



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

MARIA VIVIAN GABRIELLY DA SILVA SANTOS

**A DIVERSIDADE CULTURAL INDIANA REFLETIDA NOS
DIFERENTES SUBGÊNEROS DO CINEMA INDIANO.**

**São Cristóvão - SE
2021**

MARIA VIVIAN GABRIELLY DA SILVA SANTOS

**A DIVERSIDADE CULTURAL INDIANA REFLETIDA NOS
DIFERENTES SUBGÊNEROS DO CINEMA INDIANO.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Graduação em Relações Internacionais
da Universidade Federal de Sergipe como
requisito para a obtenção do título de Bacharel em
Relações Internacionais.

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Adriano Godoy de
Campos.

**São Cristóvão - SE
2021**

TERMO DE APROVAÇÃO

MARIA VIVIAN GABRIELLY DA SILVA SANTOS

A DIVERSIDADE CULTURAL INDIANA REFLETIDA NOS DIFERENTES SUBGÊNEROS DO CINEMA INDIANO.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Relações Internacionais da Universidade Federal de Sergipe como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Relações Internacionais.

Prof. Dr. Geraldo Adriano Godoy de Campos – UFS (Orientador)

Prof.^a Dr.^a Barbara Vasconcellos de Carvalho Motta – UFS (Avaliadora)

Prof. Dr. Lucas Miranda Pinheiro– UFS (Avaliador)

São Cristóvão, __ de julho de 2021.

À minha avó, Maria das Dores Ferreira da Silva.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todas as pessoas que de alguma forma estiveram presentes no meu processo educacional desde o início, na escola primária, afinal, ali começou o meu sonho de um dia chegar à universidade. Primeiramente, agradeço aos meus pais, Jaciara e Ricardo, afinal, sem eles, e seu apoio, eu jamais conseguiria concluir esse processo burocrático que é a universidade. Eles me motivaram e financiaram, ainda que sofressem por sua filha, aos dezessete anos, mudasse sozinha de estado e região. À minha mãe, minha primeira professora, agradeço por me estimular a seguir a universidade, mesmo quando eu acreditava não ser capaz, agradeço por acreditar em si mesma e ser a primeira da família a começar uma faculdade, realizando seu sonho para que eu pudesse realizar o meu.

Agradeço aos meus familiares, por todo apoio, companhia, carinho, educação e motivação, por toda carga de esperança que me preenchiam durante as férias, por ocuparem seu tempo vindo à Sergipe me matricular, me auxiliar até a maioridade e me apoiar naquele primeiro momento de tantas mudanças, principalmente aos meus tios Janaína, Jaqueline, Paulo e Rinaldo por me auxiliarem nos trâmites da universidade e meus tio Alexsandro, Bernadete e Walflank pelo carinho e conselhos, a minha gratidão à todos pela ajuda.

À Raissa, por todo apoio acadêmico e emocional, mas principalmente a amizade e paciência comigo. À Carlene por me ajudar e às vezes surtar junto comigo quando as relações internacionais não faziam sentido e as horas pareciam poucas pra quantidade de material a estudar, agradeço por todas as noites em que eu estudava, chorava, revisava e podia contar com alguém que, mesmo morando do outro lado do mundo, me ligava pra verificar se precisava de ajuda, ainda que não soubesse como ajudar, simplesmente seu carinho e apoio significaram o mundo pra mim.

Ao meu orientador, Prof. Geraldo, pelo tempo e paciência dedicado a me ajudar com esta monografia e por aceitar e contribuir desse universo totalmente novo que é o cinema indiano. Aos meus professores por todo o conhecimento repassado que construí até aqui.

À minha avó, Maria das dores Ferreira da Silva pelo amor incondicional, la paciência, o cuidado, os valores, por me dizer em cada momento que nos encontravamos, que eu sempre seria seu grande orgulho, agradeço também por toda motivação a estudar em todas as fases escolares, afinal, minha avó, que nunca teve a chance de frequentar uma escola, que me ensinou a valorizar todos os privilégios que tive, valorizar minha escola pública e meus professores, agora, eu, tive a oportunidade de ser sua primeira neta a frequentar uma universidade e a primeira de sua família a conseguir entrar em uma universidade pública.

Vovó disse que, quando se encontra algo bom, a primeira coisa que se tem de fazer é partilhar com todo mundo; assim, o que é bom se espalha por lugares que a gente nem pode imaginar. O que é certo (CARTER, 2006).

RESUMO

Trata-se de estudo sobre o “Cinema e as Relações Internacionais: Importância do Cinema Indiano”. O cinema indiano, assim como a própria Índia, é reconhecido por sua diversidade, que recentemente passou a atrair atenção de comunidades além da Índia. A indústria cinematográfica do país divide-se nas diversas línguas que o formam, o que resulta em ricos e diversos tipos de cinema, sendo os principais o cinema hindi, tamil, telugu e bengali, refletindo a multiplicidade da cultura indiana e a representação desses povos por meio de seus filmes. O objetivo da presente pesquisa foi analisar a importância e diversidade do cinema indiano e classificar por suas principais características. A metodologia utilizada no trabalho foi de revisão bibliográfica, utilizando material teórico como livros, figuras, teses e outras informações sobre os filmes indianos e sua indústria cultural.

Palavras-chave: Relações Internacionais; Cinema; Indiano; Territorialidade e Cinema.

ABSTRACT

This is a study about “Cinema and International Relations: Importance of Indian Cinema”. Indian cinema, like India itself, is recognized for its diversity, which has recently come to attract attention from communities beyond India. The country's film industry is divided into the various languages that make it up, resulting in rich and diverse types of cinema, the main ones being Hindi, Tamil, Telugu and Bengali, reflecting the multiplicity of Indian culture and the representation of these peoples. through his films. The aim of this research was to analyze the importance and diversity of Indian cinema and classify it by its main characteristics. The methodology used in the work was a bibliographic review, using theoretical material such as books, figures, theses and other information about Indian films and their cultural industry.

Keywords: International Relations; Indian Cinema; Territoriality and Cinema.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. HISTÓRIA E EVOLUÇÃO DO CINEMA INDIANO.	14
1.1. A chegada do cinema à Índia, uma linha do tempo.	14
2. OS DIFERENTES TIPOS DE CINEMA DA ÍNDIA E SUA IMPORTÂNCIA.	26
2.1 O cinema bengali.	28
2.2 O Cinema telugu.	31
2.3 O cinema tamil.	34
2.4 Cinema hindi.	38
3. ANÁLISE DE FILMES	43
3.1 CINEMA HINDI - BOLLYWOOD	43
3.2 CINEMA TELUGU - BAAHUBALI.	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS	71

INTRODUÇÃO

A história nos mostra que o ser humano, mesmo antes de inventar a escrita já procurava registrar suas ideias e cotidiano. Essa vontade de registrar sua realidade, avança e chega novas formas de comunicar-se, como o teatro, a fotografia e o cinema. Este, pode ser um meio poderoso para entender os aspectos que interessam a quem assiste e quem produz determinado conteúdo. “O cinema pode se mostrar como uma importante ferramenta de convencimento. Uma obra cinematográfica é portadora de visões de mundo, que carregam consigo estereótipos, representações e lugares comuns de uma época”. (SANTOS, 2019).

Com frequência o internacionalista se depara com aspectos que são intrínsecos da cultura, política, economia e história atual que lhe fogem à compreensão por apresentarem características diferentes daquelas da realidade que vivenciam em seus próprios países. Assim, enquanto as teorias procuram identificar lógicas gerais que orientam fatos, as artes mostram o que há de individual em cada acontecimento. A arte, em especial o cinema, surge então como um instrumento de reflexão, exibindo sua capacidade de mostrar a dimensão humana dos fenômenos internacionais (JÚNIOR, 2015; JÚNIOR, 2016).

O cinema indiano se tornou uma ferramenta na construção identitária da Índia, sendo possível encontrá-lo nas mais diversas expressões culturais do país. As principais indústrias cinematográficas encontram-se identificadas pelas línguas hindi, telugu, tamil e bengali. Cada estilo de “fazer cinema” dessas comunidades implica também em públicos, contextos históricos e regionais diferentes. Portanto, faz-se necessário identificar as características das indústrias regionais indianas e estudá-las em seus diferentes marcadores históricos para compreender como um mesmo país pode abarcar um público tão diversificado.

O principal fator de diferenciação da indústria de cinema indiana são as marcas culturais deste Estado, o que o diferencia de filmes produzidos em qualquer outro lugar do mundo, desempenhando por vezes o papel de consciência popular ao injetar noções como heroísmo, modernidade e reflexões sobre consumo e dever. Existe, portanto, a necessidade de expandir a historiografia, mostrando como a escrita sobre um determinado lugar é enriquecida examinando o cinema, essa forma de análise nos permite enxergar de maneira mais profunda a conformidade entre relações internacionais e cultura popular. (KRISHNAN, 2020; SRINIVAS, 2018; WEBER, 2001, tradução nossa).

Pesquisar o cinema indiano torna possível a compreensão de que mesmo uma indústria cinematográfica não ocidental, tem, internamente, seu próprio “mainstream”, mas que existem

outras formas de expressão e histórias a serem contadas que, além do objetivo comercial trazem identificação social, cultural e diferentes perspectivas para uma sociedade.

O questionamento sobre como a diversidade cultural indiana é refletida nos diferentes subgêneros do cinema indiano norteia esta pesquisa e para responder esta indagação utilizaremos uma bibliografia voltada para o cinema, história cultura indianos, além de estudos sobre a semiótica de acordo com a realidade específica do país referido.

Desta forma, este trabalho tem como objetivo relacionar as diferentes mudanças sofridas pelo cinema indiano ao longo da história; de maneira a destacar, posteriormente, as características adquiridas pelas indústrias regionais de cinema, analisando também de que forma essas características se mostram nos filmes, por meio da utilização imagens e textos de modo a identificar as similaridades e diferenças entre cada tipo de cinema, assim como os padrões encontrados.

O trabalho será estruturado por meio da divisão em três capítulos. O primeiro cria uma linha temporal entre os primeiros anos do cinema indiano, seus principais destaques, além de contextualização sobre as mudanças ocorridas ao longo da história, principalmente no tocante a censura e as conquistas inseridas nesse processo de modernização do cinema.

No segundo capítulo, serão conceituados os diferentes cinemas indianos e identificados os principais padrões encontrados nos cinemas bengali, telugu, tamil e hindi, além da organização de cada tipo de cinema conforme sua predominância linguística e geográfica.

O terceiro capítulo aborda uma análise fílmica sobre o cinema hindi e o cinema telugu, analisando os aspectos do capítulo 2 quando encontrados nas obras “Umrao Jaan” (2006) e “Baahubali” (2015). Baseando-se na obra Análise de Filmes - conceitos e metodologias de Penafria (2009) a análise fílmica desta monografia tem como proposta explorar dois dos cinemas regionais indianos por meio da análise de um filme de cada uma das indústrias regionais selecionadas (Telugu e Hindi). Ainda de acordo com a autora, utilizar apenas um tipo de análise não parece suficiente para dizer sobre um filme ou conjunto de filmes, portanto, utilizaremos mais de um tipo de análise.

Primeiramente será exposta a ficha técnica do filme, em seguida utilizaremos uma análise de conteúdo, detalhando o filme para permitir que o leitor tenha uma compreensão geral da história, então, adicionarmos a análise textual, ou seja, identificar o filme como texto, explicitar seus códigos, percepções específicas e culturais.

Também será investigada a análise poética, isto é identificar as sensações, sentimentos e sentidos que um filme é capaz de produzir no momento em que é visionado. Assim como a

análise de imagem e som, entendendo o filme como um meio de expressão, com o objetivo de identificar que olhares sobre o mundo esta obra está trazendo. Esses aspectos não serão adicionados em ordem sequencial padronizada , mas de acordo com a necessidade de cada filme.

1. HISTÓRIA E EVOLUÇÃO DO CINEMA INDIANO

1.1. A chegada do cinema à Índia, uma linha do tempo

No ano de 1895, na cidade de Paris, foi apresentada ao público uma nova forma de arte. Por meio do cinematógrafo, os irmãos Auguste e Louis Lumière exibiram imagens em movimento que mostravam a realidade da vida cotidiana. Em um primeiro momento, um grupo pequeno de pagantes experimentou ali uma das primeiras vivências com o cinema. Posteriormente, as projeções passaram a ser feitas em diversos teatros e também em outros países. (COSTA, 1998).

No dia 7 de julho de 1896, os irmãos Lumière exibiam seu filme na cidade de Bombaim (atualmente chamada Mumbai) e a popularidade instantânea fez com que outros filmes fossem exibidos pela Índia, mesmo em cidades menores e com menos estrutura. "Curtas metragens sobre Delhi, Lucknow e paisagens indianas foram feitas por câmeras estrangeiras que visitaram a Índia" (SHARMA, 2014, p. 270, tradução nossa).

O público indiano já estava habituado à contação de histórias, principalmente com os teatros cujos artistas viajavam apresentando peças em diferentes lugares, incluindo cidades pequenas, apresentações de canto, dança, títeres e a atração da lanterna mágica, um aparelho que permitia projeção de imagens sobre superfícies brancas. Assim, o cinema foi entendido como mais uma forma de arte para um público profundamente integrado com formas de arte.

O encantamento e popularidade que o cinema em seus primeiros passos trouxe, fez com que os próprios indianos buscassem retratar a Índia, dentre estes, Harischandra Sakhambari, mais conhecido como Save Dada, Ramchandra Gopal Torne, comumente chamado Dadasaheb Torne, e Dhundiraj Govind Phalke, reputado Dadasaheb Phalke. Eles foram os precursores do cinema na Índia.

Bhatavdekar gravou o primeiro curta-metragem na Índia em 1899, chamado "The Wrestlers" (1899), que era uma gravação de uma luta. Torne fez o primeiro longa metragem chamado "Shree Pundalik" (1912). Os dois filmes precisaram ser enviados ao exterior para serem processados devido à limitação tecnológica da Índia naquele momento, assim, o primeiro filme a ser produzido, gravado, processado e exibido país foi "Raja Harishchandra" (O rei Harishchandra) gravado em 1912 e exibido em 1913, do cineasta Dadasaheb Phalke.

Por esse feito e pelo sucesso de seus outros filmes, Dadasaheb Phalke é conhecido como o pai do cinema indiano. Com formação em uma escola de artes e sendo também um fotógrafo, ao ver um filme sobre a vida de Jesus Cristo, Phalke pensou em retratar os deuses

indianos e suas histórias de forma similar para o público. Isso o inspirou a produzir, gravar e auxiliar os atores, agindo como uma grande equipe, lembrando que na Índia, naquela época, não existiam muitos profissionais trabalhando com cinema.

Enquanto a vida de Cristo rolava rapidamente diante dos meus olhos físicos, eu estava visualizando mentalmente os Deuses, Shri Krishna, Shri Ramchandra, seu Gokul e Ayodhya. Fui dominado por um feitiço estranho. Eu comprei outro ingresso e vi o filme novamente. Desta vez, senti minha imaginação tomando forma na tela. Poderia isso realmente acontecer? Será que nós, filhos da Índia, algum dia seremos capazes de ver as imagens indianas na tela? (SHARMA, 2014, p. 276, tradução nossa).

“Raja Harishchandra” é um filme mudo, inspirado no Ramayana e Mahabharata, épicos clássicos indianos e durante o filme observa-se escritos em Hindi e Inglês. Essa obra é de grande importância para o cinema indiano e foi preservada até os dias atuais. Além de “Raja Harishchandra”, Phalke produziu diversos filmes e documentários. Segundo Sharma (2014), até 1917 Phalke produziu mais quatro filmes mitológicos, nos quais exerceu diversos papéis, como roteirista, diretor, cinegrafista, produzindo diversos aspectos das obras.

Nos anos seguintes, o cinema indiano estabeleceria seus próprios recordes. Em 1917, Phalke lançava mais um filme, o sucesso de bilheteria “Lanka Dahan”, mais um filme inspirado no Ramayana contando a história do sequestro da esposa de Rama por um demônio. Foi o primeiro filme indiano no qual uma mesma pessoa interpretou dois personagens, nesse caso Anna Salunke interpretou Rama (um deus) e Sita (uma deusa), um casal. O filme teve tanto sucesso e apelo religioso que pessoas vinham de cidades onde não havia cinema, apenas para admirar seus deuses representados na tela.

A religião é um aspecto muito importante nas narrativas indianas. Desde os primeiros filmes havia uma conexão entre religião, cultura e cinema, principalmente o cinema de Mumbai que por aflorar em seus filmes sentimentos e devoção permite a inserção dos deuses e seus contextos mesmo em histórias onde a religião não é o foco principal, o que cria uma afinidade cultural-religiosa nos espectadores (DWYER, 2006). Essa afinidade cultural religiosa atraiu as pessoas para o cinema.

O progresso tecnológico do cinema continuou em curso, ainda que inserido numa sociedade muito ligada aos costumes e às tradições religiosas, onde nos primeiros anos do cinema os filmes que não continham representações de deuses foram exceção. Além disso, nesse período inicial, a Índia ainda estava sob o domínio britânico, então filmes que exibissem a indignação das massas ou o desejo de independência poderiam ser censurados.

Em 1919 a censura foi oficializada, o Ato Rowlatt restringia direitos civis indianos, ampliava o poder da polícia e controlava rigidamente a imprensa. A lei teve efeitos não somente de revolta pela sociedade indiana, mas também de prejuízos ao cinema; o imperialismo britânico anteriormente já havia lançado diversas leis de controle do povo indiano e de suas ideias, mas, em 1921, graças ao Ato Rowlatt houve a primeira proibição de exibição de um filme indiano, “Bhakta Vidur”, um filme inspirado nos épicos hindus, no qual o personagem principal se inspirava em Gandhi e tinha figurino muito similar (RAJADHYAKSHA, 1994, p. 83).

A utilização de recursos que lembravam Gandhi acabavam censuradas porque sua imagem estava intimamente ligada aos movimentos de independência indiana, Gandhi não estava associado ao cinema, mas sua imagem representava a revolta e o desejo de independência, além de ser contrário ao Ato Rowlatt. Segundo Marcondes (2012) Gandhi organizou uma grande greve em protesto contra o Ato, além de incentivar as pessoas a fabricar suas próprias roupas e não consumir álcool, de forma a prejudicar a indústria inglesa de venda de roupas e bebidas.

Além da censura, a repressão social fazia com que fosse incomum, por exemplo, que mulheres estivessem envolvidas nos filmes indianos, pois a exposição delas era socialmente considerada indecente. Um exemplo disso é o fato de que o autor Phalke, o pai do cinema indiano, precisou que homens usassem perucas para interpretar as personagens femininas de suas primeiras obras, pois ainda que ele buscasse, a novidade era tamanha que poucas pessoas aceitariam a exposição de sua imagem. No entanto, quando os filmes exibiam deuses e deusas atraindo a admiração do público, atrizes passaram a se interessar pelos papéis. Fatma Begum foi uma dessas atrizes, “Ela começou sua carreira no palco de teatro urdu, mais tarde, ela seguiu carreira no cinema e estreou no filme mudo do autor Ardeshir Irani que se chamou ‘Veer Abhimanyu’ (1922)” (DOKRAS, 2021, p. 4, tradução nossa). Além de ser uma das primeiras atrizes do cinema indiano, ela lançou sua própria produtora e foi a primeira diretora feminina do cinema indiano, produzindo vários filmes, o primeiro destes foi “Bulbul-e-Parastan” em 1934.

