em quatro grupos: (1) sociais, voltadas para atividades laborais, como a de lavrar, semear, pescar e caçar; (2) religiosas, performadas para adorar deidades ou para celebrar mitos; (3) ritualísticas, feitas para obter propiciação de deidades, por meio de rituais; (4) mascaradas, categoria que está presente nas três outras mencionadas (KUIPER, 2011, p. 279).

Em terceiro lugar, aborda-se a dança indiana moderna. Como afirma Kuiper (2011, p. 271), a dança indiana moderna é um produto do século XX e caracteriza-se por ser uma mescla da dança clássica e da dança folclórica indianas. “Expressa novos temas e impulsos da Índia contemporânea”, por meio de movimentos improvisados livremente (KUIPER, 2011, p. 271).

De acordo com Katrak (2017, p. 121, tradução nossa): “(...) a característica-chave da dança moderna indiana, mesmo quando influenciada pela dança moderna [estrangeira], é o seu persistente *indianness*, não estreito ou uniforme, mas multifacetado e variado regionalmente, com diferentes linguagens e tradições musicais, folclóricas e de artes marciais.” O *indianness* é perceptível no vestuário, no som, na expressão de sentimentos e na expressão dos nove *rasas* (KATRAK, 2017, p. 121).

As danças de Bollywood e de outras indústrias cinematográficas da Índia geralmente misturam influências de vários estilos de cada um dos grupos de dança indianos (clássico, folclórico e contemporâneo). Além disso, recentemente, tornou-se

frequente a mistura de elementos das danças indianas com elementos de danças ocidentais.

As músicas de Bollywood são extremamente populares na Índia. Vários canais televisivos exibem exclusivamente conteúdo relacionados a essas músicas e suas coreografias. Alguns *shows* de talento extremamente populares na televisão indiana são voltados exclusivamente para danças de Bollywood. A importância da música para a audiência indiana fica clara quando se observa que alguns coreógrafos de Bollywood se tornaram celebridades, como Farah Khan, Shiamak Davar e Saroj Khan, e que muitas músicas e muitas coreografias de filmes se tornaram “clássicos” de Bollywood, no sentido de terem se tornado uma referência para a elaboração de músicas e coreografias de filmes posteriores.

Observando-se a história do cinema híndi, assim como as danças indianas, conclui-se que elas estão intimamente associadas à formação das características desse cinema. O cinema híndi prolonga, a seu modo, a tradição da dança como forma contar histórias mitológicas. Presentemente, a música e a dança têm grande importância nos filmes híndi em geral e contribuem enormemente para o apelo de público dos filmes. Por causa disso, frequentemente as canções são lançadas antes dos filmes, como estratégia de marketing para atrair as pessoas desejosas de assistir a performances com dança de músicas de que gostam às salas de cinema (SRINIVAS, 2016). Nessa conjuntura, cria-se uma expectativa sobre o filme a ser lançado, a partir das músicas. De acordo com Srinivas (2016):

> Qualquer discussão de marketing e publicidade está incompleta sem a menção das músicas do filme, que são lançadas antes do mesmo e que efetivamente criam consciência sobre ele. Meses antes de um filme estar nos cinemas, suas músicas são ouvidas em todos os lugares. As audiências frequentemente selecionam um filme com base em sua trilha sonora e anseiam “visualizar as músicas” (sequências de músicas “picturizadas”). (SRINIVAS, 2016, p. 24, tradução nossa).

5.6 O TEATRO INDIANO E O CINEMA HÍNDI

Um fator que contribui enormemente para explicar a especificidade do cinema popular indiano no contexto mundial é sua relação com o universo teatral índico

(PEREZ JÚNIOR, 2012). Peças teatrais que misturavam “realidade” e fantasia e nas quais música e dança compunham uma narrativa com características de vários gêneros, formando um espetáculo múltiplo, forjaram um gosto peculiar no público que daria origem à audiência do cinema popular indiano.

Desde os primórdios do cinema na Índia, sua ligação com o teatro indiano é notável. No princípio, os filmes eram exibidos não como uma única atração principal, mas como parte de uma sequência de *shows* teatrais (RAJADHYAKSHA, 2016). Como visto no panorama histórico do cinema indiano traçado neste trabalho, desde o início, os filmes eram exibidos não apenas como mera curiosidade tecnológica, mas como produtos culturais relevantes – diferentemente do cinema ocidental, que quando surgiu era considerado mera curiosidade tecnológica de baixo valor artístico. Na Índia, já na década de 1910, a maioria das peças famosas tinham sido filmadas e, nesse contexto, os filmes ganhavam cada vez mais espaço. No processo de desaparecimento do *show* de variedades, ao longo da década de 1920, o cinema absorveu as várias formas de entretenimento que constituíam esse *show* e que o influenciaram (RAJADHYAKSHA, 2016).

Desde o começo, a narrativa do cinema indiano foi influenciada pela prática teatral, a qual utilizava como referência principal histórias míticas hindus. Por conseguinte, o hinduísmo se entranhou na estrutura narrativa do cinema popular indiano, se constituindo como um importante fator estruturante de seu conteúdo. De acordo com Perez Júnior (2011, p. 184): “A estética clássica do teatro indiano privilegia, na maioria de seus gêneros, a adaptação de narrativas “já conhecidas”, o que designa, principalmente, os mitos védicos e narrativas advindas dos épicos [hindus].” A adaptação de narrativas míticas conhecidas é uma das características do teatro índico que o cinema popular indiano herdou.

Mais especificamente, o teatro clássico sânscrito, o teatro folclórico e o teatro parsi do século XIX são algumas das mais importantes influências da dramaturgia sobre o cinema indiano (GOKULSING; DISSANAYAKE, 1998). Cabe comentar que quase todas as formas de teatro contemporâneo da Índia, apesar da enorme variedade de atividades dramáticas do país, são em alguma medida configuradas a partir de algumas influencias cruciais: o teatro clássico sânscrito e o *Natyashastra* – as duas influências principais, os teatros tradicionais populares e folclóricos, o teatro

colonial britânico[40] dos séculos XVIII e XIX, o teatro parsi do final do século XIX e início do século XX e a *Indian People's Theater Association*[41], que ocorreu durante a Segunda Guerra Mundial (KASBEKAR, 2006, p. 38-39).

O teatro clássico sânscrito desenvolveu-se entre os séculos I a.C. e VIII a.C. (KASBEKAR, 2006, p. 38). Segundo Asha Kasbekar (2006, p. 39), suas origens são ainda obscuras e as peças ou fragmentos de peças sobreviventes são as principais fontes de informações sobre ele, assim como o *Natyashastra*, que fornece informações sobre a forma como essas peças poderiam ser performadas. A autora assim sumariza a forma geral como as performances eram feitas:

> Os autores expressavam emoções, *bhava*, que criavam uma variedade de sensações ou sentimentos entre os espectadores. Essa "essência" de sentimento experienciada pelo expectador era chamada *rasa*, e Bharata enumera oito *rasas* ou sensações: erotismo, humor, heroísmo, compaixão, fúria, apreensão, admiração, terror. O drama sânscrito era performado sem cenário e com um mínimo de propriedades: a linguagem gestual da dança altamente desenvolvida compensou a ausência do corpo. Todas as partes do corpo eram utilizadas para ajudar a contar a história e a audiência bem treinada reconhecia os movimentos convencionais de mãos, membros e feições daquele rei que estava dirigindo sua carruagem ou daquela heroína que estava acariciando seu gamo de estimação. O vestuário luxuoso dos atores também era regulado pela convenção, de forma que heróis, heroínas, deuses, demônios e vilãos eram imediatamente reconhecidos (BASHAN, 1994). (KASBEKAR, 2006, p. 39-40, tradução nossa).

Como se nota, o teatro sânscrito tinha uma estrutura altamente estilizada que enfatizava o espetáculo e atribuía grande importância à música e à dança. Como afirma Dissanayake e Gokulsing (1998, p. 94, tradução nossa): "No teatro clássico, a

---

[40] A chega dos ingleses no século XIX implicou na criação de um teatro exclusivamente bretão, voltado para os colonos residentes em Calcutá (KASBEKAR, 2006, p. 39). Esse teatro despertou a curiosidade dos indianos, tanto pela novidade das peças (de Shakespeare, por exemplo), quanto pelas convenções teatrais forâneas, tais como proscênio, cenários pintados, cortinas ornamentadas separando atores de audiência, fileiras de assentos, das produções teatrais ocidentais (KASBEKAR, 2006, p. 39, 50). Rapidamente, as convenções dramáticas das performances britânicas foram inseridas nas produções vernaculares indianas (KASBEKAR, 2006, p. 39).

[41] A *Indian People's Theatre Association* (IPTA) foi estabelecida por um grupo de escritores progressistas que perceberam o potencial do teatro popular como um instrumento efetivo de luta pela libertação da Índia do imperialismo britânico e do fascismo (BHATIA, 2007, p. 76). Ela surgiu como organização em 1942 em Bombaim e Calcutá e se expandiu até 1945 como um movimento nacional organizado em três divisões: (1) música e dança; (2) drama; (3) filme (BHATIA, 2007, p. 76). Seu objetivo básico era mobilizar os movimentos teatrais de toda a Índia, com o fim de revitalizar o teatro e as artes tradicionais e fazer deles a expressão e o porta-voz da luta do povo indiano pela liberdade, pelo progresso cultural e pela justiça econômica (BHATIA, 2007, p. 76).

música, a dança e o gesto se combinavam rigorosamente para criar uma unidade artística vibrante, em que a dança e a mímica eram o centro da experiência dramática.” De forma complementar, Kasbekar (2006, p. 40) afirma que, no teatro sânscrito, a dança (*nrtya*) estava estreitamente conectada com a ação (*natya*). A autora observa que ambas as palavras têm a mesma raiz e são aspectos de uma única arte, *abhinaya*, a representação das emoções que, de acordo com o *Natyashastra*, deveriam produzir oito sentimentos (*rasa*) correspondentes nos corações dos espectadores.

A forte presença da música e da dança no cinema híndi, assim como a mistura de música, dança e de elementos de diversos gêneros cinematográficos para compor o filme como espetáculo dramático, são uma herança do teatro clássico indiano. Segundo Douglas Gomery e Clara Pafort-Overduin (2011):

> Desde o início, os filmes indianos tinham muita música e dança, as quais faziam parte do teatro indiano há muito tempo. Elas eram alternadas com longos diálogos e temperavam a história. Reconhece-se a influência do teatro também no estilo frontal, na fala direta ao público, no estilo de ação e no cenário. Canções e danças ainda são as características mais amplamente conhecidas dos filmes indianos atualmente. (GOMERY; PAFORT-OVERDUIN, 2011, p. 27, tradução nossa).

A influência do teatro sânscrito sobre o cinema híndi não se limita à forma como a música e a dança estão presentes nesse cinema. Como afirma Kasbekar (2006, p. 41), a performance nas peças desse teatro iniciava-se, dentre outras coisas, com uma invocação a um ou mais deuses hindus. No filme *Prem ratan dhan payo* (2015), a performance da música *Prem leela*, cena inicial do filme, remete à forma como as peças comumente começavam. A presença explícita da religião hindu no cinema híndi é um desdobramento da forma como ela era empregada nesse teatro e em outras modalidades artísticas que precederam o cinema. Além disso, como informa Kasbekar (2006, p. 41), naqueles tempos, os indianos se deleitavam com o melodrama e com o *pathos* e eram muitas as cenas melodramáticas nos dramas sânscritos. “Os enredos do drama sânscrito parecem ter ressurgido nos filmes híndi populares, que também têm uma propensão ao romance, aos relacionamentos familiares e ao melodrama.” (KASBEKAR, 2006, p. 41, tradução nossa).

O declínio do teatro sânscrito no século VIII a.C., como afirma Kasbekar (2006, p. 41), está associado à desintegração política dos poderosos estados hindus e budistas do norte da Índia, que foi acelerada pela conquista do subcontinente indiano por invasores muçulmanos, que entraram pelo norte. A fragmentação política do norte da Índia e do decão implicou na ascensão de pequenos reinos regionais, os quais, baseados em culturas e mitos locais, solidificaram tradições locais e regionais. (KASBEKAR, 2006, p. 41). Sem um patrono imperial, o teatro sânscrito enfraqueceu e, na ausência de uma nova e dominante forma de drama para substituí-lo, os teatros populares ou folclóricos ascenderam (KASBEKAR, 2006, p. 41). De acordo com Dissanayake e Gokulsing (1998), a influência do teatro sânscrito não foi transferida para o cinema diretamente, mas canalizada por meio dos teatros folclóricos da Índia. O público, acostumado com essas características, estava preparado para receber o cinema com características similares que veio depois.

Como afirma Kasbekar (2006, p. 42), as formas de teatro folclórico que prosperaram após o declínio do teatro sânscrito eram flexíveis, variadas e heterogêneas. As formas sobreviventes de teatro folclórico podem ser grosseiramente classificadas em duas categorias, religiosa ou “secular”, embora a fronteira entre ambas seja borrada e haja elementos de uma na outra (KASBEKAR, 2006, p. 42). Incialmente, todas as performances eram religiosas; posteriormente, formas de entretenimento teatral “secular” se desenvolveram, mas mantiveram certas características comuns com as peças religiosas e eram parte do calendário local, religioso e agrícola (KASBEKAR, 2006, p. 42).

Diferentemente da natureza elitista e privada do teatro sânscrito, as performances folclóricas ocorriam em espaços públicos, após a colheita ou entre estações de plantio e geralmente à noite, após o trabalho árduo feito durante o dia (KASBEKAR, 2006, p. 42). Assim como no teatro sânscrito, a maioria das performances se iniciavam com invocações a deuses (KASBEKAR, 2006, p. 42). Invariavelmente combinavam canções e danças, eram barulhentas e simples, sem a rígida meticulosidade do teatro sânscrito e seu elaborado *abhinaya* (KASBEKAR, 2006, p. 42). De acordo com Kasbekar (2006, p. 39), atualmente, os teatros

folclóricos continuam a prosperar, apesar da intensa competição dos filmes, da televisão e do teatro contemporâneo.

O teatro parsi encontrou espaço para se desenvolver com o anseio da maioria da audiência urbana indiana por um amalgama entre as tradições teatrais índicas e as tradições europeias presentes no teatro colonial britânico – um teatro com assuntos indianos e em línguas índicas (apenas a elite compreendia as peças britânicas, em inglês), que incorporasse convenções estrangeiras, do teatro europeu (KASBEKAR, 2006, p. 50). O cinema híndi tem forma similar de absorver as influências do cinema que lhe é exterior, adaptando elementos superficiais dele, mas mantendo-se indiano em essência e valorizando a cultura nacional.

Até o advento dos filmes sonoros em 1931, o teatro parsi era a forma de entretenimento mais amplamente disponível para as audiências urbanas indianas (KASBEKAR, 2006, p. 50). A *Parsis* ou *Zoroastrians*, uma comunidade empreendedora originária da Pérsia, estabelecera muitas companhias teatrais em Bombaim, donde a denominação “teatro parsi” (KASBEKAR, 2006, p. 50). Ele foi o primeiro tipo de teatro completamente comercial que tinha um repertório profissional (KASBEKAR, 2006, p. 50). O teatro parsi absorveu algumas das convenções do teatro colonial britânico e as mesclou com convenções do teatro folclórico indiano, fortemente musical (KASBEKAR, 2006, p. 50). Companhias itinerantes se apresentavam em Calcutá, Madras, Lahore e até em Londres, com produções performadas por um elenco heterogêneo e oferecida a uma multidão heterogênea (KASBEKAR, 2006, p. 50).

No teatro parsi, os roteiros eram feitos para atender demandas do público popular, por meio de artifícios deliberados para fornecer sabores variados a ele (KASBEKAR, 2006, p. 50). “Estilisticamente, ele misturava “realismo” e fantasia, música e diálogo, narrativa e espetáculo, improvisação, todos combinados dentro da estrutura do melodrama” (GOKULSING; DISSANAYAKE, 1998, p. 20, tradução nossa). Grosso modo, essas características se aplicam ao cinema híndi contemporâneo. De acordo com Poonam Trivedi e Paromita Chakravarti (2019), o teatro parsi tem sido reconhecido como um precursor da indústria de cinema indiana e tinha características que persistem no cinema popular indiano atual: “suas peças eram feitas em urdu/hindi e ele se desenvolveu como um estilo híbrido performático,

espetacular, melodramático e histriônico, com múltiplos enredos com música e dança (...)" (TRIVEDI; CHAKRAVARTI, 2019, tradução nossa).

Kasbekar (2006) comenta acerca da influência do teatro parsi sobre os filmes populares indianos, que foram a causa de seu declínio:

> Eventualmente, o teatro parsi sucumbiu com a competição dos filmes "all-talking, all-dancing" que começaram a emergir das companhias cinematográficas estabelecidas em Mumbai. Entretanto, a influência do teatro parsi nos filmes populares indianos eram aparentes. *Alam Ara*, o primeiro filme sonoro indiano, feito em 1931, foi uma recriação de uma produção do teatro parsi, assim como *Shirin Farhad*[42] (1931) e *Indra sabha* ["A corte celestial de Indra"] (1931). (KASBEKAR, 2006, p. 52, tradução nossa).

O cinema popular indiano, como herdeiro das tradições do teatro índico, se configuraria como um cinema espetacular, em que canções e diálogos poéticos, performances musicais, "realismo" e fantasia se fundiram sob a base narrativa de um único filme. De acordo com Francesca Orsini, apud Rajadhyaksha (2016), o *boom* editorial da década de 1860 estava vinculado ao teatro comercial, pois este, com seus livros de canções e poesias, impulsionava a compra de livros por prazer. Segundo Orsini, aprender essas músicas de cor transformaria o espectador em um produtor ativo, que socializaria o prazer da música e da peça em círculos de amigos. A autora conclui: "Se pudemos observar o prazer proporcionado pelas canções de cinema modernas em relação às canções de teatro do século XIX, também podemos dizer que aprender essas músicas significava apropriá-las para si mesmo e brincar com as emoções e a sensualidade contidas nos textos e nas melodias." (FRANCESCA ORSINI apud RAJADHYAKSHA, 2016, tradução nossa). A recepção coletiva e ativa do público do teatro do XIX em relação às suas músicas, nota-se, é semelhante à recepção caracterizada pela fruição coletiva e pela "participação ativa" (SRINIVAS, 2016) do cinema híndi.

Na Índia, um país tão diversificado culturalmente, é previsível que, assim como os teatros itinerantes incluíam elementos variados para atrair um público heterogêneo, o cinema fizesse o mesmo. De acordo com Ballerini (2009), o masala

---

[42] Em *Shirin Farhad* (1931), Farhad é o protagonista masculino, interpretado por Nissar, e Shirin é a protagonista feminina, interpretada por Jahanara Kajjan.

deriva em parte das artes performáticas de séculos atrás, quando os teatros itinerantes encontravam públicos que queriam diferentes espetáculos nas várias regiões pelas quais passavam, de modo que procuravam contemplar vários gostos em suas apresentações. O cinema seguiu essa tradição. “O espectador, num mesmo filme, ri, chora, canta, bate os pés no ritmo da música e fica apreensivo durante pelo menos uma cena.” (BALLERINI, 2009). Portanto, o teatro indiano influenciou a formação do cinema híndi, não apenas no que se refere ao seu conteúdo, mas também no que se refere ao modo de fruição de seu público.

5.7 CINEMA HÍNDI, INDÚSTRIA FONOGRÁFICA E TELEVISÃO

Atualmente, há uma convergência de mídia na Índia, em que cinema, televisão, indústria fonográfica e outras mídias se beneficiam mutuamente. O cinema conta com diversas plataformas multimídia, além das salas de cinema, para garantir retorno sobre os investimentos e lucro. Assim, a indústria cinematográfica indiana vem alcançando complexidade similar à de Hollywood. Atualmente, os produtores indianos contam, como informe Bose (2007, p. 92), não apenas com a bilheteria, mas também com outras formas de entretenimento que podem salvar fracassos de público, ao compensarem os custos de produção e ainda trazerem lucro: as músicas dos filmes veiculadas no rádio, os *ringtones* nos celulares, os CDs de música, as programações televisivas associadas aos filmes, internet banda larga, home vídeo, animações e videogames.

De acordo com Bose (2007, p. 92), alternativas como essas produzem sólidos fluxos de renda que podem transformar fracassos de bilheteria em uma máquina de produzir lucros, de forma que o cinema popular indiano já não depende exclusivamente da renda obtida com ingressos. Bose (2007) cita, como exemplo, *Kisna: the warrior poet* (“Kisna: o poeta guerreiro”, 2005), de Subhash Ghai, que resultou em fracasso de bilheteria, mas compensou as perdas e ainda lucrou com rádio, televisão, venda de direitos fonográficos, *ringtones* para celular e *home vídeo*. Bose (2007) conclui que é muito difícil ter prejuízo com filmes na Índia, devido à convergência de mídia. Ressalta-se, contudo, que para os filmes que fazem sucesso de bilheteria, os lucros são enormemente maiores, inclusive porque o sucesso de

público influência na lucratividade das alternativas para a obtenção de renda que não a venda de ingressos.

É possível que a televisão possa alterar paulatinamente a tradicional prática da audiência indiana de assistir aos filmes em grupo e de interagir com os personagens em tela e com os presentes no local de exibição, devido aos benefícios que proporciona, tal como a possibilidade de repetir trechos do filme ou saltar partes dele por meio do controle remoto. Repetições de trechos de filmes são inclusive solicitadas por espectadores nas salas de cinema (SRINIVAS, 2002). Contudo, a forma de recepção de filmes pelos espectadores indianos, com fruição coletiva e participação ativa, ocorre mesmo quando o filme é exibido em casa. Nesse sentido, a sala de cinema parece mais convidativa ao espectador que tem esse tipo de fruição, por ser um espaço coletivo por essência, que a intimidade do lar.

Um dos aspectos que pode frear o avanço da televisão sobre o cinema é justamente essa fruição coletiva. Além disso, a televisão alcançou escala nacional na Índia apenas na primeira metade da década de 1980[43] (ANANTH, 2011, p. 322; KASBEKAR, 2006, p. 143-144). Antes disso, ela estava restrita à capital do país, Nova Déli, e era um privilégio das classes mais abastadas (ANANTH, 2011, p. 322). Também, a televisão em cores só chegou na Índia em 1982 (ANANTH, 2011, p. 322; RANI, 2006, p. 5). Nessa época, o cinema já há muito tempo tinha alcançado grande apelo popular, domínio sobre o quotidiano cultural da população e era exibido em cores. Como desdobramento, a própria programação televisiva se desenvolveu de

[43] De acordo com Asha Kasbekar (2006, p.143, tradução nossa): “Depois de seu começo humilde em 1959 e de duas décadas de crescimento lento, o desenvolvimento da televisão se acelerou repentinamente na década de 1980, à medida em que mais e mais parcelas do país eram incluídas na área de transmissão nacional da TV.” Em 15 de setembro de 1959, em uma inciativa com finalidade educativa, a estatal *All India Radio* (AIR) inaugurou uma estação de TV piloto em Nova Déli, com a ajuda da UNESCO (KASBEKAR, 2006). Até a década de 1970, a televisão na Índia não ultrapassou os limites de Nova Déli e quando ela se expandiu, permaneceu como um privilégio daqueles que tinham recursos nas capitais dos estados (ANANTH, 2011, p. 322). Somente em 1982, quando a nona edição do prestigiado *Asian Games* foi realizada em Déli, o governo indiano decidiu levar a televisão para fora dessa cidade, abrindo espaço para a expansão do aparelho em escala nacional (ANANTH, 2011, p. 322). Nesse mesmo ano, o governo permitiu a importação da TV em cores (ANANTH, 2011, p. 322; RANI, 2006, p. 5). Na ocasião, o governo realizou transmissões ao vivo dos jogos asiáticos (RANI, 2006, p. 5). A partir desse momento, ele investiu fortemente na implantação de transmissores em todo o país, que saltaram de 39, em 1982, para 140, em 1985, de forma que 70% da população ficou sob uma área coberta (ANANTH, 2011, p. 322).

maneira subordinada ao cinema. A televisão indiana, cuja programação se refere em grande parte ao universo de Bollywood, depende muito do cinema híndi para conquistar audiência (BOSE, 2007). Os festivais de cinema, por exemplo, são amplamente cobertos por canais de televisão (BOSE, 2007).

Assim, embora seja possível que a televisão venha substituir as salas de cinema futuramente, atualmente ela contribui para o crescimento da indústria cinematográfica indiana. De acordo com Bose (2007), o crescimento monetário dessa indústria, que se observa ano após ano, se deve principalmente a fluxos de receitas adicionais advindos de sinergias entre o cinema e outros meios de difusão de filmes de entretenimento, tais como a televisão, o *home video*, a internet e a telefonia móvel. Além disso, o autor aponta dois outros grandes motores para esse crescimento: a proliferação de cinemas *multiplex* nos centros urbanos e o aumento do preço dos ingressos – que, apesar disso, continua sendo um dos mais baratos do mundo.

A conjuntura socioeconômica da população é um fator que restringe o avanço da televisão sobre o cinema. Apesar de o número de televisores aumentar continuamente no país (a Índia é o terceiro maior mercado de TV, atrás apenas dos Estados Unidos e da China (BALLERINI, 2009, p. 100)), a renda de grande parte da população ainda é muita baixa para a aquisição de um televisor e, além disso, 35% das casas ainda não têm sinal para canais privados de TV (BALLERINI, 2009, p. 100). Ao mesmo tempo, o preço dos ingressos para o cinema é muito baixo. De acordo com Ballerini (2009, p. 101): “A televisão parece ser a menor das ameaças ao cinema indiano, mesmo com a possibilidade de eliminar o hábito de alguns cidadãos de sair de casa para ir às salas de cinema. Ainda assim, a indústria cinematográfica tem sobrevivido bem ao aumento vertiginoso dos canais de TV.”

Por causa da conjuntura apresentada, na Índia, os filmes são mais populares que os programas televisivos em linhas gerais. Além disso, o cinema é muito mais produtivo que a televisão em geral. Ao contrário do que ocorre em quase todo o mundo, na Índia, a produção para cinema costuma ser mais rápida e menos trabalhada que a produção para TV. Como comentado, muitos filmes são feitos com base em uma música de sucesso e frequentemente o roteiro é entregue aos atores no momento da filmagem (BALLERINI, 2009; MORCOM, 2017, p. 26). Já os atores

das séries televisivas, que podem durar dezoito meses ou mais, geralmente recebem o roteiro com bastante antecedência para se preparem (BALLERINI, 2009, p. 100). Os produtos televisivos, tendo em vista a menor quantidade produzida, devem ser preparados com apuro para alcançar audiência em níveis satisfatórios, já que a televisão ainda não tem o mesmo apelo popular que o cinema.

A maioria do conteúdo exibido na televisão não é propriamente televisivo; são conteúdos relacionados ao cinema popular indiano. Na década de 1980, o monopólio da estatal *Doordarshan* foi quebrado e surgiram canais privados (BOSE, 2007, p. 93). A maioria desses canais depende muito de elaborar programação baseada no cinema para obter audiência (BALLERINI, 2009; BOSE, 2007). Até mesmo canais de nicho, como os infantis e os noticiosos, exibem programas baseados no cinema, como entrevistas e *talk shows* com estrelas de cinema e concursos de canto e dança com músicas de Bollywood (BOSE, 2007, p. 93). Além disso, há canais que exibem exclusivamente filmes, que competem entre si pelos direitos de transmissão dos últimos lançamentos, independentemente da qualidade dos mesmos (BOSE, 2007, p. 93). De acordo com Bose (2017, p. 93), os níveis de audiência mostram que não é a qualidade do filme e sim o seu aspecto de algo novo que determina a demanda por ele. O apelo popular do sistema de estrelas do cinema popular indiano é em parte responsável por isso.

Na Índia, assim como a televisão, o rádio depende fortemente do cinema para obter receitas (Bose, 2017, p. 93). Em 1999, o monopólio da emissora estatal *All India Radio* foi quebrado por estações FM privadas (REDDI, 2014, p. 377). De acordo com Bose (2007, p. 93), a notória popularidade dessas estações entre os jovens foi alcançada em um período muito curto de tempo devido aos seus conteúdos baseados em cinema. Srinivas (2016, tradução nossa) afirma sobre a amplitude da presença do cinema popular indiano na Índia: “Onde posters de filmes podem se alinhar em uma rua como um papel de parede na cidade e onde a música de cinema estridente vinda de lojas, restaurantes e auto-riquixás se torna uma “trilha sonora para a vida cotidiana”, simplesmente se mover pela cidade constitui-se “recepção”.” Nas salas de cinema, nos aparelhos de televisão em casa, nos aparelhos de rádio nos estabelecimentos comerciais, no comércio que dissemina a

moda divulgada por atores e atrizes, na política, nos templos... Bollywood está em várias partes da Índia e todos os setores da sociedade indiana.

6 AS OBRAS DO CINEMA HÍNDI

6.1 A NARRATIVA, O ESPETÁCULO E A EMOÇÃO NO CINEMA HÍNDI: ENTRE O NATURALISMO E A FANTASIA

O cinema popular indiano desde os seus primórdios se desenvolveu de forma peculiar em relação ao cinema clássico ocidental. Como afirma Cousins (2013), o estilo e o significado daquele se desenvolveram por linhas muito diferentes, com mistura de devoção, biografia, excesso emocional e mito. Por conseguinte, a estrutura dos filmes populares indianos atuais apresenta traços marcadamente peculiares. O cinema híndi tem um formato altamente padronizado e em geral seus filmes seguem uma fórmula prescrita, a qual foi construída historicamente conforme narrativas mitológicas hindus, conforme o gosto popular e de acordo de forma geral com as normas sociais.

Geralmente, as narrativas dos filmes híndi são rasas, simples e previsíveis. Muitas delas são derivadas de mitos hindus amplamente conhecidos pela população indiana e enraizados em sua mentalidade ou estão enquadradas na cosmovisão do hinduísmo. Apesar dessa relativa monotonia da narrativa, a “audiência ativa” do público do cinema híndi, assim como a importância do espetáculo e da emoção para a audiência, impedem que a repetição no que se refere ao enredo redunde em monotonia. Além disso, os mitos hindus não são propriamente reproduzidos, mas são remodelados e inseridos nos filmes de forma transformada, por meio de alusões muitas vezes sutis feitas a eles.

No cinema híndi, o espetáculo e a emoção têm geralmente uma importância igual ou superior ao enredo em si, diferentemente do que ocorre no cinema hollywoodiano, centrado no desenvolvimento da narrativa. No cinema híndi, o enredo funciona como uma base sobre a qual o espetáculo provocador de emoções intensas ocorre. Segundo Thomas (1985), o espectador é atraído principalmente pela emoção, sendo que a força da narrativa deriva justamente de sua alta familiaridade e do fato de ela estar profundamente enraizada na sua mentalidade e baseada na tradição mitológica hindu. Diante de uma narrativa familiar e de fácil

apreensão, o espectador pode deslocar sua atenção para o espetáculo das performances com músicas e danças, para a exuberância da *mise-em-scène*, para o carisma das atrizes/dançarinas e dos atores/dançarinos, para a experimentação de emoções desencadeadas pela exposição sequencial de temperos variados do masala e para a interação cultural e social na sala de cinema. No decorrer da exibição dos longos masala, o adiamento do desfecho da narrativa, devido ao espetáculo, é compensado pelas emoções que ele incita. Ressalta-se que muitas vezes o espetáculo não simplesmente pausa a narrativa, mas apenas torna o desenrolar dos acontecimentos mais lentos, já que as performances musicais são utilizadas também para narrar acontecimentos muitas vezes.

Quanto à narrativa em si, o que importa geralmente é o restabelecimento de uma ordem moral quebrada, de acordo com a crença no *dharma*, muito mais do que a novidade ou a originalidade da estória, tão cara ao cinema ocidental em geral. Thomas (1985) observa:

> O que parece emergir no cinema híndi é a ênfase na emoção e no espetáculo mais do que na narrativa, no *como* as coisas acontecerão, mais do que no *o que* acontecerá, em uma sucessão de modos, mais do que em um desfecho linear, em visualizações repetidas ou familiares, mais do que na 'originalidade' ou na novidade, em uma desordem moral a ser (temporariamente) resolvida, mais do que em um enigma a ser solucionado. (THOMAS, 1985, p. 130, tradução nossa).

Destaca-se que o cinema híndi não valoriza a criatividade do roteiro tal como se faz em Hollywood. De acordo com Cousins (2013), que aborda a história do cinema sob o ponto de vista das inovações que os cineastas e os filmes trouxeram ao cinema, não se deve aplicar uma noção individualista de criatividade a contextos em que isso não é apropriado. Segundo ele:

> Um diretor hindu não tem a mesma concepção de si mesmo como indivíduo que Scorsese. Não há o mesmo impulso em articular um ponto de vista distinto, portanto os fatores que se aplicam a Spielberg podem não se aplicar ao sul da Ásia. Além disso, o modo indiano de contar histórias tem uma forma mais livre que o dos países ocidentais e não é tão confinado pelo espaço e tempo. De forma similar, na arte africana de contar histórias, a ideia de que um artista é um originador ou um variador não é forte. Variar é destruir. Um grande contador de histórias constrói e transmite. Não era a originalidade artística um motivo importante para o Japão, pelo menos durante a primeira metade do século XX. Como em grande parte da África, um grande artista japonês era alguém que retrabalhava sutilmente a tradição, remodelando-a sob uma nova luz. (COUSINS, 2013, p. 14).

O fato de o indiano ter em geral uma forma de contar histórias mais livre das delimitações do espaço e do tempo (COUSINS, 2013) facilita a inserção de espetáculos na trama, os quais frequentemente se valem da fantasia que transgride a unidade espaço-temporal. Isso se verifica nos filmes híndi notadamente nas performances musicais, em que espaços e épocas distintas coocorrem no mesmo intervalo de tempo e em que figurinos e cenários mudam de um plano a outro. Em *Devdas* (2002), por exemplo, na performance da canção *Morey piya*, ora a mãe de Paro, Sumitra, dança na mansão de Devdas, onde há uma festa, ora Devdas e Paro dançam em um lugar bucólico nas margens de um rio, em alusão ao mito do romance de Krishna e Radha às margens do rio Jamuna.

No cinema híndi, a narrativa, além de simples, é bastante explícita na transmissão de suas mensagens, o que também contribui para que a atenção do público se volte para o espetáculo. Em relação a alguns cineastas de Hollywood, essa excessiva clareza, que adquire certo tom didático em alguns filmes, é ainda mais notória. Por exemplo, no filme *Padmaavat* (2018), a comparação feita entre o jogo de xadrez e o rei Ratan Singh e a rainha Padmaavat fica explícita, de forma que qualquer espectador percebe a correlação, porque os próprios diálogos deixam a associação clara. Essas associações explícitas ocorrem com certa frequência no cinema híndi. Já no caso do filme hollywoodiano *Shadow of a doubt* (“A sombra de uma dúvida”, 1943), de Alfred Hitchcock, a associação da fumaça preta do trem com a chegada do sobrinho à casa dos parentes para os quais ele trará problemas é apenas sentida inconscientemente pelo espectador comum (que não domina a linguagem cinematográfica ou que não está habituado a ler imagens), que pode não perceber racionalmente a associação. Geralmente, essa associação é notada apenas por espectadores com o olhar mais aguçado em relação a imagens. Já os filmes do cinema híndi empregam com frequência a narração em *off* para fins explicativos inclusive. Embora esse cinema tenha alcançado grande avanço técnico em termos de montagem e edição, geralmente ele não tem a sutileza na utilização da montagem cinematográfica que alguns dos mestres do cinema mundial demonstraram possuir.

Há uma variedade de estéticas e sensibilidades que governam o engajamento do público com o filme – e é possível que essa variedade seja mais intensa no cinema popular indiano. Sobre a importância relativa da narrativa para a atração do público, Srinivas (2016) escreve:

> A preocupação com o filme e seus textos e mensagens significou que os estudos atuais de recepção de filmes são compreendidos de forma restrita, considerando como o "público cinematográfico" se envolve com textos específicos: como eles "leem", "dão sentido" ou "respondem" a eles. De uma perspectiva fenomenológica, tais compreensões assumem que o texto do filme e seus significados estão sempre no primeiro plano da experiência do público. No entanto, muitas pessoas não se importam em seguir de perto os significados pretendidos ou "codificados" de um filme ou mesmo a narrativa. De acordo com executivos da indústria, nos Estados Unidos, a audiência adolescente de *Godzilla* (1998) "não se preocupava com a qualidade do filme e nem mesmo se ele estava em foco, desde que existisse ação e pipoca". Para as pessoas que costumam assistir filmes em línguas que não falam ou não compreendem completamente e que não podem confiar em legendas ou dublagem, a prática de seguir de perto o filme, seu diálogo e história é opcional. Dado que uma porcentagem significativa do público cinematográfico no mundo carece de educação formal e é analfabeta ou semiletrada e que uma variedade de estéticas e sensibilidades governam o engajamento do público com o filme, não está claro o quão relevante o termo *leitura* – usado como padrão para a recepção – é mesmo uma metáfora. (SRINIVAS, 2016, tradução nossa).

O foco do cinema clássico ocidental na narrativa foi construído histórica e culturalmente. Uma das explicações para a centralidade do texto fílmico nos estudos ocidentais de cinema está na importância histórica da literatura para a legitimação e reconhecimento do cinema como arte no mundo ocidental (ASCARI, 2018, p. 441; CASETI, 2004, p. 81). Outra explicação, de ordem econômica, é comentada por Srinivas (2016). De acordo com o autor: "(...) a padronização e homogeneização da experiência cinematográfica e o esforço em deslocalizá-la que acompanhou o desenvolvimento do complexo de entretenimento de Hollywood podem ter estimulado o foco no "texto" do filme, o que se reflete em estudos de filme e em sua experiência." (SRINIVAS, 2016, tradução nossa). De acordo com Elizabeth Hahn, apud Srinivas (2016): "A preocupação com os textos e seu significado está enraizada em uma "tradição ocidental" ou "ideologia" de comunicação de massa em que "o significado é contido principalmente na mensagem ou no próprio texto", sendo este "o âmago do conceito de "mídia de massa"" (ELIZABETH HAHN apud SRINIVAS, 2016, tradução nossa).

Na conjuntura apresentada, a peculiaridade do cinema popular indiano, no que se refere à narrativa, ao espetáculo e à emoção, implica em filmes muito diferentes, mesmo quando baseados em roteiros de Hollywood ou de outras produtoras estrangeiras ou em produtos culturais, como obras literárias, forâneos. Como afirma Thomas (1985), apesar de tomarem para si muitas ideias e sequências completas de filmes estrangeiros, os cineastas indianos sempre as subordinam às convenções de filmagem indianas para que o filme agrade ao público doméstico. A autora destaca que (até a época em que seu escrito foi publicado) nenhuma cópia literal de Hollywood fez sucesso na Índia. Ainda hoje, frequentemente, filmes que não fazem essa subordinação têm tido enorme fracasso de público, como é o caso de *Hawaizaada* (2015), *Bombay velvet* (2015), *Love story 2050* (2008) e *Saawariya* (2007), todos analisados neste trabalho, cujas bilheterias corresponderam a apenas 13,71%, 25,73%, 38,08% e 64,67% do valor do orçamento.

Thomas (1985) delineou diversas características que fazem com que um filme indiano tenha sucesso junto à audiência doméstica. Segundo a autora, a essência da indianização dos filmes estaria: no modo como o enredo é contado; na necessidade crucial de emoção vibrante; na mistura e integração engenhosa de sons, danças, lutas e outros elementos de entretenimento; na inserção de aspectos da sociedade indiana com a qual a população tende a se identificar, particularmente religião hindu e patriotismo. Segundo a autora, basicamente, as situações devem ser melodramáticas e espontâneas; a parcela romântica deve ter tamanho considerável e muito apelo emocional; a música deve ter apelo e é positivo que seja um *hit*; deve haver grandeza e opulência; deve haver músicas de fundo agradáveis ao público; alguma medida de originalidade, lógica e naturalismo é importante. Ainda de acordo com a autora, grandes estrelas são uma decisiva vantagem, mas elas, por si só, não garantem o sucesso do filme, particularmente se não forem exploradas adequadamente.

Assim como os filmes do cinema popular indiano são estruturalmente distintos dos ocidentais, a audiência indiana tem algumas expectativas marcadamente diferentes das que tem a audiência ocidental em relação aos filmes, em geral. A forma como cada indivíduo vê um filme é atravessada dentre outras coisas pela sua

cultura. Se, por um lado, o público ocidental em geral considera os filmes híndi longos demais, excessivamente dramáticos e com atuações afetadas, por outro lado, o público indiano em geral considera os filmes ocidentais entediantes, incapazes de emocionar, com atuações inexpressivas e excessivamente dialogados. Além disso, geralmente os indianos consideram os filmes ocidentais como algo pobre em termos de acontecimentos, pois eles estão acostumados com filmes em que o tom dramático das cenas muda rapidamente e em que há constante ação, música e dança. O fato de povos com culturas distintas estranharem os filmes uns dos outros (no nível da repulsa muitas vezes) mostra como o cinema reflete o espectador e sua cultura e é refletido por eles. São pontos de vista diferentes, atravessados pela cultura. O olhar sobre si mesmo e sobre o outro pode estar turvado e enviesado pela cultura e não ser tão preciso quanto pode parecer para aquele que observa.

Em cada contexto cultural, o filme é construído como algo peculiar, relacionado com a cultura do público potencial que o assiste. Na Índia, o filme ocorre como um evento social e cultural, que extrapola o registro da película e o espaço da sala de cinema. Lá, o filme gravado em película é apenas um componente de uma obra maior sempre inacabada, de uma performance que se configura e se reconfigura conforme a recepção participativa de seu público e cujo significado não se esgota, porque as possibilidades em termos de recepção coletiva e ativa são múltiplas a cada exibição. Além do filme registrado em película, essa obra também é composta pelos rituais religiosos que celebram o filme antes de sua exibição. Portanto, o filme na Índia não se esgota na materialidade da película; ele engloba as imagens em movimento feitas pelo cineasta, os rituais relacionados ao filme, as intervenções frequentes da audiência ativa. O filme na Índia não *é* um *objeto*, ele *está* um *acontecimento*, que se transforma a cada nova exibição.

Ao mesmo tempo em que foi formado sob a influência de um contexto cultural específico, cada cinema influenciou a formação de sua audiência doméstica. Por conseguinte, a própria significação da imagem fílmica não se esgota na materialidade da película, mas flutua conforme seu público. A população (tanto a indiana quanto a de outros países) foi educada ao longo de décadas para compreender a linguagem do cinema de determinada maneira. Assim como a

imagem não é algo natural – embora nos pareça ser, devido à sua antiguidade e à nossa consequente familiaridade profunda com ela –, a imagem do cinema não o é. A forma de olhar para ela é aprendida e varia conforme a cultura do receptor.

Por mais que o cinema popular indiano copie roteiros de Hollywood, o que ocorre com frequência com práticas que beiram o plágio, tudo é traduzido de forma que o filme adquire uma configuração muito própria, com foco no espetáculo e na emoção e com uma atuação específica inclusive, condizente com o espetáculo oferecido. Com esse foco, os filmes híndi frequentemente mostram mudanças rápidas entre cenas românticas, melodramáticas, de aventura, de ação, de comédia, de artes marciais, de performances musicais, como deslocamentos abruptos de tempo e de espaço, além de oscilações entre abordagens naturalista e fantasiosa. Sonho e fantasia se inserem com facilidade no cinema popular indiano também como reflexo de uma cultura marcadamente religiosa, em que mitos hindus estão enraizados no imaginário popular.

A forma como a narrativa no cinema híndi está estruturada, como uma base para os espetáculos que provocam emoções variadas no público – simples, familiar e em geral com muitos *flashbacks* e *flashforwards*, facilita a mescla entre “realidade” e fantasia. Nessa narrativa, frequentemente a transição entre as sequências não sugere continuidade, diferentemente do que ocorre como norma no cinema clássico hollywoodiano, em que a continuidade que faz com que os diversos planos pareçam um todo ininterrupto no tempo e no espaço fílmico é um requisito. Além disso, de acordo com Srinivas (2002, p. 158, tradução nossa), as sequências de música e dança facilitam a construção de uma narrativa não-linear, em que elementos da mitologia hindu podem ser facilmente incorporados com a mudança. Essas sequências facilitam a fantasia, cuja inserção poderia ser problemática em outros momentos do filme, e aumentam a possibilidade de se desviar da verossimilhança. Um exemplo são os momentos em que os personagens se colocam no lugar de outros seres, como deuses ou bonecos, ocasião em que frequentemente trocam de roupas de um plano a outro. Ocorre, por exemplo, no filme *Prem ratan dhan payo* (2015), na performance da música *Jab tum chaho*, em que Prem e Maithili estão assistindo a uma peça teatral e, em determinado momento, se transformam nos

bonecos de marionetes aos quais assistem, passando a usar figurinos iguais ao deles.

Para Thomas (1985), a primazia do espetáculo e da música no cinema popular indiano ocorre principalmente por causa da necessidade dos cineastas de atrair grandes divisões linguísticas e culturais dentro da própria Índia, com o fim de maximizar seus lucros. Nesse contexto, a fantasia marcante dos filmes híndi, muitas vezes relacionada ao espetáculo de performances musicais, é frequentemente muito evidente. Apesar dessa abertura à fantasia, Thomas (1985) afirma que há uma firme noção de “realismo” e lógica aceitáveis, além da qual o material é rejeitado como não plausível. Ainda de acordo com a autora, o critério de verossimilhança no cinema popular indiano parece se referir principalmente à habilidade do filme em manipular as regras do universo moral dele. É mais provável haver reclamações relativas à implausibilidade se tais códigos são quebrados, como no caso de um filho que desonra sua mãe sem receber o devido castigo, do que se ocorrem situações impossíveis ao ser humano, como no caso de uma cena em que o mocinho derruba de uma só vez uma dúzia de homens fortes e, então, é seguida por uma cena de performance musical (THOMAS, 1985). Portanto, um filme é considerado não plausível pela audiência quando os códigos morais enraizados na mentalidade da população são quebrados. Situações impossíveis ao ser humano são bem aceitas frequentemente, mesmo porque os protagonistas geralmente são representações de deuses hindus.

Um aspecto que denota o foco do cinema híndi no espetáculo é o fato de o aspirante a ator de cinema indiano ser ensinado nas escolas de cinema não apenas a atuar, mas também a dançar, cantar, dublar canções, lutar artes marciais etc. (SRINIVAS, 2002). Assim, os atores bollywoodianos são extremamente versáteis, comparados aos hollywoodianos, cuja formação está focada na atuação naturalista. As atuações frequentemente muito marcadas dos atores indianos e as situações excessivamente dramáticas dos filmes híndi em geral, alguns dos quais tem vários momentos de choro intenso com lágrimas de glicerina, são aspectos relacionados à inclinação para a emoção do cinema híndi enquanto espetáculo. De acordo com um ator kannada, apud Srinivas (2002), sua atuação profissional é bastante difícil quando comparada com a das estrelas hollywoodianas, pois, como herói, ele tem

que ser tudo (marido, amante, filho, irmão), além de ter que dançar, lutar e fazer cenas cômicas em um mesmo filme. Como afirma Srinivas (2002), esse tipo de ator versátil combina com uma narrativa multifacetada e com um personagem central que é capaz de evocar várias emoções. Além disso, infere-se que essa versatilidade esteja relacionada ao fato de frequentemente as estrelas serem vistas como deuses pela audiência: como deuses, elas devem ser capazes de fazer várias coisas.

Outro aspecto que indica a ênfase do cinema híndi no espetáculo é o grande preparo de profissionais de cinema indianos em animação e efeitos especiais. Esse preparo, cabe considerar, também se relaciona à necessidade de maquiar produções baratas com uma pós-produção tecnicamente sofisticada. As animações e os efeitos especiais estão presentes na construção dos cenários, na simulação de multidões na narrativa de acontecimentos tais como guerras, nas performances musicais fantasiosas.

O espetáculo no cinema indiano se refere não apenas ao filme em si, mas ao processo social que envolve o lançamento e a exibição do mesmo, via de regra incluindo forte expressão religiosa hindu, em que há atores sociais chave que, como comenta Srinivas (2016), produzem um contexto institucional e social que subsidiam a experiência do público com o filme. Essa conjuntura social, que extrapola em muito o ambiente da sala de cinema, na qual os filmes indianos são recepcionados e exibidos é notoriamente diferente do contexto social que envolve os filmes nas sociedades ocidentais e ocidentalizadas, no qual a recepção dos filmes é mais individualista e em geral ocorre sem qualquer expressão explícita de religiosidade.

No cinema popular indiano, espetacular, a importância relativamente reduzida da narrativa se nota pela forma como os roteiros são construídos, de maneira rápida, sem muitos retoques. Muitas vezes, eles são feitos improvisadamente pouco antes do início das filmagens; outras vezes, sequer há roteiro (BALLERINI, 2009). Como afirma Anna Morcom (2017, p. 26, tradução nossa): “A produção de filmes híndi é em grande parte oral e roteiros encadernados e escritos são relativamente raros.” A autora afirma ainda: “Quando o diretor sabe quando as músicas vão aparecer no filme e em quais cenas e as locações em que serão performadas, é possível que o trabalho comece pelas canções.” (MORCOM, 2017, p. 26). De acordo com Sunil

Shetty, apud Srinivas (2016), em cada dez produções, nove(!) não têm roteiro. Os casos em que os roteiros são feitos a partir de uma música também denotam a importância do espetáculo no cinema híndi.

Srinivas (2016) aponta a falta de controle do filme por um roteiro e a cultura da improvisação como duas características da prática cinematográfica indiana. Informalidade e improvisação derivam não apenas de fatores culturais, mas do modo de funcionamento da indústria. De acordo com a estrela de Bollywood Sunil Shetty, apud Srinivas (2016), as ineficiências decorrem da falta de planejamento e organização que caracteriza a produção comercial. De acordo com Booth (1995) e Kabir (2001), apud Srinivas (2016), os produtores têm pressa em iniciar as filmagens e, por isso, não planejam os detalhes.

A falta de planejamento do roteiro tende a contribuir para que a linha narrativa seja frouxa, sem uma amarração rigorosamente delineada. Ao mesmo tempo, abre espaço para a ênfase no espetáculo e para o trabalho com o encadeamento de emoções intensas e variadas instigadas no espectador. Ocorre que se tal fato não é necessariamente desfavorável para o que se espera do masala enquanto espetáculo em termos de “variedade de temperos”, certamente o é em termos de prazos e de orçamentos. De acordo com Sunil Shetty, apud Srinivas (2016), cerca de 25% dos orçamentos dos filmes são desperdiçados.

Roteiros sugeridos a Hollywood são selecionados e adaptados em revisões, conforme seu potencial em agradar ao público-alvo (ABREU; SMITH, 2010). No cinema clássico ocidental, as revisões são feitas de forma a preencher os chamados “furos” do roteiro, para que a história final seja plausível e clara, com início, meio e fim bem definidos (BORDWEL, 2005). Diferentemente, no cinema híndi, como afirma Thomas (1985), o estágio inicial de construção de um filme envolve sessões de contação de histórias em que produtor, diretor, atores e outros profissionais se juntam para discutir sobre elementos-chave do enredo. Não raro, a produção do roteiro e a construção dos diálogos ocorre paralelamente à filmagem das cenas (SRINIVAS, 2016). De acordo com Srinivas (2016), a oralidade, além da cultura da improvisação, tem moldado o cinema popular indiano por décadas. Segundo o autor: “Em Hollywood, muito é feito por um diretor que encoraja a improvisação, como Robert Altman, enquanto nos sets de filmagem da Índia a improvisação é rotina, é

parte da cultura.” (SRINIVAS, 2016, tradução nossa). Em conclusão, Srinivas (2016) descreve a produção de filmes no cinema popular indiano como sendo provida de uma estética da participação, mais do que como um tipo de divisão do trabalho.

Um filme híndi não costuma ser processado como um filme hollywoodiano. Em Hollywood, o roteiro é obedecido e seguido em regra sem questionamentos por todo o elenco e por toda a equipe técnica. No cinema indiano, atores, atrizes e outros envolvidos na produção fazem restrições quanto à sua participação e exigências, além de opinar sobre o filme em processo, de forma que o filme final, suas cenas, seus diálogos e seus figurinos, se torna um produto em alguma medida imprevisto de início, como demonstra com vários exemplos Srinivas (2016) em seu estudo. Assim, o cineasta indiano tem comparativamente muito menos participação na construção do filme final, não só por causa das interferências da equipe enquanto o filme é feito, mas também por causa da “audiência ativa”, que reconstrói o filme enquanto o assiste, embora os cineastas construam o filme já prevendo o comportamento participativo da audiência.

Por fim, comenta-se a respeito do conteúdo da narrativa no cinema híndi. Nela, geralmente o romance melodramático é geralmente parte essencial da trama. As histórias de amores coibidos por normativas sociais (financeiras, religiosas, relacionadas à tradição das castas) ainda hoje lotam os cinemas num país onde geralmente os pais ainda escolhem com quem seus filhos se casarão. Nesse contexto social, o público sonha acordado com os filmes de Bollywood. Ainda que a união dos enamorados não se concretize no final, os momentos de romance que vivenciam é um deleite para o público.

Geralmente, um masala, além de incluir um romance escapista, apresenta um universo muito distante da realidade da maioria da população no que se refere a aspectos econômicos (com protagonistas abastados, figurinos luxuosos), mas ansiado por ela. A própria visualidade dos filmes do cinema híndi condiz com sua proposta de espetáculo escapista. A *mise-em-scène* dos filmes, caracterizada em geral pelo excesso visual, pelas cores intensas e pela abundância de elementos decorativos, está alinhada com a tendência do cinema híndi de enfeitar e glamourizar.

7 UMA ANÁLISE DE SUPERPRODUÇÕES DO CINEMA HÍNDI

7.1 SUPERPRODUÇÕES SUCESSO DE PÚBLICO DO CINEMA HÍNDI

Neste título, encontram-se análises de superproduções contemporâneas (feitas a partir da década de 1940) do cinema híndi que fizeram sucesso de bilheteria na Índia na época de seu lançamento. Grande parte dos longas-metragens selecionados são filmes que obtiveram os maiores sucessos de público de todos os tempos na Índia e alguns deles são filmes altamente relevantes na história do cinema popular indiano. A seleção das produções considerou, além da bilheteria, a popularidade do filme entre os indianos ao longo do tempo que sucedeu o momento de sua saída de cartaz. Além disso, considerou a quantidade *remakes* que o filme recebeu e a quantidade de filmes nacionais que ele inspirou. Também considerou o número de premiações nacionais que o filme recebeu.

A análise foi feita considerando-se aspectos de linguagem cinematográfica e aspectos relacionados à recepção – com base no estudo empreendido nos capítulos precedentes sobre a cultura geral indiana e sua relação com o cinema híndi, sobre o lugar do cinema híndi no imaginário popular e na sociedade índica, sobre a estrutura socioeconômica dessa sociedade. Portanto, analisaram-se os filmes considerando-se a estrutura social e as práticas culturais que os envolvem, sempre considerando a experiência do filme como uma experiência social localizada, atravessada por aspectos socioculturais.

Cabe comentar que nenhuma experiência de se assistir a um filme do cinema popular indiano no Brasil se assemelharia à experiência de se assistir ao mesmo filme em uma sala de cinema na Índia. Como abordado ao longo deste trabalho, em geral, a audiência indiana tem uma forma peculiar de fruição dos filmes na sala de projeção e o modo como a sociedade indiana lida com os filmes antes e após seu lançamento é singular. Contudo, o estudo empreendido neste trabalho antes da análise dos filmes, inclusive com atenção aos relatos de experiências de estudiosos nas salas de projeção indianas, permitiu uma análise dos filmes considerando o contexto sociocultural de projeção.

Constatou-se que, em geral, os filmes indianos produzidos por profissionais indianos, sem interferências de produtoras estrangeiras e voltados para o público índico fazem mais sucesso de bilheteria que aqueles produzidos em parceria com produtoras estrangeiras e voltados também para o público externo. Há casos de superproduções indianas, feitas em parceria com grandes produtoras internacionais que, apesar do elevado orçamento e da alta sofisticação técnica, fracassaram em termos de bilheteria indiana. Concluiu-se que o fracasso dessas produções se explica em grande parte (1) pelo objetivo de seus produtores de agradarem também ao público externo, o que tende a levar à desconsideração de elementos culturais que geralmente estão relacionados ao desempenho do filme em termos de público na Índia; (2) pela presença de profissionais estrangeiros não familiarizados com a cultura indiana de recepção de filmes ou sem conhecimento sobre a relevância que tal cultura assume na aceitação do filme na Índia; (3) pela inserção de elementos de produtos culturais estrangeiros nos filmes, tais como narrativas de obras literárias estrangeiras, sem adaptá-los à cultura indiana de recepção de filmes ou sem considerar essa cultura.

7.1.1 *Kismet* (1943)

Kismet (“Destino”, 1943), com direção e roteiro de Gyan Mukerjee, é um filme de Bollywood em híndi-urdu, com 143 minutos de duração, produzido pela *Bombay Talkies*. O filme fez um dos maiores sucessos de público da história do cinema híndi, sendo considerado um *all-time blockbuster* (SARAN, 2012). Ficou em cartaz por 187 semanas, mais de três anos e meio, no *Roxy Cinema* de Calcutá (SARAN, 2012). Esse recorde, que durou 32 anos, foi quebrado por *Sholay* (1975), de Ramesh Sippy (PANDYA, 2017ª). Em *Kismet*, Mukerjee retratou um ladrão como uma pessoa amável e fez com que o comportamento criminoso parecesse glamuroso (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.a). O fato de o filme narrar a história de uma garota solteira que fica grávida não impediu que ele obtivesse elevado sucesso de público, quebrando todos os recordes de bilheteria, a ponto de se tornar o primeiro filme indiano a arrecadar ₹10.000.000 nas bilheterias no ano de seu lançamento

(SARAN, 2012; UNNY, 2014). Isso corresponde a 50 vezes o valor do orçamento, de ₹200.000 (UNNY, 2014). Esse recorde de bilheteria foi quebrado apenas seis anos depois, com *Barsaat* (1949) (SARAN, 2012; PANDYA, 2017ª).

Supõe-se que o enorme sucesso de público do filme se relacione, dentre outros fatores, ao auge do fervor patriótico no qual a Índia se encontrava e do qual o filme se aproveitou (UNNY, 2014). Além disso, de acordo com o estudioso de cinema P. K. Nair, apud Divya Unny (2014), o filme se beneficiou do fato de ter sido lançado na Índia ainda não dividida pela Partição de 1947, de forma que seu público era potencialmente grande. Com o sucesso sem precedentes de *Kismet*, Ashok Kumar (1911-2001) se estabeleceu como o primeiro superstar do cinema indiano (SARAN, 2012). Com seu tom patriótico acentuado, *Kismet* se tornou uma espécie de culto. O renomado cineasta do cinema híndi Guru Dutt dedicou seu *Pyaasa* (“Sedento”, 1957) a Gyan Mukherjee (MISHRA, 2002, p. 112).

Kismet é um masala, no qual predominam características dos gêneros drama, ação, romance e musical. O filme tem várias sequências de performances musicais. As músicas foram escritas por Kavi Pradeep e compostas por Anil Biswas. Este introduziu, com *Kismet*, o *full chorus* pela primeira vez no cinema híndi (SARAN, 2012). Sobre as canções do filme, Saran (2012) comentou:

> O filme apresentou hits afamados, tais como a canção patriótica *Door hato o duniyawalon Hindustan humaara hai*, a triste *Ghar ghar mein diwali* e a canção de ninar *Dheere dheere aa sees*, um dueto de Ameerbai Karnataki e Ashok Kumar, que contribuiu para o sucesso do filme e que ainda hoje é considerado um de seus melhores trabalhos. (SARAN, 2012, tradução nossa).

Ainda de acordo com Saran (2012), a canção patriótica *Door hato o duniyawalon Hindustan humaara hai* em princípio escapou da pesada censura britânica da época, por causa da referência negativa superficial que fazia ao Japão e à Alemanha no trecho “*Tum na kisi ke aage jhukna, german ho ya japani*” (“Não se curve diante de ninguém, seja dos alemães, seja dos japoneses”), países com os quais a Inglaterra estava em guerra. Mas sua intenção oculta era indicar que os britânicos deveriam sair da Índia (JOSHI, 1999). A música se tornou imensamente popular em meados da década de 1940, num momento em que o *Quit India Movement* acabara de ser lançado contra o Raj Britânico (JOSHI, 1999). Em

exibições do filme em Kanpur, cidade do estado Uttar Pradesh, a pedido do público, os rolos foram rebobinados várias vezes para que a canção fosse ouvida repetidamente (JOSHI, 1999) – o que mostra a um só tempo a força da música e do patriotismo no cinema híndi. Contudo, posteriormente, seu fervor patriótico preocupou os censores ingleses, que queriam prender o letrista. A esse respeito, Saran (2012) informa:

> [...] as pessoas perceberam o significado oculto da canção; apoiada pela pontuação animada de Anil Biswas, ela se tornou um sucesso instantâneo em meio à atmosfera de crescente fervor nacionalista; contudo, as autoridades britânicas logo perceberam seu erro e quiseram banir o filme. Um mandado de prisão do letrista foi emitido. Pradeep se ausentou rapidamente, para evitar a cadeia. (SARAN, 2012, tradução nossa).

No roteiro de *Kismet*, Shekhar (Ashok Kumar) é um ladrão que é liberto da Prisão Central após cumprir sua terceira sentença, mas que não pretende abandonar a prática criminosa. Após sair da cadeia, ele impede que Banke Bahadur (V. H. Desai), também ladrão e assaltante de alto nível, seja capturado pela polícia por ter roubado um relógio de ouro. Banke, impressionado com a sagacidade de Shekhar, que conseguira roubar o objeto que outrora ele havia subtraído, lhe pede ajuda para quebrar o segredo do cofre da casa onde ele trabalha.

Sem interesse pela oferta, Shekhar o abandona e esbarra no dono do relógio, o pai de Rani, Mumtaz Shanti (P. F. Pithawala), um idoso que pretendia vender o objeto e, assim, levantar fundos para assistir a uma apresentação de canto ao vivo de sua filha. Compadecido, Shekhar o leva ao teatro. Lá, o idoso aponta para Indrajeet Babu (Mubarak), seu antigo empregado e atual dono do teatro, que cuida de Rani. Rani (Mumtaz Shanti) é uma cantora que outrora também dançava. A moça veio a ficar aleijada (e usava uma bengala), devido ao esforço excessivo que empreendera ao dançar até a exaustão, enquanto seu pai, que estava embriagado, tocava incessantemente.

Ocorre que o destino (kismet) mudara o rumo das coisas e hoje Mumtaz está em dívida com Indrajit, a quem ele evita, temendo a prisão. Quando o show de Rani termina, ele foge, mas é visto na companhia de Shekhar pela moça. Esta reconhece seu pai e corre atrás dele, chamando-o em vão. Na ocasião, Shekhar a salva de um

atropelamento. Algum tempo depois, em uma tentativa de roubo, Shekhar acaba entrando na casa de Rani e, quando ela o reconhece, nem cogita a possibilidade de ele ser um ladrão. Rani vê o festão que seu pai tinha pedido a Shekhar para 262iolent-la e, assim, entende que ele estava ali para esse fim e não roubando. Ela ainda entende que ele estava com a perna machucada por tentar impedir que o pai dela fosse embora sem vê-la e não por ter se atrapalhado ao roubar. Rani convida Shekhar para passar a noite em sua casa, na esperança de que seu pai vá lá. O convite também é motivado pela chuva e pelo fato de Shekhar estar ferido. Após alguma resistência, ele acaba aceitando o convite.

A situação financeira de Rani é difícil. Sua deficiência a impede de dançar no palco. Ela sustenta a si própria e à sua irmã mais nova, Leela (Chandraprabha). É constantemente atormentada por Indrajit, o qual ameaça expulsá-la de casa, caso ela não lhe pague o aluguel atrasado. A situação se agrava quando Rani descobre que Leela, que não é casada, está grávida de seu amante, Mohan (Kanu Roy), filho de Indrajit. Indrajit, por sua vez, também tem uma vida de sofrimento, pois seu filho mais velho, Madan (Ashok Kumar), fugira de casa quando criança, após uma briga com seu pai autoritário.

Shekhar se apaixona por Rani e, por causa dela, pensa em deixar a prática criminosa. Com o fim de 262iole-la, ele se torna inquilino da sala de sua casa. Posteriormente, ele entrega a ela um documento de quitação de sua dívida. Em um sonho, Rani pede a deus que cure suas pernas e deus responde que elas ficarão melhores. Ao saber do sonho da moça, Shekhar se empenha por sua cura e busca um especialista para 262iole-la.

Ocorre que, certo dia, Rani usa o colar que ganhara de Shekhar em uma apresentação teatral. Na ocasião, a dona do colar roubado por Shekhar reconhece o objeto. Rani descobre que Shekhar é um ladrão conhecido e um ex-prisioneiro. Quando Shekhar confessa que é um homem de maus desígnios, Rani lhe retorna: “E eu pensei que você era uma espécie de deus.” Rani (como típica mocinha do masala híndi) é submissa ao seu amado, Shekhar, um deus a quem ela se devota.

Em um primeiro momento, Rani nega a Shekhar o perdão por tê-la enganado. Shekhar é levado para a prisão. O inspetor lhe diz: “É impossível para você manter um caminho honesto.” Shekhar lhe retorna: “Eu não poderia escapar do meu

destino.” Na performance da canção *Hum aisi kismat ko kya karen* (“O que devemos fazer com o destino”), Rani lamenta o ocorrido. A letra da música diz: “O destino nos faz chorar em um dia e rir no outro. / O destino nos faz viver em tristeza e pesar em tristeza. / Quando meu amado entrou em meu mundo, ele me cobriu com flores e com as flores vieram tormentos. / Tormentos que partiram meu coração.” A música (sua letra e sua performance) expõe o estado de ânimo da protagonista, a situação vivida por ela e a causa dessa situação. Posteriormente, em diálogo com sua irmã, Rani fala: “Quem sabe sobre a honestidade dos homens? Nós arruinamos a nós mesmas acreditando neles e em troca eles nos enganam. Eu idolatrei Shekhar...”

Quando Leela se engravida de Mohan, sua irmã ora: “Oh, senhor, mostra-nos o caminho. A vida dela será arruinada. O meu pai foi embora e eu estou sozinha. Se eu somente não estivesse aleijada... Oh, deus, diga-me o que fazer.” Após essa oração, inicia-se a performance da música *Tere dukh ke din phirenge* (“Seus dias de sofrimento passarão”). A cena da performance inicia-se com a imagem de Krishna. A letra da música, que é explicitamente religiosa, diz: “Tome as minhas bênçãos. Esses dias de sofrimento passarão. / Viva sua vida com coragem e honra.” A música também tem uma dimensão conformista e diz: “Um copo segura a morte; o outro segura a vida eterna. / Beba o que o senhor lhe oferece. / Por que temer a miséria na Terra? / O senhor tem milhares de mãos. / Se você o ama, tome o que a vida lhe oferece.”

Figura 6 – *Kismet* (1943): Imagem de Krishna diante da qual Rani ora

Fonte: *Kismet* (1943).

Figura 7 – *Kismet* (1943): Rani ora e faz oferendas diante do altar de Krishna

Fonte: *Kismet* (1943).

Indrajit exige como dote ₹10.000 para discutir com Rani a possibilidade de seu filho casar-se com sua irmã. Rani, por ser pobre e estar com suas pernas

aleijadas, não tem condições de obter o dinheiro requerido por ele. Sabendo que o custo do tratamento de Rani ficaria em torno de ₹1.500, Shekhar foge do caminho rumo à prisão e aceita a oferta de Banke de arrombar o cofre de seu empregador, Indrajit. Assim, Shekhar consegue com o dinheiro. Ao fugir da casa de Indrajit, ele deixa cair uma corrente que ele sempre usava com a foto de sua mãe. Indrajit imediatamente reconhece a corrente de seu filho, Madan (que é Shekhar), que partira há muito tempo. Com o dinheiro, Shekhar custeia o tratamento de Rani, pedindo ao médico que não conte a ela quem pagou a conta. Rani acaba sabendo do fato e perdoa Shekhar.

Ao ficar sabendo que a vida de Leela fora arruinada por causa de ₹10.000, Mohan também sai da casa de seu pai. Na performance da música *Papihaa re mere piyaa se kahiyo jaay* (“Mensageiro, deixe o meu amado saber”), Leela expressa seus sentimentos em relação à partida de seu amado, Mohan. A letra da música diz: “Ele está perto do meu coração, ainda que esteja tão longe. / (...) / Todas as minhas esperanças estão em você; sem fim é a minha espera.” A abnegação de Leela, que espera incansavelmente pelo o amado, é recorrente nas narrativas do cinema híndi e remete à abnegação da deusa Sita em sua espera pelo deus Rama.

Ansiando ter de volta seu filho, Indrajit organiza uma apresentação ao vivo de Rani, para que Shekhar, impulsionado pelo amor por ela, venha ao seu encontro. Em troca, Rani pede que Indrajit perdoe a Shekhar pelo roubo, de forma que ele fique livre da cadeia, que deixe Mohan se casar com Leela e que perdoe as dívidas de seu pai. No teatro, Rani performa a música *Ghar ghar me diwali hai* (“Todas as casas estão iluminadas pelas luzes”). A letra da música expressa sua indignação com a situação atual: “Oh mundo, como nós temos errado com você? / As luzes brilham em sua mansão, enquanto nós estamos na escuridão. / Meu pai desamparou-me quando eu era uma criança. / Minha irmã e meu amado me deixaram. / Os golpes do destino têm reduzido minha vida a cinzas. / O que eu deveria buscar na escuridão e na noite perturbadora? / Carregando o farol dos meus sonhos enfraquecidos? / Essas lágrimas anunciam que o amanhecer está vindo. / Eu ouvi um homem sábio me contar esse conto: / O mundo é moldado pelas mãos do destino. / Seus louvores foram entoados em toda a casa. / As ruas abundam com

vida. / O rico tem poder; o pobre, sofrimento. / O ladrão se esconde na máscara da honestidade. / Eu quero colocar esse mundo em chamas. / Para acordar o mundo dormente. / Todos esqueceram seus deveres. / Para quem eu deveria bradar? / Corações de pedra não podem conceber tristeza? / Meu espírito está subjugado com aflição."

Quando vê Shekhar na plateia, Rani começa a dançar alegremente, sem o apoio de bengalas, enquanto canta: "Eu imploro a você que receba o meu amor. / Sem você, minha vida é fria e estéril." O pai de Rani comparece ao teatro, assim como toda a família de Indrajit. Shekhar é reconhecido como Madan, o filho desaparecido de Indrajit. Feliz por tê-lo reencontrado, Indrajit cancela as dívidas de seu ex-chefe, Mumtaz, e lhe pedi que suas duas filhas se casem com seus dois filhos. A esposa de Indrajit coloca seu colar em Rani e pergunta à moça se ela aceita se tornar a esposa de Madan, agora que ele não viverá mais como um criminoso. Ao final, a amizade entre Indrajit e o pai de Rani é refeita e as famílias são reunidas. O pai de Rani e Indrajit consideram que seus filhos consertaram o que eles estragaram. Esses acontecimentos finais são considerados como "bênçãos de deus". Banke pensa que "isso tudo é jogo do destino". No filme, há uma grande valorização da família, como ocorre frequentemente no cinema híndi. A história de conflitos familiares que resolvidos ao final com casamento também ocorre em *Prem ratan dhan payo* (2015).

Como comumente ocorre na narrativa do cinema híndi, em *Kismet*, uma ordem moral momentaneamente quebrada é restabelecida: o ladrão abandona o roubo, o casamento soluciona o problema da mulher solteira grávida, os membros separados de uma família se reúnem novamente. A crença no *dharma* perpassa o filme, como ocorre geralmente no cinema híndi. Após Shekhar ser preso por engano ao tentar ajudar sua amada, o destino (Kismet) vem resgatá-lo. Ainda, como ocorre frequentemente em muitos outros filmes híndi, como também observado por alguns estudiosos do cinema indiano (BOSE, 2017; LUTGENDORF, 2007), em *Kismet*, o protagonista Shekhar/Madan representa o deus Rama, atraente, corajoso e protetor; Rani representa a deusa Sita, bela, abnegada e submissa ao seu amado; Banke, amigo de Shekhar, representa o deus Hanuman, macaco fiel amigo de Rama. Em vários dos outros filmes sucesso de público analisados neste trabalho, além dos

deuses citados estarem representados, o *asura* Ravanna é representado pelo vilão. Verificou-se que em todos os filmes bem-sucedidos em bilheteria analisados, os protagonistas são representações de deuses hindus.

Tanto a representação dos protagonistas de deuses quanto as imagens em escultura de deuses nos filmes vão ao encontro da busca do público indiano pelo *darshan* no cinema – segundo o hinduísmo, o *darshan*, o ver e ser visto por uma deidade hindu, seria benéfico para a ascensão espiritual do devoto. Ainda que essa busca não seja consciente, esse modo de ver as imagens tipicamente hindu está enraizado no inconsciente coletivo indiano. Os cineastas híndi exploram a crença do público no *darshan* muito frequentemente.

Juntamente com essa presença implícita da cosmovisão hindu no filme, elementos religiosos aparecem em vários momentos ao longo da trama de forma explícita. A música *Ab tere siwa kaun mera Krishan kanhaiya* (“Sem você, eu não tenho ninguém no mundo, Krishna”), por exemplo, é uma oração que Rani faz a Krishna, enquanto lhe faz oferendas diante de um altar. A letra da música diz: “Sem você, eu não tenho ninguém no mundo, Krishna. / Acalma as águas turbulentas da minha vida, ó Krishna / (...) / A felicidade me tem sido negada. / O destino tem destruído minha paz interior. / (...) / Agora a minha vida repousa em tuas mãos, Krishna. / (...) / Novamente e novamente eu canto o teu louvor.” Shekhar vê Rani orando e, ao final de sua oração cantada, deixa o documento de quitação do aluguel da moça com ela. Assim, sua oração a Krishna é atendida. Quando Rani se levanta de sua prostração diante de Krishna, ela ouve Shekhar cantar a música que ela estava cantando. Ela o pergunta se fora ele mesmo quem deixara o documento de quitação e ele responde: “Você não teve fé em deus? Você estava orando. Eu acho que ele respondeu sua oração.” Ela lhe diz: “Se você não estivesse aqui, eu não sei o que aconteceria conosco. Você não é humano. Você é divino.”

Além da religião, outro aspecto que se destaca no filme é o patriotismo. Em *Kismet*, como em *Mother India* (1957) e *Mughal-e-Azam* (1960), o mapa da Índia é exibido de forma patriótica. Embora o período entre guerras tenha contribuído para a manifestação explícita de patriotismo no cinema híndi, esse é um traço característico desse cinema desde seus primórdios e filmes híndi das mais diversas épocas

exaltam elementos culturais nacionais indianos. Em *Kismet*, o mapa está pintado nas cortinas do palco do teatro onde ocorre a performance da música patriótica *Aaj Himalay ki choti se* (“Hoje, do alto do Himalaia”). Na performance, há uma referência ao teatro-dança clássico indiano e elementos nacionais são valorizados por meio da letra da canção, que diz: “Dos picos do Himalaia, nós bradamos / Invasores, não entrem! A Índia é nossa! Essa é a terra do Taj Mahal[44] e do Kutb Minar[45]. / A terra das mesquitas e dos templos hindus e sikhs. / Reivindicar esta terra é uma atrocidade.” Juntamente com os performadores, a plateia do teatro canta “Invasores, não entrem! A Índia é nossa!”, de forma similar ao que ocorre no cinema híndi atual, em que a audiência participa ativamente do filme em projeção. Isso indica a relação do teatro-dança indiano com as performances musicais e com a audiência ativa do cinema híndi.

Figura 8 – *Kismet* (1943): Mapa da Índia nas cortinas do teatro de Indrajeet

Fonte: *Kismet* (1943).

[44] O Taj Mahal é um mausoléu construído por ordem do imperador mughal Shahabuddin Mohammed Shah Jahan (1592-1666), entre 1632 e 1649, para memória de sua esposa favorita, Mumtaz Mahal (KUIPER, 2011, p. 19, 326). Está situado em Agra, cidade do estado indiano Uttar Pradesh. A construção está listada como uma das sete maravilhas do mundo (KURIAN, 2016).

[45] O Kutb Minar é um dos mirantes mais altos do mundo (GUINNESS WORLD RECORDS, S.D.c). Tem 72,54m de altura (GUINNESS WORLD RECORDS, S.D.c). Está localizado em Nova Déli, Índia, e foi construído em 1194 (GUINNESS WORLD RECORDS, S.D.c). Foi incluído na *World Heritage List* da UNESCO em 1993 (UNESCO, S.D.).

Na letra e na performance da música, explicitam-se elementos religiosos hindus. A Índia é retratada como a deusa Bharat Mata (“mãe Índia”), a personificação do país, representada por uma figurante feminina que se coloca diante do mapa da Índia. De acordo com Gayatri Chatterjee (2002), a noção da nação como uma mãe era comum na Índia pré-independência, sendo fortemente utilizada pelo movimento nacionalista e pró-independência do país.

Figura 9 – *Kismet* (1943): Representação de Bharat Mata e mapa da Índia na performance da música *Aaj Himalay ki choti se*

Fonte: *Kismet* (1943).

Figura 10 – *Kismet* (1943): Representação de Bharat Mata na performance da música *Aaj Himalay ki choti se* (plano americano)

Fonte: *Kismet* (1943).

Em *Kismet*, está presente outro aspecto recorrente nos filmes do cinema híndi: diversas fases da vida dos protagonistas (infância, juventude e vida adulta) são retratadas, por meio de *flashbacks*. Esse traço é uma referência ao mito de Krishna, cuja vida é retratada nessas três fases. Quando o pai de Rani conta a história da moça, que dançava quando criança, um *flashback* mostra o motivo pelo qual Rani parara de dançar. Em outra cena, um *flashback* retrata Madan quando criança, mostrando o motivo pelo qual ele fora embora da casa de seu pai. Muitas vezes, em vários filmes híndi, a transição entre um plano que retrata o presente para um plano que retrata o passado é feita por meio de um objeto ou elemento físico que confere contiguidade à narrativa e de um *cross fade*. No caso do *flashback* em comento, esse elemento é um prato de comida que pertencia a Madan – mesmo com a partida dele de casa, seu prato permanece sendo posto à mesa por sua mãe, que espera seu retorno.

Figura 11 – *Kismet* (1943): Rani dançando quando criança

Fonte: *Kismet* (1943).

No cinema híndi, muitos filmes fazem referência a outros filmes bem-sucedidos em bilheteria mais antigos, a ponto de algumas dessas referências acabarem se solidificando como clichês ou como aspectos gerais desse cinema. Além disso, pelo fato de frequentemente os filmes de Bollywood se basearem em mitos hindus, é comum que suas narrativas tenham cenas similares. Algumas referências se referem a aspectos mais amplos e outras a aspectos pontuais. Em *Kismet*, o cenário decorado com luzes do palco onde Rani canta a música *Ghar ghar me diwali hai* é muito semelhante à decoração com luzes do palácio de Ratan Singh, por ocasião de seu casamento com Padmaavat, em *Padmaavat* (2018).

Figura 12 – *Kismet* (1943): Cenário do palco onde Rani dança *Ghar ghar me diwali hai* destaca as linhas da edificação com luzes

Fonte: *Kismet* (1943).

Em *Kismet*, observa-se a forte presença de performances musicais, que em geral caracteriza os masala híndi. Shekhar, ao sair da prisão, se depara com uma jovem dançando na rua pela qual ele passa, rodeada por uma multidão à qual ele se ajunta. Assim como muitas vezes ocorre nos filmes híndi, no filme em comento, a música está plenamente inserida no universo dos personagens, o que remete à música como algo fortemente presente no quotidiano cultural do povo indiano. Em *Kismet*, a música aparece como prática quotidiana da população, como oração hindu, como canto de amor, como expressão do estado de ânimo dos personagens, como meio para revelar e explicitar a situação na qual eles se encontram e como espetáculo.

7.1.2 *Rattan* (1944)

Rattan (1944) é um filme de Bollywood em híndi-urdu, com 118 minutos de duração, produzido pela *Kardar Studios*, dirigido por M. Sadiq e roteirizado por R. S. Choudhury e D. N. Madhok. O filme é considerado um *all-time blockbuster*. Como

afirma Deepa Gahlot (2015, tradução nossa): “Rattan é um hit musical e um dos maiores sucessos de bilheteria de todos os tempos.”

De acordo com Gahlot (2015), o roteiro do filme – cujo pano de fundo é a tragédia que envolve dois amigos de infância apaixonados um pelo outro e separados por um cruel sistema social que coloca a tradição das castas acima do amor verdadeiro – não é original, mas está nos moldes de *Achhut kanya*[46] (“A moça intocável”), um *hit* de 1936. Como afirma Gahlot (2015), o próprio *Rattan* inspirou muitos filmes sobre amantes loucamente apaixonados que viriam posteriormente. O drama de um casal de enamorados cuja união é impedida pela tradição das castas ou por outro elemento de ordem social, cultural, religiosa ou econômica é recorrente no cinema híndi.

Rattan é um masala, no qual predominam características dos gêneros drama, romance e musical. O filme tem várias sequências de performance musical. As canções foram compostas por Naushad Ali (1919-2006) e suas letras foram escritas por D. N. Madhok (1902-1982). Com *Rattan*, cuja trilha sonora foi extremamente bem-sucedida em termos de público, Ali se tornou um dos maiores compositores do cinema híndi (BOOTH, 2014, p. 28; MAGADI, 2009, p. 657) – após o filme, ele passou a cobrar a quantia de ₹25.000 para produzir a trilha sonora de cada filme (MAGADI, 2009, 657). Gahlot (2015) afirma que algumas das canções de *Rattan* renderam ao compositor uma fortuna em *royalties*. De acordo com Ganesh Anantharaman (2008), com *Rattan*, Ali trouxe a música folclórica para os filmes, ascendendo ao estrelato com suas canções populares pioneiras, que causaram sensação. De acordo com o autor:

> Ali começou a compor em 1940 com *Prem nagar* [“Cidade do amor”] e causou sensação com suas melodias populares em *Rattan* (1944). A música ‘Akhiyan milake’ [“Olhando um para o outro”], cantada por Zohrabai Ambalewali, deu um novo fôlego para a onda popular da década de 1940, propagada por Naushad em filmes como *Anmol gadi* [“Relógio precioso”]

[46] *Achhut kanya* (1936) é um filme em híndi-urdu, dirigido por Franz Osten (1876-1956), cineasta alemão que foi um dos primeiros colaboradores da *Bombay Talkies*. No enredo, Pratap (Ashok Kumar) e Kasturi (Devika Rani) são amigos de infância que se apaixonam profundamente um pelo outro. A união entre os dois é estorvada pelo fato de eles pertencerem a castas diferentes: Pratap é um brâmane (a casta mais alta do sistema de castas hindu) e Kasturi é uma *dalit* (intocável, sem casta).

> (1946), *Dard* [“Dor”] (1947) e *Dillagi* [“A brincadeira”] (1949). (ANANTHARAMAN, 2008, tradução nossa).

No enredo, Gauri (Swaranlata) e Govind (Karan Dewan) são amigos desde a infância e apaixonados um pelo outro. Contudo, suas mães são contra a união dos dois, pelo fato de eles pertencerem a castas diferentes. Govind é da casta *bania*, enquanto Gauri pertence ao grupo de castas *rajput*. A mãe de Gauri (Amir Banu) não quer que sua filha seja vista junto com Govind, para evitar a fofoca das pessoas. A mãe de Govind (Gulab), por sua vez, não quer que seu filho se encontre com Gauri, para que isso não venha a arruinar a reputação de sua família. O amor entre um homem e uma mulher desde a infância é uma temática recorrente no cinema híndi e é uma referência ao mito de Krishna e Radha, que se apaixonam um pelo outro na infância. O relacionamento entre Govind e Gauri é tolerado pelas respectivas famílias apenas na infância dos dois, como ocorre frequentemente no cinema híndi nos casos em que a paixão entre o casal se origina ainda na meninice.

Gauri é prometida como noiva para Rattan (Wasti), um erudito editor, viúvo, muito mais velho que ela e pai de uma menina de dez meses. O contrato de casamento arranjado é consumado e Gauri vai para a cidade morar com Rattan, enquanto Govind permanece no campo, entristecido com a situação. Os pais de Govind o estimulam a se conformar com a situação: seu pai lhe conta que certa moça o amava, mas que ele acabou se casando com sua mãe, porque ela estava em seu destino.

O casamento infantil é retratado no filme como algo ruim, que deve ser combatido. O próprio Rattan fica irado sua irmã, Manju (Manju), que arranjou seu casamento com Gauri juntamente com a mãe da moça. Sua irmã lhe enganara, deixando de lhe informar que a moça tinha apenas vinte e oito anos e que era filha de uma viúva (o que é motivo de vergonha para ele) e mentindo que ela não estava amando ninguém. Rattan se sente desconfortável, por causa da grande diferença de idade entre ele e Gauri, e sente pena da menina, pelo fato de ela ter se casado com um idoso sendo tão jovem. Rattan pensou que quando ele se casasse com Gauri, a união seria adequada, mas quando ele viu o rosto da moça no espelho, ele sentiu que havia cometido um crime. Quando sua irmã diz que se ele romancear Gauri com melodias de amor, ela esquecerá Govind, ele reage dizendo-lhe: “Como pode um

homem de meia idade romancear alguém tão jovem?” Em meio a esse sofrimento, Rattan recebe um manuscrito que retrata a situação difícil de uma menina de dezesseis anos que se casara com um homem de cinquenta e cinco, escrito pela própria, chamado *Pati-patni*, “esposo-esposa” (WEDGWOOD, 1862, p. 266). O manuscrito chega a Rattan acompanhado de uma carta, pela qual a menina solicita a ele que divulgue o conteúdo em seu jornal, para que muitas meninas sejam beneficiadas. Na carta, está escrito: “Eu gostaria que toda garota indiana, cuja voz não é ouvida, lesse essa história.”

A leitura do livro deixa Rattan ainda mais infeliz e inquieto. Em suas páginas, está escrito: “Era a primeira noite após a lua de mel. Eu pude ouvir os passos de alguém atrás da porta. Eu timidamente abaixei os meus olhos. Flores decoravam a cama. Quando ele se aproximou, as flores murcharam. No momento, eu não compreendi. Mas, hoje, eu entendo que as flores mudas não podem testemunhar o estupro de uma pessoa muda. Mas aqueles que podem falar veem o erro quotidianamente e permanecem insensíveis.” Rattan está em sua primeira noite de lua de mel e se identifica com a situação. Na próxima cena, sua irmã mais nova entra na sala onde ele está e tenta convencê-lo a aceitar a situação, citando o vizinho, que se casou aos cinquenta e cinco anos com uma menina de quatorze anos e que, com dois anos de casados, já têm com ela um filho. Rattan se recusa a ter relação sexual com Gauri e ordena que ela vá dormir. Posteriormente, Rattan lê no livro: “O relacionamento irmão-irmã é sanguíneo. Se eles não se dão bem, ainda assim eles compartilharão suas alegrias e sofrimentos. Mas o relacionamento esposo-esposa é amoroso. E o amor existe apenas quando ele é convidado e bem-vindo pelos dois jovens corações.”

Por recomendação da mãe de Gauri, Govind compra doces e leva para a moça, por ocasião do *Diwali*, festival hindu retratado com recorrência nos filmes híndi. Rattan vê Gauri se despedindo de Govind, quando lhe fica claro a paixão que os dois sentem um pelo outro. Rattan, que até então recusava-se a tocar em Gauri, muda de ideia. Contudo, o choro da bebê que acorda impede que ele beije a moça. Rattan entende que esse choro o livrara de cometer um estupro. Por fim, sabedor dos sentimentos de Govind e Gauri um pelo outro, Rattan decide que irá se

empenhar em unir os dois. Gahlot (2015) afirma que foi “um movimento extremamente ousado para 1944”.

Decorrido certo tempo após a partida de Govind, Gauri recebe uma carta de uma amiga dizendo que o rapaz desaparecera e a suspeita geral é de que ele tenha se suicidado. Alguns dizem que ouvem uma voz lamentosa cantando na floresta e, então, os moradores da vila vão até lá procurar por ele. Gauri se entristece com a notícia e vai para a vila. Chegando à floresta, ela procura por Govind. Ele a responde. De forma similar a outros momentos anteriores, Govind recusa-se a limpar as lagrimas de Gauri, considerando que tal ato seria uma maldade, pelo fato de ela ser uma mulher casada. Govind lembra a Gauri que ela cantara a música *Akhiyan milake*, em certa ocasião, quando ele estava indo para a cidade a trabalho, se separando dela por pouco tempo. Ele pede à moça que cante a música para ele novamente. Então, tem início a segunda performance da canção. Em certo momento, Govind interrompe o cantar da moça e afirma, como na letra da música: “Eu não vou deixar você ir. / Eu bloquearei seu caminho.” Assim, ele age como ela agira, quando impediu que ele fosse para a cidade.

Govind sentia que estava entre Gauri e seus princípios e sabia que ela apresentaria desculpas para 276iolenta-lo e, assim, o amor seria difamado. Por isso, ele come um doce envenenado que guardara desde o dia em que visitou Gauri – ele estava apenas esperando vê-la novamente para tomar essa atitude. Assim, Govind se suicida. O pai do rapaz supõe que Gauri o envenenara para não ter sua reputação prejudicada e se ira muito contra ela. Gauri fica assustada e se mata. Rattan culpa sua irmã por separar duas pessoas que se amavam profundamente de forma egoísta. Esse final trágico, que é similar ao de muitos outros filmes híndi com temática similar, transmite a mensagem de que é vão lutar contra as estruturas e os sistemas sociais, sendo mais seguro aceitar a condição do casamento arranjado. A normativa social prevalece sobre a vontade dos indivíduos, que se degradam em sua luta pelo amor até morte. A morte separa o casal e, assim, proporciona um fim aceitável para a trama, porque, como lembra Gahlot (2015), naquela época, era impensável que uma mulher casada pudesse se divorciar e se casar novamente. A mesma solução é dada à trama de Devdas (2002), em que a morte de Devdas é a

alternativa ao divórcio de Parvati de seu esposo arranjado para se unir ao seu amado.

Antes de saber que Gauri estava morta, Ratan pensa que ela estava apenas em choque com a morte de Govind. Ele tenta acordá-la, dizendo a ela que ele lhe dará “seu Govind” e que, no lugar de seu pai, ele a dará em casamento. Rattan estende o adjetivo “assassina” com o qual ele qualificara sua irmã que arranjara o casamento à sociedade indiana: “Líderes da sociedade, essa não é a sua primeira vítima.” Assim, o filme é um discurso contra o casamento arranjado, que é o caso da grande maioria das uniões estáveis na Índia (JAISWAL, 2014), como dito, e contra o casamento infantil[47].

Rattan tem um enredo simples e curto, que se estende por quase duas horas, por causa das performances musicais e da exibição de acontecimentos com pouca importância para o avanço da trama, mas que reforçam a tese defendida pelo filme. Boa parte do filme é composta pela exibição enfática do sofrimento dos jovens apaixonados separados por um casamento arranjado.

O filme, repleto de performances musicais, já se inicia com uma canção, *Rumjhum barse badarwa* (“O tamborilar da chuva”), que se inicia ainda nos créditos. Na letra da canção, Gauri pede a Govind que retorne para casa. Na performance, algumas dançarinas brincam em balanços instalados em árvores. Cenas similares ocorrem em *Mother India* (1957), em *Devdas* (2002) e em *Gadar ek prem katha* (2001), também relacionadas ao casal de protagonistas apaixonados.

[47] O casamento infantil é ilegal na Índia, sendo proibido por uma lei de 1929, atualizada em 2006 (STROCHLIC, 2018). As mulheres menores de 18 anos e os homens menores de 21 não podem se casar legalmente e pais ou cônjuges mais velhos que coordenarem ou permitirem acordos que ignorem essas restrições podem ser punidos com até dois anos de prisão (STROCHLIC, 2018). Apesar disso, “há mais noivas menores de idade na Índia do que em qualquer outro país do mundo” (STROCHLIC, 2018). Segundo a *Girls Not Brides*, apud Strochlic (2018), mais de um quarto das indianas com idade até 18 anos são casadas. De acordo com dados da UNICEF (2014), mais da metade das mulheres que se casaram antes dos 18 anos está no sul da Ásia e 1/3 do total global está na Índia. No país, a idade mediana da mulher ao casar-se pela primeira vez é 19,7 anos, no caso do quintil mais rico da população, e 15,4 anos, no caso do quintil mais pobre (UNICEF, 2014).

Figura 13 – *Rattan* (1944): Mulheres balançam na performance da música *Rumjhum barse badarwa*

Fonte: *Rattan* (1944).

O filme tem muitas músicas românticas e a maioria delas são um canto de Gauri para Govind. Como ocorre comumente no cinema híndi, em *Rattan*, muitas vezes as canções são contíguas à narrativa, ocasiões em que contribuem para o avanço a trama. A letra da canção *Pardeshi balma badal aaya* (“Estranho amado, as nuvens se juntaram”) diz: “Estranho amado, as nuvens se juntaram.” Nesse ponto, a música termina. Após escutar essas palavras cantadas de Gauri, Govind a responde: “Desde quando eu me tornei um estranho para você?” Assim, música e diálogo estão por vezes em nível similar em termos de desenvolvimento narrativo. Na cena que antecede a performance da música *Sawan ke baadlo unse ye em kaho* (“Nuvens de monções, vão e digam a ele”), Gauri explica à sua cunhada mais nova o motivo de ela ter chorado: “Eu me lembrei de algo. Meu coração ficou pesado.” Nesse momento, a câmera foca em um quadro em que estão pintadas nuvens posto na parede da casa e, por meio de um *cross fade*, esse quadro dá lugar a nuvens se movendo no céu.

