

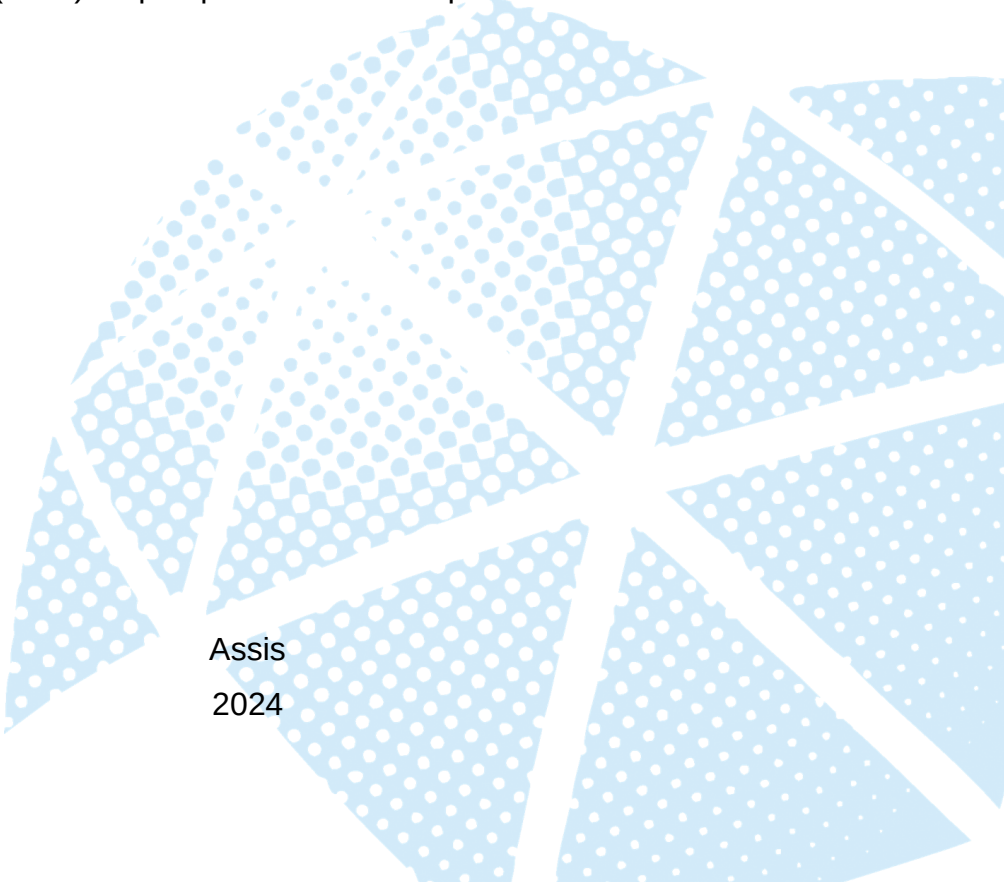
**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP**  
**Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Assis**

**PAULA TAINAR DE SOUZA BELEI**

**OPRESSÃO DA MULHER E HORROR NA TELA DO CINEMA HINDI:**

*Bulbbul* (2020) na perspectiva feminista pós-colonial

Assis  
2024



**PAULA TAINAR DE SOUZA BELEI**

**OPRESSÃO DA MULHER E HORROR NA TELA DO CINEMA HINDI:**

*Bulbbul* (2020) na perspectiva feminista pós-colonial

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Doutora em História.

Área de Concentração: História e Sociedade

Orientador: Prof. Dr. Áureo Busetto

Assis

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Ana Cláudia Inocente Garcia - CRB 8/6887

B428o Beleí, Paula Tainar de Souza  
Opressão da mulher e horror na tela do cinema Hindi:  
*Bulbbul* (2020) na perspectiva feminista pós-colonial /  
Paula Tainar de Souza Beleí. — Assis, 2024  
437 f. : il.

Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista  
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis  
Orientador: Dr. Áureo Busetto

1. Historiografia. 2. Representação. 3. Bollywood.  
4. Cinema - Índia. 5. Nacionalismo hindu. I. Título.

CDD 791.430954

**ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE PAULA TAINAR DE SOUZA BELEI, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.**

Aos 27 dias do mês de junho do ano de 2024, às 15:30 horas, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de PAULA TAINAR DE SOUZA BELEI, intitulada **OPRESSÃO DA MULHER E HORROR NA TELA DO CINEMA HINDI: Bulbbul (2020) na perspectiva feminista pós-colonial**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Prof. Dr. AUREO BUSETTO (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) UNESP/FCL - Assis, Profa. Dra. MARIANA FAIAD BATISTA ALVES (Participação Virtual) do(a) UFSCar/Sorocaba, Prof. Dr. RAFAEL MORATO ZANATTO (Participação Virtual) do(a) UFPB/Campina Grande, Prof. Dr. FLÁVIO VILAS-BOAS TROVÃO (Participação Virtual) do(a) UFR/Rondonópolis, Profa. Dra. ANNA BEATRIZ DA SILVEIRA PAULA (Participação Virtual) do(a) UFPR/Curitiba. Após a exposição pela doutoranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: APROVADO. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Prof. Dr. AUREO BUSETTO



Dedico este trabalho ao meus pais, Pedro Souza e Valdenice de Souza, os gigantes que me carregaram em seus ombros.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Īśvarī (ईश्वरी), aquela que tudo governa, a fonte suprema de conhecimento que se manifesta em infinitas formas e garante que a chama do saber nunca se apague. Sou grata aos meus mestres, que foram e são veículos que mantêm a tradição de conhecimento, professor-aluno (paramparā), destacados a seguir.

Primeiramente, ao meu orientador, Prof. Dr. Áureo Busetto, que ao longo dos anos esteve sempre presente, mantendo rigorosamente nossos encontros e reuniões de orientação. Agradeço por ouvir pacientemente minhas reflexões, fomentar debates e corrigir-me com precisão.

Expresso minha gratidão à Prof. Dra. Mariana Faiad Batista Alves e à Prof. Dra. Anna Beatriz Paula pela leitura cuidadosa da minha tese e orientações sobre História da Índia e Estudos Pós-coloniais, que influenciaram a descolonização do meu pensamento.

Ao Prof. Dr. Flávio Vilas Boas Trovão e ao Prof. Dr. Rafael Morato Zanatto, agradeço também pela leitura atenta do meu texto, pelas valiosas contribuições sobre cinema e história, que invocaram em mim a historiadora do cinema.

Agradeço ao Prof. Dr. Wellington Amarante Oliveira e à Prof. Dra. Cássia Rita Louro Palha pelas sugestões fornecidas durante apresentações de comunicação em eventos ao longo do meu processo de doutoramento. Agradeço ao Prof. Dr. Carlos Alberto Sampaio Barbosa e ao Prof. Dr. Hélio Rebello pelas orientações sobre o projeto na primeira disciplina do programa de pós-graduação da UNESP. Minha gratidão ao Prof. Dr. Guilherme Müller Júnior pela leitura da primeira versão do meu projeto e apontamentos antes mesmo de eu submetê-lo ao processo seletivo. E, finalmente, à Prof. Sabrina Alves pelas inúmeras sugestões de leituras sobre a Índia e o Āyurveda.

Agradeço à UNESP/Assis, à equipe do Programa de Pós-graduação em História e da biblioteca, que além de oferecerem suporte material, facilitaram a burocracia durante a formação.

Agradeço aos meus colegas da pós-graduação da UNESP, que compartilharam experiências nesta jornada. Especialmente os meus amigos que compartilham o interesse em História e Cinema, lembrando-me que não estou sozinha em minha loucura: Anderson Montagner Martins e Bruno José Yashinishi.

Minha gratidão à Fabíola Tomasin, amiga e companheira de estudos de sânscrito, uma presença fundamental no meu crescimento espiritual e pessoal através dos estudos de sânscrito e vedânta.

Quero agradecer carinhosamente ao meu irmão do coração, Gustavo da Silva Peres, que a vida me deu e que esteve presente em todos os momentos nas últimas décadas.

Minha gratidão e amor eterno aos meus pais, Pedro e Valdenice, que foram meus primeiros professores e a primeira expressão do divino em minha vida. Sem eles, eu não seria absolutamente nada e não teria sido capaz de concluir esta jornada. Sou profundamente grata pelo apoio, pelo amor incondicional e por me acompanharem nas aulas das disciplinas de doutorado da Unesp. Vocês são demais!

E por fim, agradeço ao meu amado esposo, Beto, o meu melhor companheiro de vida e aventuras, inclusive intelectuais, que me ouviu falar sobre o tema carinhosamente e repetidas vezes. Sem ele, esta pesquisa não teria sido tão leve, divertida e potente.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Mais delicada do que uma flor, mais forte  
do que um trovão.

(Tradução livre de um provérbio sânscrito)



## RESUMO

A presente tese teve como objetivo central a análise crítica, a partir do método histórico, do filme hindi *Bulbbul* (2020), dirigido por Anvita Dutt, que foi lançado na plataforma Netflix em meio ao contexto da pandemia de COVID-19. O propósito da análise foi problematizar a complexa trajetória de luta da mulher indiana na conquista pelo espaço público, direitos civis, crítica contra a violência e dificuldade no cumprimento das leis, aspectos representados na tela do cinema. Na Índia, este debate foi intensificado após o trágico estupro coletivo que chocou o mundo em 2012, ocorrido em um ônibus na cidade de Nova Délhi, impulsionando também o interesse na produção de películas com temáticas de crítica social. Apesar dos avanços que foram alcançados pelo movimento feminista, a maior república do mundo ainda enfrenta desafios significativos em construir uma sociedade mais igualitária em relação ao gênero. Desde o primeiro mandato, o primeiro-ministro Narendra Modi, partido BJP de orientação nacionalista hindu extremista, foi alvo de críticas por suas políticas que pareciam perseguir muçulmanos, secularistas, liberais, esquerdistas, membros de castas inferiores, imigrantes e mulheres. Com a sua reeleição em 2019, ganhou força e gerou insegurança em relação aos desafios que as mulheres poderiam enfrentar. Com a análise crítica da narrativa, sonora e estratégias imagéticas articuladas por Dutt, pretende-se detectar de que maneira se desenvolve a denúncia implícita da persistência de opressão no século XXI e a possibilidade de retrocessos nas conquistas femininas, além da representação dos horrores enfrentados pelas mulheres na vida real.