Além da figura feminina em novos espaços, muitos outros assuntos sensíveis para a sociedade indiana foram expostos em filmes; segundo *The History of Kissing in Bollywood: Timeline of a Taboo* (2015), os beijos em filmes foram considerados como vergonha na Índia, porém uma questão que merece ser enfatizada é que no nascimento do cinema indiano os beijos não eram considerados tão ofensivos quanto passariam a ser nos anos posteriores.

Em seus primeiros dias, a intimidade na tela não era a ofensa herética que mais tarde se tornou - na verdade, uma demonstração diegética apropriada de afeto e já foi o padrão no cinema hindi! Mas uma teia cuidadosamente construída de cinematografia simbólica e imagens alegóricas logo substituiu o breve encontro da indústria cinematográfica com o romance físico. Em vez disso, gerações de indianos cresceram em um mundo onde lindas copas de árvores e flores eram mais apaixonantes do que qualquer interação humana poderia se tornar (THE HISTORY...,2015).

Em 1921, no cinema indiano Bengali, um filme mudo exibiu a primeira sequência de beijos entre personagens, o que abriu portas para outros dramas românticos, “Bilat Ferat” (O retorno da Grã Bretanha ou o retorno do estrangeiro) retrata a história de um indiano retornando para casa após passar um tempo no exterior, e seus conflitos ao adotar um estilo inglês. Outros filmes do período tiveram cenas parecidas que não causaram grande polêmica ao público, incluindo o filme “Karma” (1933) cuja cena de beijo durou quatro minutos inteiros e foi a maior do cinema indiano naquele período. Em 1933, os cineastas do sul da Índia (Malayalam) retratam uma cena de beijo no filme “Malayalam Marthanda Varma” (1933), que é considerado o primeiro beijo nos filmes do sul da Índia. É uma observação interessante visto que na atualidade indianos como a atriz Aishwarya Rai e o ator Hrithik Roshan já foram processados por obscenidade e ofensa da dignidade da mulher indiana apenas por se beijarem nos filmes que estrelavam (DUBEY, 2021; MRS.55, 2015, tradução nossa).

Esse “rumo conservador” na trajetória do cinema indiano ocorreu principalmente após a independência quando foi criado o conselho consultivo de cinema e o Cinematograph Act, de 1952 proibiu beijos e intimidade nas telas, assim, para criar alternativas aos romances, os cineastas passaram a criar alternativas para demonstrações de afeto que não fossem captadas pela censura, tendência que influencia filmes indianos desde então, a cena de beijo que é desfocada para cisnes, peixes ou outros animais juntos, fogueiras crepitando de repente, explosões ou focos que em outros tipos de cinema são aparentemente desnecessários mas que para o cinema indiano surgiram como alternativas que demonstrem ao público as emoções que não podem ser mostradas de maneira física.

Os objetivos da certificação de filmes serão garantir que -

(a) o meio cinematográfico permanece responsável e sensível aos valores e padrões da sociedade; [...] (d) o meio cinematográfico proporciona entretenimento limpo e saudável; e (e) na medida do possível, o filme tem valor estético e cinematograficamente de um bem padrão.

Algumas proibições:

(a) mostrar o envolvimento de crianças na violência [...] ou mostrando crianças como sendo submetidas a qualquer forma de abuso infantil;

(v) cenas que têm o efeito de justificar e glorificar bebidas.

(vi) Não são mostradas cenas com tendência a encorajar, justificar ou exaltar a toxicodependência;

- (vi-a) Cenas que tendem a encorajar, justificar ou exaltar o consumo de tabaco ou fumar.
 - (vii) ofender a sensibilidade humana pela vulgaridade, obscenidade ou depravação;
 - (viii) palavras de duplo significado como obviamente atendem a instintos básicos não são permitidas;
 - (xiii) imagens ou palavras que promovam o obscurantismo, o anticientífico e atitudes anti-nacionais não são apresentadas;
 - (xiv) a soberania e integridade da Índia não são postas em causa;
 - (xv) a segurança do Estado ser comprometida ou ameaçada;
 - (xvii) a ordem pública ser ameaçada;
- EXPLICAÇÃO: Cenas que tendem a criar desprezo, desgraça ou desconsideração de regras ou minar a dignidade do tribunal virá sob o termo "desacato de Tribunal". O Conselho deve assegurar que o filme seja adequado para visualização em família, ou seja, o filme deve ser tal que todos os membros da família, incluindo crianças, podem vê-lo juntos. (Cinematographic act, 1952, tradução nossa).

Nos anos 1970, algumas cenas de beijo voltaram às telas, mas a própria sociedade discutia, com grupos conservadores, acusando o cinema de promover obscenidades e até mesmo culpando o cinema por estupros e outros crimes contra as mulheres que ocorreram no período. Uma contradição presente nesses questionamentos seria que filmes estrangeiros exibidos na Índia podiam exibir cenas de beijo sem problemas, mas filmes indianos não, porque a censura os atingia (MIRANI, 2020).

Não somente novos temas surgiram causando opiniões divergentes, outros recursos que o cinema mundial adquiriu foram utilizados no cinema indiano. Os filmes sonoros foram novidade mundial por volta de 1927, o que fez com que cineastas indianos passassem a pensar na inserção desse recurso em suas obras. Dadasaheb Torne, anteriormente citado por ser o primeiro diretor indiano de um longa metragem (feito parcialmente na Índia e parcialmente no exterior) notou a popularidade dos filmes falados e comprou uma agência com equipamento para a produção desse tipo de filme, associando-se também a Ardeshir Irani, um autor, produtor, diretor e empresário de filmes famosos na época.

Em 1931, foi exibido o primeiro filme sonoro da Índia, "Alam Ara" (A luz do mundo) do autor Ardeshir Irani, o que foi um salto tecnológico para os filmes, mas também trouxe diversos desafios para as filmagens, pois além da novidade tecnológica precisaram adaptar os cenários. Antes, no cinema mudo, era possível gravar uma cena nas cidades sem problemas, com a gravação do som as cenas precisavam de estúdios exclusivos e muitas vezes sendo gravadas à noite para evitar os ruídos, além disso, o filme trazia músicas que eram gravadas ao vivo, nas cenas em que eram filmadas; o diretor também manteve o filme em segredo até que estivesse pronto, ou seja, concluí-lo exigiu grande complexidade.

O filme foi um sucesso, nele estrelava Zubeida Begum, filha da primeira diretora de cinema indiano Fatma Begum. O que demonstra um caráter que o cinema indiano reproduz até hoje, famílias dedicadas ao cinema e gerações de atrizes e atores pertencentes à mesma

família; nos filmes lançados nos anos seguintes a participação de mulheres e meninas tornou-se mais comum. Os filmes de cinema mudo foram ficando menos populares na capital e a partir de então filmes sonoros passaram a ser produzidos em maior escala.

O cinema mundial continuou a ganhar novas tecnologias, com a chegada da imagem colorida o cinema indiano também se adaptou, assim, em 1937 o filme “Kisan Kanya” (Agricultora), além de exibir dez músicas, foi o primeiro a trazer as cores ao cinema indiano, sendo a duração total do filme de 137 minutos (ou 2,2 horas), apesar da novidade, o público ainda não estava adaptado a filmes desse tipo, “Kisan Kanya” não foi sucesso de bilheterias.

De acordo com Mukherjee (2016, p. 85, tradução nossa), a indústria cinematográfica de Bombaim levou vários anos para mudar totalmente para filmes coloridos. Nos anos cinquenta, dois filmes coloridos foram produzidos: “Aan” (Lançado no Reino Unido e Estados Unidos com o nome Princesa Selvagem) do autor Mehboob Khan, e “Jhansi Ki Rani” (A Rainha de Jhansi) do autor Sohrab Modi. Apesar disso, foi apenas na década de 1960 que os filmes coloridos se tornaram norma.

Em 1934, o filme Seeta dirigido por Debaki Bose foi exibido no festival internacional de cinema em Veneza, conquistando uma indicação e uma vitória, foi o primeiro filme indiano falado a ser mostrado no festival e obteve também o primeiro prêmio internacional para o cinema indiano (OJHA, 2002, p. 24; CHAHAL, 2017, P. 25, tradução nossa).

Dentre os aspectos importantes do cinema indiano, a música se destaca principalmente em Bollywood, as canções presentes nos filmes eram gravadas ao mesmo tempo em que a imagem e atuação, ou seja, até que a canção fosse exibida com perfeição, a cena precisaria ser refeita, o que trazia problemáticas aos filmes, visto que alguns tinham entre dez a setenta canções. Em 1935 houve uma das inserções que facilitaram a vida dos artistas envolvidos nos filmes, a possibilidade de gravar um playback.

Dhoop Chhaon (Luz e Sombra) em 1935 foi o primeiro filme indiano a contar com cantores playback, desde então eles se fazem muito importantes na história e gravação do cinema indiano, muitas vezes se tornando celebridades assim como os atores. “Quando a demanda por filmes sonoros aumentou, os produtores buscaram estratégias criativas para atores que não sabiam cantar. O canto de playback ofereceu uma solução prática”. (REHMAN, 2016, p. 323, tradução nossa).

Segundo Rehman (2016), o segundo maior gasto no cinema indiano é com música, incluindo despesas com letras, composições, cantores de playback, cantores de apoio e instrumentistas, além de coreógrafos e dançarinos de apoio para as músicas, de tal forma que uma música de três a cinco minutos em um filme pode demorar dez dias para filmar. Alguns

cantores de playback como Lata Mangeshkar que gravou mais de 26.000 canções em diferentes idiomas e sua irmã Asha Bhosle, que começou a cantar no cinema em 1948 e continua cantando até os dias atuais e gravou mais de 13.000 canções.

Para muitos dos atores do cinema indiano, sua personalidade de estrela é construída em sua boa aparência, seu talento de atuação e sua própria voz, além da associação com um cantor de playback que canta em seu lugar. Por exemplo, durante a década de 1950, a popularidade de Raj Kapoor dependia muito da voz do cantor de playback Mukesh, que gravou uma sequência de sucessos para a estrela. Durante a década de 1960, o sucesso de Shammi Kapoor dependia de canções gravadas por Mohammed Rafi. Da mesma forma, outro superstar dos anos 1970, Rajesh Khanna deve muito de seu sucesso à voz de Kishore Kumar. Esta prática de emparelhamento repetido de uma estrela e um cantor de playback cultivava uma demanda por união de uma certa estrela com um certo cantor; ambos se tornam igualmente importantes. (REHMAN, 2016, p. 324, tradução nossa).

As canções são uma maneira especial de contar histórias e expressar emoções no cinema indiano, essa tradição musical pode ser observada desde muito antes do cinema existir, no teatro e outras artes. “O teatro sânscrito era constituído por grandes espetáculos de dança-drama; o teatro folclórico tinha características mais populares e atraíam as massas; enquanto o teatro parsi destacava-se pelos dramas sociais e históricos. (Manghirmalani, 2017, p. 4).

Surpreendentemente, mesmo após o sucesso dos filmes musicais e o apelo popular que as canções trouxeram, ainda foram lançados filmes sonoros sem música alguma, exemplos são os filmes Naujawan (1937) de língua hindi e o próximo apenas em 1954 Andha Naal do cinema Tâmil.

Nos anos 30 e 40 havia um enorme mercado para filmes na Índia, ainda que a grande depressão e os conflitos de independência afetassem fortemente o país. Os filmes serviam como formas de escapar dessa realidade, durante a divisão e independência, a indústria de Bombaim (atual Bollywood) atuava junto aos profissionais da cidade paquistanesa chamada Lahore (atual Lollywood) pois produziam filmes de mesma língua (Hindi Urdu) ou Hindustani, assim, atores paquistaneses acabaram migrando para Bombaim (KREUTZ, 2019).

No ano de 1961, o governo da Índia criou o *Film Institute of India* para que fosse possível treinar aspirantes a diretores, também formando a FFC - Film Finance Commission para ajudar com o financiamento de produções independentes ou filmes experimentais, também houve a fundação do arquivo de filmes nacionais e o incentivo à produção de diversos filmes (COOK; SKLAR, 2021, tradução nossa).

Com o incentivo para o surgimento de novos filmes e mais recursos, novas perspectivas foram adicionadas, por exemplo, “Sangam”, um filme de 1964 que teve boa

parte das cenas gravadas no exterior, neste, a curiosidade do público sobre ver os artistas indianos percorrendo a Europa ajudou com que o filme se tornasse um sucesso. Ainda em 1964 o filme “Yaadein” trouxe a curiosidade de ser em preto e branco e ser, até então, o filme com menor quantidade de pessoas atuando, nele Sunil Dutt trabalhou como diretor, produtor e estrela do filme, o que lhe rendeu um título no livro dos recordes.

Nos anos 1970, as indústrias regionais dos estados do sudoeste indiano começaram com subsídios para produção independente, em destaque Kerala e Karnataka, o que formou uma nova onda sul indiana de produção de filmes. Também foi o período posteriormente conhecido como era clássica do cinema indiano, a mesma durou até os anos oitenta. Nesse período também surgiu o termo Bollywood, além de ser o momento histórico em que a Índia tomou o posto de maior indústria cinematográfica do mundo (KREUTZ, 2019).

Esse crescimento da indústria indiana derivou também de novas possibilidades para adquirir recursos financeiros suficientes para subsidiar os custos de produção dos filmes. Nos anos noventa o governo indiano reconheceu o cinema como indústria, dessa forma surge o direito de pedir assistência de instituições financeiras, seguradoras e também investimentos externos e internos na indústria do cinema (KUMAR, 2014).

Mudanças de perspectiva sobre o cinema ocorreram desde seu início na Índia; enquanto nos anos cinquenta o Estado Indiano valorizava o cinema como um repositório de valores culturais e nacionais da Índia, nos anos 1990 o governo incentivava o cinema hindi como um nacionalismo cultural, com a intenção de valorizar a hegemonia de um nacionalismo da religião hindu (KUMAR, 2014).

Os governos das outras regiões da Índia cresceram, então, o suporte às suas próprias indústrias regionais, um exemplo é o governo de Kerala incentivando o cinema local para a estimular o seu principal idioma, o malaiala (ARMES, 1987, tradução nossa). Nos anos 70 o governo indiano também estabeleceu incentivos como o prêmio Dadasaheb Phalke para reconhecer o trabalho dos diretores e artistas locais, além de oferecer por meio da Film Institute of India cursos e bolsas de estudo para cineastas indianos e estrangeiros, o que governos locais replicaram oferecendo bolsas de estudos para alunos interessados em cinema que sejam oriundos de seus estados.

Bollywood se tornou o mais famoso dos cinemas regionais indianos e sua hegemonia na Índia combinada a pouca informação acessível faz com que outros cinemas regionais indianos sejam sub-representados ou pouco conhecidos fora da Índia. A combinação e contribuição de cada cinema regional compõe a importância do cinema indiano como um todo, considerar apenas bollywood como cinema nacional da Índia exclui as outras indústrias

cinematográficas e sua contribuição na construção da identidade do cinema indiano (VELAYUTHAM, 2008, tradução nossa).

O reconhecimento de filmes geralmente se faz por meio de premiações, além dos prêmios internos da Índia, filmes indianos já conquistaram premiações internacionais. Ainda assim, um oscar para seus filmes se tornou uma esperança para os indianos, na década de cinquenta “Mother India” (1957) chegou entre os finalistas do Oscar, sendo uma das primeiras esperanças indianas em conquistar o prêmio, ao não conseguí-lo, houve decepção nacional, pois acreditavam que finalmente conquistaram o prêmio (Alikhan, 2016, tradução nossa). Bhanu Athaiya foi a primeira pessoa da Índia a ganhar um Oscar, no ano de 1983 ela alcançou o feito ao ganhar o prêmio de melhor figurinista no filme “Gandhi”, dividindo o prêmio com John Mollo.

Com a disseminação mundial do cinema 3D, a Índia também inclui esse recurso aos seus filmes, sendo o primeiro em 3D “Meu querido Kuttichathan” Um filme de língua Malayalam de dirigido por Jijo Punnoose e produzido por seu pai Navodaya Appachan, o filme de aventura estrelado por crianças tiveram um impacto positivo na Índia e mais tarde foram dublados nas línguas telugu, tamil e hindi, além de terem cenas adicionadas posteriormente. Na língua Hindi o filme ficou conhecido como *Chotta Chetan* e foi expandido posteriormente em 1998 (MENON, 2018).

Em 1998, o filme “Taal” deu início a uma tendência que dura até os dias atuais no cinema indiano, criar seguro para os filmes, “Taal” foi o primeiro a ser totalmente garantido por seguro, assim, ainda que uma estrela do filme fosse presa ou mesmo em caso de ocorrências naturais, ele estaria segurado. Segundo Bhattacharya (2018) quase 70% dos filmes produzidos em Bollywood estão cobertos por seguro na atualidade, enquanto para filmes regionais, a adoção do seguro está atualmente em torno de 25%. Os seguros entram em vigor desde a época de pré-produção e têm valores milionários.

Inicialmente, o seguro era considerado mais um fardo para o orçamento e os produtores hesitavam em tomar apólices de seguro. Foi a prisão de Sanjay Dutt durante o filme 'Khalnayak' que levou Subhash Ghai a segurar seu próximo filme 'Taal', pelo qual pagou R\$1,5 milhão como seguro pelo filme avaliado em R\$110 milhões. Desde que Taal foi segurado, mais e mais produtores correram para fazer seguro de seus filmes. (DWIVEDI, 2021).

Em 2006, o primeiro filme indiano foi exibido na ONU, “Lage Raho Munna Bhai”; de acordo com Joshi (2007) o filme representa Gandhi, o oriente e o ocidente, contando com um roteirista estadunidense e um indiano. A comédia fala sobre um gangster que para conquistar uma jornalista finge ser um professor especialista em Gandhi, assim, ele acaba absorvendo os ensinamentos de Gandhi para seu dia a dia, o filme tem 144 minutos.

Em 2007 um grande filme indiano foi filmado no Brasil, *Dhoom 2* contou com grandes estrelas do cinema indiano como Aishwarya Rai. Segundo Ashraf (2016) as autoridades brasileiras esperavam que o filme trouxesse para o Brasil o mesmo destaque que a Nova Zelândia visto que pouco tempo antes um filme indiano se passou na Nova Zelândia e fez com que muitos indianos se interessassem em conhecer o local como turistas, “*Dhoom 2*” teve parte de suas cenas filmadas na Índia e parte nas praias do Rio de Janeiro.

Apenas no ano de 2010 a Índia teve um filme popular com um casal gay como protagonistas que se beijaram, “*Dunno Y... Na Jaane Kyun*” (Não sei porquê) conta a história de dois homens que se apaixonam e sua luta para viver em sociedade. Antes de “*Dunno Y*”, poucos filmes falaram sobre a temática LGBT+, que é um grande tabu na Índia, o país contou uma lei da era colonial para proibir a homossexualidade, sendo discriminizada apenas em 2018.

Dunno Y ... já foi exibido nos festivais de cinema Alta, Nova York, Houston, Sydney, Londres, Atenas, Florença, Oslo, Colônia, Dortmund, Berna, Tel Aviv, Nashik e Mumbai. O filme, com participação de Zeenat Aman, Kabir Bedi, Helen e Rituparna Sengupta, foi dirigido por Sanjay Sharma, enquanto Lata Mangeshkar cantou a faixa-título. (MANIAR, 2014).