Figura 14 – *Rattan* (1944): *Cross fade* entre um quadro com nuvens na casa de Gauri e nuvens no céu abre a performance da música *Sawan ke badalo*

Fonte: *Rattan* (1944).

No momento, Govind e Gauri estão separados pelo casamento arranjado da moça. Gauri canta em sua nova cidade, pedindo às nuvens de monções que vão e contenham seu amado: “Isso estava escrito em nosso destino. Meu amado, não chore.” No plano seguinte, vê-se as nuvens se movendo no céu. Após, vê-se a cidade onde Govind ficou separado de Gauri. Ele continua a canção: “Escuras nuvens pesadas, não venham passear aqui. / Memórias me devoram; não venham aqui.” Assim, são exibidos planos mostrando as nuvens se movendo de um lugar a outro, entrecortados por planos em que cada um dos apaixonados canta. Toda a canção é performada assim, com a música e os planos das nuvens fazendo a ligação entre as duas cidades diferentes nas quais cada qual se encontra. Ao final da canção, a cunhada mais velha de Gauri, que antes apoiava o casamento arranjado, chora e a abraça. Portanto, essa performance musical está inserida na narrativa de modo a fazer avançar a trama, configurando-se como um elemento contíguo aos diálogos e cenas que as antecedem e as sucedem.

Figura 15 – *Rattan* (1944): Gauri canta *Sawan ke badalo*, se dirigindo ao seu amado, Govind, que está distante

Fonte: *Rattan* (1944).

Figura 16 – *Rattan* (1944): Nuvens fazem a ligação entre o casal de apaixonados, Gauri e Govind, que estão separados um do outro

Fonte: *Rattan* (1944).

Figura 17 – *Rattan* (1944): Govind canta *Sawan ke badalo*, se dirigindo à sua amada, Gauri, que está distante

Fonte: *Rattan* (1944).

Algumas vezes no filme, as músicas estão plenamente inseridas no universo dos personagens. Assim, por exemplo, Gauri é convidada a cantar, enquanto sua cunhada mais nova e suas amigas dançam, por ocasião do *Diwali*. Em outro momento, os jardineiros são convidados pela irmã mais velha de Rattan para dançar e todos da casa, juntamente com o convidado Govind, assistem ao espetáculo. A letra da música que os jardineiros performam, *O Jaane wale balamwa laut ke aa* (“Ó amado, por favor, volte”), é um diálogo entre um casal que se refere à situação de Govind e Gauri. Enquanto assistem à dança, eles se entreolham várias vezes. Em outra ocasião, Gauri sonha com Govind, quando sua cunhada mais nova, Manju, a acorda com a canção *Angdai teri hai bahana* (“Seu alongamento é uma desculpa”), que diz: “Todos os sonhos doces são mentiras. / (...) / Prazeres que não são nosso destino, nós os colocamos em nossos sonhos.” Após a canção, Gauri chora por ter ouvido isso. Manju diz a ela: “Cunhada, por que você está chorando? Jura que você vai me contar.”

Quanto aos cenários do filme, muitos deles são bucólicos e floridos. Os planos são construídos com atenção considerável à plasticidade desses cenários. Além disso, alguns desses cenários exibem elementos religiosos. Em um dos ambientes onde Gauri e Govind se encontram e vivem momentos de romance, há uma gruta com uma imagem enorme de Shiva. Como em muitos filmes híndi, em *Kismet*, a religião hindu está presente de forma explícita no quotidiano dos personagens, sendo notada nos cenários, nas músicas e nos diálogos.

Figura 18 – *Rattan* (1944): Gruta com a imagem de Shiva no local onde Govind e Gauri se encontram

Fonte: *Rattan* (1944).

Cabe comentar ainda que, nos filmes híndi, frequentemente a comida assume certo destaque, por sua carência (*Mother India* (1957), *3 Idiots* (2009)) ou por sua importância como coisa agradável (*Sultan* (2016)). Esse último caso é o presente em *Rattan*. Em determinada cena, o casal de apaixonados brinca com os doces que Govind vai vender na cidade para seu pai e a mocinha saboreia os mesmos. Em outra cena, Gauri traz duas mangas para que ela e Govind comam, dizendo que seu pai é tão mesquinho que nunca traz mangas para casa. Em outro momento, por ocasião do *Diwali*, Govind leva doces para Gauri.

7.1.3 *Mother India* (1957)

Mother India (“Mãe Índia”, 1957) é um filme de Bollywood em híndi-urdu com 172 minutos de duração, dirigido por Mehboob Khan e roteirizado por ele, por Wajahat Mirza e por Ali Raza. Seu título foi escolhido como resposta ao livro homônimo da historiadora estadunidense Katherine Mayo, de 1927, que ataca a sociedade, a religião e a cultura indianas (MAYO, 1927)[48]. O filme também é um remake do filme anterior de Khan, *Aurat* (“Mulher”, 1940) (SARAN, 2012), o qual, por sua vez, foi inspirado nos livros *The good Earth* (“A boa Terra”, 1931) e *The mother* (“A mãe”, 1933), ambos da escritora estadunidense Pearl Sydenstricker Buck (SINHA, 2006).

Enquanto resposta ao livro pró-colonialista de Mayo, como afirma Nalini Natarajan (1994), o filme teve um impacto cultural duradouro sobre a população da Índia, nação que estava independente havia apenas dez anos, como lembra a autora. De forma similar, Brigitte Schulze (2002) afirma que o filme teve importância fundamental na formação da identidade nacional da jovem República da Índia em seus primeiros anos pós-independência.

Mother India fez um dos maiores sucessos de bilheteria da Índia de todos os tempos e é um *all-time blockbuster* (DISSANAYAKE, 1993; SARAN, 2012). Foi provavelmente a produção mais cara do cinema híndi até então e rendeu de longe a

---

[48] Katherine Mayo (1967-1940) foi uma historiadora e escritora política estadunidense promotora do discurso colonialista. Defendia em seus escritos o nativismo protestante anglo-saxão branco, a oposição à imigração não-branca e católica nos Estados Unidos e a objeção à recente emancipação dos escravos africanos e afrodescendentes. Seu trabalho mais conhecido, o livro *Mother India* (1927), foi escrito em oposição às exigências indianas de independência do domínio britânico e de autogoverno. O livro aborda o tratamento dado às mulheres indianas, aos intocáveis e aos animais na Índia, além de destacar a suposta imundícia das ruas e estabelecimentos do país e o suposto caráter reprovável dos políticos nacionalistas índicos (MAYO, 1927). O livro descreve os homens indianos como pessoas de sexualidade desenfreada, o que seria a raiz de todos os problemas do país e levaria as pessoas a desvios degeneradores, tais como masturbação, estupro, homossexualidade e prostituição, muitos dos quais propiciariam doenças venéreas (MAYO, 1927). O livro foi imensamente criticado pelas autoridades indianas e por pessoas proeminentes no país, tais como Mahatma Gandhi (GANDHI, 2002). Houve vários críticos indianos que fizeram frente ao que eles consideram racismo e indofobia do livro e procuraram mostrar que as percepções de Mayo sobre a Índia eram mentirosas e tendenciosas (SINHA, 2006). Contudo, o livro dela foi bem recebido nos círculos do governo britânico e entre os racialistas anglófilos estadunidenses e teve poderosa influência sobre a percepção do povo anglo-saxão acerca a Índia (JAYAWARDENA, 1986).

maior bilheteria dentre os filmes da época, estimada em ₹40.000.000 (CHAUDHURI, 2018). O filme teve uma exibição especial em Rashtrapati Bhavan, o quarteirão presidencial, em Nova Déli, capital do país, com a presença do presidente da nação, Rajendra Prasad, de seu primeiro-ministro, Jawaharlal Nehru, e de sua filha, Indira Gandhi (CHATTERJEE, 2002). Ficou em cartaz por um ano no *Liberty Theatre*, em Mumbai (UNNY, 2014). Permaneceu em exibição contínua nos cinemas indianos por mais de três décadas, até meados da década de 1990 (CHATTERJEE, 2002). Nessa década, ocorreu a chegada para fins comerciais da televisão por satélite no país (CHATTERJEE, 2002; KASBEKAR, 2006, p. 154) e os hábitos indianos de exibição de filmes sofrem profundas mudanças (CHATTERJEE, 2002). O interesse pelo filme se renovou na década de 1970, quando a venda de ingressos para assisti-lo aumentou (CHATTERJEE, 2002). Ele foi refeito nos idiomas telugu, como *Bangaru Talli* (“Mãe de ouro”, 1971) (RAJADHYAKSHA; WILLEMEN, 1999, p. 73), e Tamil, como *Punniya boomi* (“Terra sagrada”, 1978) (PILLAI, 2015, p. 242).

Mother Índia se tornou uma referência para o cinema híndi, influenciando várias produções posteriores (MISHRA, 2002). O filme se tornou um paradigma cultural indiano (CHAUDHURI, 2018; SARAN, 2012) e atualmente é considerado um dos melhores filmes do cinema indiano e mundial (SARAN, 2012). Heidi Pauwels (2007) afirma que *Mother India* é “talvez o filme mais reverenciado da Índia”. De acordo com Vijay Mishra (2002), *Mother India* pertence a um pequeno conjunto de filmes, que inclui *Kismet* (1943), *Mughal-e-Azam* (1960), *Sholay* (1975) *Hum aapke hain koun...!* (1994) e *Dilwale dulhania le jayenge* (1995), que são assistidos continua e repetidamente em toda a Índia e que são considerados relevantes referências culturais de filmes em híndi.

Além do sucesso em território nacional, *Mother India* – que foi dublado em vários idiomas europeus, tais como espanhol, francês e russo – fez negócios substanciais na Espanha, Grécia e Rússia, além de ter sido lançado na Europa Oriental (CHATTERJEE, 2002). Além disso, fez sucesso em países latino-americanos, como Peru, Bolívia e Equador (CHATTERJEE, 2002). Ainda, obteve êxito no Oriente Médio entre os árabes, em partes do sudeste da Ásia e no norte da África, sendo que continuou a ser exibido em países como a Argélia por pelo menos dez anos após seu lançamento (CHATTERJEE, 2002). Contudo, teve recepção

medíocre nos Estados Unidos e foi um fracasso de bilheteria na Inglaterra (CHATTERJEE, 2002) – o que não impressiona, tendo em vista o sucesso do livro pró-colonialista de Mayo nesses dois países.

Mother India foi o primeiro filme indiano indicado ao Oscar, na categoria "Melhor Filme Estrangeiro", em 1958, ocasião em que foi uma das cinco indicações e perdeu o prêmio por apenas um voto para *Le notti di Cabiria* ("Noites de Cabíria", 1957), de Federico Fellini (CHATTERJEE, 2002; SARAN, 2012; ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES, 1958). Os outros únicos filmes indianos indicados ao Oscar até o presente momento foram *Salaam Bombay!* (1988), de Mira Nair, e *Lagaan* (2001), de Ashutosh Gowariker (DHANANJAYAN, 2014, p. 17).

Mother India recebeu os *Filmfare Awards* de "Melhor Filme", "Melhor Diretor", "Melhor Atriz", "Melhor Diretor de Fotografia" (Faredoon A. Irani) e "Melhor Design de Som" (Kaushik) (ALL FILMFARE..., S.D.). Recebeu o *Karlovy Vary International Film Festival* de "Melhor Atriz" (KARLOVY VARY INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, S.D.). Recebeu o "All India Certificate of Merit for Best Feature Film", do *National Film Awards* (MINISTRY OF INFORMATION & BROADCASTING, 1958). É um dos três filmes indianos listados no livro *1001 Movies you must see before you die* (2003), de Steven Jay Schneider – os outros são *Deewaar* (1975) e *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (1995). Ocupou o oitavo lugar no *ranking The 100 best films of world cinema* da *Empire Magazine* de 2010 (UNNY, 2014). Foi exibido na sessão *Cannes Classics* do Festival de Cannes de 2004 (FESTIVAL DE CANNES, S.D.).

O filme é um masala, no qual predominam elementos dos gêneros drama, romance, ação e musical. Como masala típico, ele tem muitas performances musicais. As composições são de Ali e as letras são de Shakeel Badayuni (1916-1970). Em *Mother India* (1957), a música é uma mistura de melodias folclóricas e *ragas* clássicas orquestradas ao modo ocidental, configurando-se como um típico estilo musical do filme híndi, que teria sido introduzido por Ali (SCHNEIDER, 2003).

No enredo, Radha (Nargis Dutt) é uma camponesa pobre que, na ausência do marido, luta para criar seus filhos e sobreviver frente às investidas de um astuto agiota, Sukhilala (Kanhaiyalal). Na cena inicial, um plano próximo mostra Radha já idosa acariciando um monte de terra junto ao seu rosto. Essa cena tem cunho

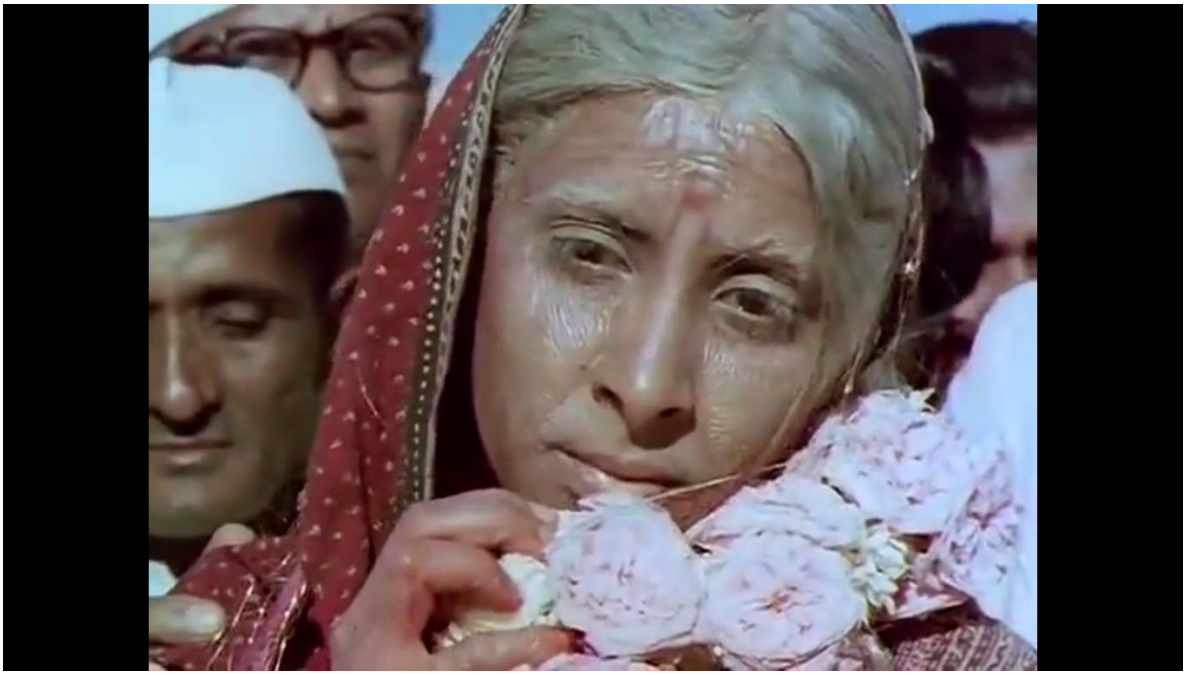
patriótico – na Índia, a terra natal é vista como uma mãe (BALASWAMY, 2002, p. 155) e o solo nacional é muito valorizado, como se percebe pelos filmes bem-sucedidos em bilheteria analisados. A valorização do solo nacional é frequente no cinema híndi e ocorre também em *Dilwale dulhania le jayenge* (1995) e *Sultan* (2016).

Figura 19 – *Mother India* (1957): Radha acaricia um monte de terra de sua vila

Fonte: *Mother India* (1957).

Quando um canal de irrigação é construído na aldeia em que Radha vive, ela é convidada pelos aldeões para inaugurá-lo. Ela, humilde, hesita em aceitar o convite, mas os aldeões consideram seu aceite a condição para que o canal comece a funcionar, pois ela é considerada por eles a "mãe" de toda a aldeia. Na ocasião, ela se lembra de seu passado. A cena em que ela recebe um *pushpamala* dos aldeões dá lugar, por meio de um *cross fade*, à cena em que ela recebe um *pushpamala* em seu casamento, muitos anos antes. A partir daí, vemos a história em *flashback*. O *pushpamala* faz a contiguidade entre os planos. Toda a cerimônia de casamento e os eventos relacionados a ela transcorrem sem diálogos, enquanto a canção *Pi ke ghar aaj pyari dulhaniya chali* ("A linda noiva se junta à casa do marido") é entoada.

Figura 20 – *Mother India* (1957): Radha recebe um *pushpamala* dos aldeões na inauguração do canal da vila



Fonte: *Mother India* (1957).

Figura 21 – *Mother India* (1957): Radha recebe um *pushpamala* em seu casamento

Fonte: *Mother India* (1957).

Radha é trazida até o noivo, Shamu (Rajendra Kumar), por um grupo de mulheres que celebram felizes seu casamento. Ela se mostra recatada e comedida durante toda a cerimônia e não sorri uma única vez[49]. Quando Shamu descobre o rosto de Radha para beijá-la, ela se ajoelha aos seus pés, em demonstração de submissão a ele. O beijo não ocorre. Em todo o filme, a submissão ao amado e o pudor em relação à intimidade sexual da protagonista são destacados.

Figura 22 – *Mother India* (1957): Radha se ajoelha aos pés de seu noivo

Fonte: *Mother India* (1957).

[49] Diferentemente das noivas ocidentais em cerimônias cristãs ou com raízes culturais cristãs, as noivas indianas hindus não costumam sorrir durante suas cerimônias de casamento. Um casamento para uma mulher indiana hindu significa que ela se separará de seus pais e passará a pertencer à família do noivo. Na Índia, o *bidai* (“partida”) é um ritual que simboliza que a noiva deixará a casa de seus pais para viver com o marido (RAHEJA, 1994, p. 57). É comum que passem a visitar seus pais e parentes de sangue muito raramente ou que nunca mais os veja (CASAMENTO..., 2015). Por isso, a tristeza e o medo do desconhecido podem ser enormes, ainda mais nos casos de casamento arranjado.

Figura 23 – *Mother India* (1957): Casamento entre Shamu e Radha

Fonte: *Mother India* (1957).

Radha é retratada como uma mulher tímida, muito esforçada, trabalhadora e com elevados padrões morais. Pouco tempo depois do casamento, Shamu insisti para que ela utilize suas joias, as quais ela pretende vender para pagar as despesas do casamento. Shamu lhe diz: “Eu ainda não vi você arrumada adequadamente.” Ele coloca as pulseiras em seus pulsos e diz a ela: “Eu juro... elas ficam bem em você.” Radha: “Eu oro para que elas estejam sempre em minhas mãos, para que você as veja.” Ela cobre o rosto envergonhada. Shamu: “Então, porque não as utiliza quando eu estou por perto?” Radha: “Se for assim, eu as tirarei todos os dias...” Interrogada acerca do motivo pelo noivo, ela conclui: “... para que você as coloque em mim outra vez.” Ela cobre o rosto novamente. O padrão da mocinha indiana hindu “pura” e pudica se repete em vários dos outros filmes sucesso de público analisados.

Em *Mother India*, a demonstração pública de intimidade é mostrada como motivo de vergonha mesmo entre casais casados, como o é na sociedade indiana em geral (AISHWARYA..., 2015). Enquanto Shamu acaricia Radha, ela pede que ele pare, para que sua sogra não os veja assim, pelo que ele diz a ela: “Esvazie o seu cesto de vergonha.” Quando a sogra de Radha, Sundar-Chachi (Jilloo Maa), chega,

ela repreende os recém-casados, para que seu filho não seja motivo de vergonha, e diz a ele: “Homem sem vergonha! Você é o único homem da vila que se casou? Qualquer um que vir isso cuspirá em você.” Essa frase sugere que os aldeões são pessoas pudicas e trabalhadoras. Os noivos ficam envergonhados e voltam a trabalhar arduamente. Ao final, Sundar-Chachi diz para a nora: “Não deixe que ele chegue muito perto. Ele se tornará um ser desprezível.” Radha não quer ser vista em carícias com Shamu, nem em casa, por medo de sua sogra, nem fora de casa, por medo do mundo.

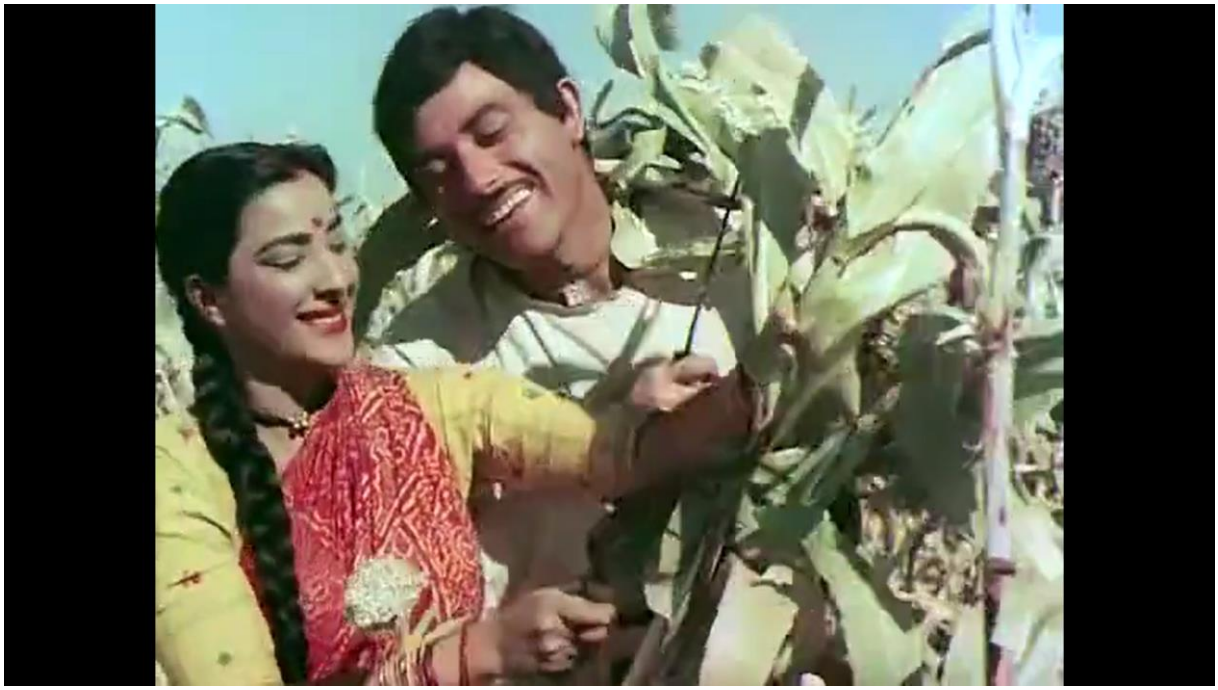
No filme, várias outras mulheres da vila apresentam as mesmas características de Radha. Assim como Radha, elas se mostram envergonhadas, quando cortejadas por seus parceiros, ou irritadas, quando galanteadas de forma indecente por outros homens. Em determinada cena, quando o dono do mercado da vila faz apelos sexuais a Kamla (Sheela Naik), ela fica irritadíssima e segue trabalhando, com seu vaso na cabeça, juntamente com Radha, que também trabalha. Em outra cena, na comitiva de casamento de Ramu (Rajendra Kumar), filho mais velho de Radha, a amada de Birju (Sunil Dutt), filho mais novo de Radha, é cortejada por ele no caminho, durante a performance da música *O Gaadiwale* (“Motorista”), cuja letra diz: “Me desculpe por ver você.” Durante a performance, a moça, Chandra (Azra), se mostra envergonhada nos momentos em que Birju olha para ela, cobrindo sua cabeça com véu. A música é performada como um espetáculo, ao mesmo tempo que funciona como trilha sonora da ida dos convidados à cerimônia de casamento. Ela assume esse segundo aspecto principalmente nos trechos em que é instrumental, sem voz.

Figura 24 – *Mother India* (1957): A amada de Birju cobre o rosto com véu envergonhada, ao ser observada por ele, na performance de *O Gaadiwale*

Fonte: *Mother India* (1957).

A representação das mulheres indianas da vila como pessoas pudicas e trabalhadoras é uma resposta ao livro de Mayo. Pelo mesmo motivo, os homens indianos também são retratados em linhas gerais como trabalhadores esforçados. Radha trabalha tanto que sua *hena* (pintada em suas mãos por ocasião de seu casamento) desaparece em dois dias apenas. A performance da canção de amor *Matwala jiya dole piya* (“Meu coração livre está dançando”) destaca o trabalho árduo dos aldeões na colheita e na debulha de grãos em uma vasta plantação. A letra da canção se refere ao receio da esposa em dar carícias ao esposo e receber carícias dele. Um trecho da música diz: “Não tenha nenhum medo e me ame; esses dias de juventude não voltarão amanhã. / Ó, maluco!” Na performance, a foice, que remete ao trabalho no campo, tem presença destacada. Portanto, essa performance reforça, ao mesmo tempo, a tese de elevado pudor das mulheres indianas e a ideia de que o povo indiano, homens e mulheres, é inclinado ao trabalho – a vila é uma representação metonímica da Índia.

Figura 25 – *Mother India* (1957): Shamu e Radha na performance da música *Matwala jiya dole piya*



Fonte: *Mother India* (1957).

Figura 26 – *Mother India* (1957): Aldeãs na performance da música *Matwala jiya dole piya*

Fonte: *Mother India* (1957).

A performance da canção em comento explicita características e intenções dos personagens e faz avançar a narrativa. Ao final da performance, Radha passa mal e desmaia. Ela está grávida e o fato é muito comemorado pelo futuro pai, que em sua alegria distribui grande parte da colheita dos trabalhadores para aldeões. Aqui, a performance musical é contígua à narrativa subsequente que ocorre por meio de atuações e diálogos, encaixando-se na trama de forma fluida.

O suntuoso casamento de Radha e Shamu fora pago pela mãe do noivo, que para tanto fizera um empréstimo de ₹500 com o agiota Sukhilala, por meio da hipoteca de suas terras. Como juros pelo empréstimo, o conselho do *panchayat* das vilas locais decidiu que três quartos da colheita deveriam ser entregues ao credor, pois este pressionara os membros do conselho para que decidissem em seu favor – o combinado em palavras fora que apenas um quarto da colheita seria dado ao credor. Sukhilala enganara Shamu, analfabeto, e escrevera o oposto em um contrato escrito, que não tinha sido assinado por ele.

Diferentemente da performance da canção *Matwala jiya dole piya*, em que Shamu e Radha trabalham alegremente, agora mostra-se a performance da canção *Chundariya katati jaye re* (“Meu vestido está se rasgando lentamente” – uma indicação de que o trabalho é tão árduo que as roupas estão se rasgando), em que os dois trabalham entristecidos, por estarem sendo injustiçados e explorados. Na performance, o casal trabalha arduamente, executando diversos ofícios no campo. Mais uma vez, a trama se desenrola durante a performance. A família cresce, enquanto trabalha arduamente: primeiramente, mostra-se Radha com o primeiro filho bebê em suas costas; mais à frente, mostra-se o segundo filho, junto com seus pais e irmãos; pouco mais à frente, a família é mostrada já com três filhos.

Espremidos pela miséria imposta pelas práticas de agiotagem de Sukhilala, o casal decide trabalhar em seu campo de terra de cinco acres, para auferir uma colheita complementar. Contudo, esse campo é pedregoso, o que exige grande esforço do casal. Em certa ocasião, Shamu sofre um acidente de trabalho e perde os dois braços, os quais são esmagados por uma grande pedra que ele e sua esposa tentam remover do campo. Shamu fica envergonhado por estar amputado e é humilhado por Sukhilala, por ser sustentado pela esposa e pelo fato de seus filhos

estarem passando fome. Sukhilala lhe diz: “Você mão tem mãos e nem vergonha. As crianças estão passando fome e você, vivendo às custas de sua esposa. Se você precisa sobreviver, que sobreviva de esmolas.” Nessa situação, Shamu, após retirar o *bindi* vermelho da testa de Radha, abandona ela e seus três filhos, e segue caminhando rumo à sua provável morte por fome.

Radha canta a música *Nagari nagari dware dware* (“Em todas as aldeias e cidades”), acompanhada pelos seus dois filhos, enquanto os três vagam pela terra, em uma procura vã por Shamu. A letra da canção diz: “Eu tenho te procurando por todas as cidades, batendo em todas as portas, ó meu amado. / Eu estou ficando louca chamando por você, meu amado.” A letra da música expressa a abnegação de Radha, que vive pelo esposo: “Eu vim com sonhos de amor nos meus olhos. / Agora estou saindo com lágrimas nos olhos e perdi tudo. / Na festa do mundo, perdi o que considero digno de ser vivido. / Meus olhos sedentos por um olhar seu, nunca dormirão nesta vida. / Ausente amado, por você, eu vou chorar todas as noites. / Não, eu não sei como vou passar a minha vida.” Portanto, a performance musical tanto expressa o estado de ânimo de Radha após a partida de Shamu, quanto narra sua busca prolongada e frustrada por ele.

A esse infortúnio, acrescenta-se outro: a sogra de Radha morre. Sukhilala devolve à Radha o boi e os vinte acres de terra que tomara de sua família e, em troca, quer que ela fique com ele. Radha se recusa, afirmando que não está à venda. A cena seguinte mostra a mocinha trabalhando arduamente com seus filhos, na performance da música *Duniya mein hum aaye hain* (“Como nascemos”). A letra da canção diz: “Se nós viemos ao mundo, temos que viver. / (...) / Depois de cair de novo e de novo em nossos problemas, continuaremos assim até acertarmos.” A situação se agrava quando uma tempestade severa e a inundação dela decorrente destrói casas na vila e arruína a colheita dos aldeões. O filho de Radha, ainda bebê, não resiste à tempestade e morre. Observando o ocorrido, Sukhilala lembra à Radha a proposta que ele lhe fizera – mas ela o rejeita veementemente e obriga seu filho Birju a jogar fora a comida que o agiota lhe dera. Birju desmaia de fome pouco tempo depois. Radha começa a procurar desesperadamente, na lama feita pela tempestade, os grãos de bico que Sukhilala dera a Birju e que ela o mandara jogar

fora. Radha se lembra da proposta de Sukhilala e, sem perspectiva de melhoras, vai até ele em busca de comida para seus filhos.

Figura 27 – *Mother India* (1957): Radha procura desesperadamente grãos de bico para alimentar seu filho Birju, que desmaiara de fome

Fonte: *Mother India* (1957).

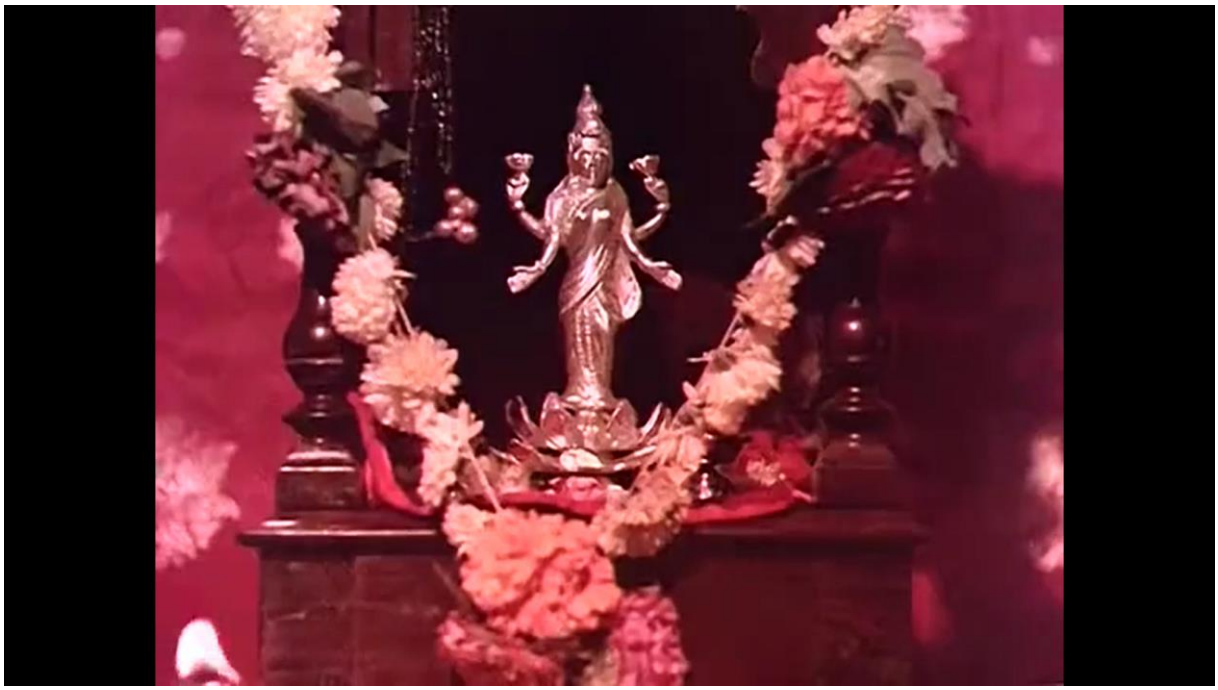
Figura 28 – *Mother India* (1957): Radha fica boquiaberta ao pensar que a prostituição parece ser o único meio pelo qual ela poderá alimentar seus filhos

Fonte: *Mother India* (1957).

Na casa de Sukhilala, estão presentes elementos religiosos hindus. Ali, Radha arranca seu colar e sua pulseira e os atira furiosamente sobre uma imagem de Lakshmi (deusa da prosperidade), dizendo a Sukhilala que precisa de comida para alimentar seus filhos. Sukhilala coloca um colar de ouro no pescoço de Radha e diz a ela que ela é a encarnação de Lakshmi. Radha lhe diz: “Eu sou uma deusa?” Ela se dirige à imagem: “Você não tem vergonha de encarnar nesta forma? Se você veio na minha forma, mantenha a sua imagem intacta. Não ria. É deusa é quem carrega os fardos do mundo. Você não é capaz de carregar nem os fardos da maternidade. Tente ser mãe. Você desistiria imediatamente.” Radha toma a imagem de arranco, após tentativa de Sukhilala de 296iolent-la, e diz a ele: “Ela lhe trouxe a riqueza e me levou à pobreza. Eu quero mostrar a ela que é muito fácil falar, mas difícil fazer. É divertido ser a plateia, mas muito difícil ser o ator. Muito difícil. Veja o que uma mãe impotente pode fazer pelos filhos! A que ponto ela chega. Ela não pode me dar força. Então, que me livre da vergonha, porque eu não posso sacrificar os meus filhos.” Radha se lembra de seu esposo e afirma que ele irá voltar e que quem é vivo sempre aparece. Arrancando de seu pescoço o colar que Sukhilala lhe

dera, ela afirma: “A deusa trouxe meu marido de volta. Ela também trará os meus filhos.” Sukhilala tenta estuprar Radha, mas ela consegue escapar e vai embora.

Figura 29 – *Mother India* (1957): Imagem de Lakshmi de Sukhilala



Fonte: *Mother India* (1957).

Figura 30 – *Mother India* (1957): Radha confronta Sukhilala

Fonte: *Mother India* (1957).

Os aldeões começam a evacuar a aldeia, pois nada frutificava no solo fazia dois anos, devido às fortes tempestades que alagaram a terra. Contudo, Radha se recusa a ir embora, pois tem esperança de que seu marido retornará. Com dificuldade, ela extrai da terra o sustento para os seus filhos. Na performance da música *O Janewalo jao na ghar apna chhod ke* (“Ó aldeões, não abandonem sua terra natal”), Radha tenta convencer os aldeões que partem a ficarem na vila. A letra da música diz: “Ó, vocês que estão indo embora! Não abandonem suas casas. / A mãe está chamando vocês com as mãos suplicantes. / (...) / A terra, mesmo estéril, ainda é sua mãe. (...) / Parem; a mãe terra está chamando vocês. / (...) / Voltem ou vocês serão amaldiçoados pela mãe. / Parem; onde vocês estão indo mostrando suas costas (para a mãe terra)?” Na performance, Radha demonstra grande amor pelo solo nacional: ela acaricia o barro da vila, cobre o rosto com ele, ergue-o ao alto em direção aos aldeões. Após seu apelo, os aldeões decidem permanecer na aldeia e, com muito esforço, trabalham na plantação.

Figura 31 – *Mother India* (1957): Radha suplica aos aldeões que permaneçam na vila, erguendo a terra da mesma em direção a eles

Fonte: *Mother India* (1957).

Durante a performance da canção, um *cross fade* sugere o transcorrer do tempo. O plano que mostra Radha jovem e seus filhos crianças é substituído por um plano que mostra Radha já idosa e seus filhos adultos. Radha passara todo esse tempo trabalhando muito. Nesse ponto do filme, é notória a importância que se atribui à música no cinema híndi. A performance da canção *O Janewalo jao na*, em que Radha convence os aldeões a permanecer na vila, não é seguida por uma narrativa convencional, mas por outra performance, da música *Dukh bhare din beete re bhaiya* (“Os dias de tristeza passaram”), em que os aldeões cultivam a terra e obtêm sucesso na colheita, que é farta.

Na performance, um *cross fade* faz a transição entre a época da viuvez presumida de Radha e a época em que ela era casada. O jovem casal, Radha e Shamu, trabalham felizes no campo. O objeto que dá continuidade à transição é a roda de uma carroça. No plano anterior, Radha está velha e seus filhos, adultos. Os três estão em uma carroça. No plano seguinte, o casal está com seus filhos, ainda crianças, também em uma carroça. A mesma roda de carroça faz a transição para o

momento atual, em que Radha está pensando em seu passado. A performance flutua entre o passado (lembrado por Radha) e o presente. Os espaços e os tempos variam bastante durante a performance, que, assim, abre espaço para cenas fantasiosas e inverossímeis, como aquela em que vários casais estão brincando em balanços.

Figura 32 – *Mother India* (1957): Aldeões na performance da música *Dukh bhare din beete re*

Fonte: *Mother India* (1957).

Figura 33 – *Mother India* (1957): Ramu e Champa na performance da música *Dukh bhare din beete re*

Fonte: *Mother India* (1957).

Ao final da performance, a aldeia é mostrada como a própria Índia. Em toda a extensão do país, há trabalhadores executando seu ofício. Assim, o povo indiano é retratado como um povo esforçado e capaz de se reerguer após grandes adversidades. A letra da canção diz: “Os dias de tristeza passaram. / Agora, a felicidade chegou. / Preencheu a vida com nova cor. / (...) / Olha, as nuvens densas estão se aproximando. / Elas estão cheias de néctar [“néctar” aqui se refere à água da chuva, porque os agricultores comparam a água da chuva ao néctar]. / (...) / Toque a *beena* do seu coração, ó menina! / (...) / Essas nuvens trouxeram potes cheios de amor. / Meu coração agora está se sentindo inquieto. / (...) / Meu coração está cantando lindas melodias. / Nossos dias de felicidade também vieram agora. / (...) / Com a chuva, a juventude chega [“juventude” aqui se refere à juventude da natureza e indica que, com a chuva, a vegetação se torna verdejante]. / E vai embora. / (...) / Ó louca, dance tanto quanto você pode hoje. / Ninguém sabe o que está guardado para amanhã.”

Figura 34 – *Mother India* (1957): A aldeia, cheia de trabalhadores esforçados, é uma representação metonímica da Índia

Fonte: *Mother India* (1957).

Outro momento em que se atribui importância à terra é quando Birju, o filho rebelde de Radha, é rejeitado pelo pai adotivo de Chandra como noivo da moça. Chandra se aproxima de Birju, que está muito triste com a situação. Birju lhe diz: “Eu pedi à minha mãe para pedir sua mão. Ela pensava que se nós nos casássemos, eu me tornaria bom. Agora, eu não vou me casar... e não serei bom.” Ela lhe diz: “Birju, você já está casado. Você está casado com a sua terra. Ela é a sua esposa. O agiota pegou a terra à força. Você vai libertá-la?” Ele a responde: “Eu vou! Eu vou! Ainda bem que eu não me casei com você. Agora não me importa a vida ou a morte!”

Mother India retrata as vidas de alguns de seus personagens em vários momentos, desde a infância. Isso ocorre, por exemplo, com os filhos de Radha e com Rupa (Chanchal), filha de Sukhilala. Birju, o filho mais jovem de Radha, é revoltado desde a infância com as práticas injustas de Sukhilala, ao passo que seu irmão mais velho, Ramu, tem um temperamento mais calmo. Birju manifesta sua amargura afrontando Sukhilala e perturbando as moças da vila, principalmente Rupa. Certo dia, Birju rouba sacas de algodão da colheita de Sukhilala, declarando

que não está roubando-as, pois elas são suas. Ele troca as sacas por dois braceletes de ouro, os quais põe nos pulsos de Radha. Birju mente para a sua mãe que recebera os braceletes de uma deidade, mas sua mentira é descoberta pouco depois. Sukhilala exige pagamento pelos braceletes. Então, Birju entrega a Sukhilala joias suas, para que sua mãe permaneça com os braceletes.

A performance da música *Na main bhagwan hoon* (“Eu não sou bom nem mau”) expõe a personalidade de Birju, uma pessoa com características boas e ruins. Ele rouba e atormenta as meninas da vila, mas é motivado por sua revolta com os atos injustos de Sukhilala contra sua mãe. A letra da música diz: “Eu não sou bom nem mal. / Deixe o mundo pensar o que quiser; eu sou apenas humano. / O bem existe em mim e o mal também. / Milhares de coisas ruins estão no meu coração e algo bom também. / (...) / No corpo, sou pobre; mas no coração, sou rico.” A luta de Birju contra Sukhilala não é apenas por sua mãe, mas também pelas outras mulheres oprimidas da aldeia, para que os enfeites que Sukhilala lhes roubara seja devolvido a elas e para que elas tenham grãos para preparar a comida.

Ao final da performance, Birju ataca Rupa, com o fim de arrancar de seus pulsos as pulseiras que Sukhilala tomara de Radha como pagamento por parte das colheitas. Antes disso, Rupa o havia provocado, sacudindo as pulseiras diante dele. Vários homens perseguem Birju armados com varas. Radha se revolta contra seu filho, pelo fato de ele ter tentado desmoralizar uma moça da vila e o golpeia com uma vara. Quando Birju reivindica os braceletes de sua mãe, Sukhilala diz que ele é quem os colocará nos pulsos de Radha. Birju fica irado com essa afronta e o ataca. Então, os aldeões decidem expulsar Birju da vila, por causa da ameaça que ele representa para Sukhilala e por influência deste, apesar do apelo de Radha ao agiota em contrário. Radha intercede por seu filho aos aldeões, para que ele permaneça na vila, dizendo que se ele perturbar qualquer moça, ela mesmo o matará. Assim, os aldeões acabam cedendo ao seu apelo.

Birju invade a casa de Sukhilala, ataca ele e Rupa e rouba as pulseiras de casamento de Radha que haviam sido penhoradas pelo agiota. Um dos capangas de Sukhilala atira em Birju e Radha fica desesperada. Vendo que os capangas se aproximam, ela esconde seu filho sob um monte de feno. Os homens queimam o

feno, com o fim de sufocar Birju. Mãe e filho chamam um ao outro aos gritos, até que os dois se encontram e tentam juntos escapar das chamas. Os capangas os perseguem. Birju atravessa o rio e foge para uma floresta, carregando com ele sua mãe. Ali, ele abandona Radha e continua a fugir. Inicia-se a performance da música *O Mere lal aaja* (“Meu filho amado, volte”). Na letra da canção, Radha declara seu amor por seu filho, pede para que ele permaneça vivo e fala em fazer dele um noivo.

Birju escreve uma carta a Sukhilala, dizendo que sequestrará sua filha durante a comitiva de casamento da moça. Sukhilala implora a Radha que o perdoe e pede a ela que impeça que Birju faça mal à Rupa. A irmã de Radha diz a Sukhilala que ele não deve 304iole-la de “irmã”, como vinha fazendo, mas de “mãe”, o que ele passa a fazer. Radha perdoa Sukhilala e seu filho Ramu se revolta contra a atitude da mãe, dizendo que Birju está certo. Radha revida e o bate, afirmando que Rupa não é apenas filha de Sukhilala, que ela é também filha da vila. E completa: “Ela é a minha honra, a sua honra, a honra da vila.” Radha diz a Sukhilala que execute o casamento, garantindo a ele: “Eu me responsabilizo. Meu filho não fará nada.”

No dia do casamento de Rupa, Birju retorna à vila com sua gangue, mata Sukhilala e persegue a moça. Esta se esconde atrás de Radha e pede a ela que a salve, chamando-a de mãe. Birju consegue sequestrar Rupa e foge com ela em um cavalo. Radha ordena a Birju: “Deixe-a escapar ou eu mato você.” Birju: “Você não pode me matar. Você é minha mãe.” Radha: “Em primeiro lugar, eu sou uma mulher.” Birju: “Eu sou seu filho.” Radha: “Ela é filha da vila. Nossa honra. Eu desisto de um filho, mas não desisto da minha honra!” Birju persiste em fugir com Rupa e, então, sua mãe atira nele e o mata. Radha corre em direção ao seu filho, o qual morre em seus braços, deixando cair de suas mãos os braceletes de sua mãe, os quais ele tomara do agiota. Ao matar seu filho rebelde, Radha age como mantenedora da ordem na vila e do *dharma*. Suas mãos ensanguentadas segurando seu filho dão lugar, por meio de um *cross fade*, às suas mãos abrindo o canal de irrigação da vila, inaugurando-o, quando sua água vermelha flui e corre pelo campo. O filme é um grande *flashback*, em que Radha lembra de sua trajetória, marcada pelos seus elevados valores morais e pela sua defesa da vila / da Índia, que culmina na inauguração do canal da vila por ela, a convite dos aldeões.

Figura 35 – *Mother India* (1957): Radha segura seu filho Birju morto e ensanguentado

Fonte: *Mother India* (1957).

Figura 36 – *Mother India* (1957): *Cross fade* entre as mãos de Radha segurando seu filho Birju ensanguentado e o canal de irrigação inaugurado por ela

Fonte: *Mother India* (1957).

No filme, dá-se grande importância para a plasticidade dos planos, principalmente nas cenas com performance musical, como se nota nos frames selecionados abaixo, em que os elementos da composição fotográfica, como as linhas, são explorados. Em alguns desses planos, parece que os personagens estão posando para foto, após se posicionarem cuidadosamente no enquadramento. Essa aparência de “foto planejada” de alguns enquadramentos relaciona-se ao fato de eles terem sido feitos para ilustrarem as performances musicais às quais se referem.

Figura 37 – *Mother India* (1957): Plano explora a profundidade

Fonte: *Mother India* (1957).

Figura 38 – *Mother India* (1957): Plano enfatiza a imagem de Radha como arquétipo da mulher indiana ideal

Fonte: *Mother India* (1957).

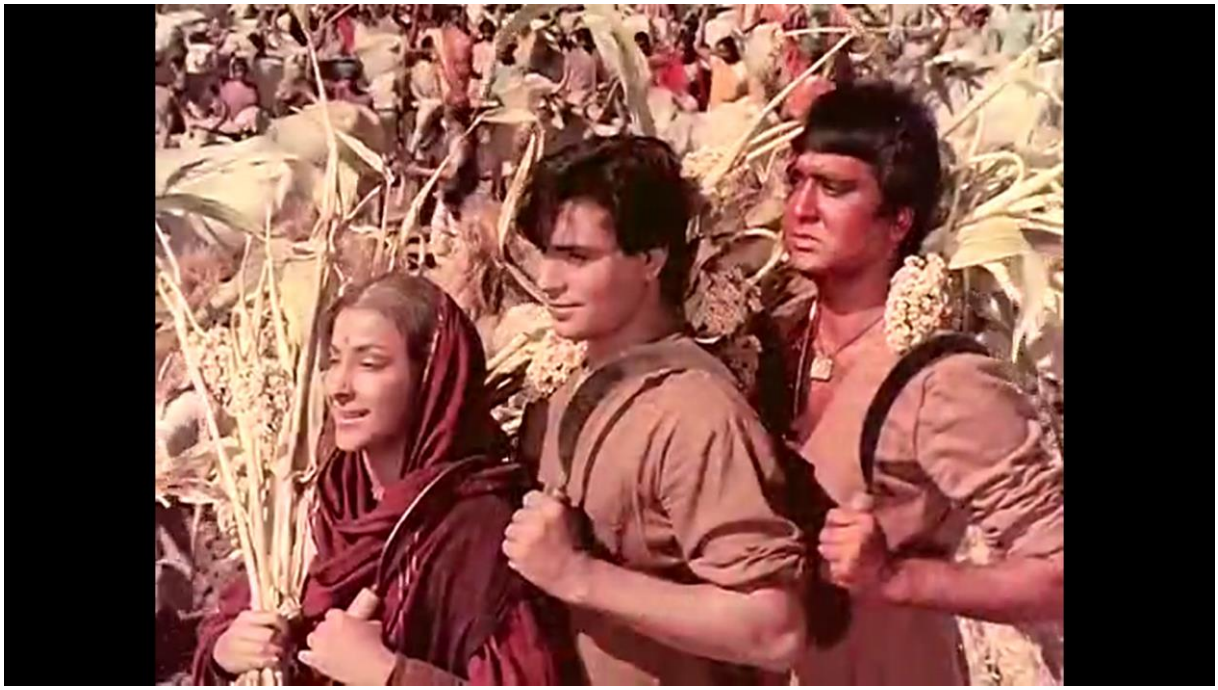
Figura 39 – *Mother India* (1957): Plano explora a forma triangular, que sugere estabilidade e solidez

Fonte: *Mother India* (1957).

Figura 40 – *Mother India* (1957): Plano enfatiza a maternidade de Radha

Fonte: *Mother India* (1957).

Figura 41 – *Mother India* (1957): Atores parecem ter posado para uma fotografia



Fonte: *Mother India* (1957).

Quanto ao conjunto das performances musicais de *Mother India*, é comum que durante uma única performance aconteçam grandes alterações – mudanças repentinas de cenários e de figurinos; passagem do dia para a noite de um plano a outro; flutuações entre as várias temporalidades, passado, presente e futuro; passagens por vários momentos da vida de personagens; alterações no rumo dos acontecimentos; alterações do estado de ânimo dos personagens. Na performance da música *Ghunghat nahin kholoongi saiyan* (“Eu não vou descobrir meu véu na sua frente”), em que o casal formado por Ramu e Champa (Kumkum) dançam, o envolvimento afetivo entre eles se desenvolve. A moça é tímida e recatada. A letra da canção diz: “Eu não vou descobrir meu véu na sua frente, meu amado. / Se você descobrir a minha idade, olhando para mim, então me sentirei envergonhada. / (...) / Meu coração está se sentindo envergonhado, meu corpo está tremendo.”

Algumas vezes, a performance musical faz parte do quotidiano dos personagens. A performance da música *Holi aayee re kannhai* (“O festival *Holi* está aqui, Krishna”) é uma apresentação para os aldeões da vila. O *Holi* é um festival hindu que é retratado frequentemente em filmes híndi. Na ocasião, os aldeões dançam e festejam com lançadores de pós coloridos diante de uma imagem de Krishna com a serpente Kaliya. A letra da música diz: “O *Holi* está aqui, Krishna. / As cores estão transbordando em todos os lugares. / Toca uma melodia doce em sua flauta [Krishna é retratado, dentre outras formas, como um vaqueiro tocando uma flauta]. / (...) / As cores estão tomando banho no meu pátio. / Colora-me com as tuas cores, ó minha amada. / Olhe, o meu coração está dançando. / (...) / Colora meu *chunari* de tal forma que a cor não saia. / Mesmo que a lavadeira a lave por toda a sua vida. / Seu amado colorirá o seu coração também.”

Figura 42 – *Mother India* (1957): Os aldeões comemoram o *Holi* diante da imagem de Krishna

Fonte: *Mother India* (1957).

A música associa o romance entre os protagonistas Shamu e Radha ao romance entre os deuses Krishna e Radha. Em sua performance, Radha se recorda do tempo em que ela comemorava o *Holi* quando seus filhos ainda eram crianças e quando seu esposo ainda estava junto dela. A letra da canção diz: “Aaa… / O *Holi* chegou; agora você também vem, Krishna. / O coração de Radha está chorando, sentindo o frio do inverno. / (...) / Por que você deixou meu pulso agora, depois de caminharmos juntos por tanto tempo?” A performance dessa música se inicia pouco depois de a protagonista Radha perguntar a Shamu (que está ausente): “Você não vai ver seu neto?”

Figura 43 – *Mother India* (1957): Radha comemora o *Holi* com seus filhos

Fonte: *Mother India* (1957).

Figura 44 – *Mother India* (1957): Radha se recorda do tempo em comemorava o *Holi* quando seus filhos eram crianças

Fonte: *Mother India* (1957).

O filme faz várias alusões à mitologia hindu, explícitas e implícitas. A associação de personagens de *Mother India* com deuses hindus foi amplamente observada por vários autores (CHATTERJEE, 2002; DWYER, 2006; GANDHY; THOMAS; GLEDHILL, 1991; NATARAJAN, 1994; PAUWELS, 2007; WOODS, 2011). A protagonista Radha alude à deusa de mesmo nome, amante de Krishna (KUIPER, 2011, p. 255). O termo “Radha” significa “realização”, “sucesso” (DANIÉLOU, 1991). O amor de Radha por Krishna é frequentemente utilizado para representar o amor do homem por deus (KUIPER, 2011, p. 255). Além disso, a protagonista também alude à deusa Sita (“natureza”), esposa de Rama, caracterizada pelos altos padrões morais e pela abnegação, e à deusa Savitri, também caracterizada pelos padrões morais elevados e por sua lealdade ao esposo (DANIÉLOU, 1991). Segundo o hinduísmo, Sita é a mãe do mundo e Rama é o pai dele (DANIÉLOU, 1991).

Radha também remete à Lakshmi, deusa da prosperidade – Sita é um dos avatares de Lakshmi (DANIÉLOU, 1991; RAMAN, 2006, p. 99). Radha produz riqueza, embora boa parte dela seja roubada por Sukhilala. Radha é quem estimula os aldeões a produzir riqueza por meio trabalho, quando eles pensam em desistir do plantio. Além disso, é ela quem abre o canal de irrigação da vila. Ainda, Radha alude à deusa Bharat Mata (“mãe Índia”), personificação nacional da Índia (BALASWAMY, 2002, p. 155) – o título *Mother India* alude a um só tempo à protagonista e à essa deusa, como concorda Rachel Dwyer (2006). Radha, com sua postura de abnegação em prol da comunidade na qual está inserida, representa uma espécie de mãe para a vila e, por extensão, para a Índia.

Radha ainda remete à Kali, o poder da destruição, o poder do tempo, que destrói tudo o que se opõe a ele (DANIÉLOU, 1991). Na mitologia hindu, Kali é invocada por Durga, “a inacessível”, para derrotar o *asura* Raktabīja (“semente de sangue”) (DANIÉLOU, 1991; LONG, 2011, p. 162, 244; SHIN, 2018). Cada vez que Kali atingia Raktabīja, ela bebia seu sangue, para que o *asura* não se multiplicasse por meio dele (LONG, 2011, p. 162, 244; SHIN, 2018). Em *Mother India*, Radha acaba matando seu filho mais novo com um tiro, para salvar Rupa de sua ameaça – o rapaz morre sangrando no colo de sua mãe.

Assim como Radha, outros personagens do filme aludem a deuses hindus. Ramu, o filho mais velho e obediente de Radha, remete a Rama. Shamu, esposo de

Radha, remete a Krishna, o qual abandona sua amada para cumprir sua missão na terra como avatar de Vishnu (KRANNERT ART MUSEUM, S.D.). Portanto, *Mother India*, tanto nas representações de deuses hindus por personagens, quanto na presença de esculturas de deuses hindus com as quais personagens interagem, vai ao encontro do anseio da audiência pelo *darshan*.

Radha, além de aludir a várias deusas hindus, representa o arquétipo da mulher indiana ideal na cosmovisão da sociedade patriarcal hindu índica: uma mulher submissa ao esposo, recatada, zelosa com os filhos, trabalhadora e possuidora de altos valores morais. Outras personagens femininas do filme apresentam essas características. Além disso, as mulheres indianas são retratadas como preciosidades dignas de toda proteção. De acordo com Chatterjee (2002), *Mother India*, ao ressaltar a dignidade moral da mulher indiana e a sua capacidade de resistir aos abusos sexuais, mostra intencionalmente uma imagem da Índia oposta à que Katherine Mayo exibe em seu livro homônimo.

Não há, contudo, um “empoderamento” da mulher na relação esposo-esposa no sentido em que esse termo geralmente é empregado no ocidente. A submissão de Radha ao seu marido é tão acentuada que ela aceita as agressões físicas dele sem manifestar qualquer oposição a elas. No filme, as agressões físicas a mulheres são retratadas como algo normal e correto. Em determinada cena, Shamu se revolta contra as práticas de agiotagem que consomem os bens de sua família. Indignado, ele tenta tomar a comida das mãos de Radha e cuspir no alimento, por ser algo vindo de Sukhilala. Ela lhe resiste, porque quer alimentar os filhos. Shamu, então, dá socos nas costas dela e a empurra, jogando-a no chão. Radha apenas apanha a comida do chão e alimenta os filhos. Nenhuma das crianças se revolta contra a atitude do pai e nem a avó o faz. Shamu não demonstra arrependimento. Radha, ao invés de se voltar contra a atitude de seu marido, pega suas joias e deposita aos pés dele, para que ele compre um novo boi para o trabalho da família no campo – já que seu antigo animal morrera de exaustão.

Em outra cena, Birju agride fisicamente Champa. Quando ela fala para ele pedir comida ao agiota, pelo fato de ele ter reprovado a comida dela, ele a agride com um soco. Ramu pergunta à Champa o que ocorreu. Ela diz ao marido que fora

agredida por Birju. Ramu apenas a lembra que ela batera em seu irmão duas vezes. Nos filmes do cinema híndi, são relativamente frequentes cenas nas quais a mulher é agredida fisicamente pelo homem, sem reagir ou demonstrar-se revoltada com a situação e sem ser defendida ou apoiada pelas testemunhas oculares da agressão e há cenas nas quais a agressão é sugerida. Em *Mother India*, além das ocorrências pontuais de agressão física à mulher, o machismo é evidenciado em outros momentos. Em determinada ocasião, há polêmica na aldeia, pois Birju atacara a filha de Sukhilala. Champa defende Birju, dizendo a Sukhilala: “Não é culpa de Birju. Suas maldades estão na sua frente.” Sukhilala reage: “Faça sua esposa parar, Shamu! Discutindo com homens!”

Apesar da conjuntura adversa, caracterizada pela injustiça e pela fome, o povo indiano é retratado como um povo alegre e festivo – imagem transmitida também em muitos outros filmes híndi. Isso fica claro, por exemplo, na celebração do *Holi* pelos aldeões (que festejam, mesmo passando por situações muito gravosas) e no percurso feito por eles até o local da cerimônia de casamento de Ramu e Champa.

Figura 45 – *Mother India* (1957): Aldeões se dirigem alegremente à cerimônia de casamento de Ramu e Champa

Fonte: *Mother India* (1957).

Figura 46 – *Mother India* (1957): Mulheres se dirigem eufóricas à cerimônia de casamento de Ramu e Champa

Fonte: *Mother India* (1957).

Como muitos outros filmes híndi, o filme exalta os valores tradicionais hindus e a família patriarcal. O casamento e a prole são duas coisas muito valorizadas. O nascimento de Ramu, o primeiro filho de Shamu, é celebrado com grande euforia pelo pai. O grande objetivo de Radha é fazer com que seus dois filhos se casem. A cerimônia de casamento é um evento ao qual se atribui enorme importância.

Cabe comentar ainda sobre a grande importância dada à comida em *Mother India*. O pano de fundo do filme é o plantio para subsistência dos moradores de uma vila. Nesse contexto, o filme retrata as dificuldades de Radha em alimentar seus filhos, por causa das ações de um agiota, que subtrai três quartos de todas as colheitas de sua família. Além disso, na perspectiva micro, algumas cenas também evidenciam a importância da comida. Em determinada ocasião, Ramu chama Champa na casa dela, atraindo-a com um pote de comida. A mãe da moça a vê fugindo de casa por um buraco no teto, com a ajuda de Ramu, pensa que ela se enforcou e lhe diz: “O que você fez? Eu nunca deixei faltar comida para você.”

7.1.4 *Mughal-e-Azam* (1960)

Mughal-e-Azam (“O grande mogol”, 1960) é um filme de Bollywood em híndi, com 197 minutos de duração. Foi dirigido por Asif Karim e roteirizado por ele e por Zeenat Aman, Kamal Amrohi, Wajahat Mirza e Ehsan Rizvi. Foi produzido pela *Sterling Investment Corporation*. Levou nove anos para ficar pronto (SARAN, 2012; UNNY, 2014) e custou US$2.000.000, 100 vezes o valor médio de um filme típico de Bollywood na época, US$20.000 (SARAN, 2012). Quebrou recordes de bilheteria quando lançado e manteve-se no topo por quinze anos, quando foi superado por *Sholay* (1975) (SARAN, 2012).

A respeito do grande apelo popular do filme, Saran (2012) afirma:

> A lenda de Anarkali-Salim não é sustentada por evidências históricas, mas a história de amor juvenil frustrado em conflito com as convenções sociais e as autoridades fornece denso material dramático com enorme apelo popular. Não surpreende, portanto, que essa lenda popular tenha sido filmada muitas vezes na tela de prata. Contudo, Mughal-e-Azam é talvez a versão definitiva da história de amor condenada. (SARAN, 2012, tradução nossa).

Mughal-e-Azam é um masala típico, no qual predominam características dos gêneros romance, drama, ação e musical. A trilha sonora do filme é considerada uma das melhores do cinema híndi de todos os tempos e o álbum de suas músicas foi um dos mais vendidos de Bollywood na década de 1960 (SARAN, 2012). As composições são de Naushad Ali e as letras são de Shakeel Badayuni. As canções foram inspiradas na música clássica e na música folclórica indianas e, além disso, empregaram-se extensivamente orquestras sinfônicas e coros para adicionar grandeza à trilha (MORCOM, 2007). Essa grandeza está alinhada aos diálogos poéticos, aos cenários suntuosos e à grandeza da fotografia do filme.

A importância da música para o cinema híndi, no caso de *Mughal-e-Azam*, é particularmente notória na própria fase de composição das canções. A música *Aye mohabbat zindabad* (“Viva o amor”) foi cantada por Mohammed Rafi e por um coro de 100 cantores (SARAN, 2012). A música *Pyar kiya toh darna kya* (“Por que devemos ter medo, se tivermos amado”) custou ₹1.000.000, em uma época em que um filme inteiro seria feito por um valor inferior (SARAN, 2012). Além disso, foi escrita e reescrita 105 vezes por Shakeel Badayuni, até que Naushad, diretor musical, a aprovasse (SARAN, 2012). A performance referente à música foi filmada em uma réplica do prestigiado *Sheesh Mahal* construída no *Mohan Studios* em Bombaim (CHAKRAVORTY, 2017; SALAM, 2012). Como ainda não havia sido desenvolvida tecnologia que produzisse o efeito de eco, esse efeito na música foi construído cantando-se o mesmo trecho em três lugares distintos e depois se sobrepondo as gravações (DID LATA..., 2017). Lata cantou o mesmo trecho musical em uma sala, em um salão e, por fim, no quarto onde estava o aparelho de gravação (DID LATA..., 2017). A trilha sonora de *Mughal-e-Azam* frequentemente é citada como uma das melhores trilhas sonoras da história de Bollywood (SARAN, 2014).

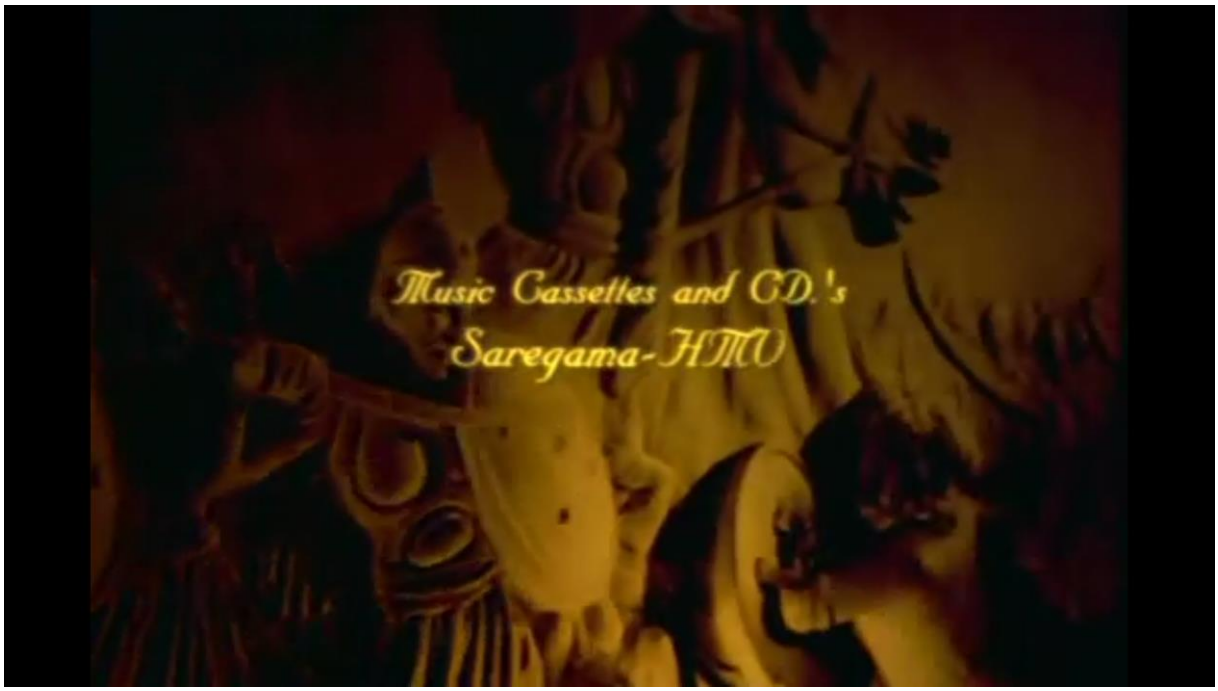
Mughal-e-Azam foi grandemente ovacionado pela crítica em geral em todos os seus aspectos. A revista Filmfare, na época do lançamento do filme, disse: “*Mughal-e-Azam* é um tributo à imaginação; trabalho árduo e prodigalidade de seu criador. Por sua grandeza, por sua beleza e pela performance de seus artistas, ele deve ser um marco para os filmes indianos.” (FILMFARE apud ZANKAR, 2013, tradução nossa). Anupama Chopra (2000) o classificou como “o melhor filme híndi

de todos os tempos", considerando sua magnificência, e o definiu como "a apoteose da forma cinematográfica híndi", se referindo particularmente ao drama entre pai e filho e às performances musicais. Laura Bushell (2002) definiu *Mughal-e-Azam* como "um épico em todos os sentidos" e o considerou como "um filme referência tanto para o cinema indiano, quanto para o cinema em geral, por sua grandeza". Até hoje, o filme é frequentemente elogiado pela crítica por sua magnificência e atenção aos detalhes. Além disso, ele é amplamente considerado como um dos grandes épicos indianos de todos os tempos. Zankar (2013) afirmou sobre o filme: "(...) é um dos grandes filmes épicos indianos, um fenômeno não apenas por causa de sua grandeza e de sua beleza permanente, mas também porque sua filmagem é uma saga em si mesma [aqui, o autor se refere ao longo tempo de filmagem do filme]." O filme recebeu os prêmios *Filmfare Awards* de "Melhor Filme", "Melhor Fotografia" e "Melhor Diálogo" (Aman, Kamal Amrohi, Wajahat Mirza e Ehsan Rizvi) (ALL FILMFARE…, S.D.). Também recebeu a Medalha de Prata do Presidente como "Melhor Filme em Híndi" no *National Film Awards* (MINISTRY OF INFORMATION & BROADCASTING, 1961).

Mughal-e-Azam foi o primeiro filme indiano em preto e branco a ser colorizado digitalmente, o que ocorreu em 2004 (WALIA, 2013), e o primeiro do mundo a ser lançado novamente nos cinemas após sua colorização digital (WALIA, 2013). Sua versão colorida também fez grande sucesso comercial (WALIA, 2013). Os comentários que se seguem sobre o filme se referem à sua versão colorizada.

Na exibição dos créditos, o filme exibe movimentos de câmera extravagantes que mostram as colunas e outros elementos de ouro do palácio do imperador Jalaluddin Muhammad Akbar (Prithviraj Kapoor). O dourado é o tom predominante nas imagens. A câmera rodopia e faz *travellings* e as imagens aparecem e somem em *fades*. Por vezes, os objetos e os elementos dos cenários parecem acompanhar o ritmo da música de fundo, devido à maneira como a câmera se movimenta. Cenas de guerra são exibidas e esculturas do palácio retratam batalhas. Somente essa parte inicial do filme dura 3min9.

Figura 47 – *Mughal-e-Azam* (1960): Créditos



Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

Na cena de abertura, a Índia (Figura 48) aparece na tela e diz: “Eu sou a Índia. O Himalaia guarda minhas fronteiras. O Ganges é testemunha da minha castidade. Desde o princípio dos tempos, eu fui amiga da luz e da sombra. Essas construções de mármore dizem ao mundo: “Fui pilhada e saqueada por tiranos, enfeitada por simpatizantes, acorrentada por tolos... e meus amados quebraram essa corrente.” Entre aqueles que amei, havia um homem chamado Jalaluddin Muhammad Akbar. Akbar me amava. Estando muito além das diferenças religiosas e culturais, ele ensinou as pessoas a se amarem e guardou-me em seus braços para sempre. Este é o palácio do imperador Akbar.” Uma panorâmica mostra o palácio do imperador, ressaltando a grandiosidade da construção. E a voz em *off* da Índia completa: “Hoje, cada fenda e rachadura conta a história de eras passadas.” Nota-se o nacionalismo indiano nessa cena inicial.

Figura 48 – *Mughal-e-Azam* (1960): A Índia surge na tela como um personagem, falando o quanto o imperador Akbar lhe fizera bem

Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

Akbar peregrina pelo deserto, sendo seguido por toda a caravana real, até o mosteiro do religioso sufi Sheikh Salim-u-din Chisti, com o fim de pedir a ele um filho homem, cuja ausência é responsável por sua tristeza. O narrador em *off* diz: “O imperador, perante o qual o mundo se curvava, curvou-se perante um faquir.” O filme é repleto de símbolos visuais. Quando a voz em *off* narra que deus “abençoou a rainha Jodha [Durga Khote] com um filho”, a rainha recebe de um religioso algumas flores em sua mão. Esses símbolos reiteram o que já está expresso pelos acontecimentos e pelos diálogos, tornando ainda mais fácil a compreensão da narrativa.

Figura 49 – *Mughal-e-Azam* (1960): A rainha Jodha recebe flores como símbolo do filho que geraria

Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

O som de um trovão é seguido por uma música de fundo alegre. As mulheres do palácio dançam em comemoração, com vestidos coloridos de várias cores. Um plano azimutal destaca o desenho formado pelo conjunto das mulheres que rodam com suas saias e pela padronagem do chão – esse tipo de plano é muito comum nas performances musicais do cinema híndi. Ao contrário do que ocorre geralmente no cinema narrativo clássico hollywoodiano, esse plano ocorre mais por motivos estéticos relacionados ao espetáculo, que por causa de sua importância narrativa, o que também ocorre com frequência no cinema híndi.

Figura 50 – *Mughal-e-Azam* (1960): As mulheres do palácio dançam em comemoração à gravidez da rainha Jodha

Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

Uma serva do imperador Akbar, Jillo Bai (Jilloo Maa), dá a ele a notícia de que deus o abençoara com um filho, que seria sucessor do Império Mogol. Akbar dá gloria a Alá e dá à Jillo um anel como lembrança de sua gratidão e jura pelas balanças da justiça que qualquer pedido que ela lhe fizesse seria atendido. Os dizeres de Akbar são enfatizados por uma grande balança.

Figura 51 – *Mughal-e-Azam* (1960): Akbar jura pelas balanças da justiça que atenderá qualquer pedido de Jillo, que lhe anunciara a gravidez de sua esposa

Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

Nasce o príncipe Salim (Dilip Kumar). Ainda criança, seu sadismo se revela e sua indisciplina e irreverência aumentam cada vez mais. Seu comportamento ameaçava o esplendor dos mogóis, que começava a se enfraquecer. O futuro da Índia parecia incerto. Tal fraqueza é representada em imagens pelas balanças da justiça, que tremem enquanto o menino cambaleia embriagado. Salim é conduzido ao campo de batalha no deserto por seu pai, com o fim de que o Império Mogol tenha futuro e "não seja como um brinquedo nas mãos de um príncipe depravado". O *cross fade* entre a cena que mostra a rainha Jodha lamentando o fato de seu filho ter ido à guerra e a cena que mostra Salim pelejando une dois espaços distantes e opostos, o palácio seguro e o campo de batalha hostil, enfatizando a preocupação de Radha com seu filho.

Figura 52 – *Mughal-e-Azam* (1960): A rainha Jodha lamenta a partida de seu filho, Salim, que fora enviado ao campo de batalha

Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

Durante quatorze anos, Salim é treinado no campo de batalha e se torna um guerreiro. Várias fases da vida do protagonista são mostradas, desde a infância até a idade adulta. As cenas que mostram Salim, já adulto, e os outros soldados em guerra cavalgando são muito plásticas. Em alinhamento com o aspecto espetacular do filme, vários de seus planos têm função mais estética que narrativa, de forma que exploram intensamente a plasticidade dos enquadramentos, dos cenários, dos movimentos e dos figurinos.

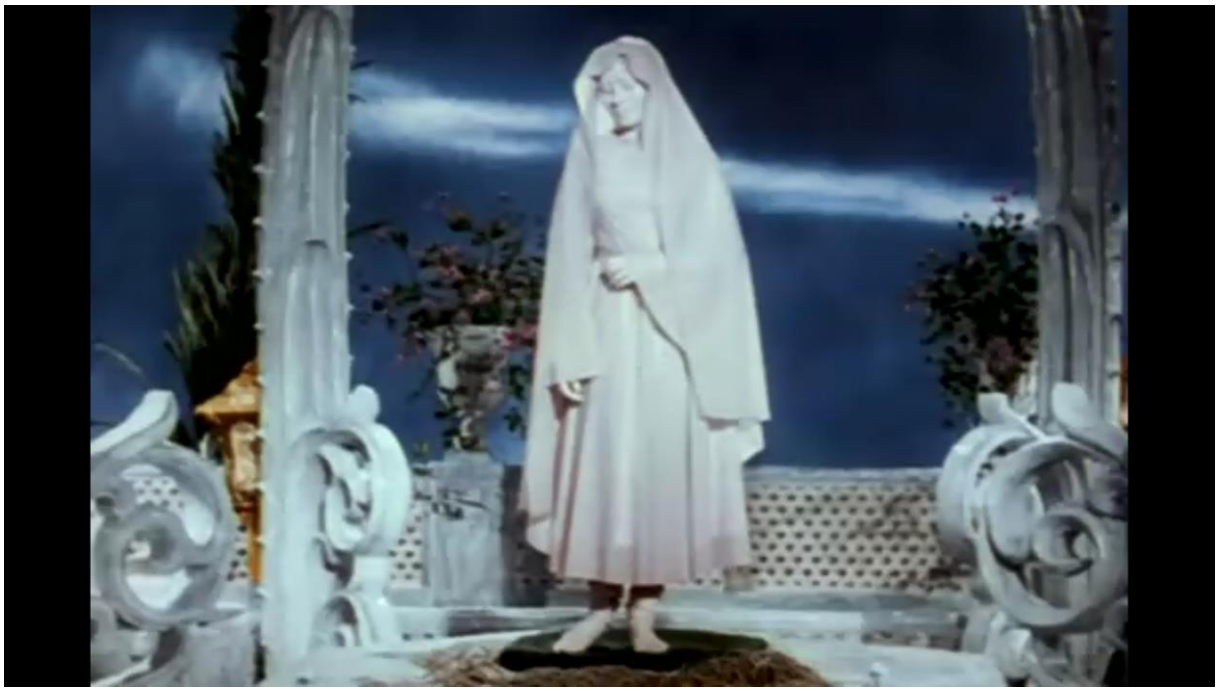
Figura 53 – *Mughal-e-Azam* (1960): Salim se torna um guerreiro

Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

Vendo o imperador Akbar que seu filho se tornara um guerreiro, aparentemente pronto para suceder-lhe no trono, ele ordena que Salim retorne à corte. Jodha ora para que seu filho retorne. Após isso, Bahar (Nigar Sultana) – nome que significa “primavera” –, uma das dançarinas do palácio, traz a notícia de que Salim retornou. Nesse momento, a importância da música e da dança no quotidiano dos palacianos é explicitada. Jodha ordena: “Peça à dançarina da corte para preparar uma dança elegante, para apagar as violentas imagens da guerra dos olhos de Salim. E peça à Tansen para compor uma canção de boas-vindas para Salim, a fim de que ele se esqueça do som dos canhões.” As imagens que se seguem estão alinhadas com o teor poético dessa fala. Pérolas jorram no chão – as pérolas eram utilizadas para a contagem das horas (Jodha recebia uma pérola a cada hora), enquanto se aguardava o retorno de Salim. O encontro entre mãe e filho é cerimonioso e Jodha manifesta intensa emoção. Ela diz a Salim: “Se você tivesse gritado meu nome no campo de batalha, canções de ninar sairiam do frigir das espadas. O campo de batalha se tornaria o colo de mãe.”

O escultor do palácio (M. Kumar) aparentemente prepara uma escultura para Salim, a pedido de Bahar. Esta, que pretende se casar com o príncipe para se tornar rainha, percebe que a aparente escultura é, na verdade, uma bela mulher e sugere maldosamente que ela seja descoberta com uma flecha, como nas lendas. O escultor afirma: “Ao ver a escultura, um guerreiro deitará a espada aos seus pés; um rei, a cora; e uma pessoa, o coração.” Após Salim descobrir a aparente escultura, ela se move. Trata-se de Nadira (Madhubala), cujo corpo e roupa haviam sido cobertos de tinta branca, sugerindo o mármore. Bahar não gosta do que vê. Akbar e Salim ficam impressionados com a beleza da moça. Nadira diz que permitiu que a flecha fosse atirada em sua direção, porque almejava ver uma lenda se tornar realidade. Akbar, admirado com sua coragem, faz dela uma das criadas da rainha e a renomeia Anarkali, que significa “flor de romã”.

Figura 54 – *Mughal-e-Azam* (1960): Nadira/Anarkali se disfarça de escultura



Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

Salim sugere que Anarkali dance representando Radha, amante do deus Krishna, na celebração do nascimento desse deus. Na performance da música *Mohe panghat pe* (“Na margem do rio”), Anarkali dança representando Radha, juntamente com outras dançarinas.

Figura 55 – *Mughal-e-Azam* (1960): O nascimento de Krishna é celebrado no palácio de Akbar

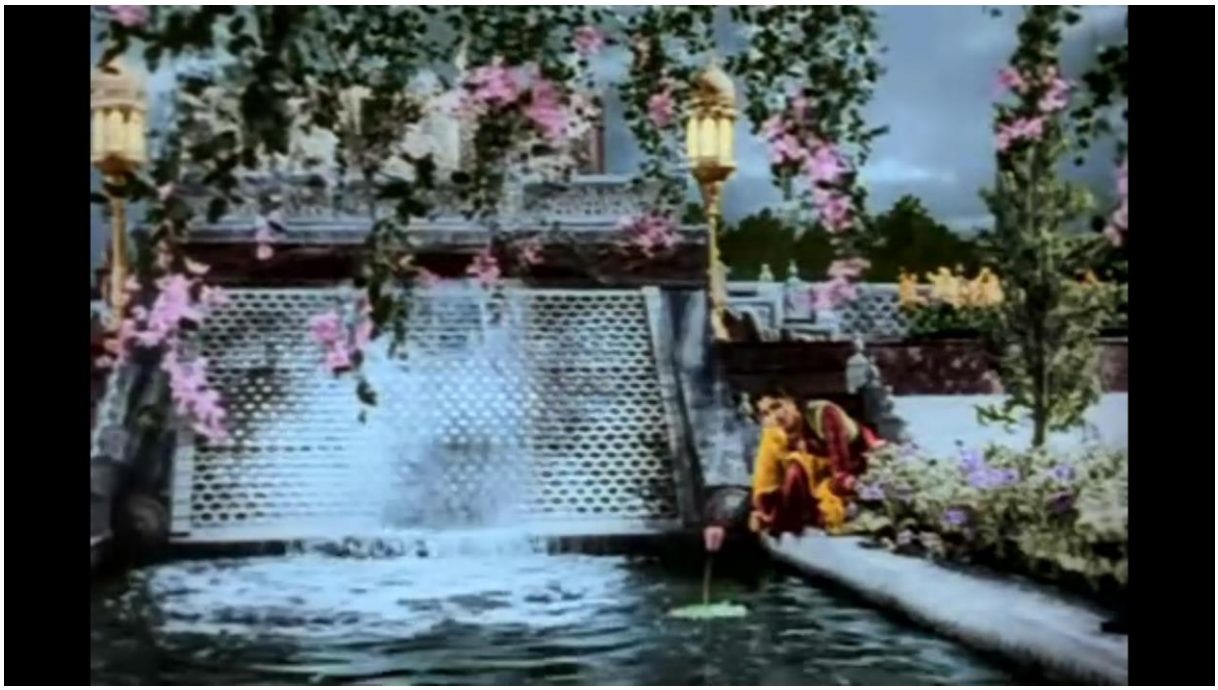
Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

Figura 56 – *Mughal-e-Azam* (1960): Anarkali dança representando Radha a canção *Mohe panghat pe nandlal*

Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

Salim e Anarkali se apaixonam um pelo outro, mas Anarkali renega seu amor, por causa de sua condição de criada. Quando sua irmã, Suraiya (Sheela Delaya), afirma que ela está amando o príncipe e vice-versa, Anarkali a repreende, dizendo: “Silêncio, Suraiya.” Suraiya diz a ela: “Não faço silêncio, até que você se torne rainha.” Anarkali: “Suraiya, pelo amor de deus, uma criada não pode ter tais sonhos. Ele é um príncipe e o futuro rei da Índia.” Salim envia uma carta de amor à Anarkali por intermédio de Suraiya, pede que sua amada coloque a resposta à carta em uma flor de lótus e que deixe que a correnteza do jardim do palácio leve a flor até ele. A resposta de Anarkali é negativa, por causa da diferença de classe social entre ela e Salim. Este se entristece e lamenta o fato de ser príncipe, tendo em conta que se trata de dois seres humanos.

Figura 57 – *Mughal-e-Azam* (1960): Anarkali envia uma mensagem a Salim por meio de uma flor de lótus que segue pela correnteza



Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

Em *Mughal-e-Azam*, como em vários outros filmes híndi, as flores são utilizadas com frequência, seja como meros elementos decorativos, seja como elementos simbólicos. Frequentemente, elas aparecem associadas ao casal de apaixonados. A utilização recorrente das flores no cinema híndi é um reflexo da

importância que a sociedade indiana atribui a elas. Na Índia, as flores são muito empregadas para enfeitar e aromatizar as casas, além de serem muito utilizadas na elaboração de *pushpamalas*. As flores têm papel expressivo nos cultos religiosos hindus e são oferecidas, juntamente com águas, frutas e incensos, a deuses, em cultos que podem ser feitos até três vezes ao dia (BBC, 2003). Particularmente, o lótus (*Nelumbo nucifera*), considerado “a flor nacional da Índia”, tem uma associação com a cultura indiana que remonta a milhares de anos e é considerada símbolo da cultura índica desde tempos remotos (NATIONAL..., S.D.). A flor ocupa posição proeminente na mitologia indiana e está fortemente presente na arte indiana (NATIONAL..., S.D.). O lótus é uma flor comumente vista nos templos indianos. Diferentemente das demais flores, que geralmente só são oferecidas a uma deidade quando floresceram completamente, o lótus também é oferecido quando é ainda um botão (K. K. YATHEENDRAN apud OS SIGNIFICADOS..., 2014). Atualmente, ele é utilizado como símbolo de pureza e bondade nas artes (VENUS UPADHAYAYA, 2014).

Quando um dos criados de Salim lhe pergunta por que Anarkali recusou sua proposta, o príncipe lhe responde: “Ela é apenas uma criada e eu, infelizmente, sou um príncipe.” O criado diz a ele: “E essas diferenças são irreconciliáveis.” Salim: “E somos seres humanos. Isso também deve ser irreconciliável.” Frequentemente nos filmes do cinema híndi, nos casos de histórias de amor entre personagens de castas ou estratos sociais distintos, o protagonista de casta elevada é uma boa pessoa, que desconsidera e despreza totalmente as estratificações sociais. Isso contribui para instigar no público, inserido na realidade segregacionista indiana da tradição das castas, empatia pelo protagonista e pelo filme. Em determinada passagem, quando Salim vai se encontrar com Anarkali, ela lhe diz: “Isso é uma afronta à sua condição de príncipe. Você é o amo. Eu sou apenas a serva.” Salim responde a ela: “Hoje eu quebrarei o muro que existe entre nós.” Anarkali é uma mulher abnegada e submissa e completamente devota ao príncipe. Em outra passagem, quando Suraiya pergunta à Anarkali por que motivo ela teme ser mal falada, ela diz: “Eu não tenho medo de ser mal falada. Eu não quero que ele seja mal falado.” Em outro momento, quando a paixão entre o casal está na iminência de ser descoberta, Anarkali diz: “Eu

posso suportar nossa separação, mas não a sua desgraça.” Assim, ela aprecia mais a vida de seu amado que a sua própria vida.

Em determinado ponto da trama, Bahar, a rival de Anarkali, propõe a ela um debate, em que cada uma delas mostraria suas qualidades e, então, o príncipe escolheria a melhor. Na performance da música *Teri mehfil mein kismat azmakar* (“Testaremos nossa sorte”), o debate ocorre. Bahar e Anarkali apresentam, cada qual, sua visão do amor. Pela visão do amor de Bahar (“A história dos enamorados é consumir-se em suspiros e agonias. Nós veremos, um dia, este espetáculo com um sorriso.”), Salim dá a ela uma flor. Pela visão do amor de Anarkali (“Concordamos que o amor estraga completamente a vida de alguém. Isso é menor que o mundo se lembrar de você após sua morte? Eu verei, ao sacrificar minha vida por amor a alguém.”), Salim dá a ela espinhos. Ela diz a ele: “Eu tenho sorte...” Após Salim ter sido ferido com um espinho, ela completa: “Espinhos não temem a dor.” Nota-se que a passagem explícita o amor sacrificial de Anarkali por Salim.

O governo da província Ajmer é entregue ao príncipe Salim pelo imperador Akbar. Contudo, Salim ocupa sua mente completamente com o amor que sente por Anarkali e é totalmente negligente com a província. Ocorre uma ameaça de revolta em Ajmer e Salim não faz caso disso. O rei fica irado com a atitude do rapaz e quer saber o motivo de tal negligência. Na cena em que Salim e Anarkali aproximam seus lábios, ele acaricia o rosto de Anarkali com uma pena e depois acaricia seus próprios lábios com o objeto, o que alude ao beijo. Em *Prem ratan dhan payo* (2015), há uma clara referência a essa cena, quando Maithili acaricia seu rosto e o rosto de seu amado, Prem, com uma pena muito similar à utilizada em *Mughal-e-Azam*. Como ocorre geralmente no cinema híndi, em *Mughal-e-Azam* não há cena de beijo. Contudo, cenas como essa, de “quase-beijo”, muitas vezes feitas com a utilizado de um objeto (no caso, uma pena), que oculta e ao mesmo tempo sugere o beijo, são recorrentes em filmes de Bollywood. Em outro momento em que Salim e Anarkali estão na iminência de se beijarem, a cena é interrompida por um corte abrupto. Bahar descobre o romance dos dois.

Figura 58 – *Mughal-e-Azam* (1960): O movimento de uma pena oculta e sugere o beijo entre Salim e Anarkali

Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

Salim marca um encontro com Anarkali em um dos jardins do palácio. Os dois deveriam se encontrar quando Tansen, um dos cantores do palácio, começasse a cantar e tocar a música *Prem jogan ban ke* (“Tornando-me um sacerdote apaixonado”). A música se refere ao momento vivido pelo casal: “Sendo um devoto do amor, eu parti em busca da minha amada.” É pouco verossimilhante a música falar justamente sobre o momento vivido pelo casal, sem que Tansen soubesse do encontro entre os enamorados. O encontro é fantasioso: uma chuva de flores amarelas cai sobre eles. Cena semelhante ocorre em *Prem ratan dhan payo* (2015), na performance da música *Jalte diye*, em que flores brancas jorram sobre o casal Prem e Maithili.

Figura 59 – *Mughal-e-Azam* (1960): Salim e Anarkali se encontram em um dos jardins do palácio

Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

Figura 60 – *Mughal-e-Azam* (1960): Uma chuva de flores jorra sobre os enamorados, Salim e Anarkali

Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

Figura 61 – *Mughal-e-Azam* (1960): Tansen entoa a canção *Prem jogan ban ke sundari*

Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

Bahar ousa comparecer no local onde estão reunidos Salim e Anarkali e a espiá-los. Salim atira uma adaga em Bahar, mas não a atinge. Então, ele pergunta e ela: “Bahar... O que sabe a chama de uma vela?” Ela responde a ele: “Sussurros e segredos noturnos.” Após passar a adaga sobre a chama de uma vela, apagando-a, Salim diz a Bahar: “É por isso que a chama da vela é apagada ao raiar do dia. Você descobriu um segredo. Você também deveria ser apagada.” Nessa cena, a utilização redundante de um símbolo visual (o apagamento da chama pela adaga) ilustra diálogos poéticos e torna a narrativa ainda mais clara. Cena semelhante ocorre em *Padmaavat* (2018), quando Raghav Chetan ousa espiar a intimidade entre o rei Ratan Singh e a rainha Padmaavat, motivo pelo qual o rei lhe atira uma faca.

Bahar expõe o romance secreto de Salim e Anarkali para o imperador Akbar. Nesse momento, outro símbolo visual, a flor de romã, é utilizado. Como dito, o nome Anarkali significa “flor de romã”. Bahar vem até Akbar com uma flor de romã e diz: “Anarkali... está florescendo nos jardins do palácio. Vossa majestade ainda não deve ter visto.” O imperador se lembra, então, de Anarkali e, tomando a flor em suas

mãos, diz: “Eu tampouco tenho visto Anarkali. Sua dança acalmará nossas mentes perturbadas. Mande-a entrar.” Bahar diz a ele: “Ela não pode vir.” Akbar: “Por que não?” A câmera corta para o local onde o casal está. O príncipe diz a Anarkali: “Ao lado de Salim, Anarkali será a rainha da Índia.” Anarkali diz a ele: “Não eleve um punhado de terra ao nível de uma coroa.” Salim: “Eu já posso ver a Índia de Akbar, o Grande, sob seu domínio.” Anarkali: “Pelo amor de deus, por favor...” Nota-se que o amor de Anarkali por Salim é verdadeiro e desinteressado. Após encontrar o casal, Akbar esmaga a flor de romã com sua mão. Há um *fade* para o preto e, em seguida, um novo *fade* para a cena em que Anarkali se encontra deitada como uma flor esmagada, assustada com o barulho que o soldado que se aproxima faz.

Por ordem de Akbar, seus soldados encerram Anarkali na masmorra. Nesse ponto, o filme tem algumas elipses de tempo: não se exibe Bahar contando o segredo; não se exibe a ordem do imperador para prender Anarkali; de um plano a outro, o vestido de Anarkali é trocado por vestes de presidiária. Na prisão, ela entoa a canção *Mohabbat ki jhooti kahani pe roye* (“Deixe-me lamentar as falsas histórias de amor”), na qual expressa tristeza por sua situação. A música não é coreografada propriamente, mas apenas “encenada”. No filme como um todo, algumas canções são dançadas por um conjunto de dançarinas, outras são apenas “encenadas” pelos atores, sem coreografia. Nos filmes do cinema híndi em geral ocorre geralmente da mesma forma.