**Palavras-chave:** Historiografia; Representação; Bollywood; Nacionalismo Hindu; Índia.

## ABSTRACT

The central objective of this thesis was the critical analysis, using the historical method, of the Hindi film *Bulbbul* (2020), directed by Anvita Dutt, which was released on the Netflix platform amid the context of the COVID-19 pandemic. The purpose of the analysis was to problematize the complex trajectory of the Indian woman's struggle for public space, civil rights, criticism against violence, and difficulty in enforcing laws, as represented on the cinema screen. In India, this debate was intensified after the tragic gang rape event that shocked the world in 2012, which occurred on a bus in New Delhi, also driving interest in the production of films with social criticism themes. Despite the advances achieved by the feminist movement, the world's largest republic still faces significant challenges in building a more gender-equitable society. Since his first term, Prime Minister Narendra Modi, from the extremist Hindu nationalist BJP party, has been the target of criticism for his policies that seemed to persecute Muslims, secularists, liberals, leftists, members of lower castes, immigrants, and women. With his re-election in 2019, these policies gained strength and created insecurity regarding the challenges women might face. Through the critical analysis of the narrative, sound, and visual strategies articulated by Dutt, the goal is to detect how the implicit denunciation of the persistence of oppression in the 21st century, as well as the possibility of setbacks in achievements conquered by women are developed, as well as the representation of the horrors faced by women in real life.

**Keywords:** Historiography; Representation; Bollywood; Hindu nationalism; India.

## ZUSAMMENFASSUNG

Das zentrale Ziel dieser Dissertation war die kritische Analyse des Hindi-Films *Bulbbul* (2020), unter der Regie von Anvita Dutt, mit der Anwendung der historischen Methode. Der Film wurde auf der Plattform Netflix im Kontext der COVID-19-Pandemie veröffentlicht. Das Ziel der Analyse war es, den komplexen Kampf der indischen Frau um den öffentlichen Raum, Bürgerrechte sowie die Kritik an Gewalt und die Schwierigkeiten bei der Durchsetzung von Gesetzen zu problematisieren, wie sie auf der Kinoleinwand dargestellt werden. In Indien wurde diese Debatte nach der tragischen Gruppenvergewaltigung, die 2012 in einem Bus in Neu-Delhi stattfand und die Welt schockierte, intensiviert. Im Endeffekt hat diese Debatte auch das Interesse an der Produktion von Filmen mit sozialkritischen Themen erhöht. Trotz der Fortschritte, die durch die feministische Bewegung erreicht wurden, steht die größte Republik der Welt noch immer vor erheblichen Herausforderungen beim Aufbau einer gerechteren Gesellschaft in Bezug auf das Geschlecht. Seit seiner ersten Amtszeit ist Premierminister Narendra Modi von der extremistischen hindu-nationalistischen BJP-Partei wegen seiner Politik, die Muslime, Säkularisten, Liberale, Linke, Mitglieder unterer Kasten, Einwanderer und Frauen zu verfolgen schien, Kritik ausgesetzt. Mit seiner Wiederwahl 2019 gewann diese Politik an Stärke und erzeugte Unsicherheit hinsichtlich der Herausforderungen, denen Frauen möglicherweise gegenüberstehen. Durch die kritische Analyse der narrativen sowie der akustischen und bildlichen Strategien, die Dutt anwendet, soll festgestellt werden, wie die implizite Anklage der anhaltenden Unterdrückung im 21. Jahrhundert entwickelt wird. Zudem wird untersucht, wie die Möglichkeit von Rückschritten in den Errungenschaften der Frauen und die Darstellung der realen Schrecken, denen Frauen ausgesetzt sind, dargestellt werden.

**Stichwörter:** Geschichtsschreibung; Darstellung; Bollywood; Hindu-Nationalismus; Indien.

## LISTA DE FIGURAS

|                                                                                          |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 2.1 - Mapa da Índia com destaque para os idiomas de cada estado                   | 39  |
| Figura 3.1 Influências estéticas de Ravi Varma em <i>Bulbbul</i>                         | 139 |
| Figura 3.2 Pintura de Ravi Varma, <i>Damayanti</i> (1890), no interior da mansão Thakur  | 141 |
| Figura 3.3 Protagonista de <i>Charulata</i> e <i>Bulbbul</i> na janela com grade         | 168 |
| Figura 3.4 Binodini e Indranil em um momento íntimo                                      | 177 |
| Figura 3.5 Presença de Kasha em planos do filme <i>Pather Panchali</i> e <i>Bulbbul</i>  | 181 |
| Figura 3.6 Invocação de Mahakali em <i>Bulbbul</i>                                       | 182 |
| Figura 3.7 Sombra na parede em <i>Nosferatu</i> e em <i>Bulbbul</i>                      | 191 |
| Figura 4.1 Primeiro encontro entre Bulbbul e Mahendra                                    | 224 |
| Figura 4.2 Gowrinath com sua esposa criança na banheira                                  | 226 |
| Figura 4.3 Países com maior índice de casamento infantil (2018)                          | 229 |
| Figura 4.4 Indranil agride Bulbbul fisicamente                                           | 243 |
| Figura 4.5 Bulbbul é estuprada por Mahendra                                              | 246 |
| Figura 4.6 Esposa de Mr. Dinkar no velório com braço imobilizado devido à fratura óssea  | 249 |
| Figura 4.7 Gaadiwaan e sua família                                                       | 254 |
| Figura 4.8 Países que criminalizam o estupro marital                                     | 257 |
| Figura 4.9 Comportamento de Satya em relação a Bulbbul                                   | 266 |
| Figura 4.10 Bulbbul é possuída pela energia da deusa Kali                                | 281 |
| Figura 5.1 Paleta de cores da fotografia da película <i>Bulbbul</i>                      | 293 |
| Figura 5.2 Eclipse da Lua                                                                | 297 |
| Figura 5.3 Bulbbul empoleirada na árvore observando a floresta queimar                   | 303 |
| Figura 5.4 Uma Bulbbul inocente em contraste com sua versão tomada por <i>Chudail</i>    | 307 |
| Figura 5.5 Binodini antes e após se tornar viúva                                         | 309 |
| Figura 5.6 Vestimenta híbrida de Satya após seu retorno de Londres                       | 313 |
| Figura 5.7 Pés da pequena Bulbbul balançando enquanto ela está empoleirada em uma árvore | 338 |
| Figura 5.8 Kṛṣṇa pinta os pés de Radha com <i>Ālta</i>                                   | 340 |

|                                                                                                                                        |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 5.9 Pintura dos pés de Bulbbul com <i>Ālta</i> o casamento e antes da primeira caminhada para o interior da mansão Thakur ..... | 342 |
| Figura 5.10 Indranil informa que Satya irá estudar Direito em Londres.....                                                             | 346 |
| Figura 5.11 Bulbbul recebe Indranil na expectativa de reencontrar Satya ..                                                             | 349 |
| Figura 5.12 Indranil puxa Bulbbul para fora da banheira antes de agredi-la.....                                                        | 351 |
| Figura 5.13 Close nos pés de Bulbbul durante o momento em que ela é estuprada .....                                                    | 353 |
| Figura 5.14 Dr. Sudip cuidando dos pés de Bulbbul.....                                                                                 | 354 |
| Figura 5.15 Movimento de câmera no reencontro entre Bulbbul e Satya....                                                                | 356 |
| Figura 5.16 Dr. Sudip com os pés de Bulbbul no colo.....                                                                               | 358 |
| Figura 5.17 Protestos virtuais contra iniciativas do atual primeiro-ministro, Narendra Modi.....                                       | 368 |
| Figura 5.18 Dados históricos sobre violência contra mulher na Índia até o ano de 2022 .....                                            | 383 |

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

|        |                                                                                                                |
|--------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| BJP    | <i>Bharatiya Janata Party</i> , Partido do Povo Indiano                                                        |
| BJS    | <i>Bharatiya Jana Sangh</i> , Partido Aliança do Povo Indiano                                                  |
| CBFC   | <i>Central Board of Film Certification</i> , Conselho Central de Certificação de Filmes                        |
| CI     | Constituição da Índia                                                                                          |
| FPA    | <i>Family Planning Association of India</i> , Associação de Planejamento Familiar da Índia                     |
| ICRW   | <i>International Center for Research on Women's</i> , Centro Internacional de Pesquisa sobre Mulheres          |
| IDH    | <i>Índice de Desenvolvimento Humano</i>                                                                        |
| INC    | <i>Indian National Congress</i> , Partido do Congresso Nacional Indiano                                        |
| IPC    | <i>Indian Penal Code</i> , Código Penal Indiano                                                                |
| NCRB   | <i>National Crime Records Bureau</i> , Departamento de Registros de Crime Nacional                             |
| NCW    | <i>National Commission for Women</i> , Comissão Nacional para as Mulheres                                      |
| OBC    | <i>Other Backward Classes</i> , Outras Classes Atrasadas                                                       |
| OMS    | Organização Mundial de Saúde                                                                                   |
| ONU    | Organização das Nações Unidas                                                                                  |
| PARI   | <i>People Against Rape in India</i> , Pessoas Contra o Estupro na Índia                                        |
| RSS    | Rashtriya Swayamsevak Sangh ( <i>Rāṣṭrīya Svayamsevak Saṅgh</i> ), Organização Nacional Voluntária Paramilitar |
| UNFPA  | <i>United Nations Population Fund</i> , Fundo de População das Nações Unidas                                   |
| UNICEF | <i>United Nations Children's Fund</i> , Fundo das Nações para a Infância                                       |