Dos filmes que retrataram a temática anteriormente temos “*Fire*” (1996) e “*Meu Irmão...Nikhil*” (2005). Mesmo antes do lançamento, os filmes encontraram diversos impasses. De acordo com Divecha (2018) o filme “*Fire*” não foi bem aceito pelos fanáticos grupos políticos da Índia, que fizeram protestos para proibi-lo. Quanto a “*Dunno Y... Na Jaane Kyun*” (2010), grupos de direita tentaram boicotar o filme, além dos produtores e atores receberem ameaças até mesmo por e-mail, o que fez o lançamento do filme ser adiado em uma semana.

Espaços como o Kashish Mumbai International Queer Film Festival, um evento anual realizado na Índia desde 2010, permitem que filmes de todo o mundo com temática sobre diversidade (de gênero, raça e etc) sejam exibidos para a comunidade indiana em línguas regionais, além de premiar filmes, o festival é aprovado pelo governo da Índia.

Além das premiações anteriormente citadas, na atualidade, o cinema indiano também é detentor de diversos prêmios por seus grandes feitos e recordes, incluindo recordes no Guinness Book, sendo alguns dos mais notáveis em 1998 quando Lalita Pawar conquistou o recorde de atriz de Bollywood com a carreira mais longínqua continuamente (70 anos), em 1999 quando Kajol foi reconhecida por ser uma atriz com mais gerações de atrizes na família, em 2005 quando o Ramoji Film City foi reconhecido como maior complexo de estúdio

cinematográfico do mundo, em 2010 quando o filme mais longo sem cortes do mundo foi filmado na Índia (3 Horas 28 minutos 4 segundos), ainda em 2010 Brahmanandam Kanneganti conquistou o título de recordista como ator vivo que teve mais papéis em filmes conhecidos, totalizando 857 filmes de 1987 à 24 de junho de 2010 (GUINNESS BOOK, 2017).

Em 2017, a Índia obteve recordes diversificados em relação ao mundo cinematográfico, como o Guinness de maior participação em um filme 3D que foi de 12.526 pessoas promovendo o filme de sucesso Pulimurugan. Entre 2017 e 2018, o cinema indiano obteve mais um prêmio, o maior número de personagens interpretados por um ator em um único filme (45) no filme “*Aaranu Njan*” onde Johnson George desempenhou papéis como Ghandi, Jesus e Leonardo Da Vinci. Também em 2017, foi realizada a dança de Bollywood com o maior número de pessoas, totalizando 9.219 participantes. Já no ano de 2019 a Índia conquistou mais um feito: o documentário mais longo com a duração total de 48 horas e 10 minutos que foi realizado por Blessy Ipe Thomas (GUINNESS BOOK, 2017).

Portanto, a Índia é detentora de um patrimônio diverso na cultura e arte, das quais o cinema faz parte. O cinema local já existia mesmo antes da Índia ser independente, e foi se desenvolvendo junto ao país representando uma fonte de entretenimento para as massas, mas também de representação cultural, reflexão social e reconhecimento das diversas identidades que a Índia apresenta. O Estado indiano atua de maneiras diferentes no cinema, com a censura que prejudica a liberdade da expressão artística e faz com que filmes sejam proibidos e artistas processados, e os incentivos permitem que o cinema se torne sustentável mesmo em períodos de crise, assim como o Estado indiano foca em bollywood, as pesquisas e conhecimentos difundidos a expõe como único ou principal indústria de cinema indiana, porém, existem diversas outras indústrias de cinema indianas com características diferentes e sua própria riqueza histórica, cultural e técnica.

2. OS DIFERENTES TIPOS DE CINEMA DA ÍNDIA E SUA IMPORTÂNCIA

A Índia é um dos maiores e mais populosos países do planeta. Seus contrastes adentram todos os campos, tanto linguística como culturalmente, incluindo a indústria cinematográfica. Geralmente, o Ocidente se refere a Bollywood como a indústria cinematográfica indiana em geral, mas isso é um equívoco, afinal, a Índia tem várias indústrias regionais de cinema com diferenças e semelhanças significativas entre si.

O cinema indiano é muito mais do que uma versão local do cinema estadunidense. Ele é a representação de culturas muito específicas e diversas dentro de um único país, inclusive, existe até mesmo o questionamento sobre o nome Bollywood.

Segundo Kreutz (2019) Bollywood é um nome que une Bombaim (Nome antigo da cidade de Mumbai) e Hollywood, porém muitos acreditam que essa denominação parece diminuir a relevância do cinema indiano por passar ao público uma ideia de “primo pobre” de Hollywood.

Em entrevista para o The Guardian (2013) um dos mais célebres artistas indianos, Irrfan Khan, demonstra a parte pública avessa a esse termo para o cinema indiano.

“Sempre me oponho à palavra Bollywood...Não acho que seja justo esse nome. Porque a indústria tem sua própria técnica, sua própria maneira de fazer filmes que nada tem a ver com imitar Hollywood. Ela se origina no teatro Parsi¹”. (IQBAL, 2013, tradução nossa).

O que é conhecido por Bollywood, nada mais é que cinema de língua hindi, ou ainda, conforme adiciona Rajadhyaksha (2003), Bollywood é um conglomerado que inclui diversas atividades de consumo e cultura análogos ao cinema, como por exemplo, música, sites e os próprios filmes. O termo não contempla, portanto, toda a indústria cinematográfica indiana e não é apenas exclusivo do cinema.

Além do hindi, a Índia tem grande quantidade de línguas locais, o que facilitou o processo de formação de indústrias cinematográficas regionais focadas em fazer cinema para diferentes públicos. Além disso, como os primeiros anos do cinema indiano foram sob o domínio britânico, o cinema indiano passava por várias regras, censuras e proibições,

¹ O teatro parsi foi um movimento no reino do teatro indiano moderno entre 1850 e 1930, misturando técnicas europeias e formas folclóricas locais de teatro indiano. Os grupos de teatro eram dirigidos por Parsis, a comunidade zoroastriana do povo persa, que tinha vindo para a parte ocidental da Índia para fins comerciais, posteriormente se tornou fundamental para o estabelecimento dos filmes da indústria de Bollywoodiana. (PRAJAPATI, 2016, tradução nossa).

limitando a ação internacional e tornando-se cada vez mais independente das tendências mundiais.

Ao contrário de Hollywood, o negócio do cinema na Índia é descentralizado. A Indústria de Bombaim (atual Mumbai), ou 'Bollywood', como é popularmente chamada, produz filmes em hindi que são populares em toda a Índia e também no exterior. Mumbai tem a indústria cinematográfica mais amplamente conhecida, no entanto, outros estados como Bengala, Karnataka, Andhra Pradesh, Tamil Nadu e Kerala produzem também filmes em línguas regionais. Esses filmes regionais são amplamente consumidos dentro de seus estados e limites de idioma e têm mercado mais limitado nacional e internacionalmente (SRINIVAS, 2002, p.155, tradução nossa).

Mais recentemente, desenvolveu-se o paradigma de 'pluralização' da ideia de um cinema nacional na Índia, e é evidenciado em uma mudança deliberada para outros cinemas indianos, como Tamil e Bengali. Os estudiosos desses outros cinemas estão tentando demonstrar as complexidades da relação entre o filme hindi nacionalmente dominante (mas não "o nacional") e os outros cinemas, indicando a natureza interconectada e interseccionada dos cinemas indianos e problematizando o poderoso tropo do nação em estudos de cinema indiano (GOOPTU, 2011, tradução nossa).

A indústria de cinema na Índia tem uma complexidade enorme, desta forma, não faz sentido estudar o cinema indiano como uma unidade, visto que suas diferenças técnicas, históricas e linguísticas diferenciam cada conglomerado. Segundo Velayutham (2008, p. 21, tradução nossa) “ O cinema indiano é multifacetado, mas muitas vezes adere a uma narrativa previsível e padrões”. É por meio desses padrões que se torna possível identificar as similaridades e as distinções entre cada cinema regional. Os padrões apresentados significam que dentre os filmes lançados em um período específico, a maior parte deles apresenta características estilísticas comuns, havendo, ainda assim, exceções.

O cinema indiano, assim como a própria Índia, tem manifestações artísticas em muitas línguas. No relatório anual do quadro central de registros de filmes do ministério da informação da Índia podemos perceber em quantas línguas foram lançados filmes. Somente no ano de 2009 houve diversos filmes lançados em Hindi, Marathi, Gujarati, Tamil, Punjabi, Bengali, Bhojpuri, Inglês, Telugu, Kannada, Nepali, Rajasthani, Haryanvi, Assamese, Malayalam, Rajbanshi, Nagpuri, Oriya, Maithili, Santhali, Kodava, Sambalpur, Mishong, Konkani, sendo o cinema Hindi, aquele com maior número de obras lançadas (Índia, 2009).



Figura 1. Mapa das indústrias cinematográficas indianas

Fonte: Maps of India, 2021.

2.1 O cinema bengali

Conforme observado na figura 1, a Índia possui diferentes estúdios de cinema em agrupamentos nos seus diferentes estados. Como exemplo de núcleos de cinema mais conhecidos e produtivos na indústria regional indiana além de Bollywood, temos o cinema Bengali ou “Tollywood”², cujo nome deriva de Tollygunge, um bairro na cidade de Calcutá. O mesmo recebeu este nome, antes mesmo de Bollywood, pois a princípio foi um dos

² Tollywood, neste parágrafo refere-se a indústria cinematográfica de língua Bengali, em algumas obras o cinema Telugu também é chamado de Tollywood.

primeiros pólos de cinema na Índia, sendo atualmente uma das mais importantes indústrias de cinema indiano em produtividade. Seu cinema é caracterizado pela língua Bengali e pelo movimento dos anos 1950 reconhecido pela sofisticação artística e pela crítica social e política, sendo atualmente aclamado pela crítica em festivais internacionais (SOUZA, 2019).

A ideia do cinema 'Bengali' ganhou força com a introdução do som sincronizado em filmes na Índia, assim como os temas de língua e da nação passaram a ganhar destaque nos debates sobre o cinema e seu fazer. A formação dos grandes estúdios no início da década de 1930, os investimentos em tecnologia sonora e o envolvimento de eminentes autores, dramaturgos, ilustres atores e performers, músicos, bem como de icônicos personagens literários e culturais, marcaram o começo de um posicionamento autoconsciente de 'bengalidade' (BAKSHI, 2017, tradução nossa).

Entre os anos 20 e 30 uma cultura cinematográfica³ se desenvolveu em Bengala. Assim, críticos e comentaristas começaram a escrever seus pontos de vista sobre o cinema e a forma fílmica, criando um novo tipo de intelectual, aquele cuja principal especialidade estava em seu conhecimento de cinema (GOOPTU, 2011, p. 22, tradução nossa).

“Nos anos 40, intelectuais com orientação política de esquerda formaram a associação de teatro do povo indiano (IPTA) que além de teatro foi também um movimento” (GOOPTU, 2011, p. 3, tradução nossa). Eles apresentavam peças teatrais com conteúdo progressista, estimulando as pessoas a refletir sobre o que estava acontecendo na Índia, incentivando um cinema político que deu frutos nos anos seguintes, debatendo história, política, cultura, a partição da Índia e espalhando unidades de teatro nos diferentes estados.

Um dos intelectuais do cinema bengali oriundos do IPTA, Ritwik Ghatak, procurou apontar os aspectos socioeconômicos e anomalias na sociedade, com esse foco estreou na direção do filme “Nagarik” (The Citizen, 1952), um filme sobre uma família no período pós partição da Índia convivendo com a pobreza (SINHA, 2011).

Esta trajetória fez com que o cinema bengali possuisse diversas obras e autores focados em cinemas com destaque na arte e na história. Satyajit Ray, um dos mais famosos cineastas bengalis acreditava que um cineasta verdadeiramente sério e consciente deveria enfrentar o desafio da realidade contemporânea, verificar fatos, investigar, filtrar e assim, conseguir material para transformar em cinema (COOPER, 2000, p. 5, tradução nossa).

O cinema foi conceituado como um empreendimento moderno, com o qual tentavam apresentar ideias de um estilo adaptado aos padrões mundiais, mas ao mesmo tempo com uma

³ Tendência de investigação crítica que amplia o escopo da prática cinematográfica (GOOPTU, 2011, p. 22, tradução nossa).

estética Bengali, sendo esse estilo significado e apresentado como o padrão de distinção. Foi uma ideia que estruturou o que pode ser chamado de "escola de Bengala" do cinema indiano. (GOOPTU, 2011, p. 22, tradução nossa).

Problemas sociais e econômicos que assolavam a região refletiam no cinema, como fome, crise de refugiados, desemprego e escassez de alimentos. As mudanças nos poderes econômicos fizeram com que Bengala se voltasse "para dentro", mudando de uma ideologia nacional para a comunidade. A fome chocou o artista urbano para uma nova consciência, a metáfora do fantasma - pessoas sem comida, sem roupas, mudou o imaginário bengali, atribuindo centralidade a visões distópicas (GOOPTU, 2011, tradução nossa).

Os aspectos históricos nos auxiliam a entender essa movimentação no cinema. Os anos pré e pós partição da Índia afetaram violentamente a região em todos aspectos. Na época pré-partição, Bengala situava a capital do império britânico na Índia, Calcutá, onde em 1943 houve grande crise e falta de alimentos, com aproximadamente 3 milhões de mortos pela fome e desnutrição. Ainda assim, por estar sob domínio britânico, a região enviava os alimentos que produzia para o exército inglês, prejudicando a população local, o que culminou em um dos períodos mais marcantes para a população local: a chamada "fome de Bengala".

Na época pós partição, além da divisão entre Índia e Paquistão, a região de Bengala foi dividida em ocidental e oriental (atual Bangladesh) e a capital do país deixou de ser Calcutá pois, depois da Independência, a nova capital escolhida seria Nova Delhi, localizada numa região diferente e geograficamente longe de Bengala. Isso fez com que a economia de Calcutá, já prejudicada, entrasse em declínio.

Os filmes políticos bengalis da década de 70 mostram a influência do Terceiro Cinema, acrescentando às noções de cinema político uma ênfase na história e na cultura. Os filmes bengalis de orientação política estão enraizados em seus contextos sócio-históricos, logo, a teoria do Terceiro Cinema⁴ é de considerável importância para entendê-los. Tal entendimento tenta subverter e perturbar o status quo expondo a verdade suprimida pelo sistema. Através da revelação da verdade reprimida e a negação da tentativa do cinema industrial de criar espectadores que não questionam o que estão vendo, ele tenta estimular a discussão sobre problemas políticos urgentes e despertar a consciência crítica do espectador ao se opor à desinformação neocolonial (JUNAID, 2013, tradução nossa).

⁴ Cinema que reconhece na luta [anti-imperialista] a mais gigantesca manifestação cultural, científica e artística de nosso tempo, a grande possibilidade de construir uma personalidade liberada com cada povo como ponto de partida - em poucas palavras, a descolonização da cultura (JUNAID, 2013, p. 26, tradução nossa).

Além de filmes históricos, os chamados “socials” também tiveram fama na região de Bengala, filmes que misturavam doses de realismo, vida cotidiana com dramas familiares e comédia, muitos destes lançados em bengali e posteriormente dublados para hindi por alguns estúdios, para assim conseguir um mercado maior devido às limitações linguísticas. Por vezes os estúdios de Bengala produziam filmes “socials” com o objetivo de vender para outras regiões (GOOPTU, 2011, p. 73, tradução nossa).

Esses filmes carregados de narrativas e valores tradicionais surgiam como um entretenimento escapista que não abordava os traumas históricos que a nação passava. Muitos fazendo antítese entre tradição e modernidade e dilemas morais como poligamia, adultério e filhos fora do casamento, tratando de temas centrados na família, relacionamentos ou discórdias emocionais, como uma fórmula dominante (CHATTERJEE, 2010, p. 120, tradução nossa).

2.2 O cinema telugu.

Como já foi exposto acima, além do cinema bengali, existem outros cinemas regionais na Índia. A parte indiana falante da língua Telugu, principalmente o estado de Andhra Pradesh é responsável pelo cinema telugu. De acordo com Murthy (2017), Telugu é um idioma falado por uma população aproximada de 850 milhões de pessoas, sendo declarada pelo governo como uma das mais clássicas ao obter cerca de 3000 anos de ancestralidade da literatura com rica herança poética. O telugu tinha sua população falante concentrada no estado de Andhra Pradesh, porém este sofreu uma divisão recente, sendo agora Andhra Pradesh e Telangana.

Segundo Murthy (2017) a grande emigração que a comunidade telugu sofreu fez com que o cinema telugu retratasse constantemente a vida dessas pessoas vivendo no exterior. Houve tentativas de afirmação de identidade mesmo com a distância. Pequenos grupos que migraram para os Estados Unidos formaram associações de telugus, ouviam rádios telugu e se reuniam para assistir filmes em sua língua, trazidos da Índia por parentes e amigos. Tais associações foram criadas com o objetivo de preservar cultura, tradição e língua para cidadãos indianos e suas famílias.

O cinema telugu também tem destaque regional e numerosas salas de cinema, não somente representando compreensões sobre a vida e sociedade dos falantes da língua telugu que vivem na Índia, mas também sobre as grandes migrações e vivências em todo o mundo. Envolvendo, assim, aspectos mitológicos, folclóricos e sócio-políticos, seu destaque recente

mais notável é o filme “Baahubali 2” (2017) que envolve mitologia e estratégia, impressionando o espectador com os efeitos adicionados que reforçam as características mitológicas de contos locais (RANI, 2018).

Filmes mitológicos e devocionais baseados nos mitos e lendas hindus continuaram como foco no cinema telugu mesmo nos períodos em que o tema não era destaque nos outros tipos de cinema regional, o que reforça aspectos da religiosidade local no cinema. Dentre os espectadores do cinema telugu, uma estrela de filmes tem tal popularidade que não é incomum seguir carreira política, por exemplo Rama Rao, que interpretou Rama e Krishna nos cinemas e posteriormente se tornou político e ministro em um curto período de tempo, uma aliança entre cinema, religião e política, na qual o cinema tem uma grande influência (BHRUGUBANDA, 2011).

Essa religiosidade é tão presente que alguns cinemas constroem pequenos altares improvisados na entrada ou nas proximidades do cinema especialmente para que as pessoas possam adorar seus deuses ou deixar contribuições antes de assistir aos filmes devocionais, incentivando o espectador como cidadão-devoto. Mesmo filmes e séries com foco em TV, por exemplo programações infantis, tem tamanha popularidade que canais infantis como Pogo e Cartoon Network passaram a exibir animações baseadas nos mitos locais como Hanuman, Krishna, Ganesha, entre outros, como uma combinação entre o mundo mítico religioso e a tecnologia, com muitos dos deuses hindus representados como crianças super poderosas (BHRUGUBANDA, 2011).



Figura 2. Imagem do filme indiano Krishna.

Fonte: Green Gold animation, 2021.

Assim, o cinema telugu reflete fortemente as crenças da sociedade em que está inserido. Ainda que haja a tentativa de enaltecer e divulgar a cultura local telugu por meio dos cinemas, os filmes sobre a diáspora telugu⁵ e a vida dessa população morando no exterior (principalmente nos Estados Unidos) também são populares e trazem identificação para a comunidade, pois o fenômeno da migração altera as vivências tanto do imigrante como da comunidade que irá recebê-lo, mas também da localidade que tem parte de seus moradores na diáspora.