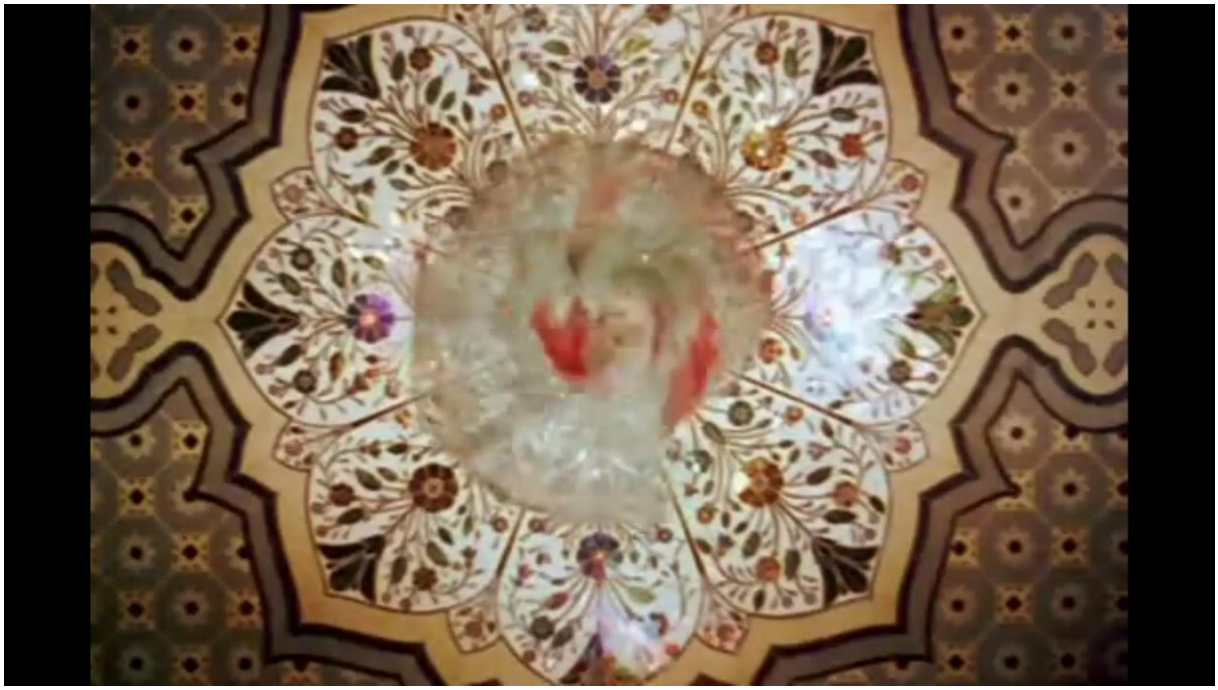
Salim exige a saída de Anarkali da prisão, como condição para que ele aceite suceder o imperador no trono. Então, Akbar chama a moça ao salão real e lhe diz: “Estou certo de que a escuridão da masmorra... apagou o brilho de seu sentimento.” Ela diz a ele: “A escuridão da masmorra não foi escura o suficiente.” Akbar: “A escuridão será mais densa.” Anarkali: “Meus sentimentos serão mais fortes.” Akbar ordena a ela que esqueça Salim e que o convença de que não está apaixonada, dando a ele a impressão de que seu amor era falso, ao convencê-lo de que “uma criada desejou ser a rainha da Índia e se valeu das facetas do amor”. O imperador não aceita que o sucessor de seu trono, um nobre Mogol, se case com “uma reles criada”, que “não está à sua altura”. Anarkali decide obedecer à ordem do rei, apesar de ambos saberem que aquilo que foi combinado que ela falasse a Salim é uma

mentira. Após o acordo, Akbar manda soltá-la. Anarkali pede a deus coragem para que consiga trair Salim.

Bahar diz a Salim que Anarkali o traiu, que trocou as correntes da prisão por braceletes de ouro do rei e que dançará na festa de ano novo do palácio, antes de partir. Salim dá um tapa no rosto de Anarkali. Embora derrame lágrimas, ela não revida, não o contesta e não demonstra revolta contra a situação – aqui, a agressão física à mulher pelo homem é considerada algo normal. Após dançar para o rei e a rainha, Anarkali canta e dança a música *Pyar kiya to darna kya* (“Por que devemos ter medo, se tivermos amado”), cuja letra diz: “Nós apenas amamos e não cometemos um crime. / Por que devemos nos esconder e, então, suspirar? / Por que deveríamos ter medo quando amamos?” Esse trecho da canção faz Salim refletir e Bahar recuar envergonhada. A performance musical revela os pensamentos e os sentimentos dos personagens e os altera. Anarkali canta olhando para o imperador: “Eu contarei a história do meu amor, ainda que isso custe a minha vida. / (...) / O desejo permanecerá em meu coração, junto à chama da nossa paixão. / Eu viverei de amor e morrerei de amor.” Sua firmeza diante do imperador deriva de sua submissão a Salim, a quem ela ama mais que a si própria. Nesse ponto da performance, Anarkali entrega uma faca ao rei, demonstrando seu destemor em relação a qualquer punição por amar Salim. A letra da música diz ainda: “Nada resta a fazer quando se está amando.” O rei demonstra ira; a rainha, preocupação; o príncipe, alegria.

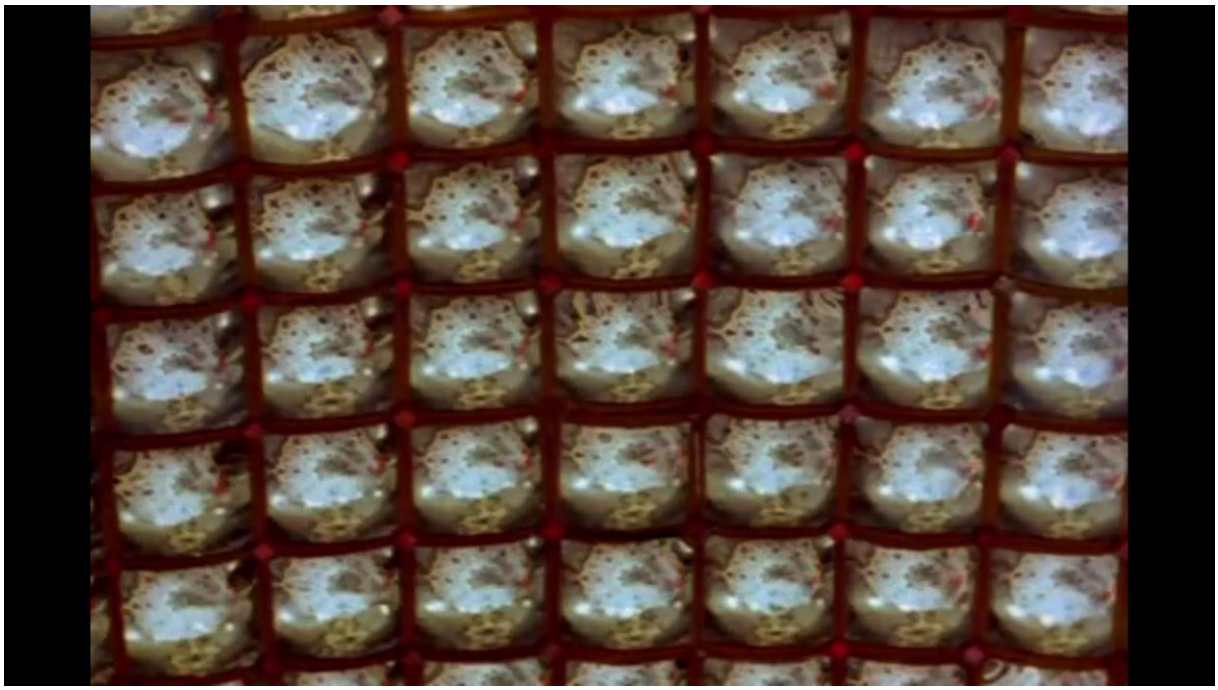
A letra canção diz também: “Meu amor não pode ser ocultado, porque está em todo lugar.” Nesse momento, a câmera mostra o teto, em cujos vitrais a imagem de Anarkali está refletida. O efeito produzido é a impressão de que a imagem de Anarkali foi replicada várias vezes. O canto solo é substituído pelo canto coletivo, como se houvesse várias Anarkali cantando. O príncipe olha para o teto satisfeito. O rei, assustado. Em vários outros momentos da performance, quando esse trecho é cantado, a imagem de Anarkali é reproduzida em vitrais do salão real situados em vários pontos.

Figura 62 – *Mughal-e-Azam* (1960): Plano azimutal destaca desenho formado pelo vestido de Anarkali, que dança, e pela padronagem do piso



Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

Figura 63 – *Mughal-e-Azam* (1960): Vitrais do palácio replicam a imagem de Anarkali, sugerindo que seu amor por Salim está em todo lugar



Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

Enquanto Anarkali dança, a suntuosidade do palácio é exibida, em acordo com a atenção à plasticidade e ao gosto pelo excesso visual que caracterizam em geral o cinema híndi.

Figura 64 – *Mughal-e-Azam* (1960): O palácio de Akbar caracteriza-se pela suntuosidade e pelo excesso visual

Fonte*: Mughal-e-Azam* (1960).

Após a performance, Akbar diz com ironia: “Esse amor destemido... essa dança... essa forma de expressão... merecem nosso reconhecimento.” Anarkali diz a Akbar: “Eu tenho sorte. Eu já esperava receber o reconhecimento do imperador.” Akbar ordena a um de seus guardas: “Guarda! Leve essa mulher insolente e tranque-a na masmorra.” Anarkali, retirando a mão do guarda de seu braço, dirige-se à prisão corajosamente e, após curvar sua cabeça três vezes em reverência ao rei, sai. Anarkali vai satisfeita para a masmorra, pois sabe que o príncipe se alegrou ao ver sua demonstração de amor destemido por ele, como a expressão dele demonstrou enquanto ela dançava.

Salim liberta Anarkali da prisão e tenta em vão fugir com ela. A moça é encerrada novamente na masmorra. Com o fim de impedir que a honra dos mogóis

seja manchada por causa do “amor de uma criada”, o imperador ordena que Salim vá ao campo de batalha, para impedir “a infâmia” do casamento entre o descendente do imperador e uma criada, preferindo que seu filho morra a ter sua honra manchada. “Morrer numa batalha é melhor do que morrer chorando por criada”, considera Akbar. O rei envia Salim ao decão, no comando do exército, não cedendo às pressões da rainha em prol da vida do filho. Salim só aceita ir à guerra, porque um servo de seu pai o convence de que a vida de Anarkali corre risco, caso ele persista em ficar.

Após a partida de Salim, Akbar entrega Anarkali como esposa ao escultor do palácio. Este considera tolo o feito do imperador. Aqui, há mais um símbolo visual. Bahar pergunta ao arquiteto: “Você rejeita as ordens reais e seu precioso presente?” Ele responde a ela: “Exatamente.” Bahar: “Está ciente das consequências?”, apontando para um alto-relevo em que um elefante esmaga a cabeça de um homem. Ela continua: “Esta obra-prima ganhará vida com meu sangue.”

Salim escreve uma carta ao seu pai, declarando-se independente dele e exigindo que ele o reconheça como príncipe da dinastia Timúrida – na qual os reis escolhem suas esposas – e que aceite Anarkali como sua esposa e como futura rainha da Índia. Salim afirma que, se não for assim, ele se rebelará. O imperador não aceita suas exigências e passa a 338iolenta338-lo como um dos rebeldes do reino. Há guerra entre pai e filho. A rainha Jodha fica entre o esposo e o filho. No reino dos mogóis, a rainha era a responsável por entregar à espada ao imperador, líder dos exércitos que batalhavam contra os rebeldes e os inimigos do reino. Como Jodha resiste em entregar a espada para Akbar, este retira o *sindoor*, que indica que ela é uma mulher casada, de sua testa. Então, Jodha, por causa de sua lealdade matrimonial, entrega a espada à Akbar a contragosto.

Akbar ordena a morte de Anarkali ao primeiro tiro de canhão. Um close enquadra o rosto da moça na prisão, ocultado em parte por correntes que ocupam o primeiro plano. O plano que se segue enquadra o portão da masmorra em primeiro plano e Anarkali no fundo em dimensão reduzida em relação ao conjunto do quando, indicando seu estado de ostracismo. Além disso, esse plano reforça, por um lado, a imponência do poder real, expresso na ordem de prisão feita pelo imperador Akbar, e, por outro, a impotência e fragilidade de Anarkali diante das circunstâncias. O

ambiente da masmorra, cheio de correntes, é fantasioso e estilizado, aspecto reforçado pela música que Anarkali canta.

Figura 65 – *Mughal-e-Azam* (1960): Anarkali é encerrada na prisão por se recusar a renegar seu amor por Salim

Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

Figura 66 – *Mughal-e-Azam* (1960): A imponência do portão da masmorra em primeiro plano contrasta com a fragilidade de Anarkali ao fundo

Fonte: Mughal-e-Azam (1960).

Figura 67 – *Mughal-e-Azam* (1960): Anarkali, na prisão, lamenta sua situação

Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

Anarkali entoa uma oração cantada, *Bekas pe karam kijiye* (“Mostre compaixão aos necessitados”), por meio da qual ela pede a deus que tenha misericórdia dela. Após a oração, um rajput amigo de Salim e servo do imperador, Durjan Singh (Ajit Khan), liberta Anarkali da prisão após lutar contra os guardas da masmorra. Assim, Durjan contraria a ordem do imperador, que ordenara a morte de Anarkali, pois prometera a Salim que resgataria a moça com vida.

Akbar diz ao filho: “Oremos para que deus o proteja da cólera de Akbar.” E diz à Anarkali: “Anarkali, sua vida é o prenúncio da desgraça de Salim.” Uma grande batalha sucede entre os dois exércitos, com numerosos guerreiros e com o emprego de cavalos, espadas e canhões. Nas cenas de confronto, o movimento dos soldados, dos animais e das bandeiras e os enquadramentos são muito plásticos.

Figura 68 – *Mughal-e-Azam* (1960): Salim guerreia contra seu pai em prol de seu amor por Anarkali

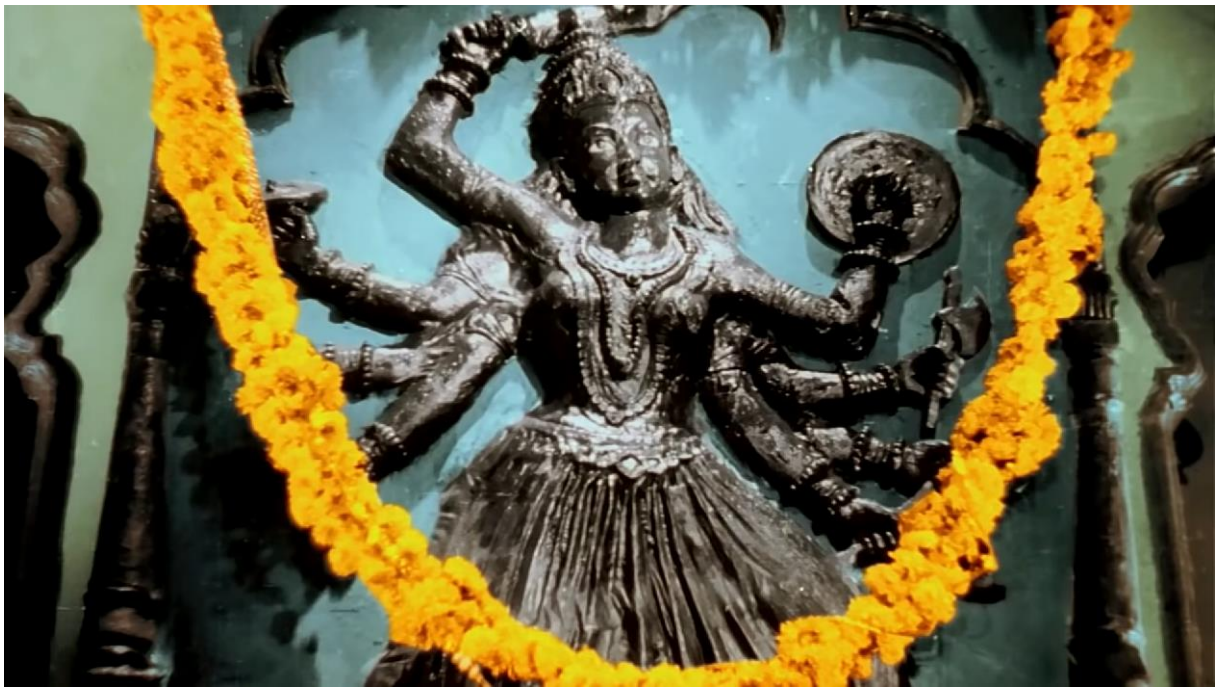
Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

Como ocorre em *Padmaavat* (2018), em *Mughal-e-Azam*, o motivo de uma grande guerra é o amor entre um homem e uma mulher – nos filmes híndi em geral, o amor é um grande tema, frequentemente o maior de todos. Salim diz a Akbar:

“Esta espada já aniquilou a prepotência de muitos soldados. Hoje, ela não só protegerá Anarkali, mas também todos os enamorados, cujos corações se recusam a ser escravizados por um imperador.” No confronto, Akbar ordena que se acabe com “a vida abominável de Anarkali”, que também está no campo de batalha. Apesar disso, ela consegue escapar com vida, auxiliada por Durjan.

Akbar volta vitorioso da guerra e põe o *sindoor* novamente sobre a testa de Jodha, que estava prostrada diante da imagem de Krishna. Akbar, que poupara a vida de Salim, diz à sua esposa: “A espada do pai teve misericórdia, mas a justiça do imperador será feita.” Salim é julgado pelo tribunal real, sendo acusado de desonrar sua herança, por causa de uma criada, de zombar das ordens reais, de forçar Durjan a cometer uma traição ao libertar Anarkali e de levar o exército real à revolta. O pai propõe ao filho lhe perdoar, com a condição de que ele esqueça Anarkali, que seria, então, sentenciada à morte. Como ele não aceita, o rei decreta sua morte em lugar de Anarkali, considerando que “a justiça é mais importante que um filho”. Os súditos do reino pedem misericórdia a Akbar, mas ele se nega a voltar atrás. Durjan, ferido na batalha, pega uma espada para lutar contra Akbar em defesa do amor de Salim e Anarkali. Mas, ao olhar para a imagem de Durga (“a inacessível”), que está entre ele e Akbar, Durjan fica paralisado e cai morto – ele experiencia o *darshan*. Durga livra Akbar da morte, impedindo que Durjan cometa a transgressão de se revoltar contra uma autoridade e, ao mesmo tempo, honra Durjan, pois o *pushpamala* que coroava sua imagem cai sobre o corpo dele.

Figura 69 – *Mughal-e-Azam* (1960): Imagem de Durga com um *pushpamala*



Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

Figura 70 – *Mughal-e-Azam* (1960): O *pushpamala* de Durga cai sobre o corpo do falecido Durjan Singh, que lutara em prol do amor de Salim e Anarkali

Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

Salim aceita sua sentença de morte e em seu discurso diz: “Esta data histórica marca a derrota de Akbar, o grande, e o triunfo do amor. Eu agradeço. Eu parabenizo as mães dos mártires, cujas vidas foram sacrificadas em nome da verdade e do amor. Meu último pedido é que você se junte àqueles que têm um coração, e não àqueles que têm fortuna.” Enquanto caminha rumo ao cumprimento de sua sentença, a música *Aye mohabbat zindabad* é entoada por Tansen. A canção é um clamor em prol do amor. Sua letra diz: “No caminho da fidelidade, os amantes celebram seus *Eid*. / Comemore a felicidade, enquanto o amor é sacrificado. / (...) / Viva o amor! / (...) / Dos grilhões da riqueza, / Você [o amor] permanece livre. / (...) Viva o amor! / Você está lá nos templos, nas mesquitas e em todas as crenças. / Você está lá na doce melodia da flauta [essa passagem se refere Krishna, que seria flautista]. / Você é o único nas orações. / Só por causa de você, o mundo das religiões é florescido. / (...) / Se o amor se tornar um rebelde, então ele poderá mudar o curso do mundo. / Queimar os palácios e deixar para trás os tronos reais. / Ficar corajosamente diante da morte e não se queixar.” Aqui, está presente o princípio que perpassa o *Mahabharata* de que o que importa na guerra é manter-se fiel ao princípio pelo qual se luta e adquirir virtude ao final, e não simplesmente ganhar a batalha. Ao aceitar sua condenação, Salim considera sua morte como uma vitória de seu amor por Anarkali contra seu pai, que queria que tal amor fosse renegado pelos apaixonados. De forma similar, em *Padmaavat* (2018), a protagonista Padmaavat considera sua morte na fogueira uma derrota para seu rival, Alauddin, que, assim, não poderá ter o que tanto queria: o seu rosto. A integridade moral de Padmaavat e seu ocultamento como preciosidade exclusiva de seu esposo, Ratan, são preservados até o final, ainda que isso tenha custado muito, inclusive a morte da moça.

Salim é apoiado por todo o exército, que canta: “Vida longa ao amor!” O rei observa a multidão triste e angustiado, enquanto Tansen canta: “Para aquele cuja religião é a coroa governante, ela é um deus de tal pessoa. / Aquele que não tem amor em seu coração é uma pedra e não um homem. / Inimigo do amor, volte para os seus sentidos ou então você será destruído.” Akbar acende o pavio do canhão preparado para matar Salim. Contudo, ao ver que Anarkali se apressa para morrer

no lugar dele, Man Singh (Murad) desvia o canhão do alvo e, assim, Salim escapa da morte.

Akbar decide, então, manter Salim vivo e matar Anarkali em seu lugar. Mesmo recebendo a sentença de ser emparedada viva, Anarkali fica feliz pelo fato de Salim estar salvo e diz: “Que o sol da glória do imperador brilhe para sempre... e que a vida do meu príncipe seja tão longa quanto a das estrelas. Aceite a minha vida. Eu fui ricamente recompensada.” Anarkali tem o direito de fazer um pedido antes de morrer, como de costume ocorria com os que eram sentenciados à morte. Ela pede ao imperador que se torne rainha antes de cumprir sua sentença, para que a palavra de Salim, que prometera fazer dela rainha, não seja uma mentira. O rei consente, para que o filho não passe vergonha, “por não poder atender ao pedido de uma criada”. Anarkali diz ao rei, após ser coroada por ele: “Em troca dos magníficos presentes de vossa majestade, esta escrava perdoa Jalaluddin Muhammad Akbar por seu assassinato.”

O imperador ordena que Anarkali faça Salim cheirar a porção do esquecimento antes do amanhecer, para que ele não a impeça de morrer, com o que a moça concorda. Contudo, mesmo cheirando a porção, Salim percebe o esquema e tenta em vão impedir que os soldados de Akbar tirem Anarkali de perto dele. A moça é conduzida ao cumprimento de sua sentença. A mãe de Anarkali, Jillo, reage, mas é contida pelos soldados. Então, ela se lembra da promessa que o imperador lhe fizera, quando ela lhe anunciara que ele teria um filho: “Eu juro pelas sagradas balanças da justiça que você terá tudo o que quiser de mim.” Jillo, então, vai até Akbar e pede a ele a vida de sua filha, Anarkali. O imperador liberta a moça, mas a expulsa do reino e ordena à sua mãe que não deixe Salim saber que ela está viva. Anarkali sai do palácio, conduzida por sua mãe, como alguém que apenas vegeta. As palavras finais do imperador para ela são: “Anarkali, enquanto o mundo existir, você será o eterno símbolo do amor. Você sempre será lembrada na história do povo mogol, porque você deu vida nova aos descendentes de Babur e Humayun[50]. Mas eu... Eu não posso dar a você nada além de uma vida no

[50] Em seu auge, de meados do século XVI ao início do século XVIII, o Império Mughal controlou quase todo o subcontinente indiano (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.l). Babur (Zahir al-Din

anonimato. Eu estou impotente. Eu juro por deus: não sou inimigo do amor, mas escravo dos princípios. Considere a impotência de um escravo... e talvez então você me perdoe.”

Figura 71 – *Mughal-e-Azam* (1960): Anarkali é banida do Reino Mogol

Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

Na cena final, a Índia surge novamente e diz: “E foi assim que meu adorado imperador poupou a vida de Anarkali. Aos olhos de todos, ele pareceu cruel e injusto. Mas eu sou testemunha da justiça do imperador, a quem o mundo chamou de “o grande mogol”. A manutenção da ordem social estratificada, em que as possibilidades em termos de casamento são limitadas por normas e costumes sociais, é considerada uma boa coisa. O filme é um defensor da manutenção das estruturas sociais estabelecidas e do *dharma*. Ao final, a estrutura social e a autoridade do imperador Abkar prevalecem sobre a paixão de Salim e Anarkali, apesar da intensa luta dos dois para permanecerem juntos. Assim, o filme tende a

---

Muhammad) fundou o Império Mughal em 1526 (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.m). Seu filho, Humayun (Nasir al-Din Muhammad), o sucedeu e reinou de 1530/1540 a 1555/1556 (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.l). Akbar, filho de Humayun, por sua vez, sucedeu o pai e governou de 1556 a 1605 (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.l). Abkar é geralmente considerado o maior de todos os imperadores mogóis (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.l).

legitimar e a reforçar a estrutura social baseada em hierarquizações rígidas dos indivíduos.

Muitos filmes híndi se caracterizam pelos diálogos poéticos, mas *Mughal-e-Azam* se destaca nesse aspecto. O filme é repleto de diálogos poéticos. Ashis Nandy (1998) elogiou o caráter poético do diálogo do filme: “Os personagens de *Mughal-e-Azam* não apenas falam – eles refinam a comunicação, eles a destilam, eles a cristalizam em muitas gemas reluzentes facetadas, eles fazem poesia da linguagem ordinária.” (NANDY, 1998, tradução nossa). Quando retorna da guerra ferido, Salim se recusa a ser tratado por um médico. Um dos soldados lhe pergunta: “Não quer que suas feridas sejam tratadas?” Salim lhe responde: “Não são feridas. São flores. A primavera se ofende quando morre uma flor.” E, tomando uma espada, ele diz ainda: “Não é apenas uma arma, é também um buquê de rosas.” O soldado diz a Salim: “Mesmo após quatorze anos de sanguinolência, você ainda está imerso em poesia. É impressionante.” Salim: “Não há nada impressionante. Um verso de Omar Khayyam[51] mudaria se fosse escrito em pedra, ao invés de ser escrito em ouro?” O soldado: “Não.” Salim: “Então, tudo o que o seu governante disse sobre mim está errado.” Em outra cena, quando a rainha Jodha prepara a recepção de seu filho, que retornara do campo de batalha, ela diz: “Bahar, cerque Salim com a fonte da juventude. Faça mil luas brilharem para o meu filho. Que haja tapete de estrelas onde quer que ele ande. E que haja um paraíso onde quer que ele olhe.”

Como em muitos outros masala híndi, a *mise-em-scène* de *Mughal-e-Azam* caracteriza-se pelo excesso visual e pelo forte colorido, notadamente nas cenas com performances musicais, nas quais o volume e o colorido do figurino dos dançarinos carregam ainda mais o cenário. Além disso, como também ocorre com frequência nos masala híndi, *Mughal-e-Azam* tem cenários suntuosos e retrata um mundo de riquezas (as criadas não são ricas, mas desfrutam das riquezas do próspero reino no qual estão inseridas), distante da realidade da maioria da população indiana.

---

[51] Giate Aldim Abu Fate Omar Ibne Ibraim Khayyam (1048-1131) foi um poeta, matemático e astrônomo persa (FITZGERALD, 2009, p. 13, 14). Atribui-se a ele a autoria do *Rubaiyat* ("quartetos”), uma coleção de poemas traduzida e publicada em 1859 pelo poeta inglês Edward Fitzgerald (FITZGERALD, 2009, p. 12). O *Rabaiyat* foi traduzido em várias línguas e dele vem as principais ideias europeias sobre a poesia persa (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.g).

Figura 72 – *Mughal-e-Azam* (1960): Os figurinos coloridos das bailarinas são explorados esteticamente

Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

Figura 73 – *Mughal-e-Azam* (1960): Os cenários suntuosos e os figurinos coloridos contribuem para carregar visualmente as imagens

Fonte: **Mughal-e-Azam (1960).**

Figura 74 – *Mughal-e-Azam* (1960): Mulheres cantam, tocam e dançam no palácio

Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

Em *Mughal-e-Azam*, é dada grande importância à plasticidade. Segundo Stephen Teo (2012), a plasticidade do filme prende a atenção dos espectadores e a grandeza das filmagens contribui para a atratividade dele, juntamente com a história de amor romântico que enfrenta as estruturas sociais que lhe são opostas. Muitos dos planos são construídos com esmerada atenção aos elementos da composição fotográfica. Explora-se o potencial estético dos grandes espaços naturais, como cadeias montanhosas, e os desenhos e os movimentos formados pelas multidões, algumas vezes diminuídas diante da grandeza da paisagem.

Figura 75 – *Mughal-e-Azam* (1960): O príncipe Salim segue para o campo de batalha, juntamente com o exército real

Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

Nos ambientes internos do palácio, os planos exploram as padronagens dos elementos decorativos, a arquitetura dos espaços, as cores e os movimentos dos dançarinos em performance. No filme em comento, há apenas dançarinas mulheres – no cinema híndi em geral, as mulheres são maioria nas sequências de dança. Há também o emprego de elementos como flores, pérolas e pombos com fins estéticos. Como em *Mughal-e-Azam*, em *Devdas* (2002), os pombos são empregados em planos que ressaltam a beleza e a feminidade da mocinha, em momentos de alegria, causada por instantes agradáveis entre ela e o mocinho.

Figura 76 – *Mughal-e-Azam* (1960): Anarkali alimenta pombos

Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

Em *Mughal-e-Azam*, a religião hindu está fortemente presente e é valorizada em várias cenas do filme. Por exemplo, após orações, faladas ou cantadas, sempre ocorre o atendimento do pedido feito aos deuses. Os protagonistas aludem a deuses hindus. Anarkali, com seu amor abnegado por Salim e com sua submissão a ele, representa a deusa Sita. Salim representa o deus Rama, forte, corajoso e protetor. Durjan, o leal amigo de Salim, representa o deus Hanuman, fiel amigo de Rama. Os personagens que representam deuses hindus e as imagens esculpidas de deuses hindus exibidas no filme satisfazem o anseio da audiência pelo *darshan*.

Figura 77 – *Mughal-e-Azam* (1960): Sheikh Salim-u-din Chisti executa atos religiosos para que Akbar tenha um filho

Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

Figura 78 – *Mughal-e-Azam* (1960): Abkar participa de atos religiosos com o fim de se tornar pai

Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

Figura 79 – *Mughal-e-Azam* (1960): A rainha Jodha pede a Krishna para ver o rosto de Salim, ao saber da iminência de seu retorno da guerra

Fonte: *Mughal-e-Azam* (1960).

Comenta-se, por fim, a respeito da relação hindu-muçulmana no filme. O imperador Akbar é muçulmano e a rainha Jodha é hindu. Isso é algo raro no cinema híndi, em que geralmente ocorre o oposto nos casos de relacionamento entre pessoas de religiões diferentes: o mocinho é hindu e a mocinha é muçulmana. O crítico de cinema Mukul Kesavan, apud Omair Ahmad (2008), afirma que não conseguiu se lembrar de outro filme sobre o amor hindu-muçulmano no qual a mulher é hindu. Contudo, ressalva-se que se trata um filme baseado em uma história em que o protagonista é muçulmano. Além disso, aspectos da cultura hindu são enfatizados, em detrimento de aspectos da cultura muçulmana. Assim, por exemplo, Akbar é muçulmano, mas puxa a corda que faz oscilar o balanço da imagem de Krishna. Mesmo sendo um rei muçulmano, ele pratica a cultura hindu, assim como seus súditos. O filme mostra hindus e muçulmanos convivendo harmoniosamente e não há momentos de conflitos entre eles. Entretanto, a cultura hindu é mostrada de forma mais proeminente que a cultura muçulmana.

Portanto, mesmo se apropriando de uma lenda cujo rei é muçulmano, *Mughal-e-Azam* é um filme inserido na cultura hindu indiana. Teo (2012) postula que o filme é uma "alegoria nacional", uma maneira estilística de apropriar-se da história e do patrimônio para enfatizar a identidade nacional. Ressalta-se que o cinema híndi como um todo em geral se caracteriza por se apropriar de elementos externos e fazer, a partir deles, um cinema peculiar – como ocorre geralmente nos casos em que filmes híndi são inspirados em produções de Hollywood, cujas referências superficiais são adaptadas à estrutura própria do cinema híndi.

7.1.5 *Sholay* (1975)

Sholay ("Cinzas", 1975), que é considerado um dos maiores *hits* da história de Bollywood, ficou em exibição por 286 semanas consecutivas (mais de cinco anos) em um teatro em Mumbai (SARAN, 2012; LIMCA, 2018). Esse recorde foi quebrado em 2001 por *Dilwale dulhania le jayenge* (1995) (SARAN, 2012; LIMCA, 2018), que ficou por 1.009 semanas em exibição no *Maratha Mandir*, Mumbai (DILWALE..., 2015). *Sholay* também foi o primeiro filme da história do cinema indiano a alcançar um jubileu de prata (vinte e cinco semanas consecutivas de exibição) em mais de 100 teatros da Índia e, além disso, alcançou um recorde de sessenta jubileus de ouro (cinquenta semanas) em toda a Índia (SARAN, 2012). Foi rotulado por Anupama Chopra (2000) como "o padrão ouro do cinema indiano".

Chopra (2000) afirma que o filme marcou a cultura popular indiana, atingindo uma dimensão mítica na mesma. Nirupama Dutt (2016) afirma que algumas de suas cenas e diálogos viraram emblemas na Índia. Por exemplo, muitos trechos de seu diálogo foram incorporados ao linguajar quotidiano da população, tais como "Tera kya hoga kaliya?" ("O que acontecerá com você, Kaliya?"), "Kitne aadmi the?" ("Quantos homens tinham lá?") e "Bahut yaarana laagta hai" ("Parece que vocês dois são muito próximos.") (DUTT, 2016). Presentemente, personagens e diálogos do filme continuam a ser referenciados e parodiados nas manifestações culturais populares indianas (CHOPRA, 2000).

Wimal Dissanayake e Malti Sahai (1992) observam que, embora o filme tenha se inspirado fortemente em Hollywood (o filme remete superficialmente aos faroestes

estadunidenses), particularmente na sua visualidade, ele foi “indianizado”. *Sholay* iniciou um novo “gênero” de filmes, o *curry western* (DUDRAH; DESAI, 2008), inspirando ele mesmo muitos outros filmes e pastiches. O “gênero” é também denominado *dacoit western*, por causa de suas origens em filmes *dacoit* indianos precedentes, notadamente *Mother India* (1957) e *Gunga Jumna* (1961), de Dilip Kumar (TEO, 2017).

Rahul Verna (2015) descreveu *Sholay* como “o *Star wars* de Bollywood”, comparando seu impacto no cinema híndi com o impacto que *Star wars* (“Guerra nas estrelas”, 1977), de George Lucas, teve em Hollywood e comprando Gabbar Singh a Darth Vader (David Prowse). William van der Heide (2002) comparou a cena de massacre em *Sholay* com uma cena similar em *Once upon a time in the west* (“Era uma vez no oeste”, 1968), de Sergio Leone. Heide (2002) afirma que, embora os dois filmes tenham estilo técnico semelhante, *Sholay* enfatiza os valores da família indiana e a tradição melodramática índica, enquanto *Once upon a time in the west* é mais materialista e contido em sua abordagem.

Sholay é um filme em hindi-urdu com 204 minutos de duração, dirigido por Ramesh Sippy e roteirizado por Salim Abdul Rashid Khan e Javed Akhtar. O filme transformou a visão sobre a profissão de roteirista em Bollywood – após o sucesso de público que obteve, a dupla de escritores Salim-Javed ascendeu ao estrelato e a profissão de roteirista passou a ser mais respeitada e bem paga (NDTV, 2010). As músicas do filme foram compostas por Rahul Dev Burman e as letras são de Anand Bakshi. *Sholay* foi o primeiro filme indiano com trilha sonora estereofônica e o primeiro filme indiano com tela de 70mm de largura (SARAN, 2012).

O filme foi produzido pela *United Producers Sippy Films* com um elevado orçamento, ₹30.000.000, em grande parte devido ao grande número de pessoas no *set*. O filme rendeu cinco vezes esse valor, arrecadando ₹150.000.000 em bilheteria (UNNY, 2014). *Sholay* se manteve como a mais alta bilheteria indiana de todos os tempos por quase duas décadas (UNNY, 2014) – esse recorde só foi quebrado dezenove anos depois, por *Hum aapke hai kaun* (1994), de Sooraj R. Barjatya (UNNY, 2014).

Sholay recebeu o *Filmfare Awards* de “Melhor Edição” (M. S. Shinde) (ALL FILMFARE..., S.D.). Recebeu três prêmios na seção hindi do *Bengal Film Journalists’ Association Awards*: “Melhor Ator Coadjuvante” (Amjad Khan), “Melhor Cinegrafista” (Dwarka Divecha) e “Melhor Diretor de Arte” (Ram Yedekar) (SHOLAY, S.D.). Além disso, recebeu um prêmio especial no *50th Filmfare Awards* em 2005, “Melhor Filme em 50 Anos” (ALL FILMFARE..., S.D.) – trinta anos depois de seu lançamento, o que mostra seu alinhamento com o gosto do público indiano e indica seu poder de influência sobre o cinema índico.

Sholay é um masala, no qual predominam características dos gêneros ação, comédia, romance e musical. A trama se passa na pequena aldeia Ramgarh, na qual vivem a dupla de ladrões Veeru (Dharmendra) e Jai (Amitabh Bachchan). Veeru é apaixonado por Basanti (Hema Malini), uma jovem tagarela que trabalha conduzindo uma carroça. Jai é apaixonado por Radha (Jaya Bhaduri), viúva reclusa e nora do policial aposentado Thakur Baldev Singh (Sanjeev Kumar). Em certa ocasião, Thakur convoca os dois bandidos para 356iole-lo a capturar Gabbar Singh (Amjad Khan)[52], um *dacoit* procurado pelas autoridades, as quais oferecem por ele uma recompensa de ₹50.000. Thakur promete à dupla de ladrões ₹20.000 a mais, caso eles entreguem Gabbar vivo a ele. Parte do apelo de *Sholay* deriva de sua referência a um acontecimento histórico indiano real, “o caso Gabbar Singh”, que, por si só, desperta o interesse da população índica.

Gabbar Singh é um dos vilões mais emblemáticos da história do cinema indiano (HASHMI, 2013). Apesar de seu sadismo cruel, ele foi bem recebido pelo público índico (DISSANAYAKE, 1993). De acordo Wimal Dissanayake (1993), o público ficou fascinado com os diálogos e os maneirismos de Gabbar, de tal forma que esse aspecto espetacular suplantou seu caráter em importância. Como afirma o autor, a representação da violência no filme foi desinibida e glamourizada. Dissanayake (1993) observa ainda que, diferentemente de outros melodramas híndi, em que o corpo feminino centraliza a atenção do público como objeto de desejo masculino, em *Sholay*, o corpo masculino é o centralizador.

---

[52] Gabbar Singh é um personagem inspirado em um *dacoit* de mesmo nome que torturou as aldeias ao redor de Gwalior (cidade do estado indiano Madhya Pradesh) na década de 1950 e aterrorizou até mesmo a polícia local (SARAN, 2012). Os policiais capturados por Gabbar tinham suas orelhas e nariz cortados e, então, eram soltos para servirem de lição aos demais (SARAN, 2012).

Quando indagado pela dupla Veeru-Jai porque os escolhera, sendo eles também bandidos, Thakur lhes responde: “Porque apenas o ferro pode lidar com o ferro.” Thakur diz a respeito da dupla: “Eles podem ter defeitos, mas também têm qualidades.” Um *flashback* mostra o momento em que Thakur levava a dupla para a prisão via trem, ocasião em que os dois auxiliaram o policial em um tiroteio com bandidos. Veeru e Jai não se aproveitaram da situação para fugir e ainda levaram o policial ferido para o hospital. Segundo M. Madhava Prasad (1998), Veeru e Jai representam uma parcela marginalizada da população que é introduzida na sociedade convencional.

Veeru e Jai conseguem impedir que os *dacoits* enviados por Gabbar roubem os aldeões. Contudo, pouco depois, Gabbar e seus capangas atacam Ramgarh durante o *Holi*. A comemoração do festival é mostrada na performance da canção *Holi ke din dil khil jate hain* (“No dia de *Holi*, estamos alegres”). A alegre performance se inicia logo após o assassinato de três homens por Gabbar de maneira cruel e sádica, o que exemplifica a grande flutuação em termos de emoção que ocorre comumente no cinema híndi. A letra da música diz: “Todos os corações se enchem de alegria. / E as cores misturadas representam a união. / Até os inimigos se abraçam e esquecem as diferenças.”

Figura 80 – *Sholay* (1975): Cores fortes caracterizam a celebração do *Holi*

Fonte: *Sholay* (1975).

Figura 81 – *Sholay* (1975): Performance da canção *Holi ke din dil khil jate hain*

Fonte: *Sholay* (1975).

A performance é interrompida por uma explosão seguida de incêndio que inicia um conflito armado entre os capangas de Gabbar e os aldeões. Na batalha,

Veeru e Jai ficam encurralados e Thakur, mesmo tendo uma arma próxima de si, não os socorre. Veeru e Jai conseguem, ainda assim, revidar e os bandidos fogem. Entretanto, eles ficam chateados com a atitude de Thakur e cogitam abandonar a aldeia. Thakur esclarece que Gabbar matara quase todos os membros de sua família e cortara seus dois braços alguns anos antes (ele ocultava a amputação com um xale), motivo pelo qual ele não poderia ter utilizado a arma. Um *flashback* narra a história contada por ele.

Mais uma vez, um momento de tensão é seguido por um momento de descontração, com a performance da música *Mehbooba mehbooba* (“Amado, amado”). Nela, Gabar e seus capangas se divertem com uma dançarina, que dança de forma extremamente sensual. Novamente, uma performance musical é sucedida por um momento de conflito: uma briga entre os dois lados, que também se inicia com uma explosão no local onde a performance ocorre. A flutuação abrupta de momentos de tensão e conflito a momentos de descontração e alegria e vice-versa é frequente nos filmes do cinema híndi.

Figura 82 – *Sholay* (1975): Dançarina diverte Gabar e seus capangas com dança sensual na performance da música *Mehbooba mehbooba*

Fonte: *Sholay* (1975).

Os capangas de Gabbar perseguem Basanti, conseguem 360iolent-la e a trazem para seu líder. Veeru tenta salvá-la, mas acaba sendo capturado também. Gabbar ameaça matar Veeru, caso Basanti não comece a dançar e afirma que assim que ela parar, a arma disparará sobre ele. Inicia-se a performance da música *Sholay* (“Cinzas”), cuja letra diz: “Enquanto houver vida em mim, meu amor... / Eu não paro de dançar. / O amor nunca morre. / Ele não tem medo da morte. / Podem nos destruir, podem nos matar... / Mas a nossa história será eterna.”

Basanti é uma mocinha típica do cinema híndi, que vive corajosa e sacrificalmente para o seu amado, enfrentando por ele qualquer coisa, até mesmo a morte se for preciso, sendo devota a ele, custe o que custar. Um dos capangas de Gabbar atira dois objetos de vidro próximo aos pés de Basanti. Ainda assim, ela continua dançando sobre os cacos, para que Veeru não seja morto. Seus pés sangram. A letra da música diz: “E daí se a tornozeleira quebrou. / E daí se meus pés estão sangrando. / Eu amei e fui amada... / Logo enfrento o desafio do amor. / (...) / Estes pés não vão parar. / Esta boca não vai secar. / Eu vou suportar a dor. / Acham que vou me calar? / Posso ser inútil, mas eu ainda posso cantar.”

Figura 83 – *Sholay* (1975): Sob a ameaça de Gabbar de matar Veeru, Basanti dança *Sholay*

Fonte: *Sholay* (1975).

Basanti acaba desmaiando aos pés de Veeru. Mas, antes de um dos capangas atirar nele, Jai aparece e atira sobre o malfeitor e o mata. Jai ordena a Gabbar, que está desarmado, que seus capangas baixem as armas, como condição para que ele não morra. Com sua ordem cumprida, Jai desprende as amarras de Veeru com dois tiros. Veeru, Basanti e Jai fogem e os capangas de Gabbar os perseguem, sob a ordem de seu líder de não retornarem com as mãos vazias. Segue um conflito armado entre os dois lados.

Combatendo por detrás de uma pedra, Veeru fica quase sem munição. Jai é ferido e vai até seu amigo, pedindo a ele que leve Basanti embora e depois retorne. Veeru faz isso, após alguma resistência e após perder no “cara ou coroa”, que os dois sempre utilizavam quando havia entre eles alguma discordância acerca do que fazer. Veeru e Basanti não tinham conhecimento de que Jai havia sido ferido. Veeru retorna e Jai morre em seus braços. Enfurecido, Veeru ataca o covil de Gabbar e o prende. Ele golpeia o malfeitor até quase 361iol-lo, mas Thakur aparece e o lembra de sua promessa de entregar Gabbar vivo a ele. Veeru só desiste de matar Gabbar, porque Thakur o lembra de que quem fizera a promessa de 361iolent-lo vivo a ele fora seu amigo. Assim, Thakur fica sozinho com Gabbar e os dois lutam entre si. Thakur fere gravemente um braço de Gabbar e massacra com os pés uma de suas mãos. Por fim, Thakur mata o oponente, sem o apoio de suas mãos, que Gabbar amputara. Radha fica sozinha novamente. Veeru e Basanti ficam juntos.

Satisfazendo o anseio da audiência pelo *darshan*, os protagonistas do filme são representações de deuses e, além disso, imagens esculpidas de deuses, às quais os personagens recorrem, são exibidas. Particularmente notória é a amizade entre Veeru e Jai, que remete à amizade entre os deuses Rama e Hanuman, respectivamente – essa associação é frequente no cinema híndi. A relação entre Veeru e Jai é frequentemente considerada a melhor relação de amizade representada no cinema (JAI-VEERU’S..., 2014). Quando Jai está prestes a morrer nos braços de Veeru, este lhe diz: “Calma, Jai. Não tenha medo.” Jai: “Por que ter medo, se você está aqui, Veeru? (...) Eu não me arrependo, Veeru. Eu vivi por meu amigo. E agora morro por ele.” Após a morte de seu amigo, Veeru vê que ele havia trapaceado no “cara ou coroa”, para salvar sua vida – a moeda que ele utilizara era

viciada e só tinha o lado “cara”. Então, Veeru diz: “Eu juro pelo seu sangue derramado que vou pegar cada um deles [Gabbar e seus capangas] e 362iol-los.”

Em *Sholay*, como em muitos outros filmes híndi, o grande objetivo da mocinha é casar-se. Em certo ponto do filme, Veeru indaga à Basanti se ela estava a pé pelo fato de sua égua ter fugido com a carroça. Basanti responde a ele: “Você ainda não entendeu que ninguém aqui [no interior] foge com o amante? Minha égua está em casa e hoje é segunda-feira... E minha tia disse que se eu orar a Shiva toda segunda-feira, eu terei um marido deslumbrante. Eu a segui; afinal, eu não pretendo me casar com um vagabundo. Entendeu? Agora eu tenho que ir... Glória ao senhor Shiva.” Em seguida, ela ora a Shiva e faz uma oferenda para ele. Em sua súplica, ela mostra à imagem de Shiva suas mãos ásperas de tanto trabalhar e lhe pede um marido que lhe trate como uma rainha e que lhe dê uma vida confortável. Assim, o filme exibe o estereótipo machista da mulher que necessita ser sustentada pelo marido e que deseja isso.

Figura 84 – *Sholay* (1975): Basanti pede a Shiva um marido

Fonte: *Sholay* (1975).

A delicada situação da mulher na sociedade indiana e a noção de que seu valor está associado ao casamento e ao cuidado com o marido e os filhos perpassa

o filme. Quando Jai vai pedir à tia de Basanti que aceite o casamento entre sua sobrinha e Veeru, ela lhe diz: “Uma moça solteira é como um peso na alma, filho. Só poderei ter paz na vida, quando Basanti estiver casada.” Jai: “É verdade. Você está carregando um fardo muito pesado.” A mulher: “Eu não posso simplesmente atirá-la em um poço?” (!) Essa passagem traz à lembrança a realidade a respeito dos índices de aborto de bebês do sexo feminino e de infanticídio de meninas na Índia, que atingem níveis alarmantes (SAHNI *et al*., 2008).

Comenta-se, por fim, que *Sholay* denigre a imagem dos muçulmanos. Segundo o estudioso islâmico Ziauddin Sardar (1998), *Sholay* caricaturiza e estereotipa muçulmanos e mulheres. Sardar (1998) observa que os dois personagens muçulmanos mais proeminentes do filme são Soorma Bhopali (Jagdeep), um criminoso bufão, e Rahim Chacha (A.K. Hangal), uma vítima impotente dos bandidos. Além disso, comenta que a única função de uma das personagens femininas, Radha, é sofrer sua viuvez em silêncio, enquanto a personagem feminina com papel mais proeminente, Basanti, é apenas uma aldeã tagarela.

7.1.6 *Maine pyar kiya* (1989)

Maine pyar kiya (“Eu me apaixonei”, 1989), também conhecido como MPK, é um filme em híndi com 192 minutos de duração, dirigido por Sooraj R. Barjatya e com roteiro de Sooraj R. Barjatya e S. M. Ahale. O filme foi produzido pela *Rajshri Productinos*, com um orçamento de ₹20.000.000 (BAMZAI, 2012) e rendeu ₹280.000.000 com bilheteria (BOX..., S.D.), 14 vezes o valor investido. Fez o maior sucesso de bilheteria de 1989 na Índia e foi um dos mais bem-sucedidos filmes de Bollywood em termos de público dos anos 1980 (SARAN, 2012). O filme se tornou imensamente popular no país e foi um criador de tendências em Bollywood (SARAN, 2012). Recebeu seis *Filmfare Awards*: “Melhor Filme”, “Melhor Diretor”, “Estreia Sensacional” (Bhagyashree), “Melhor Diretor de Música” (Ram Lakshman), “Melhor Cantor de *Playback*” (S.P. Balasubramaniam, por *Dil deewana bin sajna ke*) e “Melhor Letrista” (Asad Bhopali, por *Dil deewana bin sajna ke*) (ALL FILMFARE...,

S.D.). O filme estabeleceu o *status* de estrela de Salman Khan na indústria (SARAN, 2012). MPK é um masala, no qual predominam características dos gêneros romance, drama, ação, comédia e musical. As músicas foram compostas por Ram Lakshman e as letras são de Dev Kohli e Asad Bhopali.

O enredo tem como pano de fundo uma paixão que enfrenta obstáculos, pelo fato de os apaixonados pertencerem a classes sociais diferentes. Karan (Alok Nath) é um mecânico pobre que vive no campo com sua única filha, Suman (Bhagyashree Patwardhan). Ele decide buscar melhores condições de vida empreendendo um negócio em Dubai, com o fim de casar sua filha. Para isso, ele a deixa aos cuidados de seu amigo Kishan (Rajeev Verma), um rico homem de negócios. No passado, Kishan fora pobre e Karan, que ganhava mais que ele, o apoiara financeiramente. Além disso, em resposta às orações da esposa de Karan, a esposa de Kishan teve um filho, Prem (Salman Khan). Esses fatos passados são narrados em *flashback* por Karan. Kishan permite que Suman fique em sua casa temporariamente, enquanto seu pai está fora.

Prem leva Suman para uma festa organizada por Seema (Pervin Dastur), filha do parceiro de negócios de Kishan, Ranjeet (Ajit Vachani). O filho de Ranjeet, Jeevan (Mohnish Behl), tenta estuprar Suman, mas Prem a socorre em tempo. Ranjeet supõe que a proteção de Suman por Prem deriva do fato de que os dois não são apenas amigos e sugere que há algo entre eles. Prem e Ranjeet lutam no meio da festa. Suman pede à Seema que pare a briga. Esta, contudo, culpa Suman pela briga e afirma: “Não deixe essa relação crescer. Não dará nada a Prem; só difamação.” E a expulsa da festa.

Em princípio, Suman se afasta de Prem, para que o relacionamento entre os dois não cause difamação para ele. Essa atitude da mocinha de renegar a experiência do amor com seu amado para não o prejudicar é recorrente no cinema híndi e ocorre também em *Mughal-e-Azam* (1960). Prem declara em carta seu amor por Suman e vai embora. Em uma sequência de cenas fantasiosas, ela envia a ele uma carta por meio de um pombo, o qual a entrega a Prem. Esses fatos são mostrados na performance da música *Kabootar em em em* (“Pombo, vai, vai, vai”).

Figura 85 – *Maine pyar kiya* (1989): Suman envia uma carta a Prem por meio de um pombo

Fonte: *Maine pyar kiya* (1989).

A letra da canção diz: “Voa longe, pombo. Vai... / Esta é a primeira carta de amor que escrevo... / Entregue-a a meu amor...” Prem recebe a carta, na qual está escrito: “Prem, lamento não ter compreendido a profundidade dessa relação mais cedo.” Prem ordena ao pombo que leve à Suman a mensagem de que ele está retornando. Os apaixonados se reencontram. Todos esses acontecimentos ocorrem durante a performance.

Figura 86 – *Maine pyar kiya* (1989): Plano incomum na performance da canção *Kabootar em em em*

Fonte: *Maine pyar kiya* (1989).

Figura 87 – *Maine pyar kiya* (1989): Suman na performance da canção *Kabootar em em em*

Fonte: *Maine pyar kiya* (1989).

A mãe de Prem, Kaushalya (Reema Lagoo), vê um bilhete de seu filho para Suman, no qual está escrito “eu te amo” e, então, escolhe Suman como noiva para ele. Prem e Suman se alegram muito com a decisão. Contudo, o pai de Prem, Kishan, e seu parceiro de negócios, Ranjeet, planejam o casamento entre Prem e Seema, rival de Suman. Esta conta para Kishan e Ranjeet que Prem gosta de Suman. Ranjeet influencia Kishan contra o pai de Suman, afirmando que ele a deixara lá de propósito. Com o fim de afastar os enamorados, Kishan manda Prem viajar a trabalho e expulsa a moça de sua casa, pressupondo que ela se aproveitara de sua hospitalidade e gentileza. Karan retorna de Dubai devido ao aniversário da filha e fica furioso com a atitude de Kishan. Este, por sua vez, o acusa de planejar o romance entre Prem e sua filha para usufruir de suas riquezas. Humilhados, Karan e Suman retornam à aldeia em que moram.

Prem rejeita a promoção que seu pai lhe dá como diretor de sua empresa e vai para a aldeia atrás de Suman. No local, Prem se lembra de que, em sua infância, era adulado por Karan, que tem grande carinho pelas crianças. Uma cena em *flashback* mostra esse passado. Prem pede ao pai de Suman permissão para se casar com ela. Karan, irritado com as acusações do pai de Prem, diz que permitirá o casamento, com a condição de que o rapaz prove que pode sustentar sua esposa com esforço próprio e que conquiste a quantia de ₹2.000 em um mês (o mesmo salário que ele ganha e que foi objeto de escárnio de seu pai).

Prem, então, começa a trabalhar como motorista de caminhão e como quebrador de pedras. Em um mês, ele consegue o dinheiro necessário. Contudo, a caminho da casa de Karan, ele sofre uma emboscada. Jeevan fora mandado embora da empresa de Kishan, por não pagar os funcionários em dia e por não aceitar ir pedir desculpas a eles, o que poderia manchar a reputação de seu filho, Prem, dono da metade das ações da fábrica. Por vingança, Jeevan e seus capangas tentam assassinar Prem. Ao final, Prem é lançado em uma correnteza por eles. Prem sobrevive, mas a maior parte do valor de suas cédulas se perde, por causa da água da chuva e da correnteza. Prem promete a Karan auferir novos ganhos. Karan se sensibiliza com seu amor por Suman e permite que os dois se casem.

Ranjeet, sem saber que Prem sobrevivera à sua emboscada, vai até Kishan e diz a ele que Karan matou seu filho. Kishan vai para a aldeia para verificar se a história é verídica e fica surpreso ao encontrar Prem vivo. Prem denuncia que Ranjeet quis 368iol-lo e colocar a culpa em Karan. Ranjeet agride Kishan. Karan entra na briga e defende seu amigo. Kishan, Karan e Prem lutam contra Ranjeet e seus capangas. Jeevan arrasta Suman consigo e o pai de Prem tenta 368iolent-la, sendo gravemente golpeado. Prem vai socorrê-lo, mas ele pede ao rapaz que salve Suman. Em meio à disputa entre Prem e Jeevan, Suman fica pendurada em um penhasco. Prem vence a batalha e salva sua amada. Karan e Kishan se reconciliam. Prem e Suman se casam.

Como comumente ocorre nos filmes híndi, a ordem social, momentaneamente perturbada, é restabelecida. Os amigos Karan e Kishan se reconciliam e Prem e Suman se casam. O *happy end* ocorreu, apesar dos obstáculos relacionados à diferença de classe econômica entre os apaixonados. Ressalva-se, contudo, que o pai de Prem incialmente também era pobre. Destaca-se que nos filmes híndi em que a diferença entre os apaixonados é de casta, geralmente eles não ficam juntos no final.

Em *Maine pyar kiya*, orações a deuses hindus estão presentes na trama. Quando Karan fala do nascimento de Prem, ele o conta como uma benção dada pelo deus Rama a seu amigo Kishan. Ele diz: “Suplicamos para que os seus desejos se realizassem rápido. Então, o senhor Rama lhes deu uma benção.” Na performance da música *Antakshari*[53], Suman finalmente diz “eu te amo” para Prem e, no final, o empregado da família, Manohar (Laxmikant Berde), agrade ao deus Rama por isso.

[53] *Antakshari* é um jogo indiano cujo objeto principal é a música (MUNSHI, 2012). O termo “*antakshari*” deriva das raízes “*ant*”, que significa “fim”, e “*akshar*”, que significa “letra” (MUNSHI, 2012). Um dos jogadores começa cantando as duas primeiras linhas de determinada canção de um filme híndi; então, outro jogador deve começar a cantar uma nova canção, utilizando o último caractere híndi da última palavra cantada (MUNSHI, 2012). Pode ser jogado por duas ou mais pessoas e é particularmente popular como atividade grupal em casamentos, festas, piqueniques etc. (MUNSHI, 2012).

Figura 88 – *Maine pyar kiya* (1989): Karan atribui o nascimento de Prem a Rama

Fonte: *Maine pyar kiya* (1989).

O filme valoriza e reforça o padrão da mulher indiana dedicada ao cuidado do esposo e do lar. Quando Prem, que estudou nos Estados Unidos, se irrita pelo fato de Suman não lhe dizer “eu te amo”, ele pede à sua mãe que lhe arranje por esposa uma mulher que é o oposto de Suman, para irritar sua amada. Sua mãe lhe diz: “Mas como posso saber de que tipo de moça você gosta?” Prem: “Mãe, sou muito claro a esse respeito. Está claro nos meus olhos. Ela nunca deve usar *salwar kameez*. Ela tem que usar calças jeans, camisas e minissaias. Mãe, ela tem que ser sensual. Ela não deve ter cabelo longo. Muito curto. (...).” Sua mãe lhe responde: “Mas uma moça assim não fará nada em casa. Ela não descascará as verduras... não respeitará os mais velhos, não conviverá com os que não têm sua idade e não gostará de crianças.” Prem insiste: “Eu a obrigarei, se não fizer essas coisas.” Aqui, a posição de mando do homem sobre a mulher é retratada como algo natural. Suman, o oposto do estereótipo da mulher ocidental na Índia, estava utilizando *salwar kameez* e ajudando a mãe de Prem a descascar verduras.

Em determinado momento, Prem pede a Suman que vista um vestido ocidental justo e curto. Uma escultura com seios nus que ornamenta o local onde o

casal está é focalizada. A cena ocorre na performance da música *Mere rang mein rangne wali* (“Aquele que é colorido nas minhas cores”). Suman veste a roupa e se mostra para Prem, mas uma toalha oculta seu corpo dos olhos do espectador. Prem a cobre novamente e a performance musical continua – como em muitos filmes híndi, a música também é empregada para substituir cenas em que haveria beijo ou sexo. Como mulher hindu pudica e apropriada para o casamento, ela não poderia ser mostrada com um vestido considerado indecente, do tipo que mulheres ocidentais usam. O filme, assim, valoriza as mulheres hindus indianas, em detrimento das mulheres ocidentais. Contudo, apesar da mensagem explícita de mulher hindu indiana pura que deve ser preservada, a sensualidade da cena indica o gosto por aquilo que se condena.

Figura 89 – *Maine pyar kiya* (1989): Suman veste um vestido curto ocidental a pedido de Prem

Fonte: *Maine pyar kiya* (1989).

No que se refere à visualidade do filme, várias de suas cenas se caracterizam pelo excesso visual e pelo forte colorido, em alinhamento com a narrativa dramática e carregada de emoções intensas em alguns momentos e repleta de performances musicais.

Figura 90 – *Maine pyar kiya* (1989): O excesso visual e as cores fortes caracterizam muitas das cenas do filme

Fonte: *Maine pyar kiya* (1989).

Figura 91 – *Maine pyar kiya* (1989): Plano não convencional na performance de *Antakshari*

Fonte: *Maine pyar kiya* (1989).

7.1.7 *Dilwale dulhania le jayenge* (1995)

Dilwale dulhania le jayenge (“O coração valente vai tomar a noiva”, 1995), também conhecido como DDLJ, é um filme em híndi com 189 minutos de duração, dirigido por Aditya Chopra e roteirizado por ele e por Javed Siddiqui. As músicas do filme foram compostas por Jatin Lalit. O filme foi produzido pela *Yash Raj Films*, com um orçamento de ₹40.000.000 (DIWALE..., S.D.), e rendeu ₹864.900.000 com a venda de bilhetes na Índia (DIWALE..., S.D.), 21,62 vezes o valor do orçamento. Quebrou todos os recordes de bilheteria (SARAN, 2012) e se tornou o primeiro filme indiano a faturar mais de um bilhão de rúpias com venda de ingressos (CHANDRA, 2013). Foi o maior *hit* de Bollywood do ano de seu lançamento e um dos maiores sucessos de Bollywood de todos os tempos (SARAN, 2012). Venceu dez categorias do *Filmfare Awards*, inclusive as quatro maiores (“Melhor Filme”, “Melhor Diretor”, “Melhor Ator” e “Melhor Atriz”) (ALL FILMFARE..., S.D.). Recebeu um *National Film Award* de “Melhor Filme Popular com Entretenimento Saudável” (MINISTRY OF INFORMATION & BROADCASTING, 1996, p. 10) e três *Star Screen Awards*, de “Melhor Filme”, “Melhor Diretor” e “Melhor Ator” (STAR..., S.D.a).

Nos anos subsequentes ao seu lançamento, DDLJ se tornou um dos filmes mais apreciados pelo povo indiano e uma referência que influenciou muitas outras produções de Bollywood (BBC, 2015). Os indianos tendem a criar uma forte relação de afeto com os filmes de que mais gostam, de forma que outras produções inspiradas em aspectos de tais filmes tendem a ser bem recepcionadas também. Dois aspectos que demonstram isso são os vários *remakes* de filmes sucesso de público, a exibição de alguns desses filmes por vários anos em salas de cinema e a incorporação de diálogos e músicas deles ao quotidiano da população. Muitos filmes posteriores a DDLJ fazem referência às suas cenas mais dramáticas e ao casal de apaixonados do filme, Raj Malhotra (Shah Rukh Khan) e Simran Singh (Kajol Mukherjee). Esse casal teve tanto apelo popular, que seus atores acabaram fazendo papéis de amantes em vários outros filmes indianos ao longo das décadas subsequentes. Várias de suas cenas e vários de seus diálogos estão impregnados na mente dos cinéfilos indianos e suas músicas são populares até hoje (BBC, 2011).

DDLJ é um masala, no qual predominam características dos gêneros romance, musical, comédia, drama e ação. No enredo, Raj Malhotra e Simran Singh são dois indianos criados ambos em Londres, mas com educações bastante distintas. A família de Raj é bastante liberal, enquanto a de Simran é muito tradicional. Simran sonha em encontrar o homem ideal. Ocorre que, certo dia, seu pai, Chaudhary Baldev Singh (Amrish Puri), recebe uma carta de seu amigo Ajit (Satish Shah), que mora em Punjab, na Índia. Ajit quer cumprir uma promessa que ele e Baldev fizeram um ao outro há vinte anos, de que Simran se casaria com seu filho Kuljeet (Parmeet Sethi). Simran fica desapontada com a possibilidade de casamento arranjado com alguém que ela sequer conhece. A moça diz à sua mãe: “Eu me esqueci, mãe. Eu não tenho o direito de sonhar.” Sua mãe, Lajjo (Farida Jalal), lhe responde: “Não, minha filha, é claro que você pode sonhar. Só não espere que seus sonhos se realizem. Quem sabe? Kuljeet pode ser o homem de seus sonhos.”

Certa noite, Raj entra na loja de Baldev, após o horário comercial, para comprar cerveja. Baldev se recusa a vender o produto para ele. Raj, então, pega uma caixa de cerveja, joga o dinheiro no balcão e foge com o produto. Baldev diz que ele é uma vergonha para a Índia. Tempos depois, o pai de Raj, Dharamvir Malhotra (Anupam Kher), o permite viajar de trem pela Europa com seus amigos. Paralelamente, os amigos de Simran a convidam para a mesma viagem. Simran pede a seu pai para 373iole-la ver o mundo antes de seu casamento. Ele reluta, mas acaba cedendo. Na viagem, Raj e Simran se conhecem e acabam se apaixonando um pelo outro. Quando retorna da viajem, Simran conta à sua mãe sobre o rapaz pelo qual se apaixonara. Baldev ouve a conversa e fica furioso com a filha. Ele decide se mudar com a família para a Índia no dia seguinte definitivamente. Raj conta ao pai sobre Simran e diz que ela vai se casar em breve. Dharamvir aconselha o filho a ir atrás da moça, afirmando que “a noiva é de quem a levar para casa”. Raj chega à antiga casa de Simran e descobre que ela se mudou para Punjabi. Ele decide, então, ir à Índia em busca dela.

Na Índia, Baldev se reúne com sua família e com seu amigo Ajit e os parentes dele. Simran não gosta do seu noivo arranjado, Kuljeet. A irmã mais nova dela,

Chutki (Pooja Ruparel), também não. Na manhã seguinte, Raj chega ao Punjab e se encontra com Simran. Ela pede a ele para fugir com ela, mas Raj se recusa e diz que ele só vai se casar com ela com o consentimento de seu pai. Com o tempo, Raj vai conquistando a simpatia de todos, enquanto Kuljeet só instiga a antipatia das pessoas, devido à sua frieza. Mais tarde, o pai de Raj chega à Índia e também conquista a simpatia das famílias de Simran e de Kuljeet. Lajjo e Chutki descobrem que Raj é o garoto pelo qual Simran se apaixonara na Europa. Lajjo incentiva Raj e Simran a fugirem, mas ele ainda assim se recusa. Em certo momento, Baldev reconhece Raj do incidente em sua loja, mas acaba aceitando-o, por já estar cativado por ele.

Figura 92 – *Dilwale dulhania le jayenge* (1995): Raj e Sinram se reencontram na Índia

Fonte: *Dilwale dulhania le jayenge* (1995).

Ocorre que Baldev descobre uma foto de Raj e Simran juntos na Europa. Ele agride Raj fisicamente, o humilha e o expulsa de sua casa. Raj pede a seu pai para ir falar com Baldev e trazer Simran a ele. Enquanto isso, ele aguarda na estação ferroviária. Kuljeet fica zangado ao saber do amor de Raj e Simran um pelo outro e o ataca com um grupo de homens. Baldev não dá ouvidos ao pai de Raj. Dharamvir

vai ao encontro de seu filho e também é agredido. Baldev e Ajit chegam e fazem cessar a briga e Raj embarca no trem que parte com seu pai. Simran chega ao local com sua mãe e irmã e tenta se juntar a Raj no trem, mas Baldev a impede. Simran implora a ele para 375iole-la ir, dizendo que ela não pode viver sem Raj. Baldev, percebendo que ninguém pode amar a filha mais do que Raj, a deixa partir. Então, ela corre, alcança a porta trem e vai embora junto com ele.

O filme valoriza a cultura indiana e o território nacional. Na cena inicial, Baldev está em Londres e anseia voltar para a sua terra natal. Ele diz: “Londres, a maior cidade do mundo. Faz vinte e dois anos que eu moro aqui. Todos os dias, eu dou uma volta pelas ruas. Todos os dias, perguntam o meu nome. (...) Mesmo depois de viver aqui por tanto tempo, continuamos estranhos um ao outro. Ninguém aqui me conhece. Ninguém, exceto as pombas... porque elas gostam de mim. Elas não pertencem a lugar algum. Elas ficam onde há comida. Elas comem, depois vão embora. Quando eu irei embora? Não sei. Minhas asas estão inevitavelmente presas. Estou preso junto ao pão. Mas um dia eu vou embora para a minha terra. Para Punjab. Eu vou embora para Punjab.” Logo depois, inicia-se a performance da música *Ghar aaja pardesi* (“Volte para casa, estrangeiro”). A letra da canção diz: “Quando os pardais cantam na primavera, é tempo de reviver as lembranças. / É tempo de ver as flores desabrocharem. / Volte para casa, andarilho; seu coração está chamando. / (...) / Volte para a casa, andarilho. Sua terra está chamando.” Os créditos iniciais são exibidos. A presença de performance musical já na exibição dos créditos indica a importância da dança no cinema híndi. A performance, fantasiosa, une em um só quadro um cenário típico da Índia rural (um campo de mostarda[54]) a uma praça de Londres (Figura 93).

[54] Uttar Pradesh é o quarto maior estado indiano em área (KHAN, 2018, p. 70). Além disso, é o mais populoso estado índico, assim como a maior subdivisão territorial de um país do mundo (KHAN, 2018, p. 70). Uttar Pradesh é o maior produtor de grãos da Índia – ele tem uma condição agroclimática diversa que é propícia à produção alimentícia (KHAN, 2018, p. 70). Os campos de mostarda, muito comuns nesse estado, são cenários de vários filmes híndi.

Figura 93 – *Dilwale dulhania le jayenge* (1995): Baldev alimenta pombos na Inglaterra, enquanto anseia pela Índia, sua terra natal

Fonte: *Dilwale dulhania le jayenge* (1995).

O hinduísmo e a Índia indiana são muito valorizados em DDLJ. Na Inglaterra, Baldev acende incenso perante uma imagem e diz “Glória à deusa!”, logo após a performance da música *Ghar aaja pardesi.* Em outro momento, quando Raj engana Baldev para comprar cerveja em sua loja, Baldev lhe diz: “Você se diz um hindustani? Você envergonha o nome da Índia.” O solo indiano é retratado como algo dotado de poder. Quando Kuljeet atira em um pombo, Raj pega a ave e passa terra nela. Baldev pergunta a ele o que ele está fazendo. Raj lhe responde: “Minha mãe dizia que a terra do nosso país é muito poderosa.” A pomba é curada e sai voando.

Figura 94 – *Dilwale dulhania le jayenge* (1995): Baldev realiza um ritual hindu na Inglaterra

Fonte: *Dilwale dulhania le jayenge* (1995).

Em determinada cena, Raj coloca Simran em um quarto de hotel e dorme na sala. Ela acorda e fica desesperada quando ele mente para ela que os dois tiveram relação íntima. Ele desmente e diz a ela: “Eu não sou um imbecil, Simran. Eu sou um hindu. Eu sei o que a honra significa para uma mulher hindu. Nem nos meus sonhos eu faria isso com você.” Sinram: “Por favor, nunca mais brinque assim. Você não sabe do que eu seria capaz. Por favor, não brinque assim.”

No filme, os ocidentais são retratados como pessoas sem palavra e infiéis. Quando Simran pede a Raj que fuja com ela, ele a responde: “Não Simran. Eu não vou fugir com você. Eu não vou roubar você. Eu posso ter nascido na Inglaterra, mas eu sou um hindustani. Você só vai sair daqui quando for a minha noiva. Você só vai sair daqui quando o seu pai me der a sua mão.” Além disso, os ingleses são caracterizados como pessoas fisicamente fracas. Em certa cena, Raj se finge doente para não caçar com Kuljeet. Este lhe diz: “Tudo bem, amigo. Vocês ingleses são tão fracos.”

Alguns clichês do cinema híndi estão presentes no filme, tais como a exploração da sensualidade da mocinha que dança molhada pela chuva, na performance da música *Mere khwabon mein* (“Nos meus sonhos”). Outro clichê é o da lua associada ao romance. Quando Dharamvir percebe que Raj está apaixonado, ele pergunta ao filho: “Qual é o nome dela?” Raj: “De quem?” Dharamvir: “Daquela cuja face você vê quando olha a lua.” Em outro momento, quando Simran quer que a lua apareça rápido, para que ela possa finalizar o jejum do festival hindu *Karva Chauth* e se alimentar, Raj diz a ela que a lua já apareceu, apontando para o reflexo da moça no espelho. No filme, também ocorre alteração de cenários e figurinos na performance de uma mesma música e de um plano a outro, como ocorre comumente no cinema híndi. É o caso, por exemplo, da performance da canção *Tujhe dekha to yeh jaana sanam* (“Ao vê-lo, eu conheci esse amor”).

Figura 95 – *Dilwale dulhania le jayenge* (1995): Sinram dança *Mere khwabon mein* sob a chuva

Fonte: *Dilwale dulhania le jayenge* (1995).

Figura 96 – *Dilwale dulhania le jayenge* (1995): Mulheres hindus celebram o *Karva Chauth*

Fonte: *Dilwale dulhania le jayenge* (1995).

O filme está voltado para a família tradicional hindu, formada por pai, mãe e filhos e patriarcal. Quando Simran pede permissão à sua mãe para viajar para a Europa, ela responde à moça que ela deve fazer o pedido ao pai. Na ocasião, Simran comenta com o pai sobre o casamento que ele quer lhe impor: “Eu nunca fui desobediente, papai. Eu vou embora para uma terra que eu nunca vi. O meu futuro marido é um completo desconhecido. Mas eu não tenho do que reclamar. Você sabe o que é melhor para mim.” Ainda que a mãe de Simran seja a favor de que a filha escolha com quem se casar – pois ela também sofrera com a opressão sobre a mulher na sociedade indiana –, ela não questiona a decisão de seu esposo de empreender um casamento arranjado para a filha. No filme, se destaca ainda o respeito aos mais velhos e à autoridade dos pais. Raj se recusa a fugir com Simran, em respeito ao seu pai e ao zelo dos pais na criação dos filhos.

O filme assume um aspecto fantasioso muitas vezes, principalmente nas performances musicais. Quando Raj e Simran estão separados (ele na Inglaterra e ela na Índia), ela escuta a melodia persistente da música tema do casal. Perturbada

com isso, ela sai no meio da noite e encontra em um campo florido o sino de vaca que Raj lhe dera de presente em Londres. Inicia-se a performance da música *Tujhe dekha toh*. Após, os dois se reencontram.

Simran é a típica mocinha hindu indiana, tímida, bem-comportada, que vive em prol do seu amado e que o ama mais do que a si própria. Quando Raj vai dizer a Simran que a fará noiva, ele a pergunta: “Você me ama?” Simran: “Mais do que tudo.” Raj: “Você confia em mim?” Sinram: “Mais do que em mim mesma.” A letra da música *Mehndi laga ke rakhna* (“Coloque sua *henna*”) diz: “Todas as garotas da casa estão tímidas... / Porque os homens da cidade vieram aqui. / Fique com os olhos abaixados. / Esteja bem vestida... / Porque o seu amado irá 380iole-la. / (...) / É hora de esconder o rosto atrás do véu.”[55] Simran permanece fiel ao seu amado, Raj, mesmo estando noiva de Kuljeet. Assim, ela finge que machucou o dedo para não receber a aliança de noivado de Kuljeet. Além disso, após o jejum do *Karva Chauth*, ela finge que desmaiou, para receber água e comida de Raj e não de Kuljeet.

O enredo de DDLJ e a forma como sua trama se desenvolve – inclusive a forma como as performances musicais são inseridas nela, o intercâmbio com elementos da cultura ocidental que caracteriza alguns dos personagens e a disputa final entre os homens pela mocinha – são similares aos de *Maine pyar kiya* (1989).

[55] Na Índia, é comum que as mulheres cubram a cabeça com o véu e deixem que ele caia um pouco sobre o rosto, para ocultá-lo em parte, além de abaixar a cabeça na presença de figuras masculinas, em demonstração de respeito aos homens (KAUR, 2016). É comum, principalmente nas regiões interioranas do país, que as mulheres cubram a cabeça para receberem a visita de parentes homens, que não seu esposo e até mesmo para receberem a vista de parentes mais velhos que elas (O USO..., 2015).

Figura 97 – *Dilwale dulhania le jayenge* (1995): Excesso visual e cores fortes caracterizam várias cenas do filme

Fonte: *Dilwale dulhania le jayenge* (1995).

7.1.8 Kaho naa... pyaar hai (2000)

Kaho naa... pyaar hai (“Diga-me que... você me ama”, 2000) é um filme em híndi com 178 minutos de duração, dirigido e escrito por Rakesh Roshan e roteirizado por Ravi Kapoor e Honey Irani. As músicas são de Rajesh Roshan e Vangelis. O filme foi produzido pela *Filmkraft Productions Pvt. Ltd.*, com um orçamento de ₹10.000.000 (KAHO..., S.D.), e rendeu uma bilheteria doméstica de ₹742.300.000 (KAHO..., S.D.), 74,23 vezes o valor investido.

O filme foi bastante premiado. Recebeu os *Filmfare Awards*, de “Melhor Filme”, “Melhor Diretor”, “Melhor Ator”, “Melhor Ator Estreante” (Hrithik Roshan), “Melhor Diretor de Música” (Rajesh Roshan), “Melhor Cantor de *Playback*” (Lucky Ali, por *Na tum jaano na hum*), “Melhor Roteiro”, “Melhor Coreografia” (Farah Khan) e “Melhor Edição” (Sanjay Verma) (ALL FILMFARE..., S.D.). Recebeu os *Star Screen Awards*, de “Melhor Filme”, “Melhor Diretor”, “Melhor Ator”, “Melhor Diretor de Música”, “Melhor Cantor de *Playback*” (Lucky Ali, por *Ek pal ka jeena*) e “Novato

Mais Promissor” (Hrithik Roshan) (STAR..., S.D.b). Recebeu os *Zee Cine Awards* de “Melhor Filme”, “Melhor Diretor”, “Melhor Ator”, “Melhor Diretor de Música” (Rajesh Roshan), “Melhor Cantor de *Playback*” (Lucky Ali, por *Na tum jaano*), “Melhor Cantora de Playback” (Alka Yagnik, por *Dil mera har baar*), “Melhor ator estreante” (Hrithik Roshan), “Melhor atriz estreante” (Amisha Patel) e “Prêmio Netizen de Melhor filme” (ZEE..., S.D.a). Recebeu os *International Indian Film Academy Awards* (*IIFA Awards*) de “Melhor Diretor”, “Melhor Ator”, “Melhor Diretor de Música”, “Melhor Cantor de *Playback*” (Lucky Ali, por *Ek pal ka jeena*), “Melhor Cantora de *Playback*” (Alka Yagnik, por *Kaho naa pyaar hai*), “Melhor Edição” (Sanjay Verma), “Melhor Coreografia” (Farah Khan), “Melhor gravação de música” (Satish Gupta) (IIFA AWARDS..., S.D.a).

O filme é um masala, no qual predominam características dos gêneros romance, drama, ação, suspense e musical. No enredo, Rohit Mehra (Hrithik Roshan) e seu irmão mais novo, Amit Mehra (Abhishek Sharma), são órfãos que vivem com seu casal de tios idosos, Anthony (Satish Shah) e Lily (Farida Jalal). Rohit é um cantor amador que trabalha como vendedor em um *showroom* de carros, dirigido por Shakti Malik (Dalip Tahil). Certa dia, ele conhece Sonia Saxena (Ameesha Patel), filha do milionário Saxena (Anupam Kher), quando ele vai entregar um carro em sua casa como presente pelo aniversário da moça. Saxena e Malik comandam um cartel de drogas com a ajuda de dois policiais corruptos, Mohnish Bahl e Ashish Vidyarthi.

Rohit e Sonia acabam se apaixonando um pelo outro. Contudo, Rohit é sempre muito cobiçado pelas mulheres, o que deixa Sônia profundamente enciumada e irritada. Certa noite, os dois estão bêbados em um cruzeiro, quando a corda que prende o bote em que estão ao navio se desprende. Os dois ficam sozinhos no bote, enquanto o cruzeiro parte. Rohit consegue velejar até uma ilha, mas o bote acaba indo embora sozinho, de forma que os dois ficam presos na ilha. Rohit acaba confessando que ama Sonia. A performance da música *Kaho naa pyaar hai* (“Diga-me que você me ama”) enfatiza o sentimento de amor dos dois. A letra da canção diz: “Meu coração está ansioso o tempo todo para te ouvir. / Diga-me que você me ama. / (...) / Sim, eu te amo. / (...) / Meu coração bate por você. Oh, querida, venha a mim. / Esta é a minha confissão de amor para você.”

Figura 98 – *Kaho naa... pyaar hai* (2000): Sonia e Rohit na performance da música *Kaho naa... pyaar hai*

Fonte: *Kaho naa... pyaar hai* (2000).

Em certo ponto do filme, o casal de apaixonados está observando o céu, deitados sobre a areia da praia. Sonia pergunta a Rohit: “Você já está contando as estrelas?” Rohit responde a ela: “Estou procurando um rosto nelas.” Sonia: “De quem?” Rohit: “Da minha mãe.” Sonia: “Eu não entendo.” Rohit: “Minha mãe costumava dizer isso... Quando um ente querido morre, ele se transforma em uma estrela.” Sonia: “Eu também perdi minha mãe na infância. Será que ela também...” Rohit: “Ela também deve estar se transformando em uma estrela. E hoje as estrelas trouxeram luz para as nossas vidas.” O conteúdo desse diálogo é muito similar ao que ocorre no filme *Ek tha tiger* (2012) entre Tiger e Zoya.

Sonia quer retornar para a cidade, para dizer ao mundo que ama Rohit. Ele diz que não quer retornar, argumentando que na cidade e no mundo existem muitas barreiras entre eles. Nesse momento, o pai de Sonia chega com um grupo de marinheiros em três botes para salvar sua filha. Ao saber da paixão entre os dois, Saxena ordena a Malik que demita Rohit e que faça com que ele não consiga emprego em lugar algum. Contudo, impressionado com a determinação do rapaz em

ascender financeiramente por amor a Sonia e com seus sentimentos por ela, Saxena promete a Rohit que, se ele conseguir seu propósito, ele dará a mão de sua filha a ele em casamento. Com a ajuda de seus amigos, Rohit consegue gravar seu primeiro álbum e todos os ingressos para o seu primeiro show são vendidos.

No dia do show, contudo, Rohit vai buscar Amit na escola e acaba testemunhando a corrupção dos policiais e de Malik, os quais assassinam um comissário (Ram Mohan), que descobrira seu negócio sujo. Malik descobre a presença de Rohit. Saxena fica sabendo que o negócio fora descoberto e ordena que Rohit seja morto. Malik e os policiais o perseguem. Fugindo deles, Rohit cai de uma ponte em um rio e se afoga. Sua cabeça bate em duas rochas no fundo da água e ele morre. Amit fica traumatizado com o ocorrido. Sonia entra em depressão. Saxena diz sobre o estado da filha: “Sonia ficou sem vida, lamentando por Rohit... como se a vida tivesse cortado os laços com ela.” A razão da vida da mocinha é o mocinho.

Para que Sonia se recupere, seu pai a envia para a casa de seu irmão, na Nova Zelândia. Sua prima, Neeta (Tanaaz Currim), tenta 384iole-la, levando-a para explorar os espaços noturnos do país. Nesse contexto, ela conhece um amigo de Neeta, Raj Chopra (também interpretado por Hrithik Roshan). Ele é fisicamente idêntico à Rohit e também é cantor. Como Raj lembra muito Rohit, isso deixa Sonia ainda mais deprimida. Os dois se apaixonam um pelo outro. Essa situação, personagens muito parecidos, ambos apaixonados pela mesma mocinha, também ocorre em *Prem ratan dhan payo* (2015), com os personagens Prem Dilwale e o príncipe de Pritampur, ambos interpretados por Salman Khan.

Após ver as fotos de Rohit e saber de sua história com Sonia, Raj decide ir atrás da moça, que estava retornando à Índia, e decola no mesmo avião que ela. Na Índia, um dos policiais atira em Raj, pensando se tratar de Rohit. Raj logo percebe que estão tentando matar Rohit e suspeita que seu acidente fora, na verdade, uma tentativa de assassinato. Amit conta a Raj que testemunhou o primeiro tiro que a polícia deu em Rohit. Assim, Raj confirma que Rohit fora de fato assassinado. Raj monta uma armadilha para expor os assassinos, se passando por Rohit. Para isso, seus amigos preparam um show, atraindo as pessoas com a mensagem: “Rohit está de volta.” Contudo, inocentemente Sonia conta os planos para seu pai, além de falar

sobre Raj e sobre Amit como testemunha. Assim, Saxena avisa aos policiais e o plano quase se perde. Após o show, Raj ameaça revelar os nomes dos bandidos. Ele leva um tiro, mas permanece ileso, por estar vestido com um colete à prova de balas. O palco fica em polvorosa. Os bandidos conseguem prender Sonia e a utilizam como refém, para que Raj não os denuncie. Nessa altura, os três bandidos já se dissociaram de Saxena. Raj luta contra os três bandidos e consegue salvar Sonia.

Malik se aproxima para atirar em Raj, mas Sonia desvia sua mão. Não resta mais bala em sua arma. Malik revela que quer matar Raj, porque ele testemunhou que sua corja havia assassinado um comissário. Quando Malik está prestes a revelar o nome de Saxena, este atira nele e o mata. Amit revela que foi Malik quem chamara Sirjee. Raj pega o telefone de Malik e liga para Sirjee. O telefone de Saxena toca e, assim, descobre-se que Sirjee era seu codinome. Saxena é preso. Ao ver que Raj está indo embora junto com Amit, Sonia pede para que ele a leve junto, dizendo: “Eu perdi o meu amor uma vez. Eu não quero 385iole-lo de novo.” Ao final, os dois se casam.

A presença da cultura católica (os tios de Rohit são católicos) no filme ocorre apenas de forma superficial. A cosmovisão do filme é hindu. Os personagens centrais da narrativa são representações de deuses hindus: Sonia representa Sita; Tony (Vrajesh Hirjee), o amigo de Rohit, representa Hanuman; os policiais corruptos representam *asuras*; Raj e Rohit representam avatares de Rama. Quando Amit fica sabendo a verdade sobre Raj, ele lhe diz: “Todo mundo diz que você não é meu irmão Rohit.” Raj: “O que seu coração diz?” Amit: “Que você é meu irmão.” Raj: “O meu coração também diz o mesmo.” Quando Raj apresenta um show se passando por Rohit, a música que ela canta, *Dil ne dil ko pukara* (“Meu coração chamou seu coração”) diz: “Seu coração anseia por mim. / Estou aqui. / De novo. / Meu destino é o seu amor.” Há também elementos explícitos do hinduísmo presentes no filme. Em certa cena, por exemplo, Sonia ora a Krishna, diante de sua imagem.

7.1.9 *Lagaan* (2001)

Lagaan (“Tributação”, 2001) é um filme em híndi, dirigido por Ashutosh Gowariker e roteirizado por ele, por Abbas Tyrewala e por Sanjay Daima. Tem duração de quase quatro horas, 224 minutos de duração, sendo longo até mesmo para os padrões de Bollywood. Foi produzido pela *Aamir Khan Productions*, com um orçamento de ₹240.000.000 (LAGAAN, S.D.), e rendeu uma bilheteria doméstica de ₹556.300.000 (LAGAAN, S.D.), 2,32 vezes o valor investido.

Tornou-se o terceiro filme indiano indicado ao Oscar de “Melhor filme estrangeiro” (ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES, 2002), depois de *Mother India* (1957) e *Salaam Bombay* (1988). Ganhou vários prêmios em festivais internacionais de cinema, além de vários prêmios na Índia, muitos dos quais pela atuação de Aamir Khan. Recebeu os *Filmfare Awards* de “Melhor Filme”, “Melhor Diretor”, “Melhor Ator”, “Melhor História” (Ashutosh Gowariker), “Melhor Diretor de Música” (A. R. Rahman), “Melhor Cantor de *Playback*” (Udit Narayan, por *Mitwa*), “Melhor Cantora de *Playback*” (Alka Yagnik, por *O re chhori*) e “Melhor Letrista” (Javed Akhtar, por *Mitwa*) (ALL FILMFARE..., S.D.). Recebeu os *National Film Award*, de “Melhor Filme Popular com Entretenimento Saudável” e “Melhor Coreografia” (Raju Khan, por *Ghanan ghanan*) (MINISTRY OF INFORMATION & BROADCASTING, 2002, p. 22). Recebeu os *Zee Cine Awards* de “Melhor Filme”, “Melhor Diretor”, “Melhor Ator”, “Melhor Diretor de Música” (A. R. Rahman), “Melhor Atriz Estreante” (Gracy Singh) e “Melhor Cantora de Playback” (Asha Bhosle) (ZEE..., S.D.b). Recebeu os *IIFA Awards* de “Melhor Filme”, “Melhor Diretor”, “Melhor Ator”, “Melhor Diretor de Música” (A. R. Rahman) e “Melhor Cantora de *Playback*” (Asha Bhosle, por *Radha kaisa na jale*) (IIFA AWARDS..., S.D.b).

O filme é um masala, no qual predominam características dos gêneros drama, romance e musical. A história se passa na cidade Champaner, no estado Gujarate, no oeste da Índia, no auge do Raj Britânico, no ano 1893. O povo de Champaner dependia da agricultura, assim como os povos dos demais vilarejos. Um posto militar britânico demarcava o local e prometia proteção ao forte do rajá da província, Puran Singh (Kulbhushan Kharbanda). Em troca de sua “proteção”, os britânicos cobravam dos rajás altos impostos, os quais eram pagos por cada agricultor das províncias.

Lagaan era a entrega de parte da colheita para o rajá como tributo. O rajá guardava para si uma parte e entregava o resto aos britânicos que, assim, iam se fortalecendo. Devido a uma seca prolongada, os aldeões ficam impossibilitados de pagar o lagaan anual.

Em certo ponto do filme, Puran Singh, um rajá *sikh* bondoso, pede ao capitão britânico Russell (Paul Blackthorne) que seu povo possa fazer culto no *Siddheshwar Temple*, que ficava nos domínios do rajá Diler Singh (primo de Russell e seu íntimo amigo), para que as penúrias do último ano acabassem. Russell, um cruel caçador, afirma que convencerá seu primo a deixar o povo ir ao culto, desde que Puran Singh coma carne (como muitos sikhs, Puran é vegetariano). Por não aceitar a condição, Russell duplica o lagaan que o povo estava obrigado a lhe entregar. Essa cena dramática de tensão e conflito é sucedida pela cena alegre de performance da música *Ghanan ghanan* (“As nuvens estão trovejando”), que se refere esperançosamente ao indício de chuva sobre a aldeia. Mesmo sendo dramática no conteúdo, seu ritmo é alegre. A letra da canção diz: “Escuro e denso, vem o redemoinho de nuvens. / (...) / As nuvens aceleram o meu coração. / As nuvens aceleram todos os corações. / (...) / As nuvens propagando-se trazem consigo chuva. / (...) / Os dias de penúria acabaram. / Celebrem a melodia da monção. / (...) / Quando a jubilosa chuva entornar. / Quem permanecerá sedento? / O cuco da Ásia cantará pousado no parapeito. / Os pássaros cantarão sobre os novos dias que virão. / A luz sorrirá na escuridão. / A chuva do amor embebedará corações e corpos na terra. / Vamos ver um espelho d’água na terra. / Aonde quer que você vá. / Verás em toda a parte. / A mesma paisagem da terra. / Vestindo um lenço de sete cores. / (...) / Agora vem a estação agradável. / Para disseminar um tapete de grama. / Trazendo junto a temporada da chuva. / Presilhas de relâmpagos enfeitam seus pés dançantes. / A nuvem é seu véu. / A estação veio para enfeitar esta terra nupcial. / Cada ramo usará um bracelete florido. / A alegria agora irá chover sobre todos os quintais.”

Ocorreu que as nuvens que tinham se aproximado vão embora e o sol retorna. Junto com a decepção, chega aos aldeões a notícia de que os impostos dobraram. Então, liderados por Bhuvan (Aamir Khan), os aldeões vão até Puran

Singh em busca de ajuda. Eles zombam da partida de críquete que está ocorrendo no local onde Puran está reunido com os ingleses. Além disso, Bhuvan pega a bola do jogo, quando Russell havia lhe ordenado que ele não fizesse isso. Bhuvan critica o críquete descrevendo-o como um jogo estúpido de criança. Ao pedido de cancelamento do lagaan pelos aldeões, Puran responde: “Eu compreendo o que estão passando, mas minhas mãos estão atadas. Estes estrangeiros não poupam nem mesmo uns aos outros. Vocês terão que pagar o dobro do lagaan.” Mais uma vez, a maldade dos britânicos, em contraste com a bondade dos *sikhs*, é destacada.

Figura 99 – *Lagaan* (2001): Os aldeões de Champaner dançam *Ghanan ghanan*, esperançosos de que a chuva ocorrerá

Fonte: *Lagaan* (2001).