## SUMÁRIO

|                                                                                                                                        |            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>                                                                                                                | <b>15</b>  |
| <b>CAPÍTULO 1 – O CINEMA E O QUADRO SOCIAL E POLÍTICO DO SÉCULO XX NA ÍNDIA .....</b>                                                  | <b>35</b>  |
| DO FILME CLÁSSICO INDIANO À SINGULARIDADE DAS INDÚSTRIAS CINEMATOGRAFICAS REGIONAIS .....                                              | 35         |
| PÓS-COLONIALISMO E NACIONALISMO NA TELA DO CINEMA HINDI.....                                                                           | 54         |
| MÚLTIPLA COLONIZAÇÃO DA MULHER E SUAS REPRESENTAÇÕES NO CINEMA INDIANO .....                                                           | 83         |
| <b>CAPÍTULO 2 – PRIMEIRA CAMADA: A REALIDADE APARENTE E ASPECTOS TÉCNICOS DE <i>BULBBUL</i>.....</b>                                   | <b>114</b> |
| AGENTES, PRÁTICAS DE PRODUÇÃO E RECEPÇÃO DO FILME .....                                                                                | 114        |
| ENREDO DETALHADO DE <i>BULBBUL</i> .....                                                                                               | 126        |
| ESTILO CINEMATOGRAFICO DE ANVITA DUTT .....                                                                                            | 137        |
| CONTEXTUALIZAÇÃO DA TRAMA E CRÍTICA.....                                                                                               | 152        |
| ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA E INTERTEXTUALIDADE .....                                                                                    | 163        |
| DA INTENSIDADE DA EXPRESSÃO À EPÍTOME DO GRITO .....                                                                                   | 185        |
| <b>CAPÍTULO 3 – SEGUNDA CAMADA: REPRESENTAÇÃO, RELAÇÕES DE PODER E A VIOLAÇÃO DOS CORPOS FEMININOS .....</b>                           | <b>208</b> |
| ESTÁGIOS DE VIDA NA TRADIÇÃO VÉDICA .....                                                                                              | 208        |
| O CASAMENTO INFANTIL NA ÍNDIA .....                                                                                                    | 221        |
| ESTUPRO E VIOLÊNCIA DOMÉSTICA EM <i>BULBBUL</i> .....                                                                                  | 237        |
| FORMAS DE RESISTÊNCIA À OPRESSÃO FEMININA.....                                                                                         | 265        |
| <b>CAPÍTULO 4 – TERCEIRA CAMADA: HORROR NA TELA <i>VERSUS</i> HORROR REAL, BLOCOS DE IMAGEM-MOVIMENTO E OS CRISTAIS DO TEMPO .....</b> | <b>289</b> |
| DISCURSO IMAGÉTICO DE ANVITA DUTT .....                                                                                                | 289        |
| RELAÇÃO E DINÂMICA CONSTRUÍDA ENTRE OS PERSONAGENS.....                                                                                | 315        |
| CINEMA-CORPO: OS PÉS DE <i>BULBBUL</i> .....                                                                                           | 332        |
| SOMBRAS DO PASSADO: O NACIONALISMO HINDU .....                                                                                         | 360        |
| <i>BULBBUL</i> COMO TESTEMUNHO DO PRESENTE .....                                                                                       | 371        |
| <b>CONCLUSÃO .....</b>                                                                                                                 | <b>387</b> |
| FONTE PRINCIPAL .....                                                                                                                  | 393        |
| FONTES SECUNDÁRIAS .....                                                                                                               | 393        |

|                                                         |     |
|---------------------------------------------------------|-----|
| REFERÊNCIAS.....                                        | 395 |
| TABELA DE TRANSLITERAÇÃO E PRONÚNCIA DO SÂNSCRITO ..... | 416 |
| GLOSSÁRIO .....                                         | 417 |



## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa de doutorado teve como objetivo a análise histórica do filme hindi de horror *Bulbbul* (2020), dirigido por Anvita Dutt Guptan, com o propósito de compreender a representação da mulher indiana no cinema. Dutt centrou sua narrativa na remontagem histórica da região de Bengala no final do século XIX. A trama acompanha a trajetória de Bulbbul<sup>1</sup>, uma mulher hindu de família aristocrata *bhadralok* restrita ao ambiente doméstico, desde a infância até a vida adulta, confinada ao ambiente da casa. A protagonista é vítima de casamento infantil, violência psicológica-doméstica e estupro, incidentes que ainda acontecem na Índia atual.

O filme foi produzido no final de uma década marcada pela intensificação do debate sobre gênero e o papel da mulher indiana na sociedade como um todo. Tal fenômeno fora impulsionado pelo trágico caso *Nirbhaya* (2012), em que uma mulher de 23 anos foi brutalmente estuprada por seis homens em um ônibus na capital da Índia, Nova Delhi. Devido à crueldade do crime, que chocou o mundo, ocorreram numerosos protestos e, conseqüentemente, o endurecimento das penas para estupradores no país. Além disso, *Bulbbul* estreou na plataforma da Netflix no primeiro ano de pandemia de COVID-19. Diante dessas circunstâncias, devido à obrigatoriedade do isolamento domiciliar a fim de se conter o avanço do vírus SARS-CoV-2, muitas mulheres ficaram ainda mais expostas à violência doméstica. Nesse mesmo ano, quatro dos criminosos do caso *Nirbhaya* foram condenados à pena de morte por enforcamento (The Times of India, 2020). No entanto, uma década após esse trágico acontecimento, o medo ainda persiste e os índices de violência contra a mulher continuam elevados.

A hipótese norteadora desta pesquisa é que Anvita Dutt, ao inserir *Bulbbul* no gênero de horror, não apenas faz um alerta para as condições da mulher na sociedade indiana, como também denuncia o fortalecimento da ideologia fundamentalista de extrema direita do nacionalismo hindu (*hindutva*) na Índia contemporânea. Uma vez que tal ideologia representa uma ameaça a mulheres indianas (e outras minorias), bem como um retrocesso dos direitos por elas conquistados.

---

<sup>1</sup> No contexto desta tese, *Bulbbul* escrito em itálico se refere ao filme, enquanto Bulbbul sem itálico se refere à personagem principal do filme de nome homônimo.

*Bulbbul* foi escolhido como fonte-objeto histórico devido às possibilidades temáticas que aborda, permitindo a análise de continuidades e rupturas, especialmente considerando os avanços legais alcançados ao longo do século XX em prol das mulheres na Índia. A escolha de um filme como fonte-objeto de pesquisa histórica se deu devido à característica contemporânea de comunicação de massa subsumida pelo cinema há aproximadamente um século. O cinema possui aderência de multidões na Índia, sobretudo a filmes nacionais e regionais, além do vigente processo de internacionalização das produções fílmicas indianas. Assim, o filme escolhido tornou possível conhecer tendências, possibilitando a observação de nuances comportamentais e formas de expressão através do audiovisual.

Para isso, foi necessário analisar *Bulbbul* como uma fonte histórica primária, relacionando-o aos debates atuais sobre questões de gênero e direitos das mulheres. Apesar de ser ambientado no século XIX, o filme foi considerado como um produto de um discurso histórico atual que potencialmente critica opressão e promove uma narrativa de resistência contra a ideologia *hindutva*, que mantém estruturas patriarcais de poder desiguais. Para tanto, foi necessário realizar a análise fílmica e a análise do contexto, bem como estabelecer a correlação entre ambos.

A metodologia adotada resultou da necessidade de uma análise transdisciplinar e intertextual, que integrou diversas abordagens teóricas, fontes primárias e secundárias. Isso se deu, em primeiro lugar, norteando a análise de *Bulbbul* enquanto documento histórico. Quando um filme se torna fonte para o historiador, pode ser analisado a partir de três categorias (Napolitano, 2005): o *cinema na história*, quando é uma fonte primária para o pesquisador; a *história no cinema*, vista como produto de discurso histórico e intérprete do passado; e por fim, a *história do cinema*, com ênfase nos estudos técnicos e que envolvem as peculiaridades da indústria de cinema. Para esta pesquisa, a análise consistiu em situar o filme *Bulbbul* enquanto fonte-objeto a partir das duas primeiras categorias supramencionadas.

O filme *Bulbbul* enquanto fonte primária, associado com outras fontes (as quais são aqui denominadas como fontes secundárias), possibilitou compreender não somente a sociedade indiana contemporânea e suas percepções sobre gênero, como também a manutenção de estruturas de poder e opressão. Na presente pesquisa, situando o filme *Bulbbul* em relação a outras obras cinematográficas do cinema clássico e contemporâneo na Índia, analisou-se a influência do cineasta Satyajit Ray, cuja obra *Charulata* (*A esposa solitária*, Satyajit Ray, 1964) inspirou o roteiro. Dutt

escreveu um enredo inspirado em *Charulata* e acrescentou temas como casamento infantil, violência doméstica e estupro, através da experiência da protagonista, Bulbbul. Tais experiências puderam, por sua vez, ser relacionadas aos dados estatísticos disponíveis no Departamento Nacional de Registro de Crimes (NCRB) da Índia.

A segunda categoria de análise é como interprete do passado, pois *Bulbbul* está ambientada em Bengala no século XIX e recorta a experiência de uma mulher hindu em uma dinâmica de uma família de elite da classe *bhadralok*. Também como produto de discurso histórico, por construir representações específicas e datadas, que possibilitam refletir sobre maneiras particulares de ver, pensar, agir e sentir. O filme também contribui com o movimento de resistência feminino quando critica as consequências do fortalecimento do discurso atrelado à ideologia *hindutva*. Embora seu roteiro seja adaptado de *Charulata*, Dutt ressignifica o folclore de *Chudail* e a mitologia hindu, sobretudo a narrativa e as interpretações do épico *rāmāyaṇa*, ao narrar a transformação de Bulbbul em uma força sobrenatural vingativa, em resposta à opressão que sofre ao longo da vida.