Quanto a Telangana e Andhra Pradesh, ainda que a língua principal seja o telugu, existem diversos dialetos e o sotaque diferente entre as populações dos dois estados, segundo Inukond (2016) no cinema telugu não é incomum que vilões ou personagens de comédia tenham o sotaque de Telangana, enquanto o sotaque de Andhra Pradesh é até mesmo imitado por diretores numa tentativa de serem incluídos na grande indústria, como se houvesse um “jeito certo” ou um “sotaque certo”.

Finalmente, um dos motivos de o cinema telugu ser um centro de destaque no cinema indiano está no Ramoji Film City, um enorme complexo de estúdios de cinema e cidades cinematográficas, sendo o maior do mundo. O Ramoji é tão grande que além de ser reconhecido como recordista por seu tamanho, possui até mesmo hotéis, transportes e parques para visitação pública em seu interior. Muitos cenários de filmes famosos do cinema telugu são preservados e os visitantes podem ver de perto por meio dos “city tours”, sendo um local importante para a preservação de cenários dos filmes locais, trazendo boa parte da mitologia local para a visualização real.



Figura 3. Imagem do Ramoji Film City

Fonte: Ramoji Film City, 2021.

⁵ Dispersão de quase 75 milhões de telugus pelo mundo. (MURTHY, 2017, tradução nossa).



Figura 4. Cenário do filme Baahubali no Ramoji Film City.

Fonte: Ramoji film city, 2021.

2.3 O cinema tamil

Outro núcleo de cinema indiano está localizado em Tamil Nadu. O cinema tamil, também conhecido como “Kollywood”, recebe esse nome por causa do bairro de Kodambakkam, um importante centro comercial que conta com diversos estúdios cinematográficos, residências de estrelas de cinema e indústrias de TI. O bairro, também conhecido como K-town, é localizado em Chennai, capital de Tamil Nadu.

O cinema tamil, inspirou-se muito no teatro tamil, com seus dramas de amor ou milagres, adaptações de histórias persas, épicos hindus, folclore tamil, vida de santos e devotos e diretamente, o drama musical. Com a popularidade dos filmes, praticamente todas as companhias de teatro foram absorvidas pela indústria de cinema. A música foi entendida como um recurso que apela aos sentimentos do espectador independente do idioma, assim, os primeiros filmes do cinema tamil com canções tinham músicas em diferentes idiomas, de acordo com as habilidades do vocalista, geralmente eram canções em tamil telugu e Hindustani, os diretores dos filmes sabiam que o público tamil em geral não conseguiria compreender as letras de todas as músicas, mas esperavam que, o apelo musical alcançasse públicos maiores graças à música (HUGHES, 2007, tradução nossa).

A musicalidade tem grande influência no cinema indiano em geral. No cinema tamil, a música se torna tão importante que um filme de três horas dedica cerca de duas horas em suas canções; filmes mais antigos em tamil chegavam a ter cerca de cem canções, mas esse número foi diminuindo e passando para cerca de cinquenta sequências de canções, para atualmente serem cinco ou seis canções inteiras. Ainda que estejam em menor número, as canções seguem sendo uma parte muito importante e são extremamente raros filmes que não as têm (Hughes, 2007, tradução nossa).

De acordo com Muktha (1993, apud Pandian, 2014), o cinema Tamil passou por três principais fases em relação às temáticas abordadas: primeiramente, entre 1931 e 1950, um período de enfoque mitológico e folclórico; no período entre 1951 e 1975 foram destaques histórias carregadas de melodrama e até mesmo certo exagero e sacrifício, já na terceira fase entre 1976 e 1985, o foco em histórias realistas com pouca ênfase em sentimentalismos.

É um cinema no qual podem ser identificados enfoques de personagens nas diferentes castas⁶ em quatro diferentes períodos. Antes dos anos 1950 os filmes centravam-se em narrativas e representações de castas superiores; após 1950, com a ampliação da abertura de cinema nas diversas comunidades, incluindo zonas rurais e o crescimento do movimento dravidiano⁷, os filmes abordam questões sem enfoque de castas ou sobre igualdade social. A terceira fase glorificava castas intermediárias, englobando assim, boa parte da população, como resultado do aparecimento de novos grupos políticos agrupados por castas. Por fim, a quarta fase, nos anos mais recentes, inclui temas sobre os dalits⁸, que anteriormente eram descritos apenas como pessoas ruins (EZHILARASAN, 2019, tradução nossa).

A temática das castas teve sua parcela de representação nas diversas expressões do cinema. Geralmente, quando um herói era mostrado como pertencente a uma determinada casta, a atenção dessas pessoas para o filme. Porém, o movimento dravidiano, que foi muito influente no sul da Índia, trouxe ideias progressistas a vários setores da sociedade, utilizando recursos como o cinema. O movimento pregava o “auto-respeito”, a educação das mulheres, a não imposição religiosa, os casamentos entre castas diferentes e o direito de viúvas de se casarem novamente, além direitos de propriedades para mulheres e contra a imposição do hindi, sendo favorável a afirmação étnica de cada povo. (SHUNMUGASUNDARAM, 2016, tradução nossa).

As salas de cinema tâmeis foram os espaços democráticos nesse sentido, pois permitiam que pessoas de castas diferentes se reunissem no mesmo lugar para assistir aquelas ideias na tela, o que não aconteceria em outros ambientes, pois segundo Ezhilarasan (2019) em apresentações culturais e outras situações sociais, os lugares onde cada pessoa poderia ocupar dependia de sua casta.

⁶ Sistema fechado de estratificação social em que o status de uma pessoa é obrigatório para a casta em que nasceu sem possibilidade de mudança ao longo da vida (DESHPANDE, 2010, tradução nossa).

⁷ De acordo com os proponentes do movimento dravidiano, os habitantes originais da Índia foram os dravidianos, indivíduos que viviam numa sociedade sem classes. Os brâmanes seriam arianos invasores que impuseram a estrutura de castas para colocar-se no topo. (JEYARAJ, 2000).

⁸ No sistema de castas indiano, os dalits eram considerados intocáveis e recebiam funções como limpar os esgotos, dalit é um termo que significa oprimido (como o povo dalit refere a si mesmo).

Assim, reconhecendo o poder influenciador do cinema, políticos de tamil nadu que eram favoráveis ao movimento incentivaram a propaganda do mesmo por meio de filmes sociais que expunham as injustiças do sistema de castas, ainda que posteriormente houvesse dificuldade na exibição por causa da censura e as regras para aprovação a que todos os filmes da Índia precisam passar de acordo com as leis indianas.

Não somente para temas progressistas a influência do cinema chegou na Índia. Reconhecido como um poderoso veículo para exposição de ideias, o cinema em Tamil Nadu foi usado pelo governo britânico como propaganda contra o Japão no período da segunda guerra mundial. Nesses filmes, guerreiros indianos tâmeis enfrentavam japoneses que tentavam invadir a Índia. Já no pós-guerra, os temas sociais vieram à tona, principalmente melodramas, rupturas familiares, superação de dificuldades, males sociais e antagonismos como bem e mal. (VELAYUTHAM, 2008, p. 21, tradução nossa).

Atualmente o cinema tamil tem características diferentes de seus períodos anteriores, mostrando que ocorreram mudanças significativas no fazer cinematográfico da região, segundo Kalorth (2016) a nova característica do cinema tamil é a tecnologia, que acabou criando grande dependência em todas as fases de produção dos filmes, incluindo a sua distribuição. Também visando festivais de arte, o que o autor chama de “nova onda” do cinema tamil seria a fusão estilística de filmes de sensibilidade artística com a energia de filmes mainstream, mas evitando estereótipos. Inclusive, muitos dos filmes da chamada nova onda não contam com grandes estrelas do cinema, mas com atores até então desconhecidos.

Outros temas como progresso, riqueza e consumismo, costumam ser frequentes no cinema tamil da atualidade. A paisagem comum das aldeias foi substituída pelas cidades e espaços urbanos na maioria dos filmes. Ainda que os temas mudem com o passar dos tempos, existem particularidades que os tornam tão representativos como as especificidades da língua retratando os locais. Enquanto o cinema Hindi fala de personagens indianos no geral, o cinema tamil costuma retratar tâmeis, ambientados em locais comuns de Tamil Nadu. A demarcação da etnia e do local de origem é bastante comum no cinema tamil. (VELAYUTHAM, 2008, p. 24, tradução nossa).

Algumas noções da sociedade tamil aparecem frequentemente no cinema, por exemplo, a construção de gênero, com a masculinidade representada por características como bigodes, autoridade e algumas vezes a vestimenta típica veshti⁹ e a feminilidade representada

⁹ Peça retangular de pano liso geralmente esbranquiçada, creme ou branca que tem entre 4 e 6 metros de comprimento e é usado na cintura, lembra um pouco uma saia longa, comumente usado por homens sendo

pela obediência, justiça e pureza (quando uma mulher não tem essas características, ela está no antagonismo do que seria uma boa ou má mulher). No cinema Hindi atual, essas características não são as mesmas, principalmente sobre a representação de masculinidade, onde os atores costumam adotar um visual barbeado. (VELAYUTHAM, 2008, tradução nossa).

Uma diferença curiosa entre o cinema telugu e o cinema tamil está na forma de encarar as diásporas que ambos os povos sofreram. Enquanto o cinema telugu aborda de maneira geralmente amistosa as relações entre telugus e estadunidenses, por exemplo, no cinema tamil, histórias sobre seus habitantes vivendo no exterior não são tão comuns ou populares mas quando acontecem, a terra natal é reverenciada em detrimento do exterior, ainda que na realidade muitos habitantes locais precisem migrar à procura de empregos.

2.4 Cinema hindi

Dentre os cinemas regionais da Índia, sem dúvida, o cinema de língua hindi é o mais famoso, sendo também conhecido como Bollywood, que seria uma junção das palavras Bombaim (atual cidade de Mumbai) e Hollywood. O cinema bollywoodiano tem a vantagem de ser gravado em uma das línguas mais faladas do mundo, o hindi, e ainda por ser inteligível pelos falantes de urdu, a décima língua mais falada. Assim, mesmo antes de dublagens ou legendas, o cinema hindi alcança um grande público. “Os idiomas que podem ter algum grau de inteligibilidade com o hindi-urdu incluem também o punjabi, Maithili, Nepali e Bhojpuri, entre outros” (PAOLILLO, 2006).

O urdu é uma língua falada em comunidades e países próximos a Índia, como por exemplo o Paquistão que, mesmo com proibições do governo, consome conteúdo de bollywood por meio da pirataria ou ainda online, visto que os conflitos com a Índia fazem o governo paquistanês proibir que os filmes indianos sejam exibidos. Esta tentativa de reforçar o patriotismo local, que na verdade, prejudica os donos de cinema. No ano de 2019, apenas vinte e dois filmes foram lançados em urdu, dado que as proibições são adicionadas ou retiradas conforme o conflito da Caxemira¹⁰ chega a acontecimentos críticos (INAYAT, 2020).

considerada uma roupa formal em algumas partes da Índia, a mesma peça tem nomes diferentes em cada região.(BARAL, ca2021, tradução nossa).

¹⁰ Conflito entre Paquistão e Índia pelo território da Caxemira, região fronteira entre os dois países e a China.

Nos últimos anos no mercado cinematográfico indiano, uma média de 43% da receita é absorvida pelos filmes da indústria hindi, 50% por outros cinemas regionais, principalmente tamil, telugu e bengali, e aproximadamente 7% por filmes estrangeiros. Ainda que as porcentagens de cinemas regionais como tamil e telugu tenham aumentado, o cinema hindi domina o mercado Indiano. (JOSHI et al, 2016).

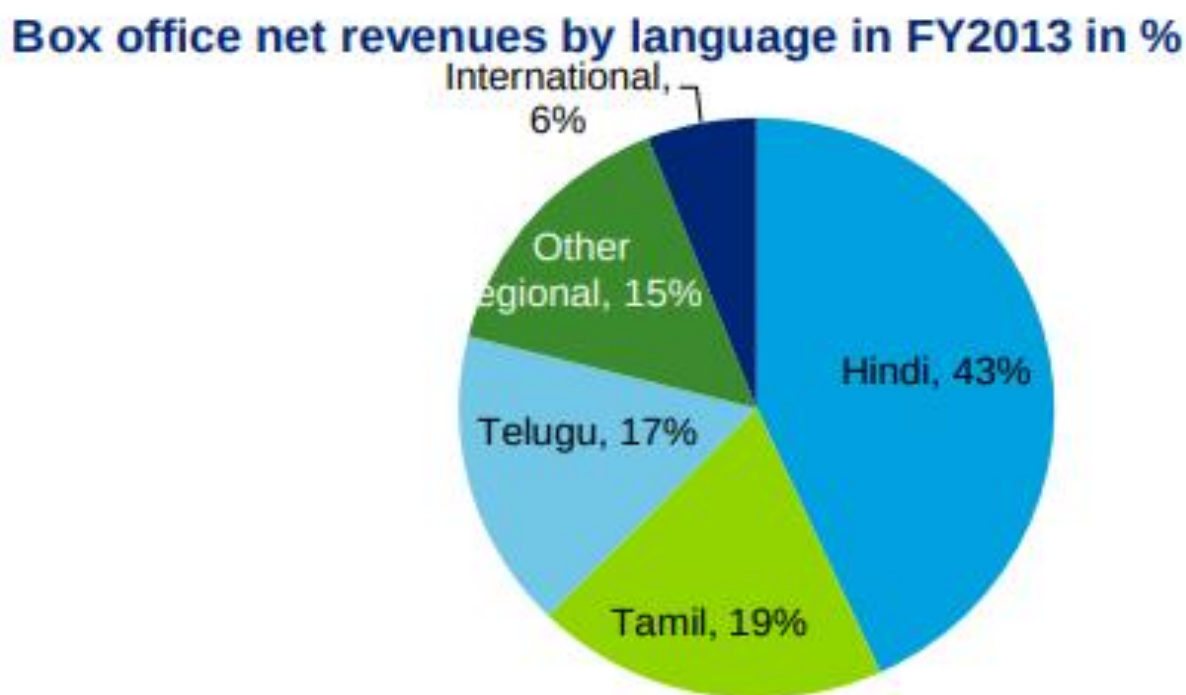


Figura 5. Receita líquida de bilheteria por idioma na Índia no ano de 2013.
Fonte: MPA, 2014.

Segundo Moorti & Gopal (2008) uma característica duradoura e popular do cinema hindi desde o início da era do som são as sequências de dança e música, não sendo uma exclusividade do mesmo, já que em outros cinemas regionais também há o uso de coreografias e sons. De acordo com os autores, tratar os filmes hindi apenas como musicais, apenas por existirem muitas canções é uma interpretação que descaracteriza esse estilo de filme. O termo musical raramente é usado, os filmes são mitológicos, devocionais, históricos, fantasia, terror, filmes urbanos, entre outros que utilizam músicas em seu enredo. O não reconhecimento dessas características pode levar a agrupar todos os filmes por esse atributo em comum, baseado em gêneros do cinema ocidental.

O momento da dança e música, sobretudo nos romances, é também uma oportunidade de viagem a situações diferentes, que também podem ser imaginárias, transpor barreiras físicas, temporais e, assim como nos poemas sânscritos, as paisagens e lugares isolados fazem

alusão a um lugar apropriado para um encontro amoroso, longe do controle familiar. No cinema hindi, para cenas de romances já houve passagens gravadas nas pirâmides do Egito, em formações rochosas, na Caxemira, nos Alpes Suíços, entre outros. (CIOLFI, 2012, tradução nossa). Bollywood retratou muitas das mudanças que o país passou, por exemplo, as relações entre a Índia e a globalização. Após a liberalização econômica também surgiram temas relacionados ao consumismo e não é incomum a representação das elites com luxo extravagante, jóias, compras e roupas de grife ou praticando esportes de luxo. Tudo isso com uma mistura do que é local com as concepções globais, por exemplo, as roupas dos personagens que se tornaram cada vez mais ocidentalizadas. Ainda assim, saris, por exemplo, representam tradição, nacionalismo e feminilidade. As apresentações atuais bollywoodianas costumam abordar perspectivas que penetrem os dois estilos. (RAO, 2010)

Um exemplo dessa masala (mistura) pode ser observado no filme “Estudante do ano 2” (2019) no qual em diferentes momentos os personagens do filme, estudantes universitários, vestem estilos de roupas divergentes, tanto ocidentalizadas quanto roupas típicas indianas, como é possível observar nas figuras 6 e 7. A mudança de roupa nas diferentes situações e sem necessariamente uma temporalidade lógica é mais uma característica do cinema indiano muito utilizada em Bollywood.



Figura 6. Imagem de atores do filme “Estudante do Ano 2” (2019) com roupas "ocidentalizadas".
Fonte: Movie Poster, 2019.



Figura 7. Imagem de atores do filme “ESTUDANTE DO ANO 2” (2019) com roupas “típicas”.
Fonte: Ghosh, 2019.

O cinema hindi é feito para distribuição em larga escala, assim, ele costuma seguir alguns padrões de sucesso. Utilizando repetição temática e flashbacks para ênfase, além de personagens cuja personalidade é explicitada de modo a deixar fortes impressões na memória, incluindo estereótipos; os heróis e vilões são facilmente reconhecidos, o realismo não é essencial, o foco é despertar emoções no público para que seja ativo ao que acontece na tela, participe, comente, se emocione e perceba referências das tradições orais, como uma sensação de familiaridade (CIOLFI, 2012, tradução nossa). Nas últimas décadas Bollywood atraiu mais visibilidade mundial, resultando em uma maior facilidade de encontrar e assistir seus títulos fora da Índia. Na Netflix, por exemplo, é possível encontrar mais de 40 títulos de Bollywood, também contando, em números menos expressivos, com alguns títulos do cinema telugu e cinema tamil. As parcerias com outros cinemas mundiais e artistas indianos como Priyanka Chopra participando de filmes em Bollywood e Hollywood e filmes do exterior como “Quem quer ser um milionário” (2008) retratando a Índia, também atraíram a atenção e curiosidade do público externo em relação ao país, o cinema indiano, principalmente Bollywood por sua maior acessibilidade. Ainda que o acesso tenha se tornado mais fácil nos últimos anos, o cinema indiano ainda não é comum em países como o Brasil, geograficamente distante da Índia e com poucos imigrantes indianos. Nos cinemas brasileiros ainda é raro encontrar filmes das diversas expressões do cinema indiano e os artistas indianos não tem reconhecimento de público, porém, com a internet, a cultura cinematográfica indiana vem ganhando mais notoriedade como é possível perceber no aumento de mostras e eventos culturais.

3. ANÁLISE DE FILMES

Para a análise dos filmes selecionamos duas obras, uma do cinema hindi e outra do cinema telugu. Por meio de aspectos fílmicos e da linguagem cinematográfica com a qual cada obra é elaborada pretendemos estabelecer uma base comparativa a fim de realçar similaridades e distanciamentos políticos e estéticos.

3.1 Cinema Hindi - Bollywood

Título (em português): Umrao Jaan.

Título original: Umrao Jaan.

Ano: 2006.

País: Índia.

Gênero: Drama.

Duração: 3h e 9m.

Classificação: 10 anos.

Roteiro: J. P. Dutta.