Russell fica sabendo do pedido e diz que cancelará o lagaan por três anos para toda a província, desde que os aldeões derrotem os britânicos em uma partida de críquete. Mas caso os aldeões perdessem, eles teriam que pagar três vezes o valor devido em impostos. Bhuvan aceita a aposta em nome dos moradores da província, apesar da discordância deles. Bhuvan é rejeitado pelos aldeões em geral, mas Gauri (Gracy Singh), uma aldeã apaixonada por ele, vai ao seu encontro. Bhuvan pergunta a ela: “Gauri! O que faz aqui?” Ela lhe responde: “Eu vim te ver,

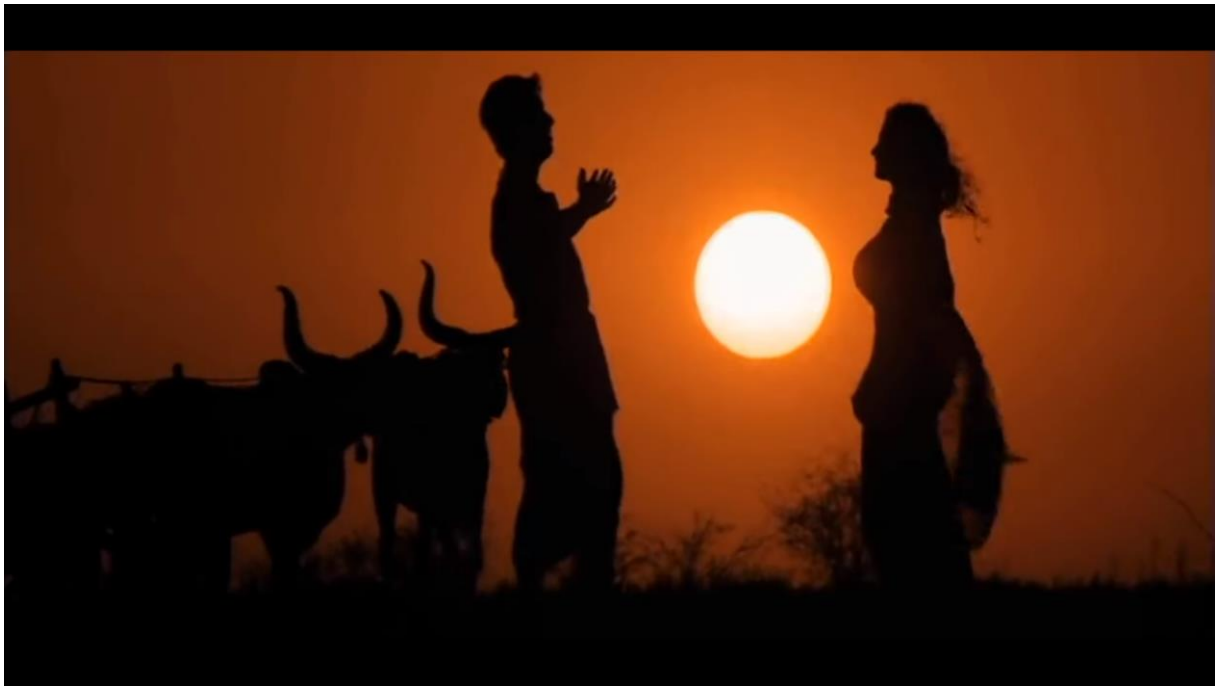
para... para dizer que te apoio. Eu tenho fé... em você e em sua coragem.” Bhuvan afirma sobre sua decisão de jogar para a sua mãe: “Eu fiz o correto. Eu me aborreço quando pago o lagaan ao Rajá... e ele o entrega àquelas mãos brancas sujas e ávidas.” O coronel Boyer (John Rowe) fica sabendo da proposta de Russell e define que se os ingleses perderem o jogo, ele terá que pagar de seu próprio bolso os impostos à Cora Inglesa e ir para a África Central.

Com a persistência de Bhuvan, cinco aldeões acabam aceitando jogar. Bhuvan começa a treiná-los. A irmã de Russell, Elizabeth (Rachel Shelley), uma mulher compassiva que discorda das injustiças de seu irmão, decide ensinar aos aldeões as regras do jogo. No processo, ela se apaixona por Bhuvan e declara a ele seu amor, mas ele não a compreende, porque ela fala com ele em inglês: “Eu estou louca por você, Bhuvan.” Em reação aos ciúmes de Gauri, Bhuvan canta para ela a música *O Rey chhori* (“Ei, menina”), cuja letra diz: “Ó minha adorada menina. / Ouça o que eu tenho a dizer. / É apenas você que eu amo.” Em um gesto de submissão, Gauri se ajoelha diante de Bhuvan. Gauri é uma mulher devota ao seu amado, Bhuvan, e vive para concretizar sua união com ele. A letra da canção também diz: “Caminharei ao seu lado nos caminhos que tiver escolhido. / Fiel ao seu amor.” Na performance musical, fantasiosa, o mocinho está por vezes com Gauri e por vezes com Elizabeth. No caso de Elizabeth, a união ocorre apenas na imaginação dela. Já a união entre Gauri e Bhuvan é real. A música mistura o canto lírico ocidental de Elizabeth com o canto de música tipicamente indiana de Gauri. Os cenários e os figurinos se alteram várias vezes.

Figura 100 – *Lagaan* (2001): Gauri se ajoelha diante de Bhuvan

Fonte: *Lagaan* (2015).

Figura 101 – *Lagaan* (2001): A lua aparece como elemento relacionado ao casal de apaixonados, Bhuvan e Gauri



Fonte: *Lagaan* (2015).

Em outra performance, da canção *Radha kaise na jale* (“Como poderia Radha não ter ciúmes?”), Radha canta: “Se Krishna flertasse com uma gopi no bosque... / E então sorrisse e falasse e até importunasse ela... / Como poderia Radha não ter ciúmes?” Bhuvan canta: “Ainda que Krishna flertasse com uma gopi no bosque... / É apenas o amor de Radha que floresce o seu coração. / Então, por que Radha tem ciúmes? / Todas as gopis são só estrelas, mas Radha é a lua. / (...) / Gopis vêm e vão, mas Radha reina em seu coração.” Ao final da performance, Elizabeth, que assistia à dança, diz à Gauri: “Gauri, você canta e dança maravilhosamente.” Após a performance, uma cena mostra uma dança dos ingleses caracterizada por movimentos contidos, em uma *mise-em-scène* onde predominam cores pálidas e análogas, em contraste com os movimentos agitados que predominam na performance de *Radha kaise na jale* e com as cores intensas e variadas da *mise-em-scène* na qual ela é executada.

Figura 102 – *Lagaan* (2001): Gauri dança *Radha kaise na jale*

Fonte: *Lagaan* (2001).

Figura 103 – *Lagaan* (2001): Performance da música *Radha kaise na jale*

Fonte: *Lagaan* (2001)

Arjan, um aldeão agredido por Russell em sua arrogância, se junta ao time de Bhuvan para derrotar os ingleses. Contando com dez homens no time, Bhuvan convida Kachra, um *dalit*, para participar do jogo completando a equipe, vendo a forma habilidosa com que ele lançava a bola. Os aldeões se recusam a jogar com Kachra, por ser ele um *dalit*. Contudo, Bhuvan toca o intocável, o que espanta os presentes, repreende-os e os convence a 392iolen-lo. Ele lhes diz: “Vocês decretam pessoas intocáveis e poluem a própria humanidade. Chefe, por que você sufoca o ar da nossa aldeia com essa divisão de castas? É correto despedaçar os corações, por causa da cor da pele? Então, por que adorar Rama, que comeu as bagas de uma mulher tribal? O senhor que nos transporta pelo mar da vida foi transportado em um bote de uma casta baixa. Vocês sabem disso e ainda assim falam em intocáveis.”

Essa passagem remete ao líder pró-independência Mohandas Karamchand Gandhi (1869-1948), conhecido como Mahatma (“Grande Alma”) Gandhi, que propunha a união de indivíduos de castas distintas, com o fim de fazer frente ao inimigo comum, os colonizadores ingleses. Em outro filme, também protagonizado por Aamir Khan, *3 Idiots* (2009), ocorre oposição similar à tradição das castas. Nele,

Rancho se manifesta contra o posicionamento dos alunos no auditório conforme suas notas, dizendo que essa classificação se parecia com o sistema de castas.

O lenhador Lakha, apaixonado por Gauri e enciumado por seu romance com Bhuvan, entra no time formado por ele com o propósito de prejudicar a equipe, a mando de Russell. O objetivo de Lakha é ver Bhuvan desonrado na frente de Gauri e de toda a aldeia. Gauri orienta Bhuvan a não aceitar Lakha, dizendo que ele tem malícia no coração. Bhuvan não segue o conselho dela, dizendo que precisa dele. Lakha denuncia a Russell que Elizabeth está ensinando as regras do jogo aos indianos. Russell proíbe sua irmã de ir ter com os aldeões. Ela, contudo, reluta e permanece se encontrando com eles. Com a traição de Lakha, os indianos perdem a primeira partida. Elizabeth descobre o esquema de Russell e Lakha e o denuncia aos indianos. Lakha demonstra seu arrependimento verdadeiro e passa a jogar em favor do time e da aldeia, confessando que se apaixonara por Gauri a ponto de enlouquecer-se. Ao final, a equipe de Bhuvan vence. A alegria dos aldeões aumenta com a chuva que cai.

Figura 104 - *Lagaan* (2001): Os aldeões se alegram pela vitória na partida de críquete contra os ingleses e pela chuva

Fonte: *Lagaan* (2001).

Incapaz de suportar tal humilhação, o governo inglês retira sua base militar de Champaner. Russell é obrigado a pagar o lagaan triplo, além de ser transferido para a África Central. Elizabeth percebe que Bhuvan ama Gauri. O narrador em *off* diz: “Elizabeth retornou à Inglaterra levando Bhuvan no coração. Ela não se casou e continuou sendo a Radha de Bhuvan por toda a vida.” Nota-se a predileção de pessoas de nacionalidade indiana para relacionamentos amorosos.

Em *Lagaan*, os colonizadores ingleses são retratados como vilões e sua cultura e sua terra são depreciadas. Em certo ponto do filme, Guran (Rajesh Vivek), um aldeão vidente, diz olhando para soldados ingleses em marcha: “Porcos! Filhos bastardos de um chacal! Escorando-se por aí nesse calor flamejante. Um dia vocês voltarão para a sua ilha congelada... carregados em choro. Vejo claramente Saturno amaldiçoando vocês.” As práticas *sikhs* de proteção aos animais são destacadas como aspectos da bondade dos indianos, em contraposição à crueldade dos caçadores ingleses. Em certa cena, o *sikh* Bhuvan livra por cinco vezes um cervo de ser atingido pelos tiros do capitão inglês Russell, sendo duramente repreendido por ele quando descoberto.

A religião permeia todo o filme, que valoriza de forma patriótica o hinduísmo. A letra da canção *Mitwa* (“Amigo”) diz: “Todos os santos videntes já disseram: / Quem tem verdade e coragem no coração / É quem vence no final. / (...) / Escute, ó meu amigo. / Por que tens medo? / Esta terra é nossa, bem como o céu. / (...) / Venha você também. / (...) / Vamos criar juntos um festival colorido de alegria.” Na performance da canção, Bhuvan, auxiliado por Gauri, tenta convencer os aldeões a participarem do jogo.

Figura 105 - *Lagaan* (2001): Bhuvan e Gauri na performance da música *Mitwa*

Fonte: *Lagaan* (2001).

Quando se unem finalmente para derrotarem os ingleses, os indianos oferecem rituais à Krishna diante das imagens dele e de Radha. Uma voz em *off* diz: “Com uma procissão de elefantes e cavalos, eleva-se um clamor de vitória ao deus Krishna.” Elizabeth admira-se com as imagens. O hinduísmo é retratado como uma religião cujas práticas trazem bons resultados. Antes de entrar em campo, os jogadores indianos fazem rituais religiosos para Hanuman. Em certo momento, quando vai arremessar a bola, Guran diz: “Viva o poderoso primata! Rache os inimigos!” Após isso, ele realiza várias jogadas bem-sucedidas e diz com ódio nacionalista: “Voltem! Voltem para a sua casa com o rabo entre as pernas! Seus bebedores de chá! Malquistos! Manés!” O solo indiano é valorizado. Quando entra em campo, Bhuvan pega um punhado de terra e põe sobre o coração. Após ganhar o jogo, ele pega outro punhado de terra e o contempla, enquanto o deixa cair lentamente sobre o solo.

Figura 106 - *Lagaan* (2001): Os aldeões fazem um ritual a Krishna em prol de que os indianos vençam a partida de críquete contra os ingleses

Fonte: *Lagaan* (2001).

O choro dos jogadores indianos, quando eles estão desesperançados por estarem perdendo o jogo, é interrompido pela oração cantada das mulheres hindus a Krishna na performance da música *O paalanhaare* (“Ó deus supridor”). A letra da canção diz: “Ó salvador. / Ó puro de essência, nosso amado. / Não temos mais ninguém além de ti. / Alivie nossos problemas, ó senhor. / Tu somente és nosso único apoio. / Tu somente és nosso protetor. / Não temos mais ninguém além de ti.”

Figura 107 - *Lagaan* (2001): Mulheres hindus oram a Krishna pela vitória dos aldeões na partida de críquete contra os ingleses

Fonte: *Lagaan* (2001).

Quanto à visualidade do filme, já nos créditos iniciais, as imagens mostram o gosto pelo excesso visual e pelas cores fortes. Nesse ponto, também já se nota a valorização da cultura nacional que perpassa o filme.

Figura 108 - *Lagaan* (2001): Nos créditos iniciais, exibem-se elementos da cultura e da história do povo indiano

Fonte: *Lagaan* (2001).

Figura 109 - *Lagaan* (2001): Nos créditos iniciais, já se nota o gosto pelo excesso visual e pelo forte colorido

Fonte: *Lagaan* (2001).

7.1.10 *Gadar ek prem katha* (2001)

Gadar ek prem katha (“Motim: uma história de amor”, 2001) é um filme em híndi e urdu com 186 minutos de duração, dirigido por Anil Sharma e com roteiro de Shaktimaan Talwar. As músicas são de Uttam Singh. O filme foi produzido com um orçamento de ₹190.000.000 (GADAR..., S.D.) e rendeu uma bilheteria doméstica de ₹1.281.900.000 (GADAR..., S.D.), 6,75 vezes o valor do orçamento. Tornou-se um dos filmes de maior bilheteria de todos os tempos (DWYER, 2005, p. 94). Recebeu os seguintes prêmios: *Filmfare Award*, de “Melhor Atuação” (Tinnu Verma) (ALL FILMFARE..., S.D.); Zee Cine Awards, de “Excelente Desempenho Masculino” (Sunny Deol) (ZEE..., S.D.b); *Star Screen Awards*, de “Melhor Ator” (STAR..., S.D.c).

O filme é um masala no qual predominam características dos gêneros romance, drama, musical e ação. A história se passa em 1947, no contexto de independência da Índia, quando o território indiano foi subdividido em dois países: a Índia, de maioria hindu, e o Paquistão, de maioria muçulmana. Os britânicos são retratados como vilões e deles se diz três vezes: “Os britânicos destruíram a Índia.” O filme se inicia com uma mãe chorando pelo fato de o governo paquistanês ter traído os cidadãos do Paquistão, dizendo incialmente que hindus e *sikhs* poderiam permanecer no país, sendo que depois os forçaram a sair. Ela tenta dar veneno para suas filhas, mas o pai das meninas as impede de tomá-lo. Uma voz em *off* narra: “Desse modo, milhares de famílias hindus foram arrancadas de suas casas e ficaram vagando por todas as partes.” *Sikhs* e hindus são atacados por muçulmanos no Paquistão, ao tentarem migrar para a Índia via trem em uma estação ferroviária no oeste de Punjab. Na ocasião, muçulmanos roubam seus bens, matam idosos e crianças e sequestram mulheres.

Em resposta, *sikhs* e hindus matam muçulmanos que migravam da Índia para o Paquistão. Nesse contexto de confronto entre hindus e muçulmanos, Tara Singh (Sunny Deol), um caminhoneiro *sikh*, se apaixona por Sakina (Amisha Patel), uma muçulmana pertencente a uma família abastada. Em meio ao tumulto que caracteriza uma migração de muçulmanos para o Paquistão, Sakina se separa de seu pai e fica na Índia. Uma turba tenta estuprá-la e matá-la brutalmente, ao

perceberem que ela é muçulmana (por causa da violência que os muçulmanos impuseram a mulheres *sikhs*, eles se acham no direito de violentá-la). Contudo, Tara Singh a protege, fazendo dela uma *sikh*, ao passar sangue sobre sua testa.

Enquanto Tara dirige de volta para sua casa levando consigo Sakina, um grande *flashback* mostra a relação entre Tara e Sakina durante os tempos de faculdade da moça. A verdadeira ambição de Tara era se tornar cantor. Entretanto, mesmo com o apelo de Sakina, a diretora de sua escola de música, a *New Era Girls College*, não aceita que Tara cante no local, pelo fato de ele ser um simples caminhoneiro. Sakina, contudo, surpreende a todos quando cede espaço para que Tara cante em uma apresentação sua. Ao chamá-lo da plateia ao palco, ela diz: “Uma flor que nos dá fragrância ou o sol que nos dá luz ou uma criança que sorri não diferencia o *status* das pessoas. Da mesma forma, a natureza dá o talento de cantar sem discriminação. Hoje, está entre nós um artista assim: sr. Tara Singh!” Tara sobe ao palco e impressiona a todos com o seu talento, cantando e dançando a música *Main nikla gaddi leke* (“Eu saí em meu caminhão”). O ânimo e a participação da plateia na apresentação de Tara contrastam com a quietude da mesma em uma apresentação anterior de canto lírico. Contraposição similar, em que aspectos da cultura indiana são valorizados em detrimento de aspectos de culturas estrangeiras, ocorre em *Lagaan* (2001). Essa contraposição também ocorre em relação ao cinema: em geral, o indiano valoriza enormemente o cinema índico, que ele contrapõe a Hollywood, o qual ele menospreza como cinema cujos filmes geralmente são considerados coisa monótona e entediante, como abordado.

A performance de *Main nikla gaddi leke* é fantasiosa: Tara subira ao palco sem planejamento prévio e, contudo, canta e dança auxiliado por músicos e dançarinos, como se eles tivessem ensaiado a apresentação. A própria Sakina aparece com outro figurino dançando. Tara canta, apontando para Sakina: “Naquela curva da estrada, encontrei uma linda garota. / Fiquei louco por ela. / Tendo olhado para ela apenas uma vez, / Sua imagem ficou gravada no meu coração.” Após completar o último ano de faculdade, Sakina se despede de Tara e volta para casa.

O filme retorna ao tempo presente. *Sikhs* chegam à casa onde Tara abriga Sakina e requerem dele a moça para violentá-la, também pelo fato de ela ser filha do muçulmano Ashraf Ali (Amrish Puri). Tara luta contra a horda de homens e derrota

todos, conseguindo manter Sakina a salvo. Na ocasião, ela ouve dizer que seu pai está morto. Ao procurar se certificar da morte dele, ela encontra um pertence seu e se recorda de uma cena de infância em que estava com seus pais.

Figura 110 - *Gadar ek prem katha* (2001): Tara se apresenta no *New Era Girls College*, a convite de Sakina

Fonte: *Gadar ek prem katha* (2001).

Figura 111 - *Gadar ek prem katha* (2001): Sakina dança juntamente com Tara no *New Era Girls College*

Fonte: *Gadar ek prem katha* (2001).

Tara e Sakina se apaixonam um pelo outro. Sakina é submissa a Tara e vive por ele. Em certa ocasião, ela pede a Tara para amarrar o turbante dele. Ela lhe pergunta o motivo de ele não ter se casado e ele a responde: “Bem, senhora, eu sou como um cigano. Quem vai se casar com um motorista de caminhão? E, se alguém se casar comigo, vai fazer todo o trabalho aqui. Vou fazê-la massagear meus pés. E vou dar-lhe um tapa também, se necessário.” Enquanto o ouve, ela ajeita seu turbante carinhosamente. Ao final, ela sorri e lhe diz: “Veja como eu amarrei o turbante.” Tara guarda o turbante, ao invés de usá-lo, para se lembrar de Sakina quando ela partir. Ele a conduz em direção à Lahore (capital da província Punjabi, no Paquistão), para que ela esteja protegida dos *sikhs*. No percurso, ele canta a música *Musafir jaane wale* (“Ó viajantes que partem”), enquanto viaja com a multidão de imigrantes. Algumas cenas retratam o sofrimento de cidadãos indianos (*sikhs*, hindus e muçulmanos) com a partição. A letra da canção diz: “Ó viajantes que partem. / E que não podem regressar. / Venham; cuidemos uns dos outros. / E confiemos em deus. / (...) / Quem sabe o que exatamente está sendo deixado para trás?”

Figura 112 - *Gadar ek prem katha* (2001): Tara leva Sakina à Lahore

Fonte: *Gadar ek prem katha* (2001).

Ao final, Sakina decide não mais ir para Lahore. Indagada do motivo por Tara, ela lhe diz, se lembrando do que ele lhe dissera: “Você não se casou, não é? Porque você é como os ciganos. Está errado. Se você se casar, ela cozinhará e irá servi-lo. E irá receber um tapa também, se necessário. Não é? Tudo bem. Eu estou pronta para servi-lo. E vou cozinhar. E até posso suportar alguns tapas de vez em quando.” Os dois sorriem e dão as mãos. Destaca-se a postura da mocinha de submissão voluntária ao mocinho e de tolerância à agressão física.

O tio de Tara (Jaideep Singh) se revolta com a decisão do sobrinho de se casar com Sakina, dizendo que o pai da moça, Ashraf Ali (Amrish Puri), matara seu cunhado, Gurdeep, sua irmã e suas sobrinhas. Indignado, ele pega um facão para matar Tara, mas é persuadido em contrário por duas mulheres da família. Ele lamenta: “Ele caluniou toda a família.” Tara pega o facão e diz ao seu tio: “Tio, pegue isso. Mate-me. Mas, lembre-se de uma coisa: o ódio queima. O ódio é o que destrói. Ele acende um fogo interior em nosso coração, ou casa, ou país. É por causa do ódio que hoje eu sou um órfão. Se, no momento certo, pessoas com amor e compaixão não nos tivesse abrigado, então, eu também teria sido queimado a

cinzas.” O cinema híndi, apesar de tradicionalmente discriminar muçulmanos e de geralmente fortalecer os sistemas sociais estabelecidos, assume posição humanista no que refere a extremos de tais discriminações e em defesa de indivíduos que são vítimas desses extremos. Tara diz ainda a seu tio: “Tio, você deseja me ver estabelecido na vida, não é? As crianças não podem viver sem as bençõe dos mais velhos. E quem mais eu tenho neste mundo, tio?” O filme, como é comum no cinema híndi, valoriza o respeito aos mais velhos e a família tradicional. Sobrinho e tio se reconciliam.

A próxima sequência mostra Tara e Sakina se casando, na performance da música *Traditional shaadi geet* (“Canção tradicional de casamento”). A letra da música, que tem teor sexual, diz: “Longas noites de amor virão. / Tem misericórdia de mim. / Ó senhor, tem misericórdia de mim.” Nessa passagem, Tara e Sakina tocam as mãos um do outro, enquanto procuram um anel em uma bacia que contém determinado líquido. Ao final da performance, Tara diz a Sakina: “A lua, para a qual não fui destinado a olhar, hoje é minha.”

Figura 113 - *Gadar ek prem katha* (2001): Tara e Sakina se casam

Fonte: *Gadar ek prem katha* (2001).

Figura 114 - *Gadar ek prem katha* (2001): Celebração do casamento entre Tara e Sakina na performance da música *Traditional shaadi geet*

Fonte: *Gadar ek prem katha* (2001).

Figura 115 - *Gadar ek prem katha* (2001): Tara e Sakina brincam de procurar um anel na cerimônia de casamento dos dois

Fonte:* Gadar ek prem katha *(2001).

Tara pede perdão à Sakina por não lhe ter trazido nenhum presente no dia do casamento. Ela lhe diz: “Eu posso pedir uma canção como presente. Cante aquela canção que você cantou no dia em que nos conhecemos.” Ele diz a ela: “Só se você cantar comigo.” Inicia-se a performance da música *Udja kale kawan* (“Voem para longe, corvos pretos”). A letra da canção ressalta a subserviência de Sakina a Tara: “Voe para longe, corvo preto, com açúcar em seu bico. / Leve minha mensagem: a minha vida pertence a ele.” Vários acontecimentos são narrados durante a performance: Sakina fica grávida, seu filho nasce, cresce e passa a cantar e a dançar a música juntamente com seus pais. Além disso, na mesma performance musical, a família celebra o *Holi*.

Figura 116 - *Gadar ek prem katha* (2001): Performance da canção *Udja kale kawan*

Fonte:* Gadar ek prem katha *(2001).

Figura 117 - *Gadar ek prem katha* (2001): Tara e Sakina brincam em um balanço

Fonte: *Gadar ek prem katha* (2001).

Ao final da performance, Sakina vê em um jornal uma notícia que indica que seu pai está vivo. Assim como ele, sua mãe e sua irmã estão vivas. O pai de Sakina se recusa a pisar em solo indiano, dizendo: “Filha, se eu pisasse no solo da Índia, eu reabriria minhas feridas. Essa terra arrebatou meu filho Aslam de mim. E, de qualquer forma, nem essa terra, nem esse país e nem esse povo são nossos. Nossa pátria, nosso povo e nosso país é o Paquistão.”

Pelo fato de o visto de seu filho não ter sido conseguido em tempo, Sakina viaja sozinha com seu pai, agora prefeito de Lahore, deixando marido e filho para trás. Tara pensa que se reencontrará com Sakina após dois dias, prazo para que o visto do filho seja conseguido. Ao saber que Sakina está vindo à Lahore, seu tio diz sobre ela: “(...) Sakina merece tais boas-vindas. Não só porque ela é sobrinha de um político como eu, mas porque ela é filha do Paquistão e ficou sob a custódia daqueles *jaat* por anos. E, apesar das atrocidades, resistiu. Ela não se esqueceu de suas raízes, país e religião.” Os pais de Sakina exigem que ela se esqueça de Tara, pois, pelo fato de ele ser um indiano, eles temem a desonra e vergonha da família diante do povo muçulmano. O pai de Sakina a proíbe de voltar para a Índia e quer

fazê-la primeira ministra do Paquistão, dando a ela um futuro político brilhante. Mas Sakina é devota ao marido e esse cargo não significa nada para ela, que diz: “Como posso fazer vocês entenderem? Tudo para mim agora é a minha família, a minha casa.” Seu lamento é sucedido pela performance da música *Aan milo sajna* (“Venha e me encontre, meu amor”). A letra da música refere-se ao momento vivido pelo casal: “Venha e encontre-me, ó amada! / Ó amada. / O sono não vem aos meus olhos. / O *kohl* e o *bindi* não me fascinam mais. / O pátio está deserto.” A performance faz parte da comemoração do *Eid al-fitr*. Um dos convidados afirma sobre a letra da música: “Se esse poema estivesse em urdu seria fabuloso. O urdu é uma língua descritiva, ao contrário do híndi[56].” Outro lhe diz: “Você quer dizer que até mesmo o idioma deveria ter sido particionado junto com o nosso país.” Os dois riem.

[56] De acordo com Robert D. King (2001, p. 43), o hindi e o urdu são duas variantes do mesmo idioma, porem caracterizados por digrafias diferentes: o hindi é escrito utilizando-se o *devanagari* (alfabeto sânscrito), que se escreve da esquerda para a direita, e o urdu utiliza um sistema de escrita perso-arábico, em que as palavras são escritas da direita para a esquerda. Com o fim de alcançar enriquecimento linguístico, as altas variantes do hindi e do urdu recorrem, respectivamente, ao sânscrito e ao persa/árabe – de forma que, em suas formas mais artísticas, esses dois idiomas são tão distintos que alguém que domina o hindi e não conhece o urdu não pode compreender este e vice-versa (KING, 2001, p. 43). Ainda de acordo com King (2001, p. 43), no conflito entre hindus e muçulmanos que precedeu a Partição de 1947, as duas línguas foram instrumentos de disputa, especialmente no que se refere a questões grafêmicas. Atualmente, o urdu é um dos vinte e dois idiomas oficializados da Índia e a sexta língua mais falada no país, por 5,01% da população (Tabela 1).

Figura 118 - *Gadar ek prem katha* (2001): Sakina dança *Aan milo sajna*

Fonte: *Gadar ek prem katha* (2001).

O pai de Sakina cria empecilhos para que seu neto não consiga o visto e, assim, Tara e o menino não possam ir ao Paquistão. Ashraf despreza o sentimento de Sakina pela sua família indiana, considerando o luxo, o status e a posição que ele a dá a ela no Paquistão uma alta compensação pela sua falta. Contrastam-se o coração condoído do tio de Tara, hindu, com a dureza do coração do pai de Sakina, muçulmano. Sakina, diante da proibição de seu pai, resolve apenas aguardar, certa de que Tara virá buscá-la. Seu pai lhe diz aos gritos: “Ele... aquele indiano, virá aqui? Aquele *jaat*, nosso inimigo, que derramou nosso sangue... vai andar sobre a nossa terra? Eu prometo a você que nem mesmo a notícia da morte dele chegará ao Paquistão.” Tara é informado de que não tem autorização para entrar no Paquistão. Mesmo assim, ele permanece determinado a encontrar Sakina.

Fraudulentamente, os jornais paquistaneses divulgam a falsa notícia de que Sakina fora torturada por Tara e obrigada a ter um filho com ele. Tara não acredita que Sakina fora infiel a ele, como seu tio tenta lhe convencer, e vai encontrar-se com ela. Após relutar, ele resolve levar seu filho, quando vê a dor do menino ao pensar que ficaria longe do pai, assim como ficara longe de sua mãe. Tara viaja juntamente

com seu filho clandestinamente para a Índia. Sakina aderira aos costumes dos *Sikhs*. Em certo momento, quando vai pintar sua testa de vermelho, sua mãe joga a tinta para o alto, revoltada. A viagem de pai e filho ao encontro de Sakina ocorre na performance da música *Hum juda ho gaye* (“Nos separamos”). A letra da canção diz: “Fomos separados. / Perdemos o nosso caminho. / Mas estaremos juntos novamente. / Lembre-se disso e mostre-me o caminho.” Na performance, fantasiosa, ocorrem várias trocas de figurino e cenário e, nela, Sakina se imagina se encontrando com Tara e dançando com ele.

Figura 119 - *Gadar ek prem katha* (2001): Tara e seu filho viajam clandestinamente para se encontrarem com Sakina no Paquistão

Fonte: *Gadar ek prem katha* (2001).

Figura 120 - *Gadar ek prem katha* (2001): Sakina na performance da música *Hum juda ho gaye*

Fonte: *Gadar ek prem katha* (2001).

Sakina é prometida em casamento a um jovem rico. Então, para evitar a união, ela utiliza a religião muçulmana, dizendo que o segundo casamento de uma mulher enquanto ainda vive o seu primeiro marido é pecado. Ela é contra-argumentada. Diz-se que o casamento entre um não-muçulmano e uma muçulmana é pecado. É dito a ela que esqueça Tara. Ela reage: “As pessoas podem se esquecer de respirar. O sol pode esquecer-se de se pôr. Você pode se esquecer do seu deus. Mas é impossível para mim; eu nunca me esquecerei dele.” Sakina demonstra mais uma vez viver para seu amado e diz, ignorando os xingamentos dirigidos a ela: “(...) Se eu pudesse, teria morrido há muito tempo. Mas eu sei que ele padecerá de imenso sofrimento. Mas ele certamente virá aqui. Ele gritará por mim. Ele procurará esses olhos... Ele procurará esses lábios. Se ele não me encontrar... eu não posso ser infiel a ele. Não, eu não posso.” Assim, ela demonstra valorizar mais a vida do esposo que a sua própria vida.

Tara e seu filho chegam ao Paquistão, cantando a música tema do casal, *Udd ja kaale kanwan*, antes que o casamento arranjado ocorra. Novamente de forma

fantasiosa e inverossímil, enquanto a performance ocorre com dançarinos, o casal de apaixonados é separado pela família paquistanesa de Sakina. A letra da música diz: “Ó, volte para casa comigo, porque a sua vida e a minha são uma só.” Sakina abraça o filho e o esposo e canta: “Derrubando todos os muros, os amantes encontram um ao outro. / Leve-me embora, porque a minha vida e a sua são uma só.”

Um muçulmano pega uma espada para matar Tara. Este consegue tomar a arma de sua mão e defende a esposa e o filho. O pai de Sakina ordena que a briga cesse e diz a Tara que os indianos derramaram muito sangue no Paquistão. Tara afirma que os paquistaneses fizeram o mesmo e que mataram seus pais e todos os seus irmãos. Em tom de súplica, Tara completa: “Mas tudo isso acabou, senhor. Hoje eu vim aqui para levar comigo minha esposa, a mãe do meu filho. Eu esqueci o meu ódio e você faça também o mesmo.” O pai de Sakina reponde que se pudesse mataria um a um os indianos a tiros. Tara lhe diz irado: “Como pode matar os indianos? Vocês sobreviveram por causa de nós, indianos. O mundo inteiro sabe que nós demos a vocês sessenta e cinco milhões de rúpias no momento da partição. É por isso que vocês sobreviveram. Sutilmente, o filme se posiciona em favor dos indianos e contra os paquistaneses.

Figura 121 - *Gadar ek prem katha* (2001): Tara e seu filho se encontram com Sakina no Paquistão

Fonte: *Gadar ek prem katha* (2001).

No decorrer da discussão, Ashraf quase tira o facão para matar Tara, mas é impedido por um sacerdote, que o convence a agir de forma diplomática, por causa da oposição política e de sua filha, que teriam argumentos contra ele, caso ele empregasse a violência. Além disso, Ashraf desiste da ideia de prender Tara, acusando-o de espionagem, já que ele entrara ilegalmente no país por causa de seu amor por Sakina. Ele resolve aceitar o casamento, sob duas condições: Tara teria que se converter ao islamismo e teria que viver no Paquistão. Tara se mostra ao mesmo tempo relutante e tolerante e diz: "*Kaaba* e *Kashi* são únicos. Rama e Rahim são únicos." O islamismo é retratado como uma religião opressora. Após a intimidação a Tara para que ele adira ao Islão, ele cede, considerando que "a maior religião de um homem é proteger sua esposa e seus filhos". Destaca-se que, diferentemente de Tara, Sakina não aderira ao sikhismo por pressão, mas voluntariamente.

Tara é forçado pelo pai de Sakina a dizer "Viva o islã!" e "Viva o Paquistão!", para provar que ele é digno de ser um muçulmano e ele o faz. Mas quando forçado

a dizer “Maldita Índia!”, ele se recusa e diz: “Por que você joga esse jogo político? Não tenho objeção em louvar o Paquistão. Mas a Índia é digna de louvor e será sempre digna de louvor. Viva a Índia! Viva a Índia!” Assim, os indianos são retratados como pessoas mais sensatas e tolerantes, em oposição aos islâmicos, retratados como pessoas fanáticas. Ashraf argumenta que, enquanto ele não amaldiçoar a Índia, o povo não acreditará que ele é um verdadeiro muçulmano. Tara contra-argumenta: “Há mais muçulmanos na Índia que neste país. Seus corações batem pela Índia. Viva a Índia! Isso significa que eles não são verdadeiros muçulmanos?” Ashraf reafirma sua exigência de que Tara amaldiçoe a Índia como condição para que ele aceite seu casamento com Sakina. Tara afirma que se pode se curvar a ele por causa de sua filha, também pode decapitar a todos. Muçulmanos presentes avançam sobre ele. Ele derrota todos, até que finca uma haste de ferro sobre um deles. Por um momento, todos ficam perplexos com o ato. Tara se retira com sua esposa e seu filho. Por ordem de Ashraf, muçulmanos os perseguem.

A família consegue escapar e se refugia em Mallwada. Enquanto Tara se prepara para levar sua esposa e seu filho para a Índia, Sakina fica no esconderijo de uma hospedeira interesseira, muçulmana, que cobiça suas joias e que a cada serviço prestado à Sakina pede mais enfeites. O esposo da hospedeira lhe diz: “Tenha algum temor a deus. Ela é a filha do prefeito. Se ele souber, você está decapitada.” Ela responde a ele: “Não importa. Não me importo em morrer após usar essas joias.” Em certo momento, ao ver a mulher subtrair joias de Sakina, seu filho lhe diz: “Mamãe, que mal fizemos ao Paquistão, para eles desejarem extrair nosso sangue?” Sakina responde ao menino: “Não fizemos nada, filho; é apenas uma obsessão.” Ao ser alertada por Tara sobre as más intenções da hospedeira, Sakina lhe diz, reafirmando sua devoção a ele: “Você é a minha verdadeira joia. Posso lhe dizer algo, Tara? Ainda que eu morresse hoje, não teria nenhum arrependimento.”

Ao tentar retornar para a Índia, Tara enfrenta alguns algozes paquistaneses que tentam matá-lo a mando de Ashraf. No confronto, certo Niazuddin é morto por ele. Um amigo de Tara diz ironicamente que Niazuddin fora se encontrar com Alá e dirige-se a outros algozes: “(...) Não sigam os indianos, ou ele [Tara] os matará também.” Tara diz a um paquistanês: “(...) Um filho não pode nunca competir com seu pai. (...) Um filho é gerado pelo pai, certo? Seu Paquistão foi gerado pela nossa

Índia.” Mais uma vez, o Paquistão é diminuído em relação à Índia. Tara consegue embarcar em um trem com Sakina e seu filho rumo à sua terra natal. Apesar disso, o exército paquistanês invade o trem para matar Tara.

Segue uma luta entre a família e os paquistaneses. Ao final, a família escapa, mas Sakina é baleada e corre risco de vida. Tara ora à beira de seu leito, dizendo “senhor, tenha misericórdia”. Enquanto seu filho canta a música tema do casal, *Udja kale kawan*, Sakina sonha com a criança. No sonho, o menino acaba sofrendo um acidente. Nesse momento, Sakina acorda e grita seu nome. Além de Tara e da criança, os pais de Sakina estão presentes no hospital. O pai de Sakina pede perdão a Tara (o qual lhe chama de “pai”) e lhe diz: “Na minha ganância pelo poder, esqueci-me que a bondade é a maior religião do homem.” Seu sobrinho chega ao local e diz: “Você está certo, tio. A humanidade é conduzida pelo amor. Gandhi disse: “A não violência é a maior religião.”.”

7.1.11 *Devdas* (2002)

Devdas (2002) é um filme em híndi com 185 minutos de duração, dirigido por Sanjay Leela Bhansali e com roteiro de Prakash Kapadia. O filme é um masala, no qual predominam características dos gêneros romance, drama e musical. As composições são de Ismail Darbar, Birju Maharaj e Monty Sharma e as letras são de Nusrat Badr, Birju Maharaj e Sameer. Foi produzido pela *Mega Bollywood Pvt. Ltd.*, com um orçamento de ₹440.000.000 (DEVDAS..., S.D.). Rendeu ₹681.900.000 com venda de bilhetes na Índia (DEVDAS..., S.D.), 1,55 vezes o valor investido. O filme foi muito bem recebido pela crítica nacional e internacional e é um dos filmes indianos mais conhecidos no exterior. Recebeu onze *Filmfare Awards*, inclusive os quatro maiores: “Melhor Filme”, “Melhor Direção”, “Melhor Ator” e “Melhor Atriz” (ALL FILMFARE..., S.D.). Foi exibido no Festival de Cannes de 2002 (FESTIVAL DE CANNES, 2002).

Devdas baseia-se no romance homônimo do romancista bengali Sharat Chandra Chattopadhyay, escrito em 1917 (COUSINS, 2013, p. 124). Além disso, como é comum em Bollywood, ele é um *remake*. Duas outras versões foram feitas

anteriormente, mas a de 2002 é a primeira colorida. A primeira versão, de 1935, com direção de Pramathesh Chandra Barua, foi o primeiro filme indiano que utilizou consideravelmente o *playback* e é um dos filmes mais influentes do sul da Ásia (COUSINS, 2013, p. 123). A temática do filme é recorrente em Bollywood: um romance entre dois apaixonados de castas diferentes coibido pelas normas sociais.

Há no filme uma forte ênfase na plasticidade dos planos, tanto nas composições, quanto nos enquadramentos. Essa ênfase se mostra notoriamente nos movimentos dos corpos e dos tecidos, nos desenhos que conjuntos de corpos formam ao dançarem, na exploração da beleza da protagonista[57] e nas ornamentações dos espaços.

Figura 122 - *Devdas* (2002): O filme explora a plasticidade dos grandes espaços iluminados

Fonte: *Devdas* (2002).

[57] A protagonista do filme, Aishwarya Krishnaraj Rai-Bachchan (1973-), que interpreta Paro/Parvati, foi eleita *Miss World 1994* (MISS WORLD, S.D.).

Figura 123 - *Devdas* (2002): Plano azimutal explora a plasticidade das curvas e do vestido de Parvati em movimento

Fonte: *Devdas* (2002).

Figura 124 - *Devdas* (2002): Plano azimutal explora o desenho formado pelos vestidos das dançarinas e pela padronagem do piso

Fonte: *Devdas* (2002).

Figura 125 - Devdas (2002): Suntuosidade, excesso visual e cores intensas

Fonte: *Devdas* (2002).

Figura 126 - *Devdas* (2002): O potencial plástico dos tecidos decorados, em movimento ou não, é muito explorado no filme

Fonte: *Devdas* (2002).

No enredo, Devdas (Shah Rukh Khan), um rapaz de família abastada, retorna de Londres, onde se graduara em Direito, com a intenção de se casar com seu amor de infância, Paro (Aishwarya Krishnaraj Rai-Bachchan). A amizade entre os dois na infância é mostrada por meio de algumas cenas em *flashback*. Contudo, o casamento é impedido pela família de Devdas. Sua mãe, Kaushalya (Smita Jaykar), se opõe à união, pois a família de Paro pertence a uma casta inferior. A cunhada de Devdas, a grande vilã Kumud (Ananya Khare), influencia sua sogra e seu sogro contra o romance. O relacionamento entre Devdas e Paro é aceito por ambas as famílias apenas na infância e suas respectivas mães são supostas amigas, até que os dois demonstram a vontade de se casarem.

Na apresentação dos créditos iniciais, que dura 3min20, exibem-se planos com cores fortes, em que predomina o vermelho. A música de fundo da apresentação é *Serenade of love* (“Serenata do amor”), do compositor indiano Ismail Darbar.

Figura 127 - *Devdas* (2002): Apresentação dos créditos com imagens com cores fortes com predominância de tons de vermelho

Fonte: *Devdas* (2002).

O plano inicial destaca a suntuosidade da mansão do pai de Devdas, com destaque para o jardim florido. A câmara faz um giro com eixo horizontal em direção ao fundo do cenário, algo muito incomum na cinematografia clássica ocidental, pois isso tenderia a desviar a atenção do espectador para a técnica, tirando seu foco do universo diegético da narrativa. O plano inclinado ocorre com certa frequência no filme.

Figura 128 - *Devdas* (2002): Plano inclinado exibe a mansão de Devdas

Fonte: *Devdas* (2002).

Os parentes de Devdas recebem a notícia de que ele está retornando de Londres. Uma música alegre de fundo mistura-se às expressões entusiasmadas da mãe de Devdas. A atuação dos personagens, eufóricos pela iminente chegada do rapaz, podem parecer exageradas para o espectador ocidental. Mas, estão condizentes com o modo geralmente mais aberto dos indianos de manifestar suas emoções.

Figura 129 - *Devdas* (2002): Em sua suntuosa mansão, a mãe de Devdas anuncia o retorno do rapaz de Londres

Fonte: *Devdas* (2002).

Paro, em sua casa, aguarda a visita de Devdas. Ela faz o *mehendi* nos pés. Uma mosca avança sobre a jovem e ela rodopia um lençol para afastar o inseto. A cena é muito plástica. O giro da jovem em *slow motion* e o movimento do lençol, mostrados em plano azimutal, destacam a beleza dela. Esse tipo de plano é muito utilizado no filme com fins estéticos. Após sua chegada na casa de Paro, Devdas esmaga a mosca com uma de suas mãos e diz: “Paro, eu odeio que toquem em você.”

Figura 130 - *Devdas* (2002): Paro tenta espantar uma mosca com um lençol

Fonte: *Devdas* (2002).

Figura 131 - *Devdas* (2002): Close destaca a beleza facial de Paro

Fonte: *Devdas* (2002).

Figura 132 - *Devdas* (2002): Pombos são utilizados com fins estéticos na cena em que Paro percebe que Devdas veio visitá-la

Fonte: *Devdas* (2002).

Figura 133 - *Devdas* (2002): Paro faz o *mehendi* nos pés

Fonte: *Devdas* (2002).

Quando Paro se reencontra com Devdas, que esteve fora por mais de dez anos, ela não o encara. Devdas lhe diz: “Você já é uma moça, Paro.” Paro: “A correnteza existe... porque o rio corre para o mar.” Devdas: “E por que você não quer mostrar o seu rosto?” Paro: “Quem deixa de ver a lua por muito tempo... pode perder o fôlego, quando voltar a vê-la.” Devdas: “A lua não é tão vaidosa assim.” Paro: “Mas, a lua é tímida.” Paro é a típica mocinha tímida e pudica do cinema híndi. Na performance da canção *Morey piya* (“Meu amante”), ela canta: “Não segure meus braços... / A timidez toma conta de mim. / Solte-me, por favor...” Quando sua mãe, Sumitra (Kirron Kher), é convidada para uma festa na casa de Kaushalya, ela diz à anfitriã que Paro não quis vir e informa o motivo: “Ela é tímida. Ela não quer que eu fale sobre o casamento na frente dela.”

Paro só permite que Devdas veja seu rosto sob a luz da lua. Ele, então, se encontra com ela à noite. A lua declina e repousa perto do rosto de Paro.

Figura 134 - *Devdas* (2002): A lua aparece como elemento associado ao romance de Devdas e Paro

Fonte: *Devdas* (2002).

No filme, não há cena de beijo. Entretanto, há momentos de “quase-beijo” entre Devdas e Paro, quando seus lábios se aproximam bastante. Mesmo nas cenas

de namoro entre Devdas e a prostituta Chandramukhi (Madhuri Dixit), que ocorrem em momentos posteriores da trama, não há beijo e nem momentos de intimidade sexual explícita.

Figura 135 - *Devdas* (2002): Cena de "quase-beijo" entre Devdas e Paro

Fonte: *Devdas* (2002).

Figura 136 - *Devdas* (2002): Cena de “quase-beijo” entre Devdas e Chandramukhi

Fonte: *Devdas* (2002).

O momento do encontro entre Devdas e Paro ao luar é um dos pontos do filme que mostra seu trabalho minucioso com iluminação, que explora muito o contraste entre luz e sombra. Esse tipo de iluminação contribui para o tom melodramático do filme. Também contribuem para tal: a trilha sonora fortemente trabalhada para produzir emoção e a atuação assinalada dos personagens (olhos lacrimejantes e lágrimas copiosas, por um lado, e alegria entusiasmada, por outro, são frequentes).

Figura 137 - *Devdas* (2002): Devdas acaricia o rosto de Paro

Fonte: *Devdas* (2002).

Figura 138 - *Devdas* (2002): Devdas e Paro brincam em um balanço na performance de *Bairi piya*

Fonte: *Devdas* (2002).

A cunhada de Devdas, Kumud, denuncia para sua sogra o romance entre ele e Paro. A família de Paro está falida e seu pai se preocupa com o dote que deverá entregar para a família do noivo com quem Paro vier a se casar. Kumud trama com Kaushalya um evento para humilhar Sumitra e separar definitivamente Paro de Devdas. Kaushalya diz à Sumitra: “Eu quero saber de uma coisa. A sua família ainda exige que se pague pelas noivas?” Sumitra reponde a ela: “Não. Esse costume já está ultrapassado. Nós pagaremos o dote de Paro.” Kaushalya diz: “Então, está decidido. Paro vai se casar. Eu pago todas as despesas. Ela é como uma filha para mim.” Sumitra: “Não, irmã. Casar a filha é o sonho de todos os pais.” Na ocasião, Kaushalya convida Sumitra, que pertencente a uma família famosa por suas dançarinas, para dançar na festa que ela iria dar.

Nesse momento, a música une espaços e acontecimentos distintos de forma peculiar. A cena em que Sumitra dança na mansão de Devdas para alguns convidados a música *Morey piya* ocorre em paralelo com a cena em que o casal de apaixonados, Devdas e Paro, performa a mesma música em um lago. Os locais distintos e os acontecimentos não relacionados diretamente entre si, montados em paralelo, são unidos pela mesma música. Enquanto a história caminha para a separação entre Devdas e Paro, pois a mãe de Devdas está na iminência de deixar clara a impossibilidade de casamento entre os dois apaixonados, as danças reafirmam a ilusão da possibilidade de união entre eles. O cenário em que Devdas e Paro performam é particularmente fantasioso, sendo caracterizado pelo brilho do gramado e das águas. Sumitra canta na casa de Kaushalya: “E a adorável Radha começou a dançar... / De repente, um amável rapaz surgiu para dançar com ela.” A câmera corta para o cenário onde Paro, que representa Radha, performa com Devdas, que representa Krishna. A letra da música diz: “Radha e Krishna dançam nas margens do rio Jamuna. / Radha e Krishna dançam a música do amor.”

Figura 139 - *Devdas* (2002): Devdas e Paro na performance de *Morey piya*

Fonte: *Devdas* (2002).

Figura 140 - *Devdas* (2002): Performance de Devdas e Paro alude ao mito hindu segundo o qual Krishna e Radha namoravam nas margens do rio Jamuna

Fonte: *Devdas* (2002).

Após a performance, Kaushalya desilude a mãe de Paro, dizendo que ela fora chamada à sua casa apenas para entreter seus convidados. Ao ouvir as palavras de Kaushalya, Sumitra deixa cair o prato com o qual performava. Um som musical forte sugere a quebra do objeto ao chocar-se com o chão. No filme como um todo, a trilha sonora mescla efeitos sonoros com músicas instrumentais que sugerem tensão e perigo, por vezes produzindo sons intensos e assinalados, alinhados com o tom melodramático da trama.

Sumitra implora a Kaushalya que não obrigue Devdas e Paro, que são apaixonados um pelo outro desde a infância, a viverem separados. Kaushalya lhe responde: “Por que nós iríamos beber água de um poço poluído? Sumitra, você pode manter a sua palavra, mas a sua casta sempre será inferior! Sim, nós somos nobres. Nós comemos peixes, mas não nos enganamos com os espinhos. Você é a vizinha e sua casta é inferior. Mesmo que você tente mudar, a sua postura será sempre a mesma. Você nunca vai esconder de onde veio. Ponha-se de uma vez por todas em seu lugar, Sumitra.” A forma como Kaushalya vê Sumitra contrasta com a forma como Sumitra vê Kaushalya, pois a chama de “irmã”. Kumud sugere: “Se ela [Parvati] não puder se conter, Dev pode lhe fazer visitas à noite... A honra de um nobre não será manchada por causa disso.” Sumitra agride com um tapa o rosto de Kumud e lhe diz: “Como você pode insinuar isso sobre a minha filha? A minha filha nunca será amante de um homem casado.” A contraposição entre a mulher considerada valorosa (a mulher virgem ou casada) e a mulher considerada desprovida de valor (a mulher prostituta ou adúltera) permeia o filme inteiro.

Paro é a mulher valorosa, que vive em prol de seu amado. Assim, enquanto Devdas foi estudar na Inglaterra, Paro nada fez, além de esperar pela sua volta e pelo casamento entre os dois. Quando fica sabendo do retorno iminente de Devdas, a mãe de Paro declara: “Dizem que acender uma vela atrai a pessoa amada. Durante dez anos, Paro manteve uma vela acesa para Dev. Ela nunca deixou a vela apagar!” Quando Sumitra conta à Paro que Devdas retornou, ela diz para a filha que não permita que suas lágrimas apaguem a vela. Paro responde à sua mãe: “Nada nesse mundo pode apagar essa vela.”

A performance da música *Silsila ye chaahat ka* (“A conexão do nosso amor”), quando Paro é apresentada pela primeira vez como personagem, indica que ela

deve sua importância como mulher à Devdas: a personagem aparece pela primeira vez em cena com a vela de Devdas na mão. A performance musical expressa a força do amor de Devdas e Paro, pois as dançarinas que performam juntamente com Paro tentam apagar a vela e não conseguem. A letra da canção diz: “Um vendaval está chegando para apagar a sua vela [o coral canta]. / Eu nunca deixei que a chama do nosso amor se apagasse [Paro canta]. / (...) / Meu amado, a chama do nosso amor... / Nunca se apagará. / Essa é a chama do meu desejo! / Volte para mim, meu amor.” A performance e a *mise-en-scène* ilustram os diálogos e a letra da música, replicando na visualidade as mensagens transmitidas por meio de palavras. A sequência de cenas da performance é dominada visualmente pelo vermelho, assim como a apresentação dos créditos do filme, e termina com um plano que mostra uma imagem de Durga. Esse plano é semelhante ao primeiro quadro do filme.

Figura 141 - *Devdas* (2002): Paro mantêm uma vela acesa por Devdas

Fonte: *Devdas* (2002).

Figura 142 - *Devdas* (2002): Paro dança *Silsila ye chaahat ka*

Fonte: Devdas (2002).

Figura 143 - *Devdas* (2002): Paro faz um ritual para Durga em prol de Devdas na performance de *Silsila ye chaahat ka*

Fonte: *Devdas* (2002).

A família de Devdas insiste em tratar Paro como prostituta. Quando Paro vai até a cada de Devdas, perseverando em manter seu relacionamento com ele, o pai do rapaz, Chunnilal (Jaikishen Kakubhai Shrof), encontra a moça e diz para ela: “Até um cachorro sabe que não deve voltar ao lugar de onde foi expulso! O que você não conseguiu de dia, você tenta conseguir à noite? Por que você e sua mãe não abrem um bordel?” Paro foge. Devdas se ira contra seu pai e lhe diz: “Nem mesmo um cafetão falaria isso para uma mulher.” Chunnilal o esbofeteia.

Inconformado, Devdas foge da casa de seu pai em sua carruagem. Paro tenta, mas não consegue alcançá-lo. Devdas se refugia na casa de seu amigo, Chunni Babu (Vinod Rathod), de onde escreve uma carta a Paro dizendo: “Eu perdi a cabeça naquela noite. Eu não sabia o que fazer. Desonrar minha família em nome da sua felicidade? (...) Por que não deixamos isso de lado? O que houve entre nós não passou de uma brincadeira. Nunca houve amor. Agora, você é apenas a filha da vizinha. Vamos esquecer tudo o que se passou. De seu amigo, Dev.” Paro queima a carta e vai ao encontro homem que sua mãe lhe arranjou como noivo. Devdas e seu amigo se dirigem a um bordel, o qual Devdas passa a frequentar.

No bordel, a prostituta Chandramukhi se apaixona por Devdas. O filme contrapõe Chandramukhi à Paro. Em certo ponto da narrativa, quando Devdas quer sair do bordel e ir ao encontro de Paro, Chandramukhi lhe diz: “É feio sair no meio do show.” Devdas diz a ela: “E dançar para homens bêbados... é ridículo! Você é uma mulher, Chandramukhi. É bom que saiba disso! Mãe, irmã, esposa, amiga... Quando uma mulher não pode ser nenhuma delas, ela se torna uma prostituta. Você é uma delas, Chandramukhi? O pagamento por nos honrar com sua companhia... Toma.” Finaliza Devdas, entregando a ela uma carteira com dinheiro. Chandramukhi pede a Chunni que traga Devdas mais uma vez ao bordel. A postura de Chandramukhi, de não ir contra Devdas por sua ofensa, é uma postura comum das personagens femininas nos filmes híndi.

Figura 144 - *Devdas* (2002): Da esquerda para a direita, Chandramukhi e Paro

Fonte: *Devdas* (2002).

Na performance da canção *Kaahe chhed mohe* (“Por que ele me provoca”), que se refere ao romance entre Krishna e Radha, Chandramukhi canta: “Ele roubou minha dignidade. / Krishna não me deu atenção... / Mas quem ouviria Radha, se Krishna não lhe dá ouvidos?” Devdas, que assiste à performance, fica perturbado ao ouvir isso. Devdas e Paro representam Krishna e Radha. Como comentado, a música *Morey piya* também se refere ao mito de Krishna e Radha. Como no mito, a paixão eles existe desde a infância. Além disso, Paro vive em função de almejar o retorno de Devdas de Londres, o que remete ao anseio de Radha por Krishna.

Figura 145 - *Devdas* (2002): Chandramukhi dança *Kaahe chhed mohe*

Fonte: *Devdas* (2002).

Devdas se arrepende de ter escrito a carta e vai em busca de Paro. Contudo, quando ele chega em sua casa, ela já está vestida e adornada para a sua cerimônia de casamento arranjado. Ele assiste à cerimônia. Paro lhe diz: “Você acha que a dignidade da minha família é menor que a da sua? Nossa casta pode ser inferior à da sua família, mas nunca ofendemos ninguém.” Nota-se, assim, que não há propriamente no filme uma discordância da discriminação que o sistema de castas impõe ao apregoar que alguns indivíduos são inferiores aos outros. Há apenas um elogio ao amor entre um homem e uma mulher, mas não se exalta esse amor ao ponto de ele poder romper as estruturas sociais. Devdas se mostra arrependido por ter abandonado Paro e diz a ela que fora ingênuo. Mesmo assim, Paro não abandona sua decisão de se casar de forma arranjada. Devdas a agride lhe atirando um colar na testa. Paro não revida; apenas diz a ele: “Dev! O que você fez?” Devdas: “Eu quis te assustar, como eu fiz com a lua. Essa será a marca do nosso amor.”

Inicia-se a performance da música *Hamesha tumko chaha* (“Eu sempre te amei”). A letra da canção diz: “Esta noite está cheia de felicidade. / Os convidados

do casamento chegaram. / Lentamente, a tristeza foi aparecendo... / E trouxe um oceano de lágrimas aos seus olhos. / A cítara tocava uma alegre canção, enquanto os seus olhos não paravam de dizer... / Eu sempre te amei demais. / Você será sempre o único que eu vou amar. / O meu coração sempre te adorou. / A cicatriz que você deixou... / Tornou a minha beleza mais forte. / Ela será a lembrança que eu terei de você. / Ela ficará eternamente no meu rosto.” Assim, a performance duplica a mensagem da ação dramática e dos diálogos e explicita o estado de ânimo e os sentimentos dos protagonistas. A letra da música também faz referência à infância do casal: “Nossas promessas de amor eterno. / As brincadeiras que nós fazíamos. / As encrencas em que nos metíamos. / Todos esses momentos de amor sempre ficarão guardados em meu coração. / Eu nunca vou me esquecer.” A música diz ainda: “Minha querida... / A minha vida sempre ficará vazia sem você.” Na comitiva do casamento, Paro mostra a Devdas a vela que sempre esteve acesa por ele.

Figura 146 - *Devdas* (2002): Paro se casa arranjadamente com um homem rico

Fonte: *Devdas* (2002).

O esposo de Paro, Bhuvan Chaudhary (Vijayendra Ghatge), é um homem muito mais velho que ela e muito mais rico que Devdas. Bhuvan tem três filhos de sua primeira esposa, Subhadra, a qual amava e de quem nunca se esquecera. Ele

se casa com Paro (a qual passa a se chamar “Parvati”), por insistência da mãe dele (Dina Pathak), que queria que sua mansão tivesse uma senhora e seus filhos, uma mãe. Bhuvan diz à Parvati: “Você é a senhora da casa, a mãe de meus filhos... Porém... eu nunca me esquecerei de Subhadra. A primeira noite separados pode já ter passado, mas sempre haverá uma distância entre nós.” O tema do casamento arranjado entre uma mulher jovem e um homem muito mais velho que ela, meramente para compor o núcleo familiar, também ocorre em *Rattan* (1944).

Devdas, privado de sua amada, se afunda cada vez mais no vício do álcool, de modo que sua saúde se debita progressivamente. Ele tenta aliviar seu abatimento emocional com Chandramukhi, mas não consegue corresponder ao amor que ela tem por ele, porque ele ama Paro. Devdas diz de si próprio à Chandramukhi: “Por que ele é tão imbecil? Por que ele renunciou a uma flor de lótus para ficar com uma flor de papel?” E ordena à Chandramukhi: “Não toque em mim. Eu odeio você! Eu odeio gente como você! Saia daqui.” Chandramukhi não revida e nem se mostra insatisfeita com essa ofensa.

Parvati decide fazer uma grande celebração à Durga e requer, para o ritual, um punhado de terra do jardim de uma cortesã[58]. Ela convida Chandramukhi para dançar com ela na celebração, ao saber do cuidado que a prostituta tem com Devdas, acreditando que isso fará bem a ele. O genro de Parvati a condena por dançar com Chandramukhi, pelo fato de ela ser uma prostituta. Chandramukhi, então, culpa pela existência dos bordéis os homens da aristocracia que os frequentam e que, assim, os sustentam.

Devdas tenta suicidar-se. A cena dramática que mostra essa tentativa é seguida por uma performance alegre da canção *Dola re dola* (“Balancei e balancei”), dançada por Paro e Chandramukhi. A letra se refere a uma mulher que vive para o amor: “Ouça o som que faz a minha tornozeleira. / Veja como ela está apaixonada. / Eu percebo o amor até pela voz. / A sua alma não descansa, porque sente falta de

[58] Segundo crenças hindus, para se construir a imagem de Durga, são necessárias quatro coisas: lama das margens do rio Ganges, urina, esterco de vaca e terra do exterior da casa de uma prostituta ou de um bordel (SRIVASTAVA, 2015). Sem essa terra, o ídolo é considerado incompleto (SRIVASTAVA, 2015). Segundo Shruti Srivastava (2015), durante o *Navaratri*, festival hindu para adoração à Durga, as prostitutas são bem tratadas e bem-vindas nos templos de Durga.

seu amado. / Ele está no bindi que eu uso na testa. / Ele está na piscada dos meus olhos. / Ele está no meu corpo e na minha alma. / Ele está nas batidas do meu coração. / Ele está no barulho das minhas pulseiras. / Ele está no som que faz meus braceletes.” A letra da música ainda revela e clarifica os pensamentos e as intenções das personagens. Chandramukhi canta: “Você me deu uma nova vida. / Você me trouxe muita felicidade.” Parvati canta: “Nunca fique longe dele. / Sim, você deve se casar com ele!” Chandramukhi canta: “Você é o amor da vida dele. / Eu sou a poeira dos pés dele.”

Figura 147 - *Devdas* (2002): Paro conduz um ritual a Durga

Fonte: *Devdas* (2002).

Figura 148 - *Devdas* (2002): Paro e Chandramukhi dançam *Dola re dola*

Fonte: *Devdas* (2002).

Após ser ofendida por Kali Babu (Milind Gunaji), filho mais velho de Bhuvan, por ser prostituta e estar dançando junto com uma aristocrata em sua mansão, Chandramukhi diz: “A aristocracia é que patrocina os bordeis. E filhos bastardos nascem de aristocratas como você. Eles podem ser ilegítimos, mas têm sangue nobre.” A mãe de Bhuvan diz a ela: “A companhia de uma aristocrata não mudará sua condição!” Chandramukhi: “Você está certa vovó. Mas porque ela deve se envergonhar? Por que ela me tratou como um ser humano? Ele [Kali] deveria sentir vergonha, porque é ele quem frequenta o bordel.” Chandramukhi diz ainda: “É na terra do jardim de uma cortesã que surge a imagem da deusa Durga. A terra não é impotente!” Em uma cena rara no cinema híndi, Chandramukhi, uma mulher, aponta o dedo para o rosto de Kali e lhe agride com um tapa no rosto, após impedir que a mão dele a esbofeteie.

Devdas se afunda cada vez mais na bebedice. Parvati o vê bêbado no velório de Chunnilal. Seguindo o conselho de Dharandas, servo de Chunnilal, Parvati vai ao bordel para convencer Devdas a abandonar seu estilo de vida degradante. Devdas não se convence. Ela insiste: “Prometa que não vai mais beber!” Devdas: “Promete

que irá me esquecer?" Devdas promete à Parvati que irá vê-la antes de morrer. Bhuvan fica sabendo, por meio de Kali, do amor de Parvati por Devdas e a castiga, proibindo-lhe de sair de casa. Ao ser indagada por ele sobre quem é Devdas, Parvati lhe diz: "Devdas é um amigo de infância. Enquanto ele era o corpo, eu era a alma. Ele é o meu amor e a minha vida. Ele está sempre comigo. (...) Subhadra foi o seu primeiro amor. E Devdas foi o meu. O primeiro amor, ainda que se passem anos, nunca será esquecido." Parvati se declara culpada e afirma que aceita qualquer castigo. Apesar disso, quando sua sogra vai apagar a vela de Devdas, ela não permite.

A performance da canção *Chalak chalak* ("Transborda, transborda"), inicialmente leve e descontraída, sucede a cena caracterizada pela tensão em que Parvati é castigada por seu esposo. Na performance, Devdas se diverte bebendo com outros homens. Essa é a única música do filme dançada principalmente por homens. As demais performances musicais do filme são dançadas principalmente por mulheres e todas elas têm como tema o amor. Também é grande o número de performances em que Devdas e Paro dançam juntos. Em seu final, a performance de *Chalak chalak* refere-se à tristeza de Devdas por causa de sua separação de Paro. Ele chora. A letra da música diz: "Esse vinho traz uma porção de lembranças. / (....) / Essa tempestade se aproxima do meu coração. / E quando ela chega em meu coração... / A chuva traz as lembranças dela. / Eu só quero olhar para ela. / Isso é a única coisa que eu quero." A música tem cunho religioso: "Meera [Chandramukhi performa representando Meera] dedicou sua vida a dançar para Krishna. Veja como Meera dança para Krishna." Nesse trecho, "Meera dedicou sua vida a dançar para Krishna", nota-se a profundidade da conotação religiosa da dança na cultura indiana.

Figura 149 - *Devdas* (2002): Devdas na performance de *Chalak chalak*

Fonte: *Devdas* (2002).

Figura 150 - *Devdas* (2002): Performance de *Chalak chalak*

Fonte: *Devdas* (2002).

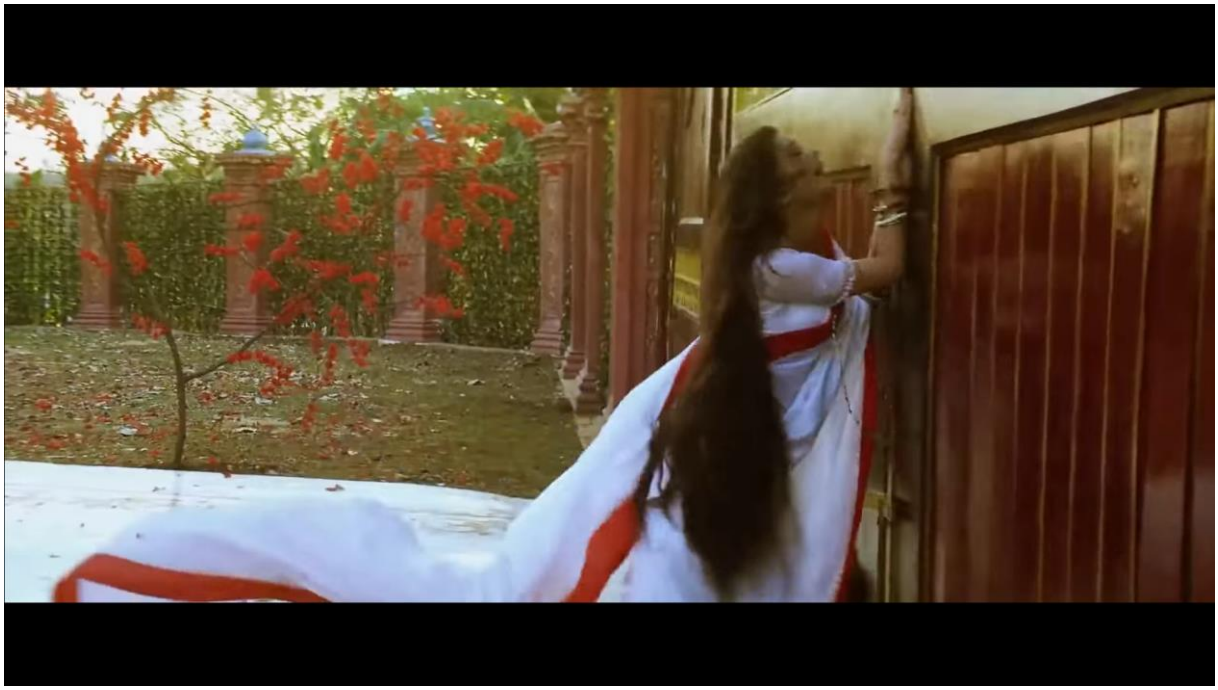
Ao final da performance, Devdas passa mal. O médico avisa a ele que uma única gota de álcool lhe será fatal. Devdas acaba adquirindo afeto e gratidão por Chandramukhi, que cuidou dele, mas parti para se encontrar com Parvati: “Eu preciso me encontrar, antes que eu me perca totalmente.” Chandramukhi diz que vai orar por ele. Devdas diz a ela: “Eu não sei o que está nos planos de deus. Mas de uma coisa eu sei, Chandramukhi... Eu tenho certeza... Nós nos reencontraremos após a morte. Não vou me esquecer de você.” Devdas vai embora do bordel e acaba voltando a se embriagar. Prestes a morrer, ele vai ao encontro de Paro. A ferida que ele fizera em Paro sangra. Devdas chega moribundo às portas da mansão de Parvati, sussurrando seu nome. Paro sente que alguém está chamando-a. Um dos transeuntes que veem Devdas moribundo, diz: “A alma não quer deixar o corpo, porque ele tem que cumprir sua missão.” Quando Parvati fica sabendo que Devdas padece às portas de sua mansão, ela corre ao seu encontro. A cena ocorre em paralelo com outra cena que mostra ela na infância correndo atrás de Devdas, quando de sua partida para Londres.

As cenas finais são muito plásticas. Em meio às tentativas dos servos do esposo de Parvati de impedi-la de ir ao encontro de Devdas, um jarro de tinta vermelha cai no chão. As pegadas vermelhas de Parvati ficam registradas no chão, remetendo ao tempo em que ela fazia o *Solah shringar*, esperando encontrar-se com Devdas. Parvati e Devdas se veem. Bhuvan ordena que o portão seja fechado antes que ela o atravesse. Devdas morre. O *darshan* ocorre. Com o olhar recíproco de Paro e Devdas, este cumpre sua missão e, então, morre. A chama da vela que era mantida acessa por ele se apaga.

Figura 151 - *Devdas* (2002): Parvati corre ao encontro de Devdas

Fonte: *Devdas* (2002).

Figura 152 - *Devdas* (2002): O esposo de Parvati a impede se encontrar com Devdas, ordenando que o portão de sua mansão seja fechado



Fonte: *Devdas* (2002).

Em *Devdas*, não há o *happy end* hollywoodiano. Os apaixonados não ficam juntos ao final. O *dharma* prevalece. A vontade das autoridades (os pais de Devdas) prevalece sobre a paixão dos indivíduos e a ordem social do sistema de castas é mantida. Assim, o filme tende a reforçar a tradição das castas e a desestimular a vivência livre das paixões.

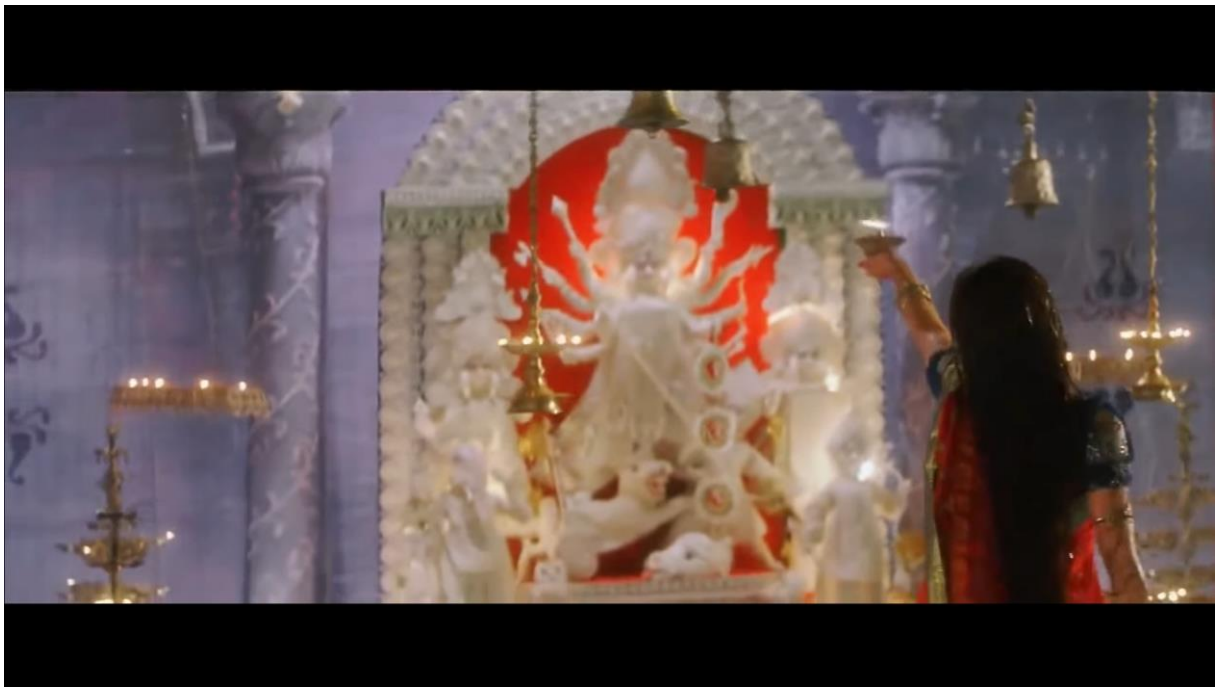
Em *Devdas*, um masala voltado para a família tradicional hindu, é notório o respeito pela estrutura familiar patriarcal. Devdas impede que Kumud roube sua mãe. Mesmo assim, Kaushalya, induzida pelas mentiras de sua nora, age com injustiça com seu filho. Devdas é expulso de casa por sua mãe, mas não se revolta contra ela. Ao invés disso, após sofrer uma grave repreensão dela, ele lhe entrega a chave da dispensa da casa, que sua cunhada tinha roubado. Devdas diz à sua mãe que ele é parte dela e que isso nunca mudaria. Devdas diz ainda a ela: “Papai disse para eu deixar a vila. Vocês disseram para eu deixar Paro. E Paro disse para eu deixar a bebida. Agora, você diz para eu deixar esta casa. Um dia, deus vai dizer para eu deixar este mundo. Eu renuncio a todos os meus direitos. Mas eu sou parte de ti. Isso ninguém pode tirar de mim. Nem mesmo você.” Essa percepção do filho como parte da mãe ocorre com certa frequência nos filmes híndi. O respeito à hierarquia social e familiar presente em Devdas geralmente perpassa os filmes híndi.

Devdas tem uma cosmovisão hindu. Mitos hindus estão presentes em sua narrativa e em suas músicas. A religião hindu está presente no quotidiano dos personagens e se evidencia, por exemplo, nos diálogos deles. Quando Kaushalya anuncia à sua mãe que Devdas retornará de Londres, esta grita: “Viva Durga!” Quando a mãe de Paro fica sabendo do retorno de Devdas, ela diz: “Salve Durga!” A imagem de Durga aparece várias vezes no filme.

Figura 153 - *Devdas* (2002): A imagem de Durga aparece várias vezes no filme

Fonte: *Devdas* (2002).

Figura 154 - *Devdas* (2002): Paro apresenta a vela de Devdas à Durga



Fonte: *Devdas* (2002).

Em *Devdas*, nota-se ainda a exaltação nacionalista de costumes indianos. No que se refere à representação da ex-colonizadora da Índia, a Inglaterra, o filme a representa, por um lado, como um lugar de oportunidades: Devdas volta de lá formado em Direito. Seu pai se orgulha de pertencer a uma casta que é reconhecida pelo governo britânico. Por outro lado, alguns costumes dos ingleses são rechaçados, como o hábito de utilizar indistintamente ambas as mãos para comer e para fazer a higienização do corpo, o que é visto como algo anti-higiênico pelo povo indiano. Quando Devdas retorna de Londres, um de seus parentes pergunta: “Eles usam apenas papel?” Devdas responde: “Às vezes, nem isso. Eu nunca dou apertos de mão lá.”

Por fim, conjectura-se que o apelo popular do filme esteja associado em parte à relativa suavização da dura realidade segregacionista da tradição das castas na Índia. Paro, moça de casta inferior, é considerada uma vítima. Além disso, ela e sua mãe são caracterizadas como pessoas de caráter mais nobre que a mãe de Devdas, que pertence a uma casta superior. Além disso, Devdas, um homem de casta superior, se degrada cada vez mais, pois o amor de Paro lhe fora negado, pelo fato de ela pertencer a uma casta inferior. É provável que a mensagem transmitida pelo filme de que um indivíduo de casta superior pode amar outro de casta inferior, a ponto de morrer se a vivência de sua paixão lhe for impedida, tenha grande apelo entre o público marginalizado da sociedade indiana.

7.1.12 Ghajini (2008)

Ghajini (2008) é um filme em híndi com 180 minutos de duração. Foi dirigido por A. R. Murugadoss e roteirizado por ele, por Aamir Khan, que escreveu o clímax, e por Piyush Mishra, que escreveu os diálogos. As músicas são de A. R. Rahman. *Ghajini* foi produzido pela *Geetha Arts*, com um orçamento de ₹520.000.000 (GHAJINI..., S.D.). Rendeu uma bilheteria doméstica de ₹1.571.400.000 (GHAJINI..., S.D.), 3,02 vezes o valor do investimento. Foi o primeiro filme indiano de todos os tempos a arrecadar ₹100 crores de bilheteria (UNNY, 2014). Esse recorde foi ultrapassado um ano depois por outro filme também protagonizado por Aamir Khan, *3 Idiotas* (2009), que rendeu mais de ₹203 crores (UNNY, 2014). *Ghajini* se tornou o

filme indiano de maior bilheteria de todos os tempos, até ser superado por *3 Idiots* (2009) (FLOCK, 2010). *Ghajini* recebeu os prêmios: *Star Screen Awards* de “Estreante Mais Promissora” (Asin Thottumkal) (STAR..., S.D.d); *Filmfare Awards*, de “Melhor Atriz Estreante” (Asin), de “Melhor Ação” (Peter Hein) e o “R. D. Burman Award” (Benny Dayal), que premia novos talentos do setor musical (ALL FILMFARE..., S.D.); *International Indian Film Academy Awards* de “Melhor Atriz Estreante” (Asin), “Melhor Ação” (Peter Steins e Stun Siva), “Melhor Gravação de Som” (Resul Pookutty e Amrit), “Melhor Edição de Som”, “Melhor Visual / Efeitos Especiais” (*Prime Focus*) (IIFA AWARDS..., S.D.c).

O filme é um masala no qual predominam características dos gêneros romance, drama, suspense, ação e musical. No enredo, Sunita (Jiah Khan) é uma estudante de medicina que participa de um grupo de pesquisa sobre o cérebro humano com seus colegas de faculdade. Seu professor não autoriza que ela pesquise o curioso caso de Sanjay Singhania (Aamir Khan), um homem com amnésia anterógrada, pois é um caso de polícia que está sob investigação criminal. Sunita decide, então, investigar o caso independentemente. Sanjay adquirira a amnésia, após ser golpeado na cabeça com uma barra de ferro. Ele só se lembra dos acontecimentos por quinze minutos, perdendo completamente a memória depois desse período. Ele se utiliza de fotografias de pessoas que assassina, notas escritas e tatuagens em seu corpo para se recordar do andamento da execução de sua meta: vingar-se da morte de sua namorada Kalpana (Asin Thottumkal). Ele mata sistematicamente pessoas envolvidas no assassinato e seu principal alvo é Ghajini Dharmatma (Pradeep Rawat), homem detentor de grande *status* na cidade, principal responsável pela morte de Kalpana e pela situação da sua saúde cognitiva. As cenas que mostram Sanjay se recordando do crime ao ver seus registros, sofrendo com dor e ódio, são intensamente dramáticas.

O inspetor de polícia Arjun Yadav (Riyaz Khan) persegue Sanjay até seu apartamento e o golpeia como pauladas até desmaiá-lo. Arjun encontra dois diários nos quais Sanjay registrou os acontecimentos de sua vida nos anos 2005 e 2006. Um *flashback* mostra a vida de Sanjay no ano 2005. Na época, Sanjay Singhania era o presidente da companhia *Air Voice* e estava empenhado em fazer de sua

empresa a maior do setor de telefonia móvel da Índia, conforme o desejo de seu pai. Certo dia, ele envia funcionários de sua companhia para se encontrarem com Kalpana, uma modelo de Mumbai, para que um *outdoor* seja feito com sua imagem, pela empresa de filmes publicitários para a qual ela trabalha como principal atriz. O proprietário da empresa de publicidade interpreta que a investida de Sanjay tem intenções românticas e, tendo em vista a projeção nacional que poderia trazer para seus negócios a divulgação de um romance entre Sanjay e Kalpana, encoraja a moça a mentir para a imprensa que namora Sanjay. Kalpana aceita a ideia e decide agir como se fosse a namorada de Sanjay. Este vai confrontá-la acerca de sua atitude, mas se apaixona por ela, pois fica admirado com sua beleza e com sua compaixão e doçura com algumas crianças deficientes. Ela, sem saber que está falando com o próprio Sanjay, mente a ele sobre seu falso namoro com o empresário. Ele acha graça da atitude dela e esconde sua identidade, se apresentando a ela como “Sachin”. Os dois começam a passar tempo juntos.

A performance da música *Behka main behka* (“Eu estou intoxicado”) explicita a paixão de Sanjay por Kalpana. A letra da música diz: “Eu sou tão influenciável. / Ela voa como uma espiral de vento. / Com esse primeiro olhar, ela deteve os meus olhos. / De um modo tão impressionante, ela é tão diferente, tão única, tão despretensiosa... nenhuma presunção. / (...) / Meu coração bate acelerado. / Dançando em um novo ritmo.” Na performance, os dois se relacionam e o desinteresse financeiro de Kalpana fica claro. Sanjay finge que seu cartão de compras foi reprovado e ela paga o valor por um produto que estão adquirindo. Algumas cenas da performance utiliza o recurso de sobreposição, de forma que Sanjay aparece replicado no mesmo quadro, algumas vezes apontando para si próprio.

Figura 155 - *Ghajini* (2008): Sobreposição duplica a imagem de Sanjay na performance de *Behka main behka*

Fonte: *Ghajini* (2008).

Sanjay declara para Kalpana que a ama e lhe pede em casamento. Ele quer permanecer com o perfil pelo qual Kalpana se apaixonou e, por causa disso, não revela sua verdadeira identidade para ela. Ele promete a si mesmo revelar sua identidade, caso ela aceite seu pedido. Caso ela recuse, a intenção dele é simplesmente sair da vida dela. Assim, termina o diário de 2005. Yadav fica curioso para saber a continuidade da história, mas quando está na iminência de ler o diário de 2006, Sanjay desperta, amarra-o e o tranca em seu armário. Sunita visita o apartamento de Sanjay e descobre seu plano para matar Ghajini. Este nota os indícios de que alguém quer matá-lo e tenta descobrir quem, o que lhe é muito difícil, já que ele matara muita gente. Sunita visita Ghajini e, acreditando que ele é um homem honesto em perigo, o alerta sobre o plano de Sanjay para matá-lo, entregando-lhe um documento com a foto e a identificação de Sanjay. Ghajini, então, planeja matar Sanjay.

Sunita havia pegado os dois diários de Sanjay e toma conhecimento de sua história. Ela lê o diário de 2005 e, então, começa a ler o de 2006. Um *flashback*

mostra os acontecimentos de 2006 na vida de Sanjay. Kalpana diz “sim” para ele. Ao ver a humildade de Kalpana e seu desejo de enriquecer licitamente, ele desiste da ideia de revelar a ela quem ele é. O diário termina em 21 de junho de 2006, quando Sanjay vai para Londres, em uma viagem de negócios, na qual pretende ficar por apenas dez dias, e Kalpana vai para Goa.

Ghajini tem a oportunidade de matar Sanjay, mas prefere não o fazer, porque há em seu corpo marcas do nome dele e a polícia sabe disso. Por causa de uma mentira de Ghajini, as autoridades policiais pensam que os dois são amigos. Ghajini planeja deixar Sanjay vivo, mas como um “morto-vivo”. Para que ele não se recorde mais de nada, Sanjay retira todos os registros de seu apartamento e apaga as marcas de seu corpo. Sunita vai em busca do restante da história. Ela acaba conhecendo uma menina que fora ajudada por Kalpana no passado. Na ocasião, Kalpana salvou um grupo de vinte e cinco meninas que tinham sido raptadas por bandidos e estavam sendo levadas a Goa, para que seus órgãos fossem traficados. Kalpana as trouxe de volta para Mumbai. A notícia do feito de Kalpana, cujo hábito de ajudar as pessoas é o que mais impressiona Sanjay, é muito noticiado.

Ghajini, que estava envolvido no crime, ordena o assassinato de Kalpana. Ela é golpeada nas costas com uma faca dentro de seu apartamento. Sanjay chega ao local e se encontra com a moça. Muito fraca, ela diz a ele o nome “Ghajini” algumas vezes. Ele não compreende. Ghajini e seus capangas estão no apartamento. Ghajini golpeia Sanjay na cabeça com uma haste de ferro. Kalpana e Sanjay caem no chão. Os dois pode olhar um para o outro. Os bandidos golpeiam Kalpana com a haste de ferro de forma sádica e Sanjay testemunha tudo. Kalpana morre. Sanjay sobrevive, mas fica com amnésia retrógrada.

Sunita, assim, fica sabendo da verdade a respeito de Sanjay e Ghajini. Ela vai até Sanjay e lhe conta a história dele, utilizando seus diários. Sanjay liga para Ghajini e promete matá-lo. Movido por profunda ira, Sanjay invade a área de domínio de Ghajini, matando todos os seus homens, espanca Ghajini e o faz fugir. Os planos que mostram os golpes ocorrem com montagem acelerada, o que acentua a impressão do poder de lutar de Sanjay. Logo depois, ele perde a memória novamente. Ele reencontra Ghajini, que percebe que ele perdeu a memória. Ghajini finge que é outra pessoa, perseguida por “Ghajini”, e pede ajuda a Sanjay. Enquanto

Sanjay procura o perseguidor inexistente, Ghajini vem por trás dele e o golpeia com uma haste de ferro, encravando-a a em seu ventre. Enquanto Sanjay agoniza no chão, Ghajini o lembra da forma como ele matou Kalpana, utilizando como exemplo Sunita, que chegara ao local para ajudar Sanjay. Sanjay se enche de ira e, movido por ela novamente, arranca a haste de seu corpo e a lança sobre Ghajini, antes que ele consiga golpear Sunita. Sanjay mata Ghajini da mesma forma cruel com que ele assassinara Kalpana. As cenas de Kalpana pedindo socorro e justiça a Sanjay na iminência de sua morte são intercaladas com a cena de sua vingança sobre Ghajini.

Anos depois, Sanjay cria a instituição *Kalpana Home for Orphans* (“Casa para Órfãos Kalpana”). Ao final, na imaginação de Sanjay, Kalpana reaparece e os dois trocam carícias, enquanto ouve-se novamente trechos da canção *Behka main behka*: “Como foi que você veio até mim? / Que abençoado eu era, mas era difícil de acreditar. / Você desceu sobre o lago plácido da vida. / Como uma lua rara. / (...) / Você me acariciou. Agora você se foi. / Mas eu ainda estou vivo, cativado.” O filme termina com Sanjay sentado solitário sobre o banco no qual se imaginara com Kalpana e com o trecho “quão abençoado eu era”. O amor entre Sanjay e Kalpana remete ao mito hindu de Krishna e Radha, cujo amor é vivenciado na terra, mas não se limita à dimensão terrestre. Logo que, na imaginação de Sanjay, Kalpana aparece para ele, a letra da música diz: “Caminhos, fluxos e rios mudam. / Luzes refletidas guardam luzes de mudança. / Quando a mudança atinge o ritmo da vida, / O ritmo da chuva também muda. / E a natureza das estações também muda. / Mas eu sempre serei... / A mesma para você, como eu sempre fui... / De braços dados contigo, meu companheiro. / Em todos os momentos, sempre.”

Ghajini dá sinais de mudança em relação às características geralmente observadas nos masala híndi. O filme tem performances musicais, como ocorre comumente nos masala híndi. Contudo, elas são menos densas visualmente, em comparação com o excesso visual que geralmente caracteriza as performances dos masala híndi. A religião está presente no filme, mas de forma menos intensa do que ocorre nos filmes híndi em geral. Quando Kalpana compra um carro, ela faz um ritual hindu para que o veículo esteja protegido e para que não falte combustível para ele. Quando Sanjay se separa de Kalpana para viajar a trabalho, a letra de *Behka main*

behka diz: “E então ... ele [o criador] criou você. E agora ele é revelado a mim ... em toda a sua glória.”

No que se refere à caracterização da protagonista feminina, não se observa a típica mocinha completamente devota ao amado, tão recorrente nos filmes híndi. Kalpana abre mão temporariamente da sua meta de comprar seus três carros, antes considerada tão importante, para ajudar Sanjay, que ela pensa ser pobre. Mas que essa atitude de Kalpana se relaciona à característica da personagem, que é uma pessoa bondosa com todos, e não a um amor sacrificial por Sanjay. Kalpana tem sonhos pessoais, que não a união com o mocinho, como enriquecer, e trabalha para alcançá-los.

Figura 156 - *Ghajini* (2008): Kalpana faz um ritual hindu para proteger seu carro recém-adquirido

Fonte: *Ghajini* (2008).

Por fim, comenta-se que a forma como a vingança de Sanjay contra Ghajini ocorre remete ao *darshan*. Na ocasião, Ghajini se prepara para matar Sunita. Ambos, Sunita e Sanjay estão deitados, abatidos com os golpes do malfeitor, e podem olhar um para o outro. Por meio do olhar de Sunita para Sanjay e vice-versa, ele encontra forças para reagir a Ghajini, apesar de seu abatimento. A imagem de

Sunita que Sanjay olha o faz lembrar da imagem de Kalpana, que morrera da forma como Ghajini ameaça matar Sunita. Sunita é beneficiada ao olhar para Sanjay e ser olhada por ele, assim como, segundo o hinduísmo, o devoto seria beneficiado ao olhar para uma deidade hindu e ser olhado por ela. A vida de Sunita é salva, por causa desse olhar mútuo.

7.1.13 *3 Idiots* (2009)

3 Idiots (“3 Idiots”, 2009) é um filme em híndi com 171 minutos de duração, dirigido por Rajkumar Hirani e com roteiro de Abhijat Joshi, Rajkumar Hirani e Vidhu Vinod Chopra. Foi produzido pela *Vinod Chopra Films* com um orçamento de ₹770.000.000 e rendeu uma bilheteria doméstica de ₹2.738.200.000 (3 IDIOTS..., S.D.), 3,56 vezes o valor investido. *3 Idiots* se tornou um *all-time blockbuster* (3 IDIOTS..., S.D.). As músicas do filme foram compostas por Shantanu Moitra, com letra de Swanand Kirkire. A trilha sonora é de Shantanu Moitra, Sanjay Wandrekar e Atul Raninga. O filme recebeu os *Filmfare Awards* de “Melhor Filme”, “Melhor Diretor”, “Melhor História” (Abhijat Joshi, Rajkumar Hirani), “Melhor Roteiro” (Abhijat Joshi, Rajkumar Hirani, Vidhu Vinod Chopra), “Melhor Diálogo” (Abhijat Joshi, Rajkumar Hirani) e “Melhor Ator Coadjuvante” (Boman Irani) (ALL FILMFARE..., S.D.). Recebeu os *National Film Awards* de “Melhor Filme Popular com Entretenimento Saudável”, “Melhor Audiografia” e “Melhor Letrista” (MINISTRY OF INFORMATION & BROADCASTING, 2009).

O filme é um masala, em que predominam características dos gêneros comédia, romance, drama e musical. No enredo, Farhan Qureshi (R. Madhavan), Raju Rastogi (Sharman Joshi) e Ranchoddas Shamaldas Chanchad (Aamir Khan), apelidado "Rancho", são alunos do prestigiado *Imperial College of Engineering* (ICE) e colegas de quarto. Os três são apelidados pejorativamente de “idiotas” pelo rival deles, Chatur Ramalingam (Omi Vaidya), um arrogante estudante de Tamil nascido em Uganda. Por sua vez, os três amigos colocam o apelido de “Silenciador” em Chatur, pelo fato de ele soltar gases, silenciosos, que são muito malcheirosos. Diferentemente de Rancho, que tem uma postura de cooperação, o competitivo

Chatur é obcecado por ficar em primeiro lugar nos exames e almeja ganhar a caneta especial que o diretor da escola deseja entregar para o aluno que for tão extraordinário quanto ele fora e a quem ele não encontra faz trinta e dois anos. Em uma contenda com Rancho, os dois apostam quem seria o mais bem-sucedido depois de dez anos.

Farhan sonha em ser um grande fotógrafo da vida selvagem, mas é pressionado pelo pai a formar-se engenheiro. Raju realmente gosta da engenharia, mas o medo o paralisa e faz dele um aluno fracassado, pois ele carrega sobre si o peso de ter que se formar e conseguir um bom emprego para sustentar sua família, que é muito pobre. Seu pai é doente e incapacitado para o trabalho e sua irmã não pode se casar, porque a família não tem dinheiro para pagar o dote. Rancho ama a engenharia e tem uma paixão despretensiosa por aprender. Seu desafio às convenções educacionais contrasta com visão ortodoxa do ICE, o que resulta em conflito com professores tradicionalistas da instituição, particularmente com o diretor dela, o Dr. Viru Sahastrabuddhe, apelidado "Vírus" (Boman Irani), uma referência aos vírus de computador - na escola, é comum que tudo seja nomeado ou apelidado com nomes relativos à ciência da computação. Rancho sempre dá respostas heterodoxas às perguntas de Vírus, ferrenho perseguidor dele e de seus amigos, o que deixa o diretor desconcertado e irritado.