Por esse modo, o filme foi compreendido como uma forma de representação da realidade que utiliza o passado para criticar estruturas presentes, tais como injustiças, violência física, sexual e repressão das mulheres, cuja investigação permite compreender estruturas familiares no período, o papel da mulher na sociedade e as relações coloniais e patriarcais. Tratam-se de poderes que interagiram para oprimir as mulheres.

Qualquer obra cinematográfica – seja um documentário ou pura ficção – é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da sociedade que a produziu. É nesse sentido que as obras cinematográficas devem ser tratadas pelo historiador como “fontes históricas” significativas para o estudo das sociedades que produzem filmes de todos os gêneros possíveis. (Nóvoa; Barros, 2012, p. 67)

*Bulbbul* permitiu ancorar sua análise em diversos discursos distintos, que se conectam e interagem, como propõe Nóvoa e D’Assunção Barros (2012). Dutt utiliza de *Bildungsroman* (traduzido do alemão para “romance de formação”), técnica que expõe o desenvolvimento de um personagem desde a infância até a vida adulta, bem como aspectos morais, psicológicos, físicos, sociais, políticos. Contudo, para além disso, o espectador não apenas é levado emocionalmente a refletir sobre as

questões que são apresentadas na tela, como também é acusado de ser responsável por elas. Em uma sociedade com costumes e tradições que oprimem a mulher, é possível que, ao menos uma vez, todo e qualquer indivíduo já tenha cometido alguma forma de injustiça, segregação ou opressão devido à estrutura social intrínseca ao indivíduo. Não se restringindo na relação hierárquica colonizador-colonizado, homem-mulher, mas também entre mulheres, que remete à múltipla colonização entre si.

Devido à compreensão do cinema como testemunho singular do tempo em que foi produzido, iremos além do filme enquanto obra de arte, a fim de se compreender *Bulbbul* como *imagem-objeto* (Ferro, 1976). Isso decorre do fato da ideologia de um filme poder ser revelada por meio de uma análise crítica, já que seu conteúdo — que inclui como as histórias são contadas, a forma como os personagens são retratados e as mensagens são transmitidas — pode expor ideias e valores que o filme promove. Assim, o cinema é uma ferramenta poderosa para influenciar a percepção histórica e cultural, funcionando como uma "arma de combate" no sentido de desafiar, questionar e alterar narrativas estabelecidas (Morettin, 2003). Deste modo, o cinema pode realizar seu potencial de forma eficaz na construção e reinterpretação da história.

Além disso, a representação no cinema não apenas reflete, mas também molda a forma como se entende e se vivencia o passado e o presente. Por isso, o conceito de representação está sendo compreendido a partir dos estudos Pós-coloniais, que propõem uma representação crítica em oposição ao *orientalismo* (Said, 2007). Os autores pós-coloniais adotam uma abordagem crítica sobre os processos de representação do Oriente e suas consequências, de modo que Spivak (2010, p. 164) sugere a construção de um diálogo entre o pensamento universal europeu e a relação estabelecida com povos colonizados e silenciados.

O orientalista examina o Oriente a partir de uma posição superior, com o objetivo de tomar conta de todo o panorama que se espraia à sua frente – cultura, religião, mentalidade, história, sociedade. Para tal fim, ele deve ver todo detalhe por meio do estratagema de um conjunto de categorias redutoras (os semitas, a mentalidade muçulmana, o Oriente, e assim por diante). (Said, 2007, p. 322)

Os estudos de Edward Said são significativos por sua capacidade de desnaturalizar a maneira como a história mundial é estudada, frequentemente com um foco excessivo na experiência europeia e norte-americana. Embora também

abordem outras realidades, esses estudos compreendem a Europa e a América do Norte como a história geral e sempre partem desses locais para comparação com outros contextos, especialmente no que diz respeito ao Sul global. Assim, os escritos de Said não se destinam especificamente ao Oriental, mas constituem uma crítica à narrativa ocidental que descreve outros povos de maneira exótica e orientalista.

A “descoberta” do Oriente, que Edward Said tão elegantemente descreveu, foi projetada para expelir o outro Oriente que foi uma vez parte da consciência medieval europeia como um arquétipo e uma potencialidade. Aquele outro Oriente, também, era algumas vezes visto como um inimigo mas era respeitado, ainda que relutantemente. Ele era visto não meramente como o *habitat* de uma visão de mundo alternativa, mas também como uma fonte alternativa de conhecimento sobre o Ocidente. (NANDY, 2015, p. 35)

A representação foi manuseada como um instrumento de legitimação do poder para colonizadores, que criaram e perpetuaram estereótipos que tentam justificar estruturas de dominação. Ashis Nandy (2015) argumenta que a vergonha e a humilhação existem apenas se a “vítima” cognitivamente compreender tais sentimentos, internalizando a opressão. “A visão de futuro do Terceiro Mundo é prejudicada pela sua experiência de sofrimento causado pelo homem, o futuro do Primeiro Mundo é, também, moldado pela mesma experiência” (Nandy, 2015, p. 121). O processo colonial é uma via de mão dupla, trazendo tanto malefícios quanto benefícios. Assim, para que a humilhação ocorra, o humilhado deve estar ciente dos códigos e condutas utilizados pelo humilhador. A compreensão desses códigos é crucial para que a humilhação tenha efeito, pois sem essa percepção, a ação humilhante perde seu poder.

Desse modo, devido à construção do conhecimento enraizado nas relações de poder, questiona-se o lugar de enunciação e a partir de onde essas teorias são construídas, de modo que nenhum ato de resistência se encontra fora do discurso hegemônico (Spivak, 2010). Essa perspectiva torna possível investigar e compreender os tipos de violência presentes nas relações e usos políticos dos sistemas de representações, atravessados pela noção de poder, para então desconstruir e construir a partir de perspectivas autóctones.

Spivak (2010, p. 15) defende a representação como um ato de fala que, necessariamente, pressupõe um diálogo, como uma relação entre “falar por” e “re-

presentar”<sup>2</sup>. Sendo assim, representar um recorte da sociedade e “aprisioná-lo” em um espaço-tempo do cinema, é uma forma de exercer um poder. O cineasta declara sua autonomia, promove sua visão de um mundo possível e compartilha com o espectador o seu diagnóstico da sociedade (Nóvoa, 2009, p. 19). Neste caso, Dutt foi capaz de criar um ponto de vista possível em um recorte da realidade através do conceito deleuziano da *imagem-movimento*.

A partir do momento que a linguagem cinematográfica se desenvolveu e passou a ser utilizada também como objeto de pesquisa, inaugurada por Marc Ferro (1976), ele demonstrou sua capacidade para documentar e entreter. Por esse modo, o conceito de representação pode ser apropriado em múltiplos contextos de acordo com os interesses de quem representa. O cinema pode atuar “como ‘instrumento de dominação’ e de imposição hegemônica, também poder ser examinado como meio de ‘resistência’” (Nóvoa; Barros, 2012, p. 64).

Por um lado, a representação de culturas colonizadas atua em diversos níveis, desempenhando um papel crucial na perpetuação do poder colonial que possui seus ecos até a atualidade. Trata-se da construção de estereótipos, que reforçam a visão eurocêntrica do mundo e justifica a exploração territorial, econômica e dominação colonial. Por outro lado, a representação possibilita resistência aos discursos políticos e sociais que perpetuam o racismo, sexismo e outras estruturas de discriminação, inclusive, exercendo influência na mudança de políticas públicas.

Dutt representa em *Bulbbul* a forma com que uma mulher pode sofrer com as consequências da manutenção de costumes e tradições perpetrados por uma ideologia fundamentalista, como por exemplo o nacionalismo hindu (*hindutva*). O *hindutva* é uma ideologia que busca definir a identidade indiana em termos de cultura e valores hindus, sendo sua principal força motriz a *Rāṣṭrīya Svayamsevak Saṅgh* (RSS). A RSS é uma organização voluntária que se expandiu para incluir diversas frentes, como organizações juvenis, grupos de mulheres, sindicatos e instituições educacionais. O partido político *Bharatiya Janata Party* (BJP), atualmente um dos maiores partidos na Índia, tem fortes ligações com a RSS. Muitos dos líderes e membros do BJP, incluindo o atual primeiro-ministro, Narendra Modi, começaram

---

<sup>2</sup> Para discutir esse argumento, a autora lança mão do termo “representação”, distinguindo os dois sentidos da palavra, segundo seu significado em alemão – *Vertretung* e *Darstellung*: o primeiro termo se refere ao ato de assumir o lugar do outro numa acepção política da palavra, e o segundo, a uma visão estética que prefigura o ato de performance ou encenação. (Spivak, 2010, p. 15)

suas carreiras na RSS. Por isso, problematizar a maneira com que a diretora emprega o horror, juntamente com a ressignificação da mitologia hindu e o folclore de *Chudail*, aponta para a tentativa de dialogar com tradições culturais e sociais a partir de uma ótica que enaltece a mulher. Para causar maior impacto, Dutt narra através do horror.

A categoria de horror empregada na trama foi analisada a partir de Noël Carroll que, em seu livro *Filosofia do horror ou paradoxos do coração* (1999), desenvolve estudos sobre a estética do horror no cinema. Carroll (1999, p. 27) define dois tipos de horror: o *horror natural*, sentimento causado quando há contato com algum acontecimento real, como por exemplo ao termos contato com casos brutais de estupro coletivo; e o *horror artístico*, sentimento provocado por várias formas artísticas e/ou midiáticas, por exemplo criaturas que não habitam o mundo ordinário.

Anvita Dutt se inspira no roteiro e na *mise-en-scène* de Satyajit Ray, porém, categorizando sua narrativa no estilo de horror. O *horror artístico*, presente no filme, está sendo comparado ao *horror natural*, presente na realidade indiana. Por isso, nessa perspectiva, compreende-se o horror como um sentimento, de modo que o medo é causado pela identificação do espectador com o que é retratado no filme. Parte-se do pressuposto que “os conteúdos de pensamentos que entretemos [mesmo] sem acreditar neles podem autenticamente tocar-nos emocionalmente”. (Carroll, 1999, p. 120, grifo nosso).