Direção de fotografia: Ayananka Bose

Ameeran criança: Bansaree Madhani.

Umrao jovem e adulta: Aishwarya Rai.

Nawab Sultan: Abhishek Bachchan.

Faiz Ali: Sunil Shetty

O filme foi baseado no livro de Mirza Ruswa chamado “Umrao Jaan Ada” (1905) que teve diversas adaptações para o cinema e teatro, inclusive, o título aparece em Hindi, Urdu e em linguagem romanizada. Inicia-se com uma mulher cantando em profundo lamento; a tristeza e o pesar são percebidos enquanto ela canta, dando-lhe aparência velha e cansada. O canto é ouvido por alguns homens, um deles, um famoso poeta, reconhece o talento da voz naquelas composições e decide conhecê-la. A mulher permite a visita, mas em todo o tempo de conversa repete frases como “O que eu sou? de quem vale a minha voz?” e o poeta pede que ela conte sua história, o que ela faz, destacando que roubaram seu nome.

Ameeran (lê-se Amiran) vive nos anos 1840 em uma família muçulmana sem muitos recursos financeiros, em seus doze anos de vida, ela é ingênua, doce, muito inteligente e apegada à família, mas a história reforça que ela tem um destino ruim. Primeiramente, ela

procura junto ao irmão por um anel que se perdeu enquanto brincava na sombra de uma árvore, mas aparecem homens que lhe perguntam insistentemente de quem ela é filha, a menina, usando de esperteza, não responde os estranhos com clareza, dizendo coisas como “sou filha do meu pai” e “meu pai já está vindo”. O pai dela realmente chega e os leva para casa, percebendo que aquele homem, tão próximo de seus filhos pequenos o considerava um inimigo, pois o pai de Ameraan, com seu testemunho, o enviou para a cadeia sete anos antes.

A família, ainda que com poucos recursos, se preocupa com os filhos inseridos nesse difícil contexto de vida, o pai ressalta como eles são importantes e diz ao irmão para valorizar Ameeran pois ela o ama muito. Ambos chegam em casa e se arrumam para o casamento, enquanto lhe dá banho a mãe da menina percebe que ela perdeu o anel e lhe bate no rosto, mas ela chora dizendo que não está triste porque apanhou, mas porque seu pai gastou dinheiro com um anel que ela perdeu, assim a mãe lhe abraça parecendo arrependida e fala que logo seu pai comprará um novo anel. A menina procurava o anel perdido pois iriam a um casamento de uma amiga chamada Pande. A cena do casamento é marcada por muita tristeza, com uma menina muito jovem chorando copiosamente, enquanto um coral de mulheres canta “Deus, seja lá o que eu tiver feito nessa vida, não me mande como filha novamente”.



Figura 8. O casamento de Pande.

Fonte: Cenas do filme “Umrao Jaan”, 2006.

Ao longo da festa de casamento, enquanto as mulheres abraçam a menina ou cantam, Ameeran fica confusa e, após o casamento, ela questiona seus pais: “Se o casamento é uma ocasião alegre, porque todos choravam no casamento de Pande?”. Os pais lhe explicam que é apenas emoção e a menina reforça “Jamais me casarei”, o que os pais entendem como humor e tentam lhe explicar que um dia terá de casar. A menina é irredutível e demonstra sua vontade em ficar para sempre com os pais. Durante a noite, enquanto finge dormir, Ameeran escuta seus pais falando que um homem chegou à cidade e quer marcar a data de seu casamento com ela, os pais discutem que mesmo sem condições financeiras, terão que arranjar dinheiro para casa-lá pois não podem mantê-la em casa, o que ela escuta com tristeza.

No dia seguinte, a menina e seu irmão tentam salvar um pássaro ferido e Dilawar, inimigo do pai das crianças, engana o menino para que ele vá embora e convence Ameeran de que uma mulher irá lhe ajudar com o pássaro, mas na verdade ele a sequestra. Nesse plano do filme (figura 9), a tela fica dividida em dois, o primeiro plano a Ameeran velha, contando a história com o rosto escurecido pelo sári e pela falta de luz, no outro plano a menina Ameeran segundos antes do sequestro e também sendo capturada pelos sequestradores.



Figura 9. Ameeran adulta contando a história e ameeran criança prestes a ser sequestrada.
Fonte: Cenas do filme “Umrao Jaan”, 2006.

Amordaçada, amarrada e presa em uma carroça, a menina vê seu pai pela última vez à distância, ele está levando doces para casa. A cena foca nos olhos da menina vendo seu pai e sua cidade ficando para trás (figura 10).



Figura 10. Ameeran amarrada vendo seu pai pela última vez.

Fonte: Fonte: Cenas do filme “Umrao Jaan”, 2006.

O sequestrador Dilawar (Vishwajeet Pradhan) fala sobre seus planos de matar a menina e cortá-la em pedaços como vingança, já que ela representava “a vida” de seu pai, mas o comparsa do sequestrador diz que há destinos piores que a morte e que eles podem vendê-la para algum bordel e lucrar com a vingança.

Eles chegam à cidade Lucknow e entram em um bordel cercado de luxo e extravagância, existem até mesmo gaiolas de ouro para os pássaros. Eles são recebidos por duas mulheres, a dona do bordel, Khanum Jaan (Shabana Azmi) e uma funcionária que lhe serve. É dito que Ameeran é uma criança que precisa de alimento, mas quando a menina chega perto da mulher, ela anuncia que os homens na verdade a sequestraram. Fingindo clemência, a mulher diz que a comprará pois está pensando nas coisas horríveis que seus pais devem estar passando e que se ela não a comprar, outra pessoa pior poderá comprá-la.

A seguir os sequestradores dizem que querem vendê-la por 200 rúpias, a mulher responde que por 200 rúpias chamará a polícia, pois Ameeran é um ser humano e ela só pagaria 100 rúpias como preço máximo. Ambos discutem como se a menina fosse um produto e ela assiste totalmente confusa. A cena é marcada pela falsa compaixão da dona do bordel, que na frente da menina trata os homens com grosseria e a abraça, mas que entra em acordo com eles para comprá-la por 120 rúpias, dizendo em seguida que se quiserem mais dinheiro podem levar a menina embora.

Os homens aceitam o valor e saem de cena, mas Ameeran continua sendo tratada como uma mercadoria, as mulheres olham seus olhos e pegam em seu rosto sem nenhuma delicadeza, uma delas até mesmo pede que a dona do bordel lhe dê a menina, pois ela gostaria

de uma filha. Esse pedido é aceito, porém, com a condição de que ela continuaria “pertencendo” à dona do bordel, sendo apenas criada por outra pessoa enquanto ainda era jovem. A senhora Khanum, dona do bordel, também muda o nome de Ameeran, dizendo que a partir de então, seu nome é Umrao Jaan.

Ameeran, agora chamada Umrao, é cuidada e vigiada por uma nova família; nas primeiras noites ela sonha com seu pai voltando pra casa e não lhe encontrando, o que lhe motiva a fugir, mas acaba descoberta pois estava amarrada sem que percebesse; assustada, ela implora que a mulher não lhe bata e fica surpresa, pois além de não lhe bater, a mesma lhe abraça, acolhe e conversa em tom calmo falando que ela não deveria fugir, pois sua casa está muito longe, ela não sabe o caminho e o mundo é muito cruel. A mulher convence a menina de que não sentirá falta dos pais, pois ela estará sempre com ela, além de lhe presentear com inúmeras jóias, tecidos e vestidos, a menina pobre fica tão encantada que lhe responde que não irá mais fugir.

Durante seu crescimento, os “novos pais” de Umrao lhe tratam com muito carinho, paciência e presentes, vivendo fora do bordel, mas criada com o dinheiro dele. Existiam também outras crianças na mesma situação e ao ver o luxo em que viviam, ela também desejou ser como eles. Além da riqueza, ela recebeu inúmeras aulas de educação formal, costumes locais, canto, poesia, melodia, boas maneiras e dança, principalmente o Mujra, uma dança típica.

A seguir, a história foca na jovem Umrao (Aishwarya Rai, Miss Mundo 1994) uma jovem incrivelmente bonita e com longos cabelos que está frequentemente se olhando no espelho e lamentando, ela repete para todos que ninguém tem tempo para ela e que não é bonita, parecendo nutrir inveja de outras mulheres que viviam no bordel, pois ela estava trabalhando naquele lugar fazendo favores para as outras mulheres, por exemplo, esvaziando cinzeiros, enquanto as outras tinham vários amantes e recebiam dinheiro, jóias e criados diariamente. Como a mesma não foi escolhida pela senhora Khanum como uma das cortesãs atuantes, ela acredita que é muito feia para que alguém a queira.

Gauhar Mirza (Puru Raaj Kumar), admirador de Umrao desde a infância no bordel, lhe fala sobre sua beleza, mas ela não confia nele; sua mãe adotiva também tenta consolá-la e lhe diz que sua vez de brilhar chegará, já seu pai adotivo continua lhe ensinando sobre as artes, enquanto ela chora, lembrando de sua infância e a música do casamento de Pande. Ele lhe dá um anel de presente como proteção e pede que ela não fale mais naquele dialeto, o que indica que entre o vilarejo que ela vivia na infância e cidade de lucknow, línguas ou dialetos diferentes eram falados. A seguir, um sultão envia uma representante para falar com a senhora

Khanum, pedindo que ela envie sua melhor dançarina para dançar o Mujra em comemoração a um casamento no qual estarão todos os nobres da cidade. Surpreendentemente, ela escolhe esse dia para ser a primeira apresentação pública de Umrao, o que desperta a ira de Bismillah, sua principal dançarina e filha. As cenas da jovem Umrao são contrapostas com a Umrao adulta do início da história e sua narração aparece em alguns momentos da trama. Para a apresentação, Umrao chega a um palácio luxuoso sendo carregada por servos, nesse processo ela deixa seu anel cair no chão e passa a procurá-lo, ela usa a burka, roupa tradicional que não permite ver seu rosto. Um homem misterioso encontra seu anel e lhe entrega, fazendo com que ela mostre o rosto e lhe agradeça.

A seguir começa uma das cenas mais clássicas do filme, a canção Salaam (Saudações) apresentada por Umrao. A cena tem diversos detalhes, principalmente focos nos movimentos de dança e no rosto da dançarina, o público está sentado no chão admirando impressionado e pelo ângulo da câmera, temos a impressão de ser um dos homens espectadores de sua dança. Enquanto Umrao se apresenta, ela tem as mãos pintadas com henna e o corpo com inúmeras jóias.

Sua música fala sobre ela ter muitas coisas a dizer e que seu coração lhe traz para lugares que ela não pode controlar, ela dança o Mujra enquanto canta e atrai a atenção de Nawab Sultan (Abhishek Bachchan) o mesmo homem que encontrou seu anel e agora, eles trocam olhares e ela canta olhando nos olhos dele, mas não sabe seu nome, durante a canção ela pede para ele que tenha um pouco de coragem para que sua história seja escrita como o de Laila e Majnu ou Shirin e Farhad, ambos romances famosos.



Figura 11. Umrao Jaan na apresentação da música salaam.

Fonte: Cenas do filme “Umrao Jaan”, 2006.

Após a apresentação, a senhora Khanum anuncia que Umrao está pronta e que viverá no bordel e não mais com seus pais adotivos, lhe diz também que terá coisas melhores e mais luxuosas vivendo lá, porém estará sozinha, só poderia ter sua companhia aquele que pagasse mais caro. Umrao se assusta com a perspectiva de ficar sozinha em um lugar diferente e chora, seu discurso parece muito com o da sua infância quando diz que quer ficar para sempre com os pais, mas novamente ela é tirada deles.

Nawab paga a fortuna que a dona do bordel esperava e vai ao encontro de Umrao, ela, sem saber que o homem que a visitaria seria o mesmo que trocou olhares apaixonados, fica preocupada e teme que o sultão famoso seja um idoso, ao vê-lo, ela parece surpresa, pois era o homem que ela trocou olhares apaixonados na festa. Os dois trocam palavras de carinho e quando se beijam, são interrompidos por Bismillah (Divya Dutta).

Como o cinema indiano conta com forte censura e o filme tem uma classificação indicativa para maiores de dez anos, todos os momentos do romance contam com atitudes sutis e mesmo quando se beijam, o sari de Umrao cobre o rosto de ambos (figura 12), evitando, assim, que o filme pudesse ser proibido por conter cenas consideradas impróprias.



Figura 12. Beijo entre Umrao e Nawab.

Fonte: Cenas do filme “Umrao Jaan”, 2006.

Após a interrupção de Bismillah, eles seguem para um espaço de corte, onde Umrao dança e canta para ele, falando sobre a primeira noite dos dois, a seguir a cena mostra-os lado a lado em uma cama e a câmera foca em suas mãos e permanece ali por trinta e quatro

segundos, sugerindo um ato sexual, mas sem mostrar nada além das mãos dos atores (figura 13).



Figura 13. Primeira noite entre Umrao e Nawab.

Fonte: Cenas do filme “Umrao Jaan”, 2006

Nas noites seguintes o sultão vai visitá-la, o que as pessoas do bordel vêm com alegria, pois ele trazia muito dinheiro. Umrao e Nawab conversam sobre suas vidas e o amor que sentem, o que a faz confiar e contar sobre sua infância sem ser uma cortesã, e ele lhe dá ainda mais detalhes, avisando que sabe tudo sobre a amada, ela o faz prometer que virá vê-la todos os dias, mas horas depois ele mata um homem que a desrespeitou e ela implora que ele vá embora e fuja. Obedecendo ao pedido dela, ele parte por um longo tempo.

Os saris coloridos de Umrao são substituídos por um sari branco e em seguida, suas roupas permanecem em tons claros, enquanto ela permanece triste, lamentando seu destino, na tradição indiana o branco pode representar o luto, por isso é a cor de sári usada pelas viúvas, além da pureza de sua espera pelo amado. Seu amigo Gauhar Mirza lhe traz notícias do sultão e ela sai escondida do bordel para encontrá-lo na casa de um amigo, passando a fugir diariamente para encontrá-lo. Suas roupas brancas são substituídas por saris coloridos, principalmente na cor vermelha.

Bismillah, sempre retratada em cenas de fofoca, dança ou inveja, fala a Umrao que a dona do bordel está brava com suas fugas e compartilha que já se apaixonou “Somos parceiras, Não temos o direito de nos apaixonar”. A seguir, Nawab e seu pai acabam brigando, pois o mesmo se diz apaixonado por Umrao, mas seu pai lhe avisa que amor não é

comprado por dinheiro e que o que ele tem com Umrao é luxúria. Ao contrariar o pai, ele acaba deserdado.

Enquanto espera notícias de Nawab, Umrao usa preto, chora e despedaça pétalas de flores, o que representa sua tristeza. Outro homem tenta ter uma noite com ela e paga fortunas ao bordel, mas ela se recusa, dizendo que é fiel ao seu amado. Quando finalmente se reencontram, ela descobre que o sultão perdeu tudo para continuar com ela, mas ele se mostra agressivo ao dizer que se ela for infiel a ele, depois de tudo que ele fez, ele acabará com sua vida. Bêbado, ele admite que não pode mais pagar ao bordel e se joga no chão ao lado da cama, por se sentir indigno de estar ali, ambos deitam no chão, dizendo serem criados um do outro. Em seguida, são chamados para conversar com a dona do bordel, que o humilha expondo sua falta de dinheiro em frente ao homem que nutre interesse por Umrao, Faiz Ali, este compra tecidos caríssimos para o bordel e para Umrao, expondo como tinha muito dinheiro.



Figura 14. Nawab parte.

Fonte: Cenas do filme “Umrao Jaan”, 2006

Com a partida de Nawab, a senhora Khanum obriga Umrao a ficar na companhia de Faiz Ali, ela recusa as investidas dele e diz que é um corpo morto, uma criada, alguém que deveria ser enterrada, além de suas palavras, ela age assim, mantendo um olhar distante e vidrado, parece que só estão ela entendeu que a vida de cortesã não lhe permitia sonhar com o amor, após, enquanto dança ela canta “Não se apaixone, pois no amor só existe tristeza” a atmosfera da música é totalmente diferente, nas primeiras canções ela se mostrava alegre e vibrante, nessa canção ela demonstra tristeza, sua expressão só muda quando começa a pensar em Nawab, adquirindo uma postura sonhadora, as lembranças são mostradas em flashbacks durante a música, além disso, ela não dança mais sozinha, duas outras moças a acompanham.



Figura 15. Umrao lembrando de Nawab
Fonte: Cenas do filme “Umrao Jaan”, 2006.



Figura 16. Umrao ignorando Faiz Ali
Fonte: Cenas do filme “Umrao Jaan”, 2006.

Umrao o ignora, tem seu olhar distante, tenta cobrir o rosto com o véu e até rolar pelo chão fugindo dele, mesmo assim, por causa das regras do bordel, precisa atendê-lo. Ele arranca as roupas dela, mas ela não o olha, tem um olhar vidrado e parece inanimada, um

corpo sem vida e ele a cobre novamente; Faiz Ali diz que trará vida a ela novamente, ou ela será realmente um corpo sem vida, ou seja, a ameaça de morte.

Ainda desolada, Umrao vê o amigo de Nawab na rua, e pergunta sobre ele, o amigo diz que o tio do sultão o levou para outra cidade distante chamada Garhi, sabendo que esse tio tem a intenção de casar sua filha com Nawab, Umrao fica muito preocupada. Na cena seguinte, Faiz ali a convida a viver fora do bordel, lhe dizendo para testar viver com ele por um mês; ela só se interessa porque ele diz que passará por Garhi e, com esperança de ver Nawab, ela aceita. Faiz ali paga muito dinheiro a senhora Khanum e ela diz que permite a ida de Umrao pois ela pagou tudo que lhe deve. No caminho, eles seguem com outros homens e uma mulher, que somem misteriosamente. A seguir, a polícia aparece e grita que Faiz Ali é um ladrão muito procurado, o capturam e levam junto com as mulheres para a prisão em Garhi.

Nawab escuta que sua amada está na prisão de seu tio e fica alegre por saber notícias dela, porém seu tio lhe alerta que ela pode ser traiçoeira, e, mesmo assim ele quer vê-la. Ao chegar à prisão ele encontra Faiz Ali sendo chicoteado e joga um tecido sobre suas costas dizendo que é um agradecimento por ter pago tecidos para a dona do bordel. O homem, ainda que muito machucado, lhe diz que, se quiser falar com Umrao deveria pedir autorização a ele, pois ela agora lhe pertencia, em seguida, ele mente e diz que a mesma estaria em um romance com ele, perturbando o sultão ao falar detalhes do corpo de Umrao que ele viu quando tirou sua roupa à força.

Nawab se embriaga e chama Umrao para falar com ele, terminando o relacionamento e, mesmo com suas súplicas, diz que vai casar com sua prima, que não quer mais vê-la e a envia de volta ao bordel. Enquanto ela viaja de volta, a frase e a música “Deus, seja lá o que eu tiver feito nessa vida, não me mande como filha novamente” ecoa.

Pela primeira vez as outras cortesãs demonstram afeto e empatia por Umrao e sua situação, acolhendo-a em seu sofrimento e dizendo como se importam com ela. A senhora Khanun, dona do bordel, estava doente mas diz que agora ficará bem, pois Umrao é uma filha que retornou, também enfatiza que ela pode ficar ali o tempo que quiser.