Certa noite, durante o último ano de faculdade, ocorre uma conversa entre os três amigos que mudaria a vida de todos eles. Rancho incentiva Raju a deixar seu medo, representado pelos anéis que usa, um para lembrá-lo das provas; outro, do casamento da irmã; outro, do emprego. Rancho também incentiva Farhan a seguir seu sonho de ser um fotógrafo profissional. Raju e Farhan, então, pressionam Rancho a agir conforme seu discurso e tomar coragem de se declarar à Pia (Kareena Kapoor), a quem ama. Raju e Farhan estabelecem que só seguiriam os conselhos de Rancho, caso ele se declarasse à Pia. Pia é filha de Vírus e noiva do materialista Suhas Tandon (Sanjay Lafont), mas acaba se apaixonando por Rancho. Os três amigos seguem para a casa de Vírus e, lá, Rancho se declara à moça. Então, Farhan e Raju se comprometem a seguir os conselhos dele.

Ao sair da casa de Vírus, Farhan e Raju urinam na porta da entrada. Vírus reconhece Raju e ameaça expulsá-lo do ICE, a menos que ele troque seu nome da

carta de expulsão pelo nome de Rancho. Raju se recusa a trair o amigo, tendo em conta inclusive que este salvara a vida de seu pai doente e, pressionado pela necessidade de permanecer na escola, tenta sem sucesso o suicídio. Com forte apoio de seus amigos, Raju se recupera em tempo de fazer uma entrevista de emprego e consegue a vaga. Paralelamente, Rancho e Pia enviam uma carta de Farhan ao seu fotógrafo favorito, Andre Istvan, o qual se agrada de seu trabalho e lhe oferece um cargo de assistente. Aconselhado por Rancho, Farhan fala com cuidado de seu sonho a seu pai que, então, o apoia.

Enfurecido com a conquista de Raju, Vírus decide elaborar um exame final muito difícil com o fim de reprová-lo para que ele não ocupe a vaga de emprego. Pia tenta ajudar o trio a roubar o exame, mas Vírus descobre a empreitada. Pia confronta Vírus acerca de seu irmão, que cometera suicídio por causa da pressão do pai para que ele fosse um engenheiro, quando ele queria ser um escritor. Na mesma noite, a filha grávida de Vírus, Mona (Mona Singh), entra em trabalho de parto durante uma forte tempestade que provoca congestionamento no trânsito da cidade. Rancho usa seu conhecimento de engenharia para que o bebê venha à luz, com a ajuda de Pia (que é estudante de medicina), de Raju e de Farhan. Vírus fica agradecido aos três, reconhece Rancho como um estudante extraordinário e lhe entrega sua caneta. Além disso, Rancho é reconhecido como aluno do ano do ICE ao se formar. Seus dois amigos também conseguem se graduar. Ocorre que, pouco tempo depois da formatura, Rancho desaparece.

Cinco anos depois, Farhan é um fotógrafo da vida selvagem bem-sucedido, Raju está bem empregado e tem uma vida confortável com sua esposa e Chatur é vice-presidente de uma corporação de renome nos Estados Unidos, a *Rockledge Corporation*. Nenhum deles tinha ouvido falar de Rancho desde a formatura. Certo dia, Farhan recebe uma ligação de Chatur, alegando que Rancho está em Shimla (capital do estado Himachal Pradesh, no norte da Índia). Enquanto a intenção de Farhan e Raju é ver o amigo, Chatur quer verificar quem ganhou a aposta de ser o mais bem-sucedido após dez anos, pressupondo-se o vencedor. Os três partem, então, para Shimla.

Chegando à cidade, eles conhecem o verdadeiro Ranchoddas Chanchad (Javed Jaffrey). Por meio dele, eles descobrem que o “Rancho” que eles conheceram era na verdade Chhote (palavra em híndi que significa “Pequeno”) – órfão que era filho de um jardineiro servo da família Chanchad. A história de Chhote, contada pelo verdadeiro Ranchoddas, é mostrada por meio de um *flashback*. O pai de Ranchoddas fizera com que Chhote, que desde criança gostava muito de estudar, ingressasse no ICE no lugar de seu filho e em nome dele, para que seu filho obtivesse o crédito pela graduação e conseguisse, com o diploma, fechar contratos para abrir estradas. Ranchoddas fornece o endereço de Chhote aos três. Chhote mora em Ladaque[59], onde é professor. No caminho, em Manali (*resort* situado no estado Himachal Pradesh), Farhan e Raju conseguem livrar Pia de casar-se com Suhas, para que ela possa se casar com Rancho.

Chegando à Ladaque, os quatro encontram a escola da aldeia e observam invenções de jovens estudantes similares aos projetos de faculdade de Rancho. Raju, Farhan e Pia se unem a Rancho. Supondo que Rancho seja um professor de escola primária, Chatur o insulta e pede a ele que assine a declaração de que ele é o perdedor da aposta. Rancho o faz. Quando Chatur se afasta dele comemorando sua suposta vitória, Rancho revela-se como Phunsukh Wangdu[60], um inventor renomado mundialmente que tem mais de quatrocentas patentes, com quem Chatur procurava assinar um contrato multimilionário para engrandecer a empresa para a qual trabalha, sem saber que se tratava do antigo rival.

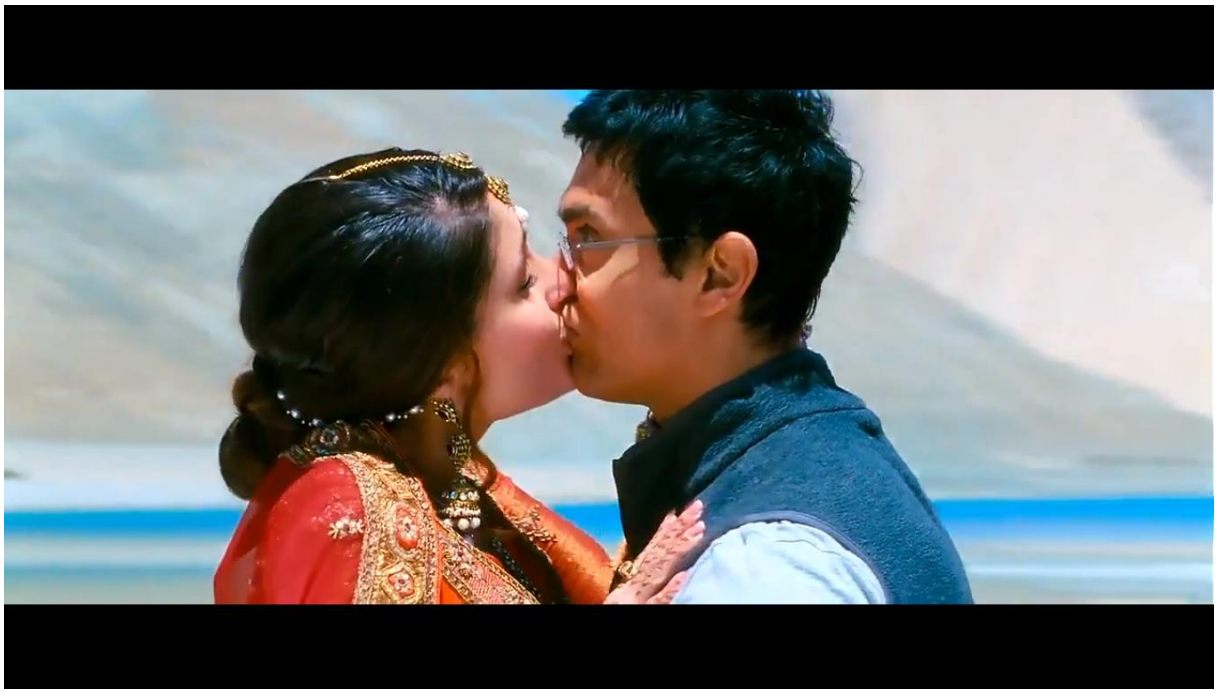
Em uma das cenas finais, Rancho e Pia se beijam. Como abordado, a ausência de beijo é uma das características gerais do cinema híndi. Mas isso vem mudando recentemente. Ainda assim, esse cinema é mais comedido em geral em relação ao cinema ocidental no que se refere a cenas de intimidade sexual explícita. Em *3 Idiots*, por exemplo, apenas um único beijo ocorre entre os protagonistas e não há cenas de sexo. O beijo é um beijo discreto (os lábios apenas se tocam) e o mocinho fica surpreso e arregala os olhos, diante da atitude da mocinha de beijá-lo.

---

[59] Ladaque é uma área localizada no norte do subcontinente indiano. Administrativamente, ela está dividida entre Paquistão, como parte das Áreas do Norte, Índia, como parte do estado Jamu e Caxemira, e China, que administra áreas do nordeste de Ladaque (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.g).

[60] Phunsukh Wangdu é uma referência a Sonam Wangchuk (1966-), um engenheiro mecânico e educador reformista de Ladaque (NOBEL FOUNDATION, 2018).

Figura 157 - *3 Idiotas* (2009): Pia beija Rancho



Fonte: *3 Idiots* (2009).

A história do filme se desenvolve em *flashback*. Inicia-se com as cenas em que Farhan e Raju se encontram com Chatur e partem os três ao encontro de Rancho. Após, aos 8min27, a canção *Behti hawa sa tha woh* (“Ele era como uma brisa fluindo”) é entoada, enquanto o carro com os três percorre seu destino até Ladaque, enquanto os créditos são mostrados. A letra da música indica a personalidade tranquila e despreocupada de Rancho, em contraposição à inquietação quanto ao futuro de seus amigos e de seu rival, Chatur, ao mesmo tempo em que expressa a procura de Farhan e Raju por Rancho.

Como comumente no cinema híndi, a vida de alguns personagens é retratada em várias fases, por meio de *flashbacks*. Isso ocorre também em *3 Idiotas*. A partir de uma reflexão de Farhan durante a viagem, em que ele diz “desde o nascimento nos ensinaram - a vida é uma corrida: corre rápido ou você será pisoteado”, ele começa a narrar sua vida a partir de seu nascimento. Nesse caso, o *flashback* começa desde a corrida do espermatozoide no útero para alcançar o ovário. Logo quando ele nasce, seu pai declara que ele será um engenheiro e, assim, ele vai para

o ICE, sem que ninguém tenha perguntado a ele o que ele queria ser. Na Índia, os desígnios definidos pela autoridade familiar, de forma muitas vezes alheia à vontade do indivíduo, são frequentes, como é o caso dos casamentos arranjados. Os projetos frustrados dos pais em relação aos seus filhos também é tema frequente no cinema híndi.

No que se refere à linguagem cinematográfica, cabem algumas considerações. Primeiro, há um plano incomum no filme. Quando o professor Vírus, perseguindo Rancho, escreve uma carta aos pais de Farhan e Raju, para dizer a eles que Rancho é uma má influência para seus filhos e uma ameaça ao futuro deles, narra-se em *off* que a notícia caiu como uma bomba atômica no lar de ambos. Os dois quadros que mostram ambas as famílias surgem das extremidades esquerda e direita em direção ao centro da tela, dividindo-a ao meio e formando um *split screen* (Figura 158). Ocorre o barulho de um estrondo.

Figura 158 - *3 Idiotas* (2009): *Split screen* mostra ao mesmo tempo as famílias de Farhan e de Raju em ambientes diferentes

Fonte: *3 Idiots* (2009).

Segundo, há três cenas metalinguísticas no filme. A primeira, quando Rancho descreve o lar de Raju, comparando-o a um filme em preto e branco dos anos 1950:

“Uma sala pequena e sombria... um pai paralítico... uma mãe tossindo... e uma irmã solteira. Um sofá com molas emergentes... um suprimento de água de vinte e quatro horas - do telhado gotejando.” Enquanto ele narra em *off*, as imagens em preto e branco do lar de Raju ilustram a sua fala.

Figura 159 - *3 Idiotas* (2009): O lar da família de Raju é descrito como um filme em preto e branco dos anos 1950

Fonte: *3 Idiots* (2009).

Nesse ponto, o filme expõe o problema da grande marginalização das mulheres na Índia, embora não chegue a se opor ao sistema de dotes e nem à condição de dependência financeira da mulher ao homem. A irmã de Farhan depende que ele se forme e consiga um emprego e, assim, pague um carro como dote para que ela se case. A submissão da mulher ao homem também perpassa o filme. Quando a mãe de Farhan convida Rancho para almoçar, o pai dele impede e sua mãe não o questiona ou tenta convencê-lo do contrário. Todos os núcleos familiares retratados são patriarcais e formados por pai, mãe e sua prole.

A segunda ocorre quando Pia diz a Rancho que coisas como cachecol voando em *slow motion*, vento sussurrando uma canção e lua gigante surgindo

quando uma mulher apaixonada vê seu amado são coisas que só ocorrem em filmes. Rancho tinha sugerido a Pia que ela não amava Suhas, pois essas coisas não aconteciam no relacionamento entre os dois. Mais tarde essas coisas ocorrem entre ela e Rancho, indicando que ela está apaixonada por ele. A música *Zoobi doobi* (a expressão 'Zoobi Doobi Param Pum' não tem significado, sendo empregada para fins melódicos e para sugerir o cantarolar) diz, enquanto o cachecol e cabelo de Pia balançam em *slow motion*: "O vento sussurra uma melodia. / (...) / Está acontecendo como acontece nos filmes."

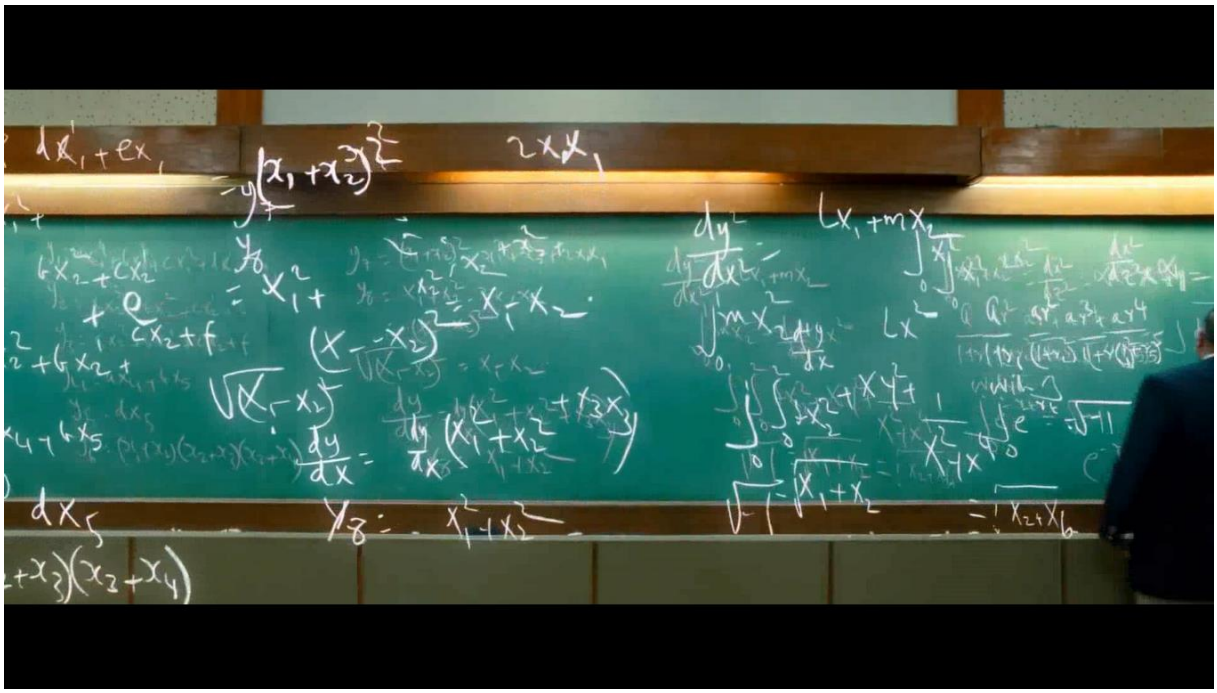
A terceira ocorre na performance da música *Zoobi doobi*. Além da intertextualidade com o cinema, ocorre referência à televisão. As fronteiras entre o mundo da tela de cinema, o mundo da tela de televisão e o "mundo real" são intercambiáveis. A claquete que aciona as cenas dos filmes aciona os figurantes, antes estáticos, que passam, então, a acompanhar o casal Rancho e Pia, que dançam. No trecho da música "Como acontece nos filmes, / Está acontecendo igual", as imagens ficam em preto e branco, com formato 35mm e chuviscadas, como nas películas antigas. Além disso, há uma referência à famosa cena do filme *Titanic* (1997), de James Cameron, na qual Jack (Leonardo DiCaprio) e Rose (Kate Winslet) abrem os braços, enquanto o navio se desloca pelo oceano, para terem a sensação de voo.

Figura 160 - *3 Idiotas* (2009): Rancho e Pia fazem referência a uma famosa cena do filme *Titanic* (1997)

Fonte: *3 Idiots* (2009).

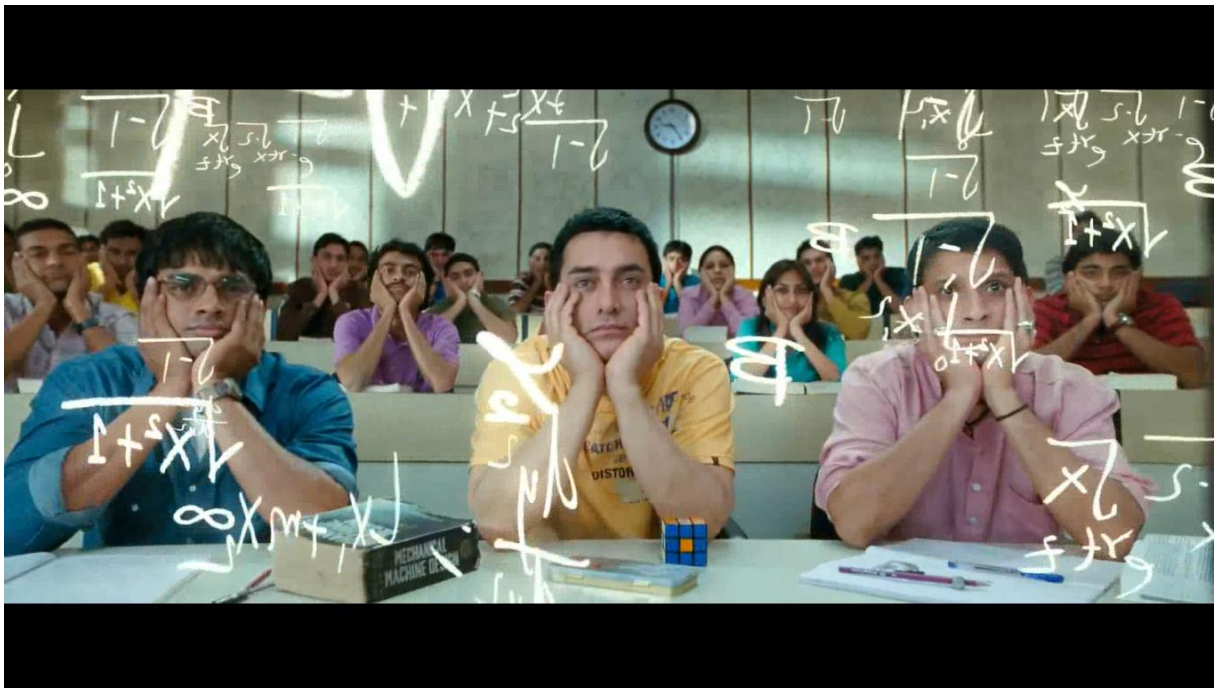
Terceiro, há muitas cenas fantasiosas no conteúdo e na visualidade. Esse aspecto está relacionado aos momentos de comédia do filme, às performances musicais que indicam descontração e ao gosto popular do indiano pelo espetáculo e pelo visual carregado. Um exemplo de cena fantasiosa é a que antecede a performance da música *All izz well*, em que números, incógnitas e fórmulas matemáticas escritos no quadro escolar saem dele em direção aos alunos.

Figura 161 - *3 Idiotas* (2009): Cena fantasiosa na performance de *All izz well*



Fonte: *3 Idiots* (2009).

Figura 162 - *3 Idiotas* (2009): Rancho e seus amigos na performance de *All izz well*



Fonte: *3 Idiots* (2009).

Durante a performance de *Zoobi doobi*, de forma fantasiosa, Rancho e Pia trocam de figurino várias vezes, assim como há várias trocas de cenários. As locações se alternam rapidamente, de um plano a outro. Além disso, os cenários são bastante artificiais e fantasiosos em alguns momentos, como, por exemplo, quando uma enorme lua artificial ocupa o cenário em que dança o casal de apaixonados. Animação 3D e pintura digital são utilizadas com relativa liberdade, de forma que as imagens adquirem tons de leveza, descontração e infantilidade por vezes. Esses recursos também contribuem para conferir um aspecto de romance aos momentos narrados, ao mesmo tempo em que acrescentam comicidade aos mesmos.

Figura 163 - *3 Idiotas* (2009): Rancho dança *Zoobi doobi*

Fonte: *3 Idiots* (2009).

Figura 164 - *3 Idiotas* (2009): Troca de figurino na performance de *Zoobi doobi*

Fonte: *3 Idiots* (2009).

Figura 165 - *3 Idiotas* (2009): Plano azimutal mostra Pia dançando *Zoobi doobi*

Fonte: *3 Idiots* (2009).

Figura 166 - *3 Idiotas* (2009): Cenário artificial na performance de *Zoobi doobi*

Fonte: *3 Idiots* (2009).

Figura 167 - *3 Idiotas* (2009): Pintura digital e animação acrescentam ao tom fantasioso de alguns momentos do filme

Fonte: *3 Idiots* (2009).

O filme tem alguns clichês do cinema popular indiano. Um deles é a fotografia que faz a transição para a ação filmada da história que ela registrou. No caso de *3 Idiots*, há uma peculiaridade: Rancho encena uma ação a partir da fotografia, mas distinta do momento que a fotografia retratou – o tempo avança para o futuro, ao invés de uma cena do passado ser exibida. Outro clichê são as ações de personagens que, no contexto do cinema ocidental, parecem inverossímeis, tais como grandes saltos e flutuações. Mas, no caso de *3 Idiots*, elas estão inseridas em um filme em que elementos do gênero comédia estão fortemente presentes e em performances musicais, em que ações como essas não parecem descabidas. Esse tipo de ação está alinhado com a proposta espetacular do cinema híndi, em sua orientação para o apelo popular. No início da performance de *Zoobi doobi*, Rancho flutua em direção a Pia. Outro clichê é a exploração da sensualidade da mocinha que dança molhada pela água da chuva.

Figura 168 - *3 Idiotas* (2009): Rancho flutua de um lugar a outro, no início da performance de *Zoobi doobi*

Fonte: *3 Idiots* (2009).

Figura 169 - *3 Idiotas* (2009): O filme explora a sensualidade de Pia dançando molhada pela chuva

Fonte: *3 Idiots* (2009).

Figura 170 - *3 Idiotas* (2009): O clichê da lua como elemento associado ao amor

Fonte: *3 Idiots* (2009).

O filme mostra elementos culturais hindus de forma bastante evidente no quotidiano dos personagens. Raju, por exemplo, é um fervoroso devoto de deuses hindus. Recorre-se aos deuses em momentos de dificuldade para se obter deles algum favor, em troca de presentes que lhes são oferecidos. Raju, por exemplo, pede ajuda a um deus para ser aprovado em Eletrônica, quebrando cinco cocos para ele.

Figura 171 - *3 Idiotas* (2009): Raju faz um ritual hindu em prol de seu bom desempenho na faculdade

Fonte: *3 Idiots* (2009).

As práticas religiosas hindus não são apresentadas como algo que traz necessariamente bons resultados, diferentemente do que ocorre nos filmes híndi em geral. Assim, Raju realiza o ritual e, nada obstante, obtém resultado ruim no exame. Ao mesmo tempo em que Raju e outros alunos da faculdade recorriam a deuses hindus no dia anterior à avaliação, Rancho estava dormindo profundamente e Rancho fica em primeiro lugar no exame. A devoção extremada de Raju aos deuses é reflexo de seu medo do futuro e da pressão que ele sente para se formar e adquirir um emprego para ajudar sua família pobre. Quando Raju tenta suicídio, a música que se segue diz: “Mesmo se deus te chamar lá para cima, / Nós não vamos ter

medo de enfrentá-lo. / Nós estamos bloqueando o caminho.” Enquanto esse trecho é cantado, Rancho e seus amigos tentam salvá-lo. Assim, não se observa uma rigorosa reverência ao hinduísmo, diferentemente do que ocorre geralmente nos filmes híndi.

A religião aparece de forma mais sutil na reverência que os amigos (Farhan e Raju) de Rancho lhe prestam, adorando-o como um deus. No trote dos calouros do ICE, os novatos eram obrigados a reverenciar os veteranos, curvados e oferecendo suas nádegas para serem carimbadas por eles, recitando a frase: “Ó soberano, tão grandioso, receba este singelo presente.” É nessa postura humilhante que Farhan e Raju veem Rancho pela primeira vez, quando ele chega atrasado como calouro também. Rancho se recusa a ser humilhado como os demais calouros e usa seu conhecimento de engenharia para se livrar e, assim, sua imagem como um deus é reforçada. Quando Raju e Farhan alcançam sucesso por seguirem o conselho de Rancho e conseguem, respectivamente, uma vaga de emprego como engenheiro e uma vaga como assistente de fotógrafo, eles fazem voluntariamente essa mesma reverência a Rancho. Milímetro, jovem que presta serviços na universidade como o de carregar as malas dos universitários, também faz essa reverência a Rancho, quando vê que ele desafiou com sucesso Vírus em uma questão de cunho científico. O vilão Chatur, ao reconhecer que perdeu a aposta de quem seria o mais bem-sucedido após dez anos para Rancho, o reverencia da mesma forma. Rancho é descrito por seus amigos como alguém diferente de todas as outras pessoas, alguém que era apaixonado por máquinas e que desafiava todas as convenções.

Rancho ensina a expressão “*All izz well*” como um mantra para acalmar o coração em momentos de pressão e angústia. A expressão é uma adaptação da frase em inglês “*All is well*”, que significa “Está tudo bem”. Além disso, Rancho salva a vida de amigos seus em alguns momentos, utilizando para isso seu conhecimento de engenharia. Por exemplo, ele constrói uma máquina sugadora que auxilia o parto de Mona. Em outro momento, ele leva o pai, paralítico, de Raju ao hospital em uma moto, por não haver alternativa de transporte.

Embora a temática social não seja central no cinema híndi, de forma geral, e nem em *3 Idiots*, em particular, ela perpassa a trama desse filme, que é levemente

permeada pelo drama social e pela crítica social. A desigualdade social é abordada de forma amena. O suposto pai de Rancho tem uma renda muito alta, de ₹25.000.000. A família de Farhan tem uma condição menos abastada, mas estável, de ₹25.000. Já a renda da família de Raju é muito baixa, ₹2.500. A miséria de sua família relaciona-se ao patriarcalismo e à situação difícil da mulher sem marido ou com um marido sem condições de trabalhar para sustentar a esposa e os filhos. A família de Raju chegara à extrema pobreza devido à doença do pai, que já fora chefe dos Correios.

O filme também critica o materialismo, que resume a vida, os estudos e a profissão a um mero meio de ascensão financeira, assim como a companhia das pessoas a um mero benefício à imagem pessoal para a obtenção de *status* social. Rancho, que tem pretensões de autorrealização e que aprecia o conhecimento em si, reprova o materialismo reducionista do noivo de Pia. A crítica ao materialismo também surge quando o pai de Raju tem uma grave recaída. Sua esposa reclama de ter chamado o médico há duas horas, enquanto o pedido por uma pizza é atendido em meia hora.

O filme também, em uma passagem rápida, se posiciona contra a tradição das castas. Quando Rancho fica em primeiro lugar em um exame, ele é posto para se assentar ao lado de Vírus, na parte da frente do auditório onde a foto da turma seria tirada, ao passo que seus amigos, que ocuparam os últimos lugares nos exames, são colocados na parte de trás. Rancho compara a exibição pública das notas, que divide pessoas, ao sistema de castas, em que uns são classificados como reis e outros como escravos, e conclui que isso não é algo bom.

Comenta-se, por fim, a respeito do vilão Chatur, um africano materialista, vindo de Uganda, na África. Dentre os personagens que compõem o elenco principal, ele é o mais escuro. Na Índia, a população imigrante de origem africana sofre grande discriminação racial, como abordado. Nesse contexto, é possível que a caracterização do vilão como um africano mal caráter, arrogante, competitivo e infantil, ridicularizado por sua constante flatulência, não seja algo gratuito, mas que esteja associado ao forte racismo do indiano contra o negro, por um lado, e à sua obsessão pela pele clara, por outro.

7.1.14 *Ek tha tiger* (2012)

Ek tha tiger (“Era uma vez um tigre”, 2012) é um filme em híndi com 133 minutos de duração, dirigido Kabir Khan, roteirizado por ele e por Neelesh Misra e com história de Aditya Chopra. As músicas são de Sohail Sen e da dupla de compositores Sajid-Wajid (Sajid Khan e Wajid Khan). As músicas de fundo são de Julius Packiam. Foi produzido pela *Yash Raj Films*, com um orçamento de ₹920.000.000 (EK THA..., S.D.), e rendeu uma bilheteria doméstica de ₹2.511.500.000 (EK THA..., S.D.), 2,73 vezes o valor empregado.

O filme é um masala, no qual predominam características dos gêneros romance, ação, suspense e musical. No enredo, Tiger (Salman Khan) é o principal espião da Índia, oficial da *Research and Analysis Wing* (RAW) e conduz uma missão no norte do Iraque. Ele é um espião fiel, que não é movido por dinheiro. Tiger é forçado a matar um de seus homens, que desertou para a principal agência de inteligência do Paquistão, a *Inter-Services Intelligence* (ISI), por dinheiro. Posteriormente, ele é enviado a uma missão em Dublin, juntamente com Gopi (Ranvir Shorey), para espionar um cientista de origem indiana, o professor Anwar Jamaal Kidwai (Roshan Seth), que leciona no *Trinity College*, em Dublin, Irlanda. Kidwai é suspeito de compartilhar suas descobertas sobre um projeto antimíssil com o *establishment* de defesa paquistanês.

Tiger se encontra com Kidwai, que é um acadêmico muito atarefado que não tem muito tempo para dar atenção a ele, o que dificulta a sondagem. Para driblar essa dificuldade, Tiger se aproxima da secretária doméstica do cientista, Zoya (Katrina Kaif), uma inglesa de origem indiana que estuda dança na *Trinity College*. Ele tenta fazer amizade com a moça para extrair dela informações, mas descobre seu humanismo à medida em que se aproxima dela. Apesar de vários avisos de Gopi para que ele não se deixasse levar por sentimentos pessoais que atrapalhassem sua missão, ele se apaixona por Zoya e acaba se envolvendo com ela. A performance e a letra da música *Banjaara* (“Nômade”) explicita a paixão de Tiger por ela. A letra diz: “Nômade, nômade... / O coração é um nômade sem lar. / A partir do momento em que a vi, / O meu coração se tornou um nômade. / Ele nem

desperta, nem dorme. / O meu coração é um nômade. / Quando ela sorri, / Ela me faz esquecer de tudo. / Vejo que o meu coração inocente está preso na sua teia.” A performance mostra o mesmo gosto pelo excesso visual que caracteriza os filmes híndi de forma geral. Durante ela, os figurinos e cenários, caracterizados pelas cores intensas, se alteram de um plano a outro.

Figura 172 - *Ek tha tiger* (2012): Tiger e Zoya na performance de *Banjaara*

Fonte: *Ek tha tiger* (2012).

Figura 173 - *Ek tha tiger* (2012): O excesso visual e as cores intensas caracterizam a performance de *Banjaara*

Fonte: *Ek tha tiger* (2012).

Tiger acaba descobrindo que Zoya é uma agente do ISI. Ele sugere duas opções a ela: contar a ele tudo e lutar em prol da RAW ou... Ela se recusa a trair o Paquistão. Tara declara à Zoya que toda a paixão que demonstrou por ela é verdadeira e pergunta a ela acerca dos sentimentos dela por ele. Zoya diz que estava apenas fazendo seu trabalho. Tiger atira nela, mas não a atinge. Tempos depois, Tiger e Zoya se reencontram em uma reunião, em Istambul, da ONU, quando Zoya faz sinais para ele. Ele descobre que ela mentira para ele, que ela também se apaixonara por ele, mas estava ressentida pelo fato de ele ter apontado uma arma para ela e, além disso, pensava em sua profissão. Eles decidem dar vazão à paixão que sentem um pelo outro e passam a enganar suas respectivas agências. Eles voam para Cuba, mentindo às suas agências que estão no Cazaquistão. Inicia-se a performance da música *Laapata* (“Desaparecido”), que ocorre em Cuba. A letra da música diz: “Sim, eu estava respirando... / Mas eu nunca estive vivo. / Dando a você o meu coração... / Tenho me familiarizado com as batidas do meu coração. / Estou perdida em você. / Completamente perdida apenas

em você. / Agora, onde mais eu tenho que ir... / Estou perdido. / Você está perdida. / E a nossa sanidade... / Está perdida."

A RAW e a ISI acabam conseguindo localizar o casal em Havana, cidade cubana. Os agentes da ISI conseguem capturar Zoya. Tiger reconhece Gopi, que está procurando por ele a mando da RAW. Tiger mente para Gopi que ele e Zoya pretendem retornar à Índia e cooperar com a RAW e, assim, o convence a salvá-la dos agentes da ISI juntamente com seus homens. Zoya é salva. Em vez de se dirigem à Índia, Tiger e Zoya enganam Gopi e fogem em um avião. O chefe da RAW, Shenoy (Girish Karnad), chama Tiger pelo seu nome verdadeiro, Avinash Singh Rathore, pela primeira vez, e lhe pergunta até quando ele continuará fugindo. Tiger lhe responde: "Senhor... No dia em que a Índia e o Paquistão não precisarem mais da RAW e da ISI, nesse dia voltaremos." Uma voz em *off* narra que as duas agências se uniram para capturar os dois ex-agentes sem sucesso e que, posteriormente, Tiger e Zoya foram listados como desaparecidos pela RAW e pela ISI, respectivamente. O filme termina com a performance da música *Mashallah* ("O que Alá queria aconteceu"), feita por muitos dançarinos, enquanto os créditos passam. Assim como *Bajrangi bhaijaan* (2015), o filme em comento se posiciona contra o ódio histórico entre Índia e Paquistão. Contudo, ambos os filmes retratam, em linhas gerais, os indianos como mocinhos vitoriosos e os muçulmanos como vilões derrotados, como é comum no cinema híndi.

7.1.15 *PK* (2014)

PK[61] (2014) é um filme feito nos idiomas hindi, bhojpuri e rajastani, com 152 minutos de duração, dirigido por Rajkumar Hirani e roteirizado por ele e por Abhijat Joshi. Foi produzido pelas companhias *Rajkumar Hirani Films* e *Vinod Chopra Films*, com um orçamento de ₹1.220.000.000 (PK, S.D.). Rendeu uma bilheteria indiana de ₹4.487.400.000 (PK, S.D.), 3,68 vezes o valor investido. Tornou-se o filme indiano com a maior bilheteria de todos os tempos (GUINNESS WORLD RECORDS, S.D.a). *PK* recebeu os *Filmfare Awards* de "Melhor Roteiro" e "Melhor Diálogo" (Rajkumar

[61] O termo "PK" se refere ao protagonista do filme, PK (Aamir Khan). Devido ao seu comportamento estranho, as pessoas deduzem que ele está bêbado e o chamam de "peekay" ("bêbado", em híndi) – de onde vem a alcunha PK.

Hirani, Abhijat Joshi) (ALL FILMFARE..., S.D.). Recebeu o *IIFA Award* de “Melhor Diretor” e “Melhor diálogo” (Abhijat Joshi, Rajkumar Hirani) (WINNERS..., S.D.).

O filme é um masala, no qual predominam características dos gêneros comédia, romance e musical. No roteiro, um alienígena humanoide (Aamir Khan) pousa na Terra, no estado indiano Rajastão, em uma missão de pesquisa. Ele fica preso na Terra, quando o dispositivo para chamar de volta sua espaçonave é roubado. O ladrão foge, deixando com ele seu rádio cassete. Enquanto isso, na cidade belga Bruges, Jaggu (Anushka Sharma), uma mulher indiana hindu, se encontra com Sarfaraz (Sushant Singh Rajput), um muçulmano paquistanês, e os dois se apaixonam. O pai de Jaggu (Parikshit Sahni) se opõe ao relacionamento, por causa das diferenças religiosas entre os dois. Ele consulta o guru Tapasvi Maharaj (Saurabh Shukla), que prevê que Sarfaraz enganará Jaggu. Tapasvi diz à moça: “Esse jovem paquistanês, cujo nome é Sarfaraz, enganará você.” Ela responde a ele: “Sarfaraz não me engana.” Tapasvi: “Filha, olhe para a história. Essas pessoas não fazem nada mais do que mentir. Ele se aproveitará de você. Estará com você, mas não se casará com você.”

Figura 174 - *PK* (2014): PK, um alienígena, pousa na Terra

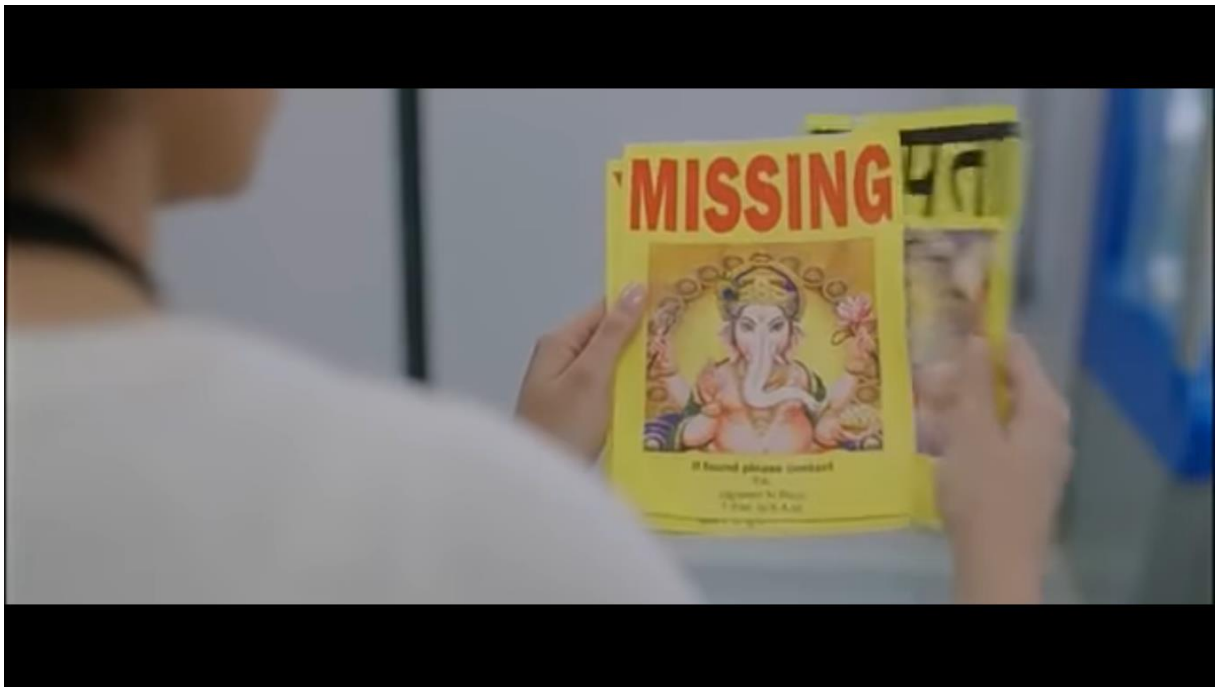
Fonte: *PK* (2014).

Determinada a provar que Tapasvi está equivocado, Jaggu pede a Sarfaraz que se case com ela. No templo, ela fica desolada ao receber uma carta não assinada cancelando o casamento, devido a diferenças religiosas e culturais entre eles e entre suas famílias. Ela acredita que a carta é de Sarfaraz. Jaggu retorna à Nova Déli, Índia, onde se torna uma repórter televisiva. Lá, ela conhece o alienígena e fica intrigada ao vê-lo distribuir panfletos sobre deuses desaparecidos, procurando encontrá-los. Jaggu acaba fazendo amizade com o alienígena. Este conta a ela como aprendera a falar, vestir e se comportar como os seres humanos. A história é contada por meio de um *flashback*.

Após ser acidentalmente atingido por um caminhão, o alienígena é socorrido por Bhairon Singh (Sanjay Dutt). Ele agarra as mãos de Bhairon, com o fim de que seu idioma seja transferido para ele e ele possa, assim, compreendê-lo. Bhairon pensa que está sendo assediado pelo alienígena, que ele pensa ser um homem que perdera a memória devido ao acidente. O alienígena tenta agarrar a mão de várias pessoas, homens e mulheres, para aprender o idioma. Bhairon o interpreta erroneamente e o conduz a um bordel. Vê-se a situação na performance da música *Tharki chokro* (“Garoto indecente”). Lá, o alienígena segura a mão de uma prostituta (Reema Debnath) por seis horas e, assim, aprende o idioma bhojpuri.

Bhairon diz ao alienígena que o ladrão provavelmente vendera seu colar em Déli. O alienígena vai para lá. Quando ele pede ajuda para encontrar o ladrão de seu colar a um policial, este lhe diz: “Há vinte milhões de pessoas nesta cidade, bobo. Os policiais são seres humanos; não são deuses.” Um transeunte que ouve a conversa diz ao alienígena: “Só deus pode te ajudar.” Outro lhe diz: “Toque os pés de deus. Só ele pode te ajudar.” Outra lhe afirma: “Só deus sabe. Como é que nós podemos saber.” Outro: “Só deus sabe onde está! Agora, saia!” Outro: “Tenha fé em deus, meu filho.” O alienígena passa, então, a procurar deus, em busca de recuperar seu controle remoto. Devido ao seu comportamento estranho, as pessoas deduzem que ele está bêbado e o chamam de PK (“Peekay” significa “bêbado”, em híndi). PK tenta encontrar deus por meio de diversos rituais e práticas de diversas religiões, sem sucesso.

Figura 175 - *PK* (2014): PK distribui panfletos procurando deuses para ajudá-lo



Fonte: *PK* (2014).

Mais tarde, ele descobre que Tapasvi está com seu controle remoto, o qual ele afirma que foi um presente de deus. Tapasvi se recusa a devolver o objeto a PK. Após ver a capacidade do alienígena de saber o que se passa na vida das pessoas apenas tocando suas mãos, Jaggu passa a acreditar que ele realmente veio de outro planeta. Ela promete a PK que recuperará seu controle remoto. PK conjectura que Tapasvi e outros homens devem estar discando um “número errado” para se comunicar com deus, uma vez que cada qual diz que se alcança deus de uma forma distinta e uma vez que seus pedidos a deus não são atendidos.

Com o fim de recuperar o controle remoto de PK, Jaggu encoraja o público a expor homens fraudulentos que falam em nome de deus, por meio do envio de seus vídeos ao seu canal de notícias. Sua campanha, “número errado”, se transforma em um grande movimento que ameaça o comércio de Tapasvi. Enquanto isso, Bhairon encontra o ladrão e entra em contato com PK, informando-lhe que o ladrão vendeu seu controle remoto para Tapasvi por ₹40.000. Assim, PK descobre que Tapasvi é um charlatão fraudulento e não simplesmente um homem que tinha o “número

errado” de deus – pois Tapasvi havia dito: “deus me disse: esse pedaço caiu do tambor de Shiva. Leve-o. Leve-o e construa um templo...”

PK acaba se apaixonando por Jaggu. Mas, na iminência de declarar sua paixão pela moça, ao tocar em suas mãos, ele vê o passado dela e descobre que ela ama Sarfaraz. PK vai à estação de metrô encontrar-se com seu amigo, Bhairon, que está tentando ajudá-lo a recuperar seu controle remoto. Lá, ocorre um atentado terrorista e Bhairon morre. PK decide ir ao programa de Jaggu, a convite dela, para enfrentar Tapasvi ao vivo. Tapasvi pergunta a PK qual é o “número certo”. PK, dentre outras coisas, lhe responde: “Vocês dizem que só há um deus. Eu digo que não. Existem dois deuses: aquele que criou a todos nós e aquele que vocês criaram. Não sabemos nada do deus que criou a todos. Mas o deus que vocês criaram é como você. Um mentiroso que engana. Faz falsas promessas. Atende aos ricos primeiro e ignora os pobres. Fica feliz quando o satisfazem e explora o medo das pessoas. Meu número certo é muito simples. O deus que criou a todos nós, é nele que se deve acreditar. E o falso deus que vocês criaram deve ser destruído.” Quando Tapasvi fala que vai proteger seu deus, PK diz que deus, como criador do universo, pode proteger-se a si próprio. PK pede às pessoas que parem de tentar proteger deus, pois senão restarão apenas sapatos no mundo (restou apenas um sapato de Bhairon, que morreu no atentado terrorista).

PK critica a guerra entre hindus e muçulmanos. Ele afirma que não há marcas em seus corpos que os separam e que a divisão entre eles foi criada por homens. Ele diz: “Quem é hindu e quem é muçulmano? Se você tem uma marca, mostre-a; deus não criou essa diferença e sim vocês. E esse é o número errado mais perigoso deste mundo. Ele faz as pessoas morrerem e se separarem.” PK acusa Tapasvi de mentir para os pais de Jaggu e de separá-la de Sarfaraz. Também, PK o condena por dizer que muçulmanos são mentirosos, afirmando que não há base para tal afirmação. Tapasvi e PK fazem uma aposta: se PK provar que a profecia de Tapasvi é falsa, este será obrigado a reconhecer que mentiu a respeito do alienígena, tocar os seus pés e lhe pedir perdão; caso contrário, PK poderá pegar o controle remoto. PK ajuda Jaggu a raciocinar que ela deduziu que a carta seria de Sarfaraz, porque o “número errado” de Tapasvi (“os muçulmanos são mentirosos”) a induziu a isso. Jaggu entra em contato com Sarfaraz e descobri que ele fora ao casamento, mas

que recebera uma carta, supostamente dela, dizendo que não entrasse em contato. Sarfaraz, contudo, sentia que ela lhe procuraria algum dia. Os pais de Jaggu notam o amor dos dois. Quando Tapasvi tenta tomar o controle de PK para si, o pai de Jaggu, que sempre o reverenciara, impedi o ato e entrega o objeto a PK.

PK leva para seu planeta várias fitas de áudio com palavras de Jaggu e várias baterias para ouvi-la (no seu planeta, não há som; as pessoas se comunicam apenas com a mente). Jaggu descobre o conteúdo das fitas, além de encontrar um bilhete de PK no qual estava escrito: “Eu te amo, Jaggu.” Após a partida do alienígena, Jaggu escreve um livro sobre ele. No livro, está escrito sobre o momento da partida de PK: “Não se virou uma única vez. Talvez ele quisesse esconder suas lágrimas. Aprendeu alguma coisa antes partir. E me ensinou alguma coisa. Aprendeu a mentir. E me ensinou o verdadeiro significado do amor. Ele me amou o suficiente para me deixar ir.” Após um ano, PK retorna à Terra em uma nova missão de pesquisa junto com outros seres de seu planeta.

O filme faz uma crítica severa ao uso da religião para ganhar dinheiro, por meio da exploração do medo das pessoas, e das crenças cegas que conduzem a absurdos, desastres e mortes. Apesar dessa crítica, que é pouco comum no cinema híndi, o filme está inserido no contexto cultural do povo indiano. Ele aborda questões que fazem parte do quotidiano cultural desse povo. Ele também vai ao encontro de pessoas afligidas e exploradas por charlatões na Índia, um país caracterizado pela forte religiosidade, pela multiplicidade de suas manifestações e pelos conflitos de ordem religiosa. Além disso, elementos frequentemente presentes no cinema híndi, tais como o respeito aos pais (no caso, os pais de Jaggu) e a valorização da amizade (de Bhairon e PK), estão presentes em *PK*.

O filme faz uma intertextualidade com o teatro. Na performance da música *Love is a waste of time* (“O amor é uma perda de tempo”), PK e Jaggu assistem a uma peça teatral. Após algum tempo, eles se transformam no casal de atores aos quais assistem. Assim, eles assistem a si próprios no teatro. Situação similar ocorre no filme *3 Idiots* (2009) e em *Prem ratan dhan payo* (2015).

Figura 176 - *PK* (2014): PK e Jaggu na performance de *Love is a waste of time*

Fonte: *PK* (2014).

7.1.16 *Haider* (2014)

Haider (2014) é um filme em híndi com 162 minutos, roteirizado e dirigido por Vishal Bhardwaj, cujo pano de fundo é o conflito entre a Índia, de maioria hindu, e o Paquistão, de maioria muçulmana, pela região da Caxemira[62]. O filme foi produzido pela *VB Pictures*, com um orçamento de ₹480.000.000 (HAIDER, S.D.). Rendeu uma bilheteria indiana de ₹655.200.000 (HAIDER, S.D.), 1,36 vezes o valor empregado. É inspirado na tragédia *Hamlet* (escrita de 1599 a 1602), de William Shakespeare, e é também uma adaptação do livro de memórias sobre o conflito na Caxemira *Curfewed night* (“Noite de recolher”, 2008), do jornalista indiano Basharat Peer (TANEJA, 2018). Contudo, como comumente ocorre nos filmes híndi sucesso de público que são adaptações de obras estrangeiras, as versões originais são

[62] A Caxemira é uma região com 222.200 km² de extensão que tem sido objeto de disputa entre a Índia e o Paquistão desde a Partição de 1947 (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.e). O Paquistão administra as partes norte e oeste, que abrangem três áreas: Azad Kashmir, Gilgit e Baltistan - os dois últimos são parte de um território chamado Áreas do Norte (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.e). A Índia administra as partes sul e sudeste, que constituem o estado Jammu e Caxemira, programado para ser dividido em dois territórios da união. A China interveio na área oriental da Caxemira na década de 1950 e controla a parte nordeste de Ladaque, a parte mais oriental da região, desde 1962 (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.e).

revestidas de um aspecto propriamente indiano. Kay Kay Menon, que interpreta o vilão Khurram Meer, disse a respeito de seu personagem que seu papel seria muito diferente da caracterização de Shakespeare e muito mais interessante do que o original (KAY..., 2014). *Haider* é um masala no qual predominam características dos gêneros drama, ação, romance e musical. O filme tem três canções performadas (*Jhelum*, *Bismil* e *Khul kabhi toh*) e uma trilha sonora construída com o fim de produzir emoção. As músicas são de Vishal Bhardwaj e as letras de Gulzar e Faiz Ahmad.

O filme se inicia em 1995, durante uma insurgência separatista na Caxemira, quando o médico indiano Hilaal Meer (Narendra Jha), morador de Srinagar (capital, durante o verão, do estado Jammu e Caxemira, Índia), se compromete a realizar uma operação de apendicite no líder islâmico de um grupo pró-separatista, Ikhlaq Latif. Para evitar a descoberta da operação pelo governo indiano, o médico executa a cirurgia em sua casa, o que desagrada sua esposa, a professora de inglês Ghazala (Tabu), que questiona sua lealdade à Índia, perguntando-lhe de que lado ele está. Ele a responde: “Sou a favor da vida.” Seguindo a tendência do cinema híndi de diálogos poéticos, Hilaal pedi para Ghazala, quando esta cozinha alguns alimentos: “Baixe o fogo um pouco... e as chamas dentro de ti... Elas podem queimar esta casa!” Ghazala responde: “Você verá a aldeia transformada em cinzas.”

No dia seguinte, durante uma incursão militar de cerco e busca, Hilaal Meer é acusado pela polícia indiana de abrigar terroristas. Militantes separatistas abrigados em sua casa resistem ao apelo do exército indiano para se renderem, a fim de que tenham tratamento justo em seu julgamento, e atiram contra os soldados. O comandante dos soldados afirma em frente à casa do médico: “Ikhlaq Latif, se renda. A lei indiana vai te dar um tratamento justo. Você não vai ter chance. Renda-se ou morra.” Inicia-se um tiroteio, ao fim do qual o exército decide bombardear a casa do médico, a fim de eliminar qualquer militante que haja ali. O comandante dos soldados julga ser melhor bombardear a casa, do que enviar mais homens para lá, considerando a vida dos mesmos mais preciosa que a dos militantes. Um dos soldados fala ao comandante: “Senhor, Ikhlaq Latif está vivo. Matamos os outros dois militantes. Devemos enviar esforços?” O comandante lhe responde: “Nenhum

militante, vivo ou morto, vale a vida do meu soldado.” Ikhlaq Latif ora a Alá. “Em nome de Alá misericordioso...” Em vão. A casa pega fogo, logo após sua segunda oração a Alá. Hilaal é levado pelos policiais para lugar desconhecido por sua família e desaparece aos olhos de seus parentes.

Aqui, cabe um comentário. Nos filmes de Bollywood, como abordado, frequentemente as orações a deuses hindus são atendidas. Já a oração de um muçulmano a Alá foi seguida pela morte daquele que orava. Além disso, a vida dos indianos é considerada mais valorosa que a vida dos paquistaneses. Os indianos (seu exército) são retratados como pessoas justas e tolerantes, enquanto os militantes muçulmanos são retratados como pessoas perigosas e violentas – são os militantes que iniciam o tiroteio contra o exército indiano, que estava tentando fazer um acordo pacífico com eles no momento. A respeito de Haider, seu pai afirma, quando sua mãe se mostra preocupada com ele: “deus é o seu guardião. Ele vai cuidar dele.” E, no final, Haider sobrevive.

Haider (Shahid Kapoor) retorna da universidade, *Aligarh Muslim University*, em Aligarh (cidade do estado Uttar Pradesh, Índia), e vai para Srinagar, a fim de procurar respostas sobre o desaparecimento de seu pai. A polícia indiana suspeita de Haider, quando ele fala que é de Islamabad, Paquistão, mas com a ajuda de sua noiva, Arshia Lone (Shraddha Kapoor), uma jornalista que ele ama desde a infância, ele consegue escapar da prisão. Ao chegar no local onde antes havia sua casa e ver os destroços dela, Haider se lembra de cenas da sua infância e adolescência no local com seus pais. Um *flashback* mostra as fases da vida de Haider na antiga casa, desde sua infância.

A família de Arshia é muçulmana e se opõe ao relacionamento dela com Haider, principalmente por causa do envolvimento do pai da moça, Pervez Lone (Lalit Parimoo), na prisão de Hilaal, o que deixa Arshia mais indefesa, em um contexto no qual as famílias dos militantes não podem ter passaportes e nem emprego público. A violência contra a mulher muçulmana por parte de sua família e a subjugação dela pelo homem é destacada, com o fim de caracterizar os muçulmanos como pessoas más. Após um encontro com Haider, Arshia é levada com violência por seu irmão, Lucky, de volta para casa, pressionada a deixar de trabalhar e forçada a jurar perante o Alcorão que não se encontraria com Haider –

nesse momento, a religião muçulmana é retratada como algo opressor. Ela se recusa fazer tal juramento. A mãe de Arshia assiste a toda a cena sem interferir no caso. Lucky é um vilão mulçumano fundamentalista e agressivo. Quando ele viaja a trabalho para Bangalore, Arshia fica mais livre sob os cuidados do pai, que é mais brando que o irmão.

Haider fica chocado ao encontrar sua mãe se divertindo junto com seu tio, Khurram Meer (Kay Menon), irmão mulçumano de seu pai desaparecido. Haider diz: “Vocês dois parecem bem felizes com o desaparecimento do meu pai.” Haider supõe que os dois têm um caso e que traiam seu pai, quando é esbofeteado por sua mãe. Haider procura por seu pai por toda a Caxemira, em várias delegacias e centros de detenção, com a ajuda de Arshia, supondo inicialmente que o motivo de seu desaparecimento tenha sido apenas político. A performance da música *Jhelum*[63] retrata sua busca.

Após uma greve de fome de sua mãe, Haider volta para a casa de seu tio, o qual se mostra falsamente preocupado com seu irmão, inclusive se candidatando às eleições para supostamente tentar libertá-lo. A campanha eleitoral do tio de Haider e de seu oponente são entrecortadas por cenas em preto e branco de uma população revoltada, que pede segurança. Nessas cenas, o drama daqueles que tiveram seus familiares desaparecidos é abordado. Prometendo paz, o tio de Haider vence as eleições.

Certo Roohdaar (Irrfan Khan) entrega à Arshia um número de telefone, dizendo que tem uma mensagem vinda do pai de Haider para entregar a ele. Nessa altura, com 1h06min de exibição, o filme tem um intervalo. A mensagem que Roohdaar entrega de Hilaal para Haider é: “Vingança.” Haider sabe que o contato dos informantes com seu pai é verdadeiro, porque um deles entoa um verso de uma música que seu pai cantava para ele quando criança: “Deixe as pétalas se encherem de cor. / Deixe a brisa transformar a primavera. / Venha, meu amor. / Acorde o jardim para a vida.” Haider descobre que seu pai estava na prisão MAMA 2, *Detention Center of the Security Forces*, um lugar onde grandes torturas são

[63] O rio Jhelum se localiza no noroeste da Índia e no nordeste do Paquistão (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.d).

infligidas aos prisioneiros, a fim de que eles confessem sua militância e entreguem seus parceiros.

Roohdaar conta a verdade sobre Hilaal para Haider. Os presos foram levados a outros locais para serem interrogados. Foram postos em uma sala de exibição do Cinema Farraz, em Bo-Bolândia, Hotel 6, na qual um filme de entretenimento estava sendo exibido para os soldados indianos. Após a chegada de todos os prisioneiros na sala, a projeção cessou. Os prisioneiros foram postos diante da tela. Nesse momento, Hilaal fez uma descoberta: Khurram, que estava na plateia, o havia traído. Khurram tinha tratado da maioria dos casos de militantes capturados ou que haviam se rendido. Com sua ajuda, a polícia indiana formou uma milícia para matar militantes numa força chamada *Khwan-m-mukhbireen*. Khurram era o informante do exército e Ghazala era a informante de Khurram.

Hilaal havia pedido a Roohdaar que, se um dia ele morresse, pedisse a Haider que se vingasse de Khurram. Indagado por Roohdaar acerca de Ghazala, Hilaal afirmara que deus seria o juiz dela. Roohdaar revela ao rapaz que fora Khurram quem matara seu pai e que a repressão do exército na aldeia dele não fora imotivada. Roohdaar entrega uma arma a Haider e diz a ele que o alvo do tiro deveria ser os olhos daquele que aprisionou sua mãe e fez dele um órfão. Haider finge que enlouqueceu. Sua intenção é matar Khurram.

Após esses momentos de tensão, conflito e tristeza, Arshia se encontra com Haider e os dois vivenciam momentos românticos e de descontração, na performance da música *Khul kabhi toh* (“Abra em algum momento”), que tem conotação sexual. Há cenas de beijo e sexo, o que não é comum no cinema híndi. A letra da música sugere que o mocinho é o céu e a mocinha é a terra e que ele vai se derramar sobre ela como chuva, o que remete à relação sexual. A música indica que a chuva (a relação íntima) unirá céu e terra, que estão distantes. A letra da música diz: “Abra-se algum dia, abra-se algum dia em algum lugar. / Eu sou o céu, você é minha terra. / Gota a gota como a água da chuva eu vou cair. / Vou brincar e depois vou fluir. / Aqueles lábios encharcados, como a chuva. / Eu vou beijar e dizer isso. / Você é a terra, você é minha terra. / (...) / Seus lábios se abriram como se fossem letras. / Eles se derretem nos meus lábios como se fossem neve. / Por favor, aproxime-se, deixe-me suavemente. / Respirar a respiração, aquecer você.” Ainda

assim, as cenas são relativamente discretas, comparadas ao cinema hollywoodiano. A intimidade sexual explícita entre Haider e Arshia pode ser um indício de mudanças no cinema híndi. Ressalva-se, contudo, que Arshia é muçulmana – é possível que tal fato tenha contribuído para que a cena de sexo fosse tolerada. A mãe de Haider, que tem a atitude reprovável de trair o esposo com o cunhado, também é muçulmana. Não é comum que uma protagonista indiana hindu seja retratada no cinema híndi como uma mulher adúltera e nem que seja mostrada tendo relação sexual.

Quando a morte de Hilaal é conhecida por todos, Khurram se casa com Ghazala. Na cerimônia de casamento, Haider dança a música *Bismil* (“Ferido”). Ao invés de mostrar sua revolta com o casamento por meio de diálogo falado e de ações, Haider o faz por meio da performance da música e de sua letra. A letra da canção replica a história do triângulo amoroso e condena Khurram. Khurram e Ghazala assistem à performance incomodados. A letra da música diz: “Ó coração do rouxinol. / Ó pássaro ferido. / Afaste-se, afaste-se. / Não se aproxime da flor. / (...) / Um coração que bate também pode ser malvado. / O perfume da flor está repleto de veneno. / (...) / Havia um casal de pássaros, um macho e uma fêmea. / A fêmea era inocente; o macho era simples. / (...) / Um falcão com más intenções / Voou sobre as árvores da floresta. / A morte se ocultava dentro de suas asas dobradas. / Procurando encontrar o destino de um palácio, / Encontrou lar nos sonhos do rouxinol. / E os atingiu com veneno letal. / Pôs veneno nas perfumadas flores. / Enviou ao rouxinol. / (...) / Polvilhou o vale com pólvora. / Colocou armadilhas abaixo do lago. / Agitando punhais contra o macho. / Cortou as asas do pássaro. / Ó coração, meu coração, meu coração, apenas covardes mentem. / Ele aprisionou o homem ferido. / E o amarrou como um escravo. / Levou-o à ponte Jhelum [Hilaal foi assassinado a tiros na ponte Jhelum e seu corpo foi atirado no rio homônimo]. / E o atirou em uma sepultura. / (...) / Mas o rio de Kashmir tem uma essência singular. / A corrente se quebrou assim como a maré do destino. / Ele está vivo; ele seguirá vivendo. / O criminoso não pode se esconder agora. / Desperte, amada do rouxinol.”

Figura 177 - *Haider* (2014): Haider na performance de *Bismil*

Fonte: *Haider* (2014).

O tio de Haider, que até o momento fingia ser inocente, aplaude a performance e diz: “Que brilhante! Quem escreveu essa peça? Zahoor Hussain? Ou foi Roohdaar? Não lhe deram uma arma também? Para me matar? O que faremos Ghazala? Morreremos pelas balas dele? Ou o faremos ser tratado... em um manicômio?” Vários convidados correm atrás de Haider e o prendem. Ele é diagnosticado com transtorno de estresse pós-traumático e sedado. Ao acordar, Haider pensa em atirar em Pervez, comparsa de Khurram, mas não o faz, porque vê que ele está orando a Alá. Após ser capturado por Pervez, Haider diz: “Não matei você, porque estava orando. Até mesmo um terrível pecador entraria no céu, se fosse morto durante a oração. Vou matar você, quando estiver pecando.” Haider é conduzido para um lugar afastado. Pervez ordena que ele seja morto a tiros. Contudo, ele consegue tomar a arma do policial que o vigiava e matá-lo, além de matar os outros dois policiais que conduziam o carro. Quando Pervez tenta matar Haider, este revida e o mata. Arshia se suicida. Haider comparece ao velório da moça e é agredido pelo irmão dela. Haider reage a ele e o mata.

Haider e seus homens combatem contra Khurram e seus homens. Ghazala faz um apelo a Khurram em favor de seu filho. Khurram permite que ela vá até seu

filho, para tentar convencê-lo a se render. Ghazala fala para Haider: “Vingança gera vingança. A vingança não nos liberta. A liberdade está além da vingança. A verdadeira liberdade.” Vendo que Haider resiste a seu apelo, Ghazala cobre seu próprio corpo com granada e se coloca em frente aos inimigos armados de Haider, os quais fogem. Ghazala morre ao disparar as dinamites. Restam no campo de batalha apenas Haider e Khurram, cujas duas pernas foram amputadas pela explosão. Na mente de Haider, duas vozes são lembradas repetidamente: a de seu pai, em prol da vingança, e a de sua mãe, em prol do perdão. Haider pega o revólver para matar Khurram. Este diz a Haider que exerça sua vingança e o mate. Haider acaba optando por seguir o conselho que sua mãe lhe dera e não o mata. Destaca-se que os vilões do filme são muçulmanos. Khurram é o maior deles. A exibição dessas pessoas em práticas religiosas, como oração, reforça uma visão negativa acerca do islamismo, quando ladeadas pelas atitudes reprováveis delas.

Figura 178 - *Haider* (2014): A mãe de Haider se mata para salvar a vida do filho

Fonte: *Haider* (2014).

7.1.17 *Bajrangi bhaijaan* (2015)

Bajrangi bhaijaan (“Irmão Bajrangi”, 2015) é um filme em híndi e urdu com 159 minutos de duração, dirigido por Kabir Khan e com roteiro dele, de Parveez Sheikh e de K. V. Vijayendra Prasad. O filme foi produzido pelas empresas *Salman Khan Films* e *Kabir Khan Films*. As músicas foram compostas por Pritam Chakraborty e o fundo musical por Julius Packiam. O filme foi produzido com um orçamento de ₹1.250.000.000 (BAJRANGI..., S.D.a) e teve uma bilheteria doméstica de ₹4.221.300.000 (BAJRANGI..., S.D.a), 3,38 vezes o valor do investimento. Recebeu os prêmios *National Film Awards*, de “Melhor Filme Popular Promotor de Entretenimento Saudável” (BAJRANGI…, S.D.b); *Stardust Awards*, de “Melhor Filme”, “Melhor Diretor” e “Melhor Artista Mirim” (BUSINESS-STANDARD, 2015); *Big Star Entertainment Awards*, de “Melhor Diretor de Entretenimento”, de “Melhor Ator de Entretenimento em Papel Social” e de “Melhor Estrela Infantil de Entretenimento” (WINNERS..., 2015).

Em Sultanpur, um distrito de Uttar Pradesh, vive Shahida (Harshaali Malhotra), uma criança muda de seis anos de idade. Certo dia, ela cai de um penhasco enquanto brinca e não é capaz de gritar por socorro, por ser muda. Ela consegue sobreviver, pois fica suspensa em uma árvore. Um dos aldeões orienta que a menina seja levada para Déli, na Índia, onde a medicina possibilita que ela recupere a fala. Assim, a Índia é representada como um país superior ao Paquistão. Mas, o pai de Shahida, Rauf (Mir Sarwar), é um ex-combatente paquistanês e, portanto, dificilmente receberia o visto indiano. A mãe de Shahida, Rasia (Meher Vij), leva a menina até o templo sufista *Nizamuddin Auliya*, em Déli, crendo que sua audição seria restaurada lá, o que não ocorre.

No caminho de volta para Déli, o condutor do trem que carrega Rasia e Shahida interrompe a viagem para reparos. Na ocasião, Shahida sai do trem para brincar com um filhote de cordeiro. Ocorre que o trem sai antes que Shahida possa entrar nele novamente – por não poder gritar, ela fica para trás. Shahida embarca em um outro trem e chega em Kurukshetra, cidade do estado indiano Haryana. O pai da menina diz para Rasia confiar no senhor. Um passageiro diz, enquanto Rasia chora: “Pare de chorar, minha filha. Espero que ela seja encontrada por um bom

hindu. Alguém que vai cuidar bem de Shahida.” Seus dizeres são seguidos por uma música instrumental que sugere doçura.

Quando o trem onde Shahida está estaciona em Haryana, ela desce e se depara com uma celebração a Hanuman. Inicia-se a performance da música *Selfie le le re* (“Vamos tirar uma selfie”). A canção é alegre. As cores são fortes e a tonalidade vermelha é predominante. A letra da música diz: “Saúdem o senhor Hanuman. Quebrem as veias do inimigo. / (...) / Sempre permaneço profundamente absorto na minha devoção ao senhor Hanuman. / Eu tenho um grande coração como a clava do senhor Hanuman. / Assim como você encontra o senhor Rama e a deusa Sita no coração de Hanuman, você encontrará o senhor Hanuman no meu.” Quem protagoniza a performance da música é Pawan Kumar Chaturvedi, também chamado Bajrangi (Salman Khan), um hindu brâmane e intenso devoto de Hanuman. A letra da música diz também: “Quem você encontrar, seja uma pessoa conhecida, seja um estranho, abrace-o. / Aceitem, aceitem, aceitem-no.” A letra prenuncia, assim, que Bajrangi irá cuidar de Shahida após conhecê-la, o que ocorre. Bajrangi a chama de “Munni”.

Figura 179 - *Bajrangi bhaijaan* (2015): Pawan participa de uma celebração a Hanuman

Fonte: *Bajrangi bhaijaan* (2015).

No passado, Bajrangi fora uma decepção para seu pai, tendo sido reprovado na escola dez vezes. Seus amigos lhe aconselharam a trapacear nos exames, mas ele, por ser devoto de Hanuman, se recusa, preferindo a reprovação à trapaça. Frequentemente, o cinema híndi retrata os devotos hindus como pessoas de padrão moral elevado. Quando Bajrangi consegue a aprovação na décima primeira tentativa, seu pai morre chocado. Seguindo o conselho que seu pai lhe dera, ele vai procurar emprego, indo até a casa do amigo e treinador de luta livre de seu pai, Dayanand Pandey (Sharat Saxena), em Déli. Ele acaba se apaixonando pela filha de Dayanand, Rasika (Kareena Kapoor Khan), e é correspondido. A convivência posterior entre os dois é mostrada na performance da música *Tu chahiye* (“Eu anseio por você”). Dayanand permite que Rasika se case com Bajrangi, ao invés de se casar com o homem que lhe fora determinado como esposo em um acordo de casamento arranjado, desde que ele consiga um emprego e uma casa para os dois no prazo de seis meses.

Bajrangi traz Munni para a casa de Dayanand. Inicialmente, ele acredita que a menina pertence aos brâmanes, pelo fato de sua pele ser clara. Posteriormente, ele

e Rasika acabam percebendo que ela é paquistanesa, pelos indícios que dá: a menina foge para comer carne na casa de vizinhos muçulmanos, recita o alcorão em uma mesquita e torce pelo time paquistanês em uma partida de críquete entre Índia e Paquistão transmitida pela televisão. O filme defende a valorização das pessoas independentemente de suas crenças. Quando se mostra preocupado com a reação do pai de Rasika ao descobrir que Munni é muçulmana, Pawan é repreendido por Rasika, que lhe diz: “Pawan, não seja estúpido. Sabe por que eu te amo? Porque você tem um coração muito bom. Todas essas castas e religiões não fazem sentido. Não perca o seu tempo com assuntos triviais, Pawan.”

Dayanand se enfurece e ordena que Munni seja entregue à embaixada paquistanesa na Índia, argumentando: “As pessoas do país dela mataram nossos compatriotas sem piedade.” O funcionário da embaixada não aceita receber a criança, porque ela não tem passaporte e nem pode falar de modo a provar que é muçulmana. No local, manifestantes muçulmanos afrontam a polícia de Déli e ocorre um motim. Pawan protege Munni. Por questões de segurança, todos os serviços relativos a vistos ficam suspensos por um mês. Como alternativa, Pawan entrega Munni a um suposto agente de viagens. Pelo valor de 1,5 *lakhs*, ele promete fazer a menina atravessar a fronteira e encontrar sua mãe no Paquistão. Pawan segue o caminho de volta, mas ao ver algumas pulseiras que a menina queria, ele as compra para ela e volta ao local onde a deixara. Ele descobre que ela fora levada a um bordel. Pawan luta contra os capangas do local e consegue resgatar a menina.

Pawan representa o deus macaco Hanuman. A letra da música que se passa na cena em que ele defende a menina dos capangas diz: “Você pode ser vitorioso, ó Hanuman, ó oceano de conhecimento e virtudes. / Você pode ser vitorioso, ó chefe de varanas, em todos os três mundos. / Você é o mensageiro de confiança do senhor Rama e tem uma força incomparável. / (...) / Você é um grande herói, cheio de coragem e tão forte quanto um diamante.” Pawan diz que levará Munni para a sua casa. Rasika o repreende, pelo fato dele ele estar sem visto e sem passaporte. Ele a responde: “Toda a felicidade está em suas orações. Quando ele for o seu patrono, não haverá mais medo. Todo perigo e dor desaparecerão, para aquele que se lembra da coragem do senhor Hanuman. Eu não tenho passaporte, nem visto.

Serei um estranho. Mas, assim como Bajrangbali [um dos nomes de Hanuman], o senhor Rama habita no meu coração. E, se Rama habita no seu coração, tudo se torna possível.” Esses dizeres de Pawan são acompanhados por um fundo musical emotivo.

Pawan segue com a menina pelo deserto rumo ao Paquistão. Tendo oportunidade de se desviar de soldados paquistaneses por meio de túneis, ele prefere não o fazer e decide que só atravessará com a permissão deles, argumentando que é devoto de Hanuman e, portanto, honesto. Mesmo sendo agredido por soldados paquistaneses, ele se recusa a seguir sem a permissão deles. Por fim, o líder dos soldados se compadece dele e da menina e lhe dá permissão para seguir. Pawan promete aos soldados retornar após entregar a menina em seu lar. Munni, que é paquistanesa, diferentemente de Pawan, que é hindu, mente e rouba. Apesar de se deparar com várias dificuldades, Pawan persiste em sua meta de encontrar a casa de Munni, pois essa fora sua promessa a Bajarangbali.

Um religioso islâmico, Maulana Asad (Om Puri), ajuda Pawan a evitar sua captura pela polícia, que o persegue, pois pensa que ele é um espião indiano. Incialmente, Pawan se recusa a se refugiar em sua mesquita, por ser devoto de Hanuman. Pawan justifica sua recusa dizendo que não é muçulmano. Maulana lhe diz: “Esse lugar é aberto a todos. Eis porque nós nunca fechamos nossa mesquita. Vamos... entre.” Embora relute, Pawan acaba entrando no local, quando a ameaça de ser pego por policiais paquistaneses se intensifica.

Em sua busca pela casa de Munni, Pawan conhece Chand Nawab (Nawazuddin Siddiqui), um jornalista de um canal de televisão paquistanês. Comovido como a história de Pawan e Munni, Chand decide ajudar Pawan em sua empreitada. Pawan, mesmo evitando participar de religiões que não a hindu, decide ir ao templo *hazrat amin shah dargah*, que ele ouviu dizer que une pessoas separadas. Diz-se que lá os desejos podem se realizar. Pawan afirma que entraria em qualquer templo por causa de Munni. Perseguidos pela polícia, eles saem correndo do santuário. Chand grava um vídeo propagando a causa de Pawan e o coloca na internet, para que a chance de ele encontrar a mãe de Munni aumente. Ao ver o vídeo, Munni reconhece sua mãe nas imagens, uma mulher que descia de um

ônibus às 8h30. Conversando com um motorista de ônibus sobre os lugares de onde os veículos vinham, eles descobrem que a menina é de Sultanpur.

A caminho da cidade, Pawan é reconhecido por policiais e foge. Pawan é preso e capturado. Chand e Munni seguem na direção oposta e a menina chega à sua casa. Mãe e filha se abraçam. Chand filma o encontro. Cenas do encontro alegre e emocionante entre mãe e filha são intercaladas, em uma montagem em paralelo, com cenas que mostram o espancamento de Pawan por policiais paquistaneses. Os vídeos de Chand ficam famosos e chegam à Rasika. Apesar de a opinião pública do Paquistão estar a favor de Pawan, ele é espancado pelas autoridades paquistanesas para que confesse ser um espião, mesmo tais autoridades sabendo que ele não o é. Hamid Khan (Rajesh Sharma), encarregado de fazer com que Pawan confesse um crime que não cometeu, diz: “Eu trabalhei a vida inteira para proteger e preservar a honra do país. Mas, se esse homem passar o resto da vida dele atrás das grades do Paquistão, manchará a honra do meu país. E não deixarei isso acontecer.”

Chand convoca os povos dos dois países, Índia e Paquistão, a lutarem juntos contra o ódio e em favor do amor. Uma multidão se reúne no posto da fronteira da cidade paquistanesa Narowal, para garantir que Bajrangi cruze a fronteira e retorne para a Índia. Os policiais da fronteira têm ordem para impedir Pawan de atravessar. Contudo, o líder deles, sensibilizando-se com Pawan, deixa as milhares de pessoas romperem os portões sem fazer-lhes resistência, considerando que pode argumentar que são poucos em número em comparação com a multidão. O portão é rompido pela multidão. Pawan atravessa a fronteira, enquanto a multidão grita “Bajrangi *bhaijaan*”. Ele cumprimenta a multidão à maneira dos paquistaneses, o que ele antes resistia em fazer. Do outro lado da fronteira, Rasika, seu pai e os indianos esperam por ele. Munni tenta chamar Pawan e acaba conseguindo proferir o som “tio”. Como Pawan dizia, ela diz: “Viva o senhor Rama (...)”. Pawan e Munni se abraçam.

7.1.18 *Prem ratan dhan payo* (2015)

Prem ratan dhan payo (“Eu encontrei o tesouro do amor”, 2015) é um filme de Bollywood com 164 minutos de duração, escrito e dirigido por Sooraj Barjatya, produzido pela *Rajshri Productions* e distribuído pela *Fox Star Studios*. Além da primeira versão em híndi, lançada na Índia e no Paquistão em 12 de novembro de 2015, o filme também foi feito em telugu, com o título *Prema leela*, e em tamil, com o título *Meymarandhen paaraayo* (CAIN, 2015). *Prem ratan dhan payo* rendeu uma bilheteria indiana de ₹2.675.400.000 (PREM..., S.D.a), 1,49 vezes o valor do orçamento, de ₹1.800.000.000 (PREM..., S.D.a). O filme recebeu os *BIG Star Entertainment Awards* de “Melhor Filme Romântico de Entretenimento”, “Melhor Atriz de Entretenimento em Papel Romântico”, “Melhor Música de Entretenimento” (Himesh Reshammiya) e “Melhor Cantora de Entretenimento” (Palak Mucchal) (PREM..., 2015c).

O filme é uma masala, no qual predominam características dos gêneros romance, drama, ação e musical. Os direitos de música do filme foram vendidos à companhia de música indiana *T-series* por um valor recorde de ₹170.000.000 (PREM..., 2015b). Esse foi o negócio de transferência de direitos de música mais caro que Bollywood já teve (PREM..., 2015b). As canções são de Himesh Reshammiya e as letras são dele e de Sanjoy Chowdhury.

No enredo, Yuvraj Vijay Singh (Salman Khan) é um abastado príncipe herdeiro de Pritampur[64], que está na iminência de ser coroado rei honorífico, já que não há reis e reinos oficiais no tempo presente. Vijay tem problemas de relacionamento com sua família, seu irmão mais novo e suas meio irmãs, Chandrika Rajkumari (Swara Bhaskar) e Radhika Rajkumari (Aashika Bhatia). As duas moram em uma casa alugada e simples em frente ao palácio real e empreendem uma ação contra Vijay pela propriedade, porque pensam que sua mãe (Lata Sabharwal), poeta e amante do falecido rei, fora injustiçada pela rainha (Karuna Pandey), quando, após uma briga, foi obrigada a morar na casa onde hoje estão as irmãs, enquanto a rainha morava no palácio com o rei. O relacionamento entre Chandrika e Maithili (Sonam Kapoor), noiva de Prem, que eram melhores amigas durante os tempos de

[64] Pritampur é uma vila *panchayat* localizada no distrito Chandauli, no estado Uttar-Pradesh, Índia.

escola, é destruído devido ao noivado de Maithili com Vijay, pois Chandrika decide romper com ela assim que ela fica noiva dele. Maithili é uma princesa da família real de um reino vizinho.

O irmão de Vijay, Yuvraj Ajay Singh (Neil Nitin Mukesh), ressente-se dele, pois o falecido pai deles ordenou que Vijay pagasse suas contas e, conforme Ajay acredita, seu irmão se recusou a pagá-las. Na verdade, Vijay pagou as contas do fraudulento empresário de Ajay, Chiray Singh (Armaan Kohli), sem que ele e o irmão mais novo soubesse. Ajay promete vingança contra Vijay. Quer matá-lo e tomar a coroa para si. Para isso, ele pede a ajuda de Chirag e da secretária de Vijay, Sameera (Samaira Rao), parente distante do príncipe. Chirag trai Ajay e o engana continuamente.

Quatro dias antes de sua coroação, Vijay sofre uma tentativa de assassinato, coordenada por Ajay e Chirag. Na tentativa, Chuttan, motorista de Vijay, o prende na carruagem e abandona os cavalos. Os animais se descoordenam e a carruagem se desprende deles, caindo juntamente com Vijay em um precipício. Vijay sobrevive, mas fica gravemente ferido e é mantido secretamente em uma câmara aos cuidados de dois médicos, para que se evite outra tentativa de assassinato.

Paralelamente a isso, o sósia de Vijay, Prem Dilwale (também interpretado por Salman Khan), um homem alegre e despreocupado que se apaixona pela princesa Maithili, chega a Pritampur para encontrá-la junto com seu amigo Kanhaiya (Deepak Dobriyal). O chefe de segurança do Palácio de Pritampur, Sanjay (Deepraj Rana), percebe a semelhança física entre ele e o príncipe e o leva até Diwan Sahab (Anupam Kher), funcionário real que zela pelo futuro da família de Vijay. Ao testemunhar a notável semelhança entre Prem e Vijay, Diwan pede ao primeiro que tome o lugar do segundo, enquanto ele se recupera do coma. Prem, que é ator, passa então a atuar como Vijay. Diwan quer coroar Prem rei no lugar de Vijay, porque a data de sua coroação fora definida com base na astrologia pelo seu pai em seu leito, motivo pelo qual Diwan não quer adiá-la.

Há um empecilho ao relacionamento entre Prem e Maithili: a promessa de um casamento arranjado. Vijay deve se casar com Maithili por ordem do rei falecido. Mas, eles mal se conhecem e não se amam. Por sua simplicidade e seu jeito

carinhoso, Prem impressiona Maithili, que se apaixona por ele. Ela pensa que Prem é Vijay, do qual ela queria se separar. A performance da música *Jab tum chaho* (“Quando você quiser”) mostra como era o relacionamento entre Maithili e Vijay, sempre frio, egoísta e indiferente às tentativas da moça de vivenciar um romance verdadeiro. Durante a performance, Prem retira seu bigode (falso) para agradar Maithili. Seu ato é simbólico, pois Maithili havia afirmado que Prem (que se passa por Vijay, que tem bigode) ficaria melhor sem bigode.

Por ser amável, Prem conquista cada membro da família de Vijay, os quais odiavam o príncipe. Prem se compadece da situação de pobreza das irmãs de Vijay e as presenteia com bens móveis (eletrodomésticos e um carro). Chandrika, a mais velha das irmãs, rejeita tudo. Maithili acaba percebendo que Prem tem um amor real por ela, pois fora se reconciliar com suas irmãs por causa dela. Prem prepara documentos legais, por meio dos quais entrega o palácio real para as irmãs, além de dividir toda a herança com elas. As irmãs ficam muito comovidas com essa atitude, Chandrika rasga os documentos e ambas se reconciliam com Prem e com Maithili.

Vijay se recorda de quando ele brincava com suas irmãs na infância. Um *flashback* mostra Vijay e seus irmãos, quando crianças, e seu pai no *Sheesh Mahal* (“Palácio dos Espelhos”), que ele construíra como símbolo da inocência das crianças e para que seus filhos permanecessem unidos. Seu sonho era que as crianças continuassem a visitar o local e que cada espelho refletisse sua “infância dourada”. Entretanto, certa noite, as crianças brigam. Radhika é impedida de fotografar por Ajay. Ela o empurra para a borda do *Sheesh Mahal* e ele fica na iminência de cair em uma forte correnteza. Ele é socorrido por Vijay e depois por Diwan. A rainha dá uma tapa no rosto de Radhika e insulta sua mãe: “Agora, você ensina sua filha a tirar a vida de outras crianças?” A briga entre as mulheres feriu o coração do rei e, desde aquele dia, as mães se recusaram a levar seus filhos lá, pelo que as crianças não podiam se encontrar. O *Sheesh Mahal* permaneceu fechado desde então.

Figura 180 - *Prem ratan dhan payo* (2016): *Sheesh Mahal*

Fonte: *Prem ratan dhan payo* (2015).

Nessa cena, em que ocorre a performance da música *Bachpan kahan?* (“Onde está a infância?”) a montagem é peculiar, por causa da exploração dos espelhos do cenário. A dança no *Sheesh Mahal* cria planos singulares, em que os duplos, os múltiplos e as distorções provocados pelos espelhos são explorados, de forma que se cria desenhos geométricos por meio da repetição de formas. Na performance, as imagens dos três irmãos, crianças alegres e unidas, são mescladas com imagens deles adultos nos espelhos, tristes e brigando entre si.

Figura 181 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Palácio dos espelhos na performance de *Bachpan kahan?*

Fonte: *Prem ratan dhan payo* (2015).

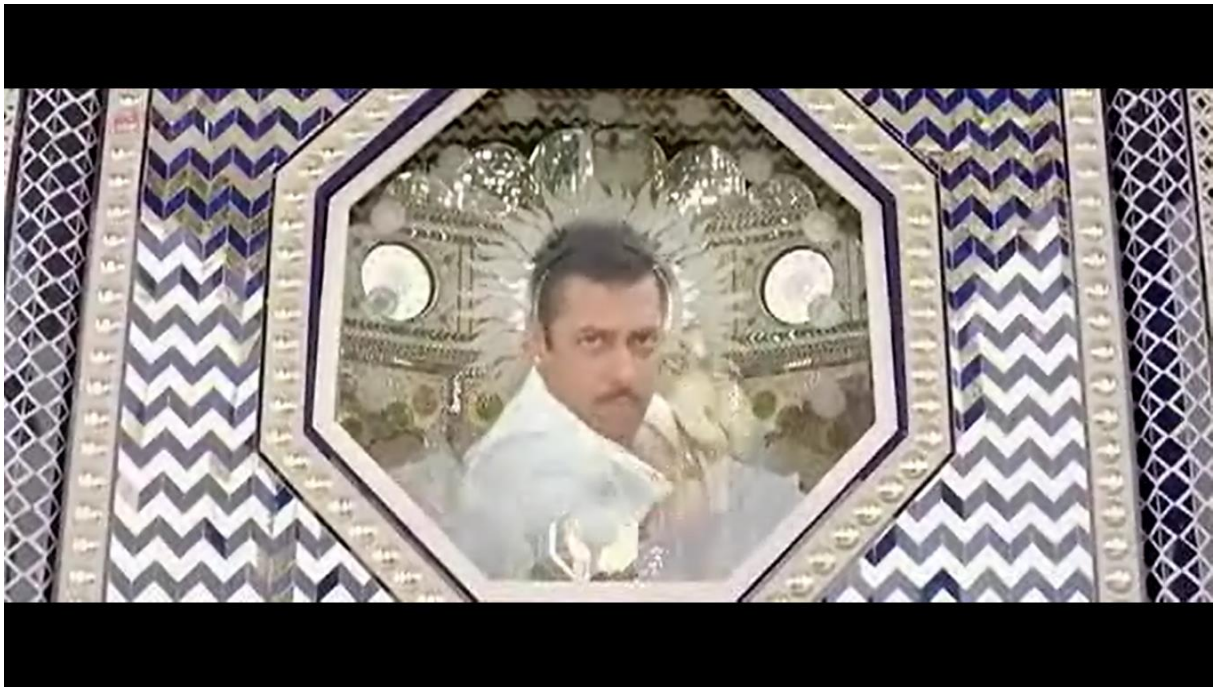
Figura 182 - *Prem ratan dhan payo* (2016): A imagem de Radhika é multiplicada nos espelhos do *Sheesh Mahal*

Fonte: *Prem ratan dhan payo* (2015).

Figura 183 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Vijay brinca com seus irmãos quando criança

Fonte: *Prem ratan dhan payo* (2015).

Figura 184 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Vijay luta contra seus irmãos quando adulto



Fonte: *Prem ratan dhan payo* (2015).

Ajay e Chirag descobrem que Prem está se passando pelo príncipe e sequestram o verdadeiro Vijay. Chirag requer levar Kanhaiya e Prem, interpretando os mesmos papéis, para o lugar onde mantêm preso Vijay, em troca da liberdade de Chuttan. Prem aceita, por causa de seu amor pela princesa, após alguma resistência de Diwan. O cativeiro é o *Sheesh Mahal*. Ajay comemora a liberdade de Chuttan no local, enquanto Vijay está preso ali. O labirinto dos espelhos, feito para os irmãos brincarem e permanecerem unidos, torna-se palco de disputa entre eles. Vijay e Ajay lutam com espadas, enquanto Chirag envia homens para batalharem contra Prem, para que ele não consiga separar a briga entre os irmãos. Contudo, Prem derrota os combatentes e Chirag, que também lutava contra ele. Prem alcança os irmãos e interrompe a briga. Com sua ajuda, os dois se reconciliam.

Chirag se recupera dos golpes de Prem e tenta atirar em Ajay, mas é impedido por Kanhaiya. Ele tenta novamente e, ao fugir dos golpes, Ajay quase cai precipício abaixo, ficando pendurado por uma de suas mãos no *Sheesh Mahal*. Vijay salva Ajay - episódio similar ao que ocorrera com os irmãos na infância se repete na fase adulta deles. Paralelamente, Prem e Kanhaiya derrotam os opositores definitivamente. Por fim, Chirag morre em sua última tentativa de atirar em Vijay, pois o teto do Sheesh Mahal sobre o qual ele está cede e ele cai fatalmente.

Maithili fica perplexa ao saber que Prem estava interpretando Vijay. Prem se despede de Vijay e de Maithili e volta para a sua casa. A avô da família real de Pritampur vai visitar Prem e informa a ele o quão feliz a família está. Por tradição, a família deve retribuir o bem que Prem fez a ela. O presente que eles dão a Prem é Maithili como esposa. Vijay chegara à conclusão juntamente com Maithili de que o companheiro do qual a princesa está à procura é Prem. Pelo fato de Prem julgar impossível casar-se com Maithili, pelo fato de ela pertencer à família real, as duas irmãs o incluem como irmão e, portanto, como parte da família real e comemoram o dia do irmão com ele. No final, a família real está reunida, por causa de Prem, e Prem faz parte dela. Enquanto os créditos finais são exibidos do lado direito da tela, cenas que mostram o casal Prem e Maithili juntos e felizes são exibidas do lado esquerdo.

Em *Prem ratan dhan payo*, a família tradicional é muito valorizada, assim como os laços de parentesco e a história genealógica dos indivíduos. A letra da

música *Aaj unse milna hai hamein* (“Hoje, eu vou encontrá-la”) diz: “Ela é uma princesa, linda, inteligente e de uma família respeitável.” As irmãs de Vijay são desprezadas por não serem filhas da rainha, mas de uma amante do rei, e todos os bens da família real são negados a elas.

O filme está repleto de elementos religiosos hindus. Na cena de abertura, em que o cenário geral do filme é mostrado, alguns indianos fazem rituais no rio Ganges. Figuras de deuses hindus são recorrentes no filme como parte dos cenários. A mitologia hindu está presente no quotidiano dos personagens, nas suas ações e em seus diálogos. Nas músicas, há muitos trechos de adoração a deuses hindus. No teatro cantado exibido no palácio real, “Sita está pegando flores no jardim.” Dois dos membros da plateia assobiam para o dançarino que representa a deusa. Uma trovoada ocorre no local e os dois são retirados arrastados do palco por Prem, enquanto uma música (que tem um tom agressivo e soa como um grito afirmativo) é cantada: “Glória ao senhor Rama! Glória ao senhor Hanuman! Glória a todos os santos! Glória a todos os devotos! Glória ao senhor Rama!” No teatro, Prem é o responsável por narrar a história de Rama, fazendo uma abertura antes disso. Ele se ira contra os dois espectadores, pois eles foram malcomportados com ele e com Sita antes de sua abertura. Como punição por terem tentado atrapalhar sua “linda história”, Prem, que é devoto de Rama, transforma os dois zombadores em mulheres, após jogar sobre eles um véu.

Após, Prem Dilwale começa a performar a canção *Prem leela* (“História de amor”). Um trecho da música diz: “O encontro de Sita e Rama foi semelhante ao de Radha e Shyam [um dos nomes de Krishna].” No filme, a história dos protagonistas, Prem e Maithili, assim como suas personalidades e a forma como se comportam como casal, tem várias semelhanças com o mito de Sita e Rama. Quando Prem pede à Maithili para ajudá-lo a reconquistar a irmã de Vijay, por meio de um jogo de futebol que seria realizado na cerimônia de sua coroação, Maithili lhe responde: “Sita vai fazer exatamente... o que o senhor Rama deseja.” Prem se descreve como devoto de Rama. Na cena que antecede a briga entre Vijay e Ajay, Chirag (o vilão, uma representação do *rakshasa* Ravanna) diz a Prem, se referindo a Vijay: “Se você puder, salve o seu senhor Rama de cometer um pecado.” Quando vê Vijay, Prem o

chama de *Raja bhaiya* (“irmão Raja”). Na prisão, Vijay manifesta uma ira tal contra os seus traidores que todo o *Sheesh Mahal* estremece, o que indica que ele é um deus e que tem poderes sobrenaturais. Já Maithili, mulher bondosa que provê as necessidades dos pobres, representa a deusa Sita. Prem Dilwale doa todos os ganhos que aufere como ator para a Fundação Uphaar (que presta assistência social para comunidades pobres, fornecendo-lhes alimentos e roupas), pelo fato de a instituição ser mantida por Maithili.