Entretanto, pretende-se ir além, ao compreender o conceito de horror e medo através da perspectiva de gênero, masculino e feminino. Parte-se do princípio que há diferentes camadas de horror, que se manifestam de maneira distinta para o gênero masculino e feminino. Primeiro, o horror explícito e artístico, que se manifesta através do sobrenatural, é marcado pela presença de *Chudail*, uma bruxa que tem como alvo os personagens que sustentam o patriarcado; é, portanto, direcionado para o espectador masculino. Segundo, o *horror natural*, que se refere ao medo de eventos ordinários, possíveis de acontecer na vida real, em ambientes públicos e no espaço doméstico, e, portanto, é direcionado para o espectador feminino. Este é o horror que choca e afeta o público feminino, podendo ser relacionado ao *gótico equívoco*, girando em torno dos eventos traumáticos sofridos por Bulbbul, uma vez que cada qual se coloca na posição do personagem com quem mais se identifica e vivencia a partir dos seus próprios medos.

A terceira camada pode ser interpretada como uma crítica velada ao fortalecimento do nacionalismo hindu, *hindutva*, sob o governo de Narendra Modi. A

escolha da era colonial como pano de fundo permite que o filme explore temas de dominação e resistência de uma maneira que ressoe com o público contemporâneo, evitando enfrentar diretamente a censura. A figura de Bulbbul, que se transforma de uma vítima silenciosa em uma força vingadora, simboliza a resistência contra a opressão sistêmica.

Na contemporaneidade, devido aos escândalos de corrupção, o Partido do Congresso (INC), popularizado no início do século XX por Mahatma Gandhi e Jawaharlal Nehru, perdeu popularidade. Em decorrência disso, o Partido Popular Indiano (BJP) conseguiu eleger Narendra Damodardas Modi no ano de 2014. Modi, atual primeiro-ministro, foi reeleito em 2024 pela terceira vez e, desde o início de seu segundo mandato, tem sido acusado pela oposição de acentuar o fundamentalismo político em seu governo. O cenário atual de fortalecimento da ideologia política fundamentalista *hindutva*, propagada pelo BJP, representa um risco possível para as conquistas e direitos civis alcançados pelas indianas devido ao histórico do partido de perseguições às minorias no país desde o início do mandato do atual primeiro-ministro. Embora se posicione como favorável aos direitos constitucionais, ainda se baseia na tradição hindu como código moral. Além de tentar promover internacionalmente a Índia como o eixo espiritual do mundo.

Assim, um partido que defende inequivocamente um código civil uniforme é o BJP, de direita hindu, pois, subjacente ao seu argumento de integridade nacional, está a suposição de que, enquanto os hindus aceitaram reformas de bom grado, as 'outras' comunidades continuam a se apegar a leis diversas e retrógradas, recusando-se a se integrar ao *mainstream* nacional. Como vimos anteriormente, este é um dos maiores mitos da Índia moderna, pois o Código Hindu não 'reformou' tanto quanto codificou práticas heterogêneas, em detrimento da maioria das mulheres classificadas como 'hindus'. No entanto, essa compreensão marca não apenas os argumentos da direita hindu, mas é parte do senso comum judicial de maneira geral. (Menon, 2012, p. 152, tradução nossa<sup>3</sup>)

A retomada da força nacionalista hindu data da década de 1990, após um processo de revivalismo da cultura pré-colonial da Índia, que, em consequência, resgata a maneira como a população autóctone conservadora compreende

---

<sup>3</sup> Original: Thus, a party that stands unambiguously for a uniform civil code is the Hindu right-wing BJP, for underlying its national integrity argument is the assumption that while Hindus have willingly accepted reform, the 'other' communities continue to cling to diverse and retrogressive laws, refusing to merge into the national mainstream. As we saw earlier, this is one of modern India's biggest myths, for the Hindu Code did not 'reform' so much as codify heterogeneous practices, to the detriment of the majority of women classified as 'Hindu'. Nevertheless, this understanding marks not only Hindu right-wing arguments but is part of judicial common sense more generally. (Menon, 2012, p. 152)



sexualidade e gênero feminino. Esse processo de idealização não é novo, pois algo semelhante ocorreu no século XIX. Durante esse período, os reformistas *bhadralok*, uma classe social emergente com muita influência da educação formal ocidental, influenciou no processo de redefinição dos papéis de gênero e em formas de disciplinar o corpo feminino com a santificação da mulher hindu simultaneamente ao revivalismo que visava resgatar um passado honroso. O interesse era alcançar uma identidade coerente com um projeto de nação inspirado no padrão europeu, ao mesmo tempo que ressaltava tradições e ideais hindus.

Devido à pluralidade de análises que *Bulbbul* possibilita, lançou-se mão de parte da teoria de Gilles Deleuze (2018a; 2018b) sobre cinema. Ele possui uma abordagem filosófica que visa compreender a essência do cinema, por vezes universalizando conceitos ao enfatizar questões estéticas em detrimento do conteúdo narrativo. Então, apesar de Deleuze não analisar filmes como representação – esta que é justamente a proposta da presente pesquisa e, portanto, uma limitação para o historiador – sua teoria possibilita a compreensão do filme enquanto *imagem-pensamento*, ou seja, uma imagem de mundo possível. Assim, é possível aplicar conceitos para compreender o recorte feito por Dutt em blocos de *imagem-movimento*, compreendendo como a diretora se inspira em Ray para criar uma narrativa que reflete as complexidades da opressão e resistência femininas na sociedade bengali.

Para Gilles Deleuze (2018a), o tempo é acontecimento e duração, ou seja, “devir”. A *imagem-tempo* é simultaneamente presente e passado, de modo que “se ela já não tivesse passado ao mesmo tempo que fosse presente, jamais o presente passaria” (Deleuze, 2018b, p. 120). Não é apenas o tempo que atravessa o corpo que define um estilo; o espaço no cinema também desempenha essa função. Por esse modo, ele também se refere a *imagem-tempo* como *imagem-cristal*, o desdobramento do tempo a cada instante em presente e passado. Assim, o cristal não é o tempo, mas permite percebê-lo.

O tempo do filme é simultaneamente presente e passado, ainda mais quando a narrativa se apresenta em *flashbacks*. O espectador está vivendo todas as experiências naquele instante, mas o tempo da narrativa se distingue do tempo vivenciado na realidade. Como essa perspectiva parte do pressuposto de que o cineasta pensa através das imagens, conceitos pelos quais provoca o pensamento, acreditamos que Dutt foi capaz de construir um mundo próprio em *Bulbbul* que foi o

terreno fértil para desenvolver seus conceitos, sem negligenciar a potência artística da obra.

Para demonstrar que Anvita Dutt criou uma protagonista, Bulbbul, com um corpo falante, que comunica através de uma linguagem simbólica, foram utilizados os conceitos deleuzianos de *cinema-corpo* e *imagem-relação*. “Cinema-corpo” refere-se a forma como os corpos se apresentam na tela do cinema e se comunicam. O corpo pode denunciar acontecimentos ou orientar para tal, devido à capacidade de afetar e ser afetado. Gilles Deleuze (2018b) afirma que o corpo é resultado do antes: da espera, do cansaço, das experiências, de acontecimentos. Com base nessa premissa, e relacionando a ideia de que a vida é representada na narrativa, parte-se do pressuposto de que o corpo nunca está no presente, pois a maneira como se manifesta e expressa fisicamente é o resultado dos hábitos, rotina, encontros, desencontros e experiências vividas desse indivíduo. Assim o corpo é sempre passado, porque nem sempre é fruto das experiências imediatas, mas sim que são construídas ao longo do tempo.

A forma como um corpo influencia e é influenciado surge do encontro com outros corpos, todos eles imersos no fluxo da vida em movimento. Por isso, ao analisar a dinâmica construída entre os personagens, sobretudo no ambiente interno da casa, podemos observar camadas de tensão e simbolismo que revelam os conflitos e as complexidades das relações humanas.

Bulbbul se relaciona com outros personagens através de uma dinâmica familiar e, posteriormente, com pessoas do ambiente externo à casa. A construção dos personagens se dá nas relações estabelecidas entre eles, sendo que a experiência de um encontro torna o outro possível. Quem é Bulbbul antes e depois dos irmãos Thakur? Quem é ela antes e depois de Dr. Sudip? Os encontros podem aumentar ou diminuir a capacidade de ação do corpo. Todos os personagens são influenciados por esses encontros, pela passagem do tempo e pela duração.

A limitação da teoria deleuziana sobre cinema para esta pesquisa está na proposta de analisar o filme como representação, abordagem que Deleuze não defende. Todavia, historiadores do cinema permitem preencher essa lacuna e dar base para essa compreensão. É o caso de Marc Ferro (2010), que permite olhar para o filme como um produto cujas significâncias não ficam restritas às cinematográficas e podem ser relacionadas com seu contexto. Assim, pensar o cinema como representação nos permitiu relacionar *Bulbbul* também com o que não é filme, levando

em consideração a realidade que a trama retrata, compreendendo-o enquanto testemunho do presente.

Mesmo diante dos controles e limitações, um filme é capaz de testemunhar o período em que está inserido, pois, assim como a História é filha de seu tempo, é, portanto, sempre contemporâneo (Ferro, 2010). Não obstante, há de se levar em consideração que a interpretação histórica em forma de filme contém distorções devido às características de linguagem cinematográfica, possíveis cortes de gastos, necessidade de inserir aspectos melodramáticos visando entretenimento para aumento da bilheteria e audiência (Carnes, 1950, p. 15).