Além do acolhimento inesperado, quando Umrao tenta ver seus pais adotivos, encontra a cama virada de cabeça para baixo em frente a residência, assustada, ela tenta remover a cama dali, afinal, em sua tradição cultural uma cama naquela posição representa agouro de morte ou que alguma pessoa faleceu. Porém ela descobre que o Sr. Moulvi, seu pai adotivo que lhe ensinou poesia, lhe motivava a buscar a própria felicidade e escondia que ela fugia pra ver o sultão, morreu quando ela viajou.

Umrao continua triste e seu amigo de infância, Gauhar Mirza, tenta se aproximar dela, mas ela não o ama e se afasta de seus avanços; enfurecido, ele a estupra, a cena é escondida por um balanço que havia no quarto, só é possível ouvir os gritos de Umrao e seus braços se movendo em defesa atrás do balanço, uma parte de sua roupa também é notável na parte de baixo do móvel.



Figura 17. Umrao é estuprada.

Fonte: Cenas do filme “Umrao Jaan”, 2006.

Depois de tantos acontecimentos negativos em sua vida, ela enfatiza cada vez mais seu destino ruim. Uma guerra começa e rebeldes são mortos pelos ingleses, Gauhar é ferido mortalmente e avisa que a província está cheia de sangue e que os ingleses estão enforcando até mesmo as crianças. Hussaini, a mãe adotiva assustada, questiona “Os ingleses estão contra os rebeldes ou contra os cidadãos?”.

A senhora Khanum diz para as cortesãs fugirem em direção ao Nepal, mas ela se tranca no bordel e diz que se o lugar virar cinzas, ela também virará. Umrao vê Gauhar ensanguentado e diz que o perdoa, ele diz adeus ainda de costas, sem olhá-la e vai embora. Com dúvidas se conseguiriam chegar ao Nepal, as cortesãs incentivam Umrao a tentar a vida numa cidade pelo caminho, Faizabad, sua cidade natal.

Na cena seguinte, os flashbacks param e mostra a Umrao do futuro ainda em seu lamento contando sua história ao poeta, ela diz “Pensei que seria Ameeran novamente”. De volta ao flashback de sua vida, ela, os músicos e uma das cortesãs se instalam na cidade alugando uma casa e já negociando apresentações. Enquanto negocia para dançar em um casamento, ela pergunta por seu pai, fingindo ser uma antiga visitante que se hospedou ali, mas o homem lhe informa que ele já morreu, mas que o filho dele, irmão da menina desaparecida, está vivo. Ao ouvir essa notícia, ela parte para encontrá-lo, no caminho vê a

árvore que brincava quando criança e um velho balanço, onde a jovem Umrao consegue enxergar em sua frente a criança Ameeran brincando.



Figura 18. Imaginando a si mesma na infância.

Fonte: Cenas do filme “Umrao Jaan”, 2006.

Depois de passar pela árvore e balanço que brincava quando pequena, Umrao vê a casa de seus pais e a fonte na qual sua mãe lhe dava banho. Ela corre e avidamente se limpa e se lava muitas vezes, como se estivesse com o rosto sujo, ela joga água em sua face.



Figura 19. Lavando o rosto na fonte.

Fonte: Cenas do filme “Umrao Jaan”, 2006.

Enquanto ela se lava na fonte, uma mulher aparece lhe questionando quem ela é, ela lhe responde que é a mesma criança que ela bateu no rosto naquele mesmo lugar, a mãe lhe acolhe e abraça, elas choram juntas, choram também pela morte do pai de Ameeran e nessa cena, Umrao está com o mesmo penteado de criança, uma longa trança. Quando ela diz que

quer compartilhar com eles a tristeza de perder o pai, a expressão de surpresa e tristeza de sua mãe se transforma em nojo e ela empurra a filha de seu abraço, ela diz que ela não é mais Ameeran pois lembra que ela é uma cortesã e acha que ela veio para a cidade Faizabad para deteriorar a reputação de seu pai.



Figura 20. Chorando no reencontro.

Fonte: Cenas do filme “Umrao Jaan”, 2006.



Figura 21. A mãe lembra que ela é uma cortesã.

Fonte: Cenas do filme “Umrao Jaan”, 2006.

Ela chora e repete, eu sou Ameeran, mas sua mãe diz que Ameeran está morta, mas que não estaria se não tivesse desonrado o nome de sua família. Novamente, ela chora e implora que a mãe lhe demonstre qualquer sentimento ou mesmo lhe bata, assim como fazia quando ela era criança e perdia as coisas, já que ela perdeu a honra, dignidade, casa, família e tudo que tinha, caminhando para longe dela, sua mãe se recusa a lhe bater, mas seu irmão já

adulto aparece e diz que ele irá estrangulá-la por difamar o nome da família, culpabilizando-a por tudo que aconteceu e diz que ela não tem direito de viver.

Desta vez, além de chorar e lamentar, ela tenta argumentar dizendo que era muito pequena e não sabia do certo ou errado, mas seu irmão não se importa e diz que ela deveria ter se suicidado antes de se tornar cortesã, mas agora que sabe o certo e errado não deveria estar ali lhe trazendo mais tristezas, já que haviam enterrado qualquer sentimento por ela. Sua mãe está de costas para ela, chorando sem que ela veja, ela esbraveja com o irmão Jamal, acusando-o de nunca ter se considerado irmão dela, já a pedia pra voltar para aquela profissão.

Assim, Umrao percebe que Ameeran (que ela entende como sua parte inocente e ingênua) não existe mais, ela conclui a cena dizendo “Ameeran disse que jamais sairia dessa casa e eu, estou partindo”. Novamente a música ao fundo ecoa com os dizeres “Deus, seja lá o que eu tiver feito nessa vida, não me mande como filha novamente”.

Na cena seguinte, Umrao está com um sári azul e adornada de jóias novamente. Um homem a apresenta como “A ameeran de Faizabad que retornará para Lucknow como Umrao Jaan, rejeitada pelos sogros e pela família”, enquanto um público ri e a assiste, ela parece inerte as manifestações deles e começa sua canção, nesta, ela fala que tinha o desejo de ser feliz, enquanto canta e dança para entreter os homens, ela chora. A canção se chama “Pooch Rahe Hain”, na tradução Eles Estão Perguntando, pois ela está cantando e pensando em pontos de sua curiosa história, que aparentemente, aquelas pessoas sentem curiosidade.

A canção, carregada de tristeza, sugere que ela não encontrou o amor, a felicidade nem coisa alguma da vida, então que as pessoas deveriam pelo menos deixar seu cortejo fúnebre passar e que ela não sabe como lhes explicar o quão ferido seu coração, alma e pensamentos estão.



Figura 22. Umrao chora enquanto canta.
Fonte: Cenas do filme “Umrao Jaan”, 2006.

Ainda na música, fala como ela queria que aqueles que podiam lhe dar carinho lhe aceitassem. Além de dançar, existem cenas que indicam pensamento, ela adquire um olhar distante, há sobreposição de cenas enquanto ela dança. Primeiro a lembrança de seu irmão a expulsando de casa, depois de sua infância feliz e em seguida sua chegada ao bordel e sua vida adulta, com os traumas que sofreu.



Figura 23. Flashback da infância - “Um lugar que já foi meu agora é um lugar estranho”.

Fonte: Cenas do filme “Umrao Jaan”, 2006.

São cerca de dez minutos de música, dança e flashbacks com a música como som de fundo. Umrao também questiona porque todos a condenam mesmo estando tão ferida. Afinal, fora abandonada por Nawab, sua família e não tinha a companhia dos amigos que fez no bordel. Os homens da plateia que a assistiam e zombavam no início da música acabam tocados por sua poesia e baixam o rosto junto a ela no final da canção.



Figura 24. Umrao termina de cantar “Pooch Rae Hain”.

Fonte: Cenas do filme “Umrao Jaan”, 2006.

Ela decide ir embora de Faizabad e retornar a Lucknow, cidade onde o bordel se localizava. No meio do caminho é encontrado encontrado um homem doente com lepra pedindo esmolas, um dos músicos que acompanhava Umrao chuta o homem para que saia do meio da estrada, mas a dançarina pede que ele não o maltrate, segundos depois percebe que ele que aquele doente era o havia que havia lhe sequestrado, mas ela tem piedade dele e lhe dá suas pulseiras de ouro; ele pede que ela reze por ele, pois deus escuta pessoas misericordiosas como ela, repetindo que é um pecador. Já Umrao em seus pensamentos diz que o perdoa e pede a Deus que olhe por ele.

As cenas do passado terminam e o foco volta a Umrao adulta com os olhos marejados e o poeta ouvindo sua história, ela começa a cantar sobre seu triste fim a mesma música que canta para Faiz Ali não tocá-la “Main Na Mil Sakun Jo Tumse” (Se Eu Não Posso Te Conhecer) falando que poucas pessoas cumprem suas promessas e para não se apaixonarem, pois no amor só há tristeza. Com a atmosfera triste de, dessa vez, não havia perdido apenas o seu amado, mas tudo que ela amava.



Figura 25. Umrao mais velha e sozinha.
Fonte: Cenas do filme “Umrao Jaan”, 2006.

O filme aborda diversas temáticas muito interessantes e atuais, ainda que escrito em 1905. Primeiramente, o casamento infantil, que ainda que seja proibido desde 1929 na Índia pela Lei de Restrição do Casamento Infantil (1929) continua acontecendo em várias regiões do país, o filme se passa no século XIX, logo, antes dessa lei existir.

A mudança da cor dos sari ao longo do filme é um fator que além de chamar atenção do espectador, é carregado de simbolismos. Primeiramente temos a criança Ameeran, ela e seu irmão Jamal vestem cores claras como o branco e o rosa, que harmonizam com sua

natureza infantil, Segundo Verma (2014) as cores têm diferentes significados sociais na Índia, o branco, por ter em si todas as cores, pode representar um pouco de cada uma delas. Nesse caso, na infância de Umrao, o branco representa pureza, limpeza e paz. No casamento, Pande usa um sari vermelho, uma das cores mais utilizadas pelas noivas indianas, por ser considerada auspiciosa para ocasiões importantes. Quando as cenas retratam a Umrao abandonada, seja mais velha ou ainda jovem quando Nawab tem que partir, as cores de seus saris e jóias somem e ela usa apenas o branco, nessa situação, o branco transmite o luto, é a mesma cor de sari das viúvas indianas.



Figura 26. Mudança de cores quando Nawab precisa ir embora.
Fonte: Cenas do filme “Umrao Jaan”, 2006.

Porém, quando seu amado está presente, os saris de Umrao são de cores vibrantes e alegres, como o vermelho, que, segundo Varma (2014) simboliza a sensualidade e segundo Smith (2019) também pode indicar o luxo.



Figura 27. Cores vibrantes.

Fonte: Cenas do filme “Umrao Jaan”, 2006. **Fonte:** Cenas do filme “Umrao Jaan”, 2006.

Segundo Smith (2019) as cores e seu simbolismo na Índia se mesclam a religião, como sinônimos de suas crenças. A cor preta tem conotações como negatividade, inércia, escuridão e falta de energia, essas sensações são notáveis após a briga de Nawab com seu pai, onde Umrao é expulsa de sua presença e se sente desolada, em seu quarto, ela fica preocupada e sem notícias, chora, se desespera e até arranca pétalas de flores brancas.



Figura 28. O Sari preto e o sofrimento de Umrao.
Fonte: Cenas do filme “Umrao Jaan”, 2006..



Figura 29. Arrancando flores brancas.
Fonte: Cenas do filme “Umrao Jaan”, 2006.

Após reencontrar seu amado depois de passar as últimas cenas usando preto, Umrao passa a usar um laranja vibrante, ou seja, durante o filme, seu crescimento e estado de espírito são representados nas cores de seus saris.

O filme é narrado em primeira pessoa pela Umrao mais velha, utilizando como tema os dramas do amor, a personagem principal é a Umrao e durante as cenas, principalmente em suas apresentações, podemos notar diversas características da Bollywood atual, principalmente as sequências de dança e música, além do romance, a elite com luxo extravagante, jóias, servos e o uso frequente de flashbacks para contar história ou reforçar as informações, nos momentos finais do filme, enquanto dança, Umrao tem flashbacks dentro de um flashback.

A confusão de identidade entre Ameeran e Umrao é outra marca sensível do filme, já adulta, Umrao se sente perdida de si mesma e de sua infância e família, enquanto se apresenta ela é apenas um objeto de desejo, as câmeras mostram os homens e em seguida adota a posição de um deles, durante toda a dança, onde ela mostra as técnicas do mujra, a câmera foca na atriz nos dando a visão de um espectador em frente a dançarina.

Por fim, Umrao repete inúmeras vezes como seu destino é triste e ruim, as coisas no filme não acontecem por suas atitudes, o destino a leva, sempre como vítima, aos diversos lugares, ela sofre injustiças de todas as pessoas, se mostrando indefesa e atacada, sendo objetificada desde que chegou ao bordel. Na cena abaixo, Khanum Sahib (Senhora Khanum) e Hussaini, estão olhando o rosto da criança enquanto discutem o seu preço.



Figura 30. Umrao ainda criança sendo vendida.

Fonte: Cenas do filme “Umrao Jaan”, 2006.

3.2 Cinema telugu - Baahubali

Título (em português): Baahubali, o início.

Título original: Baahubali

Ano: 2015 (parte 1).

País: Índia.

Gênero: Ação.

Duração: 2h 39m.

Classificação: 16 anos.

Roteiro: S. S. Rajamouli; Vijayendra Prasad.

Direção: S. S. Rajamouli.

Direção de fotografia: Senthil Kumar.

Baahubali pai e filho: Prabhas Raju.

Princesa Devasena: Anushka Shetty

Avanthika: Tamannaah Bhatia

Bhallaladeva: Rana Daggubati

Rainha Sivagami: Ramya Krishnan

Kattappa: Satyaraj

Os filmes de Baahubali (“The beginning” e “The conclusion”) se complementam, não como duas aventuras diferentes do mesmo herói, mas como uma grande história apenas dividida em dois filmes, já que um necessita do outro para fazer sentido. O filme inicia mostrando mapas de reinos antigos, enquanto ecoa uma canção que diz “Sonhos dourados e muita dor de cabeça, agite-se nas profundezas da alma desse rio chamado vida”. No mapa é mostrado um reino chamado Mahishmati, seguido de um longo rio, chegando ao reino de Kunthala, o rio continua, passa por fortes, pedras, montanhas e, por fim, uma enorme cachoeira.

Em um túnel abaixo da cachoeira uma mulher ensanguentada carrega um bebê e uma tocha, ela está sendo perseguida por soldados, consegue matar dois deles, mas, visivelmente cansada cai na correnteza e é levada, com a cena, parece impossível que ela ou o bebê sobrevivam, então ela clama olhando para os céus no topo da cachoeira “Lord Shiva! Por todos os pecados que eu cometi, se a morte é a única redenção, tire minha vida, Mas esse menino deveria viver para sua mãe que está esperando por ele, para ascender ao trono de Mahishmati, Mahendra Baahubali deve viver!”.

Com o apelo dela, os céus se iluminam e a água a cobre, mas seu braço permanece firme sustentando o bebê, até que no dia seguinte pessoas de um vilarejo muito abaixo da cachoeira veem a cena e resgatam a criança, vendo que a mão da mulher apontava para acima da cachoeira, quando ele está em segurança, a correnteza leva o corpo da mulher, já morta. As pessoas do vilarejo também encontram os soldados mortos e o túnel, ficam preocupados e pensam em levar a criança de volta pelo túnel, já que a mulher morreu apontando para cima. Porém, Sanga, uma das mulheres do vilarejo diz que não irá permitir, pois teme que os soldados o matem, em seguida anuncia que a deusa do rio lhe deu aquele bebê, pois ela nunca havia tido um filho, assim, ordena que fechem o túnel. A mulher dá ao menino o nome de Shivudu.

Shivudu, cujo apelido é Shiva, desde pequeno nutre um interesse genuíno pela cachoeira e questiona sua mãe sobre o que tem lá em cima e que gostaria de subir, mas a mãe lhe diz que existem demônios que comem crianças. Mesmo assim, durante a infância e adolescência Shivudu continua tentando escalar as pedras da cachoeira, ele diz para sua mãe que não vai mais subir, mas no dia seguinte está tentando novamente, com a altura colossal da cachoeira, ele escala, mas cai antes mesmo de alcançar a metade.



Figura 31. Shivudu subindo a cachoeira quando criança e adolescente, respectivamente.
Fonte: Cenas do filme “Baahubali, o início”, 2015.

Shivudu, já adulto, continua tentando subir a cachoeira, chegando até quase a altura das nuvens, mas caindo novamente. Ao voltar para o rio, encontra sua mãe carregando água até um símbolo de Shiva, ela percorre a distância carregando um balde pesado com água, o guru lhe diz que se derramar água cento e uma vezes sobre a estátua, seu filho seguirá o

caminho certo, ela pensa que ele não irá mais subir a cachoeira, pois esse é o milagre que ela pede a Shiva, então continua sua tarefa penosa de carregar água. Shivudu tenta impedir sua mãe, mas não consegue, então ele arranca a estátua gigantesca do chão e coloca embaixo da cachoeira dizendo “O seu senhor vai tomar banho o tempo todo, está feliz agora?”.

Em seguida, eles dançam ao pé da cachoeira, onde está o símbolo religioso, uma pequena máscara cai de cima da cachoeira, o rapaz a encontra e guarda. Ele não passa mais seus dias admirando a cachoeira, mas sim, a máscara que encontrou. Encaixando a máscara na areia, consegue perceber um rosto, desenha cabelos e admira.



Figura 32. Shivudu desenha o rosto da máscara encontrada.

Fonte: Cenas do filme “Baahubali, o início”, 2015.

Encantado com a imagem, ele começa a ter ilusões com aquele rosto, o que o faz, finalmente, conseguir escalar toda a cachoeira. Lá, ele encontra uma jovem fugindo de soldados, ele observa a cena e corre para ajudá-la, mas ela leva os perseguidores para uma emboscada e eles morrem atingidos por flechas, a mulher demonstra incríveis habilidades de luta e espada. Shivudu os observa em segredo e descobre que eles são um grupo de rebeldes que planeja resgatar sua rainha Devasena.

A jovem guerreira que Shivudu viu lutar era a mesma moça do rosto na máscara pela qual ele se apaixonou, ele a segue até um rio e enquanto ela dorme, faz um desenho com henna em suas mãos, ela acorda sem entender o que houve e segue para mais uma reunião dos rebeldes. Dessa vez, ela é escolhida para invadir o reino e salvar Devasena, mas o desenho em sua mão lhe faz levar uma advertência e quase perder a chance de ser escolhida, pois, para seu grupo vaidade não é permitida, pois alguém que se ama muito não sacrificaria a própria vida para cumprir o objetivo, nem mesmo lágrimas são permitidas.

O líder escolhe a jovem para a missão, revelando seu nome, Avantika, mas avisa que um homem, o rei Bhallaladeva, poderá torturá-la e matá-la caso for descoberta tentando salvar Devasena. Ela questiona sobre Katappa, um poderoso guerreiro que ela ouviu falar, mas o líder alerta que Kappa está a serviço do rei e não os ajudará. A seguir, a cena mostra o rico reino de Mahishmati, onde as pessoas são abusadas pelos soldados do rei. Enquanto isso, o rei Bhallaladeva faz exibicionismos de sua força, fazendo as pessoas capturarem touros selvagens para que ele possa enfrentar com as próprias mãos. Além de ignorar o sofrimento do próprio povo, o rei também tortura Devasena, humilhando-a publicamente e deixando-a acorretada sob a luz forte do sol. A mulher permanece quieta, respondendo ocasionalmente que seu filho um dia virá salvá-la, mesmo que lhe digam que seu bebê está morto, ela repete que continuará coletando galhos para a pira funerária de Bhallaladeva, no dia que seu filho retornar.