No filme, há uma intertextualidade com o teatro. Na primeira performance da música *Prem ratan dhan payo*, o casal Prem e Maithili está assistindo a uma peça de teatro de marionetes, quando eles se transformam nos bonecos a que assistem e começam a performar a canção.

Figura 185 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Prem e Maithili assistem como únicos espectadores a uma peça de teatro de marionetes

Fonte: *Prem ratan dhan payo* (2015).

Figura 186 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Peça de teatro de marionetes na performance de *Prem ratan dhan payo*

Fonte: *Prem ratan dhan payo* (2015).

Figura 187 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Prem e Maithili substituem os bonecos de marionetes da peça teatral à qual assistem

Fonte: *Prem ratan dhan payo* (2015).

O aspecto fantasioso da performance é reforçado pelo fato de que, atrás de Prem e Maithili (que compõem a totalidade da plateia), alguns dançarinos performam, de forma que tudo, o teatro de marionetes, o casal de expectadores e a performance dos dançarinos, fazem parte de um único espetáculo.

Figura 188 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Perto da plateia (Prem e Maithili) de uma peça teatral, ocorre uma performance musical

Fonte: *Prem ratan dhan payo* (2015).

Na cena que antecede essa performance, Prem e Maithili estão com roupas totalmente diferentes daquelas que usam no início da performance. Quando eles substituem os bonecos, o figurino é alterado mais uma vez. Após a performance, novamente o figurino é alterado. As alterações ocorrem bruscamente, entre um plano e outro. A continuidade entre os planos é mantida pelo desenvolvimento da narrativa.

A montagem do filme, orientada para a plasticidade, explora bastante o potencial estético dos movimentos e da *mise-en-scène* na escolha dos enquadramentos. As cores intensas, a abundância de detalhes e o excesso visual caracterizam várias das imagens do filme. Molduras são empregadas com frequência. Flores são muito utilizadas como elementos decorativos.

Figura 189 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Fotografia explora a moldura formada pela parede

Fonte: *Prem ratan dhan payo* (2015).

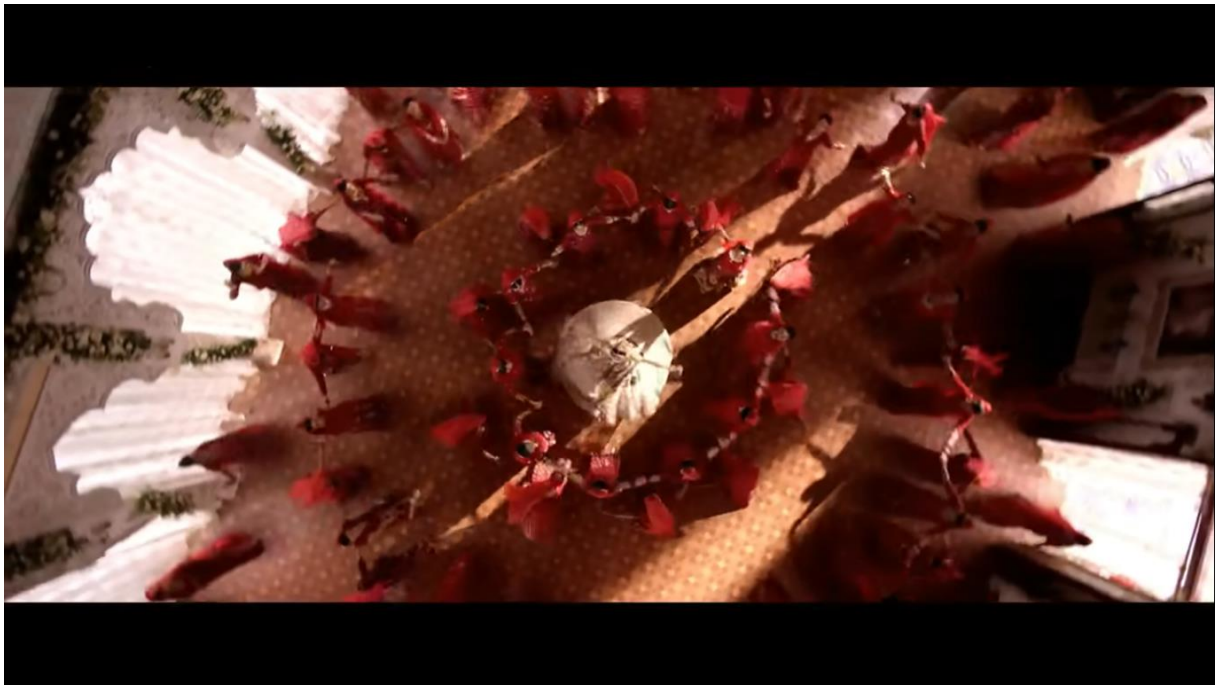
Figura 190 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Flores são amplamente utilizadas como elementos decorativos

Fonte: *Prem ratan dhan payo* (2015).

Figura 191 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Enquadramento explora o potencial plástico da distância relativa entre os elementos da composição

Fonte: *Prem ratan dhan payo* (2015).

Figura 192 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Plano azimutal destaca o desenho formado pela coreografia de *Prem ratan dhan payo*



Fonte: *Prem ratan dhan payo* (2015).

Na performance da música *Jalte diye* (“As lâmpadas estão queimando”), ocorre uma chuva de flores brancas. Maithili diz para Prem: “Rainhas costumavam ser adornadas aqui. Você não vai adornar sua rainha nesta noite?” Então, Prem enfeita os cabelos dela com flores. Momentos semelhantes a esse, em que o casal de protagonistas namora em um espaço ornamentado, são observados em *Mughal-e-Azam* (1960) e em *Devdas* (2002).

Figura 193 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Prem e Maithili na performance de *Jalte diye*

Fonte: *Prem ratan dhan payo* (2015).

Figura 194 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Prem enfeita os cabelos de Maithili com flores que caem sobre o local onde estão

Fonte: *Prem ratan dhan payo* (2015).

Figura 195 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Prem escreve sobre as costas de Maithili

Fonte: *Prem ratan dhan payo* (2015).

Na performance, o beijo entre o casal de enamorados é sugerido. Maithili acaricia seus lábios e o de Prem com uma pena. Prem é tão comedido em se aproximar de Maithili, quanto no filme *3 Idiots* (2009), Rancho é comedido em se aproximar de Pia. Pia é quem beija Rancho, que se mostra surpreso com sua atitude. Em *Prem ratan dhan payo*, Prem receia tocar em Maithili porque ele está apenas substituindo o noivo dela. Após ele desviar seu rosto para não a beijar, ela lhe diz: “Não há necessidade de ser tão reservado no amor.” Em determinado momento, Maithili coloca as mãos de Prem na cintura dela, fazendo com que ele a abrace. Enquanto ela canta “eu quero passar a minha vida com você”, ele retira as mãos do corpo dela.

Figura 196 - *Prem ratan dhan payo* (2016): Maithili acaricia seus lábios e o de Prem com uma pena, aludindo ao beijo

Fonte: *Prem ratan dhan payo* (2015).

A situação desfavorável da mulher na sociedade indiana perpassa levemente o filme. Quando Prem decide jogar futebol com a irmã mais nova de Vijay para conquistá-la, ele se utiliza de estereótipos sobre as mulheres com o fim de instigá-las a jogar: “Vamos, meus heróis! [...] Minhas senhoras... enquanto os senhores

jogam futebol, vocês podem tagarelar e fofocar.” Prem havia planejado a farsa juntamente com Maithili. Ela, se referido à sua obediência aos planos dele, lhe diz: “Sita vai fazer exatamente... o que o senhor Rama deseja.” Maithili se revolta falsamente com Prem e afirma que as mulheres também irão jogar. Prem diz a ela: “Perdoe-me, princesa. Jogo de futebol não é sua chávena de chá. O seu lugar é na cozinha cortando legumes.” Radhika, a irmã mais nova de Prem, uma pré-adolescente que joga futebol, que estava cortando cenouras em sua casa, se revolta contra os dizeres dele. Maithili instiga uma das mulheres: “Senhora, por que você está sentada tímida como uma noiva? Você quer passar a vida na cozinha ou provar alguma coisa a eles?” A mulher responde a ela: “Chega de cozinhar e limpar. Todos os dias é apenas abre a porta, fecha a porta, abre a porta, fecha a porta... Chegou a hora de mostrar o que as meninas podem fazer no campo de futebol. Então, vamos agitar, meninas, e jogar bola!”

Na partida, as mulheres inicialmente sofrem desastrosa derrota diante das habilidades dos homens. A goleira tem medo da bola e foge dela quando ela avança para o gol. No início, as mulheres conseguem fazer um único gol, utilizando a sensualidade para distrair os homens. Assim, as mulheres perdem ou ganham, devido a dois aspectos: fragilidade e sedução. Em todo o jogo, a sensualidade das mulheres é explorada, como quando Maithili rebate a bola com o bumbum. A primeira vez que Radhika tentara entrar em campo, foi impedida de fazê-lo por sua irmã mais velha, que lhe deu serviços domésticos. Na segunda vez em que se revoltou, foi que Radhika entrou em campo. Quando ela entra, ela joga melhor do que qualquer homem e, assim, o time feminino vira o jogo. As mulheres ganham por treze a doze. Prem e Radhika se reconciliam. Quando o time dos homens estava ganhando, Prem era o atacante e fazia vários gols. Quando Radhika entra em campo, ele fica tão feliz, que deixa de jogar “seriamente” e, assim, contribui para que as mulheres ganhem.

Nos filmes de Bollywood, frequentemente a questão da ascensão social, da busca pelo enriquecimento, pelos bens materiais, assim como a importância da comida, perpassam as tramas, como é o caso de *Prem ratan dhan payo*. Infere-se que isso ocorra como reflexo de um país marcado pela desigualdade social acentuada e pela pobreza extrema e, também, por causa da proposta de

entretenimento de Bollywood. Assim, por exemplo, os presentes que Prem e a família real de Vijay enviam para recepcionar a princesa Maithili são melancias. Vijay deixa suas meio irmãs na miséria, ao passo que elas começam a se reconciliar com aquele que elas pensam ser Vijay (Prem) após receberem presentes (eletrodomésticos e carro) dele. Embora o interesse delas não seja material apenas, é notória a importância dos bens materiais na relação entre os irmãos.

7.1.19 *Sultan* (2016)

Sultan (“Sultão”, 2016) é um filme em híndi com 170 minutos duração, dirigido e roteirizado por Ali Abbas Zafar. O filme foi produzido pela *Yash Raj Films*. Teve uma bilheteria na Índia de ₹4.141.400.000 (SULTAN, S.D.), 2,86 vezes o valor do orçamento, de ₹1.450.000.000 (SULTAN, S.D.). Recebeu os prêmios *Stardust Awards* de “Melhor Filme”, “Melhor Figurino” e o prêmio *Sharma* de “Melhor Atriz” (CINESTAAN, 2016); *Zee Cine Awards*, de “Melhor Ator na Visão dos Espectadores”, “Melhor Atriz na Visão dos Espectadores”, “Melhor Letra” (Irshad Kamil, por *Jag ghoomeya*), “Melhor Cantora Feminina de *Playback*” (Meha Bhasin, por *Jag ghoomeya*)” e “Melhor Design de Som” (ZEE CINE AWARDS, S.D.); *Jackie Chan Action Movie Awards*, de “Melhor Filme de Ação” (SULTAN..., 2017); *Tehran International Sports Film Festival*, de “Melhor Filme de Ação”, “Melhor Diretor”, “Melhor Ator” e “Melhor Atriz” (SALMAN..., 2018). O filme é um masala, no qual predominam características dos gêneros romance, ação, drama e musical. As músicas são de Julius Packiam e as letras são de Vishal-Shekhar.

No enredo, Ali Khan (Salman Khan), apelidado “Sultão”, é um ex-campeão de luta livre de meia idade, que vive solitária e humildemente em uma pequena cidade do estado Haryana, no norte da Índia. Aakash Oberoi (Amit Sadh), filho do ex-presidente do comitê olímpico, Gyan Singh Oberoi, é fundador de uma liga privada de “artes marciais mistas”, um estilo de luta promovido pelo sr. Patel (Ivan Rodrigues), que incluíra a Índia na *World Cricket League*. Em contraste com o sucesso que faz no exterior, o *take-down* é um fracasso na Índia. Para recuperar a popularidade da liga no país, Aakash é encorajado por seu pai a revestir o esporte

de um aspecto propriamente indiano e não simplesmente valorizar aquilo que é importado de outros países. Gyan lhe diz: “Eu digo que há um futuro na Índia para esse esporte. Mas não à maneira dos brancos. A Índia é o país de seus entes queridos, de seus relacionamentos. Esse é o valor do nosso solo. Se um lutador indiano derrubar um estrangeiro no ringue, a multidão inundará esses lugares vazios [nesse momento, Gyan aponta para os bancos do estádio].” Aqui, cabe um paralelo com o cinema indiano, o qual a Índia não simplesmente importou do exterior, mas o fez de forma altamente adaptada, valorizando os aspectos culturais nacionais indianos – a ponto de tais aspectos modelarem uma estrutura fílmica propriamente índica e um modo de fruição peculiar ao espectador indiano.

Por indicação de seu pai, Aakash busca contratar Khan, um lutador indiano que outrora estava à altura dos grandes lutadores estrangeiros. Com esse objetivo, Aakash chega à Haryana para negociar com Khan. Este, contudo, recusa a proposta, explicando que abandonara completamente a luta livre. Em busca do motivo do abandono, Aakash vai até o amigo íntimo do Khan, Govind (Anant Vidhaat Sharma), o qual narra como a carreira de Khan começara. A narração ocorre em *flashback*.

Oito anos atrás, Khan se apaixonara por Aarfa Hussain (Anushka Sharma), uma jovem fluente em inglês e lutadora campeã em nível estadual, filha de um treinador de luta local, Barkat Hussain (Kumud Mishra), a qual sonhava em ganhar uma medalha de ouro nas Olimpíadas. Khan é humilhado por Aarfa, pelo fato de, diferentemente dela, ser apenas um agricultor analfabeto e sem objetivos de vida. Embora Aarfa inicialmente fosse rude, fria e indiferente com Khan, ela acaba o aceitando como amigo. Quando ele declara seu amor pela moça, ela o rejeita, afirmando que deseja se casar com um lutador bem-sucedido como ela. Então, com o fim de conquistá-la, Khan decide se tornar um lutador. Ele treina intensamente. O progresso de Khan como lutador é mostrado na performance da música *Rise of Sultan* (“Ascenção do sultão”). Por fim, ele se torna um excelente lutador e é aceito para competir no time do pai de Aarfa.

Khan desafia um lutador com o dobro do seu peso no campeonato estadual, sendo repreendido por Aarfa e por eu pai por fazer tal loucura, que pode arruinar sua vida. Mas dessa vez, Khan afirma, ele não luta para conquistar a admiração de

Aarfa, mas para si próprio. Ele diz a Aarfa: “Você provavelmente sabe... que me apaixonei por uma menina. Mas eu não consegui me expressar corretamente. Ela me perguntou como ela poderia se apaixonar por um palhaço. Ela me deu um tapa tão profundo... que todo o meu ser foi destruído. Então, toda essa luta não é para conquistar o seu amor, nem para vencer um lutador. Essa luta é para mim mesmo. Para revelar o meu *status*.” Khan vence o campeonato estadual. Aarfa o parabeniza e lhe pede desculpas. Khan pergunta o porquê do pedido e afirma que o Sultão se tornou grande graças a ela. Os dois se casam.

Figura 197 - *Sultan* (2016): Khan e Aarfa se casam

Fonte: *Sultan* (2016).

Khan e Aarfa se tornam lutadores reconhecidos e representam a Índia em vários torneios internacionais, como o *Commonwealth Games* e os Jogos Asiáticos. A performance da música *Sachi muchi* (“Verdadeiramente”) mostra as carreiras dos dois como atletas de luta livre. Khan e Aarfa são qualificados para os jogos olímpicos. Na comemoração, Aarfa desmaia e, levada ao médico, descobre que está grávida. Ela sai triste do hospital, porque seu sonho de ganhar a medalha de ouro seria adiado, mas se alegra ao ver que Khan está comemorando a possibilidade de

ser pai. Aarfa não demonstra alegria pela criança propriamente, mas pela satisfação do marido com a gravidez. O pai de Aarfa lamenta a gravidez e diz para a filha: “O que você fez? Você deveria ter sido mais cuidadosa. Anos de trabalho... o seu sonho de ganhar o ouro olímpico... equivale a nada agora. Você pode competir assim?” Aarfa responde ao pai: “Já ganhei o ouro, pai. Veja. Ele [Khan] está celebrando. Olha. Ele é o meu ouro. E sim. O clube de luta *Barkat* ganhará uma medalha de ouro. Com certeza ele vai cumprir o seu sonho.”

Estereótipos sobre a mulher estão presentes no filme. O pai de Aarfa sonhava em ter um filho homem para cumprir o seu sonho de que o seu clube de luta recebesse uma medalha de ouro olímpica. Aarfa tentou agir como um homem, para realizar esse sonho. Quando Khan pergunta a ela como uma menina bonita como ela poderia ser tão resoluta, ela responde a ele que ela tinha decidido lutar para mudar a noção de que apenas homens fazem determinados tipos de trabalho e praticam determinados tipos de esportes, enquanto as mulheres nascem sob um véu e morrem sob ele. Contudo, ao final, Aarfa fica grávida, abandona o seu sonho de infância de ganhar uma medalha de ouro olímpica para a Índia e quem realiza esse sonho é seu marido, Khan, um homem. Portanto, o machismo permeia a trama.

O feito de Khan o torna arrogante, o que entristece sua esposa. Aarfa pede a Khan que não vá lutar no campeonato mundial, pois seu parto é iminente e ela precisa da presença dele no momento do nascimento do filho. Khan nega o pedido, supervalorizando sua força e a força de seu filho e vai para o campeonato. Ao chegar vitorioso da competição, ele descobre que seu filho recém-nascido havia morrido por anemia grave. O bebê tinha o mesmo tipo de sangue do pai e, se Khan estivesse presente, sua vida poderia ter sido salva. Enfurecida com a situação, Aarfa abandona Khan e vai morar com seu pai, onde treina alunos do clube de luta. Aqui, o *flashback* termina. Nesse ponto, o filme tem um intervalo.

Na próxima cena, mostra-se a situação atual de Khan, separado de sua esposa, solitário e distante do esporte. Entristecido pela perda da esposa e do filho, Khan levanta fundos para abrir um banco de doação de sangue em sua aldeia. Aakash é aconselhado pelo amigo de Khan a não lhe sugerir um negócio (como ele já havia feito sem sucesso), pois Khan é um homem despretensioso, mas a tocar seu coração. Então, Aakash pede a Khan para se juntar à sua liga e promete que o

dinheiro do prêmio do torneio será destinado à criação do banco de sangue. Khan, apesar de já estar cansado por causa da idade, aceita o convite e viaja para Déli. Lá, Aakash o apresenta ao treinador de *freestyle martial arts* Fateh Singh (Randeep Hooda), ex-campeão internacional, o qual inicialmente rejeita Khan, mas após ver sua determinação, que o faz alcançar certa habilidade na luta novamente, aceita treiná-lo.

Khan afirma à Aarfa que, dessa vez, lutará não apenas por ela, mas por ele, por ela e pelo seu filho que se fora. Aarfa se compadece. Após dois meses de treinamento com Fateh, Khan recupera seu físico atlético e aprende a jogar luta livre. Em sua primeira competição, ele derrota seu oponente se utilizando desse estilo. Logo, ele se torna um fenômeno nacional novamente, ganhando uma série de jogos. Ele recupera o apoio da Aarfa. Nas semifinais, ao enfrentar Tyron (Tyron Woodley), recordista da última rodada, que tem o mesmo estilo de luta que o seu, Khan é inicialmente derrotado. Sua costela é ferida e gravemente afetada, por causa de sua idade. Em uma alucinação, Khan vê sua esposa sorrindo-lhe na torcida e, então, consegue se reerguer e vence a luta. Contudo, ele precisa ser hospitalizado.

Govind informa à Aarfa que Khan está gravemente ferido no hospital. O médico informa a Aakash que Khan não deve lutar de novo, para que suas lesões não se tornem fatais. Aarfa, apesar da mágoa, mostra a Khan que também o amava durante todo o tempo em que estiveram separados. Ela aceita o perdão de Khan e o motiva a continuar lutando. Durante a partida final, Khan enfrenta sua dor e vence o adversário que inicialmente o derrotava, lembrando-se da medalha olímpica que ele atirara sobre o berço de seu filho, após ficar sabendo de sua morte. Assim, Khan ganha o torneio. Utilizando o prêmio, ele e Aarfa abrem o banco de sangue Aman. Aarfa volta a lutar. Algum tempo depois, ela gera uma menina, a quem o casal treina como lutadora.

No filme, Khan é adorado como um deus em vários momentos. Quando o pai de Aakash indica que ele deveria procurar Khan para salvar o *take-down*, inicia-se a performance da música *Sultan*, durante a qual Khan derrota vários combatentes em um jogo. A música diz: “Acima está Alá, abaixo está a terra. / E no meio está a sua paixão. / Ó Sultão.” Quando Khan é apresentado pelo narrador do jogo, este diz: “O

orgulho, a vida de Haryana... Sultão!” Quando a luta termina, o narrador brada: “Glória ao Sultão. Ele criou história. O leão, orgulho, a vida de Haryana... Sultão Ali Khan!” Enquanto isso, Khan é ovacionado pela multidão. O narrador diz: “Olhe como as mulheres dançam. Isso vale em nome do Sultão.” O pai de Aakash diz a ele que, se ele colocar Khan no ringue: “Toda a Índia vai cantar um único nome: Sultão! Sultão! Sultão!” No estádio, há uma grande imagem de Khan e vários torcedores (homens, mulheres e crianças) usam uma máscara de Khan em seus rostos.

Na performance, explora-se a plasticidade da cor marrom e de cores que lhes são análogas, da luz de fundo como principal fonte de iluminação (de forma a destacar as silhuetas) e do movimento em *slow-motion* de golpes, de grãos de areia e de gotas de suor. O solo indiano é valorizado de forma patriótica.

Figura 198 - *Sultan* (2016): Performance da música *Sultan* explora a plasticidade do movimento em *slow motion* de grãos de areia

Fonte: *Sultan* (2016).

Figura 199 - *Sultan* (2016): Performance da música *Sultan* explora a plasticidade da luz de fundo como iluminação principal

Fonte: *Sultan* (2016).

Na performance da música *Tuk tuk* (*tuk tuk* é um riquixá motorizado), em que os créditos do filme são exibidos, Khan é retratado como um deus. Enquanto são mostradas cenas de Khan dirigindo seu auto-riquixá em Haryana, a letra da música diz: “Alguns sábios, alguns *qalandar* [título dado a pessoas consideradas santas pelo sufismo], residem dentro de nós. / Alguns Alejandro [valente] esquecidos, residem dentro de nós.” Aarfa também é retratada como uma deusa. A performance da música *Bulleya*[65] explicita os sentimentos e os pensamentos que Khan teve ao encontrá-la pela primeira vez. A letra da música diz: “A minha oração e a minha religião é você. / A minha deidade é você. Se você disser que eu sou louco como Bulleh Shah, / Também vou dançar. / Também vou dançar e convencer a minha bela amada. / A seguir seu caminho, Bulleh Shah. / Também vou dançar e convencer minha bela amada. / E eu não me importo com o mundo, Bulleh Shah. / Toda a

[65] Bulleh Shah, nome popular de Syed Abdullah Shah Qadri (1680-1757), foi um filósofo e poeta sufi punjab (SINGH, 2018). Sufismo é um termo genérico empregado para descrever vários aspectos da tradição religiosa islâmica e de suas instituições (RENARD, 2009, p. 290).

minha respiração é você.” Essa letra alude à relação que haveria entre Khan e Aarfa – ele tentará não dançar, mas lutar para conquistar a atenção dela.

Sultan é um filme notoriamente patriótico. No filme, o *take-down* está em crise na Índia e assim que Khan, um lutador indiano, volta a lutar à maneira indiana, o estádio fica cheio em sua capacidade máxima, mesmo ele ainda não tendo ganhado nenhuma luta. Em um campeonato internacional, Khan, lutando contra um lutador mais jovem e mais ágil que ele, vence a competição. Na ocasião, o opositor de Khan estava lutando em um estádio de concreto, com o qual estava acostumado, enquanto Khan estava lutando em um estádio que lhe era estranho, pois estava acostumado com estádios de terra – Khan tinha trazido uma porção da terra de seu país e com ela tinha esfregado suas mãos antes de lutar, como fazia no campo de terra indiano. Em outra disputa, Khan luta à maneira indiana contra um brasileiro, Marrese (Marrese Crump), que luta utilizando a capoeira, considerada difícil de enfrentar para um indiano, por causa da agilidade e imprevisibilidade de seus golpes. Mas quando Khan tira seu foco das habilidades do opositor e foca em seu estilo indiano de lutar, ele começa a abater o oponente, que antes o vinha derrotando. Após derrotá-lo, Khan derrota vários outros candidatos de vários países com seu estilo indiano, com “seus movimentos únicos no ringue”, com “o golpe indiano”, com “o estilo Sultão”, diz uma repórter televisiva.

Sultan é um filme extremamente emotivo. A emoção é instigada, dentre outros fatores, pelas tentativas de superação e pelas vitórias de Khan, em meio a muito treino e muitas lutas. Um aspecto que contribui enormemente para a efetividade do estímulo a emoções intensas é o ritmo da montagem nas cenas de treino e luta, ora acelerada, ora em *slow motion*, sempre auxiliada pelo som. A trilha sonora do filme acompanha estritamente as ações, intensificando o estímulo às emoções das imagens. A montagem e a trilha sonora têm sido empregadas amplamente no cinema híndi para a provocação de emoções intensas.

7.1.20 *Padmaavat* (2018)

Padmaavat (2018) é um filme indiano em híndi e urdu com 163 minutos de duração, dirigido por Sanjay Leela Bhansali e com roteiro dele e de Prakash

Kapadia. Sua história baseia-se no poema épico homônimo, do poeta sufi indiano Malik Muhammad Jayasi (1477-1542) (GHOSH, 2018). O filme foi produzido pelas companhias *Bhansali Productions* e *Viacom 18 Motion Pictures*, com um orçamento de ₹2.150.000.000 (PADMAAVAT, S.D.) – é um dos filmes indianos mais caros já produzidos (PADMAAVAT..., 2018). O filme obteve uma das maiores bilheterias do cinema indiano de todos os tempos (SINGH, 2018). Ele auferiu com venda de bilhetes na Índia ₹3.608.900.000 (PADMAAVAT, S.D.), 1,68 vezes o valor investido, e ₹5.459.290.000 no mundo (PADMAAVAT, S.D.).

Recebeu os prêmios *Filmfare Awards* de “Melhor Ator Crítico em Papel Principal” (Ranveer Singh), “Melhor Álbum de Música” (Sanjay Leela Bhansali) e “Melhor Cantora de *Playback*” (Shreya Ghoshal) (ALL FILMFARE..., S.D.); *Hello! Hall of Fame Awards* de “Melhor Ator” (Shahid Kapoor), “Melhor Atriz do Ano” (Deepika Padukone) e “Melhor Ator do Ano” (Ranveer Singh); *Dadasaheb Phalke Excellence Award* de “Melhor Ator” (Ranveer Singh) e “Desempenho Memorável em Papel de Líder Masculino” (Shahid Kapoor). *Padmaavat* é um masala, no qual predominam características dos gêneros drama, ação, romance e musical. A trilha sonora é de Sanchit Balhara e as letras das músicas são de Sanjay Leela Bhansali. Apesar de ter muitas músicas, apenas três são performadas com dança: *Khalibali*, *Ghoomar* e *Binte Dil*.

A história situa-se no século XIII, no Afeganistão. Jalaluddin Khilji (Raza Murad), comandante da dinastia Khilji, revolta-se contra a servidão ao sultanato de Déli e planeja usurpar o trono. Seu pretensioso e ambicioso sobrinho, Alauddin Khilji (Ranveer Singh), traz um avestruz vivo para a sua filha Mehrunisa (Aditi Rao Hydari), quando a moça queria apenas uma pena do animal. Em troca, ele pede a Jalaluddin a moça em casamento. Ao tapa na cara que o pai da moça lhe dá, Alauddin responde que tudo o que é precioso pertence somente a ele e, então, pergunta à Mehrunisa se ela quer se casar com ele. Após observar a risada da moça, ele diz a Jalaluddin: “Ela aceita!” A cerimônia do casamento é preparada, mas, na noite do evento, Alauddin trai Mehrunisa com uma mulher. Um cortesão, Shareef Pasha (Daljit Sean Singh), testemunha o ato e é morto por Alauddin. Contudo, a própria mulher informa o fato à Mehrunisa, a qual fica horrorizada com a ganância dele em

possuir tudo aquilo que era precioso. Alauddin achava que tudo aquilo que era precioso era legitimamente seu.

A milhares de quilômetros dali, vivia “a beleza mais preciosa da terra”, a princesa do reino Singhal, Padmaavat (Deepika Padukone). Ao tentar capturar um cervo, a moça atira, sem intenção, a flecha no ombro do convidado do reino, o governante de Mewarhad, Ratan Singh (Shahid Kapoor), que fora à floresta buscar pérolas para a sua esposa, Nagmati (Anupriya Goenka). Ratan e Padmaavat se apaixonam, casam-se e vão para Chittor.

Jalaluddin se revolta contra o sultão de Déli e estabelece a dinastia Khilji. Alauddin começa a cobiçar o trono de seu tio. Pensando que futuramente o trono seria seu, ele enfrenta os mogóis, um dos grandes inimigos da nova dinastia, derrotando-os. Além disso, após receber de Jalaluddin o domínio de Kara, ele passa a atacar inimigos sem o consentimento do rei. Alertado sobre a possibilidade de seu sobrinho um dia se revoltar contra ele, Jalaluddin ignora os conselhos. O rei considera Alauddin um instrumento para encher os cofres de Déli e simplesmente se dedica a comer e a beber exageradamente. Certo dia, Jalaluddin decide ir à Kara para pegar os despojos de guerra, pois Alauddin os levava diretamente para Kara. Lá, por ordem de Alauddin, seu tio é assassinado e ele usurpa o trono.

Em Chittor, o mentor do rei Ratan, Raghav Chetan (Aayam Mehta), ousa espiar a intimidade entre ele e Padmaavat. Ratan, ao perceber a presença de um intruso, lhe atira uma faca, sem saber que se tratava de Chetan, mas não o acerta. Como punição, Chetan é condenado ao banimento. Ele afirma a Ratan que o fogo em seu coração reduzirá Chittor a cinzas. O novo rei da Índia, Alauddin, ouvi o som da flauta de Chetan e lhe entrega um anel, dizendo que ele é o orgulho de sua corte.

Por vingança, Chetan incita Alauddin a conquistar Padmaavat, falando a ele da beleza da moça, afirmando que ela é a coisa mais preciosa de Chittor, que se ele a conquistar, o mundo estará aos seus pés e que sem ela, ele não terá nada. Aqui, a narrativa faz uma alusão ao *Ramayana*. No mito, a antideusa Surpanakha, irmã de Ravanna, ao ser rejeitada por Rama e por Lakshmana, pelos quais se apaixonara, decidi se vingar. Ela convoca o exército dos *rakshasas* contra eles e, além disso, instiga Ravanna a guerrear contra Rama, para tomar para si sua esposa, Sita, dizendo a ele que não havia mulher tão bela quanto ela.

Alauddin, com o fim de conquistar Padmaavat, envia um convite a Ratan, para que ele visite o seu reino juntamente com sua família e, então, Chittor obtenha proteção de Sikandar-i-Sani (Alexandre Segundo) – como Alauddin passara a se autodenominar, após Chetan dizer que ele seria como Alexandre, o Grande, se conquistasse Padmaavat. Ratan diz ao mensageiro de Alauddin que ele e os seus soldados têm mais nervos em seus braços que todo o arsenal dos *khiljis* e que estão a salvo sem a proteção de Alauddin e rejeitam o convite. Então, Alauddin declara guerra a Chittor. Segue guerra entre os *rajputs*, hindus, e os *khiljis*, muçulmanos. Numa primeira investida, Alauddin perde soldados, mas animado pelo fato de ter conquistado já metade da Índia, permanece determinado a conquistar Chittor. Alauddin corta todo o suprimento de água e de comida para Chittor, bloqueia seus túneis secretos, saqueia as aldeias vizinhas e envia uma mensagem a todos os *rajputs*, dizendo-lhes que, se ajudarem Mewar, provocarão a ira de Alauddin. Os soldados de Alauddin ficam inquietos, por estarem dias acampados cercando Mewar, mas são entretidos com uma exibição de luta.

Pressionados por Alauddin, todos os reinos se recusam a apoiar Mewar. Mesmo assim, Ratan permanece em guerra contra os *khiljis*. Ele e sua tropa incendeiam o acampamento dos *Khiljis* com flechas inflamadas. Alauddin, exausto após uma orgia, não consegue despertar e apenas dá ordens ao seu escravo que apague o fogo e que não deixe seus pássaros preciosos sofrerem danos. Seu acampamento e sua comida são reduzidos a cinzas, o que deixa seus soldados famintos e sedentos e, por conseguinte, ainda mais inquietos. Ao contrário deles, Alauddin se farta. Ele não se preocupa com sua tropa, que está na iminência de um motim. Um conselheiro de Alauddin o orienta a ir falar com os soldados e ele, então, apazigua os ânimos deles. Enquanto os soldados de Alauddin passam fome, os servos de Rattan se alegram com o *Holi*. Quando alertado por Gora Singh sobre a carência de suprimentos, Ratan lhe afirma: “Você parece ter esquecido, Gora Singh. Aquele que enfrenta qualquer situação é um Rajput. Aquele que se atreve a andar em brasa... é um *rajput*. Aquele que aceita todos os desafios e emerge vitorioso... é um *rajput*. Aquele que luta contra o inimigo até o último suspiro é um *rajput*.”

Temendo que a situação o prejudique, Alauddin envia uma mensagem pedindo trégua a Chittor. Ratan aceita, com a condição de que o exército *khilji* volte para Déli e que Alauddin venha desarmado conversar com ele no forte. Padmaavat alerta ao rei que isso poderia ser parte de uma conspiração, citando a mitologia hindu, segundo a qual Rama nunca pensou que Ravanna viria disfarçado de sábio. Alauddin apenas afasta o seu exército para longe do campo de visão de Chittor e vai até o forte de Ratan, com a intenção de ver Padmaavat. Quando Alauddin e Ratan estão jogando xadrez, Alauddin diz a Ratan: “Cuidado, rei. Sua rainha está em perigo.” Ratan, quando tem vitória em determinada jogada, diz a Alauddin: “Pronto. Eu salvei minha rainha.” Alauddin: “Agora o rei também está em perigo.”

Quando Alauddin pede a Rattan para ver “o orgulho de Chittor”, a rainha Padmaavat, espadas são apontadas em sua direção e Ratan diz a ele que só não irá decapitá-lo porque os *rajputs* tratam os hóspedes como deuses. Diferentemente de Alauddin, que lança a espada sem pesar sobre seus opositores, Ratan não procede assim. Quando Padmaavat diz a seu esposo que ele deveria ter decapitado Alauddin, pois assim ele poderia ter mudado a história, Ratan responde a ela: “O que você está dizendo, minha rainha? A história pode virar sua página, mas os *rajputs* não se afastam de seus princípios.” Padmaavat, com o fim de fazer com que ao menos uma vida seja salva, consegue convencer a Ratan a deixá-la mostrar o rosto para Alauddin.

Uma serva de Padmaavat afirma: “O senhor Shiva bebeu veneno para salvar o mundo. Hoje você está tomando essa decisão difícil para salvar Mewar. Mantenha isso com você, minha rainha. Esta fumaça sagrada irá protegê-la do mau-olhado do sultão.” A rainha é vista por breve momento por Alauddin e, após, Ratan o despede. As cortinas haviam sido fechadas tão rápido, que Alauddin não pôde ver o rosto dela. Ele aguarda a visita de Ratan no próximo dia, com o pretexto de também mostrar sua hospitalidade. Alauddin diz que tem uma conexão estranha com o solo de Mewar e que quer levá-lo embora consigo. Ele, que não é hospitaleiro e não tem princípios, sequestra Ratan, como isca para que Padmaavat vá ao seu encontro. Chetan envia um recado ao comandante do exército de Mewar, dizendo que Padmaavat deveria vir, se ela quisesse ver seu esposo vivo.

A rainha Nagmati convoca todas as mulheres do castelo, inclusive Padmaavat, e culpa sua beleza pelo fato de o rei ter sido preso e pelo fato de Chittor estar em perigo. Ela afirma que as outras mulheres também estão em falta e que Mewar está pagando o preço por isso. Como punição para Padmaavat, Nagmati afirma que ela deve ser levada para Déli, atendendo ao pedido do sultão. Apesar da oposição das servas, Padmaavat afirma que irá, justificando assim sua decisão: “Até a deusa teve que descer da sua morada para matar os demônios.” Padmaavat também diz: “As mulheres *rajputs* são tão guerreiras quanto os homens.”

Padmaavat exige de Alauddin as seguintes condições para ir à Déli: levar consigo oitocentas criadas; ficar na câmera das mulheres junto com elas, sem que nenhum homem possa vê-las; ver Ratan primeiro e, só após sua libertação, ver Alauddin; receber a cabeça de Chetan decepada como condição para que os palanquins saiam de Chittor. Para o desespero de Chetan, que lê a carta de Padmaavat, Alauddin concorda também com a última condição. Antes de partir, Padmaavat faz um ritual hindu.

Itaat Khan planeja usurpar o trono de Alauddin no momento da vinda de Padmaavat, quando a corte estará celebrando, para se vingar de um insulto em público que ele lhe fez. Alauddin é alertado disso por seu fiel escravo, Malik Kafur (Jim Sarbh), mas o estapeia e afirma: “Cada estrela quer ser a lua, mas nunca consegue.” Alauddin dança a música *Khalibali* (“Despreocupado”), cuja letra diz: “Minha amada! / Desde que eu estou consumido pelo amor, / Meu coração está distante do mundo!”

Figura 200 - *Padmaavat* (2018): Alauddin na performance de *Khalibali*

Fonte: *Padmaavat* (2018).

No final da performance, Alauddin é atingido por uma flecha envenenada. Seus súditos oram a Alá para que o sultão seja curado. Seu escravo entoa cânticos religiosos em volta de seu leito. Khan se aproxima do leito e afirma aos ouvidos de Alauddin que o matou e que será o novo sultão. Ouvindo isso, Alauddin, apesar de seu estado de saúde, consegue enforcá-lo e o mata, pelo que seu escravo brada: “Louvado seja Alá! O sultão está consciente novamente!” Junto com outros súditos de Alauddin, ele brada: “Louvado seja Alá! Viva o sultão! Vida longa!”

Padmaavat planeja chegar quando o exército *khilji* estiver rezando, para que seja mais fácil ir ao encontro de Ratan. A esposa do sultão, Mehrunisa (Aditi Rao Hydari), recepciona Padmaavat. Quando vê a rainha de Mewar, Mehrunisa afirma: “Você é verdadeiramente um milagre de deus! Tal beleza pode fazer até com que os corações mudem de ideia.” Padmaavat exige encontrar-se com Ratan acompanhada de Gora e Sujaan, generais do exército de Chittor. Alauddin, por sua vez, lembra a Malik, seu escravo, que nenhum guarda deve estar por perto quando Padmaavat chegar.

Mehrunisa tenta ajudar Ratan e Padmaavat a fugirem do exército de Alauddin, guiando-os por um túnel secreto, através do qual eles poderiam sair das fronteiras

de Déli. Mehrunisa procura ajudá-los com o fim de impedir que o sultão cometa um crime hediondo. Ratan não aceita sair sem antes encontrar-se com Alauddin, afirmando que “um *rajput* nunca sai de costas”. Mesmo tendo a oportunidade de matar Alauddin, que está fragilizado, Ratan não o faz, pois “um *rajput* não ataca os feridos e desamparados”. O combate entre os *rajputs* e os *khiljis* é programado para ocorrer após a recuperação de Alauddin. Contudo, o rei *khilji* convoca seu exército contra Ratan. Ocorre que o suposto grupo de oitocentas criadas era na verdade formado por homens disfarçados de mulheres. Gora decide não passar pelo túnel, para impedir que o exército de Alauddin siga o rei e a rainha de Chittor. Ocorre guerra no forte e, enquanto isso, Ratan e Padmaavat escapam pelo túnel, auxiliados por Mehrunisa. Alauddin manda Malik encerrar Mehrunisa na masmorra, antes que seu ódio a enterre viva, e deseja que ela seja feliz, próspera e abençoada para sempre. Antes de ir, Mehrunisa deseja a Alauddin: “Que todos os seus sonhos se realizem.” E acrescenta: “Mas o seu sonho de ter Padmaavat nunca se tornará realidade.”

Ratan e Padmaavat retornam para Chittor. Uma serva fala para o rei de Chittor: “Meu senhor, todos nós ouvimos a lenda de Savitri, que lutou contra o senhor da morte e trouxe seu marido de volta à vida. Hoje, eu comecei a acreditar nesse conto.” Gora e Badal morrem em combate, mas os *rajputs* vencem a batalha. Em Chittor, eles são homenageados, por ordem de Ratan, por terem entregado suas vidas em prol da vida dos súditos do reino. A mãe de Badal afirma: “Os *rajputs* que sacrificam suas vidas no campo de batalha nunca morrem. Eles se tornam imortais! Era dever do meu filho lutar por Mewar. Ele atingiu o martírio.” Padmaavat diz a ela: “Finalmente, eu percebi porque *rajputs* são chamados de corações valentes... porque eles têm mães muito corajosas.” A mãe de Badal diz que todos iriam, a partir daquele momento, adorar Padmaavat como deusa.

Alauddin retorna a Chittor com uma tropa maior. Eles enviam uma mensagem, por meio de uma flecha, pedindo que a rainha se apresente a Alauddin dentro de determinado prazo. Mas Padmaavat queima a carta sem lê-la. O sultão fica esperando impacientemente pela resposta à carta. Padmaavat pedi a seu esposo autorização para fazer o *jauhar* (prática de autoimolação das mulheres com

o fim de não serem estupradas pelo exército inimigo): “Eu não posso nem morrer sem a sua permissão.” Sem resposta, Alauddin ordena ao seu exército fogo contra os *rajputs*. Em chamas, as paredes do forte de Chittor começam a desmoronar. Os exércitos de ambos os lados se posicionam para a batalha. Contudo, Ratan decide enfrentar o rei dos *khiljis* sozinho, por considerar que o conflito é algo entre ele e Alauddin apenas. Este, quando vê que Ratan vem de encontro a ele sozinho, também vai enfrentá-lo sozinho, afirmando: “Apenas um diamante pode cortar outro diamante.”

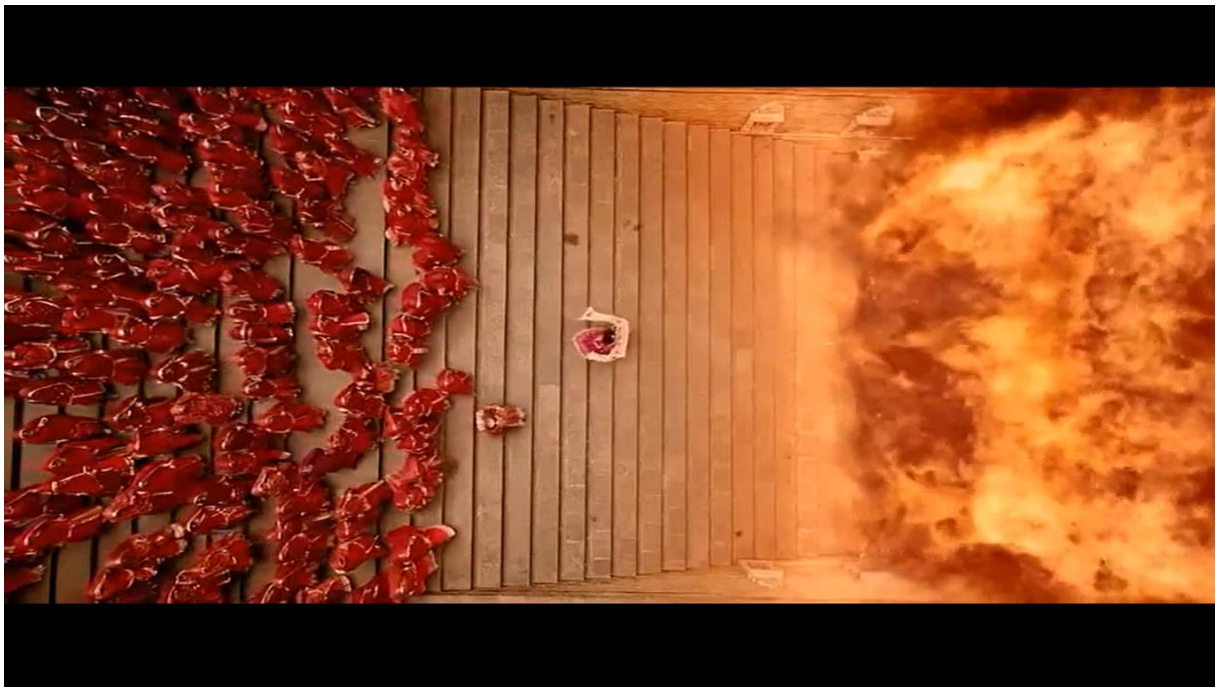
Enquanto Ratan e Alauddin guerreiam, Padmaavat diz às mulheres de Chittor: “Em todas as épocas, uma guerra pela justiça é travada entre o bem e o mal. Como aquela entre o senhor Rama e Ravanna, entre os *pandavas* e os *kauravas* e agora entre os *rajputs* e os *khiljis*. E toda vez o bem triunfa.” Assim, claramente os *rajputs*, hindus, são retratados como pessoas boas e os *khiljis*, muçulmanos, como pessoas más. Padmaavat continua: “Hoje, milhares de *rajputs* se propuseram a proteger nossa dignidade. As paredes de Chittor sempre nos protegeram. Mas hoje, nossos soldados ficam em guarda. Para nós, eles não são menos que deuses. Quando um *rajput* luta pela pátria, sua espada ressoa através dos tempos. Quando a escuridão engolfa a terra, os *rajputs* sacrificam suas vidas para espalhar a luz e defender a verdade e a liberdade.”

Quando vê que o capacete de Alauddin é arrancado pela espada de Ratan, Malik prepara o arco e flecha para atacá-lo, o que é contra as regras de guerra. Mesmo advertido sobre isso, Malik atira flechas sobre as costas de Ratan, que estava na iminência de vencer o combate contra Alauddin. Ratan diz a Alauddin: “Você poderia ter lutado com integridade pelo menos nessa batalha.” Alauddin diz a ele: “Há apenas uma regra no campo de batalha... vitória!” Ratan morre. O exército *rajput* vai de encontro ao exército *khilji*, que contra-ataca. Em *off*, Padmaavat afirma: “Se nossos corajosos corações atingirem o martírio hoje, o inimigo ainda assim não será vitorioso.”

Padmaavat convoca as mulheres ao *jauhar*, dizendo-lhes: “Chittor testemunhará ainda outra guerra, invisível e inédita. E essa guerra será travada por nós mulheres. Nossos inimigos observação como transformamos nossa agonia em vitória. É hora de reacender o fogo sagrado que testemunhou nosso juramento de

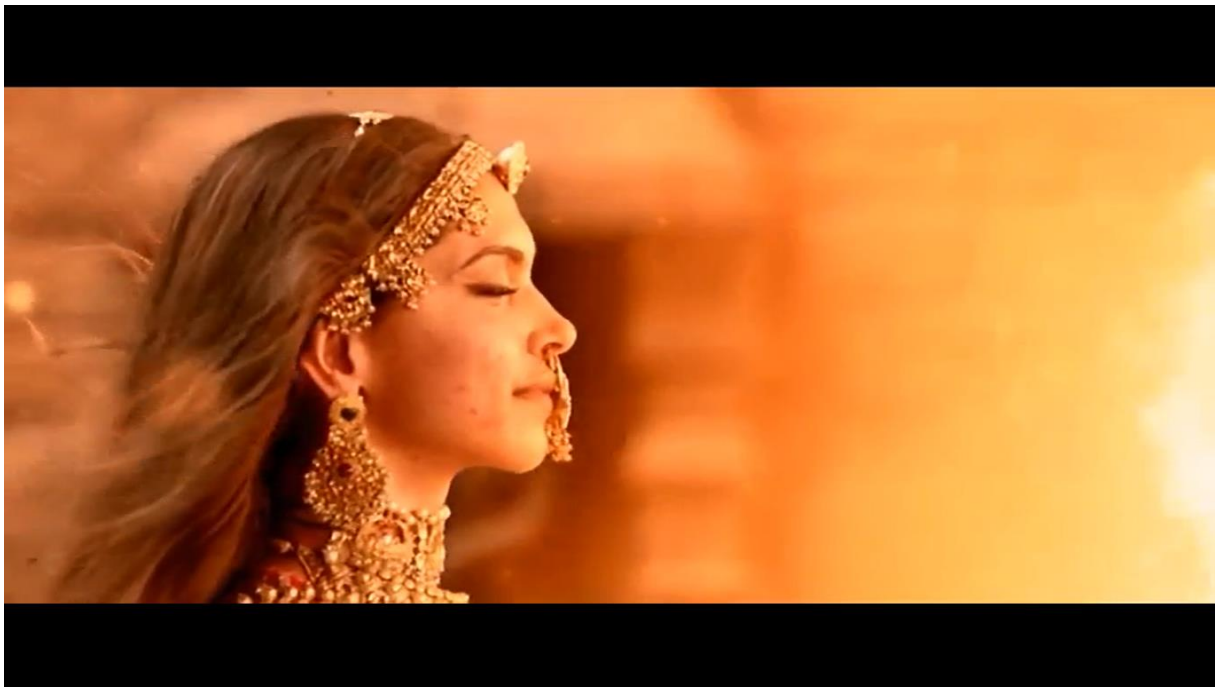
que somente a morte nos separará. Nos ofereceremos ao fogo sagrado e faremos o *jauhar*! Aqueles que cobiçam nossos corpos nem sequer em nossas sombras colocarão suas mãos. Nossos corpos serão reduzidos a cinzas, mas nosso orgulho e nossa honra permanecerão imortais. E essa será a maior derrota da vida de Alauddin!" Alauddin e seu exército conseguem arrombar as portas do forte de Chittor. A barreira de fogo criada pelas mulheres contra eles resiste por pouco tempo. Alauddin avança em direção à Padmaavat, enquanto ela desce para fazer o *jauhar*. As mulheres dizem gritando à Padmaavat: "Salve a deusa!" Padmaavat e, em seguida, as outras mulheres fazem o *jauhar*. Uma voz em *off* narra: "O *jauhar* da rainha Padmaavat foi a maior derrota de Alauddin. E a maior vitória de Chittor. Séculos depois, a história de valor e sacrifício dela ecoa no coração da Índia. Até hoje, ela é adorada como a deusa rainha, a destruidora do mal."

Figura 201 - *Padmaavat* (2018): As mulheres *rajputs* fazem o *jauhar*



Fonte: *Padmaavat* (2018).

Figura 202 - *Padmaavat* (2018): Padmaavat faz o *jauhar*



Fonte: *Padmaavat* (2018).

O filme não tem o *happy end* hollywoodiano, mas ainda assim tem grande apelo popular na Índia, pois narra o martírio de uma deusa, Padmaavat, em prol da dignidade das mulheres indianas e da honra do povo indiano. Em *Padmaavat*, o patriotismo é notório. Elementos culturais hindus, tais como seus festivais e suas narrativas mitológicas, e a história indiana (no caso, a referente aos *rajputs*) são valorizados. Em vários momentos da trama, os *rajputs* são enaltecidos.

O filme contrapõe claramente os muçulmanos (Alauddin e a dinastia *khilji*), retratados como pessoas sem ética e más, aos hindus (Rattan Singh e os *rajputs*), retratados como pessoas de princípios morais elevados e bondosas. Quando o bom proceder do brâmane Chetan é maculado, ele é extirpado do meio dos hindus e junta-se aos muçulmanos. Quando, em uma demonstração de poder, Alauddin acampa com seus soldados em frente à fortaleza de Ratan, este decide, como resposta, comemorar em grande estilo o *Diwali*, um festival hindu que comemora a vitória do bem sobre o mal, para que seus inimigos percam metade das batalhas apenas os observando. Como representantes máximos dos dois povos em conflito, Alauddin e Ratan são constantemente contrastados. Alauddin é egoísta e cruel. Trata mal sua esposa, outras mulheres e seus soldados. Ao contrário dele, Ratan

trata muito bem sua esposa, a quem ama. A maldade de Alauddin e a bondade de Ratan são expressas cada qual inclusive no semblante de cada um. Ratan tem um semblante leve e sorri frequentemente, enquanto Alauddin tem o semblante carregado e suas sobrancelhas estão franzidas com frequência.

Padmaavat é um filme feito com grande atenção à plasticidade. A grandeza dos espaços naturais e edificados e as grandes multidões (formadas por soldados dirigindo-se ao campo de batalha e nos confrontos entre os exércitos dos *rajputs* e dos *khiljis*) foram exploradas. Os cenários do filme são muito trabalhados. Fez-se amplo emprego da computação gráfica na construção da floresta e das cavernas de Singhal. Empregou-se também a animação 3D digital, como, por exemplo, na cena em que um cervo foge de Padmaavat e na cena em que Alauddin traz um avestruz para Mehrunisa.

Figura 203 - *Padmaavat* (2018): Floresta feita com computação gráfica

Fonte: *Padmaavat* (2018).

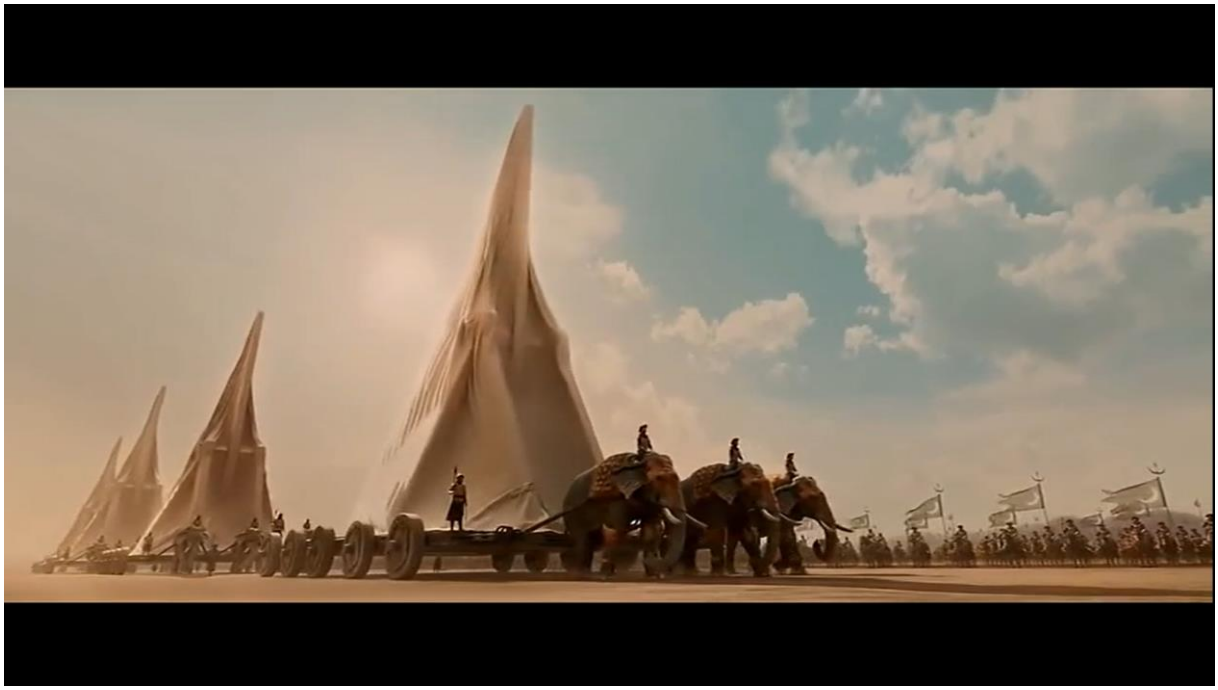
Figura 204 - *Padmaavat* (2018): O filme explora a plasticidade da grandeza das edificações

Fonte: *Padmaavat* (2018).

Figura 205 - *Padmaavat* (2018): O potencial plástico dos grandes espaços naturais, das grandes edificações e das multidões é explorado

Fonte: Padmaavat (2018).

Figura 206 - *Padmaavat* (2018): O exército dos *khiljis* segue para o campo de batalha para combater o exército dos *rajputs*



Fonte: *Padmaavat* (2018).

Figura 207 - *Padmaavat* (2018): O exército dos *rajputs* avança em reação ao ataque do exército dos *khiljis*

Fonte: *Padmaavat* (2018).

O filme explora também o contraste entre luz e sombra e destaca pontos de luz em ambientes pouco iluminados. O castelo decorado para o casamento de Rattan e Padmaavat forma linhas com luzes, o que confere o aspecto de “desenho em linhas” ao cenário. A linha como elemento da composição fotográfica é destacada no enquadramento. Iluminação semelhante é feita em *Kismet* (1943), no cenário do palco onde Rani canta.

Figura 208 - *Padmaavat* (2018): O filme explora o potencial plástico da iluminação baixa

Fonte: *Padmaavat* (2018).

Figura 209 - Padmaavat (2018): O filme explora o contraste entre luz e sombra

Fonte: *Padmaavat* (2018).

O filme explora ainda o potencial plástico da composição fotográfica dos planos, com a utilização de grandes planos gerais e de planos azimutais. O trabalho com a composição é denso principalmente nas cenas de performances musicais.

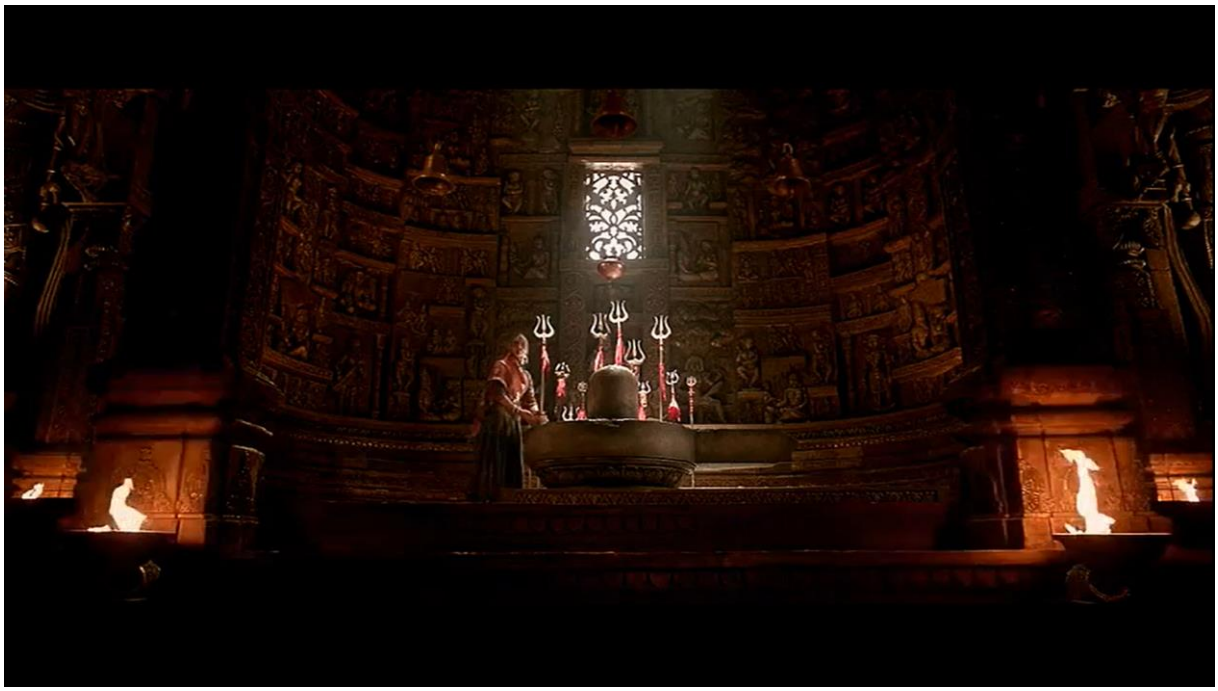
Figura 210 - *Padmaavat* (2018): Padmaavat dança *Ghoomar*[66] para seu esposo

Fonte: *Padmaavat* (2018).

A cosmovisão de *Padmaavat* é hindu. Como comentado, o filme faz várias referências a mitos hindus e os principais personagens são representações de deuses hindus. A religião hindu está presente no quotidiano dos personagens e influencia a conduta deles. Por exemplo, quando Chetan espia o namoro entre Ratan e Padmaavat, Ratan só não o mata pelo fato de ele ser um brâmane. Padmaavat é uma devota de deuses hindus e oferece a eles presentes antes de grandes desafios.

[66] *Ghoomar* é uma dança dos *rajput* originária do estado Rajastão, localizado no oeste da Índia, caracterizada pelos rodopios (SINHA, 2006, p. 27). Tradicionalmente, era performada por mulheres nos palácios dos reis na celebração do Gauri *puja* (SINHA, 2006, p. 27). Gauri *puja* (*puja* significa "adoração") é um festival hindu de adoração à deusa Parvati, também chamada Gauri (ATAL, 1993). Na performance, as mulheres dançam juntas em frente à imagem de Shiva e de Parvati, sua esposa, em um espaço reservado, longe da espreita dos olhos de homens (SINHA, 2006, p. 27). Atualmente, é uma dança folclórica popular performada em cerimônias de casamentos e em festivais, geralmente dançada nas últimas horas da noite (SINHA, 2006, p. 27).

Figura 211 - *Padmaavat* (2018): Padmaavat faz um ritual hindu



Fonte: *Padmaavat* (2018).

Figura 212 - Padmaavat (2018): Padmaavat faz um ritual hindu (plano médio)

Fonte: *Padmaavat* (2018).

7.2 SUPERPRODUÇÕES FRACASSO DE PÚBLICO NO CINEMA HÍNDI

Neste título, analisam-se quatro superproduções contemporâneas do cinema híndi, que são casos notórios de fracasso de bilheteria na Índia.

7.2.1 *Saawariya* (2007)

Saawariya (“Meu amor”, 2007) é um filme em híndi com 138 minutos de duração. Foi dirigido pelo renomado cineasta indiano Sanjay Leela Bhansali e roteirizado por Prakash Kapadia e Vibhu Puri. As músicas são de Monty Sharma. O filme é baseado no conto *White nights* (“Noites brancas”, 1848), do romancista russo Fyodor Mikhailovich Dostoevsky. Foi produzido pela *SLB Films* em parceria com duas companhias estrangeiras: *Sony Pictures* e *Meteor Pictures*. Apesar do elevado investimento, um orçamento de ₹450.000.000 (SAAWARIYA, S.D.), o filme obteve prejuízo. Sua receita com bilheteria na Índia foi ₹291.000.000 (SAAWARIYA, S.D.), apenas 64,67% do orçamento empregado, e no mundo ₹391.330.000 (SAAWARIYA, S.D.).

Mesmo com um diretor indiano experiente e com um elenco de atores apreciados pelo público indiano, “a primeira grande incursão de Hollywood em Bollywood” (SONY..., 2007) foi um grande fracasso de público na Índia. O filme estreou em competição direta com a produção nacional *Om shanti om*[67] (2007), que teve grande sucesso de público: o filme teve um orçamento de ₹400.000.000 e arrecadou uma bilheteria de ₹1.500.000.000 (SONY..., 2007), 3,75 vezes o valor empregado. Sobre a diferença de sucesso entre as duas produções, o produtor e diretor de Bollywood Mahesh Bhatt afirmou: “Espero que funcione como um alerta para investidores de Bollywood. Você pode ter sua rede de marketing, você pode ter seus recursos financeiros enormes, mas você precisa ter uma noção do paladar do consumidor de Bollywood.” (SONY..., 2007, tradução nossa). Críticos nacionais indianos afirmam que *Saawariya* e *Om shanti om* são extremamente distintos, pois,

[67] *Om shanti* é a versão básica do mantra *shanti*, que é cantado para invocar a paz. (NARAYANAN, 2018). Esse mantra é amplamente utilizado no hinduísmo, no budismo e no jainismo e faz parte de vários hinos, cânticos e versos (NARAYANAN, 2018). O termo “*shanti*” significa “paz” e se refere principalmente à paz da mente, à sensação de serenidade e a um estado mental que é amplamente associado à meditação (LONG, 2011, p. 268).

segundo eles, o primeiro é uma história de amor mal-humorada baseada no romance russo *White nights*, enquanto o segundo é uma produção otimista com música e dança, que eles descrevem como puro masala de Bollywood (SONY..., 2007).

Em *Saawariya*, Gulabji (Rani Mukherjee) é uma prostituta que narra a história de Raj (Ranbir Kapoor), a qual se passa em uma cidade que foi construída nos sonhos dela e que só existe em seus pensamentos. Nessa cidade, ela costuma frequentar o *RK Bar*, o maior da cidade, para beber *drinks* importados. Ela se descreve como uma mulher única, como "alguém que negocia falsos romances, mas conta histórias de amor verdadeiro". Raj é chamado por Gulabji de Saawariya, que significa "anjo azul". Raj é um homem bondoso, sensível, que traz alegria aonde há tristeza e que, diferentemente de outros homens, trata bem as prostitutas e esforça-se para alegrá-las. Apesar disso, é um homem solitário.

Por indicação de Gulabji, Raj, que é novato na cidade, procura Lilianji (Zohra Sehgal), com o fim de alugar um quarto dela para morar. Lilianji revela a ele que teve um filho que a deixou há trinta e sete anos para servir ao exército. Ela permite que Raj fique com ela, pelo fato de ele lhe lembrar seu filho. Naquela mesma noite, Raj conhece uma moça misteriosa. Ele tenta conversar com ela, mas ela grita para que ele vá embora e se sente ofendida, pois entende erroneamente que ele havia pensado que ela fosse uma prostituta. Raj diz a ela que assim ele fará, desde que ele a acompanhe, para que ninguém a faça mal. Alguns bêbados aparecem e Raj a protege. Depois disso, ela permite que ele a acompanhe. Raj descobre o nome da moça, Sakina (Sonam Kapoor).

Raj revela à Sakina sua paixão por ela. Ele se demite de seu trabalho como principal cantor do *RK Bar* para vê-la. Ele a leva para o topo da torre do relógio, o lugar favorito dela, de onde se tem uma vista ampla da cidade. Ali, Sakina revela a Raj que está apaixonada por Imaan (Salman Khan), que partiu, mas prometera voltar no *Eid*. Sakina aguarda por ele fielmente. Ao saber disso, Raj fica desapontado e muito triste, mas não demonstra seus sentimentos para Sakina e duvida da existência de Imaan. Imaan era hóspede de um quarto da casa de Sakina, onde ela mora com sua avó.

Gulabji aconselha Raj a dizer à Sakina como se sente. Ele decide fazer isso na noite do *Eid*, quando Sakina espera reencontrar-se com Imaan. Sakina pede a Raj para entregar uma carta a Imaan. Raj, com medo de que isso acabe com suas possibilidades de conquistar Sakina, queima a carta. Lilianji, ao ver Raj triste, o aconselha a confessar seu pecado a deus. Arrependido, ele confessa seu erro a Lilianji. Antes de se confessar a ela, Raj coloca entre os dois uma cortina, o que remete ao confessionário católico. Ela lhe diz: “Queimar a carta, este é seu pecado, mas o arrependimento é a sua alma pura.” Ela o aconselha a ir até Imaan e entregar a mensagem de Sakina a ele e lhe diz: “Se for para você ficar com essa moça, então nada na terra poderá mantê-la longe de ti; e se não for, então nada na terra poderá trazê-la para ti. A decisão não está na sua mão, mas na mão de Deus. Agora, nós temos que ver como Deus decide colocar a sua cruz. Dessa forma ou dessa.” Lilianji pega uma cruz de madeira e muda sua posição inicial. Aqui, nota-se, o filme faz uma referência ao cristianismo.

Na noite do *Eid*, Sakina espera por Imaan até determinado momento, mas ele não aparece. Ela, então, decide tentar esquecê-lo e Raj se compromete a ajudá-la. Ele diz a ela: “Você deu-lhe um ano inteiro da sua vida. Mas eu estou disposto a dar uma vida inteira para você esquecê-lo. Toda uma vida!” Ele também diz a ela: “Confie em mim, Sakina. Eu a farei feliz e você se esquecerá dele.” Contudo, quando estão se dirigindo para a casa de Lilianji, Imaan aparece na ponte em que Sakina costumava aguardá-lo. Raj diz a Sakina: “(...) mesmo que você me amasse por alguns momentos, é o suficiente para me dar alegria por toda a vida.” Os dois se abraçam. Ele diz a ela: “Vá, Sakina, vá embora e seja feliz... e não se preocupe.” Sakina vai embora juntamente com Imaan e Raj observa os dois com um sorriso no rosto. No final, Gulabji narra em *off*, enquanto Raj segue sozinho com o guarda-chuva de Sakina: “Essa foi a história do meu anjo, estrela de *rock*. Houve Romeu, Majnu, Mahiwal, Ranjha... e o meu solitário Saawariya.”

Em *Saawariya*, a cosmovisão hindu, presente em todos os filmes sucesso de público analisados, está ausente. Nele, diferentemente do que geralmente ocorre nos filmes híndi, nenhum dos personagens é uma representação de um deus hindu, há pouquíssima presença de elementos da religião hindu no quotidiano dos personagens e de práticas religiosas hindus e não há menção explícita a deuses

hindus. A única referência explícita à religião hindu é o ritual que a prostituta Gulabji faz com suas colegas de trabalho na data de sua iniciação como tal. Gulabji, em determinado ponto da trama, faz referência ao cristianismo. Ela diz ao reencontrar Raj: “Ah, Jesus, você não é...?” O filme faz referências ao catolicismo, que são estranhas à cultura indiana majoritária e ao cinema híndi em geral e que não estão presentes nos filmes sucesso de público analisados. Na casa de Lilianji, há um crucifixo pendurado. Quando Gulabji aconselha Raj, eles se referem a pecado, arrependimento e confissão. Híndi em sua superfície externa, o filme tem uma cosmovisão católica, enquanto o cinema híndi em geral tem uma forte mundividência hindu e está voltado para a família tradicional hindu. Além disso, aspectos da cultura muçulmana são valorizados no filme, como o *Eid*.

A típica mocinha indiana hindu (mulher pura, honesta e submissa ao amado) também está ausente em *Saawariya*. A principal personagem feminina hindu do filme, Gulabji, é uma prostituta que frequenta assiduamente um bar para tomar *drinks*. Diferente da típica mocinha indiana hindu do cinema híndi, que vive sacrificalmente para seu amado, Gulabji se descreve como alguém que “negocia falsos romances”. *Saawariya* apresenta o inverso de uma tendência geral do cinema híndi, no qual geralmente as mulheres hindus são retratadas como mulheres puras, enquanto as muçulmanas são retratadas como mulheres adúlteras ou imorais – a mocinha Sakina é uma mulher muçulmana doce e pura. Além disso, Sakina destoa do padrão da mocinha do cinema híndi, que frequentemente é devota ao mocinho e completamente fiel a ele. No filme, ao contrário, o mocinho, Raj, busca incansavelmente e sem sucesso ficar junto com a mocinha, pois ela ama outro homem. Assim, a noção de *pati dev*, segundo a qual o homem é adorado como um deus por sua amada, é quebrada. Na sociedade indiana em geral, ainda é forte a crença de que o homem é superior à mulher e de que ela deve viver para servi-lo e essa crença perpassa os filmes híndi em geral.

A forma como as músicas e as danças estão presentes em *Saawariya* destoa em vários aspectos da forma como estão presentes nos filmes híndi em geral. As danças dos masala híndi geralmente são densas em termos de coreografia e exploram intensamente a plasticidade das formas e dos movimentos, por meio de

enquadramentos cuja finalidade estética muitas vezes supera a finalidade narrativa. Já em *Saawariya*, a visualidade dos enquadramentos é relativamente pouco explorada. Além disso, nas performances musicais com temática romântica dos masala híndi, geralmente as dançarinas mulheres têm grande participação. Em *Saawariya*, diferentemente, Raj dança a maior parte das músicas como dançarino principal ou como único dançarino. Também, as composições destoam muito das músicas tipicamente indianas dos filmes híndi e se aproximam mais das canções tipicamente ocidentais. Ainda, as letras das músicas do filme não têm conteúdo religioso em geral, em contraste com as músicas do cinema híndi, que muitas vezes são religiosas, em maior ou menor grau.

Figura 213 - *Saawariya* (2007): Raj na performance de *Saawariya*

Fonte: *Saawariya* (2007).

Mesmo com performances musicais e com um visual próximo ao dos filmes híndi, o filme foi um fracasso de bilheteria, porque um masala híndi típico não apenas tem muitas performances musicais e uma estética caracterizada pelo excesso visual. Nele, essas coisas estão atreladas ao contexto religioso e cultural do povo índico hindu. O filme tem alguns aspectos da aparência dos masala híndi, inclusive com clichês do cinema híndi, tais como a lua enorme que compõe cenários

de performances de canções de amor. Tem também muitos diálogos poéticos, alguns dos quais são ilustrados por imagens que replicam sua mensagem, como é comum nos filmes híndi. Contudo, mesmo na aparência, *Saawariya* aproxima-se apenas vagamente e parcialmente dos masala híndi, ressalta-se. No filme, o azul é a cor predominante nos cenários e todos os elementos da *mise-en-scène*, inclusive os personagens, estão envoltos pela atmosfera azul nos ambientes externos – diferente dos filmes híndi, nos quais geralmente as cores variadas e intensas são dominantes em muitos dos cenários. Comenta-se, por fim, que mesmo nos filmes híndi em que há muitas características do gênero drama, ocorrem momentos de euforia intensas. Em *Saawariya*, diferentemente, o tom de tristeza e melancolia perpassa a trama inteira, o que é reforçado pela visualidade dominada pelos tons de azul.

Figura 214 - *Saawariya* (2007): O azul é a cor dominante na *mise-en-scène* do filme

Fonte: *Saawariya* (2007).

7.2.2 *Love story 2050* (2008)

Love story 2050 (“História de amor 2050”, 2008) é um filme em híndi com 180 minutos de duração, dirigido por Harry Baweja e roteirizado por ele e por Mayur Puri, que fez os diálogos. As músicas são de Anu Malik. Algumas das cenas foram filmadas em Adelaide, na Austrália (HAXTON, 2006). Planejou-se lançar o filme em 21 de dezembro de 2007, mas a estreia, que ocorreu em Londres, foi adiada para 4 de julho de 2008, devido ao extenso trabalho de pós-produção com efeitos especiais (HAXTON, 2006). O filme teve um orçamento de ₹400.000.000 (LOVE..., S.D.) e rendeu com bilheteria na Índia ₹152.300.000 (LOVE..., S.D.), apenas 38,08% do valor investido, e no mundo ₹184.737.500 (LOVE..., S.D.).

No enredo, Karan Malhotra (Harman Baweja) é um jovem alegre, extrovertido e rebelde. Ele é revoltado com seu pai, um homem de negócios que não se importa com ele, e sente muita falta de sua mãe, falecida. Ele se apaixona por Sana (Priyanka Chopra), uma menina doce, bem-comportada e tímida. A mãe de Sana, sra. Bedi (Archana Puran Singh), ora a deus para que ele envie um rapaz que venha a ser noivo de Sana. Quando a sra. Bedi vê Karan, gosta muito dele e crê que sua oração foi respondida, mesmo antes de vê-lo com Sana.

O tio de Karan, Yatinder Khanna (Boman Irani), é um cientista que constrói uma máquina do tempo após quinze anos de dedicação. Karan e Sana entram na máquina e a moça diz a ele sobre seu desejo de viajar para a Mumbai do futuro. Os dois digitam o ano de 2050. A máquina não funciona. Karan é severamente repreendido por seu tio. Certa noite, o casal está passeando, quando Sana é atropelada por um caminhão e morre. Khanna consegue fazer sua máquina do tempo funcionar. Karan insiste a seu tio que o leve para a Mumbai de 2050 com sua máquina, porque sente que Sana o espera lá. Após alguma resistência, Khanna, que queria simplesmente voltar quatro dias no passado e impedir o acidente de Sana, concorda com seu sobrinho. Os irmãos mais novos de Sana, Rahul (Aman Batala) e Thea, ouvem a conversa dos dois e entram na máquina juntamente com eles. Os quatro chegam na Mumbai de 2050. A cidade do futuro tem prédios modernos, carros voadores, hologramas, robôs humanoides etc. Um desses robôs, Q.T.

(Quintessência Terrestre), é consertado por Khanna. Agradecido, Q.T. se torna guia do grupo na cidade. Karan está determinado a trazer Sana de volta.

Na cidade, Ziesha (também interpretada por Priyanka Chopra), a reencarnação de Sana, é uma cantora de *rock* famosa. Ela não se lembra de sua vida passada, mas, após conhecer Karan, recebe *flashbacks* dela. Ao contrário de Sana, Ziesha é uma moça arrogante, teimosa e que não acredita no amor. Ao contrário dos filmes híndi em geral, nos quais a mocinha vive ansiando unir-se com o mocinho, em *Love story 2050*, é o mocinho que busca incessantemente pela mocinha. Na performance da canção *Love boy* (“Amor menino”), Ziesha canta: “Ei, você, garoto amante! / Você vai ser o meu brinquedo? / Eu brinco com os brinquedos e, em seguida, eu os quebro! / Eu posso aceitar você e, então, escolher deixá-lo!” Nessa performance, a dança é fortemente sensual, em comparação com as performances em geral dos filmes híndi, nas quais as bailarinas exibem sensualidade de forma menos explícita.

Em meio a uma multidão de fãs, Karan chama: “Sana.” Ziesha sente que alguém a chamou e procura com os olhos o dono da fala, até ver Karan. Em outro momento, quando Ziesha olha para a *Shell House*, ela tem a sensação de que vê o edifício pela primeira vez, porque Karan está lá (ela não sabe da presença dele). Zeisha se apaixona por Karan. Enquanto escreve o nome dele em seu diário eletrônico, ela se lembra de quando ela, quando vivia como Sana, fazia isso em seu diário manual. Apaixonada por Karan, Zeisha vai ficando cada vez mais parecida com Sana: passa a preferir a cor rosa à preta, fica doce e começa a tratar bem seu ursinho, o qual antes ela agredia com chutes. Em determinado ponto, Karan revela toda a verdade a Zeisha. Forçado pelos seguranças da moça a se retirar de perto dela, ele deixa cair no chão o antigo diário de Sana. Zeisha pega o diário e, ao ler trechos dele, tem alguns *flashbacks* de sua vida passada.

No ano 2050, Dr. Hoshi é um cientista muito poderoso e tem capacidade de se teletransportar com o poder da mente. Nem mesmo o governo o enfrenta. Ele sabe que a máquina do tempo, com a qual ele sonhou por treze anos, está lá. Também conhece seu construtor e sabe que ele se tornou o maior cientista do mundo dos últimos trinta anos. Dr. Hoshi almeja tomar a máquina do tempo para si e

utilizá-la para fazer o mundo se prostrar a seus pés. Com essa finalidade, ele ordena a seus servos que encontrem Khanna e Karan.

Os servos de Hoshi prendem Khanna e espancam um robô idêntico fisicamente a Karan (que Khanna pensa ser de fato Karan), de forma a pressionar Khanna a revelar onde está a máquina do tempo. Ele revela. Hoshi ordena ao robô que mate o verdadeiro Karan. Karan consegue destruir o robô. Ziesha reconhece que é Sana e pede a Karan que não a abandone. Os dois conseguem escapar da perseguição de Hoshi e de seus servos e entrarem na máquina do tempo, juntamente com Khanna, Q.T., o ursinho robô e as crianças. Todos vão para 2008. Karan pede Ziesha que se case com ele e ela aceita.

Em *Love story 2050*, o amor é retratado sem o contexto de cosmovisões e mitos hindus, diferentemente do que ocorre geralmente nos filmes híndi. Além disso, *Love story 2050* faz uma referência ao cristianismo, o que não é comum nesses filmes. Quando o robô Q.T. fala com Karan, ele reage: “Jesus Christ!” A narrativa do filme, além de ter menos elementos religiosos, também é menos familiar ao indiano. Assim, sua apreensão exige mais atenção do espectador, o que vai de encontro à forma de fruição do filme pelo público indiano em geral, mais voltada para o espetáculo emotivo do que para a narrativa.

7.2.3 *Bombay velvet* (2015)

Bombay velvet (“Veludo de Bombaim”, 2015) é um filme em híndi com 149 minutos de duração, dirigido por Anurag Kashyap e com roteiro dele e de Vasan Bala, Gyan Prakash e S. Thanikachalam. O filme é uma adaptação do livro *Mumbai fables* (“Fábulas de Mumbai”, 2010), do historiador indiano Gyan Prakash (VATS, 2015). Além disso, faz referência ao filme *Blue velvet* (“Veludo azul”, 1986), do diretor estadunidense David Lynch. As músicas são de Amit Trivedi. Foi produzido pela *Phantom Films*, em parceria com a *Fox Star Studios*, com um orçamento de ₹1.180.000.000 (BOMBAY..., S.D.). Rendeu com bilheteria na Índia ₹303.600.000 (BOMBAY, S.D.), apenas 25,73% do investimento empregado, e no mundo ₹431.365.000 (BOMBAY, S.D.), sendo considerado um “desastre épico” (GERA, 2015).

A trama se passa em Mumbai, na década de 1960. No roteiro, Balraj (Ranbir Kapoor) é um lutador de rua apaixonado pela cantora de jazz Rosie Noronha (Anushka Sharma). Balraj sonha em ficar rico para conquistar Rosie, após ver que ela preferiu sair com o oponente dele, em seu carro, do que aceitar seu apelo para ficar com ele. Ele e seu amigo Chimman (Satyadeep Misra) chamam a atenção de um rico empresário, Kaizad Khambatta (Karan Johar), ao tentarem assaltá-lo. Khambatta oferece a Balraj a administração do *Bombay Velvet*, um clube utilizado por ele como fachada para promover suas atividades ilegais, tais como a venda de álcool além do permitido e a lavagem do dinheiro sujo da cidade. Khambatta apelida Balraj de “Johnny”. Johnny e Chimman realizam algumas tarefas em auxílio à prática criminosa de Khambatta, o qual promete fazer de Johnny um homem rico e prestigiado como ele. Então, Johnny fotografa Rao Saheb Desai, cuja reputação Khambatta quer manchar, em uma situação comprometedora com uma prostituta. O contexto da foto vem ao conhecimento de Jimmy Mistri (Manish Choudhary), diretor de um jornal, o homem rico com quem Johnny vira Rosie no carro.

Mistri, sabendo que Johnny é apaixonado por Rosie, envia a moça para o *Bombay Velvet* para que ela recupere os negativos das fotos que comprometem Desai. Contudo, Rosie se apaixona por Johnny. Rosie não é a típica mocinha dos masala híndi: inocentes, virgens e devotas ao amado. Ela é uma cantora de *jazz* de cabaré, que usa roupas sensuais para cantar e que tem relações íntimas com seu namorado, Johnny, além de já ter tido casos com outros homens. O filme sugere a relação íntima entre Johnny e Rosie. A canção *Behroopia* (“Impostora”) diz, se referindo a Rosie: “Como posso acreditar que você é minha amada... E não apenas uma ilusão? / Ó impostora! / Você cativou o meu coração. / Ó impostora! / Você cometeu um lindo crime. / Por trás do meu lindo sorriso, há vários segredos. / Você achará a minha máscara mais adorável que o meu rosto.” Rosie é uma mulher aportuguesada, que usa roupas ocidentais, muito diferentes das roupas que são usadas geralmente pelas protagonistas indianas hindus dos filmes híndi, cujos lenços e tecidos compõem os enquadramentos com finalidades plásticas, principalmente nas cenas de dança.

Mistri ameaça revelar que Rosie teve um caso com Jimmy para Johnny, para forçá-la a lhe fornecer informações sobre as atividades de Johnny e Khambatta. Quando uma fotografia de uma reunião secreta entre criminosos de Bombaim vaza, Khambatta supõe que foi Rosie quem fornecera a foto para divulgação e ordena que ela seja assassinada. Johnny ouve a ordem de Khambatta, que o trouxera para o submundo do crime, e se torna inimigo dele. Rosie, por sua vez, se cansa das ameaças de Mistri e do fato de ele a tratar como uma escrava. Ela diz a Mistri que ama Johnny e que, ainda que ele a dê os negativos das fotos nas suas mãos, ela não o denunciará. Por vingança, Mistri publica fotos de Rosie nua em seu jornal. Por causa da publicação, Johnny e Rosie brigam e ele a xinga. Ela reage e o esbofeteia. Ele a esbofeteia em seguida. Ela o xinga (“Seu cachorro!”), atira-lhe uma cadeira na cabeça e ri satisfeita. Os dois discutem aos gritos. Mais uma vez, o comportamento de Rosie destoa do padrão comportamental das mocinhas dos filmes híndi. Nestes, por vezes a mocinha é agredida fisicamente sem demonstrar insatisfação com isso ou revidar. Em outro momento, Rosie diz para Mistri que ele a preferia quando ela era um brinquedo nas mãos dele e que ele preferia que ela não lhe fizesse perguntas. Ela ainda diz a ele: “Não me surpreende que você tenha se casado com uma aleijada.” Ele dá um tapa no rosto dela. Ela reage dando um tapa no rosto dele.

Com o fim de livrar Rosie de um assassinato, Johnny finge sua morte, colocando uma bomba em sua casa e o corpo de uma prostituta já morta vestida com as roupas de Rosie no local. A bomba explode e as pessoas pensam incialmente que Rosie morreu. Johnny a faz agir como se ela fosse sua irmã gêmea, Rita, para impedir que seus ex-comparsas, que querem vingança, a matem. Contudo, logo Khambatta descobre a verdade, sequestra Rosie e tenta matar Johnny no *Bombay Velvet*. Khambatta atira em Rosie e Johnny, procurando salvá-la, enforca e mata por esfaqueamento o capanga de Khambatta. Ao tentar levar Rosie para o hospital, Johnny é baleado e morre. Rosie sobrevive e vai morar no estado indiano Goa. Aos oitenta anos, ainda faz apresentações que lotam as casas de *shows* e ainda canta para Johnny.

Em alguma medida, o filme está voltado para a reflexão crítica, o que é incomum no cinema híndi, que geralmente produz filmes voltados ao entretenimento. Além disso, retrata a pobreza em uma intensidade que não é comum no cinema

híndi em geral, o qual frequentemente retrata personagens abastados que vivem em ambientes suntuosos. *Bombay velvet* retrata a opressão da colonização portuguesa em Goa e o submundo do crime em Mumbai na década de 1960.

Na aparência externa e nas músicas, *Bombay velvet* está mais próximo dos filmes do cinema hollywoodiano que dos masala híndi. Os cenários e os figurinos do filme são naturalistas e sem o excesso visual e o forte colorido que geralmente caracterizam os masala híndi. O filme faz referência a *Veludo azul*, como dito, inclusive nas cores do vestido da mocinha. As principais músicas do filme são *jazz*, que não é popular na Índia e nem frequente nos filmes híndi em geral. Em *Bombay velvet*, as músicas não são propriamente performadas com forte viés fantasioso, como geralmente ocorre no cinema híndi. Diferentemente, estão mais integradas ao universo da trama, como no caso das apresentações de Rosie como cantora de *jazz* no *Bombay Velvet*. As dançarinas são dançarinas do clube onde ela se apresenta – não estão fora do contexto do enredo, como frequentemente ocorre nos filmes híndi. Ainda assim, as músicas falam de momentos que os personagens estão vivendo e de seu estado de ânimo, como ocorre no cinema híndi frequentemente. O filme tem poucas sequências de músicas dançadas. A forma como as canções são postas no filme e as atuações dos personagens, mais sóbrias, caracterizam-se pelo que um indiano menospreza nos filmes ocidentais em geral, que eles consideram mal-humorados, monótonos e desprovidos da capacidade de emocionar. Em *Bombay velvet*, estão ausentes os diálogos poéticos, as atuações excessivamente dramáticas e as lágrimas de glicerina, muito frequentes nos masala híndi.

Figura 215 - *Bombay velvet* (2015): Rosie canta *Dhadaam dhadaam*

Fonte: *Bombay velvet* (2015).

Bombay velvet, diferentemente dos filmes híndi em geral, não enaltece aspectos da cultura indiana hindu e nem exibe acentuadamente elementos da religião hindu. A letra da música *Dhadaam dhadaam*[68], que Rosie canta, diz: “Os remédios não fazem efeito. / Rezar não irá te salvar. / A única coisa possível a se fazer é suspirar. / As batidas do meu coração ecoam. Dhadaam! Dhadaam! / Elas perambulam de lá para cá. Dhadaam! Dhadaam! / Ecoam com remorso. / (...) / E agora você tem essa queixa. / Que eu te traí conscientemente. / Essa acusação é uma tortura para mim. / (...) / Se você estiver chateado, então eu me quebrarei em pedaços. / Depois de te perder, eu entendi.... / O quão pobre eu sou. / Eu sou um deserto estéril. / E você é como uma folha.”

7.2.4 *Hawaizaada* (2015)

Hawaizaada (2015) é um filme em híndi com 157 minutos de duração, dirigido por Vibhu Puri e com roteiro dele e de Saurabh Bhave. As músicas são de Rochak

[68] A expressão “*Dhadaam dhadaam*” denota um som intenso.

Kohli, Mangesh Dhakde, Ayushman Khurrana, Vishal Bhardwaj e Monty Sharma. Foi produzido pela *Trilogic Digital Media Ltda*., com um orçamento de ₹340.000.000 (HAWAIZAADA, S.D.). Rendeu ₹46.600.000 com bilheteria na Índia (HAWAIZAADA, S.D.), apenas 13,71% do valor investido, e ₹55.900.000 com bilheteria no mundo (HAWAIZAADA, S.D.).

O filme é inspirado na biografia de Shivkar Talpade[69]. A história se passa na época do Raj Britânico, no ano 1895. Shivkar Talpade (Ayushmann Khurrana), apelidado de Shivi, se apaixona pela dançarina Sitara (Pallavi Sharda) e quer se casar com ela. Por causa disso, seu pai o expulsa de casa. Shivi conhece Pandit Subbaraya Shastri (Mithun Chakraborty), um cientista que é constantemente perseguido por soldados britânicos, por causa de seus experimentos científicos. Shastri trabalha secretamente na construção de uma máquina voadora. Shivi utiliza seu conhecimento dos vedas para ajudar Shastri em seus experimentos em prol da construção da máquina. Observando o grande conhecimento de Shivi, Shastri compartilha com ele um livro secreto sobre a antiga aeronáutica indiana, que ele está utilizando para construir o avião, e o convida para ser seu assistente. Shivi se recusa, afirmando: “Um homem apaixonado não é bom para nada.”

Shivi pede a Sitara que se case com ele, mas ela resiste aceitar o pedido, por causa de sua situação como prostituta e pelo fato de ela pertencer a uma casta inferior. Shivi diz a ela: “Case-se com este rapaz louco [Sitara havia o chamado de louco pouco antes]. Admito que ele é um pouco estúpido, um louco... Mas ele é um em um milhão. Case-se com ele.” Sitara responde a ele: “Shivi, garotas dançarinas não se casam. (...) Você é um sangue azul e eu sou uma meretriz. (...) Nossos mundos são diferentes, Shivi.” Shivi: “Tudo vai mudar. Case-se com ele.” Sitara: “Ainda que tudo mude, o fato de que eu sou de uma casta inferior não pode mudar.”

No cinema híndi em geral, o tema da paixão entre pessoas de castas diferentes é recorrente. Porém, não é comum que uma prostituta seja valorizada pelo mocinho. Sitara destoa muito do padrão das mocinhas dos filmes híndi em geral: virgens, inocentes e devotas ao amado. Em determinado momento do filme,

[69] Shivkar Bāpuji Talpade (1864-1916) foi um estudioso indiano da literatura sânscrita e dos vedas, que viveu em Bombaim. Talpade teria construído um avião não tripulado em 1895 (KANNANKERIL, 2018; SATHAYE, 2015).

Shivi compra todos os ingressos para uma apresentação de dança de Sitara. Quando ela olha para o palco, ele, que é o único espectador, pergunta a ela: “Senhora... você vai sair comigo?” Uma colega dela diz a ele: “Sitara vende suas danças, não suas noites.” Shivi: “Ninguém pode colocar um preço em tudo o que é dela. Nem em suas noites... nem em suas danças.” Quando a mulher vai revidar Shivi, Sitara a faz se calar e diz a ele: “Então... onde você vai me levar?”

Após rejeitar o pedido de casamento de Shivi, Sitara foge para Hyderabad, deixando uma carta para ele, que diz: “Sitara só é boa para um pouco de diversão. Não é para se apaixonar. Não tente encontrá-la.” Triste, Shivi aceita a oferta de Shastri de ser seu assistente. Shastri aprecia Shivi, devido à sua lealdade. Shivi quer contribuir para a construção do avião para que, quando ele olhar para baixo, Sitara, mesmo tendo partido, esteja olhando para ele. Juntos, eles trabalham por vários meses na construção da máquina voadora, que eles chamam “Hawaizaada”, mas eles fracassam repetidamente e acabam ficando sem recursos financeiros para levar adiante o empreendimento. Após muita insistência, eles conseguem financiamento do rei de Baroda. Finalmente, eles constroem uma máquina voadora não tripulada. A máquina voa por alguns minutos, caindo depois.