O foco de análise através do conceito de *cinema-corpo* se dá através dos pés de Bulbul, que em um primeiro momento estão expostos e depois só aparecem calçados. Ao longo da trama, os pés se tornam *imagem-tempo*, ou seja, imagem pura pela qual se pode ver o tempo. Os pés estão lá o tempo todo, embora não sejam notados; apenas quando as partes do conjunto são relacionadas no final da trama, que os pés de Bulbul deixam evidente sua importância narrativa. Em suma, em relação a análise fílmica, *Bulbul* será compreendido como representação, mas também como processo de criação, que provoca e estimula o pensamento através de suas imagens, que são os conceitos produzidos pelo cineasta.

O corpo é compreendido como imagem, que, na perspectiva deleuziana, é a *imagem-movimento* e *imagem-tempo* no cinema. Assim, é devido aos atravessamentos do tempo nos corpos que o cinema instiga o pensamento, sendo, portanto, a maneira com que o tempo e o movimento atravessam o plano cinematográfico e, conseqüentemente, o corpo que compõe os estilos cinematográficos. O cinema enquanto uma forma de escrita possui a potência do movimento e modela os corpos na modernidade (Deleuze, 2018a) devido à nova dinâmica de relações sociais estabelecidas. Enquanto na presente pesquisa a teoria deleuziana auxiliou na compreensão do cinema como arte e sua compreensão do corpo, em uma produção cinematográfica pós-colonial, as marcas deste processo de conquista também estão representadas nos corpos e relações. Nandy (1983) defende que o processo colonial interfere na construção e compreensão da sexualidade e do gênero através de um processo de conquista que abrange territórios, modos de produção e mentalidade, indo além do domínio dos corpos. O corpo é político, por isso Nandy compreende corpo como um campo de batalha simbólico onde as hierarquias

de poder são inscritas e contestadas, além de criticar a visão eurocêntrica do corpo que constitui o principal discurso sobre desenvolvimento (Nandy, 2000).

Durante o renascimento bengali, devido à tentativa da elite patriarcal na redefinição de gênero e disciplinarização do corpo feminino, estabeleceu-se um sistema de opressão. Ao relacionar representação, *cinema-corpo* e corpo colonizado, torna-se possível analisar o corpo no cinema como um corpo que está sujeito não apenas a formas de dominação política e econômica, mas também a representações e normas culturais impostas pelos colonizadores. Nesse sentido, a compreensão de Ashis Nandy (1983) sobre mentalidades e corpos colonizados permite explorar como as identidades e subjetividades são moldadas e limitadas pelo contexto colonial. Ele examina como o colonialismo afeta a mentalidade e a cultura das sociedades colonizadas, destacando como as normas e representações impostas pelos colonizadores influenciam a autoimagem e o comportamento das pessoas colonizadas. Ele se concentra na dimensão psicológica e cultural do corpo colonizado, explorando as consequências da colonização na subjetividade e na identidade.

No contexto latino-americano estamos habituados a uma história marcada pela colonização que priorizou a subjugação física e o controle corporal, o que torna desafiador compreender um processo colonial tardio, o neocolonialismo (XIX), que de acordo com Nandy (1983) possui a ênfase na colonização das mentes. Quando a Índia foi colonizada, já possuía uma civilização com estrutura social legitimada, tradição filosófica e literária bem desenvolvidas e a preservação do seu passado, mesmo que esta fosse estranha para os ocidentais (Nandy, 1983, p. 17). Nivedita Menon (2004) enriquece o debate sobre a política do corpo e a sexualidade ao questionar as normas patriarcais e a construção social do gênero. Ela defende a desconstrução de categorias rígidas de identidade e promove uma política feminista inclusiva que valoriza a diversidade e a fluidez das identidades de gênero e sexualidade.

Por isso, a base da análise se desenvolveu à luz das teorias e debates pós-coloniais, que revolucionaram a historiografia a partir da segunda metade do século XX. Isso se dá devido ao fato de as obras *Bulbbul* (fonte primária) e *Charulata* (fonte secundária) estarem ambientadas em contextos particulares e homólogos da história social e política da Índia, classe *bhadralok* de Bengala do século XIX. A Índia recebeu influência do sistema educacional da Inglaterra, impactando na maneira como os indianos compreendem a si mesmos. Devido à presunção em declarar superioridade sobre outros povos, sobretudo grandes civilizações, o século XIX foi uma era de

arrogância europeia (Nandy, 2015, p. 125). Esta construção de narrativas sobre o Oriente a partir da perspectiva ocidental é fruto de uma tentativa de simplificar para o Ocidente a complexidade da diversidade oriental. Esta relação de alteridade e poder está implícita na produção do conhecimento, por isso, a representação também se apresenta como uma forma de discurso que contribui com estratégias de imposição de autoridade, poder e dominação.

Em um contexto em que as desigualdades estão em ascensão e a escravidão e a opressão continuam a desafiar nossa compreensão do mal, Nandy (2015) propõe o exercício da imaginação emancipatória para criar visões alternativas de futuro. O ato de imaginar é compreendido pelo autor como revolucionário, pois envolve olhar para a própria história e individualidade e produzir uma possibilidade de futuro a partir da perspectiva da população autóctone. Imaginar alternativas de existência envolve o questionamento da emancipação humana, o que implica destacar as forças reprimidas ao longo de um processo civilizatório que foi apresentado como a melhor alternativa.

O cinema também pode ser compreendido como um instrumento de produção de imaginações, ao influenciar determinados processos. Através de narrativas visuais e emocionais, o filme também possibilita a exploração de realidades alternativas e com isso o questionamento de normas estabelecidas e a concepção de possibilidades inéditas de transformação social. É, portanto, uma forma de resistência às estruturas sociais dominantes, cujas representações imaginadas pelos conquistadores legitimaram maneiras de subjugar os povos conquistados (Said, 2007). Esse movimento influenciou, inclusive, sexualidade e gênero. A mulher hindu foi idealizada a seguir um modelo rígido de castidade, representada em personagens femininas da mitologia hindu, que influenciaram normas sociais que idealizavam a pureza e a submissão feminina. Uma Chakravarti (1993) investiga a intersecção entre gênero, casta e classe para compreender relação entre opressão de gênero e outras formas de discriminação, de modo que a hierarquia de castas e de gênero como princípios organizadores da sociedade, suas práticas discursivas que estão intimamente interligadas, moldam a experiência das mulheres na Índia.

[...] a atitude original das sociedades pré-históricas em relação ao poder reprodutivo das mulheres, onde sua sexualidade era aceita como parte inerente de seu ser e não representava problema, deu lugar a um sistema que exigia controles rigorosos. Assim, a sexualidade das mulheres agora se tornou um problema; suas naturezas essenciais, seu poder maternal,

precisavam ser organizados e ordenados pelo poder paternal nas sociedades emergentes baseadas em classes para servir aos novos arranjos sociais e políticos organizados pelos homens das classes dominantes. (Chakravarti, 1993, p. 582, tradução nossa<sup>4</sup>)

Entre as mudanças do renascimento bengali destacamos a redefinição de gênero e regulamentação do corpo feminino, estabelecendo um sistema opressor para as mulheres indianas, que resultou no controle e disciplina dos corpos. Por vezes, essa disciplina se dava através de violência física e sexual; por isso, refere-se a ela nesta tese como *colonização dos corpos* ou *violação dos corpos*, a fim de se fazer analogia ao processo violento de colonização de um território. De acordo com Ashis Nandy (2000, p. 181, tradução nossa<sup>5</sup>), “a civilização moderna mecanicista é uma doença porque viola a integridade do corpo”. As transformações impulsionadas por essa nova classe bengali buscavam construir um projeto nacional de inspiração europeia, mas alicerçado nos ideais hindus. Por isso, esta investigação se estabelece, igualmente, como um esforço em revisitar o debate Pós-colonial sobre a mulher para emergir a crítica ao medo coletivo do avanço do fundamentalismo hindu, *hindutva*.

A supervalorização do período pré-colonial, considerado um passado “honroso” e “glorioso”, especialmente da tradição védica, apresenta questões problemáticas dignas de reflexão. Esta atitude não apenas promove uma visão romântica, exótica e inacessível do passado indiano, mas também pode perpetuar formas de dominação entre os membros da população autóctone. Ao colocar o foco excessivo nas glórias do passado, supervalorizando a história *brāhmaṇe* em detrimento das castas baixas, realizações masculinas em detrimento das femininas, etc., há uma tendência de se menosprezar os avanços e tradições contemporâneas. Ou seja, cria-se uma dicotomia entre o que é considerado autenticamente indiano, de um lado supervalorizando a tradição pré-colonial, embora seja inacessível; de outro, desvalorizando o presente e subestimando a diversidade cultural que caracteriza a sociedade indiana moderna.

---

<sup>4</sup> Original: [...] the original attitude of prehistoric societies to the reproductive power of women, where their sexuality was accepted as an inherent part of their being and had posed no problem had given way to a system requiring stringent controls. Women's sexuality thus had now become a problem; their essential natures, their maternal power, thus had to be organised and ordered by paternal power in the emerging class-based societies to serve the new social and political arrangements organised by men of the dominant classes. (Chakravarti, 1993, p. 582)

<sup>5</sup> Original: Modern mechanistic civilization is a disease because it violates the integrity of the body. (Nandy, 2000, 181)

Por isso, pensar a partir da ambiguidade é essencial para compreender a construção do pensamento indiano, tanto em termos de tradição quanto na maneira como ele entende a contemporaneidade e reinterpreta a produção europeia sobre Índia. A ambiguidade está presente nas formulações conceituais dos Estudos Pós-coloniais. Homi Bhabha (1998) explora a ideia do *não lugar*, enquanto Ashis Nandy (1983) oferece uma abordagem diferente, mas também destaca esse *não lugar* em termos de vivência. Mas Nandy (2015) vai além ao propor a emancipação como forma de emancipação, um caminho para a reconstrução da autoestima e autonomia nas sociedades pós-coloniais a partir da análise das experiências individuais e sociais sob o domínio colonial.