O foco volta para Avantika e Shivudu, ela está brava e planeja matar o pintor misterioso, assim, pede que sua amiga se deite na beira do rio e espreitar em cima de uma árvore, pronta para atirar flechas em quem se aproximasse, porém Shivudu se aproxima sem que elas percebam e, usando uma cobra para distraí-la, faz outro desenho em suas costas, que ela só percebe minutos depois quando sua amiga lhe avisa. Elas procuram mas não encontram ninguém, então Avantika segue sozinha pegadas na neve. Shivudu estava ao redor de uma fogueira se aquecendo e conversando com a máscara, quando a jovem aparece atirando flechas em sua direção, ele foge. Enquanto ela atira e questiona quem ele é, o mesmo tenta falar que escalou a cachoeira por ela, mas recebe mais flechas que quase lhe atingem. Ela o persegue até capturar, ele tenta dizer seu nome, mas ela o ameaça com a espada quando ele diz que escalou a cachoeira respondendo que só o senhor Shiva (um deus do hinduísmo) conseguiria fazer isso, ele responde, bem humorado que seu nome é Shiva também.



Figura 33. Shivudu desenha a pele de Avantika.
Fonte: Cenas do filme “Baahubali, o início”, 2015.

Enquanto Avantika quer matá-lo, Shivudu continua apaixonado e responde que subiu a cachoeira para amá-la, assim, com muita raiva, a mulher lhe ataca com a espada e ambos caem rolando na neve. Começa então, uma perseguição, ele se diverte e ela tenta atingi-lo, ela veste roupas de guerreira, mas ao longo da cena e dos golpes, elas vão sendo cortadas se transformando na parte interna de um sari (apenas a blusa e a saia, conhecidos como choli e ghagra).

Shivudu lhe mostra a máscara que encontrou e ela se convence de que ele realmente escalou a cachoeira para lhe conhecer, se apaixonando por ele, os dois cantam uma canção de amor e os desenhos de henna de suas mãos se completam. As cenas seguintes sugerem beijos sem mostrá-los, são apenas flores caindo sobre uma fonte. A guerreira faz seu amado cheirar uma flor sonífera e segue em sua missão de invadir o reino.

No caminho ela é capturada, mas Shivudu aparece e lhe salva, lutando com mais de dez homens, quando resta apenas um, este se rende aos seus pés dizendo “Baahubali, não me mate” mesmo sem entender porque o homem lhe chamou assim, ele poupa sua vida, mas foge a seguir pois um exército está a caminho. Com a perseguição, o casal corre pelas montanhas para se salvar, Avantika é atingida e não consegue andar, então Shivudu tenta defendê-los empurrando uma rocha gigante em direção aos inimigos, o que causa uma avalanche, então eles fogem deslizando em uma pedra gigante.



Figura 34. Shivudu mostra sua força.
Fonte: Cenas do filme “Baahubali, o início”, 2015.

Já em segurança, Avantika está machucada e preocupada, já Shivudu lhe diz que “tudo que é seu, é meu, então seu dever também é meu”, assumindo o papel de resgatar Devasena, mesmo sem saber quem ela é. No caminho, sozinho, ele cavalga sobre o fogo, mergulha,

escala os muros do reino e suas roupas de camponês mudam magicamente, se tornando um escudo de batalha.



Figura 35. Mudança nas roupas de Shivudu.

Fonte: Cenas do filme “Baahubali, o início”, 2015.

Shivudu se disfarça de servo e observa uma grande festa preparada para a construção de uma estátua de ouro retratando Bhallaladeva, os escravos acabam derrubando as cordas e o rei não se importa que esses homens morrerão esmagados; mas Shivudu pega a corda impedindo a queda da estátua, enquanto ele faz isso, seu rosto fica à mostra e os homens gritam “ Baahubali!” o que atordoa a realeza, eles não entendem porque as pessoas gritam o nome de alguém que está morto.

Durante a noite, Shivudu entra no castelo usando as roupas de um soldado, mas bhallaladeva desconfia conhecer aqueles olhos e ordena que seus soldados o capturem, o que dá início a cenas de ação, fuga e luta, na qual ele resgata Devasena e corta a cabeça do príncipe, filho de Bhallaladeva. Quando Katappa, um dos melhores guerreiros do reino, tenta defender o príncipe, ele acaba ajoelhado ao ver o rosto de Shivudu, gritando Baahubali!

A história volta a retratar os habitantes a vila abaixo da cachoeira, a mãe de Shiva está preocupada pois o filho não voltou durante quinze dias, com medo dele encontrar sua família biológica e a abandonar, ela pede que os homens da aldeia tirem as pedras da frente do túnel para que ela procure seu filho, assim, eles chegam na parte final a batalha e veem seu filho demonstrando uma força sobre humana.

Kappa explica que o jovem é filho de Baahubali e da princesa Devasena, então, conta uma longa história sobre tudo que o reino passou. Basicamente ele diz que Baahubali e Balladeva foram criados pela mãe biológica de Bhalla, a rainha Sivagami, ela adotou Baahubali quando seus pais morreram e ele era um recém nascido, decidindo que os dois meninos seriam preparados, mas herdaria o trono quem tivesse mais habilidade, enquanto cresciam, ela governaria.

Ao ver uma mulher governando, um dos ministros se revolta e tenta que seus funcionários a matem, mas ele não sabe que ela já havia falado com eles sobre isso, o ministro lhe acusa de suborno e conivência e ela responde “Não é conivência, é política”, em seguida, mata o ministro.

Os meninos crescem com habilidades impressionantes nas artes da guerra e dos estudos, mas apenas Baahubali se preocupa com o povo. A rainha começa a envolvê-los na resolução de problemas do reino, para facilitar a escolha de quem seria melhor qualificado para reinar, assim, os envia para capturar um traidor que roubou os segredos militares do reino. Nessa viagem, Bhallaladeva propositalmente deixa Baahubali cair de um penhasco, mas o salva porque percebe que outras pessoas estão se aproximando.

Eles acabam descobrindo que os Kalakeyas, um exército de 100 mil pessoas, irá invadir seu reino (de 25 mil guerreiros) e agora os mesmos tem seus segredos militares. Assim, após discutirem as estratégias de guerra que vão adotar, ela avisa aos príncipes que aquele que lhe trouxer o chefe Kalakeya ainda vivo, herdará o trono como rei. Bhalla pega as melhores armas e máquinas para o seu exército, então Bahu usa sua criatividade e ordena que os tecidos do reino sejam trazidos. Antes da batalha, os elementos religiosos continuam presentes, há uma grande estátua de deusa, a qual precisam oferecer sacrifícios de sangue, Bhallaladeva sacrifica um boi cortando sua cabeça, Baahubali poupa seu animal e prefere ferir a própria mão para oferecer seu sangue a deusa.



Figura 36. Exército de Mahishmati.

Fonte: Cenas do filme “Baahubali, o início”, 2015.

O momento da batalha conta com diversos figurinos e efeitos especiais. A ideia de Baahubali em usar os tecidos como arma é revelada, os tecidos estão encharcados com algum

combustível, ao serem jogados em cima de seus inimigos, basta uma flecha com fogo para que vários deles sejam queimados vivos.

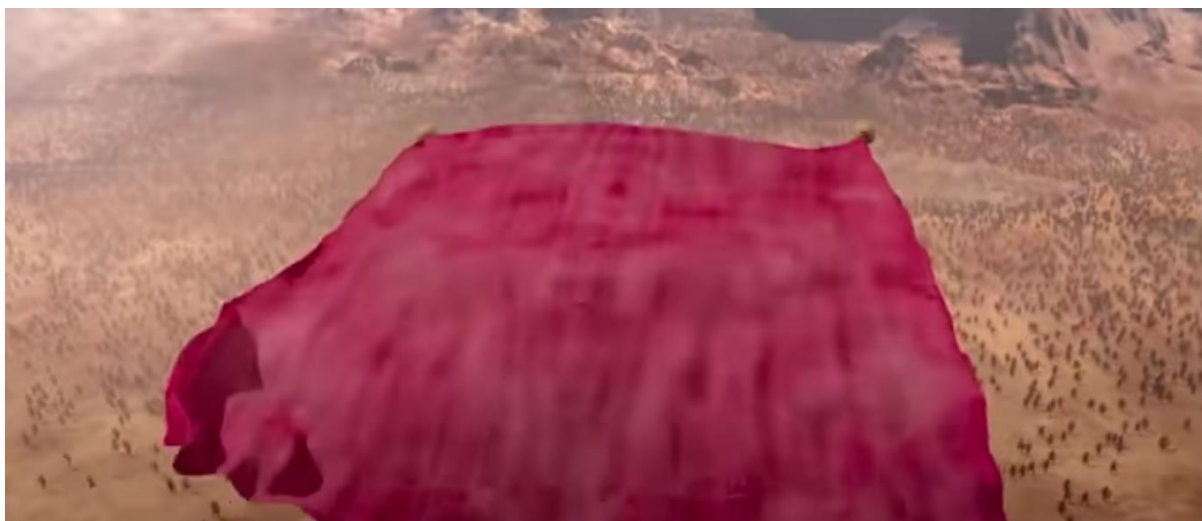


Figura 37. Tecido jogado sobre os inimigos.

Fonte: Cenas do filme “Baahubali, o início”, 2015.

No decorrer da batalha, Baahubali motiva os soldados e salva pessoas, enquanto seu irmão mata os inimigos sem se preocupar com a vida dos súditos, chegando a avançar por cima de seu povo, para que não o atrapalhassem. Ao final da batalha Baahubali está prestes a matar o rei Khalakeya, mas lembra que sua mãe pediu que o capturassem vivo, porém Bhallaladeva chega e mata o inimigo, pensando que assim se tornaria o rei, ainda assim a rainha anuncia que Bahu será rei e Bhalla será o comandante das forças armadas, ela ressalta que um comandante mata os inimigos, mas um rei, um Deus, salva vidas.

Kattapa revela que esse homem tão forte só morreu por causa de uma “facada nas costas”, uma traição que dói mais que uma espada. Assim, encerra o filme. Resumidamente, o segundo filme continua contando a história de Baahubali e Shivudu, citando que Bhallaladeva e seu pai inventam uma rede de mentiras fazendo com que a minha mãe tire Baahubali do posto de futuro rei, expulsando-o da realeza e fazendo Bhalla o rei, como Kattapa é um escravo fiel a realeza e ótimo guerreiro, o rei lhe ordena que mate Baahubali, o que ele faz. Quando a rainha percebe seu erro, tenta salvar seu neto, filho de Baahubali, é ela que o salva no rio enquanto foge do exército de Bhallaladeva, enquanto Devasena, mãe do bebê, havia sido aprisionada, no final do segundo filme, Baahubali filho (Shivudu) finalmente derrota seu tio Bhalla e se torna rei.

O filme é um dos mais famosos da atualidade no cinema telugu, foi inspirado na série de quadrinhos Amar Chitra Katha que tentou trazer para as novas gerações conhecimento sobre a história e mitologia da Índia. O tema principal é a descoberta de Shivudu sobre o seu

passado e de sua família biológica, sendo as principais cenas a subida da cachoeira e as estratégias de guerra de Baahubali. O personagem principal é Shivudu, o mesmo ator interpreta o pai e o filho.

Durante o filme os aspectos do hinduísmo e da mitologia telugu estão fortemente presentes; favores, presentes, vitória na guerra, tudo é atribuído aos deuses, principalmente Shiva. O gado, sagrado, é agredido por Bhallaladeva, o vilão, enquanto Baahubali, o herói, poupa o animal chamando-o de inocente, preferindo derramar seu próprio sangue que ferí-lo. Segundo Hsu (2012) o gado é considerado sagrado para o hinduísmo, sendo as vacas os animais mais importantes, consideradas mães do mundo, fornecendo leite aos seres humanos e os touros um veículo senhor Shiva, matá-los é condenar a si mesmo. Portanto, faz sentido um herói que protege os seres humanos e os animais sagrados.

Vários aspectos encontrados no filme pertencem ao Mahabharata, épico clássico indiano, na obra podemos encontrar informações sobre os Kalakeyas que no filme é o nome do povo inimigo que tenta invadir o reino. Eles são descritos como “De corpos enormes com armas erguidas parecendo montanhas gigantescas com topos elevados [...] armados com clavas de pontas de ferro e envolvidos em armaduras”. (MAHABHARATA, 2003).

Baahubali e Shivudu representam os modelos de heróis indianos baseados nas histórias épicas, o homem forte, bondoso, que respeita os deuses, os animais e se preocupa com as pessoas, ele tem características admiráveis que são presentes também nos deuses do hinduísmo, assim como detalhes de sua trajetória que eles também viveram. As roupas de Baahubali e toda a realeza de Mahishmati tem como cores principais o vermelho e o dourado, representando a riqueza e o luxo.

Assim como Krishna, Shivudu foi perseguido desde o nascimento. Segundo Baba (1995) antes do nascimento de Krishna, um rei mau governava, ele ordena que o bebê seja morto, então, seus pais pedem proteção divina para salvar sua vida, o pedido é atendido, pois, em seguida, os demônios adormecem e as correntes se quebram; Vasudeva, seu pai, escapa da prisão e o leva para outra cidade atravessando um rio, entregando-o para pais adotivos.

A história de Shivudu não é muito diferente, caçado pelo rei Bhallaladeva, ele precisa ser levado por sua avó Sivagami, que atravessa um rio carregando o menino e pede a Shiva que o salve, em resposta, os céus se iluminam. Após a morte da avó, o bebê é acolhido por pais adotivos.



Figura 38. Shivudu e sua avó atravessando o rio.

Fonte: Cenas do filme “Baahubali, o início”, 2015.

Outra similaridade entre Shivudu, deuses do hinduísmo e personagens da mitologia indiana (além de suas qualidades na vida e na guerra) são as suas aventuras heróicas, por exemplo, segundo o Ramayana (2015) Hanuman, o deus macaco, num ato de bravura, atea fogo no luxuoso palácio de Ravana, o rei maligno, ao invadir o palácio, ele mata Akshyakumara, o filho de Ravana. Também, segundo o Mahabharata (2021), Karna suporta a dor de um inseto lhe picando gravemente apenas para não perturbar seu mestre Parashurama.

Shivudu, para resgatar Devasena usa a mesma técnica de Hanuman, ele atea fogo no castelo, criando distrações e matando soldados, no final dessa sequência ele mata o príncipe Bhadra, o filho do rei. Assim como Karna, ele aguenta a dor de ser picado por um escorpião, apenas para não atrapalhar Sivagami enquanto ela lhe ensinava a meditar.



Figura 39. Shivudu incendeia o palácio e o jovem Baahubali com o escorpião na mão.

Fonte: Cenas do filme “Baahubali, o início”, 2015.

Ainda que outras obras indianas contenham referências religiosas, por exemplo, Umrao Jaan que é uma cortesã e ainda assim ora aos deuses e repete que deus está com ela, esse discurso é parte da linguagem e da cultura que ela está inserida; enquanto Baahubali é o próprio Deus, dele se espera qualidades, não erros, sem a perspectiva dos deuses a história de Umrao poderia ser representada, o que não aconteceria com Baahubali, já que sua força e elementos de destaque são atribuídos aos deuses, a representação devocional e mitológica é um dos destaques atuais do cinema telugu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema indiano, desde seu início, carrega marcadores históricos e sociais. Períodos como a independência e a partição da Índia afetaram o país social e financeiramente. Esses acontecimentos refletiram na vida das pessoas e na arte que elas produziram, chegando ao cinema. Não somente os acontecimentos, mas também a herança cultural é um fator de grande influência na construção das produções criativas por toda a Índia.

A diversidade cultural indiana é refletida nos diferentes subgêneros do cinema indiano, e os variados estados e línguas que formam a Índia também permitem a existência de diferentes nações em um mesmo país. Das apresentações teatrais, o uso da lanterna mágica, a chegada do cinema a Índia, os primeiros filmes, as grandes salas de cinema, o cinema 3D e outras inovações tecnológicas, não somente o cinema passou por mudanças, mas a sociedade em que ele está inserida recebeu essas ideias, afinal, ao longo desses períodos, diversas temáticas foram abordadas e ao longo do tempo se tornaram necessárias enfrentando até mesmo a censura, mas chegando a públicos que têm poucas oportunidades de serem inseridos nos debates modernos, devido a baixa alfabetização, a sociedade conservadora em que estão inseridos ou mesmo as localidades remotas que, ainda que distantes, o cinema alcança.

As características sobre os diferentes períodos apresentados influíram em abordagens e correntes cinematográficas diferenciadas nos diversos conglomerados populacionais e linguísticos, além da influência de movimentos políticos e das religiões e mitos locais. A religião é um fator presente na maioria dos filmes, ainda que não seja o foco, sua presença se revela por meio de signos, expressões culturais, falas e referências que tornam difícil a interpretação por pessoas que não estão inseridas nos conceitos da mitologia indiana e hindu. A mitologia, o folclore local, traz a importância de redescobrir antigas heranças culturais e fazer releituras de suas mensagens aplicando-as na atualidade.

Do exposto conclui-se que desmistificar a indústria cinematográfica indiana é uma maneira de entender como as artes afetam o público receptor e as diferenças entre os povos. O cinema indiano não é apenas Bollywood, o cinema hindi, telugu, tamil, bengali e muitos outros compõem a riqueza artística do cinema local e são necessários para entender as relações dessas nações, porque seu cinema também inclui sua herança cultural e identitária.

REFERÊNCIAS

ALIKHAN, Anvar. **E o Oscar quase vai para**. The times of India, 2016. Disponível em: <https://timesofindia.indiatimes.com/home/sunday-times/and-the-oscar-nearly-goes-to/articleshow/51171811.cms>. Acesso em: 20 maio 2021.

ARMES, Roy. **Third World Film Making and the West**. California: University of California Press, 1987, 381 p.

ASHRAF, Syed. **O Dhoom 2 de Hrithik terá sorte para o Brasil?**. Rediff India Abroad: India as it happens, 2006. Disponível em: <https://www.rediff.com/movies/2006/sep/15sfa.html>. Acesso em: 12 abr. 2021.

BABA, Bhagawan. **Summer Showers In Brindavan**, 1995. [India]: SSSST Publications Division location, 2011, p. 107.

BAKSHI, Kaustav; MUKHERJEE, MADhuja. **A brief introduction to popular cinema in Bengal: genre, stardom, public cultures**. Taylor & Francis Online, 2017. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19472498.2017.1304082>. Acesso em: 12 jun. 2021.

BARAL, Bibhudutta et al. **Dhoti Weaving: Traditional Attire of Wearing**. Dsource, [ca. 2020]. Disponível em: <https://www.dsource.in/resource/dhoti-weaving/introduction>. Acesso em: 28 jun. 2021.

BHATTACHARYA, Niladri. **Filmes de Bollywood: uma perspectiva de seguro**. Marsh, 2018. Disponível em: <https://www.marsh.com/in/insights/risk-in-context/bollywood-movies-an-insurance-perspective.html>. Acesso em: 02 maio 2021.