Shivi reencontra Sitara e descobre que ela sempre vinha a Bombaim para vê-lo e que está muito endividada e vê a prostituição como meio para pagar suas dívidas. Para tirá-la dessa situação, Shivi vende o livro secreto de Shastri para um oficial britânico, que o rasga – por não querer que a imagem da Índia como uma sociedade tribal e atrasada, cuja colonização inglesa fora um favor, seja desconstruída. Shastri morre de desgosto por ter sido traído. Shivi se senti tão culpado que decide empenhar-se para que o sonho de Shastri seja realizado, pelo amigo que faleceu, por Sitara e por ele mesmo. Ele faz isso juntamente com Sitara e com o sobrinho de Shivi, Narayana.

Na busca por construir a máquina voadora perfeita, Shivi vai até Banaras para se encontrar com um guru, Charu Saraswati, que Shastri costumava mencionar. Charu dá a Shivi um código, “4121”, e, por meio dele, Shivi descobre que o mercúrio (a palavra “mercúrio” em híndi, □□□□, se parece com o número 4121) é o melhor combustível para seu motor. Antes que Shivi conclua a construção da máquina, oficiais britânicos mandam prendê-lo, após uma denúncia feita pelo pai de

Narayana. Shivi é resgatado por um combatente pela independência e conclui a construção da máquina. Apesar da perseguição dos soldados britânicos, Shivi e Sitara conseguem voar. Os dois se tornam as primeiras pessoas do mundo a voarem. No avião, eles se beijam. Os irmãos Orville e Wilbur Wright são retratados no filme como aqueles que receberam injustamente os créditos pelo primeiro voo no mundo.

Figura 216 - *Hawaizaada* (2015): Shivi e Sitara se beijam

Fonte: *Hawaizaada* (2015).

Em *Hawaizaada*, exibem-se elementos do catolicismo, o que não é comum no cinema híndi em geral. Logo na cena inicial, mostra-se a escultura de um anjo em primeiro plano e um templo católico ao fundo. Dentro dele, Shivi está em um confessionário e confessa a um padre que matou Shastri. Além disso, o filme retrata o islamismo e a oração islâmica como coisas positivas, de modo oposto ao que ocorre no cinema híndi em geral. Em determinado momento da narrativa, alguns muçulmanos doam o dinheiro de sua peregrinação à Meca para Shivi, para que ele construa sua máquina e oram por ele. Contudo, *Hawaizaada* também valoriza

elementos do hinduísmo, como nos filmes híndi em geral. A máquina voadora é construída com base nos vedas.

Hawaizaada destoa dos filmes híndi em geral em alguns outros aspectos. Em primeiro lugar, ele é bem menos intenso na provocação de emoções. Em segundo lugar, seus cenários são menos carregados visualmente e suas cores são menos intensas. Em terceiro lugar, o filme não tem danças propriamente, apenas músicas de fundo. Em quarto lugar, os personagens do filme não são representações de deuses hindus. Em quinto lugar, o filme destoa do modelo patriarcal dos filmes híndi em geral. Quando o pai de Narayana tenta agredi-lo com uma vara para o impedir de ver o voo de Shivi, sua mãe quebra a vara e faz com que o menino possa seguir ileso. Diferentemente, nos filmes híndi sucesso de público analisados, com alguma frequência, as mães veem seus filhos serem agredidos pelos pais sem reagir ou contestar, como observado.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da filosofia indiana permitiu identificar a presença da mentalidade indiana nos filmes híndi, notadamente no que se refere à relação dessa filosofia com a religião, ao seu tradicionalismo e à sua noção de autoridade dos videntes hindus antigos e ao seu coletivismo, aspectos que estão presentes em determinada medida e em determinado modo no cinema híndi.

O estudo da estética clássica indiana, paralelamente à análise dos filmes sucesso de público, permitiu verificar a correlação entre o *Natyashastra*, com seus conceitos centrais (*rasa*, *bhava* e *abhinaya*), e a configuração geral do cinema híndi, focado no espetáculo, assim como a *Poética*, de Aristóteles, está relacionada ao cinema clássico ocidental, centrado no desenvolvimento da narrativa com unidade espaço-temporal, como observado também por estudos anteriores. Em alinhamento com essa estética, notou-se a preponderância do espetáculo voltado para a provocação de emoções intensas sucessivas sobre a narrativa nos filmes sucesso de público analisados.

A análise de filmes híndi, aliada ao estudo da cultura indiana, permitiu verificar que as artes índicas, notadamente a dança e o teatro, influenciaram a configuração estrutural do cinema híndi. Várias características dos masala híndi se relacionam ao teatro e às danças indianas: a longa duração dos filmes, a forte presença de performances musicais, tanto como espetáculo, quanto como meio de narrar, a orientação para o espetáculo.

Notou-se ainda que as modalidades artísticas indianas estão fortemente vinculadas à religião hindu na sua raiz. Como desdobramento, o cinema híndi, que derivou de outras modalidades artísticas indianas que o precederam, se desenvolveu e permanece até os dias atuais profundamente atrelado ao hinduísmo. Em geral, os filmes híndi, que estão geralmente voltados para a família tradicional de cultura hindu, exibem fortemente elementos da mitologia hindu explícita e implicitamente.

Constatou-se que a cosmovisão hindu está tão presente nos filmes sucesso de público analisados, quanto ausente nos filmes fracasso de público analisados.

Nos filmes exitosos, observou-se forte presença do hinduísmo na estrutura e no conteúdo da narrativa. Neles, notou-se recorrente caracterização de personagens como representações de figuras mitológicas hindus. Nesses filmes, a cosmovisão hindu sempre permeia a trama, ainda que de forma subterrânea, e é o pano de fundo do romance e da amizade. No primeiro caso, vários romances aludem ao mito do romance entre Rama e Sita (essa alusão está presente na grande maioria dos filmes exitosos analisados). No segundo caso, várias relações de amizade aludem ao mito da amizade entre Rama e Hanuman (é o caso da relação entre Veeru e Jai, em *Sholay* (1975), e da relação entre Rancho e seus amigos, em *3 Idiots* (2009)).

Outra relação dos filmes sucesso de bilheteria com a mitologia hindu muito recorrente é a narração da vida dos protagonistas desde a infância, o que inclui frequentemente a paixão do mocinho e da mocinha um pelo outro desde a meninice. Esse aspecto é uma referência ao mito hindu de Krishna e Radha. Krishna é retratado em três fases de sua vida: infância, juventude e fase adulta. Ainda na infância, Radha desenvolve um amor profundo por ele. Contudo, Krishna tem que abandoná-la, para cumprir sua missão na Terra como avatar de Vishnu. Radha permanece esperando fielmente por ele. Seu amor por Krishna é considerado tão sagrado e puro, que se atribui a ela o *status* de deusa, por causa de sua relação com ele. O amor e a fidelidade indeléveis da mocinha pelo mocinho, a qual o adora como *pati dev*, o que foi observado nos filmes sucesso de público analisados, deriva do mito de Krishna e Radha. Várias outras referências a narrativas mitológicas hindus do *Ramayana* e do *Mahabharata* foram observadas nos filmes exitosos analisados, como descrito ao longo deste trabalho.

Mais que trechos de narrativas, princípios gerais do *Ramayana* e do *Mahabharata* permeiam os enredos desses filmes. Quanto ao *Ramayana*, a ideia hindu *dharma* tem grande influência no cinema híndi. Nele, uma narrativa é considerada plausível, se as normas morais que regem a sociedade são obedecidas (como já observara Thomas (1985)), se o *dharma* é obedecido. Essa lógica difere da noção de verossimilhança da *Poética* de Platão, que o cinema clássico ocidental absorveu, que prescreve acontecimentos plausíveis, coerentes com as regras do universo diegético do filme. Nos filmes híndi, frequentemente os protagonistas fazem coisas extraordinárias e vivem acontecimentos absurdos e, na perspectiva da

audiência indiana em geral, isso soa plausível, pois esses personagens são frequentemente representações de deuses hindus.

Além da ideia de *dharma*, observou-se a ideia de *darshan* em algumas cenas dos filmes sucesso de público analisados, quando o estado de ânimo e/ou o destino dos personagens são alterados, após eles olharem para a imagem de um deus hindu. A exploração da crença no *darshan* nota-se na construção da *mise-en-scène* dos filmes, composta frequentemente por esculturas de deuses hindus, assim como na caracterização dos personagens, que frequentemente são representações de deuses hindus, com o fim de satisfazer o anseio do espectador pela obtenção do *darshan* no cinema. O próprio comportamento ativo e participativo do público indiano nas salas de cinema está relacionado à crença no *darshan*. Ao lançar moedas e flores sobre as imagens do mocinho e da mocinha exibidas na tela e ao expressar audivelmente sua admiração ao ver tais imagens, a audiência demonstra sua crença na ideia de que é benéfico para a elevação espiritual ver e ser vista pelos personagens que representam deuses hindus e por atores que ela considera que são deuses. A filosofia indiana atribui importância fundamental ao “olhar”, o qual ela apregoa ser meio para se conhecer a verdade de forma intuitiva e experiencial. Um indício disso é que a palavra em sânscrito mais próxima de filosofia é *darshana* (HAMILTON, 2001, p. 9), cuja raiz é a mesma da palavra *darshan*: “*drsh*”, que significa “visão”, “ponto de vista”, como abordado.

Quanto ao *Mahabharata*, a noção que ele apregoa de que é importante manter-se fiel ao princípio pelo qual se luta e adquirir virtude na guerra, para ir em direção ao *moksha*, coisas que seriam mais importantes do que efetivamente vencer a guerra, estão presentes no cinema híndi em geral. Assim, por exemplo, a típica mocinha do cinema híndi permanece resoluta em relação a seu amor pelo mocinho, ainda que isso custe a sua vida, o que remete ao mito hindu de Krishna e Radha. Muitas vezes, não há o *happy end* do cinema clássico hollywoodiano, em que os apaixonados se unem no final, mas geralmente a paixão da mocinha pelo mocinho é indelével. Em todos os filmes sucesso de público analisados, essa característica da mocinha está presente.

Nos filmes exitosos analisados, geralmente, o amor entre um homem e uma mulher é o principal tema. Geralmente, características de outros gêneros cinematográficos estão subordinadas às características do gênero romance. Assim, por exemplo, em grande parte desses filmes, grandes conflitos armados são motivados pelo amor que o mocinho sente pela mocinha (*Mughal-e-Azam* (1960), *Maine pyar kiya* (1989), *Dilwale dulhania le jayenge* (1995), *Haider* (2014), *Padmaavat* (2018)).

Em geral, embora o cinema híndi seja caracterizado pelo comedimento em relação a cenas com teor sexual explícito, há em seus filmes uma sensualidade avultada, mais difícil de ser ocultada que a intimidade sexual manifesta. Assim, são frequentes nesses filmes cenas de “quase-beijo”, em que o beijo é sugerido. Essa sugestão geralmente é muito mais apelativa do que o efetivo toque dos lábios. Cenas de “quase-beijo” ocorrem com Salim e Anarkali, em *Mughal-e-Azam* (1960), com Devdas e Paro e com Devdas e Chandramukhi, em *Devdas* (2002), e com Prem e Maithili, em *Prem ratan dhan payo* (2016). A repressão da sexualidade no cinema híndi relaciona-se à necessidade de se exibir uma nação considerada “moralmente adequada”, voltada para o trabalho e na qual os impulsos sexuais são controlados, para fazer frente aos argumentos dos colonizadores britânicos em prol da dominação da Índia. Contudo, a sexualidade permanece latente no cinema híndi, notada nas danças sensuais e nas carícias repletas de sensualidade dos apaixonados, que muitas vezes nunca concretizarem seu desejado beijo ou relação sexual.

Frequentemente, a união entre o casal de apaixonados por meio do casamento encontra três tipos de barreiras: de castas (*Devdas* (2002), *Mughal-e-Azam* (1960)), de religião (*Ek tha tiger* (2002), *Gadar: ek prem katha* (2001)) e de diferenças econômicas (*Kaho naa... pyaar hai* (2000), *Maine pyar kiya* (1989)). Referente à barreira de religião, em geral os muçulmanos paquistaneses são discriminados em relação aos hindus indianos. Além disso, geralmente, no caso de casais formados por pessoas de religiões diferentes, geralmente o homem é hindu e a mulher é muçulmana e frequentemente adere à cultura hindu. *Mughal-e-Azam* (1960) é uma exceção de filme em que a mulher é hindu, a rainha Jodha, e o homem é muçulmano, o imperador Akbar. Contudo, esse filme se baseia em um fato

histórico em que originalmente o homem era muçulmano e a mulher era hindu. Abkar, mesmo sendo muçulmano, pratica o hinduísmo (ele puxa uma corda movendo o balanço em que se encontra uma imagem de Krishna), assim como seus súditos. Nesse filme, os elementos da cultura hindu são mais prestigiados que os da muçulmana.

Enquanto as barreiras religiosas e financeiras são superadas em alguns casos (*Maine pyar kiya* (1989), *Gadar ek prem katha* (2001)), as barreiras relativas à tradição das castas não o são (*Rattan* (1944), *Mughal-e-Azam* (1960), *Devdas* (2002)). O amor não consegue romper a tradição das castas, como parte de uma forte estrutura social que impera sobre a vontade dos indivíduos – embora ambos lutem pelo amor ferrenhamente até o fim (a morte ou a degradação de um deles ou de ambos). Nesses filmes, o *dharma* é preservado diante de qualquer ameaça de perturbação. O amor inexorável entre o mocinho e a mocinha, ainda que geralmente não consiga transpor o sistema de castas, é considerado pela audiência em geral como algo cuja visualização é deleitosa e a faz sentir-se aliviada da opressão da tradição castista indiana. Nos filmes, é como se toda a opressão da tradição das castas fosse algo despersonalizado. A discriminação das pessoas de castas baixas ocorre contra a vontade do bondoso apaixonado de casta alta, que não se importa com as diferenças castistas estabelecidas pela sociedade e luta em vão para vivenciar um amor livre de impedimentos e barreiras de cunho social. Além disso, o fato de frequentemente os filmes condenarem a discriminação e a humilhação de pessoas de castas inferiores, embora geralmente não discorde abertamente da classificação da sociedade por castas, confere grande apelo popular a eles.

A mocinha dos filmes bem-sucedidos em bilheteria geralmente é uma mulher pudica e descente, completamente submissa ao seu amado e que considera sua vida menos importante que a dele. Frequentemente, o único grande objetivo de vida da mocinha é casar-se. São recorrentes as cenas em que a mocinha se ajoelha diante do mocinho. Também são recorrentes as cenas em que a mocinha é agredida fisicamente pelo mocinho, sem revidar e sem se mostrar aborrecida com isso. É comum que os personagens que testemunham a agressão nada façam contra ela.

O cinema híndi é, em linhas gerais, voltado para a família tradicional hindu do norte da Índia – formada por pai, mãe e filhos e patriarcal. As relações amorosas em todos os filmes analisados são heterossexuais e sua finalidade última é frequentemente o matrimônio. O respeito aos mais velhos e à autoridade dos pais é muitas vezes destacado nos filmes. A religião e a cultura hindus são muito valorizadas geralmente.

Como abordado, o cinema híndi retroalimenta o racismo exorbitante da sociedade indiana, que tem raízes em grande parte no sistema de castas hindu. Os atores e as atrizes com características físicas mais próximas da aparência média das pessoas do norte da Índia e com tons de pele mais claros são mais valorizados por Bollywood. Os negros e os africanos, enormemente segregados na sociedade indiana, estão presentes em número ínfimo no cinema híndi. Além de ser altamente discriminatório em relação à cor, o cinema híndi é também muito discriminatório em relação à religião e à nacionalidade. Nos filmes híndi, geralmente os muçulmanos e os paquistaneses são vilões e/ou são retratados como pessoas maus-caracteres e promíscuas, em contraposição aos hindus, geralmente retratados como pessoas de elevado padrão moral. Além disso, os filmes híndi muito frequentemente depreciam a cultura ocidental e, particularmente, a cultura da antiga colonizadora da Índia, a Inglaterra. Frequentemente, essa depreciação assume acentuada conotação racista. Esse aspecto está presente, por exemplo, em *Lagaan* (2001). As mulheres ocidentais são frequentemente retratadas como mulheres promíscuas, vulgares e menos valorosas que as mulheres hindus indianas. Isso ocorre, por exemplo, em *Maine pyar kiya* (1989).

O cinema híndi é bastante patriótico e valoriza enormemente a nação indiana, a cultura índica e o hinduísmo. Vários festivais hindus são retratados com recorrência nos filmes híndi, principalmente o *Holi* e o *Diwali*. Muitas vezes, a cultura nacional é valorizada em detrimento do ocidente e em detrimento do Paquistão. O solo indiano é frequentemente retratado nos filmes como elemento digno de ser adorado. A exibição patriótica do mapa da Índia e a adoração do solo indiano, em cenas em que o pó da terra é exaltado, acariciado ou retratado como elemento com poder de curar ou trazer sucesso, estão presentes em alguns dos filmes bem-sucedidos analisados: *Kismet* (1943), *Mother India* (1957), *Mughal-e-Azam* (1960),

Dilwale dulhania le jayenge (1995) e *Sultan* (2016). A história da Índia, a arte indiana, os costumes, as vestimentas e a maneira de se alimentar do povo indiano são outros elementos frequentemente valorizados nos filmes híndi.

O fato de o povo indiano em geral se orgulhar enormemente de sua cultura implica em um diferencial do cinema híndi em relação aos demais cinemas não-estadunidenses. A cultura ocidental e inclusive seu cinema têm pouco apelo na Índia, em comparação com seu apelo em sociedades ocidentalizadas e em comparação com a cultura índica e o cinema popular indiano. Notou-se, por um lado, que os filmes híndi fracassos de bilheteria analisados normalmente incluem aspectos culturais estranhos à cultura indiana como elementos-chave de suas narrativas. Além disso, em tais filmes, frequentemente aspectos culturais básicos do hinduísmo que estão enraizados no imaginário popular índico são ignorados. Muitas vezes, esses filmes divergem de conceitos hindus que sofreram um processo de naturalização na sociedade indiana ao longo da história. Por outro lado, notou-se que os filmes sucesso de bilheteria analisados são fortemente baseados na cultura e na religião hindu.

Qualquer tentativa de penetração na cultura indiana com elementos que lhe são externos tende a ser difícil, porque, em primeiro lugar, o povo índico é acostumado a adaptar a seu próprio modo elementos externos e, em segundo lugar, esse povo costuma reagir violentamente a qualquer tentativa de menosprezo à sua cultura. No que se refere ao primeiro ponto, comenta-se que o filme *Raja Harishchandra* (1913), de Phalke, inspirado em *The life of Christ* (1902), de Lucien Nonguet e Ferdinand Zecca, exibido em 1904 em Mumbai, resultou do interesse de Phalke em estabelecer uma indústria cinematográfica focada em temas considerados indianos e com uma estilística baseada nas artes tradicionais índicas. No que se refere ao segundo ponto, comenta-se que a imagem que os colonizadores ingleses quiseram propagar sobre os indianos como pessoas incivilizadas e com inclinações sexuais inadequadas e acentuadas foi em determinada medida destruída pelo cinema híndi, que estabeleceu um padrão de mocinha hindu pudica, em contraposição a mulheres muçulmanas e ocidentais indecentes, adúlteras e prostitutas, e chegou ao ponto de “proibir” o beijo nos filmes.

O cinema híndi explora fortemente o valor que o povo indiano em geral atribui à cultura hindu, produzindo filmes cujos enredos fazem referências a mitos clássicos hindus, enraizados na mentalidade desse povo. Em geral, os roteiros dos filmes híndi estão alinhados com o imaginário popular e recontam mitos clássicos hindus de forma modificada. A criatividade, a inovação e a originalidade do roteiro, tão caras ao cinema ocidental em geral, não são valoradas da mesma forma pelo cinema híndi. A valorização da tradição pelo cinema híndi está relacionada à crença no conceito hindu de *dharma*. Muitos roteiros são a história de uma ordem moral que é restabelecida, após uma breve perturbação. Em linhas gerais, pode-se dizer que, enquanto no cinema ocidental valoriza-se a individualidade do artista, que põe sua marca sobre o filme, no cinema híndi, o filme é produzido com base em valores coletivos tradicionais cuja base é o hinduísmo.

A respeito do tradicionalismo do cinema híndi, em comparação com o imperativo de criatividade do cinema ocidental, cabe citar o que diz Cousins (2013):

> O hinduísta tem uma percepção de si mesmo em relação ao outro menos individualista que um ocidental. Um diretor hindu não tem a mesma concepção de si mesmo como indivíduo que Scorsese. Não há o mesmo impulso de articular um ponto de vista distinto, portanto os fatores que se aplicam a Spielberg podem não se aplicar ao sul da Ásia. Além disso, o modo indiano de contar histórias tem uma forma mais livre que o dos países ocidentais e não é tão confinado pelo espaço e tempo. De forma similar, na arte africana de contar histórias, a ideia de que um artista é um originador ou um variador não é forte. Variar é destruir. Um grande contador de histórias constrói e transmite. Não era a originalidade artística um motivo importante para o Japão, pelo menos durante a primeira metade do século XX. Como em boa parte da África, um grande artista japonês era alguém que retrabalhava sutilmente a tradição, remodelando-a sob uma nova luz. (COUSINS, 2013, p. 14).

Nesse contexto, compreende-se o fato de que muitas produções indianas feitas em parceria com produtoras estrangeiras resultem em grande fracasso de bilheteria na Índia, apesar de seu elevado orçamento e ainda que elas sejam superiores em termos de qualidade de produção em relação à média dos filmes do cinema popular indiano produzidos inteiramente por produtoras nacionais. Pelo estudo empreendido, infere-se que esse fato se relaciona aos seguintes aspectos: nesses filmes, não está presente a mitologia hindu, em que se baseiam geralmente as narrativas dos filmes populares indianos; ignoram-se a cultura indiana e o nacionalismo indiano; desconsidera-se o modo de fruição do espectador indiano,

voltado para o espetáculo e a emoção; desconsidera-se que há rituais sociorreligiosos presentes no lançamento e exibição das produções, que são repletos de ações moldadas por crenças hindus, como abordado neste trabalho. Por fim, ignora-se que, em geral, na Índia, o filme é um objeto cultural distinto do que ele é no ocidente. No ocidente, o filme se assemelha a um livro, cuja narrativa é fruída com a mente e com os olhos. Na Índia, o filme é parte de um evento espetacular, que é experienciado com todo o corpo.

No cinema híndi, a experiência do filme está inserida em uma grande performance espetacular, que abrange as imagens gravadas em película, a interação de membros da audiência ativa com as imagens em tela e com os presentes na sala de cinema, as cerimônias de lançamento e de celebração de filmes. Além disso, o espetáculo extravasa as salas de cinema e invade o quotidiano popular, quando, por exemplo, parte dos diálogos do filme passa a fazer parte do linguajar quotidiano e suas músicas são tocadas por flautistas nas ruas.

Grande parte da estética do cinema híndi está intimamente relacionada ao quotidiano cultural do povo indiano. A típica *mise-en-scène* dos filmes de Bollywood, caracterizada pelo excesso visual e pelo colorido intenso, é mais do que uma opção estética apenas. Ela reflete o aspecto físico da Índia, em cujo espaço há grande quantidade de imagens da mitologia hindu e elementos religiosos hindus e, nos centros urbanos, uma grande multidão que ocupa as ruas, nas quais o comércio informal é abundante. O povo indiano em geral tem gosto pelas cores intensas, como se nota pela observação do *Holi*, frequentemente retratado nos masala híndi, no qual a música e a dança têm grande importância. Também a dança no cinema híndi, fortemente presente em seus filmes, reflete a importância dessa modalidade artística no quotidiano do povo índico em geral. Bollywood é, portanto, um reflexo da cultura indiana em geral, do imaginário imagético do povo índico e de suas tradições religiosas hindus.

O aspecto mais explícito da cultura indiana típico dos masala híndi está marcadamente presente em todos os filmes sucesso de bilheteria analisados: as performances musicais. Geralmente, elas estão associadas ao casal de apaixonados, expondo ou clarificando o estado de ânimo deles e seus sentimentos e

fazendo avançar a narrativa. Esse aspecto também está presente nos filmes que fracassaram em bilheteria. Nesse caso, em geral, os filmes têm superficialmente o formato masala, mas frequentemente não estão inseridos no contexto sociocultural indiano de forma tão intensa quanto os filmes exitosos estão. Um exemplo é o filme *Saawariya* (2007), analisado neste trabalho, baseado no romance russo *White Nights*, de Dostoevsky, que resultou em fracasso de público, apesar do elevado orçamento, da experiência do diretor e do elenco principal prestigiado pela audiência. Os filmes exitosos analisados, mesmo quando fazem referência a produções forâneas, fazem-no adaptando tais referências ao contexto sociocultural indiano e com atenção à mentalidade do povo índico. Dessa forma, estruturalmente, o filme permanece essencialmente "indiano", ainda que seja uma adaptação de filmes estrangeiros. No caso dos filmes exitosos, geralmente, por mais que eles copiem roteiros de Hollywood, tudo é traduzido de forma que o filme adquire uma configuração muito própria, com foco no espetáculo e na emoção e em acordo com as bases religiosas e culturais hindus indianas.

Em suma, constatou-se que o desenvolvimento do cinema híndi ocorreu fortemente atrelado às modalidades artísticas que o precederam, notadamente o teatro e dança indianos. Notou-se que tais modalidades – e, de forma mais ampla, os aspectos culturais indianos em geral – estão estreitamente vinculados à religião hindu na sua raiz. Como desdobramento, o cinema híndi está profundamente associado ao hinduísmo, expressa fortemente elementos da mitologia hindu explicita e implicitamente e está voltado para a família tradicional de cultura hindu. A comparação entre os filmes exitosos e os fracassados em bilheteria, tendo como base a análise de aspectos culturais e religiosos hindus indianos, permitiu constatar que: os filmes que não contêm os elementos de base da cultura hindu, fortemente enraizados na sociedade indiana, têm pouca probabilidade de alcançar o público nacional da Índia, ainda que tenham elevado orçamento, alta qualidade técnica, um elenco apreciado pelo público indiano e que tenham superficialmente elementos da cultura indiana, como as típicas sequências de dança dos masala híndi, sem, contudo, associar esses elementos ao sistema de crenças e de valores culturais hindu.

REFERÊNCIAS

Livros

ABEL, Richard. **Encyclopedia of early cinema.** Abingdon: Routledge, 2005.

ABRAM, David. **The rough guide to Kerala.** 2. ed. Londres: Rough Guides, 2010.

ABREU, Carlos de; SMITH, Howard J. **Opening the doors to Hollywood:** how to sell your idea, story, screenplay. Londres: Potter Style, 2010.

ACHUTHANANDA, Swami. **Many, many, many gods of hinduism:** turning believers into non-believers and non-believers into believers. North Charleston: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013.

AGRAWAL, Lion M. G. **Freedom fighters of India.** Nova Déli: ISHA Books, 2008, v. 4.

AHLOOWALIA, B. S. **Invasion of the genes:** genetic heritage of India. Nova York: Eloquent Books, 2009.

AHMED, Ishtiaq. The Lahore film Industry: a historical sketch. *In:* ROY, Anjali Gera; HUAT, Chua Beng (org.). **Travels of Bollywood cinema:** from Bombay to LA. Nova Déli: Routledge, 2012.

AHMED, Omar. **Studying Indian Cinema.** Leighton Buzzard: Auteur Publishing, 2015.

AITHAL, Bharath Haridas; CHANDAN, Mysore Chandrashekar; VINAY, Shivamurthy; RAMACHANDRA, T. V. Urbanization in India: patterns, visualization of cities, and greenhouse gas inventory for developing an urban observatory. *In:* WENG, Qihao; QUATTROCHI, Dale; GAMBA, Paolo E. (org.). **Urban remote sensing.** 2. ed. Nova York: CRC Press, 2018.

AITKEN, Ian. **The concise Routledge encyclopedia of the documentary film.** Abingdon: Routledge, 2013.

ALMEIDA, Lucia Fabrini. **Espelhos míticos da cultura de massa:** cinema, TV e quadrinhos na Índia. São Paulo: Annablume, 1999.

ANANTH, V. Krishna. **India since independence:** making sense of indian politics. Londres: Pearson Education, 2011.

ANANTHARAMAN, Ganesh. **Bollywood melodies:** a history of hindi film songs. Nova Déli: Penguin Books India, 2008.

ANON. **The great indian epic tales:** including the Ramayana and the Mahabharata. Munique: Schwarz Press, 2012.

ARMES, Roy. **Third world film making and the west.** Berkeley: University of California Press, 1987.

ARNETT, Robert. **India unveiled.** Columbus: Atman Press, 2006.

ARRIGUE JÚNIOR, Adalberto; MARTINEZ, Rubén O. Closing the gap: affirmative action in higher education, the utilization of the diversity rationale, and select examples of legal challenges between 1995 and 2002. *In:* BECKMAN, James A (org.). **Controversies in Affirmative Action:** historical dimensions. Santa Barbara: Praeger, 2014, v. 1.

ASKARI, Kaveh. Griffith in a minor key: early art cinema looking backward. *In:* KEIL, Charles (org.). **A Companion to D. W. Griffith.** Hoboken: John Wiley & Sons, 2018.

ATAL, Yogesh. **Understanding indian society:** festschrift in honour of Professor S.C. Dube. Nova Déli: Har Anand Publications, 1993.

ATHIQUE, Adrian; HILL, Douglas. **The multiplex in India:** a cultural economy of urban leisure. Abingdon: Routledge, 2009. (Série Routledge Contemporary South Asia, 26).

BALASWAMY, P. A post-modern, provocative, metropolitan Mother India: Aurora Zogoiby of Rushdie's The moor's last sigh. *In:* MITTAPALLI, Rajeshwar; MONTI, Alessandro (org.). **Commonwealth fiction:** twenty-first century readings. Nova Déli: Atlantic Publishers & Distributors, 2002.

BALLERINI, Franthiesco. **Diário de Bollywood:** curiosidades e segredos da maior indústria de cinema do mundo. São Paulo: Summus Editorial, 2009.

BANERJEE, Utpal Kumar. **Indian performing arts:** a mosaic. Nova Déli: Harman Publishing House, 2006.

BANERJI, Anurima. Nrityagram: tradition and aesthetics of transgression. In: ROUSSEL, Violaine; BANERJI, Anurima (org.). **How to do politics with art.** Abingdon: Routledge, 2017.

BANSAL, Sunita Pant. **Hindu gods and goddesses.** Nova Déli: Smriti Books, 2005.

BASHAM, Arthur L. **The Ramayana and the Mahabharata:** two great epics of Asia. Paris: The UNESCO Courier, 1967.

BERLITZ. **India pocket guide.** 3. ed. Londres: Berlitz Publishing Company, 2003.

BHAGYALEKSHMY, S. **Approach to baratanatyam.** Grand Rapids: CBH Publications, 1992.

BHALLA, Kartar Singh. **Let's know festivals of India.** Nova Déli: Star Publications, 2005.

BHATIA, Nandi. **Acts of authority / acts of resistance:** theater and politics in colonial and postcolonial India. 4. ed. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007.

BHATTACHARYYA, Harihar; KÖNIG, Lion (org.). **Globalization and governance in India:** new challenges to society and institutions. Abingdon: Routledge, 2015. (Série Routledge advances in South Asia studies, 28).

BINGHAM, Adam. **Directory of world cinema:** India. Bristol: Intellect Books, 2015, v. 28.

BOOTH, Gregory D. A moment of historical conjuncture in Mumbai: playback singers, music directors, and arrangers and the creation of hindi song (1948-1952). *In:* BOOTH, Gregory D.; SHOPE, Bradley (org.). **More than Bollywood:** studies in indian popular music. Nova York: Oxford University Press, 2014.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: Normas e princípios narrativos. *In:* RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema:** documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Editora Senac SP, 2005, v. 2., p. 277-301.

BOSE, Derek. **Brand Bollywood:** a new global entertainment order. Nova Déli, Thousand Oaks: SAGE Publications, 2006.

BOSE, Derek. Produção e distribuição do cinema indiano. *In:* MELEIRO, Alessandra. **Ásia.** Petrópolis: Escrituras, 2007, p. 83-118. (Cinema no mundo: indústria, política e mercado, 3).

BOSE, Mandakranta. Sati: The event and the ideology. *In:* BOSE, Mandakranta (org.). **Faces of the feminine in ancient, medieval, and modern India.** Oxford: Oxford University Press, 2014.

BRIDGWOOD, Barry; LENNIE, Lindsay. **History, performance and conservation:** technologies of architecture. Abingdon: Taylor & Francis, 2009, v. 5.

BROUGHTON, Simon; ELLINGHAM, Mark; MCCONNACHIE, James; DUANE, Orla. **World music:** Latin and North America, Caribbean, India, Asia and Pacific: an A-Z of the music, musicians and discs. Londres: Rough Guides, 2000, v. 2.

BROWN, Keith; OGILVIE, Sarah. **Concise encyclopedia of languages of the world.** Oxford: Elsevier, 2009.

BUCK, William. **O Mahabharata:** o clássico poema épico indiano recontado em prosa por William Buck. São Paulo: Cultrix, 2014.

ÇAKMAK, Cenap. **Islam:** a worldwide encyclopedia. Santa Bárbara: ABC-CLIO, 2007, v. 1.

CARDULLO, Bert. **Satyajit Ray:** interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.

CASETTI, Francesco. Adaptation and mis-adaptations: film, literature, and social discourses. *In:* STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (org.). **A companion to literature and film.** Hoboken: Blackwell Publishing, 2004.

CHABRIA, Suresh. Before our eyes: a short history of India's Silent Cinema. *In:* Suresh Chabria (org.). **Light of Asia:** indian silent film, 1912-1934. Pune: National Film Archive of India, 1994.

CHAKRA, Shyamhari. Odia cinema at seventy-five. In: GOKULSING, K. Moti; DISSANAYAKE, Wimal. **Routledge handbook of indian cinemas.** Abingdon, Nova York: Routledge, 2013.

CHAKRAVARTI, Paromita; GANGULY, Swati. Dancing to Shakespeare: crossing genre and gender in the tragedies. *In:* TRIVEDI, Poonam; RYUTA, Minami (org.). **Re-playing Shakespeare in Asia.** Abingdon: Routledge, 2010.

CHAKRAVARTY, Sumita S. **National identity in indian popular cinema:** 1947-1987. Austin: University of Texas Press, 1993.

CHAKRAVORTY, Pallabi. **This is how we dance now!** Performance in the age of Bollywood and reality shows. Nova Déli: Oxford University Press, 2017.

CHANDRA, Anjana Motihar. **India condensed:** 5000 years of history & culture. Singapura: Marshall Cavendish Editions, 2007.

CHARY, Manish Telikicherla. **India:** nation on the move: an overview of India's people, culture, history, economy, IT industry, & more. Indiana: iUniverse, 2009.

CHATTERJEE, Gayatri. **Mother India.** Londres: British Film Institute, 2002.

CHATTERJEE, S. Cinema in India. In: HOIBERG, Dale; RAMCHANDANI, Indu (org.). **Students' Britannica India.** Nova Déli: Encyclopedia Britannica, 2000, v. 4.

CHAUDHURI, Diptakirti. **Bioscope:** a frivolous history of Bollywood in ten chapters. Gurgaon: Hachette Book Publishing India, 2018.

CHAUDHURI, Diptakirti. **Written by Salim-Javed:** the story of hindi cinema's greatest screenwriters. Londres: Penguin Books, 2015.

CHAUDHURI, Saroj Kumar. **Hindu gods and goddesses in Japan.** Nova Déli: Vedams eBooks, 2003.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia.** 4. ed. São Paulo: Ática, 2000.

CHITRAPU, Sunitha. Indian films in international markets. *In:* SCHAEFER, David J.; KARAN, Kavita. **Bollywood and globalization:** The global power of popular hindi cinema. Abingdon: Routledge, 2013. (Série Routledge Contemporary South Asia).

CHOPRA, Anupama. **Sholay:** the making of a Classic. Nova Déli: Penguin Books India, 2000.

CODELL, Julie F. **Power and resistance:** the Delhi coronation durbars, 1877, 1903, 1911. Ahmedabad: Mapin Publishing, 2012.

COSTA, Florência. **Os indianos.** São Paulo: Contexto, 2012.

COSTANZO, William V. **World cinema through global genres**. Hoboken: Wiley Blackwell, 2014.

COUSINS, Mark. **História do cinema:** dos clássicos mudos ao cinema moderno. Tradução de Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DAIMARY, Rachan. DEY, Anuradha. A descriptive and analytical study of bodo films. *In:* PANDEY, G. P.; JOSHI, Charu; DAS, Paromita. **Problems and perspectives of the relationship between the media and human rights.** Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017.

DANIÉLOU, Alain. **The myths and gods of India:** the classic work on hindu polytheism. Rochester: Inner Traditions International Rochester, 1991.

DANVER, Steven L. **Native peoples of the world:** An encyclopedia of groups, cultures and contemporary issues. Abingdon: Routledge, 2012.

DAS, Devaleena; MORROW, Colette. **Unveiling desire:** fallen women in literature, culture, and films of the East. Nova Brunswick: Rutgers University Press, 2018.

DAS, Jatindra Kumar. **Human rights law and practice.** Nova Déli: PHI Learning Private Limited, 2016.

DASGUPTA, Rohit K.; DATTA, Sangeeta. **100 Essential indian films.** Londres: Rowman & Littlefield, 2018.

DASGUPTA, Surendra Nath. **Fundamentals of indian art.** Bombay: Hindustan Cellulose, 1954.

DASGUPTA, Susmita. Sociology: commercial cinema and sociology. In: GULZAR; NIHALANI, Govind; CHATTERJEE, Saibal. **Encyclopedia of hindi cinema.** Nova Déli: Encyclopedia Britannica; Mumbai: Popular Prakashan, 2003.

DEBROY, Bibek. India's soft power and cultural influence. *In:* TAN, Tai Yong (org.). **Challenges of economic growth, inequality and conflict in South Asia.** Hackensack: World Scientific Publishing, 2010.

DESAI, Jigna. **Beyond Bollywood:** the cultural politics of south asian diasporic film. Abingdon: Routledge, 2004.

DEVASUNDARAM, Ashvin Immanuel. **India's new independent cinema:** rise of the hybrid. 2016. Abingdon: Routledge, 2016.

DHANANJAYAN, G. **Pride of tamil cinema (1931 to 2013):** tamil films that have earned national and international recognition. Chennai: Blue Ocean Publishers, 2014.

DHUSIYA, Mithuraaj. **Indian horror cinema:** (en)gendering the monstrous. Abingdon: Routledge, 2018.

DIAKONOFF, Igor M. **The paths of history.** Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

DISHA EXPERTS. **The general knowledge compendium for IAS prelims general studies (Paper 1).** Nova Déli: Disha Publication, 2018.

DISSANAYAKE, Wimal. **Melodrama and asian cinema.** Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

DISSANAYAKE, Wimal; GOKULSING, K. Moti. **Indian popular cinema:** a narrative of cultural change. Hyderabad: Orient Longman, 1998.

DISSANAYAKE, Wimal; SAHAI, Malti. **Sholay, a cultural reading.** Nova Déli: Wiley Eastern, 1992.

DOGRA, Ramesh Chander; DOGRA, Urmila. **Let's know hinduism:** the Oldest Religion of Infinite Adaptability and Diversity. Nova Déli: Star Publications, 2006.

DOWSON, John. **A classical dictionary of hindu mythology and religion geography, history, and literature.** Nova Déli: Asian Education Service, 2004.

DWYER, Rachel. **100 Bollywood films.** Londres: British Film Institute, 2005.

DWYER, Rachel. **Filming the Gods:** religion and Indian Cinema. Abingdon: Routledge, 2006.

DWYER, Rachel. **Indian cinema and the diaspora.** *In:* CHATTERJI, Joya; WASHBROOK, David (org.). Handbook of the south asian diaspora. Abingdon: Routledge, 2013.

ECK, Diana. **Darshan:** seeing the divine image in India. 3. ed. Nova York: Columbia University Press, 1998.

ENGFER, Lee. **India in pictures.** Springfield: 21st Century Press, 2002. (Série Visual Geography).

FITZGERALD, Edward. **Rubaiyat of Omar Khayyam.** Edição: Daniel Karlin. Oxford: Oxford University Press, 2009. (Série Oxford World's Classics.).

FLOOD, Gavin. **An introduction to hinduism.** Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

FLUECKIGER, Joyce Burkhalter. **Everyday hinduism.** Hoboken: Wiley-Blackwell, 2015.

GAHLOT, Deepa. **Take-2:** 50 Films that deserve a new audience. Nova Déli: Hay House India, 2015.

GANDHI, Mahatma. **The essential Gandhi:** an anthology of his writings on his life, work, and ideas. Edição Louis Fischer. 2. ed. Nova York: Random House Digital, 2002.

GANDHY, Behroze; THOMAS, Rosie; GLEDHILL, Christine (org.). **Stardom:** industry of desire. Abingdon: Routledge, 1991.

GANTI, Tejaswini. **Bollywood:** a guidebook to popular hindi cinema. 2. ed. Abingdon: Routledge Film Guidebooks, 2004.

GANTI, Tejaswini. Corporatization and the Hindi film industry. *In:* GOKULSING, K. Moti; DISSANAYAKE, Wimal. **Routledge handbook of indian cinemas.** Abingdon: Routledge, 2013.

GANTI, Tejaswini. **Producing Bollywood:** inside the contemporary hindi film industry. Durham: Duke University Press, 2012.

GARGA, Bhagwan Das. **So many cinemas:** the motion picture in India. Mumbai: Eminence Designs, 1996.

GESTELAND, Richard R.; GESTELAND, Mary C. **India – cross-cultural business behavior:** for business people, expatriates and scholars. Frederiksberg: Copenhagen business School Press, 2010.

GLENN, Evelyn Nakano. **Shades of difference:** why skin color matters. Stanford: Stanford University Press, 2009.

GODIWALA, Dimple. **Alternatives within the mainstream:** british black and asian theatres. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Press, 2006.

GOKULSING, K. Moti; DISSANAYAKE, Wimal. **Routledge handbook of indian cinemas.** Abingdon: Routledge, 2013.

GOLDSMITH, Melissa U. D.; WILLSON, Paige A.; FONSECA, Anthony J. **The encyclopedia of musicians and bands on film.** Londres: Rowman & Littlefield, 2016.

GOMERY, Douglas; PAFORT-OVERDUIN, Clara. **Movie history:** a survey. 2. ed. Abingdon: Routledge, 2011.

GOOPTU, Sharmistha. **Bengali cinema:** an other nation. Abingdon: Routledge, 2011.

GÖRKE, Christina. **The role of advertising in Indian women's desire to be fair.** Hamburg: Anchor Academic Publishing, 2014.

GOSWĀMĪ, Keśawānanda Dewa. **Life and teachings of Mahāpuruṣa Śaṅkaradeva.** Ann Arbor: University of Michigan, 2009.

GREEN, Jen. **Gandhi and the Quit India Movement.** Londres: Capstone Global Library, 2014.

GREENBAUM, Sidney. **English grammar.** Oxford: Oxford University Press, 1996.

GROSSMAN, Vasily. **An armenian sketchbook.** Tradução do russo para o inglês de Robert Chandler e Elizabeth Chandler. Nova York: New York Review Books, 2013.

GUPTA, Bina. **An introduction to indian philosophy:** perspectives on reality, knowledge, and freedom. Abingdon: Routledge, 2012.

GUPTA, Dwarakanath. **Socio-cultural history of an indian caste.** Nova Déli: Mittal Publications, 1999.

GUPTA, Om. **Encyclopedia of India, Pakistan and Bangladesh.** Nova Déli: Isha Books, 2006, v. 4.

HAMILTON, Sue. **Indian philosophy:** a very short introduction. Nova York: Oxford University Press, 2001.

HAMON, Raeann R.; INGOLDSBY, Bron B. **Mate selection across cultures.** Thousand Oaks: SAGE Publications, 2003.

HARDGRAVE JUNIOR, Robert L. Politics and the film in Tamil Nadu: the stars and the DMK. *In:* VELAYUTHAM, Selvaraj. **Tamil cinema:** the cultural politics of India's other film industry. Abingdon: Routledge, 2008.

HARLAN, Lindsey. **Religion and rajput women:** the ethic of protection in contemporary narratives. Berkeley: University of California Press, 1992.

HARRISS-WHITE, Barbara. **India working:** essays on society and economy. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

HASNAIN, N. (org.). **Weaker sections:** the psycho-social perspective. Nova Déli: Gyan Publishing House, 1998.

HAWLEY, John Stratton. **Sati, the blessing and the curse:** the burning of wives in India. Oxford: Oxford University Press, 1994.

HEATH-BROWN, Nick. **The statesman's yearbook 2016:** the politics, cultures and economies of the world. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.

HEIDE, William Van der. **Malaysian cinema, asian film:** border crossings and national cultures. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002.

HOCHMAN, Stanley. **McGraw-Hill encyclopedia of world drama**. 2. ed. Nova York: McGraw-Hill, 1984, v. 1.

HOIBERG, Dale; RAMCHANDANI, Indu. **Students' Britannica India:** I to M (Iblis to Mira Bai). Nova Déli: Encyclopedia Britannica, 2000, v. 3.

HOLROYDE, Peggy. **Indian music:** a vast ocean of promise. Abingdon: Routledge, 2018.

HOONAARD, Will C. Van den. Bahá'is. *In:* SCOTT, Jamie S. **The religions of canadians.** Toronto: University of Toronto Press, 2012.

HOPKINS, John C. **Structure and change in indian society.** Abingdon: Routledge, 2017.

HUDA, Anwar. **The art and science of cinema.** Nova Déli: Atlantic Publishers and Distributors, 2004.

IVANOVIC, Milena. **Cultural tourism.** Cidade do Cabo: Juta & Company, 2008.

JAISWAL, Tulika. **Indian arranged marriages:** a social psychological perspective. Abingdon: Routledge, 2014.

JAMMANNA, Akepogu; SUDHAKAR, Pasala. **Dalits' struggle for social justice in Andhra Pradesh (1956-2008).** Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2016.

JAYAWARDENA, Kumari. **Feminism and nationalism in the third world.** Londres: Zed Books, 1986.

JEFFREY, Craig; HARRISS, John. **Keywords for modern India.** Oxford: Oxford University Press, 2014.

JESS-COOKE, Carolyn. **Film sequels:** theory and practice from Hollywood to Bollywood. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2009.

JINA, Prem Singh. **Tourism in Ladakh Himalaya.** Nova Déli: Indus Publishing Company, 1994.

JONES, Constance A.; RYAN, James D. **Encyclopedia of hinduism.** Nova York: Facts on File, 2007. (Série Encyclopedia of world religions).

KABIR, Nasreen Munni. **Bollywood: The indian cinema story.** Londres: Channel 4 Books, 2002.

KAKAR, Sudir. The cinema as collective fantasy. *In:* VASEDEV, A.; LENGLET, P. (org.). **Indian cinema superbazaar.** Nova Déli: Vikas Books, 1983.

KANNANKERIL, Charles. **The inventor in you:** A step-by-step guide to your first invention. Bloomington: Balboa Press, 2018.

KASBEKAR, Asha. **Pop Culture India!** Media, arts, and lifestyle. Califórnia: ABC-CLIO, 2006. (Série Popular culture in the contemporary world).

KATHLEEN, Tracy. **Islamic culture in the middle east in perspective.** Hockessin: Mitchell Lane Publishers, 2015.

KATRAK, Ketu H. Dance in South Asia. *In:* LINDGREN, Allana; ROSS, Stephen (org.). **The modernist world.** 2. ed. Abingdon: Routledge, 2017.

KAUR, Raminder; SINHA, Ajay J. **Bollyworld:** popular indian cinema through a transnational lens. Nova Déli: SAGE Publications, 2005.

KEMMERER, Lisa. **Animals and world religions.** Nova York: Oxford University Press, 2012.

KESAVAN, Mukul. An undergraduate history of hindi cinema. *In:* VERGHESE, B. G. (org.). **Tomorrow's India:** another tryst with destiny. Nova Déli: Penguin Books, 2006.

KHAN, Anas. **Microfinance and rural development:** a study of Aligarh district, Uttar Pradesh. Raleigh: Lulu Publication; Solapur: Laxmi Book Publication, 2018.

KHILNANI, N. M. **Socio-political dimensions of modern India.** Nova Déli: MD Publications, 1993.

KHOLI-KHANDEKAR, Vanita. **The indian media business.** Nova Déli: Sage Publications, 2006.

KLINE, John M. **Ethics for international business:** decision-making in a global political economy. 2. ed. Abingdon: Routledge, 2010.

KUIPER, Kathleen. **The culture of India:** understanding India. Chicago: Britannica Educational Publishing; Nova York: Rosen Educational Services, 2011.

KUMAR, Shanti. Hollywood, Bollywood, Tollywood. *In:* KAVOORI, Anandam P. (org.). **Global Bollywood**. Nova York: New York University Press, 2008, p. 41-43.

LAMB, Sarah. **White saris and sweet mangoes:** aging, gender, and body in north India. Berkeley: University of California Press, 2000.

LATA, Swarn. **The journey of the sitar in indian classical music:** origin, history, and playing styles. 2. ed. Bloomington: iUniverse Books, 2013.

LAVEESH, Bhandari; KALE, Sumita. **Indian states at a glance 2008-09:** performance, facts and figures: Chhattisgarh. Nova Déli: Pearson Education, 2009. (Série State).

LE, Huu Phuoc. **Buddhist architecture.** Lakeville: Grafikol, 2010.

LIMCA. **Limca books of records 2018:** India at her best. Gurugram: Hachette Book Publishing India, 2018.

LOBATO, Ramon. **Netflix nations:** the geography of digital distribution. New York: New York University Press, 2019.

LOBATO, Ramon. **Shadow economies of cinema:** mapping informal film distribution. Londres: Bloomsbury Publishing, 2012. (Série Cultural histories of cinema).

LONG, Jeffery D. **Historical dictionary of hinduism.** Lanham: Scarecrow Press, 2011.

LONG, Jeffery D. **Jainism:** an introduction. Londres: IB Tauris & Co., 2009.

LUTGENDORF, Philip. **Hanuman's tale:** the messages of a divine monkey. Oxford: Oxford University Press, 2007.

LUTZE, Lothar. From Bharata to Bombay: change and continuity in hindi film aesthetics. *In:* PFLEIDERER, Beatrix; LUTZE, Lothar (org.). **The hindi film:** Agent and re-agent of cultural change. Nova Déli: Manohar, 1985.

LYNCH, O. **Divine passions: t**he social construction of emotions in India. Berkeley: University of California Press, 1990.

LYNTON, Harriet Ronken. **Born to dance.** Himayatnagar: Orient Longman Limited, 1995.

MADHAVA, Prasad; ASWIN, Punathambekar M. Surviving Bollywood. *In:* KAVOORI, Anandam P. (org.). **Global Bollywood**. Nova York: New York University Press, 2008, p. 41-43.

MAGADI, Ranganathan. **My literary works:** novel, short stories, biographies and poetry. Raleigh: Lulu Publication, 2009.

MAJUMDAR, Neepa. **Wanted cultured ladies only!** Female stardom and cinema in India, 1930s-1950s. Champaign: University of Illinois Press, 2010.

MALIK, Amita. 1947-1961: the golden age. *In:* GULZAR; NIHALANI, Govind; CHATTERJEE, Saibal. **Encyclopedia of hindi cinema.** Nova Déli: Encyclopedia Britannica (India). Mumbai: Popular Prakashan, 2003.

MASSEY, Reginald. **India's dances:** their history, technique, and repertoire. Nova Déli: Abhinav Publications, 2004.

MAYO, Katherine. **Mother India.** Nova York: Blue Ribbon Books, 1927.

MAZUMDAR, Aurobindo. **Vande Mataram and islam.** Nova Déli: Mittal Publications, 2007.

McGREGOR, Ronald Stuart. **The Oxford hindi-english dictionary.** Oxford: Oxford University Press, 1994.

MCMULLEN, Michael. 2000. **The bahá'í:** the religious construction of a global identity. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

MEHRISHI, Rajiv. **India 2017 yearbook.** Chennai: McGraw Hill Education, 2017.

MELTON, J. Gordon; BEVERLEY, James A.; BUCK, Christopher; JONES, Constance A. **Religious celebrations:** an encyclopedia of holidays, festivals, solemn observances, and spiritual commemorations. Santa Bárbara, Denver, Oxford: ABC-CLIO, 2011.

MEYER-DINKGRÄFE, Daniel. **Approaches to acting:** past and present. Londres: Bloomsbury Academic, 2001. (Série Continuum Collection).

MISHRA, Suman. Bollywood: aspirations of a globalizing India. *In:* MISHRA, Suman; KERN-STONE, Rebecca. **Transnational media:** concepts and cases. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2019.

MISHRA, Vijay. **Bollywood cinema:** temples of desire. Abingdon: Routledge, 2002.

MORCOM, Anna. **Hindi film songs and the cinema.** Abingdon: Routledge, 2017. (Série SOAS Musicology).

MORCOM, Anna. **Hindi film songs and the cinema.** Farnham: Ashgate Publishing, 2007.

MOTWANI, Jagat K. **None but India (Bharat):** the cradle of aryans, sanskrit, vedas, & swastika. Bloomington: iUniverse, 2014.

MULCHANDANI, Sandhya. **Kama sutra for women.** Nova Déli: Roli Books, 2006.

MUNSHI, Shoma. **Remote control:** indian television in the new millennium. Nova Déli: Penguin Books India, 2012.

NANDY, Ashis. **The secret politics of our desires:** innocence, culpability and indian popular cinema. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1998.

NARAYAN, Shovana. **Indian theatre and dance traditions.** Nova Déli: Harman Publishing House, 2004.

NARAYAN, Shovana. **The sterling book of indian classical dance.** Berkshire: New Dawn Press, 2005.

NATARAJAN, Nalini. Woman, nation and narration in midnight's children. *In:* GREWAL, Inderpal; KAPLAN, Caren (org.). **Scattered hegemonies:** postmodernity and transnational feminist practices. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1994.

NEHRA, Air Marshal R. K. **Hinduism & its military ethos.** Nova Déli: Lancer Publishers & Distributors, 2013.

NOCHIMSON, Martha P. **World on film:** an introduction. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.

NORALES, Francisca O. **Cross-cultural communication:** concepts, cases and challenges. Amherst: Cambria Press, 2006.

NORWOOD, Kimberly Jade; FOREMAN, Violeta Solonova. The ubiquitousness of colorism. *In:* NORWOOD, Kimberly Jade (org.). **Color matters:** skin tone bias and the myth of a postracial America matter. Abingdon: Routledge, 2014.

NOWELL-SMITH, Geoffrey. **The Oxford history of world cinema.** Oxford: Oxford University Press, 1999.

ODOM, Glenn A. **World theories of theatre.** Abingdon: Routledge, 2017.

PANDIT, Bansi. **Explore hinduism.** Loughborough: Heart of Albion Press, 2005.

PARAMESWARAN, Ambi. **For god's sake:** an adman on the business of religion. Nova Déli: Penguin, 2015.

PARMAR, Prabhjot. From Lahore to Bombay… to Vancouver: the checkered journey of Punjabi cinema. *In:* GOKULSING, K. Moti; DISSANAYAKE, Wimal. **Routledge handbook of indian cinemas.** Abingdon. Nova York: Routledge, 2013.

PATEL, Tulsi. **Sex-selective abortion in India:** gender, society and new reproductive technologies. Nova Déli: SAGE Publications, 2007.

PAUWELS, Heidi Rika Maria. **Indian literature and popular cinema:** recasting classics. Abingdon: Routledge, 2007.

PENDAKUR, Manjunath. **Indian popular cinema:** industry, ideology, and consciousness. Nova York: Hampton Press, 2003.

PETTERSSON, Thorleif, ESMER, Yilmaz R. **Changing values, persisting cultures:** case studies in value change. Leiden: Brill, 2008.

PILLAI, R. S. N. **Marketing management.** Ram Nagar, Nova Déli: S. Chand & Company, 2010.

PILLAI, Swarnavel Eswaran. **Madras Studios:** narrative, genre, and ideology in tamil cinema. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2015.

PILLANIA, Rajesh K.; BANERJEE, Subhojit. Entertainment and economic contributions of the indian hindi movie industry. *In:* CAMERON, Samuel. **Handbook on the economics of leisure.** Northampton: Edward Elgar Publishing, 2011.

PITKOW, Marlene. The good, the bad, and the ugly: kathakali's females and the men who play then. *In:* BRUCKNER, Heidrun; BRUIN, Hanne M. de; MOSER, Heike. **Between fame and shame:** performing women: women performers in India. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2011. (Drama und theater in südasien, 9).

POLLOCK, Sheldon. **A rasa reader:** classical indian aesthetics. Nova York: Columbia University Press, 2016.

PRASAD, M. Madhava. **Ideology of the hindi film**: a historical construction. Oxford: Oxford University Press, 1998.

PRUTHI, R. K. **Indian Caste System.** Nova Déli: Discovery Publishing House, 2002. (Série Culture and Civilization, 8).

RADHAKRISHNAN, Sarvepalli; MOORE, Charles A. **A Source book in Indian philosophy.** Princeton: Princeton University Press, 1957.

RAGHAVENDRA, M. K. **Seduced by the familiar:** narration and meaning in Indian Popular Cinema. Nova Déli: Oxford University Press, 2008.

RAHEJA, Gloria Goodwin. Women's speech genres, kinship and contradiction. *In:* KUMAR, Nita (org.). **Women as subjects:** south asian histories. Charlottesville: University Press of Virginia, 1994.

RAJ, Ashok. **Hero:** Amitabh Bachchan to the Khans & beyond. Nova Déli: Hay House Publishers, 2010. (Série The Bollywood, 2).

RAJADHYAKSHA, Ashish. **Indian cinema:** a very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2016.

RAJADHYAKSHA, Ashish; WILLEMEN, Paul. **Encyclopedia of indian cinema.** Abingdon: Routledge, 2012.

RAJAGOPAL, Arvind; RAO, Anupama. **Media and utopia:** history, imagination and technology. Abingdon: Routledge, 2016.

RAJU, Zakir Hossain. **Bangladesh cinema and national identity:** in search of the modern? Abingdon: Taylor Francis, 2014.

RAMACHANDRAN, Naman. **Rajinikanth**: a birthday special. Chennai: The Hindu, 2012.

RAMAN, K. V. **Temple art, icons and culture of India and south-east Asia.** Nova Déli: Sharada Publishing House, 2006.

RAMM-BONWITT, Ingrid. **Mudras:** as mãos como símbolo do cosmos. Tradução Dante Pignatari. São Paulo: Editora Pensamento, 1987.

RANI, N.U. **Educational television in India.** Nova Déli: Discovery Publishing Group, 2006.

RAY, Satyajit. What is wrong with indian films. *In:* RAY, Satyajit. **Our films, their films.** Nova Déli: Orient Longman, 1976.

REDDI, C.V. Narasimha. **Effective public relations and media strategy.** 2. ed. Nova Déli: PHI Learning Private Limited, 2014.

RENARD, John. **The A to Z of sufism.** Lanham: The Scarecrow Press, 2009. (Série The A to Z guide series, 44).

RENARD, John. **The handy islam answer book.** Canton: Visible Ink Press, 2015.

RICHARDSON, E. Allen. **Strangers in this land:** religion, pluralism and the american dream. Jefferson: McFarland & Company, 2010.

ROBINSON, Andrew. **Apu trilogy:** Satyajit Ray and the making of an epic. Nova York: I. B. Tauris, 2010.

ROBINSON, Andrew. **Satyajit Ray:** the inner eye: the biography of a master filmmaker. Nova York: I. B. Tauris, 2003.

SALAM, Ziya Us. **Houseful:** the golden years of hindi cinema. Noida: Om Books International, 2012.

SAMEER, A.H.W. **Hindu vrat kathayen.** Nova Déli: Diamond Books, 2006.

SARAN, Renu. **History of indian cinema.** Nova Déli: Diamond Pocket Books, 2012.

SARDAR, Ziauddin. Dilip Kumar made me do it. *In:* NANDY, Ashis. **The Secret Politics of our desires:** innocence, culpability and indian popular cinema. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1998.

SAXENA, Sushil Kumar. **Swinging syallables:** aesthetics of kathak dance. Nova Déli: Sangeet Natak Akademi, 1991.

SCHMIDT, Arno; FIELDHOUSE, Paul. **The world religions cookbook.** Westport: Greenwood Press, 2007.

SCHNEIDER, Steven Jay. **1001 Movies you must see before you die.** Londres: Quintessence Editions, 2003.

SCHWARTZ, See Susan L. **Rasa:** performing the divine in India. Nova York: Columbia University Press, 2004.

SEID, Betty; PIJNAPPEL, Johan. **New narratives:** contemporary art from India. Ahmedabad: Mapin Publishing, 2007.

SHIN, Jae-Eun. **Change, continuity and complexity:** the mahāvidyās in east Indian śākta traditions. Abingdon: Routledge, 2018.

SINGH, Khushwant; DÉ, Shobha. **Uncertain liaisons:** sex, strife & togetherness in urban India. Londres: Penguin Books, 1993.

SINGH, Paramjeet. **Legacies of the homeland.** Chennai: Notion Press, 2018.

SINGH, Y. P. **Islam in India and Pakistan:** a religious history. Nova Déli: Alpha Editions, 2015.

SINGHVI, Laxmi Mall. **Diplomacy & diaspora.** Nova Déli: Ocean Books, 2012.

SINHA, Aakriti. **Let's know dances of India.** Nova Déli: Star Publications, 2006.

SINHA, Indra. **The love teachings of Kama sutra.** Nova York: Crescent Books, 1981.

SINHA, Mrinalini. **Specters of Mother India:** the global restructuring of an empire. Durham: Duke University Press, 2006.

SIRCAR, D.C. **Studies in indian coins.** Nova Déli: Motilal Banarsidass Publishers, 2008.

SOUZA, Eudoro de. **Poética (Aristóteles):** tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 1986. (Série Clássicos da Filosofia).

SPEYER, Jacob Samuel. **Sanskrit syntax.** Leyden: E. J. Brill, 1886.

SRINDHAR, S.N.; MATTOO, N.K. **Ananya:** a portrait of India. Nova York: Associations of indians in America, 1997.

SRINIVAS, Lakshmi. **House full:** indian cinema and the active audience. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas: Papyrus, 2003.

STEEVER, Sanford B. **The dravidian languages.** Abingdon: Routledge, 1998. (Série Routledge Language Family).

STEVENSON, Angus (org.). **Oxford dictionary of english.** 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 2010.

STILL, Clarinda (org.). **Dalits in neoliberal India:** mobility or marginalization? Abingdon: Routledge, 2014. (Série Exploring the political in South Asia).

TANEJA, Preti. Breaking curfew, presenting utopia: Vishal Bhardwaj's Haider inside the national and international legal framework. *In:* DEVASUNDARAM, Ashvin Immanuel. **Indian cinema beyond Bollywood:** the new independent cinema revolution. Abingdon: Routledge, 2018.

TEDESCO, Giulia. Love, power and identity: the three faces of food in indian cinema. *In:* MONTI, Alessandro; ROZZONELLI, Carole. **Experiments in film appreciation.** Raleigh: Lulu Publication, 2016.

TEO, Stephen. **Eastern Westerns**: film and genre outside and inside Hollywood. Abingdon: Taylor & Francis, 2017.

TEO, Stephen. **The asian cinema experience:** styles, spaces, theory. Abingdon: Routledge, 2012.

THAKUR, Pradeep. **Indian music masters of our times:** Part I. Punjab: Pradeep Thakur & Sons, 2010.

THOMAS, Rosie. Melodrama and negotiation of morality in mainstream hindi film. *In:* BRECKENRIDGE, Carol (org.). **Consuming modernity:** public culture in a South Asian world. Minnesota: University of Minnesota Press, 1995, p. 157-181.

THORAT, Sukhadeo. **Dalits in India:** search for a common destiny. Nova Déli: SAGE Publications, 2009.

THORPE, Edgar; THORPE, Showick. **The Pearson General Studies Manual.** Chandigarh: Pearson Education India, 2009.

THORPE, Showick; THORPE, Edgar. **The Pearson general knowledge manual 2011.** Noida: Dorling Kindersley, 2011.

THUSSU, Daya Kishan. **Media on the move:** global flow and contra-flow. Abingdon: Routledge, 2007.

TIWARI, Saket Raman. **Teaching of English.** Nova Déli: APH Publishing Corporation, 2008.

TRILLIN, Calvin. Last days of the rickshaw. *In:* HOLWAY, Tatiana (org.). **Living in the world:** cultural themes for writers. Boston: Wadsworth Cengage Learning, 2014. (Série National Geographic Learning Reader).

TRIVEDI, Poonam; CHAKRAVARTI, Paromita. **Shakespeare and indian cinemas:** "local habitations". Abingdon: Routledge, 2019.

UNIVERSAL LAW PUBLISHING. **The Industrial Disputes Act, 1947 (14 of 1947):** as amended by The Industrial Disputes (Amendment) Act, 2010 (24 of 2010) with State Amendments and The Industrial Tribunal (Procedure) Rules, 1949, The Industrial Tribunal (Central Procedure) Rules, 1954, The Industrial Disputes (Central) Rules, 1957. Nova Déli: Universal Law Publishing, 2011.

V&S PUBLISHERS. **Hindi - English Dictionary.** Nova Déli: V&S Publishers, 2014.

VALICHA, Kishore. **The moving image:** a study of indian cinema. 2. ed. Hyderabad: Sangam Books, 1988.

VARIA, Kush. **Bollywood**: gods, glamour, and gossip. Nova York: Columbia University Press, 2013.

VASUDEVAN, Ravi. The many meanings of “Bollywood”. *In:* DWYER, Rachel; PINTO, Jerry (org.). **Beyond the boundaries of Bollywood:** the many forms of hindi cinema. Nova Déli: Oxford University Press, 2011.

VĀTAVE, Bāpu. **Dadasaheb Phalke, the father of indian cinema.** Nova Déli: National Book Trust, 2004.

VATSYAYANA. **Kama sutra:** the original english translation by Sir Richard Francis Burton. Kelowna: Musaicum Books, 2017.

VELAYUTHAM, Selvaraj. Introduction: the cultural history and politics of south indian tamil cinema. *In:* VELAYUTHAM, Selvaraj. **Tamil cinema:** the cultural politics of India's other film industry. Abingdon: Routledge, 2008.

VERSTAPPEN, Sanderien. RUTTEN, Mario. Bollywood and the indian diaspora: reception of indian cinema among hindustani youth in the Netherlands. *In:* OONK, Gijsbert (org.). **Global Indian Diasporas:** exploring trajectories of migration and theory. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

VIDYARTHI, Lalita Prasad; JHA, Makhan. SARASWATI, Baidyanath. **The sacred complex of Kashi:** a microcosm of indian civilization. Nova Déli: Concept Publishing Company, 2005.

VINNELS, David; SKELLY, Brent. **Bollywood showplaces:** cinema theatres in India. Cambridge: E & E Plumridge; Londres: Decorum Books, 2002.

VISWAMOHAN, Aysha Iqbal; JOHN, Vimal Mohan (org.). **Behind the scenes:** contemporary Bollywood directors and their cinema. Los Angeles: SAGE, 2017.

WEDGWOOD, Hensleigh. **Dictionary of english etymology.** Londres: Trübner & Co., 1862, v. 2.

WERLANG, Sérgio Ribeiro da Costa. **A descoberta da liberdade.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

WERNER, Karel. **A popular dictionary of hinduism.** Abingdon: Routledge, 2005.

WILLIAMS, George M. **Handbook of hindi mythology.** Oxford: Oxford University Press, 2003.

WOODS, Jeannine. **Visions of empire and other imaginings:** cinema, Ireland and India, 1910-1962. Berna: Peter Lang. 2011.

ZANKAR, Anil**. Mughal-e-Azam.** Noida: HarperCollins Publishers India, 2013.

Publicações disponíveis na internet com indicação de autoria pessoal

ABRAHAM, Mary-Rose. Dark is beautiful: the battle to end the world's obsession with lighter skin. **The Guardian**, Londres, 4 set. 2017. Disponível em: https://www.theguardian.com/inequality/2017/sep/04/dark-is-beautiful-battle-to-end-worlds-obsession-with-lighter-skin. Acesso em: 08 ago. 2018.

AHMAD, Omair. Once upon a fable: pop history gets piping hot as Jodhaa Akbar stirs up a queen-sized row. **Outlook**, Nova Déli, 18 fev. 2008. Disponível em: https://www.outlookindia.com/magazine/story/once-upon-a-fable/236712. Acesso em: 8 abr. 2019.

AYAZ, Shaikh. Revisiting Prakash Mehra's Zanjeer: the film that made Amitabh Bachchan. **The Indian Express**, Noida, 21 jun. 2017. Disponível em: https://indianexpress.com/article/entertainment/bollywood/revisiting-prakash-mehra-zanjeer-the-film-that-made-amitabh-bachchan-4714064/. Acesso em: 31 ago. 2019.

BADHWAR, Neena. Remember Manju Bhargavi: the Sankarabharnam actor was in Sydney recently. **The Indian Down Under**, Westleigh, jun. 2019. Disponível em: http://www.indiandownunder.com.au/?p=13433. Acesso em: 1 set. 2019.

BALDRIDGE, Jason. Reconciling linguistic diversity: the history and the future of language policy in India. **University of Toledo**, Toledo, 1996. Disponível em: https://www.ling.upenn.edu/~jason2/papers/natlang.htm. Acesso em: 31 ago. 2019.

BAMZAI, Kaveree. Sooraj Barjatya: Bollywood's most profitable filmmaker steps out of the comfort zone. **India Today**, Noida, 19 jun. 2012. Disponível em: https://www.indiatoday.in/magazine/society-the-arts/films/story/20030707-sooraj-barjatya-bollywoods-most-profitable-filmmaker-steps-out-of-the-comfort-zone-792519-2003-07-07. Acesso em: 08 abr. 2019.

BARBER, Karin. Preliminary notes on audiences in Africa. **Journal of the International African Institute**, Cambridge, v. 67, n. 3, p. 347-362, 1997. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/1161179. Acesso em: 23 abr. 2017.

BASU, Supata. Solah shringar: the science behind it. **The Times of India**, Mumbai, 28 set. 2016. Disponível em: https://timesofindia.indiatimes.com/life-style/beauty/Solah-Shringar-The-science-behind-it/articleshow/54520592.cms. Acesso em: 8 set. 2019.

BAUER, Roxanne. Media (r)evolutions: the epic Nollywood machine. **The World Bank**, Washington, 2015. Disponível em: www.blogs.worldbank.org/publicsphere/media-revolutions-epic-nollywood-machine. Acesso em: 22 abr. 2017.

BAVA, Silvio Caccia. A síntese mágica do cinema indiano. **Le Monde Diplomatique Brasil**, Brasília, 2011. Disponível em: www.diplomatique.org.br. Acesso em: 26 jun. 2016.

BHAUMIK, Kaushik. A brief history of cinema from Bombay to 'Bollywood'. **Blackwell Publishing**, Hoboken, 2004. Disponível em: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1478-0542.2004.00087.x. Acesso em: 22 abr. 2017.

BLACKBURN, Stuart. Indian languages. **Humanities Institute**, California, S.D. Disponível em: http://humanitiesinstitute.org/assets/india71197.language.pdf. Acesso em: 31 ago. 2019.

BOOTH, Gregory D. Traditional content and narrative structure in the hindi commercial cinema. **Asian Folklore Studies**, Nagoya, v. 54, n. 2, p. 169-190, 1995. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/1178940. Acesso em: 04 dez. 2017.

BROCKMANN, Leonardo. A história de amor de Sita e Rama. **Casa das letras**, Alfragide, 2015. Disponível em: http://www.editoracasadasletras.com/blog/a-historia-de-amor-de-sita-e-rama. Acesso em: 30 mar. 2018.

BUSHELL, Laura. Mughal-e-Azam (The Mogul) (1960). **British Broadcasting Corporation**, Londres, 11 out. 2002. Disponível em: http://www.bbc.co.uk/films/2002/10/11/mughal_e_azam_1960_review.shtml. Acesso em: 07 abr. 2019.

CAIN, Rob. India is burning with ‘Prem ratan dhan payo’ fever. **Forbes**, Jersey, 27 out. 2015. Disponível em: https://www.forbes.com/sites/robcain/2015/10/27/india-is-burning-with-prem-ratan-dhan-payo-fever/#65b6155e525e. Acesso em: 6 set. 2019.

CANOSSA, Carolina. Para que serve a “pinta” na testa das indianas? **Super Interessante**, São Paulo, 4 dez. 2017. Disponível em: https://super.abril.com.br/mundo-estranho/para-que-serve-a-pinta-na-testa-das-indianas/. Acesso em: 17 jul. 2018.

CHANDRA, Anupama. String of big flops trigger Bombay's dream merchants to struggle with changing audience. **India Today**, Noida, 30 mai. 2013. Disponível em: https://www.indiatoday.in/magazine/society-the-arts/story/19960430-string-of-big-flops-trigger-bombay-dream-merchants-to-struggle-with-changing-audience-833507-1996-04-30. Acesso em: 04 abr. 2019.

COWGILL, Warren; JASANOFF, Jay H. Indo-european languages. **Encyclopedia Britannica**, Chicago, S.D. Disponível em: https://www.britannica.com/topic/Indo-European-languages. Acesso em: 14 jul. 2019.

DE, Shobhaa. And the Bharat Ratna goes to…Hello, where are the women? **Times of India**, Mumbai, 3 fev. 2019. Disponível em: https://timesofindia.indiatimes.com/blogs/shobhaadeblog/and-the-bharat-ratna-goes-to-hello-where-are-the-women/. Acesso em: 31 ago. 2019.

DUTT, Nirupama. At 40, Sholay is THE blockbuster of Bollywood; dialogues live on. **Hindustan Times**, Nova Déli, 13 dez. 2016. Disponível em: https://www.hindustantimes.com/bollywood/at-40-sholay-is-the-blockbuster-of-bollywood-dialogues-live-on/story-wBUWuzWZBwLJuWNoeU8oSO.html. Acesso em: 25 ago. 2019.

FLOCK, Elizabeth. Idiot savant. **Forbes**, Chicago, 28 jan. 2010. Disponível em: https://www.forbes.com/2010/01/28/forbes-india-aamir-khan-3-idiots-cinema-marketing.html#63122870737c. Acesso em: 27 ago. 2019.

GERA, Sonal. 'Bombay velvet' an 'epic disaster'; Anurag Kashyap, Ranbir Kapoor bear the brunt. **The Indian Express**, Nova Déli, 24 mai. 2015. Disponível em: https://indianexpress.com/article/entertainment/bollywood/bombay-velvet-an-epic-disaster-anurag-kashyap-and-ranbir-kapoor-bear-the-brunt/. Acesso em: 25 dez. 2018.

GHOSH, Pika. Kalighat paintings from nineteenth century Calcutta in Maxwell Sommerville's 'Ethnological east indian collection'. **Expedition Magazine**, Philadelphia, v. 42, n. 3, 2000. Disponível em: https://www.penn.museum/sites/expedition/kalighat-paintings-from-nineteenth-century-calcutta-in-maxwell-sommervilles-ethnological-east-indian-collection/. Acesso em: 7 set. 2019.

GHOSH, Samrudhi. Sanjay Leela Bhansali's Padmaavat claims to be an adaptation of Jayasi's poem. But is it? Padmaavat deviates quite a lot from its source material, Malik Muhammad Jayasi's epic poem Padmavat. **India Today**, Nova Déli, 2 fev. 2018. Disponível em: https://www.indiatoday.in/movies/standpoint/story/sanjay-leela-bhansali-padmaavat-real-story-1160294-2018-02-02. Acesso em: 7 set. 2019.

GOVARDAN, D.; UNNIKRISHNAN, Rajesh. Mania Shivaji: theaters out of tickets. **India Times**, Mumbai, 15 jun. 2007. Disponível em: www.articles.economictimes.indiatimes.com/2007-06-15/news/28463123_1_sivaji-ticket-prices-book-tickets. Acesso em: 21 nov. 2017.

HACKETT, Conrad; MCCLENDON, David. Christians remain world's largest religious group, but they are declining in Europe. **Pew Research Center**, Washington, 5 abr. 2017. Disponível em: https://www.pewresearch.org/fact-tank/2017/04/05/christians-remain-worlds-largest-religious-group-but-they-are-declining-in-europe/. Acesso em: 13 mar. 2018.

HASHMI, Parampara Patil. Iconic villains of indian cinema. **Filmfare**, Mumbai, 3 mai. 2013. Disponível em: https://www.filmfare.com/features/iconic-villains-of-indian-cinema-3038-1.html. Acesso em: 06 abr. 2019.

HAXTON, Nance. Bollywood comes to Adelaide. **Australian Broadcasting Corporation** (The World Today), Ultimo, 7 set. 2006. Disponível em: https://www.abc.net.au/worldtoday/content/2006/s1735570.htm. Acesso em: 7 set. 2019.

HISSA, Cássio E. Viana; NOGUEIRA, Maria Luísa Magalhães. Cidade-corpo. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p.54-77, jan./jun. 2013. Disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/3-cidade-corpo_cassio_hissa_e_maria_nogueira.pdf. Acesso em: 23 jun. 2016.

HUTCHINSON, Pamela. The birth of India's film industry: how the movies came to Mumbai. **The Guardian**, Londres, 2013. Disponível em: https://www.theguardian.com/film/2013/jul/25/birth-indias-film-industry-movies-mumbai. Acesso em: 25 dez. 2017.

INGUI, Chris. Martin Scorsese hits DC, hangs with the Hachet. **The GW Hatchet**, Washington, 4 mar. 2002. Disponível em: https://www.gwhatchet.com/2002/03/04/martin-scorsese-hits-dc-hangs-with-the-hachet/. Acesso em: 4 mar. 2019.

JHA, Banhi. Representation of fair-skin beauty and the female consumer. **Journal of Humanities and Social Science**, Nova Déli, v. 21, n. 12, p. 1-12, dez. 2016. Disponível em: http://www.iosrjournals.org/iosr-jhss/papers/Vol.%2021%20Issue12/Version-8/A2112080112.pdf. Acesso em: 31 mai. 2017.

JOHN, Tara; GUPTA, Swati. Photograph of miss India finalists stirs debate over country's obsession with fair skin. **Cable News Network**, Atlanta, 31 mai. 2019. Disponível em: https://edition.cnn.com/style/article/miss-india-fairness-intl/index.html. Acesso em: 08 ago. 2019.

JOSHI, Lalit Mohan. Pradeep obituary: songs of Indian freedom. **The Guardian**, Londres, 4 jan. 1999. Disponível: https://www.theguardian.com/news/1999/jan/04/guardianobituaries1. Acesso em: 29 abr. 2018.

JUNGEN, Christian. Urban movies: the diversity of indian cinema. **Fédération Internationale de la Presse Cinématographique**, Munique, 4 abr. 2009. Disponível em: http://46.101.240.31/report/urban-movies-the-diversity-of-indian-cinema-by-christian-jungen/. Acesso em: 31 ago. 2019.

KAUL, Chandrika. From empire to independence: the British Raj in India 1858-1947. **British Broadcasting Corporation**, Londres, 3 mar. 2011. Disponível em: http://www.bbc.co.uk/history/british/modern/independence1947_01.shtml. Acesso em: 3 set. 2019.

KAUR, Sumiran Preet. The Indian women refusing to wear veils. **British Broadcasting Corporation**, Londres, 20 out. 2016. Disponível em: https://www.bbc.com/news/av/world-asia-india-37701026/the-indian-women-refusing-to-wear-veils. Acesso em: 5 set. 2019.

KAWOOSA, Vijdan Mohammad. How languages intersect in India. **Hindustan Times**, Nova Déli, 22 nov. 2018. Disponível em: https://www.hindustantimes.com/india-news/how-languagesintersect-in-india/story-g3nzNwFppYV7XvCumRzlYL.html. Acesso em: 31 ago. 2019.

KEHR, Dave. The 'world' of Satyajit Ray: legacy of India's premier film maker on display. **Daily News**, Nova York, 5 mai. 1995. Disponível em: http://www.nydailynews.com/. Acesso em: 4 mar. 2019.

KING, Robert D. The poisonous potency of script: hindi and urdu. **International Journal of the Sociology of Language**, Berlim, p. 43-59, 2001. Disponível em: http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.352.3671&rep=rep1&type=pdf. Acesso em: 5 set. 2019.

KUMAR, Keval J. The “Bollywoodization” of popular indian visual culture: a critical perspective. **Triple C**, Londres, 2014. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/287749930_The_'Bollywoodization'_of_Popular_Indian_Visual_Culture_A_Critical_Perspective. Acesso em: 26 jun. 2017.

KUMAR, Monisha; WALIA, Amita. Elucidation of the indian salwar kameez. **International E-Journal of Advances in Social Sciences**, Istanbul, v. 2, n. 6, p. 753-761, dez. 2016. Disponível em: http://ijasos.ocerintjournals.org/tr/download/article-file/268503. Acesso em: 8 set. 2019.

KURIAN, Nimi. Epitome of love. **The Hindu**, Chennai, 18 out. 2016. Disponível em: https://www.thehindu.com/features/kids/Epitome-of-love/article14424002.ece. Acesso em: 15 set. 2019.

LIU, Marian. Skin whiteners are still in demand, despite health concerns. **Cable News Network**, Atlanta, 3 set. 2018. Disponível em: https://edition.cnn.com/2018/09/02/health/skin-whitening-lightening-asia-intl/index.html. Acesso em: 08 ago. 2018.

LUTGENDORF, Philip. Is there an indian way of filmmaking? **International Journal of Hindu Studies**, Nova York, v. 10, n. 3, p. 227-256, dez. 2006. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/20106974?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 05 set. 2017.

MAHMOOD, Shabnam; MITRA, Manjushri. Bollywood sets sights on wider market. **British Broadcasting Corporation**, Londres, 2011. Disponível em: https://www.bbc.co.uk/news/business-13894702. Acesso em: 10 abr. 2019.

MARTINEZ, José Luiz. Rasa: estética e semiose na Índia. São Paulo: **Galáxia**, n. 2, p. 121-133, 2001. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/viewFile/1234/741. Acesso em: 08 jun. 2019.

MISHRA, Neha. India and colorism: the finer nuances. **Washington University Global Studies Law Review**, São Luís, v. 14, n. 4, p. 724-750, 2015. Disponível em: https://openscholarship.wustl.edu/law_globalstudies/vol14/iss4/14/. Acesso em: 31 mai. 2017.

NARAYANAN, A. Sathya. Shanti mantra meaning and benefits. **Times of India**, Mumbai, 16 jan. 2018. Disponível em: https://timesofindia.indiatimes.com/astrology/mantras-chants/shanti-mantra-mantra-meaning-and-benefits/articleshow/68205202.cms. Acesso em: 22 set. 2019.

NETTL, Bruno. Raga: indian musical genre. **Encyclopedia Britannica**, Londres, S.D. Disponível em: https://www.britannica.com/art/raga. Acesso em: 23 dez. 2017.

PAIS, Arthur J. Why we admire Satyajit Ray so much. **Rediff**, Mumbai, 17 abr. 2009. Disponível em: http://movies.rediff.com/report/2009/apr/14/why-we-admire-satyajit-ray-so-much.htm. Acesso em: 04 mar. 2019.

PANDEY, Geeta. Dark is divine: what colour are Indian gods and goddesses? **British Broadcasting Corporation**, Londres, 21 jan. 2018. Disponível em: https://www.bbc.com/news/world-asia-india-42637998. Acesso em: 08 ago. 2018.

PANDYA, Sonal. Kismet (1943): India's first blockbuster. **Cinestaan**, Mumbai, 9 jan. 2017a. Disponível em: https://www.cinestaan.com/articles/2017/jan/9/3698/kismet-1943-india-s-first-blockbuster. Acesso em: 05 mar. 2019.

PANDYA, Sonal. Pundalik (1912): is this India’s first ever film? **Cinestaan**, Mumbai, 12 jun. 2017b. Disponível em: https://www.cinestaan.com/articles/2017/jan/19/3905. Acesso em: 14 set. 2019.

PEREZ JÚNIOR, José Abílio. Dentre os conceitos centrais das artes clássicas indianas: experiência (rasa), estados emocionais (bhāva) e campos expressivos (abhinaya). **Revista Terceira Margem**, Juiz de Fora, v. 21, n. 36, 2017. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/17830/10825. Acesso em: 08 set. 2018.

PEREZ JÚNIOR, José Abílio. Cinema indiano: passaporte para a realidade do povo da Índia. [Entrevista concedida a Graziela Wolfart]. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, São Leopoldo, n. 412, 18 dez. 2012. Disponível em: http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/4837-jose-abilio-perez. Acesso em: 26 jun. 2017.

PEREZ JÚNIOR, José Abílio. A tradição narrativa mítica como paradigma narrativo no Cinema “secular” Indiano. **Sacrilegens**, Juiz de Fora, 2011. Disponível em: http://www.ufjf.br/sacrilegens/files/2011/02/8-13.pdf. Acesso em: 21 jun. 2017.

POSNER, Rebecca; SALA, Marius. Romanic languages. **Encyclopedia Britannica**, Londres, S.D. Disponível em: https://www.britannica.com/topic/Romance-languages. Acesso em: 12 set. 2017.

PROLONGEAU, Hubert. India’s skin-whitening creams highlight a complex over darker complexions. **The Guardian**, Londres, 24 jul. 2015. Disponível em: https://www.theguardian.com/world/2015/jul/24/dark-skin-india-prejudice-whitening. Acesso em: 08 ago. 2018.

RAJADHYAKSHA, Ashish. The ‘bollywoodization’ of the indian cinema: cultural nationalism in a global arena. **Inter-Asia Cultural Studies**, Abingdon, v. 4, n. 1, 2003. Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1464937032000060195. Acesso em: 5 mar. 2018.

RAY, Michael. Portuguese India. **Encyclopedia Britannica**, Londres, 20 jun. 2018. Disponível em: https://www.britannica.com/place/Portuguese-India. Acesso em: 04 nov. 2018.

ROBBINS, Kenneth X. Jewish women were Indian cinema's first actresses. **The News Minute**, Bangalore, 30 jan. 2016. Disponível em: https://www.thenewsminute.com/article/jewish-women-were-indian-cinemas-first-actresses-38334. Acesso em: 3 abr. 2017.

ROBINSON, W. Andrew. Satyajit Ray: indian film director. **Encyclopedia Britannica**, Londres, S.D. Disponível em: http://www.britannica.com/biography/Satyajit-Ray. Acesso em: 03 set. 2018.

ROJAS, Ana Gabriela. Como o sexo se tornou tabu na Índia, o país do Kama sutra e dos templos eróticos. **British Broadcasting Corporation**, Londres, 3 nov. 2017. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/internacional-41853763. Acesso em: 10 nov. 2018.

SAHNI, Mohit; VERMA, Neeraj; NARULA, D.; VARGHESE, Raji Mathew; SREENIVAS, V; PULIYEL, Jacob M. Missing girls in India: infanticide, feticide and made-to-order pregnancies? Insights from hospital-based sex-ratio-at-birth over the Last Century. **Plos One**, São Francisco, 21 mai. 2008. Disponível em: https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0002224. Acesso em: 27 jul. 2018.

SARKAR, Bhaskar. The Melodramas of globalization. **SAGE Journals**, Thousand Oaks, 1 mar. 2008. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0921374007088054?journalCode=cdya. Acesso em: 03 mar. 2019.

SATHAYE, Adheesh A. Crossing the lines of caste: Visvamitra and the construction of brahmin power in hindu mythology. **Oxford Scholarship Online**, Oxford, mai. 2015. Disponível em: https://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780199341108.001.0001/acprof-9780199341108?print. Acesso em: 10 set. 2019.

SCHULZE, Brigitte. The cinematic ‘discovery of India’: Mehboob's re-invention of the nation in Mother India. **Social Scientist**, Nova York, v. 30, n. 9/10, p. 72-87, set./out. 2002. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/3517959. Acesso em: 10 mar. 2019.

SEN, Sumant. Hindi the first choice of people in only 12 States. **The Hindu**, Chennai, 4 jun. 2019. Disponível em: https://www.thehindu.com/news/national/hindi-the-first-choice-of-people-in-only-12-states/article27459774.ece. Acesso em: 31 ago. 2019.

SHARMA, Manik. 30 years of DD's Ramayana: the back story of the show that changed Indian TV forever. **Hindustan Times**, Nova Déli, 13 jan. 2018. Disponível em: https://www.hindustantimes.com/tv/30-years-of-dd-s-ramayana-the-back-story-of-the-show-that-changed-indian-tv-forever/story-og0vbfSYwK75Zl7mQmdsjN.html. Acesso em: 20 set. 2019.

SILVA, Emília Teles da. O beijo ausente: reflexos do colonialismo e da luta pela independência no cinema de Bombaim da era colonial indiana. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, São Paulo, ano 4, n. 7, jan./jun. 2015. Disponível em: https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/189. Acesso em: 09 nov. 2018.

SINGH, Prashant. Box office report card: Sanju, Gold, Padmaavat make 2018 one of Bollywood's best years. **Hindustan Times**, Nova Déli, 30 ago. 2018. Disponível em: https://www.hindustantimes.com/bollywood/as-gold-becomes-8th-movie-to-make-rs-100-cr-in-2018-could-this-be-the-most-profitable-year-for-films/story-TT7TcrWn6QAZIdawMt7wPI.html. Acesso em: 7 set. 2019.

SRINIVAS, Lakshmi. The active audience: spectatorship, social relations and the experience of cinema in India. **SAGE Publications**, Londres, v. 24, p. 155-173, 2002. Disponível em: https://academic.csuohio.edu/kneuendorf/c49412/Readings/Srinivas02.pdf. Acesso em: 18 nov. 2017.

SRIVASTAVA, Shruti. Jai Maa Durga: real reasons why soil from brothel is used for idol making. **Speakingtree**, Gurgaon, 19 out. 2015. Disponível em: https://www.speakingtree.in/allslides/maa-durga-murti-real-reasons-why-soil-from-sexworkers-doorstep-is-used-for-idol-making. Acesso em: 27 ago. 2019.

STROCHLIC, Nina. India's forgotten child brides: child marriage is on the decline, but girls from poor regions slip through the cracks. **National Geographic**, Washington, 19 abr. 2018. Disponível em: https://www.nationalgeographic.com/photography/proof/2018/04/child-brides-marriage-shravasti-india-culture/. Acesso em: 11 nov. 2018.

THOMAS, Rosie. Indian cinema: pleasures and popularity. **Screen**, Glasgow, v. 26, p. 116-131, mai./ago. 1985. Disponível em: https://academic.oup.com/screen/article-abstract/26/3-4/116/1931095?redirectedFrom=fulltext. Acesso em: 10 abr. 2017.

UNNY, Divya. B-Town rewind: the tale of the first Bollywood crore. **Mid-day**, Mumbai, 19 mar. 2014. Disponível em: https://www.mid-day.com/articles/b-town-rewind-the-tale-of-the-first-bollywood-crore/15162064. Acesso em: 04 mar. 2019.

VARSHNEY, Ashutosh. Postmodernism, civic engagement, and ethnic conflict: a passage to India. **Comparative Politics**, Nova York, v. 30, n. 1, p. 1-20, out. 1997. Disponível em:

https://www.jstor.org/stable/422190?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 10 set. 2019

VATS, Rohit. Bombay velvet review: earnest performances and cliched storytelling. **Hindustan Times**, Nova Déli, 18 mai. 2015. Disponível em: https://www.hindustantimes.com/movie-reviews/bombay-velvet-review-earnest-performances-and-cliched-storytelling/story-0FPYuwF85R7plUrXZO1hqK.html. Acesso em: 27 ago. 2018.

VERNA, Rahul. Sholay: the Star wars of Bollywood? **British Broadcasting Corporation**, Londres, 14 ago. 2015. Disponível em: http://www.bbc.com/culture/story/20150813-sholay-the-star-wars-of-bollywood. Acesso em: 06 abr. 2018.

WALIA, Ramna. Techno-nostalgia: colorization of K. Asif's Mughal-e-Azam. **BioScope**, Thousand Oaks, 2013. Disponível em: http://bio.sagepub.com/content/4/2/137. Acesso em: 07 abr. 2019.

Publicações disponíveis na internet com indicação de entidade autora

ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES. **The 30th Academy Awards | 1958**. Beverly Hills: Academy of Motion Picture Arts and Sciences, 1958. Disponível em: https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1958. Acesso em: 24 jun. 2019.

ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES. **The 64th Academy Awards | 1991**. Beverly Hills: Academy of Motion Picture Arts and Sciences, 1991. Disponível em: https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1991. Acesso em: 25 dez. 2017.

ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES. **The 74th academy awards | 2002.** Beverly Hills: Academy of Motion Picture Arts and Sciences, 2002. Disponível em: https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2002. Acesso em: 04 abr. 2019.

ASIANET NEWS NETWORK. **Not so fair and lovely:** Why do Southern films prefer North Indian actresses? Thiruvananthapuram: ANN, 31 mar. 2018. Disponível em: https://newsable.asianetnews.com/entertainment/why-doesnt-the-south-film-industries-give-their-natives-a-fair-chance. Acesso em: 31 ago. 2019.

BRITISH BROADCASTING CORPORATION. **Banned film India's Daughter shown in rapists' slum.** Londres: BBC, 13 mar. 2015. Disponível em: https://www.bbc.com/news/world-asia-india-31865477. Acesso em: 12 ago. 2019.