O referencial teórico desta tese fundamenta-se na análise e releitura de textos acadêmicos que adotam abordagens feministas e Pós-coloniais. Pretende-se compreender e integrar as contribuições desses campos para enriquecer a discussão sobre os temas em questão. Por isso, adotamos a seguinte convenção para o uso do termo "pós-colonial": quando o termo se referir à corrente historiográfica que discute o processo colonial, incluindo suas dinâmicas, impactos e legados culturais, será escrito com letra maiúscula, como em "Pós-colonial". Por outro lado, quando o termo for um marcador temporal pós-independência ou descrever características das mentalidades e sociedades que foram colonizadas, assim como suas evoluções e adaptações, será escrito com letra minúscula, como em "pós-colonial".

A historiografia oficial tentou legitimar a superioridade do colonizador e manteve um discurso que inferiorizou a população autóctone indiana. O debate Pós-colonial tem caráter revisionista, assim como o pós-modernismo, desafiando narrativas tradicionais e propondo novas interpretações da história e da cultura. Ashis Nandy (1989, p. 100) afirma que o colonialismo e seus valores cristãos foram julgados como negativos pelos indianos. Considerar os britânicos carentes de ética e racionalidade resultou em sua versão do passado sendo desacreditada, o que foi necessário para o movimento de retorno às tradições pré-coloniais. Contudo, devido ao contato com o colonizador, essas tradições passaram também por ressignificação e hibridismo cultural. Esse fenômeno, que também foi uma resposta ao conservadorismo dos colonizadores, teve como objetivo legitimar a coragem e a moral do povo indiano, motivando novas formas de representações sobre a mulher em produções cinematográficas. Como resultado dessa busca por autoafirmação moral, a posição da mulher na Índia se desenvolveu historicamente de maneira contraditória,

oscilando entre tradição e evolução cultural, tanto no âmbito público quanto no privado. Mesmo resistindo e lutando por mudança e autonomia, a mulher indiana continuou a ser vista como a base social da família, e foi responsabilizada pela preservação da honra e da moralidade de seu povo.

A intensificação dessa ideologia fundamentalista *hindutva* representou uma ameaça ao aumento da opressão feminina e retrocesso dos direitos civis conquistados pela mulher da Índia. Além de contribuir com a construção de um sistema que interfere, inclusive, nos índices de violência no país com discursos de culpabilização de vítimas de violência. Devido ao processo histórico da mulher na Índia, o debate feminista tem pouca fé na estrutura formal do direito e na legislação como solução para violência contra a mulher. As experiências das personagens femininas refletem a luta constante das mulheres indianas contra a violência de gênero e a opressão sistêmica. A narrativa de *Bulbbul*, ao incorporar elementos do gênero de horror, amplifica esses temas, revelando as profundas feridas sociais causadas por essas ideologias.

Retomando a análise histórica do filme enquanto produtor de discursos e interpretações, neste caso, ao reforçar o discurso que Anvita Dutt construiu através das imagens. Para tal, compreende-se o discurso fílmico como um documento a partir da perspectiva de Marc Ferro (1976), que por sua vez compreende o filme como uma fonte munida de lapsos, já que a realidade que se deseja representar não consegue ocultar uma realidade que é independente da vontade do operador. Ou seja, tais lapsos podem ocorrer em diversos aspectos do filme, incluindo na sua relação com a sociedade. Os pontos de ajustamento, tanto as concordâncias quanto as discordâncias com a ideologia, ajudam a revelar o que está latente por trás do aparente, o não-visível através do visível (Morettin, 2007). O objetivo aqui é investigar a existência de uma relação entre o enunciado discursivo presente em *Bulbbul*, que na presente pesquisa é compreendido como uma forma de resistência velada ao discurso fundamentalista do nacionalismo hindu, conforme enunciado na hipótese norteadora.

A escolha do termo "opressão" no título desta tese é simbólico, refletindo a violação física e a colonização dos corpos femininos. No filme, as mulheres são submetidas ao poder colonial e patriarcal. Portanto, estamos considerando a narrativa como uma possibilidade de compreender a maneira com que o controle sobre os corpos femininos se torna uma extensão do domínio colonial, onde a violação física



não é apenas um ato de violência pessoal, mas também um meio de afirmar poder e domínio sobre o corpo colonizado. Essa temática também está em diálogo com as ideias de Homi Bhabha e Ashis Nandy, que discutem como o colonialismo permeia todas as esferas da vida, incluindo a sexualidade, identidade e o corpo.

Observou-se em *Bulbbul* o número de vezes em que a protagonista teve seu corpo violado, com o objetivo de diagnosticar a disciplinarização do corpo da mulher hindu. A recorrência de diferentes estados de opressão dialoga entre si e com o contexto da trama. Além disso, foram destacadas as alegorias que aparecem na trama e que são oriundas da mitologia hindu, a maioria no épico *rāmāyaṇa*, em imagem, música, expressão dos personagens, etc. Os lugares e contextos em que esses símbolos são retratados foram destacados devido à importância de sua significância, e relacionadas posteriormente às relações presentes no discurso de personalidades que promovem a ideologia *hindutva*.

Anvita Dutt é a autora de *Bulbbul*, bem como responsável por direção e roteiro, sendo ela quem agrupou os discursos e como eles dialogam entre si. Dutt também criou os personagens e suas peculiaridades, identificando o espaço que cada um ocupa, cada qual com suas próprias experiências. Quando certas frases são proferidas pelos personagens, tais falas acabam por ecoar em meio a uma coletividade, que está além dos próprios personagens. Portanto, cada personagem representa um grupo de pessoas que tentam manter viva a ideologia representada.

Em *Bulbbul*, certos discursos mudam a forma que se apresentam bem como o personagem que os profere, mas são repetitivos no conteúdo. É possível observar semelhanças em outros filmes indianos e expressões artísticas, além da presença de tais enunciados no contexto de produção e estreia, tornando-a ainda mais concreta. Aqui, destaca-se o número de crimes contra a mulher na Índia, sobretudo violência doméstica, e os discursos que atribuem culpa às vítimas desses casos, o que corrobora com o conservadorismo *hindutva*.

E por fim, o desfecho desta pesquisa comparou o discurso presente em *Bulbbul* com a apropriação que Dutt faz da mitologia e folclore analisado ao longo da tese, com pronunciamentos de políticos e líderes espirituais fora do filme no que tange uma vítima de estupro coletivo, o caso *Nirbhaya*, bem como a interpretação da mitologia presente nesses discursos, que revelam a tentativa de sustentar algumas estruturas de poder. Assim, *Bulbbul* revela como o filme se insere e dialoga com discursos mais amplos sobre opressão contra a mulher e transformação da sociedade

indiana, moldando subjetividades, ao mesmo tempo em demonstra formas opostas de poder e resistência, no nosso caso a resistência feminina.

Portanto, o enunciado encontrado na trama também pode ser identificado em outros filmes dessa categoria na Índia, estando relacionado com a resistência contra e crítica ao fortalecimento do fundamentalismo de extrema direita, que oprime mulheres. Ele permite adentrar a terceira camada de horror da trama, uma camada de horror implícito, que pode ser observada apenas a partir da análise do enunciado discursivo e das relações simbólicas feitas ao longo da trama. Trata-se da denúncia ao fortalecimento da ideologia *hindutva* propagada pela racionalidade política do nacionalismo hindu, que possui o histórico de sustentar estruturas de poder patriarcais. Tais estruturas resultam em um modelo rígido de sociedade que disciplina corpos femininos, restringe a liberdade feminina e pune comportamentos considerados inadequados.

Os movimentos feministas indianos reconheceram o estupro como uma forma de opressão masculina e controle sobre as mulheres desde a década de 1970. No entanto, o sistema legal indiano prefere vê-lo como uma questão de perda de honra da mulher estuprada. Este capítulo abordará a relação conflituosa de longa data entre as feministas indianas e o sistema legal. (Gangoli, 2011, p. 101, tradução nossa<sup>6</sup>)

Embora os homens indianos também tenham sido influenciados por esse processo, as mulheres sentiram isso com maior intensidade, especialmente em relação ao código de conduta sexual. No entanto, ao longo do século XX, especialmente após o desenvolvimento do movimento feminista no país, ocorreram algumas mudanças significativas. Como consequência, surgiram novas representações das mulheres nas produções cinematográficas.

Para compreender de que maneira *Bulbbul* critica o nacionalismo hindu, foi necessário compreender de que maneira as relações de poder e os regimes de verdade são representados e perpetuados através da linguagem. A análise de práticas discursivas permite examinar como o conhecimento é construído e transformado ao longo do tempo, influenciando a realidade social, política e cultural. Devido aos

---

<sup>6</sup> Original: Indian feminist movements have recognised rape as a form of male oppression and control over women since the 1970s. However, the Indian legal system prefers to see it as an issue of loss of honour of the raped woman. This chapter will address the long-standing conflicting relationship between Indian feminists and the legal system. (Gangoli, 2011, p. 101)

interesses da ideologia dominante, certas práticas discursivas também são predominantes.

No que diz respeito à mulher indiana, tanto no caso de *Bulbbul* quanto em filmes análogos, ela é remontada, direta e indiretamente, sob a perspectiva dos estudos Pós-coloniais e intersecção entre a pluralidade de aspectos que envolvem o que é ser mulher na Índia. Anvita Dutt produziu uma obra que pode ser analisada através do que Marc Ferro (2010) compreendia como *testemunho do presente*. Em uma sociedade como a Índia, um filme que alcança um público amplo com uma mensagem feminista se torna um ato de resistência ao discurso dominante. Especialmente quando se leva em consideração o fato da Índia ter sofrido todo o processo colonial, onde essa opressão, inclusive patriarcal, afeta as mulheres, de modo que essas narrativas dominantes silenciam as experiências femininas, conforme destacado por Spivak (2010),

Como resultado da metodologia aplicada, a tese está estruturada em quatro capítulos, cada uma abordando aspectos distintos, mas interconectados da análise de *Bulbbul*. A saber, no primeiro capítulo, *O cinema e o quadro social e político do século XX na Índia*, optou-se por narrar processos e aspectos relevantes da indústria cinematográfica indiana, suas dinâmicas de produção e conexões com a trajetória histórica e política vivenciada ao longo do século XX no país. O foco aqui foi refletir acerca do surgimento de ideologias nacionalistas e suas consequências no contexto pós-colonial, que resulta nas múltiplas formas de opressão enfrentadas pelas mulheres, com o objetivo principal de refletir sobre a relação na Índia com seu contexto sócio-político, demonstrando a relevância da crítica social por meio dessa ferramenta.