BHRUGUBANDA, Uma Maheswari. **Genealogies of the Citizen-Devotee: Popular Cinema, Religion and Politics in South India**. 2011. 304p. Doctoral dissertation (Degree of Doctor of Philosophy) - Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University. New York, 2011.

CARTER, Asa Earl. **O aprendizado de pequena árvore**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

CHAHAL, Anita. **Kinesthesia and catharsis: An analysis of 'Bhumika'**. Journal of Media and Communication Studies, vol. 9. p. 24-31, maio, 2017. Disponível em: <https://academicjournals.org/journal/JMCS/article-full-text-pdf/FEB8A676453>. Acesso em: 13 maio 2021.

CHATTERJEE, Subhjit. Remapping transitions of bengali cinema into the 50s. **Journal of the Moving Image**, Calcutá, p. 117-153, 2010.

CHITTY, Naren et al (Ed.). **The Routledge Handbook of Soft Power**. United Kingdom: Routledge, p. 508, 2016.

CIOLFI, Sabrina. **Popular Hindi Cinema: Narrative Structures and Points of Continuity with the Tradition.** ACME, Italia, v. 65, gen-apr, 2012.

COOPER, Darius. **The Cinema of Satyajit Ray: Between Tradition and Modernity.** Cambridge: University of Cambridge, 2000.

COSTA, Renato. **Os cinematógrafos do Rio de Janeiro (1896-1925).** HCS Manguinhos, Rio de Janeiro, vol. 5, jun. 1998.

DOKRAS, Uday; DOKRAS, Srishti. **The last queen of the mysterious Siddhis (Abyssinian) of sachin State in India.** Indo Nordic Author's Collective, 2021. Disponível em:
https://www.researchgate.net/publication/349416602_the_last_queen_of_the_mysterious_siddhis_abyssinian_of_sachin_state_in_india. Acesso em: 20 maio 2021.

DESHPANDE, Manali. **History of the Indian Caste System and its Impact on India Today.** San Luis Obispo: California Polytechnic State University, 2010.

DUBEY, Rachana. **Valentine 's Day Special: Love, sealed with a kiss in cinema.** Times of India, 2021. Disponível em:
<https://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/hindi/bollywood/news/valentines-day-special-love-sealed-with-a-kiss-in-cinema/articleshow/80898082.cms?from=mdr>. Acesso em: 11 maio 2021.

DWIVEDI, Anurag. **Seguro de cinema na Índia.** Legal Services India. Disponível em:
<http://www.legalservicesindia.com/articles/film.html>. Acesso em: 12 maio 2021.

DWYER, Rachel. **Filming the Gods Religion and Indian Cinema.** Oxon: Routledge, 2006. 208 p.

EZHILARASAN, K. Caste in Tamil cinema, a story in four acts. **The New Indian Express**, 2019. Disponível em:
<https://www.newindianexpress.com/entertainment/tamil/2019/oct/20/caste-in-tamil-cinema-a-story-in-four-acts-2050211.html>. Acesso em: 28 jun. 2021.

GHOSH, Samrudhi. **Student Of The Year 2 movie review: Ananya Panday, Tiger Shroff and Tara Sutaria in a still from the film.** India Today, 2019. Disponível em:
<https://www.indiatoday.in/movies/reviews/story/student-of-the-year-2-movie-review-tiger-shroff-tara-sutaria-ananya-panday-1521745-2019-05-10>. Acesso em: 28 jun. 2021.

GOOPTU, Sharmistha. **Bengali Cinema: An Other Nation.** New York: Routledge, 2011.

GOOPTU, Sharmistha. **The 'Nation' in Indian Cinema.** History Compass, [S.l.], v. 9, no 10, p. 767-775, oct., 2011.

GOPAL, Sangita; MOORTI, Sujata. **Global Bollywood: Travels of Hindi Song and Dance.** Minnesota: University of Minnesota Press, 2008.

GUINNESS WORLD RECORDS. **Largest attendance at a 3D film screening.** 2019. Disponível em: <https://www.guinnessworldrecords.com.br/world-records/largest-attendance-at-a-3d-film-screening>. Acesso em: 10 maio 2021.

GUINNESS WORLD RECORDS. **Largest Bollywood dance.** 2017. Disponível em: <https://www.guinnessworldrecords.com.br/world-records/largest-bollywood-dance>. Acesso em: 10 maio 2021.

GUINNESS WORLD RECORDS. **Largest film studio.** 2005. Disponível em: <https://www.guinnessworldrecords.com.br/world-records/largest-film-studio>. Acesso em: 10 maio 2021.

GUINNESS WORLD RECORDS. **Longest career as a Bollywood actress.** 2017. Disponível em: <https://www.guinnessworldrecords.com.br/world-records/longest-career-as-a-bollywood-actress>. Acesso em: 10 maio 2021.

GUINNESS WORLD RECORDS. **Longest film documentary.** 2019. Disponível em: <https://www.guinnessworldrecords.com.br/world-records/74647-longest-film-documentary>. Acesso em: 10 maio 2021.

GUINNESS WORLD RECORDS. **Longest uncut film.** 2010. Disponível em: <https://www.guinnessworldrecords.com.br/world-records/longest-film-shot-on-a-single-camera>. Acesso em: 11 maio 2021.

GUINNESS WORLD RECORDS. **Most characters played by one actor in a single film.** 2017. Disponível em: <https://www.guinnessworldrecords.com.br/world-records/71497-most-characters-played-by-one-actor-in-a-single-film>. Acesso em: 10 maio 2021.

GUINNESS WORLD RECORDS. **Most generations of actresses in one family.** 1999. Disponível em: <https://www.guinnessworldrecords.com.br/world-records/most-generations-of-actresses-in-one-family>. Acesso em: 10 maio 2021.

GUINNESS WORLD RECORDS. **Most screen credits for a living actor.** 2010. Disponível em: <https://www.guinnessworldrecords.com.br/world-records/most-screen-credits-for-a-living-actor>. Acesso em: 11 maio 2021.

HSU, Minna J.; AGORAMOORTHY, Govindasamy. **The significance of cows in Indian society between sacredness and economy.** Anthropological Notebooks, [Slovenia], v. 14, n. 3, p. 5-12, 2012.

HUGHES, Stephen Putnam. **Music in the Age of Mechanical Reproduction: Drama, Gramophone, and the Beginnings of Tamil Cinema.** The Journal of Asian Studies, [USA], v. 66, p. 3-34, Feb., 2007.

INAYAT, Nayla. **Bring back Bollywood, we can't watch Pakistani films about Kulbhushan Jadhav sabotaging CPEC.** The Print, 2020. Disponível em: <https://theprint.in/opinion/letter-from-pakistan/pakistanis-need-bollywood-films-not-ones-showing-kulbhushan-in-balochistan-sabotaging-cpec/350161>. Acesso em: 28 jun. 2021.

INDIA CODE. **Cinematograph Act, 1952**. Disponível em: https://www.indiacode.nic.in/bitstream/123456789/2170/1/A1952__37.pdf. Acesso em: 11 abr. 2021.

INDIA CODE. **The Child Marriage Restraint Act. 1929**. [India]: Ministry of Women & Child Development, 1 apr. 1930. Disponível em: <https://wcd.nic.in/policies/child-marriage-restraint-act1929>. Acesso em: 07 jul. 2021.

INDIA CODE. **Cinematograph Act, section 8**. [India]: Ministry of Information and Broadcasting, 1983. Disponível em: https://upload.indiacode.nic.in/showfile?actid=AC_CEN_29_41_00011_195237_1517807328551&type=rule&filename=Cinematograph%20Certification%20Rules%201983.pdf. Acesso em: 11 abr. 2021.

INDIA. Ministry of Information & Broadcasting. **Annual Report 2009**: Statistical Information Annexure I - XXI. Mumbai, 2009.

INUKOND, Sumanth. **Media, globalization and nationalism**: the case of separate Telangana. Tese (Doutorado em filosofia) - College of Bowling Green State University. Bowling Green, p. 63-160, 2016.

IQBAL, Nosheen. Interview Irrfan Khan: 'I object to the term Bollywood'. **The Guardian**, 2013. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2013/jul/25/irrfan-khan-bollywood-d-day>. Acesso em: 27 jun. 2021.

JEYARAJ, D. B. S. The Dravidian School of Tamil Cinema. **Himal Southasian**, 2000. Disponível em: <https://www.himalmag.com/the-dravidian-school-of-tamil-cinema>. Acesso em: 01 jul. 2021.

JOSHI, Hemant et al. **Indywood: The Indian Film Industry**. **Deloitte**, India, p. 1-62, sept, 2016

JOSHI, Priya. **Colonial encounters, lecture Bollywood**: A people's history of India. Norfolk: Onfilm festival, 2007. Disponível em: https://web.archive.org/web/20070316092640/http://al.odu.edu/al/pdfs/onfilm_brochure.pdf Joshi 2007 Raho. Acesso em: 10 abr. 2021.

JUNAID, Naadir. **Bengali Political Cinema**: Protest and Social Transformation. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculty of Arts and Social Sciences, School of the Arts and Media, Universidade de Nova Gales do Sul, Sydney, 2013.

JÚNIOR, Edson; ZANELLA, Cristine. **As Relações Internacionais e o Cinema**: Espaços e autores transnacionais. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015.

JÚNIOR, Edson; ZANELLA, Cristine. O cinema e a extensão em relações internacionais: métodos, trajetórias e resultados. Porto Alegre: **Revista de extensão**, 2016.

KALORTH, Nithin. **Screen shifts in recent tamil cinemas**: The “new” new wave. Research Scholar, Kottayam, v. 4, p. 91-97, may, 2016.

KREUTZ, Katia. **Bollywood: A Hollywood indiana**. Academia Internacional de Cinema, 2019. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/bollywood-a-hollywood-indiana>. Acesso em: 05 maio 2021.

KRISHNA THE GREAT. **Green Gold**, c2021. Disponível em: <http://www.greengold.tv/krishna-the-great.php>. Acesso em: 02 jul. 2021.

KRISHNAN, Ranjith. **Indian Popular Cinema: A Narrative of Cultural Change**. Pandalam: NSS College, 2020.

KUMAR, Keval Joseph. **The “Bollywoodization” of popular indian visual culture: A Critical Perspective**. Triple C, United Kingdom, v. 12, n. 1, p. 277-285, 2014. Disponível em: <https://www.triple-c.at/index.php/tripleC/article/view/511>. Acesso em: 09 jul. 2021.

MAHABHARATA. Português. **Vana Parva**. Tradução por Eleonora Meie. 2011, 1055 p. Disponível em: <https://ia600903.us.archive.org/28/items/ORAMAYANADEVALMIKI/O%20RAMAYANA%20DE%20VALMIKI.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2021.

MANIAR, Parag. **Dunno Y...honoured at Poland’s LGBT film fest**. The times of India, 2014. Disponível em: <https://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/hindi/bollywood/news/Dunno-Y-Na-Jaane-Kyun-honoured-at-fest-Dunno-Y-Na-Jaane-Kyun-is-a-gay-love-story-Dunno-Y-at-LGBT-film-festival/articleshow/35114977.cms>. Acesso em: 20 maio 2021.

MAPS OF INDIA. **Map of Cinema Production Centers in India**. India: Maps of India, 2014. Map not to scale. Disponível em: <https://www.mapsofindia.com/youth/cinema-production-centers-india.html>. Acesso em: 28 jun. 2021.

MARCONDES, Gláucia Siqueira *et al.* **Mahatma Gandhi e seu diálogo inter-religioso com o cristianismo na busca pela Verdade**. Sacrilogens, Juiz de Fora, v. 9, n.2, p. 105-123, jul-dez/2012. Disponível em: <https://www.ufjf.br/sacrilogens/files/2013/03/9-2-9.pdf>. Acesso em: 09 jul. 2021

MENON, Vishal. **Meu caro Kuttichathan: A história inesquecível do primeiro filme 3D da Índia**. Filmcompanion, 2018. Disponível em: <https://www.filmcompanion.in/features/malayalam-features/my-dear-kuttichathan-the-unforgettable-story-of-indias-first-3d-film/>. Acesso em: 2 maio 2021.

MOVIE POSTER. **Student of the Year 2**. 2019. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt7255568/>. Acesso em: 28 jun. 2021.

MIRANI, Vinod. **Sexo e Bollywood ao longo das décadas**. Hindustan Times, 2020. Disponível em: <https://www.hindustantimes.com/sex-and-relationships/sex-and-bollywood-through-the-decades/story-rNo4cs1CVUFjPOt9gorDKJ.html>. Acesso em: 12 maio 2021.

MPA. Economic Contribution of The Indian Motion Picture and Television Industry. **Deloitte**, 2014. Disponível em: <https://www2.deloitte.com/content/dam/Deloitte/in/Documents/technology-media->

telecommunications/in-tmt-economic-contribution-of-motion-picture-and-television-industry-noexp.pdf. Acesso em: 28 jun. 2021.

MANGHIRMALANI, Juily. **A mulher ideal indiana**: reflexões sobre a construção de identidade de gênero no cinema. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress, 2017. Disponível em: http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1500163964_ARQUIVO_Amulheridealindiana-JuilyManghirmalani-textocompleto.pdf. Acesso em: 10 maio 2021.

MUKHERJEE, Debashree. Tracking utopias: Technology, labour and secularism in Bombay cinema (1930s-1940s). In: RAJAGOPAL, Arvind; RAO, Anupama. Ed(s). **Media and Utopia**: History, Imagination and Technology. New York: Routledge, 2016. p. 81-102.

MURTHY, C. S. H. N. Telugu diaspora as soft power: Mapping media, cultural ties and political economy with homeland. **Diaspora Studies**, New Delhi, v. 10, no 1, p. 97-115, 2017.

OJHA, Rajendra. **Hindi cinema year book**. India: Screen World Publication 2002, p. 24.

OSCARS. **Experience over nine decades of the Oscars from 1927 to 2021**: Bhanu Athaiya Costume Design winner for Gandhi, 1983. Disponível em: <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1983/>?. Acesso em: 15 maio 2021.

PANDIAN, Mathias. Tamil Cultural Elites and Cinema. **Economic & Political Weekly**, Mumbai, v. 49, no 46, 15 nov. 2014.

PAOLILLO, John C. **Evaluating Language Statistics**: The Ethnologue and Beyond. UNESCO, 2006. Disponível em: http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/evaluating-language-statistics-the-ethnologue-and-beyond-en_0.pdf. Acesso em: 28 jun. 2021.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)**. VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 08 jul. 2021.

PRAJAPATI, Satish Kumar. Parsi theatre and its dramatic techniques. **Pune Research World**, Allahabad, v. 1, no 1, p. 1-7, may, 2016.

RAHMAN, M. **Early 'Glocalization' in Indian Cinema**: An analysis of films of Dada Saheb Phalke and Himanshu Rai). Asia: De Gruyter, 2020. Disponível em: https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/202087/1/10.1515_asia-2019-0047.pdf. Acesso em: 15 maio 2021.

RAJADHYAKSHA, Ashish. The 'Bollywoodization' of the Indian cinema: cultural nationalism in a global arena. **Inter-Asia Cultural Studies**, Asia, v. 4, no 1, p. 25-39, jan. 2003.

RAJADHYAKSHA, Ashish; WILLEMEN, Paul. **Enciclopédia do cinema indiano**. Nova Delhi: Oxford University, 1998.

RAMAYANA. Português. **O Ramayana**. Tradução por Eleonora Meier. 2015. 1055 p.

RAMOJI DIARIES, **Ramoji Film City**, 2021. Disponível em: <https://www.ramojifilmcity.com>. Acesso em: 2 jul. 2021.

RANI, SUDHA. **Image of America in Telugu Cinema: A Study of the Cultural Implications**. 10ª. Coimbatore: Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities, 2018. Disponível em: <http://rupkatha.com/V10/n1/v10n112.pdf>. Acesso em 22 jun. 2021.

RAO, Shakuntala. **"I Need an Indian Touch"**: Glocalization and Bollywood Films. Journal of International and Intercultural Communication, v. 3, p. 1-19, jan. 2010.

REHMAN, Sharaf. **The role of music in hindi cinema**. University of Texas Rio Grande Valley, Dezembro de 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/311964788_The_Role_of_Music_in_Hindi_Cinema. Acesso em: 13 maio 2021.

SET MAKING AND DESIGN. **Ramoji Film City**, 2021. Disponível em: <https://www.ramojifilmcity.com/filmmaker/setmakinganddesign>. Acesso em: 2 jul. 2021.

SANTOS, Frederico. **Cinema, discurso e relações internacionais: perspectivas teóricas e princípios de análise**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019.

SHARMA, Amar; SHARMA, Anukriti. **The wonder that was the cylinder: early and rare indian cylindrical records**. Mumbai: Spenta Multimedia, 2014.

SHUNMUGASUNDARAM, Manuraj. **A century of reform: The Dravidian movement has left its progressive imprint on Tamil Nadu**. The Indian Express, 2016. Disponível em: <https://indianexpress.com/article/opinion/columns/tamil-nadu-politics-history-dravidian-movement-brahmins-lower-caste-casteism-madras-presidency-4388452>. Acesso em: 25 jun. 2021

SINHA, Suvadip. **Alternative Be/longing: Modernity and Material Culture in Bengali Cinema, 1947-1975**. Tese (Doutorado em Filosofia) - Western University, London, 2011.

SKLAR, Robert e COOK, David A. **"História do cinema"**. Encyclopedia Britannica, 16 fev. 2021. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture>. Acesso em: 22 maio 2021.

SMITH, Kate. **Symbolic colors of India**. Sensational Color, 2019. Disponível em: <https://www.sensationalcolor.com/symbolic-colors-india/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

SOUZA, Geisa. **Cinema híndi: cultura hindu e recepção**. Dissertação (Mestrado em artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2019.

SRINIVAS, S. **Politics as Performance: A Social History of the Telugu Cinema**. Ranikhet: Permanent Black, 2018.

SRINIVAS, Lakshmi. The active audience: spectatorship, social relations and the experience of cinema in India. **Media, Culture & Society**, USA, v. 24, p. 155-173, 2002.

THE History of Kissing in Bollywood: timeline of a taboo. Classic Bollywood Revisited, 2015. Disponível em: <https://mrandmrs55.com/2015/01/04/the-history-of-kissing-in-bollywood-timeline-of-a-taboo>. Acesso em: 12 abr. 2021.

VELAYUTHAM, Selvaraj. **Tamil Cinema:** The cultural politics of India's other Film Industry. 1st Ed. London: Routledge, 2008.

VERMA, Rashmi. **Social significance of color. Granthaalayah.** [India], v. 2, n. 3, p. 1-2, dec. 2014. Disponível em: http://granthaalayah.com/Composition_of_colours/Articles/153_IJRG14_CC11_171.pdf. Acesso em: 10 jul. 2021.

Filmografia

BAAHUBALI: The Beginning. Directed by S. S. Rajamouli. Produced by Shobu Yarlagadda; Prasad Devineni. India: Arka Media Works, 2015. DVD.

BAAHUBALI 2: The Conclusion. Directed by S. S. Rajamouli. Produced by Shobu Yarlagadda; Prasad Devineni. India: Arka Media Works, 2017. DVD.

UMRAO Jaan. Directed by J. P. Dutta. Índia: J. P. Films, 2006. DVD.