BRITISH BROADCASTING CORPORATION. **Hinduísmo traz deuses em várias formas, gêneros e cores.** Londres: BBC, 16 abril 2003. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2003/030414_religiaohinduismo2.shtml. Acesso em: 5 set. 2019.

BRITISH BROADCASTING CORPORATION. **Holi 2019:** what is the festival of colours and why is it celebrated? Londres: BBC, 2019. Disponível em: https://www.bbc.co.uk/bitesize/articles/z6vh8xs. Acesso em: 7 set. 2019.

BRITISH BROADCASTING CORPORATION. **Mughal Empire (1500s, 1600s).** Londres: BBC, 2009. Disponível em: https://www.bbc.co.uk/religion/religions/islam/history/mughalempire_1.shtml. Acesso em: 13 out. 2017.

BRITISH BROADCASTING CORPORATION. **Why Dilwale dulhania le jayenge ran for 20 years.** Londres: BBC, 20 fev. 2015. Disponível em: https://www.bbc.com/news/blogs-magazine-monitor-31543626. Acesso em: 5 set. 2019.

BRITISH FILM INSTITUTE. **Monsoon Wedding (2001).** Londres: BFI, S.D. Disponível em: https://www.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b86e6f142. Acesso em: 31 ago. 2019.

BUSINESS-STANDARD. **Salman's 'Bajrangi bhaijaan' shines at Stardust awards.** Nova Déli: Business-Standard, 22 dez. 2015. Disponível em: https://www.business-standard.com/article/news-ani/salman-s-bajrangi-bhaijaan-shines-at-stardust-awards-115122200172_1.html. Acesso em: 6 set. 2019.

CENTRAL BOARD OF FILM CERTIFICATION. **Annual report from April 2014 to March 2015.** Mumbai: CBFC, 2015. Disponível em: https://www.cbfcindia.gov.in/main/CBFC_English/Attachments/AR_2014_2015_English.pdf. Acesso em: 3 abr. 2017.

CENTRE FOR CULTURAL RESOURCES AND TRAINING. **Manipuri dance.** Nova Déli: CCRT, S.D.a. Disponível em: http://ccrtindia.gov.in/manipuri.php. Acesso em: 06 ago. 2018.

CENTRE FOR CULTURAL RESOURCES AND TRAINING. **Mohiniyattam dance.** Nova Déli: CCRT, S.D.b. Disponível em: http://ccrtindia.gov.in/mohiniyattam.php. Acesso em: 06 ago. 2018.

CENTRE FOR CULTURAL RESOURCES AND TRAINING. **Sattriya dance.** Nova Déli: CCRT, S.D.c. Disponível em: http://ccrtindia.gov.in/manipuri.php. Acesso em: 06 ago. 2018.

DELOITTE. **Indywood:** the indian film industry. Londres: Deloitte, set. 2016. Disponível em: https://www2.deloitte.com/content/dam/Deloitte/in/Documents/technology-media-telecommunications/in-tmt-indywood-film-festival-noexp.pdf. Acesso em: 5 jul. 2018.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **Ashok Kumar:** indian actor. Chicago: Encyclopedia Britannica, S.D.a. Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Ashok-Kumar. Acesso em: 10 dez. 2017.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **Jat:** caste. Chicago: Encyclopedia Britannica, S.D.b. Disponível em: https://www.britannica.com/topic/Jat. Acesso em: 7 set. 2019.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **Jauhar:** indian rite. Chicago: Encyclopedia Britannica, S.D.c. Disponível em: https://www.britannica.com/topic/jauhar. Acesso em: 02 jan. 2019.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **Jhelum River:** river, Asia. Chicago: Encyclopedia Britannica, S.D.d. Disponível em: https://www.britannica.com/place/Jhelum-River. Acesso em: 2 out. 2018.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **Kashmir:** Region, indian subcontinent, Asia. Chicago: Encyclopedia Britannica, S.D.e. Disponível em: https://www.britannica.com/topic/Khalji-dynasty. Acesso em: 14 out. 2018.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **Khaljī dynasty:** indian dynasty. Chicago: Encyclopedia Britannica, S.D.f. Disponível em: https://www.britannica.com/topic/Khalji-dynasty. Acesso em: 14 out. 2018.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **Ladakh:** region, Kashmir region, indian subcontinent, Asia. Chicago: Encyclopedia Britannica, S.D.g. Disponível em: https://www.britannica.com/place/Ladakh. Acesso em: 27 ago. 2019.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **Middle period:** the rise of persian and turkish poetry. The new persian style. Chicago: Encyclopedia Britannica, S.D.h. Disponível em: https://www.britannica.com/topic/Islamic-arts/Middle-Period-the-rise-of-Persian-and-Turkish-poetry. Acesso em: 5 set. 2019.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **Mira Bai:** hindu mystic. Chicago: Encyclopedia Britannica, S.D.i. Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Mira-Bai. Acesso em: 5 ago. 2018.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **Mira Nair:** indian film diretor. Chicago: Encyclopedia Britannica, S.D.j. Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Mira-Nair. Acesso em: 31 ago. 2019.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **Natyashastra:** indian drama treatise. Chicago: Encyclopedia Britannica, S.D.k. Disponível em: https://www.britannica.com/topic/Natyashastra. Acesso em: 20 ago. 2018.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **Panchayat:** indian caste government. Chicago: Encyclopedia Britannica, S.D.l. Disponível em: https://www.britannica.com/topic/panchayat. Acesso em: 7 set. 2019.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **Six important mughal emperors.** Chicago: Encyclopedia Britannica, S.D.m. Disponível em: https://www.britannica.com/list/6-important-mughal-emperors. Acesso em: 25 ago. 2019.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **The Mughal Empire, 1526–1761:** The significance of Mughal rule. Chicago: Encyclopedia Britannica, S.D.n. Disponível em: https://www.britannica.com/place/India/The-Mughal-Empire-1526-1761. Acesso em: 13 out. 2017.

FESTIVAL DE CANNES. **42° Edition: 1989:** un certain regard. Festival de Cannes, 1989. Disponível em: https://www.festival-cannes.com/en/69-editions/retrospective/1989/selection/un-certain-regard. Festival de Cannes, S.D. Acesso em: 18 jan. 2018.

FESTIVAL DE CANNES. **55° Edition: 2002:** Cannes Classics: Restored Prints. Festival de Cannes, 2002. Disponível em: https://www.festival-cannes.com/en/69-editions/retrospective/2002/selection/out-of-competition. Acesso em: 29 set. 2018.

FESTIVAL DE CANNES. **57° Edition: 2004:** Cannes Classics: Restored Prints. Festival de Cannes, 2004. Disponível em: https://www.festival-cannes.com/en/69-editions/retrospective/2004/selection/cannes-classics/restored-prints-20. Acesso em: 11 dez. 2018.

GOOGLE. **Bombaim, Maharashtra, India.** Mountain View: Google Maps, 2017a. Disponível em: https://www.google.com/maps/place/Bombaim,+Maharashtra,+%C3%8Dndia/@19.0821978,72.7411,11z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x3be7c6306644edc1:0x5da4ed8f8d648c69!8m2!3d19.0759837!4d72.8776559. Acesso em: 11 ago. 2019.

GOOGLE. **India.** Mountain View: Google Maps, 2017b. Disponível em: https://www.google.com/maps/place/%C3%8Dndia/@22.2262131,75.4826326,5z/data=!4m5!3m4!1s0x30635ff06b92b791:0xd78c4fa1854213a6!8m2!3d20.593684!4d78.96288. Acesso em: 11 ago. 2019.

GUINNESS WORLD RECORDS. **Highest-grossing Bollywood film at the global box office.** Londres: Guinness World Records, S.D.a. Disponível em: https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/highest-box-office-film-gross-for-a-bollywood-film/. Acesso em: 28 ago. 2019.

GUINNESS WORLD RECORDS. **Largest film studio.** Londres: Guinness World Records, S.D.b. Disponível em: https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/largest-film-studio. Acesso em: 10 ago. 2019.

GUINNESS WORLD RECORDS. **Tallest minaret.** Londres: Guinness World Records, S.D.c. Disponível em: https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/tallest-minaret?fb_comment_id=735848343159780_1255108687900407. Acesso em: 15 set. 2019.

INTERNATIONAL INDIAN FILM ACADEMY. **2015:** Kuala Lumpur witnessed a sky full of stars. Mumbai: IIFA Awards, S.D. Disponível em:

https://www.iifa.com/collection/W_aTQRAAACkAd7jS/kuala-lumpur-witnessed-a-sky-full-of-stars. Acesso em: 3 set. 2019.

KARLOVY VARY INTERNATIONAL FILM FESTIVAL. **History:** 11st festival: july 12-27, 1958. KVIFF, S.D. Disponível em: https://www.kviff.com/en/history/1958. Acesso em: 15 set. 2019.

KRANNERT ART MUSEUM. **Krishna leaves Radha.** Champaign: KAM, S.D. Disponível em: https://kam.illinois.edu/collection/krishna-leaves-radha. Acesso em: 5 set. 2019.

MICHAELIS. **Palanquim.** São Paulo: Melhoramentos, 2019. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/palanquim/. Acesso em: 2 jun. 2019.

MINISTRY OF HOME AFFAIRS. **2011 Census Data.** Nova Déli: Office of the Registrar General & Census Commissioner, 2011. Disponível em: http://censusindia.gov.in/2011-Common/CensusData2011.html. Acesso em: 26 jan. 2017.

MINISTRY OF INFORMATION & BROADCASTING. **43rd National Film Award Catalogue.** Nova Déli: MIB, 1996. Disponível em: https://dff.nic.in/images/Documents/74_43rdNfacatalogue.pdf. Acesso em: 11 dez. 2018.

MINISTRY OF INFORMATION & BROADCASTING. **49th National Film Award Catalogue.** Nova Déli: MIB, 2002. Disponível em: https://dff.nic.in/images/Documents/68_49thNfacatalogue.pdf. Acesso em: 11 mai. 2018.

MINISTRY OF INFORMATION & BROADCASTING. **57th National Film Award Catalogue.** Nova Déli: MIB, 2009. Disponível em: https://dff.nic.in/images/Documents/45_57thNfacatalogue%20-%20.pdf. Acesso em: 15 mai. 2018.

MINISTRY OF INFORMATION & BROADCASTING. **5th National Film Award Catalogue.** Nova Déli: MIB, 1958. Disponível em: https://dff.nic.in/images/Documents/109_5thNfacatalogue.pdf. Acesso em: 11 dez. 2018.

MINISTRY OF INFORMATION & BROADCASTING. **8th National Film Award Catalogue.** Nova Déli: MIB, 1961. Disponível em: https://dff.nic.in/images/Documents/106_8thNfacatalogue.pdf. Acesso em: 11 dez. 2018.

MISS WORLD. **Aishwarya Rai:** India, 1994. Miss World, S.D. Disponível em: https://www.missworld.com/#/contestants/2425. Acesso em: 29 set. 2018.

NEW DELHI TELEVISION. **35 years on, the Sholay fire still burns indo-asian.** Nova Déli: NDTV, 14 ago. 2010. Disponível em: http://movies.ndtv.com/bollywood/35-years-on-the-sholay-fire-still-burns-44425. Acesso em: 06 abr. 2010.

NOBEL FOUNDATION. **Sonam Wangchuk.** Oslo: Nobel Prize, 2018. Disponível em: https://www.nobelprize.org/events/nobel-week-dialogue/stockholm-2018/panellists/sonam-wangchuk/. Acesso em: 27 ago. 2019.

PAKISTAN BUREAU OF STATISTICS. **Population by religion.** Islamabad: PBS, S.D. Disponível em: http://www.pbs.gov.pk/content/population-religion. Acesso em: 12 ago. 2019.

SAYLOR ACADEMY. South Asia. *In:* SAYLOR ACADEMY. **World regional geography:** people, places and globalization. Washington: Saylor Academy, 2012. Disponível em: https://saylordotorg.github.io/text_world-regional-geography-people-places-and-globalization/s12-south-asia.html. Acesso em: 10 out. 2017.

STATISTA. **Target audience for Hindi and other Indian regional language films in 2012, by region (in millions).** STATISTA, Hamburgo, S.D. Disponível em: www.statista.com/statistics/259315/bollywoods-target-audience-size-by-region/. Acesso em: 15 jan. 2018.

UNESCO INSTITUTE FOR STATISTICS. **Diversity and the film industry:** an analysis of the 2014 UIS survey on feature film statistics. Paris: UIS, 2016. Disponível em: http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/diversity-and-the-film-industry-an-analysis-of-the-2014-uis-survey-on-feature-film-statistics-2016-en_0.pdf. Acesso em: 12 out. 2017.

UNESCO WORLD HERITAGE CENTRE. **Qutb Minar and its monuments, Delhi.** Paris: UNESCO WHC, S.D. Disponível em: https://whc.unesco.org/en/list/233/. Acesso em: 15 set. 2019.

UNITED NATIONS CHILDREN'S FUND. **Ending child marriage:** progress and prospects. Nova York: UNICEF, 2014. Disponível em: https://www.unicef.org/media/files/Child_Marriage_Report_7_17_LR..pdf. Acesso em: 20/01/2019.

WORLD BANK GROUP. **Population: total.** Washington: WBG, S.D. Disponível em: https://data.worldbank.org/indicator/sp.pop.totl?most_recent_value_desc=true. Acesso em: 14 set. 2019.

ZEE CINE AWARDS. **Videos of ZCA 2001.** ZEE Cine Awards, 2001. Disponível em: https://www.zeecineawards.com/video/timeline/2001/. Acesso em: 28 ago. 2018.

ZEE CINE AWARDS. **ZCA 2017.** Zee Cine Awards, S.D. Disponível em: https://www.zeecineawards.com/timeline/2017/. Acesso em: 6 set. 2019.

Publicações disponíveis na internet sem indicação de autoria

10 BEST assamese films and beautiful actress. **All About Assam**, 11 dez. 2018. Disponível em: https://allaboutassam.in/2018/12/assamese-film/. Acesso em: 1 set. 2019.

3 IDIOTS. **Box Office India**, S.D. Disponível em: http://www.boxofficeindia.com/movie.php?movieid=136. Acesso em: 01 jan. 2017.

8 BOLLYWOOD Actresses Who Got Fairness Treatments Done. **Vanity No Apologies**, 09 ago. 2015. Disponível em: http://vanitynoapologies.com/top-8-bollywood-actresses-who-got-skin-whitening-fairness-treatments-done/. Acesso em: 08 ago. 2019.

AAJ Himalay ki choti se (Kismet). **The Songpedia**, S.D. Disponível em: https://thesongpedia.com/aaj-himalay-ki-choti-se-kismet/. Acesso em: 05 ago. 2018.

AAJ Himalay ki choti se. **Hindi Geet Mala**, S.D. Disponível em: http://www.hindigeetmala.net/song/aaj_himalay_ki_choti_se.htm. Acesso em: 24 ago. 2019.

AAJ unse milna hai: Prem ratan dhan payo. **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/151. Acesso em: 06 out. 2018.

AAN milo sajna: Gadar ek prem katha. **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/431. Acesso em: 29 set. 2018.

ACTRESSES who allegedly went in for skin lightening treatment. **Times of India**, Mumbai, S.D. Disponível em: https://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/hindi/bollywood/photo-features/actresses-who-allegedly-went-in-for-skin-lightening-treatment/actresses-who-allegedly-went-in-for-skin-lightening-treatment/photostory/35337645.cms. Acesso em: 08 ago. 2019.

AE DIL hai mushkil, Sultan big winners at Sansui Stardust Awards 2016. **Cinestaan**, 20 dez. 2016. Disponível em: https://www.cinestaan.com/articles/2016/dec/20/3460. Acesso em: 6 set. 2019.

AE MOHABBAT zindabad. **Bollynook**, S.D. Disponível: https://www.bollynook.com/en/lyrics/10719/ae-mohabbat-zindabad/. Acesso em: 28 out. 2017.

ALL FILMFARE Awards winners. **Filmfare**, S.D. Disponível em: https://www.filmfare.com/awards/filmfare-awards/winners. Acesso em: 25 set. 2018.

BACHPAN Kahan: Prem ratan dhan payo. **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/155. Acesso em: 06 out. 2018.

Bajrangi bhaijaan. **Box Office India**, S.D.a. Disponível em: https://boxofficeindia.com/movie.php?movieid=2899. Acesso em: 08 abr. 2019.

Bajrangi bhaijaan: what makes it a ‘hatke’ Salman Khan film. **Times of India**, Mumbai, S.D.b. Disponível em: https://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/hindi/bollywood/photo-features/bajrangi-bhaijaan-what-makes-it-a-hatke-salman-khan-film/how-did-salman-react-over-bajrangi-bhaijaan-winning-national-award/photostory/51594346.cms. Acesso em: 9 set. 2019.

BANJAARA: Ek tha tiger. **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/439. Acesso em: 30 set. 2018.

BEHKA: Ghajini. **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/627. Acesso em: 29 set. 2018.

BEHROOPIA. **Bollynook**, S.D. Disponível em: http://www.bollynook.com/en/lyrics/16697/behroopia/. Acesso em: 2 fev. 2019.

BEHTI hawa sa tha woh: 3 Idiots. **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/160. Acesso em: 30 set. 2018.

BEKAS pe karam kijiye. **Bollynook**, S.D. Disponível em: https://www.bollynook.com/en/lyrics/10716/bekas-pe-karam-keejeye/. Acesso em: 5 jan. 2018.

BHOJPURI star admits there’s a conspiracy to bar Priyanka Chopra from making films in their industry. **Daily News and Analysis**, 20 set. 2017. Disponível em: https://www.dnaindia.com/bollywood/report-bhojpuri-star-admits-there-s-a-conspiracy-to-bar-priyanka-chopra-from-making-films-in-their-industry-2546881. Acesso em: 1 set. 2019.

BOLLYWOOD revenues may cross Rs 19,300 crore by FY17. **The Economic Times**, Mumbai, 4 jan. 2016. Disponível em: https://economictimes.indiatimes.com/bollywood-revenues-may-cross-rs-19300-crore-by-fy17/articleshow/50438026.cms. Acesso em: 10 abr. 2019.

Bombay velvet. **Box Office India**, S.D. Disponível em: https://boxofficeindia.com/movie.php?movieid=2865. Acesso em: 08 abr. 2019.

BOX Office 1989. **Box Office India**, S.D. Disponível em: http://boxofficeindia.com/showProd.php?itemCat=195&catName=MTk4OQ==. Acesso em: 08 abr. 2019.

CHUNDARIYA katati jaye. **Bollynook**, S.D. Disponível em: http://mail.bollynook.com/en/lyrics/12608/chundariya-katati-jaye/. Acesso em: 5 jan. 2018.

DEFINITION of ‘mashallah’. Collins dictionary, S.D.a. Disponível em: https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/mashallah. Acesso em: 7 set. 2019.

DEFINITION of 'rajah' Collins Dictionary, S.D.b. Disponível em: https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/rajah. Acesso em: 8 set. 2019.

DEFINITION of 'Swadeshi'. Collins Dictionary, S.D.c. Disponível em: https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/swadeshi. Acesso em: 8 set. 2019.

DEVDAS. **Box Office India**, S.D. Disponível em: https://boxofficeindia.com/movie.php?movieid=59. Acesso em: 08 abr. 2019.

DID LATA Mangeshkar actually record Pyaar Kiya toh darna kya in a bathroom? **Hindustan Times**, Nova Déli, 28 set. 2017. Disponível em: https://www.hindustantimes.com/music/did-lata-mangeshkar-actually-record-pyaar-kiya-toh-darna-kya-in-a-bathroom/story-DYn2oUYPRrP8s6DUhxZvlJ.html. Acesso em: 25 jul. 2019.

DIL ne dil ko pukara. **Song Lyrics**, S.D. Disponível em: http://www.hindilyrics.net/translation-Kaho-Na-Pyar-Hai/Dil-Ne-Dil-Ko-Pukara.html. Acesso em: 28 ago. 2018.

DILWALE dulhania le jayenge. **Box Office India**, S.D. Disponível em: https://boxofficeindia.com/movie.php?movieid=3036. Acesso em: 08 abr. 2019.

DILWALE dulhania le jayenge's 1000-week run ends at Maratha Mandir. Bad news for DDLJ fans. The iconic romance has ended its Love story with Mumbai's Maratha Mandir theater. **India Today**, Noida, 19 fev. 2015. Disponível em: https://www.indiatoday.in/movies/bollywood/story/dilwale-dulhania-le-jayenge-1000-week-run-ends-at-maratha-mandir-241025-2015-02-19. Acesso em: 26 jul. 2018.

DOLA re dola: Devdas (2002). **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/171. Acesso em: 29 set. 2018.

DUKH bhare din beete re bhaiya. **Bollynook**, S.D. Disponível em: http://www.bollynook.com/en/lyrics/12606/dukh-bhare-din-beete-re-bhaiya/. Acesso em: 18 jul. 2018.

Ek tha tiger. **Box Office India**, S.D. Disponível em: https://boxofficeindia.com/movie.php?movieid=887. Acesso em: 08 abr. 2019.

FIFTY shades of grey banned in India despite removal of nudity. **The Guardian**, Londres, 2015. Disponível em: https://www.theguardian.com/film/2015/mar/05/fifty-shades-of-grey-banned-in-india-despite-removal-of-nudity. Acesso em: 12 ago. 2019.

GADAR ek prem katha. **Box Office India**, S.D. Disponível em: https://boxofficeindia.com/circuit_collection.php?movieid=657&cityid=8&area=domestic. Acesso em: 08 abr. 2019.

GADI wale gadi dheere haak re. **Bollynook**, S.D. Disponível em: http://www.hindilyrics.net/lyrics/of-Gadi%20Wale%20Gadi%20Dheere%20Haak%20Re.html. Acesso em: 23 jul. 2018.

GHAJINI. **Box Office India**, S.D. Disponível em: https://boxofficeindia.com/movie.php?movieid=309. Acesso em: 08 abr. 2019.

GHANAN ghanan: Lagaan. **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/610. Acesso em: 28 set. 2018.

GHAR aaja pardesi: Dilwale dulhania le jayenge. **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/106. Acesso em: 28 jul. 2018.

GHUNGHAT nahin kholoongi saiyan. **Bollynook**, S.D. Disponível em: http://www.bollynook.com/en/lyrics/12605/ghunghat-nahin-kholoongi-saiyan. Acesso em: 18 jul. 2018.

HAIDER wins award at Rome film festival. **Times of India**, Mumbai, 25 out. 2014. Disponível em: https://timesofindia.indiatimes.com/india/Haider-wins-award-at-Rome-film-festival/articleshow/44936439.cms. Acesso em: 27 dez. 2017.

HAIDER. **Box Office India**, S.D. Disponível em: https://boxofficeindia.com/movie.php?movieid=2318. Acesso em: 08 abr. 2019.

HAMESHA tumko chaha: Devdas (2002). **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/168. Acesso em: 28 set. 2018.

HAWAIZAADA. **Box Office India**, S.D. Disponível em: https://boxofficeindia.com/movie.php?movieid=2603. Acesso em: 04 abr. 2019.

HEER Ranjha. **Revolvy**, S.D. Disponível em: https://www.revolvy.com/page/Heer-Ranjha?cr=1. Acesso em: 22 set. 2019.

HOLI aayi re kanhai. **Bollynook**, S.D. Disponível em: http://www.bollynook.com/en/lyrics/12610/holi-aayi-re-kanhai/. Acesso em: 04 ago. 2018.

HOLI ke din: Sholay. **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/4. Acesso em: 27 jul. 2018.

HUM aisi kismat ko kya karen. **Hindi Geet Mala**, S.D. Disponível em: http://www.hindigeetmala.net/song/hum_aisi_kismat_ko_kya_karen.htm. Acesso em: 24 ago. 2019.

HUM juda ho gaye: Gadar ek prem katha. **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/430. Acesso em: 29 set. 2018.

IIFA AWARDS 2001. **Awards & Shows**, S.D.a. Disponível em: http://www.awardsandshows.com/features/iifa-awards-2001-397.html. Acesso em: 26 ago. 2019.

IIFA AWARDS 2002. **Awards & Shows**, S.D.b. Disponível em: http://www.awardsandshows.com/features/iifa-awards-2002-398.html. Acesso em: 26 ago. 2019.

IIFA AWARDS 2009. **Awards & Shows**, S.D.c. Disponível em: http://www.awardsandshows.com/features/iifa-awards-2009-405.html. Acesso em: 27 ago. 2019.

INDIA. **Ethnologue**, Dallas, S.D. Disponível em: https://www.ethnologue.com/13/countries/Inda.html. Ethnologue, S.D. Acesso em: 31 ago. 2019.

INDIAN Languages. **Maps of India**, 2016. Disponível em: www.mapsofindia.com/culture/indian-languages.html. Acesso em: 26 jan. 2017.

JAB tum chaho: Prem ratan dhan payo. **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/152. Acesso em: 06 out. 2018.

JAI-VEERU'S voted Bollywood's best onscreen friendship. **Hindustan Times**, Nova Déli, 2 ago. 2014. Disponível em: https://www.hindustantimes.com/bollywood/jai-veeru-s-voted-bollywood-s-best-onscreen-friendship/story-OqnEtQghDf0yBiKqXNOurI.html. Acesso em: 25 ago. 2019.

JALTE Diye: Prem ratan dhan payo. **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/150. Acesso em: 06 out. 2018.

JNANA versus kharma. **The Hindu**, Chennai, 20 mai. 2013. Disponível em: https://www.thehindu.com/features/friday-review/religion/jnana-versus-kharma/article4733593.ece. Acesso em: 15 jun. 2019.

KAAHE chhed more: Devdas (2002). **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/166. Acesso em: 29 set. 2018.

KABOOTAR ja ja ja: Maine pyar kiya. **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/283. Acesso em: 27 jul. 2018.

KABUL express. **Box Office Indian**, S.D. Disponível em: https://boxofficeindia.com/movie.php?movieid=365. Acesso em: 08 abr. 2019.

KAHO naa pyaar hai: Kaho naa pyaar hai. **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/1267. Acesso em: 26 ago. 2019.

KAHO naa... pyaar hai. **Box Office India**, S.D. Disponível em: https://boxofficeindia.com/movie.php?movieid=711. Acesso em: 08 abr. 2019.

KAY Kay Menon to play Shahid Kapoor's evil uncle in 'Haider': being an Indian onscreen adaptation of Hamlet, Haider will have Kay Kay Menon's character inspired by Claudius, the evil uncle of 'Hamlet'. **The Indian Express**, Mumbai, 23 jan. 2014. Disponível em: https://indianexpress.com/article/entertainment/bollywood/kay-kay-menon-to-play-shahid-kapoors-evil-uncle-in-haider/. Acesso em: 16 dez. 2018.

KHUL kabhi toh. **Bollynook**, S.D. Disponível em: https://www.bollynook.com/en/lyrics/15257/khul-kabhi-toh/. Acesso em: 02 out. 2018.

KRISHNA and Kaliya the serpent. **Indian Mythology**, S.D. Disponível em: http://indianmythology.com/finish/seestory.php?storyID=146. Acesso em: 04 ago. 2018.

LAAPATA: Ek tha tiger. **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/437. Acesso em: 30 set. 2018.

LAGAAN. **Box Office India**, S.D. Disponível em: https://boxofficeindia.com/weekly-movies.php?movieid=659&type_key=week_ten. Acesso em: 08 abr. 2019.

LIST of Bharat Ratna Award winners (1954 – 2019). **Maps of India**, 5 ago. 2019. Disponível em: https://www.mapsofindia.com/my-india/education/list-of-bharat-ratna-award-winners. Acesso em: 31 ago. 2019.

Love story 2050. **Box Office India**, S.D. Disponível em: https://boxofficeindia.com/movie.php?movieid=196. Acesso em: 08 abr. 2019.

MAIN nikla gaddi leke: Gadar ek prem katha. **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/428. Acesso em: 27 set. 2018.

MASHALLAH: Ek tha tiger. **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/436. Acesso em: 30 set. 2018.

MEET the only 5 women who have been awarded the Bharat Ratna. **Your Story**, Bengaluru, 21 ago. 2019. Disponível em: https://yourstory.com/herstory/2019/08/women-bharat-ratna-indira-gandhi-lata-mangeshkar. Acesso em: 31 ago. 2019.

MEHBOOBA mehbooba: Sholay. **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/5. Acesso em: 27 jul. 2018.

MERE khwabon mein: Dilwale dulhania le jayenge. **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/105. Acesso em: 27 jul. 2018.

MOHABBAT ki jhooti kahani pe roye. **Bollynook**, S.D. Disponível em: http://www.bollynook.com/en/lyrics/mohabbat-ki-jhooti/8734. Acesso em: 15 abri. 2018.

MOHE panghat pe. **Bollynook**, S.D. Disponível em: https://www.bollynook.com/en/lyrics/8732/mohe-panghat-pe/. Acesso em: 22 jul. 2018.

MONSOON wedding: London Film Festival. **The Guardian**, Londres, 12 nov. 2001. Disponível em: https://www.theguardian.com/film/2001/nov/12/londonfilmfestival2001.londonfilmfestival2. Acesso em: 31 ago. 2019.

MOREY piya. **Bollynook**, S.D. Disponível em: https://www.bollynook.com/en/lyrics/7883/morey-piya/. Acesso em: 29 set. 2018.

MRINAL Sem. **Mrinal Sem**, S.D. Disponível em: http://mrinalsen.org/. Acesso em: 4 mar. 2019.

MUSAFIR jaane wale: Gadar: ek prem katha. **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/429. Acesso em: 28 set. 2018.

NA MAIN bhagwan hoon. **Bollynook**, S.D. Disponível em: http://www.bollynook.com/en/lyrics/7467/na-main-bhagwan-hoon/. Acesso em: 23 jul. 2018.

NATIONAL flower. **Know India**, S.D. Disponível em: https://knowindia.gov.in/national-identity-elements/national-flower.php. Acesso em: 05 set. 2019.

O GAADIWALI lyrics: Mother India: Nargis & Sunil Dutt. **All desi lyrics**, S.D. Disponível em: https://www.alldesilyrics.com/o-gaaDiwali-lyrics-mother-india-nargis-sunil-dutt/. Acesso em: 03 ago. 2018.

O MERE laal. **Song Lyrics**, S.D. Disponível em: http://www.hindilyrics.net/translation-Mother-India/O-Mere-Laal.html. Acesso em: 04 ago. 2018.

O PESADELO de ser negro na Índia: revistas noturnas nas casas dos subsaarianos em Nova Délhi feitas sem autorização judicial trazem à tona a discriminação e o preconceito. **Exame**, São Paulo, 7 mar. 2017. Disponível em: https://exame.abril.com.br/mundo/o-pesadelo-de-ser-negro-na-india/. Acesso em: 14 jan. 2018.

O REY chhori: Lagaan. **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/608. Acesso em: 27 set. 2018.

OS SIGNIFICADOS da flor de lótus na cultura indiana. **Epoch Times**, Nova York, 4 set. 2014. Disponível em: https://www.epochtimes.com.br/significados-flor-lotus-cultura-indiana/. Acesso em: 5 set. 2019.

PADMAAVAT is the most expensive Indian film ever with a female protagonist, I view that as victory: Deepika Padukone. **Hindustan Times**, Nova Déli, 3 fev. 2018. Disponível em: https://www.hindustantimes.com/bollywood/padmaavat-is-the-most-expensive-indian-film-ever-with-a-female-protagonist-i-view-that-as-victory-deepika-padukone/story-mMXrix3lWpqNlitPECgESP.html. Acesso em: 7 set. 2019.

PADMAAVAT. **Box Office India**, S.D. Disponível em: https://boxofficeindia.com/movie.php?movieid=3700. Acesso em: 08 abr. 2019.

PK. **Box Office India**, S.D. Disponível em: https://boxofficeindia.com/movie-story.php?movieid=2482. Acesso em: 08 abr. 2019.

PREM jogan ban ke. **Bollynook**, S.D. Disponível em: https://www.bollynook.com/en/lyrics/10720/prem-jogan-ban-ke/. Acesso em: 20 mai. 2018.

PREM leela: Prem ratan dhan payo. **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/148. Acesso em: 06 out. 2018.

PREM ratan dhan payo creates a record; cracks the biggest music deal! **Koimoi**, 2015b. Disponível em: http://www.koimoi.com/bollywood-popular/prem-ratan-dhan-payo-creates-a-record-cracks-the-biggest-music-deal/. Acesso em: 02 abr. 2018.

PREM ratan dhan payo leads BIG Star Entertainment Awards 2015. **The Indian Express**, Mumbai, 14 dez. 2015c. Disponível em: https://indianexpress.com/article/entertainment/bollywood/prem-ratan-dhan-payo-leads-big-star-entertainment-awards-2015/. Acesso em: 6 set. 2019.

PREM ratan dhan payo. **Box Office India**, S.D.a. Disponível em: https://www.boxofficeindia.com/movie.php?movieid=3125. Acesso em: 25 fev. 2017.

PUSHPAMALA. **Windows Library**, S.D. Disponível em: https://www.wisdomlib.org/definition/pushpamala. Acesso em: 7 set. 2019.

PYAR Kiya To Darna Kya. **Bollynook**, S.D. Disponível em: https://www.bollynook.com/en/lyrics/8733/pyar-kiya-to-darna-kya/. Acesso em: 17 jun. 2018.

RADHA kaise na jale: Lagaan. **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/608. Acesso em: 27 set. 2018.

RAULA pe gaya. **Bollymeaning**, S.D. Disponível em: http://www.bollymeaning.com/2011/01/raula-pe-gaya-meaning.html. Acesso em: 7 out. 2018.

RELIGIONS in India. **Maps of India**, 7 jan. 2015. Disponível em: https://www.mapsofindia.com/maps/india/religionsinindia.htm. Acesso em: 26 jan. 2017.

SAAWARIYA. **Box Office India**, S.D. Disponível em: https://boxofficeindia.com/movie.php?movieid=260. Acesso em: 08 abr. 2019.

SACHI Muchi. **Bollynook**, S.D. Disponível em: https://www.bollynook.com/en/lyrics/19147/sachi-muchi/. Acesso em: 23 jul. 2018.

SALMAN Khan’s Sultan sweeps Tehran International Sports Film Festival. **The Indian Express**, Mumbai, 22 jan. 2018. Disponível em: https://indianexpress.com/article/entertainment/bollywood/sultan-salman-khan-tehran-international-sports-film-festival-awards-5035050/. Acesso em: 6 set. 2019.

SELFIE le le re: Bajrangi bhaijaan. **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/315. Acesso em: 02 out. 2018.

SHOLAY. **Revolvy**, S.D. Disponível em: https://www.revolvy.com/page/Sholay?cr=1. Acesso em: 27 jul. 2018.

SILSILA ye chaahat ka: Devdas (2002). **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/163. Acesso em: 29 set. 2018.

SONY flops in Bollywood. **Rediff**, 04 dez. 2007. Disponível em: http://www.rediff.com/money/report/sony/20071204.htm. Acesso em: 02 set. 2018.

STAR Screen Awards 1996. **Awards & Shows**, S.D.a. Disponível em: http://www.awardsandshows.com/features/star-screen-awards-1996-123.html. Acesso em: 25 ago. 2019.

STAR Screen Awards 2001. **Awards & Shows**, S.D.b. Disponível em: http://www.awardsandshows.com/features/star-screen-awards-2001-128.html. Acesso em: 26 ago. 2019.

STAR Screen Awards 2002. **Awards & Shows**, S.D.c. Disponível em: http://www.awardsandshows.com/features/star-screen-awards-2002-129.html. Acesso em: 26 ago. 2019.

STAR Screen Awards 2009. **Awards & Shows**, S.D.d. Disponível em: http://www.awardsandshows.com/features/star-screen-awards-2009-136.html. Acesso em: 27 ago. 2019.

SUBRATA Mitra. **Internet Encyclopedia of Cinematographers**, S.D. Disponível em: http://www.cinematographers.nl/GreatDoPh/mitra.htm. Acesso em: 04 mar. 2019.

SULTAN wins Bollywood’s first best action movie award at Shanghai Film Festival. **Hindustan Times**, Nova Déli, 24 jun. 2017. Disponível em: https://www.hindustantimes.com/bollywood/sultan-wins-bollywood-s-first-best-action-movie-award-at-shanghai-film-festival/story-DrvSEvg7zAyZUleR2G1q5I.html. Acesso em: 6 set. 2019.

SULTAN. **Box Office India**, S.D. Disponível em: https://www.boxofficeindia.com/movie.php?movieid=3317. Acesso em: 25 fev. 2017.

SWADESHI movement: timeline and important facts that you must know. **India Today**, Noida, 5 ago. 2015. Disponível em: https://www.indiatoday.in/education-

today/gk-current-affairs/story/swadeshi-movement-286966-2015-08-07. Acesso em: 8 set. 2019.

SWATI mutyam: 30 Years & Still a Classic. **Telugu360**, 15 mar. 2016. Disponível em: https://www.telugu360.com/swati-mutyam-30-years-still-classic/. Acesso em: 1 set. 2019.

TELUGU creative genius Narsingh Rao's films regale Delhi. WEB INDIA 123, 21 dez. 2008. Disponível em: https://news.webindia123.com/news/articles/India/20081221/1134082.html. Acesso em: 1 set. 2019.

TERE dukh ke din phirenge. **Hindi Geet Mala**, S.D. Disponível em: http://www.hindigeetmala.net/song/tere_dukh_ke_din_phhirenge.htm. Acesso em: 24 ago. 2019.

THARKI chokro meaning. **Bollymeaning**, S.D. Disponível em: http://www.bollymeaning.com/2014/10/tharki-chokro-pk-meaning.html. Acesso em: 2 out. 2018.

THARKI chokro meaning. **Bollymeaning**, S.D. Disponível em: http://www.bollymeaning.com/2014/10/tharki-chokro-pk-meaning.html. Acesso em: 2 out. 2018.

TOP hits 2000-2009. **Box Office India**, S.D. Disponível em: http://www.boxofficeindia.com/hit-down.php?txtYearlyData=2000-2009. Acesso em: 01 jan. 2017.

TU chahiye: Bajrangi bhaijaan. **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/319. Acesso em: 29 set. 2018.

TUJHE dekha to. **Bollynook**, S.D. Disponível em: http://www.bollynook.com/en/lyrics/6399/tujhe-dekh. Acesso em: 28 jul. 2018.

UDJA kale kawan – marriage: Gadar: ek prem katha. **Filmy Quotes**, S.D. Disponível em: https://www.filmyquotes.com/songs/433. Acesso em: 27 set. 2018.

WINNERS of Big Star Entertainment Awards 2015. **Indicine**, S.D. Disponível em: http://www.indicine.com/movies/bollywood/winners-of-big-star-entertainment-awards-2015/. Acesso em: 6 set. 2019.

ZEE Cine Awards 2001. **Awards & Shows**, S.D.a. Disponível em: http://www.awardsandshows.com/features/zee-cine-awards-2001-465.html. Acesso em: 26 ago. 2019.

ZEE Cine Awards 2002. **Awards & Shows**, S.D.b. Disponível em: http://www.awardsandshows.com/features/zee-cine-awards-2002-466.html. Acesso em: 26 ago. 2019.

Homepages

CENTRAL BOARD OF FILM CERTIFICATION. **CBFC India:** About us. S.D. Disponível em: https://www.cbfcindia.gov.in/main/about-us.html. Acesso em: 10 out. 2017.

K. R. NARAYANAN NATIONAL INSTITUTE OF VISUAL SCIENCE AND ARTS. **KRNNIVSA:** About us. S.D. Disponível em: http://www.krnnivsa.edu.in/index.php/about-us. Acesso em: 10 ago. 2019.

Vídeos

A QUESTÃO do dote na Índia e nos países vizinhos. Bangalore: Luciana Banjara, 26 out. 2015. 1 vídeo (14min15). Publicado por Banjara Soul. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kXt7DvcKICk. Acesso em: 3 mar. 2019.

AISHWARYA Rai. [*S.l.*]: The Oprah Winfrey Show, 2015. 13min14. Publicado por The Oprah Winfrey Show. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BOWBK9DyNQU. Acesso em: 21 jun. 2019.

Bhagavad gita. Brasília: Lúcia Helena Galvão, 2016. 55min. Publicado por Nova Acrópole - Escola de Filosofia Internacional. Disponível em: https://youtu.be/FYqJ5fwR4Ps. Acesso em: 26 dez. 2017.

CASAMENTO indiano passo a passo. Bangalore: Luciana Banjara, 3 jul. 2015. 1 vídeo (14min15). Publicado por Banjara Soul. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ToP6Z_QEuzU. Acesso em: 3 mar. 2019.

ÍNDIA – Norte e Sul – As principais diferenças - Parte 1. Bangalore: Juliana Banjara, 2 set. 2015a. 1 vídeo (16min50). Publicado por Banjara Soul. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GPdBbY7PSUA. Acesso em: 3 mar. 2019.

ÍNDIA – Procura-se uma noiva. Bangalore: Luciana Banjara, 22 jun. 2015b. 1 vídeo (12min51). Publicado por Banjara Soul. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Dot7SP3BwK4&t=14s. Acesso em: 3 mar. 2019.

LITERATURA Fundamental 88 - O Mahabharata. Butantã: João Carlos Barbosa Gonçalves, 2015. 29min36'. Publicado por Universidade Virtual do Estado de São Paulo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=glX1dK1spfs. Acesso em: 28 ago. 2018.

O CLÁSSICO indiano Ramayana. Brasília: Lúcia Helena Galvão, 2012. 90min. Publicado por Nova Acrópole - Escola de Filosofia Internacional. Disponível em: https://youtu.be/vTwNnXV7uYQ. Acesso em: 26 dez. 2017.

O QUE as brasileiras podem ensinar as indianas? Bangalore: Luciana Banjara, S.D. 1 vídeo (27min43). Publicado por Banjara Soul. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=muobnj9_wb4. Acesso em: 20 abr. 2019.

O SISTEMA de castas na India - Parte 1. Bangalore: Luciana Banjara, 2 set. 2015a. 1 vídeo (8min46). Publicado por Banjara Soul. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DpNVFK-MSuo. Acesso em: 3 mar. 2019.

O SISTEMA de castas na India - Parte 2. Bangalore: Luciana Banjara, 28 out. 2015b. 1 vídeo (9min41). Publicado por Banjara Soul. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=N-ToDnL4c0M&t=385s. Acesso em: 3 mar. 2019.

O USO do véu na Índia - Parte final. Bangalore: Luciana Banjara, 10 out. 2015. 1 vídeo (11min30). Publicado por Banjara Soul. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WvGZDJX7yDY. Acesso em: 5 set. 2019.

Filmes

3 IDIOTS. Direção: Rajkumar Hirani. Produção: Vidhu Vinod Chopra. Índia: Vinod Chopra Films, 2009, 171min, son., color.

ACHHUT kanya. Direção: Franz Osten. Produção: Himanshu Rai. Índia: Bombay Talkies, 1936, 135min59, son., P&B.

Bajrangi bhaijaan. Direção: Kabir Khan. Produção: Salman Khan, Rockline Venkatesh, Kabir Khan. Índia: Eros International, Rockline Productions, 2015, 159min, son., color.

BLUE velvet. Direção: David Lynch. Produção: Fred Caruso. Estados Unidos: De Laurentiis Entertainment Group, 1986, 121min, son., color.

Bombay velvet. Direção: Anurag Kashyap. Produção: Vikas Bahl, Vikramaditya Motwane. Índia: Phantom Films, 2015, 149min, son., color.

DEVDAS. Direção: Sanjay Leela Bhansali. Produção: Sanjay Leela Bhansali. Índia: Sanjay Leela Bhansali, 2002, 185min, son., color.

Dilwale dulhania le jayenge. Direção: Aditya Chopra. Produção: Yash Raj. Índia: Yash Raj Films, 1995, 189min, son., color.

Ek tha tiger. Direção: Kabir Khan. Produção: Aditya Chopra. Índia: Yash Raj Films, 2012, 133min, son., color.

Gadar ek prem katha. Direção: Anil Sharma. Produção: Nitin Keni. Índia: Nitin Keni, 2001, 186min, son., color.

GHAJINI. Direção: A. R. Murugadoss. Produção: Allu Aravind, Tagore Madhu, Madhu Mantena. Índia: Geetha Arts, 2008, 180min, son., color.

HAIDER. Direção: Vishal Bhardwaj. Produção: Vishal Bhardwaj, Siddharth Roy Kapur. Índia: VB Pictures, 2014, 162min, son., color.

HAWAIZAADA. Direção: Vibhu Puri. Produção: Vishal Gurnani, Rajesh Banga, Vibhu Puri. Índia: Trilogic Media Ltd., Film Farmers, 2015, 157min, son., color.

JALSAGHAR. Direção: Satyajit Ray. Produção: Satyajit Ray. Índia: Aurora Film Corporation, 1958, 100min, son., P&B.

KAHO naa... pyaar hai. Direção: Rakesh Roshan. Produção: Rakesh Roshan. Índia: Filmkraft Productions Pvt. Ltd., 2000, 178min, son., color.

KISMET. Direção: Gyan Mukherjee. Produção: Bombay Talkies. Índia: Bombay Talkies, 1943, 143min, son., P&B.

LAGAAN. Direção: Ashutosh Gowariker. Produção: Aamir Khan, Mansoor Khan. Índia: Aamir Khan, Mansoor Khan, 2001, 224min, son., color.

Love story 2050. Direção: Harry Baweja. Produção: Pammi Baweja. Índia: Adlabs Films, Baweja Movies, 2008, 180min, son., color.

Maine pyar kiya. Direção: Sooraj R. Barjatya. Produção: Tarachand Barjatya. Índia: Rajshri Productions Pvt. Ltd., 1989, 192min, son., color.

MOTHER India. Direção: Mehboob Khan. Produção: Mehboob Khan. Índia: Mehboob Productions, 1957, 172min, son., color.

Mughal-e-Azam. Direção: K. Asif. Produção: Shapoorji Pallonji. Índia: Sterling Investment Corporation, 1960, 197min, son., color.

PADMAAVAT. Direção: Sanjay Leela Bhansali. Produção: Sanjay Leela Bhansali, Sudhanshu Vats, Ajit Andhare. Índia: Bhansali Productions, Viacom 18 Motion Pictures, 2018, 163min, son., color.

PK. Direção: Rajkumar Hirani. Produção: Vidhu Vinod Chopra, Rajkumar Hirani. Índia: Vinod Chopra Films, Rajkumar Hirani Films, 2014, 152min, son., color.

PREM rattan dham payo. Direção: Sooraj R. Barjatya. Produção: Ajit Kumar Barjatya, Kamal Kumar Barjatya, Rajkumar Barjatya. Índia: Rajshri Productions, 2015, 164min, son., color.

RATTAN. Direção: M. Sadiq. Produção: Abdul Rashid Kardar. Índia: Abdul Rashid Kardar, 1944, 118min, son., P&B.

SAAWARIYA. Direção: Sanjay Leela Bhansali. Produção: Sanjay Leela Bhansali. Índia: Sanjay Leela Bhansali Films, 2007, 138 min, son., color.

SHADOW of a doubt. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Jack H. Skirball. Estados Unidos: Skirball Productions, 1943, 108min, son., P&B.

SHIRIN Farhad. Direção: J. J. Madan. Produção: J. J. Madan. Índia: Madan Theatres, 1931, 180min, son., P&B.

SHOLAY. Direção: Ramesh Sippy. Produção: G. P. Sippy. Índia: United Producers Sippy Films, 1975, 204min, son., color.

SULTAN. Direção: Ali Abbas Zafar. Produção: Aditya Chopra. Índia: Yash Raj Films, 2016, 170min, son., color.

GLOSSÁRIO

Asura: Na tradição mitológica hindu, *asura* é um antideus. O significado original da palavra é “espiritual, divino” (DOWSON, 1879; WILLIAMS, 2003). Nas partes mais antigas do *Rigveda*, o termo designa um espírito supremo (DOWSON, 1879). Com o significado de “deus”, o vocábulo foi aplicado a várias das deidades principais do hinduísmo, como Indra, Agni e Varuna (DOWSON, 1879). Posteriormente, o termo adquiriu significado oposto e passou a significar, como presentemente, um inimigo dos deuses (DOWSON, 1879).

Bajrangbali: *Bajrangbali* é um dos nomes de Hanuman, o deus macaco (DOGRA; DOGRA, 2006). O termo “*bajrangbali*” significa “o forte (*bali*), que tem membros (*anga*) tão duros quanto um *vajra* (*bajra*)” (LUTGENDORF, 2007). Esse nome é amplamente empregado para se referir a Hanuman no norte rural da Índia (LUTGENDORF, 2007).

Bania: *Bania* ou *baniya* é um dos nomes dados à *vysya*, uma das castas mais prestigiadas na Índia desde os primórdios do sistema castista (GUPTA, 1999, p. 12). No nordeste da Índia, os *baniyas* são chamados *basi baniya*, *putli baniya*, *rewari baniya*, *kath baniya* e *sonar baniya* (GUPTA, 1999, p. 14). O termo “*baniya*” deriva da palavra sânscrita “*vanik*”, que significa “mercador” (GUPTA, 1999, p. 14). A casta *baniya* abrange um grupo de pessoas cuja ocupação se refere a numerosos empreendimentos comerciais, incluindo grandes capitalistas (GUPTA, 1999, p. 14). De acordo com Hopkins (2017), o *status* elevado dos *baniya* deriva em grande parte de sua relação com os brâmanes. Tradicionalmente, os *baniyas* (credores financeiros das aldeias, negociantes e comerciantes urbanos) contribuíam para o bem-estar material dos brâmanes, oferecendo-lhes comida e terra; em troca, os brâmanes atribuíam um *status* elevado aos *baniyas* (HOPKINS, 2017).

Beena: *Beena* ou *veena* é um instrumento de cordas. Ele é popular no sul da Índia e geralmente é tocado por mulheres (HOLROYDE, 2018).

Bhajan: Forma mais popular de composição devocional hindu no norte da Índia (BROUGHTON *et al.*, 2000, p. 87). Geralmente, os *bhajans* elogiam deidades e frequentemente contam episódios das escrituras hindus (BROUGHTON *et al.*, 2000, p. 87). A devoção como fonte de libertação é uma noção que permeia muitos textos *bhajan* (BROUGHTON *et al.*, 2000, p. 87).

Bindi: Pintura feita na testa e entre os olhos de vários formatos e cores (CANOSSA, 2017). O *bindi* indica que a pessoa que o usa é hindu e, assim, ele não é usado exclusivamente nem por mulheres e nem por hindus indianos (CANOSSA, 2017). Segundo tradições hindus, ele representa o “terceiro olho”, que enxergaria coisas que os olhos físicos não veem (CANOSSA, 2017). O *bindi* também é usado com finalidade estética e, por vezes, inclui joias (CANOSSA, 2017). Além disso,

dependendo da região, ele indica o estado civil da mulher: o *bindi* vermelho é um sinal de que a mulher é casada, o que confere a ela um *status* social distinto (CANOSSA, 2017). Já o bindi preto é usado com o fim de proteger seu usuário do mau-olhado antes do casamento (CANOSSA, 2017).

Bollywood: Termo popular empregado para se referir a "cinema híndi" (GANTI, 2004).

Brâmane: A casta brâmane é considerada a mais importante dentre as castas da sociedade hindu, pois, segundo o hinduísmo, ela se originou da cabeça de Brahma (PRUTHI, 2002, p. 6). Tradicionalmente, é formada por indivíduos dedicados ao sacerdócio hindu (PRUTHI, 2002, p. 6).

Central Board of Film Certification: O *Central Board of Film Certification* (CBFC) é o órgão governamental indiano fundado em 1952 pelo Ministério de Informação e Radiodifusão (CENTRAL BOARD OF FILM CERTIFICATION, S.D.). O CBFC funciona de acordo com as disposições do *The Cinematograph Act* ("A Lei Cinematográfica") e é encarregado de regular a exibição pública de filmes na Índia (CENTRAL BOARD OF FILM CERTIFICATION, S.D.). No país, os filmes podem ser exibidos publicamente, no cinema e na televisão, apenas depois que eles são certificados pelo CBFC (CENTRAL BOARD OF FILM CERTIFICATION, S.D.).

Chunari: Também chamado *dupatta* ou *audhani*. Tecido que compõem o vestuário feminino no subcontinente indiano. Tradicionalmente, é mais usado como parte do *shalwar kameez* e ainda sobre o *kurta* e o *gharara*.

"Cinema de arte" indiano: O "cinema de arte" indiano é também chamado "cinema paralelo" indiano. Refere-se ao cinema índico que não se enquadra no conceito de "cinema popular indiano", cuja expressão maior é Bollywood. O "cinema de arte" produz filmes intelectualmente sofisticados, frequentemente experimentais, mais focados na expressão artística do que na obtenção de sucesso de público e/ou de retorno financeiro. Geralmente, esse cinema recebe menos recursos para a produção de seus filmes. Apesar disso, há número considerável de filmes do "cinema de arte" que participam de festivais como o Festival de Cannes.

Cinema paralelo indiano: Outra denominação de "cinema de arte" indiano.

Cinema popular indiano: Neste trabalho, considera-se "cinema popular indiano" o cinema nacional indiano voltado para o entretenimento das grandes massas indianas, cuja expressão maior é Bollywood.

Curry western: *Curry western* ou *dacoit western* é um estilo de filme indiano, caracterizado por embates entre policiais e mocinhos, de um lado, e criminosos, de outro, que envolve cenas de matanças, lutas sangrentas, sequestros, exigências de resgate etc. e, nesse pano de fundo, a estória de Rama e Sita é retratada (ALMEIDA, 1999, p. 34). Nesse estilo de filme, *dacoits* são personagens com papel

destacado na trama e frequentemente são representações de indivíduos fora-da-lei indianos (ALMEIDA, 1999, p. 34). Na década de 1970, houve uma grande safra de *curry westerns*, inspirados por *Sholay* (1975). (ALMEIDA, 1999, p. 34).

Dacoity: Termo utilizado para se referir a "banditismo" no idioma híndi (V&S PUBLISHERS, 2014).

Dalit: Segundo o sistema de castas hindu, *dalits* ou intocáveis são pessoas sem casta, que teriam se originado da poeira debaixo dos pés de Brahma (KUIPER, 2011, p. 15). Originalmente, os *dalits* eram indivíduos que desempenham trabalhos considerados indignos e sujos, se dedicando a atividades como o cuidado com os corpos de pessoas mortas, o tratamento de animais, a destinação do lixo e outros trabalhos relacionados ao cuidado com dejetos e com outras coisas consideradas abjetas e desagradáveis pela sociedade indiana (STILL, 2015, p. 18). Tradicionalmente, os *dalits* são considerados impuros e imundos e, portanto, não podem ter contato físico com os "puros", devendo viver separadamente dos demais (THORAT, 2009, p. 130, p. 138). Além disso, tradicionalmente, não podem participar dos eventos religiosos hindus, nem entrar nos templos hindus e nem nas casas de pessoas de castas altas, pois eles iriam torná-los impuros (THORAT, 2009, p. 130). Essa restrição tem sido muito criticada ao longo da história. Ainda hoje, os *dalits* são muito discriminados na sociedade indiana e muitos grupos *dalits* continuam ligados às atribuições que lhes eram designadas tradicionalmente ou têm atribuições com o mesmo nível de desprestígio social (STILL, 2014, p. 18; THORAT, 2009, p. 130). O governo da Índia tem promulgado leis contrárias à discriminação das castas mais baixas e a Constituição indiana declara que a prática da intocabilidade, de qualquer forma, é proibida (THORAT, 2009, p. 10, 11).

Darshan: Termo cuja raiz sânscrita "*drsh*" significa "ver" (RICHARDSON, 2010, p. 214). Segundo o hinduísmo, *darshan* refere-se à elevação espiritual que se acredita que o devoto alcança ao contemplar uma imagem de uma deidade e, segundo o hinduísmo, ser contemplado por ela (ECK, 1998; RICHARDSON, 2010, p. 214). O termo se refere aos momentos em que um indivíduo se coloca diante de um guru ou de uma imagem de uma deidade e é, segundo o hinduísmo, agraciado pelo compartilhamento do ato de ver (ECK, 1998; RICHARDSON, 2010, p. 214).

Decão: Vasto platô localizado na Índia, cuja área abrange a maior parte do centro e do sul do país (THORPE; THORPE, 2009, p. 5.174). Situa-se no sul da Planície Indo-Gangética e é limitado por três cadeias montanhosas que, juntas, formam um triângulo que o circunda: os Gates Ocidentais, a oeste; os Gates Orientais, a leste; os Montes Víndias, ao centro (THORPE; THORPE, 2009, p. 5.174).

Delhi Durbar: *Delhi Durbar* ("Corte de Déli") era uma cerimônia que ocorria em Déli, na Índia (quando colônia britânica), cujo fim era comemorar a coroação do rei e da rainha ingleses. Essa cerimônia ocorreu três vezes: em 1877 (na coroação da rainha Vitória), em 1903 (na coroação do rei Edward VII) e em 1911 (na coroação do rei

George V), no auge do Império Britânico (CODELL, 2012). A *Durbar* de 1911 foi a única em que o próprio rei esteve presente e foi utilizada para anunciar a mudança da capital da colônia de Calcutá para Déli (SINGHVI, 2012, p. 60).

Dharma: Segundo o sistema de crenças hindu, *dharma* é a lei moral que regula o universo (O CLÁSSICO..., 2012). O hinduísmo apregoa que o *dharma* não pode jamais ser quebrado, nem por homens e nem por deuses (O CLÁSSICO..., 2012). O *dharma* relaciona-se, portanto, à crença de que o universo é regido por um ordenamento moral intransponível (O CLÁSSICO..., 2012).

Diwali: Também designado *Deepavali* ou Festival das Luzes (DOGRA; DOGRA, 2006, p. 28; NORALES, 2006). Significa literalmente "fileira de luzes" (NORALES, 2006). É o principal festival hindu (DOGRA; DOGRA, 2006, p. 28; NORALES, 2006). Em muitas partes da Índia, ele celebra o mito do retorno de Rama do exílio para o seu reinado em Ayodhya (DOGRA; DOGRA, 2006, p. 28; NORALES, 2006). Para alguns hindus, o festival simboliza a vitória do *dharma* (justiça) e do *ahimsa* (não-violência) sobre a injustiça e a violência (DOGRA; DOGRA, 2006, p. 28). O festival também celebra o mito do nascimento de Lakshmi, deusa hindu da riqueza (DOGRA; DOGRA, 2006, p. 28; NORALES, 2006). É celebrado entre outubro e novembro, nos últimos dias da quinzena escura do outono, em dias de lua nova, na transição entre a lua minguante e a lua crescente (DOGRA; DOGRA, 2006, p. 28). Tradicionalmente, lâmpadas de argila dispostas em fileiras são acesas e colocadas dentro e fora das casas (DOGRA; DOGRA, 2006, p. 28; NORALES, 2006).

Drama elisabetano: Drama produzido durante o reinado de Elizabeth I na Inglaterra, no período de 1558 a 1603 (HOCHMAN, 1984, p. 233). O termo também é empregado por vezes para se referir também às peças escritas durante os reinados subsequentes, de James I (1603-1625) e de Charles I (1625-1649), até o fechamento dos teatros públicos em 1642 (HOCHMAN, 1984, p. 233). Seu principal teatrólogo é William Shakespeare (HOCHMAN, 1984, p. 233). São características desse teatro que, em determinada medida, são similares às características do cinema híndi: o interesse por assuntos da história da Inglaterra, ao invés da obsessão por temas clássicos greco-latinos; a não separação entre teatro clássico e teatro popular; a fusão de diversos gêneros em uma única peça, com o fim de satisfazer a vários gostos; a interpretação no meio e não diante do povo, de forma que este era participante e não meramente espectador das peças apresentadas.

Durga: O termo "Durga" significa "aquela que é difícil de abordar" (WERNER, 1997, p. 42; LONG, 2011, p. 107) ou "aquela que faz o mal ir embora" (LONG, 2011, p. 107). Segundo o hinduísmo, Durga é uma manifestação da deusa Mãe, a deidade suprema (LONG, 2011, p. 107, 108). Durga é popular particularmente em Bengala (LONG, 2011, p. 107). Segundo o hinduísmo, Durga surgiu da combinação da energia dos deuses, com o fim de derrotar o *asura* Buffalo, *Mahīṣāsura* – Durga representaria, assim, o poder combinado, *śakti*, de todos os deuses (LONG, 2011, p. 107, 108). Segundo a tradição *śākta*, Durga é forma feroz que a deusa Mãe assume para salvar o mundo do mal (LONG, 2011, p. 108).

Eid al-Fitr: Celebração muçulmana do fim do jejum ritual do ramadã (nono mês do calendário islâmico). O *Eid al-Fitr* é considerado pelos muçulmanos um momento para reflexão pessoal, renovação espiritual e jejum rigoroso (KATHLEEN, 2015). É feito no primeiro dia do mês xaual, que sucede ao Ramadan no calendário islâmico (KATHLEEN, 2015).

Era eduardiana: A era eduardiana, também denominada *Belle Époque* (“Bela Época”), corresponde ao período do reinado do rei Eduardo VII no Reino Unido, de 1901 a 1910 (BRIDGWOOD; LENNIE, 2009).

Era vitoriana: Refere-se ao período de 1837 a 1901, quando o Reino Unido foi governado pela rainha Vitória (ADAMS *et al.*, 2004, p. 7).

Gopi: Segundo o hinduísmo, *gopis* ou *gopikas* são donzelas vaqueiras de Vrindavana, cidade histórica do distrito Mathura, Uttar Pradesh, onde Krishna teria passado sua infância (DAS; MORROW, 2018). Na mitologia hindu, as *gopis* são profundamente dedicadas a Krishna e sua devoção incondicional a ele é representada na tradição vixnuísta por meio da *raas leela*, uma dança erótica em que Krishna brinca com as *gopis*, especialmente com sua companheira, Radha (DAS; MORROW, 2018).

Henna: *Henna* ou *mehndi* são decorações pintadas sobre as mãos e os pés de mulheres hindus e formadas por desenhos complexos, por ocasião de celebrações e cerimônias, como as de casamento (ENGFER, 2002, p. 55).

Híndi: Uma das vinte e duas línguas oficiais da Índia (INDIAN..., 2017). É o idioma do país com o maior número de falantes, 41,03% da população (INDIAN..., 2017). Para fins de comparação, informa-se que o segundo principal idioma do país, o bengali, é falado por apenas 8,11% da população (INDIAN..., 2017), o que corresponde a cerca de um quinto da quantidade de pessoas falantes do híndi. O termo “híndi” também designa o cinema feito em idioma híndi.

Hindu: Adepto do hinduísmo. Relativo a hinduísmo.

Hindustani: O termo “Hindustani” tem origem persa e significa “terra dos hindus” (GUPTA, 2006, p. 296). Assim como o termo “Bharat”, ele é empregado para designar a Índia (GUPTA, 2006, p. 296). O termo “hindustani” também designa uma língua indo-ariana (BROWN; OGILVIE, 2009, p. 497) amplamente reconhecida como a língua franca mais comum da Índia (KUIPER, 2011, p. 80).

Holi: Também denominado Festival das Cores (BHALLA, 2005, p. 4; CHANDRA, 2007, p. 167). É um festival hindu realizado na Índia anualmente, no dia após a primeira lua cheia do mês março, que comemora o início da primavera (CHANDRA, 2007, p. 167). No evento inclui muita bebida, comida e música e nele as pessoas

lançam pigmentos de várias cores umas nas outras (BHALLA, 2005, p. 4). De acordo com J. Gordon Melton *et al.* (2011, p. 401), nos primórdios do festival, as mulheres casadas celebravam a felicidade e o bem-estar de suas famílias, com uma variedade de elementos sexuais e eróticos, o que sugere que o Holi pode ter derivado de ritos de fertilidade feitos na primavera (MELTON *et al.*, 2001, p. 401). Em algumas regiões da Índia, músicas com teor sexual explícito são cantadas e os homens balançam objetos em forma de pênis (MELTON *et al.*, 2001, p. 401).

Índico: Sinônimo de indiano.

Industrial Disputes Act: O *Industrial Disputes Act* ("Lei de Disputas Industriais") é a lei nacional indiana que regula a legislação trabalhista nacional no que se refere a sindicatos e a trabalhadores empregados em qualquer indústria dentro do território indiano (UNIVERSAL LAW PUBLISHING, 2011). Entrou em vigor em 1º de abril de 1947 (UNIVERSAL LAW PUBLISHING, 2011). Seu objetivo é assegurar a paz e a harmonia nos ambientes industriais, por meio do fornecimento de procedimentos para a investigação e solução de controvérsias, com mecanismos de conciliação, arbitragem e adjudicação (UNIVERSAL LAW PUBLISHING, 2011). O fim maior da lei é a manutenção de uma cultura de trabalho pacífica nas indústrias indianas (UNIVERSAL LAW PUBLISHING, 2011).

Indywood: Expressão popular que designa o cinema indiano como um todo (DELOITTE, 2016).

Jat: Grupo étnico tradicionalmente rural do norte da Índia e do Paquistão (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.). A maioria dos *jats* do Paquistão é muçulmana. Na Índia, a maioria deles constitui duas comunidades com aproximadamente o mesmo tamanho: uma *sikh*, concentrada em Punjab, e uma hindu (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.).

Jauhar: Antigo costume de autoimolação em massa praticado por mulheres hindus em partes do subcontinente indiano, com o objetivo de evitar sua captura, escravidão e estupro por invasores estrangeiros, em caso de derrota do exército indiano em guerra (HARLAN, 1992; HAWLEY, 1994). Historicamente, essa prática ocorreu muito em regiões do noroeste da Índia e alguns dos casos mais famosos de *jauhar* foram registrados durante as guerras entre o reino *rajput* no estado indiano Rajastão e os exércitos muçulmanos (BOSE, 2014). O ato mais conhecido de *jauhar* na história da Índia ocorreu no início do século XIV, quando as mulheres de Chittor, lideradas pela rainha *rajput* Rani Padmini, se lançaram no fogo (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.b).

Kaba: Construção em formato de cubo pertencente à Grande Mesquita da cidade Meca (RENARD, 2015, p. 5). É considerada pelo islamismo o templo mais sagrado (RENARD, 2015, p. 5).

***Kalighat*:** As pinturas *kalighat* foram criadas na área do Templo de Kali, nas margens (*ghat*) do Burin Ganga (um canal que emerge do rio Ganges), no sul de Calcutá (GHOSH, 2000). Desde pelo menos a década de 1830 até a década de 1930, as imagens foram pintadas e vendidas como lembranças de peregrinação e turismo (GHOSH, 2000). Inicialmente, teriam sido compradas como lembranças de viagem e, posteriormente, para decorar casas ou para representar a deidade retratada e eram adoradas em altares de casas (GHOSH, 2000). A tradição da pintura *Kalighat*, apesar de seu vínculo com o templo hindu citado, era variada e incluía elementos de outras tradições religiosas hindus e temas não religiosos (GHOSH, 2000). Essas pinturas também eram feitas em série em barras de rolagem e as cenas dos épicos mitológicos hindus nelas retratadas eram cantadas (CHABRIA, 1994). Algumas histórias eram recitadas por várias horas durante alguns dias (CHABRIA, 1994). Infere-se que essa tradição de se ver e ouvir longas histórias cantadas esteja relacionada aos longos filmes masala indianos.

Kaliya: Na mitologia hindu, Kaliya era uma serpente que habitava no rio Jamuna e em suas margens (KRISHNA..., S.D.). Ela havia envenenado a água do rio e feito minguar as florestas próximas a ele (KRISHNA..., S.D.). Krishna mergulhou no rio para matar Kaliya (KRISHNA..., S.D.). Utilizando seus poderes sobrenaturais, ele conseguiu se desvencilhar da serpente que o enrolara e dançou sobre a sua cabeça (KRISHNA..., S.D.). As esposas de Kaliya imploraram a Krishna que não a matasse (KRISHNA..., S.D.). Então, ele deixou a serpente sozinha nas margens do rio Jamuna e pediu a todos os demais que abandonassem o local (KRISHNA..., S.D.). Eles o fizeram e o Jamuna recuperou sua configuração original (KRISHNA..., S.D.).

Kamasutram: *Kamasutram* ou *Kama sutra* é um antigo texto hindu indiano amplamente considerado o maior trabalho sobre o comportamento sexual humano na literatura sânscrita (VATSYAYANA, 2017). O texto contém conselhos práticos sobre relação sexual e ilustrações de várias poses que ele recomenda que sejam feitas no ato sexual (VATSYAYANA, 2017). Contudo, o *Kamasutram* não é um manual de sexo, nem um texto tântrico (SINHA, 1981). Segundo o hinduísmo, *Kama* é a menor das três leis que regulam a existência do homem e da mulher hindus, assim ordenadas em ordem decrescente de importância: *dharma* (mérito religioso), *artha* (saúde, prosperidade, etc.) e *kama* (amor, prazer e satisfação sexual) – essas três leis também são definidas como virtude, riqueza e prazer, respectivamente (VATSYAYANA, 2017). *Kama* é um termo que se refere a prazer sensorial (particularmente prazer sexual), desejo e sensualidade (LONG, 2011, p. 165). *Sutra* significa literalmente “tratado” (LONG, 2011, p. 289). Acredita-se que o *Kamasutram* seja um resumo de vários escritos anteriores que pertenciam à tradição do *kama shastra*, “ciência do *kama*” (VATSYAYANA, 2017). Foi escrito Vatsyayana e originalmente seu título era *Vatsyayana Kamasutram*, que significa “Aforismos sobre o amor, de Vatsyayana” (VATSYAYANA, 2017). Vatsyayana foi um brâmane que viveu entre os séculos V a.C. e IV a.C. (LONG, 2011, p. 313; WERMER, 1997, p. 112).

Karva Chauth: Festival celebrado por mulheres hindus casadas no quarto dia da metade escura do *kartik* (que corresponde a outubro/novembro), com o objetivo de assegurar prosperidade, saúde e longevidade para seus maridos (SAMEER, 2006). O festival inclui rigoroso jejum feito pelas mulheres hindus casadas (SAMEER, 2006). Shiva, Parvati e Kartikeya são adorados nesse dia com *karwas* (pequenos potes de barro com calhas) cheias de doces, que são entregues às suas filhas e irmãs com presentes (SAMEER, 2006). Quando a lua aparece, as mulheres finalizam o jejum, após oferecerem água para a lua (SAMEER, 2006).

Kashi: Cidade do estado indiano Uttar Pradesh considerada sagrada pelos hindus (VIDYARTHI *et al.*, 2005).

Khilji: A dinastia *khilji* ou *khalji* (1290-1320) foi a segunda família dirigente do sultanato muçulmano de Déli, Índia (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.d). O primeiro sultão *khalji* foi Jalāl al-Dīn Fīrūz Khaljī (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.d). Seu sobrinho, Jūnā Khan, liderou uma expedição na região do Decão, capturou Ellichpur e seu tesouro, assassinou seu tio em 1296 e, com o título de ʿAlāʾ al-Dīn Khaljī, reinou por vinte anos em seu lugar (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.d). Ele capturou Ranthambhor (1301) e Chittor (1303), conquistou Mandu (1305) e anexou ao seu domínio o rico reino hindu de Devagiri (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.d). Sua tentativa de usurpação de Malik Kāfūr terminou com a sua própria morte em 1316 (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.d).

Krishna Janmashtami: *Krishna Janmashtami* ou *Janmashtami* é um festival hindu que celebra o nascimento de Krishna (MELTON, 2011, p. 459). É comemorado no oitavo dia da metade escura do mês *shraavana*, que corresponde ao período entre meados de agosto e meados de setembro (MELTON, 2011, p. 459).

Lakh: Unidade de medida do sistema numérico indiano que equivale a 100.000 (STEVENSON, 2010, p. 988).

Línguas dravídicas: A família de línguas dravídicas é a quarta ou quinta maior do mundo em número de falantes (STEEVER, 1998). Abrange pelo menos vinte e três línguas faladas principalmente no sul da Ásia por 220 milhões de pessoas (STEEVER, 1998). A maioria das línguas dravídicas estão concentradas no sul e na região central da Índia (STEEVER, 1998). São também faladas no Bangladesh, Nepal, Paquistão e Sri Lanka (STEEVER, 1998). Fora do sul da Ásia, os idiomas dravídicos, principalmente o tamil, são falados no Fiji, Indonésia, Malásia, Martinica, Maurício, Mianmar, Singapura, África do Sul e Trinidad (STEEVER, 1998). A família de línguas dravídicas tem quatro subgrupos: as línguas dravídicas do sul (badaga, irula, kannada, kodagu, kota, malaiala, tamil, toda, tulu); as do centro-sul (gondi, konda, kui, kuvi, manda, pengo, tegulu); as do centro (gadaba, kolami, naiki, parji); as do norte (brahui, kurux, malto) (STEEVER, 1998).

Línguas indo-europeias: Família de línguas faladas na maior parte da Europa, em áreas que foram colonizadas por países europeus e em grande parte do sudoeste e do sul da Ásia (COWGILL; JASANOFF, S.D.). Listam-se a seguir os dez ramos

principais da família de línguas indo-europeias, conforme descritos por Warren Cowgill e Jay H. Jasanoff (S.D.). Primeiro, o anatoliano. As línguas anatolianas foram faladas durante o primeiro e segundo milênios a.C., na região que hoje é a parte asiática da Turquia e o norte da Síria. A língua anatoliana mais conhecida é o hitita, idioma oficial do império hitita, que floresceu no segundo milênio a.C. Segundo, o indo-iraniano. Este tem duas ramificações principais, o indo-ariano (índico) e o iraniano. As línguas indo-arianas são faladas no que hoje é o norte e o centro da Índia e o Paquistão desde antes de 1000 a.C. O registro mais antigo de uma língua indo-ariana é o Rigveda (escrito em sânscrito védico), a mais antiga das escrituras consideradas sagradas pelo hinduísmo, que data de aproximadamente 1000 a.C. Exemplos de idiomas indo-arianos modernos são o hindi, o bengali, o cingalês (falado no Sri Lanka) e os muitos dialetos do romani, a língua dos ciganos. As línguas iranianas foram faladas no primeiro milênio a.C. nos atuais Irã e Afeganistão e nas estepes do norte, da Hungria a Xinjiang. As únicas variantes antigas conhecidas dos idiomas iranianos são o avestan, idioma considerado sagrado pelos zoroastrianos (*parsis*), e o persa antigo, a língua oficial de Dario I (governou de 522-486 a.C.), Xerxes I (486-465 a.C.) e seus sucessores. Entre os idiomas iranianos modernos estão o persa (*fārsī*), o pashto (afegão), o curdo e o ossético. Terceiro, o grego. Quarto, o itálico, cuja principal língua é o latim. Quinto, o germânico, que inclui os seguintes idiomas: gótico, inglês, alemão, holandês, dinamarquês, sueco, norueguês e islandês. Sexto, o armênio. Sétimo, o tocharian. As línguas tocarianas, atualmente extintas, eram faladas na bacia de Tarim (atual noroeste da China) durante o primeiro milênio. Oitavo, o celta, que inclui o irlandês e o galês. Nono, o balto-eslavo. Décimo, o albanês, língua da atual Albânia.

Línguas latinas: É um grupo de línguas derivadas do latim vulgar e, portanto, é um subgrupo do ramo itálico da família de línguas indo-europeias (POSNER; SALA, S.D.). São exemplos de línguas latinas o francês, o italiano, o espanhol, o português e o romeno (POSNER; SALA, S.D.).

Línguas românicas: Sinônimo de línguas latinas (POSNER; SALA, S.D.).

Mahabharata: Épico clássico hindu indiano (ANON, 2012).

Masala: Designa o formato básico do cinema popular indiano (BHAUMIK, 2004). Um filme masala típico caracteriza-se por ser um entretenimento extravagante repleto de diálogo dramático e sequências de canções e danças espetaculares (BHAUMIK, 2004) e por misturar diversos elementos de vários gêneros, tais como drama, romance, ação, comédia, suspense etc. em um único filme (GANTI, 2004; BALLERINI, 2009), com o objetivo de atingir o público em larga escala (BALLERINI, 2009). O termo “masala” origina-se da culinária indiana, em que designa um tempero feito da mistura de vários condimentos (NOCHIMSON, 2010).

Mashallah: Expressão que significa “o que Alá deseja” (DEFINITION..., S.D.a).

Mira: Mira Bai (1498-1547?) foi uma princesa *rajput*, única filha de Ratan Singh (irmão mais novo do governante de Merta), e poetisa hindu pertencente a uma forte tradição de poetas *bhakti* (devocionais) indianos que expressavam seu amor aos deuses, empregando analogias hindus entre a relação homem-deus e as relações humanas (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.e). As canções líricas de devoção a Krishna de Mira são muito populares no norte da Índia e tal popularidade é devida à referência a elementos quotidianos e à expressão de sentimentos de forma facilmente compreendida pelo povo índico (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.e). Mira foi enormemente devota a Krishna, a quem ela adorava considerando-se sua "divina amante" (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.e). Foi casada entre 1516 e 1521 com Bhoj Raj, príncipe herdeiro de Mewar, que provavelmente morreu de ferimentos de guerra (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.e). Mira passou grande parte de sua vida em seu templo particular dedicado a Krishna, recebendo *sadhus* (ascetas hindus) e peregrinos de toda a Índia e compondo canções devocionais (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.e). Em determinado momento, Mira deixou Mewar e retornou à Merta, mas percebendo que seu comportamento não convencional não era aceitável, ela iniciou uma série de peregrinações e, por fim, instalou-se em Dwarka (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.e). Em 1546, Udai Singh, que sucedeu Vikram Singh como *rana* (monarca absoluto), enviou uma delegação de brâmanes para trazê-la de volta à Mewar. Mira, relutante, pediu autorização para passar a noite no templo de Ranchorji (Krishna) e na manhã seguinte não foi encontrada (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.e). Segundo crença popular, ela se fundiu com a imagem de Ranchorji (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.e). Não se sabe se ela morreu ou se passou o resto da vida vagando disfarçadamente (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.e).

Muhurat: *Muhurat* ou *muhurta* é uma unidade de medida hindu de tempo, que corresponde a aproximadamente uma hora e meia de duração – o período de um dia é dividido em dezesseis *muhurats* (LONG, 2011, p. 204). No contexto do cinema indiano, *muhurat* refere-se a um ritual hindu de inauguração do processo de filmagem de um filme, lançado em um momento considerado benéfico por astrólogos hindus, em uma cerimônia celebrada pelo elenco e pela equipe técnica do filme e por seus familiares (SRINIVAS, 2016).

Natyashastra: Tratado hindu indiano sobre arte dramática que aborda todos os aspectos do teatro sânscrito clássico (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.f).

Navarātrī pūjā: *Navarātrī pūjā* ("adoração de nove noites") é um festival de adoração a Durga e a Rama, celebrado no mês *āśvina* (que corresponde ao período entre setembro e outubro) (LONG, 2011, p. 2012).

Palanquim: Tipo de liteira fechada utilizada em países orientais, como a Índia e a China, na qual pessoas eram transportadas, carregadas por homens, camelos ou elefantes (MICHAELIS, 2019).

Panchayat: *Panchayat* ("cinco") é a principal agência de adjudicação e licenciamento do governo autônomo de uma casta indiana (ENCYCLOPEDIA

BRITANNICA, S.D.). Geralmente, tem mais de cinco membros (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.). Funciona como um tribunal de justiça, no qual os casos são ouvidos em reuniões abertas nas quais todos os membros da comunidade podem participar (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.). Nas reuniões, são julgados crimes como: violações das restrições relacionadas a comida, bebida e fumo; violações às regras de casamento; violações dos costumes de uma casta em festas; violações de suas regras comerciais; a matança de determinados animais, principalmente vacas; a lesão de um brâmane (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.). É menos comum que o *panchayat* lide com casos civis e criminais acionáveis perante um tribunal (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.). São aplicadas sanções como: multas (pagas com a distribuição de doces à comunidade ou com a contribuição para um fundo para ela), obrigação de oferecer um banquete aos *berādarī* ("irmandade") ou aos brâmanes, exclusão temporária ou permanente da comunidade, peregrinação e auto-humilhação (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, S.D.).

Partição da Índia: Divisão da Índia, no ano de sua independência do Reino Unido, em 1947 (KUIPER, 2011, p. 329). Na ocasião, criaram-se dois estados soberanos: a União Indiana (hoje República da Índia), de maioria hindu, e o Domínio do Paquistão (República Islâmica do Paquistão e República Popular do Bangladesh), de maioria muçulmana (KUIPER, 2011, p. 329).

Pati dev: Na Índia, a expressão "*pati dev*" significa literalmente "marido deus" e é empregada em algumas comunidades da Índia, em que as mulheres se referem aos seus respectivos esposos como *pati dev*, embora tenha caído em desuso ao longo dos anos (GODIWALA, 2006, p. 333; SINGH; DÉ, 1993, p. 193).

Pushpamala: Colar feito de flores (PUSHPAMALA..., S.D.). É oferecido como sinal de respeito e honra, para dar boas-vindas aos visitantes, para honrar pessoas consideradas especiais por algum feito considerado nobre e principalmente para honrar mestres espirituais hindus e adorar deuses hindus. Costumeiramente, após cerimonias religiosas hindus em templos, *pushpamalas* são colocados em imagens de deuses. Esses colares são muito requisitados por devotos hindus que acreditam que eles trazem "boas energias".

Quit India Movement: O *Quit India Movement* (*Bharat Chhodo Andolan* ou *August Movement*) foi um movimento lançado em uma sessão do *All India Congress Comitee*, no *Gowalia Tank Maidan*, em Bombaim, por Mahatma Gandhi, em 8 de agosto de 1942 (AGRAWAL, 2008, p. 182). O movimento exigia o fim da dominação britânica na Índia. Na sessão, Gandhi exigiu que a Inglaterra deixasse a Índia imediatamente, concedendo a liberdade aos indianos (AGRAWAL, 2008, p. 182). Com seu *do or die* ("faça ou morra"), ele convocou os indianos a um movimento de desobediência civil não-violento às autoridades coloniais e, então, a Inglaterra passou a considerar que o clamor da Índia por liberdade não poderia mais ser ignorado (AGRAWAL, 2008, p. 182).

Raga: *Raga* (“cor”, “paixão”) é uma estrutura melódica para composição e improvisação da música clássica da Índia, Bangladesh e Paquistão (NETTL, S.D.). Um *raga* baseia-se em uma escala com um determinado conjunto de notas, dispostas em uma ordem típica em que elas aparecem em melodias e motivos musicais característicos (NETTL, S.D.). Os componentes básicos de um *raga* podem ser escritos na forma de uma escala (em alguns casos, a diferença está na subida e na descida) (NETTL, S.D.). Segundo Bruno Nettl (S.D.), utilizando apenas essas notas, enfatizando determinados graus da escala e indo de nota em nota de maneira característica para o *raga*, o *performer* cria um clima ou atmosfera, *rasa*, que é único para o *raga* em questão (NETTL, S.D.). Existem várias centenas de *ragas* atualmente em uso e, teoricamente, milhares são possíveis (NETTL, S.D.).

Rahim: No islamismo, é um dos nomes de Alá e significa “misericordioso” (ÇAKMAK, 2017, p. 126).

Raj Britânico: Refere-se ao período da colonização britânica no subcontinente indiano, entre os anos 1858 e 1947 (KAUL, 2011). O termo “*raj*” significa “reino” (LONG, 2011, p. 242).

Rajá: Termo que significa “chefe”, “rei” (WERMER, 1997, p. 84). Na Índia, designa um governante ou senhor de terra e às vezes é empregado como título que precede um nome (DEFINITION..., S.D.b).

Rajput: Grande comunidade de clãs guerreiros xátrias de Rajputana (atualmente, Rajastão) (LONG, 2011, p. 243; WERNER, 1997, p. 85). Os reinos *rajputs* surgiram aproximadamente no século VI e foram proeminentes em muitas partes do noroeste da Índia, principalmente na região hoje conhecida como Rajastão (LONG, 2011, p. 243). O termo “*rajput*” deriva do sânscrito *rājaputra*, que significa “filhos dos reis”. Muitos clãs *rajputs* lutaram fortemente contra invasores turcos e mogóis no início do período medieval; alguns deles foram conquistados pelo Império Mogol e passaram a servi-lo, enquanto outros resistiram sem se render (LONG, 2011, p. 243; WERNER, 1997, p. 85). Provavelmente, o *sati*, prática em que uma viúva se matava na pira funerária de seu falecido marido, tenha se iniciou na comunidade *rajput* (LONG, 2011, p. 243). Tradicionalmente, muitas mulheres *rajputs*, quando sabiam que seus maridos haviam sido mortos em batalha contra invasores, faziam o *jauhar*: se matavam para não serem capturadas ou estupradas pelos inimigos (BOSE, 2014; HARLAN, 1992; HAWLEY, 1994; LONG, 2011, p. 243). De acordo com Long (2011, p. 243), a prática teria se tornado uma demonstração esperada de devoção ao esposo nas famílias *rajputs* (LONG, 2011, p. 243). A prática foi transmitida a Bengala quando vários clãs *rajputs* chegaram na região e ocorreu principalmente nas castas superiores de Bengala e do Rajastão (LONG, 2011, p. 243). O *jauhar* foi proibido pelos britânicos em 1829, devido aos esforços do reformador hindu bengali Ram Mohan Roy, e rapidamente deixou de ser praticado em larga escala (LONG, 2011, p. 243). Ocorreram casos esporádicos de *jauhar* posteriormente, sendo que a última incidência dele ocorreu em Deorala, no Rajastão, em 1987 (LONG, 2011, p. 243).

Rakshasa: Na mitologia hindu, *rakshasa* é uma categoria de espíritos malignos, cujo rei é Ravanna, geralmente inimigos do homem (LONG, 2011, p. 244; WERNER, 1997, p. 85). Porém, há *rakshasas* bondosos, como o irmão de Ravanna, Vibhishana, devoto de Vishnu (LONG, 2011, p. 244). Os *rakshasas* são descritos nos mitos como seres de grande tamanho que tem forma semi-humana e semi-bestial, que podem mudar de forma por período limitado com o fim de enganar os seres humanos e como possuidores de grande força (LONG, 2011, p. 244). Nos mitos hindus, eles são descritos como seres que causam o caos, que têm prazer em perturbar os *yajñas* ("sacrifícios") dos sábios que se retiram para a floresta e que gostam de carne humana (LONG, 2011, p. 244). No *Ramayana*, eles são os principais inimigos de Rama (LONG, 2011, p. 244).

Ramayana: Épico clássico hindu indiano (ANON, 2012).

Rúpia: Moeda corrente oficial da Índia, cujo símbolo é ₹.

Salwar kameez: O *salwar* (calça folgada) *kameez* (camisa longa) é um traje muito popular entre as mulheres no subcontinente indiano, cuja utilização remonta à influência persa dos mogóis, que eram islâmicos, sobre a Índia (KUMAR; WALIA, 2016, p. 753). O traje, incialmente utilizado apenas por mulheres muçulmanas, foi incluído gradualmente no vestuário indiano e teve várias adaptações de estilo nos estados indianos e no subcontinente índico como um todo (KUMAR; WALIA, 2016, p. 753). Vários estilos incluem adaptações cujo objetivo é transformar o *salwar kameez* em um traje moderno e confortável (KUMAR; WALIA, 2016, p. 753). Atualmente, a roupa é utilizada por mulheres de todas as idades e religiões no subcontinente indiano (KUMAR; WALIA, 2016, p. 753).

Sati: Antigo costume de algumas comunidades hindus, atualmente proibido pelas leis indianas, que obrigava a mulher viúva a se sacrificar viva na fogueira da pira funerária de seu marido falecido (HAWLEY, 1994; LONG, 2011, p. 243).

Sikh: Adepto do *sikhismo*.

Sindoor: Pó vermelho usado por mulheres hindus casadas em parte de suas cabeças (LAMB, 2000, p. 214). Geralmente, deixar de usá-lo significa viuvez (LAMB, 2000, p. 214).

Solah shringar: Dezesseis tipos de adornos que as mulheres hindus usam, colocados em várias partes do corpo (BASU, 2016). *Solah* significa "dezesseis" e *shringar* significa "adornos" (BASU, 2016). A utilização dos adornos está relacionada a crenças religiosas hindus e os hindus acreditam que cada um dos dezesseis adornos está relacionado a saúde e bem-estar (BASU, 2016). Textos védicos apregoam que as mulheres deveriam usar o *solah shringar* (BASU, 2016). Originalmente, os dezesseis enfeites são: bindi, colares, brincos, flores no cabelo,

anéis para os dedos, pulseiras, braceletes, cintos, sinos para os tornozelos, *kajal*, argolas para os dedos, *henna*, perfume, pasta de madeira de sândalo, o vestuário para a parte superior do corpo e o vestuário para a parte inferior do corpo (BASU, 2016). De acordo com Supata Basu (2016), alguns desses adornos foram abandonados pela mulher indiana moderna por motivo de praticidade, mas grande parte deles ainda é utilizada.

Sutra: *Sutra* ("costura") é o texto raiz de um sistema da filosofia indiana (*darshana*) (LONG, 2011, p. 289), que apresenta de forma sistemática um conjunto de aforismas, muitas vezes enigmáticos, que apregoam uma regra (WERLANG, 2004, p. 170). Tradicionalmente, um *sutra* é escrito em um estilo tão conciso, que comentários (*bhasya*) são feitos para explicá-los (LONG, 2011, p. 289).

Swadeshi: O *Swadeshi* um movimento nacionalista indiano que se inciou em 1905 e durou até 1911 (MAZUMDAR, 2007). O termo bengali "*swadeshi*" significa "próprio do país" (DEFINITION..., S.D.c). Ele também é chamado *Vande mataram* ("Eu te saúdo, mãe"), por causa da música homônima, composta por Chandra Chattopadhyay (MAZUMDAR, 2007, p. 3). Segundo Aurobindo Mazumdar (2007, p. 3, tradução nossa): "Embora o sentimento patriótico e a solidariedade cultural sejam tão velhos quanto a civilização indiana, não havia uma essência moderna de nacionalismo na Índia quando *Vande mataram* surgiu." A canção foi empregada como símbolo das ideias e ideais do movimento, foi bradada pelas ruas durante ele e incomodou os colonos britânicos (MAZUMDAR, 2007, p. 10, 15). Em 8 de novembro de 1905, o secretário chefe do primeiro vice-governador da nova província de Bengala, Joseph Bampfylde Fuller, expediu a ordem *Lyon Circular*, proibindo que a música fosse cantada (MAZUMDAR, 2007, p. 15). Então, o vice-rei da Índia, George Nathaniel Curzon, anunciou a partição de Bengala em julho de 1905 (MAZUMDAR, 2007; SWADESHI..., 2015). Em reação, o Congresso Nacional Indiano inciou o movimento *Swadeshi* em Bengala, principal província da Índia britânica (MAZUMDAR, 2007; SWADESHI..., 2015). Incialmente lançado como um movimento de protesto, em 1909, o *Swadeshi* tinha se espalhado por todo o país como um movimento anti-separatista e anticolonial (MAZUMDAR, 2007; SWADESHI..., 2015). O Swadeshi objetivava remover o Império Britânico do poder e melhorar a situação econômica do país (MAZUMDAR, 2007). Seus adeptos adotavam medidas tais como o boicote a produtos britânicos e a valorização de produtos e processos de produção nacionais (MAZUMDAR, 2007; SWADESHI..., 2015). Movimentos posteriores de Gandhi foram baseados no *Swadeshi* (SWADESHI…, 2015).

Tantrismo: O tantrismo é uma corrente filosófica e religiosa presente no budismo, no jainismo e no hinduísmo (JONES; RYAN, 2007, p. 436). A maioria dos sistemas tântricos hindus apregoam que o "desejo" é o caminho para a libertação, em um processo de reversão que considera o que é comumente considerado pelo hinduísmo uma barreira à libertação, o desejo, um instrumento para se alcançar a libertação (JONES; RYAN, 2007, p. 436). Por exemplo, um praticante tântrico pode ritualmente comer carne, prática proibida no hinduísmo normativo, para alcançar a libertação (JONES; RYAN, 2007, p. 436). O tantrismo contraria, em determinada medida, as correntes filosóficas indianas amplamente aceitas (JONES; RYAN, 2007,

p. 436). Os rituais e práticas tântricos são geralmente executados secretamente, distante da observação da sociedade convencional (JONES; RYAN, 2007, p. 436). O ritual sexual tântrico, *maithuna*, baseia-se na crença de que a relação sexual ritualística replica “a verdade da existência”, a fusão do masculino, deidade transcendente, e do feminino, deidade imanente (JONES; RYAN, 2007, p. 436).

Tatpurusha: Na gramática sânscrita, *tatpurusha* designa um composto determinativo dependente, AB, formado pelas partes A e B, em que A é um tipo de B (SPEYER, 1886, p. 150-151). Por exemplo, o composto *tatpurusha Rigveda* (“o veda dos hinos”) é formado pelos termos “*rc*”, que significa “hino, louvor, brilho”, e “veda”, que significa “sabedoria” (GUPTA, 2012, p. 20). *Rigveda* é um tipo de veda formado por hinos de adoração a várias deidades hindus (KUIPER, 2011, p. 246).

Trimurti: Segundo o hinduísmo, *trimurti* (“três formas”) é a tríade de devas ou deuses, formada por Brahma, o criador do cosmo, Vishnu, o mantenedor do cosmo, e Shiva, o destruidor do cosmo (FLUECKIGER, 2015, p. 20). Além disso, *trimurti* é um conceito hindu que se refere ao que seria as forças primárias da vida: criação, sustento e morte (FLUECKIGER, 2015, p. 20).