No segundo capítulo, *Primeira Camada: A realidade aparente e aspectos técnicos de Bulbbul*, a análise centra-se nos aspectos materiais do filme, incluindo sua produção, contextualização, divulgação, adaptação cinematográfica e, quando possível, recepção. Compreender o estilo cinematográfico de Anvita Dutt, especialmente o gênero cinematográfico de horror, aqui referido como estilo ou categoria, analisando-o a partir de uma perspectiva de gênero, masculino e feminino. A fim de explorar as razões por trás da adaptação do roteiro de *Charulata* (1964, Satyajit Ray) sob a ótica do horror, estabelecendo também intertextualidades com o folclore e a mitologia hindu, sobretudo o épico *rāmāyaṇa*.

No terceiro capítulo, *Segunda Camada: Representação, Relações de poder e a violação dos corpos femininos*, realizou-se uma correlação entre aos incidentes

sofridos pela protagonista, Bulbbul, e crimes reais vivenciados por mulheres indianas, com ênfase nos casos que impulsionaram mudanças na Constituição Indiana (CI) e no Código Penal Indiano (IPC). Trata-se do casamento infantil e suas consequências, violência doméstica e estupro, explorando a pluralidade de tipos de estupro na Índia, e destacando algumas mudanças legislativas em prol da mulher. Ademais, destacou-se alguns dados do UNICEF referentes ao casamento infantil, onde a taxa da Índia é comparada com a de outros países em situações similares.

Finalmente, no quarto capítulo, *Terceira Camada: Horror na tela versus Horror real, blocos de imagem-movimento e os cristais do tempo*, adentrou-se na terceira camada do horror em *Bulbbul*, ou seja, o fortalecimento do nacionalismo hindu. Examinou-se a interpretação da mitologia hindu em *Bulbbul*, associando-a às declarações de políticos e personalidades espirituais influentes sobre o caso *Nirbhaya* (2012). Ambos os enunciados discursivos mobilizam narrativas mítico-religiosas que produzem efeitos de verdade e configuram relações de poder. Por um lado, há o ideal de pureza hindu, que reflete no controle sobre a mulher e perpetua a cultura do medo e submissão; por outro, há uma metáfora que crítica o patriarcado elitista através dos personagens masculinos, além de criticar esse discurso nacionalista em questão, promovendo uma nova forma de existência possível para mulheres indianas. Além disso, destacou-se alguns índices de violência contra a mulher na Índia com base nos dados estatísticos disponíveis no Departamento de Registro Nacional de Crimes (NCRB) da Índia, que fornecem um contexto realista e urgente para a narrativa.

Em suma, a intenção da presente pesquisa é fornecer uma análise que visa auxiliar a discussão a respeito dos direitos das mulheres na Índia e, por extensão, nas sociedades pós-coloniais como um todo, identificando ameaças e postulando desafios a serem transpostos, a fim de se garantir sociedades mais justas e igualitárias para as mulheres.

## **CAPÍTULO 1 – O CINEMA E O QUADRO SOCIAL E POLÍTICO DO SÉCULO XX NA ÍNDIA**

### **DO FILME CLÁSSICO INDIANO À SINGULARIDADE DAS INDÚSTRIAS CINEMATOGRAFICAS REGIONAIS**

O cinematógrafo, instrumento de projeção criado pelos irmãos Lumière, fez sua estreia na Índia no final da década de 1890, apenas seis meses após sua apresentação ao mundo em Paris, na França. Este momento significativo ocorreu no dia 7 de julho de 1896 em Bombai (atual Mumbai), no Hotel Watson<sup>7</sup>, para um público formado por ingleses e indianos ocidentalizados (Thoraval, 2000), em um período em que grande parte do território indiano ainda estava sob o domínio colonial britânico<sup>8</sup>. Logo depois, Kolkata (Calcutá), que ainda era a capital do Raj britânico, teve seu primeiro cinema no ano de 1898, e Madras (Chennai), no ano de 1900.

Este contexto de recepção era conturbado e de intensa disparidade social, fruto das intervenções e explorações do inerentes ao período colonial. Ao final do século XIX, a região central da Índia sofria com a fome, que matou aproximadamente 150 mil pessoas; a oeste a população convivia com enchentes, acarretando em aproximadamente 5 mil mortes; mais 1400 morreram devido a um ciclone na região de Chittagong; por fim, a peste bubônica trazida em navios chineses matou aproximadamente 20 mil pessoas (Ballerini, 2009, p. 24). Tais acontecimentos contribuíram para o agravamento da desigualdade social instituída. Ainda assim, as grandes metrópoles da Índia colonial – Bombai, Calcutá e Madras – se mostraram receptivas ao novo meio de comunicação (Velayutham, 2008), o que rendeu frutos até os dias atuais.

Com o início do século XX, paralelamente ao contexto colonial indiano, anunciou-se uma nova dinâmica das relações sociais no continente europeu pós Revolução Industrial, com transformações que podem ser identificadas com a história do cinema. O filme pode refletir transformações na cultura e na sociedade

---

<sup>7</sup> Hotel Watson, atualmente conhecido como *Esplanade Mansion*, começou a ser construído em 1867 e foi inaugurado dois anos depois. Localizado em Mumbai, na área de Kala Ghoda, é o edifício de ferro fundido mais antigo da Índia.

<sup>8</sup> A região onde atualmente se encontram Índia, Paquistão, Bangladesh e Myanmar foi colônia inglesa desde 1858, quando os direitos da Companhia Britânica das Índias Orientais foram transferidos para a coroa britânica, até 1947, ano em que esses territórios alcançaram a independência e o Reino Unido "abriu mão" do controle sobre eles.

contemporânea, nas quais as noções tradicionais de tempo, espaço e narrativa foram reavaliadas e reimaginadas. O cinema, como forma de arte e expressão cultural, respondia às mudanças e contribuía com novas maneiras de se pensar sobre o tempo e a experiência humana.

Com o desenvolvimento da montagem e da linguagem cinematográfica, o cineasta deixou de ser um mero “caçador de imagens”, uma vez que se tornou possível imprimir sua visão de mundo nas narrativas. Os primeiros a darem crédito aos capturadores de imagens (considerados “coautores”), foram os nazistas e soviéticos. No contexto totalitário da Alemanha nazista, o regime de Hitler valorizava o uso da propaganda cinematográfica como uma ferramenta para promover sua ideologia e consolidar seu poder. De maneira semelhante, durante a União Soviética (sob Stalin), o cinema também era visto como uma ferramenta poderosa para promover os ideais do comunismo e glorificar o Estado soviético. A atribuição deste crédito poderia ser uma forma de controlar a narrativa e a percepção pública das obras cinematográficas, reforçando a autoridade do regime, além de ser uma forma de reconhecer os artistas que criassem obras que servissem aos interesses do regime<sup>9</sup>.

Após a chegada do cinematógrafo na Índia, as mudanças mencionadas acima também foram introduzidas na, até então, colônia inglesa. A indústria cinematográfica não mais se interessava apenas em capturar aspectos da realidade local, mas também procurava adaptar histórias da tradição hindu, representando qualidades dos deuses através de seus personagens (característica forte do cinema clássico indiano). Além disso, devido ao crescimento de grupos nacionalistas e da discussão em prol da conquista da independência, observou-se ainda o surgimento de filmes que continham crítica social, característica que ainda pode ser notada nos dias atuais, portanto após a sua independência em 1947. Por fim, devido à popularidade do cinema por toda colônia, diferentes estilos de cinema nasceram em diferentes regiões, fruto de diferenças socioculturais e de idioma, conforme discussão nos parágrafos subsequentes.

---

<sup>9</sup> É importante ressaltar que o reconhecimento dos criadores no cinema não se limita a regimes totalitários. Em todo o mundo, a questão dos direitos autorais e da atribuição de créditos tem sido objeto de debate e evolução ao longo do tempo, à medida que a indústria cinematográfica se desenvolve e novas tecnologias surgem. Com o cinema se tornando uma indústria, produtores recebem o título de criadores a fim de manter o benefício da proteção legal (Nóvoa et al., 2009, p. 20). Atualmente, os direitos autorais e a atribuição de créditos são regidos por leis e práticas estabelecidas, que variam de país para país. Embora, em alguns casos, os produtores possam receber créditos como criadores, geralmente há um reconhecimento dos papéis individuais dos diretores, roteiristas, cinegrafistas e outros profissionais envolvidos na criação de uma obra cinematográfica.

Estes diferentes estilos deram origem às chamadas “indústrias cinematográficas”, que na Índia compõem o chamado *Indywood*, pois Hollywood inspira o nome de todas elas. Essa junção de Hollywood com o nome no local onde a indústria está sediada é atribuído à Wilford E. Deming (1905-1990), um dos participantes da primeira produção fílmica com som na Índia, intitulada *Alam ara* (1931, Ardeshir Irani)<sup>10</sup> (Thussu, 2007, p. 78), quando se referiu desta maneira ao cinema bengali em um artigo publicado no ano de 1932. Como exemplo podem ser citadas a indústria de *Bollywood*, a de *Tollywood*, *Kollywood*, dentre outras.

Dentre os vários estilos de cinema presentes no território indiano, o cinema hindi e o cinema bengali, popularmente chamados de Bollywood e Tollywood, respectivamente, são os mais considerados e discutidos por estudiosos de cinema. (Velayutham, 2008) devido à popularidade de tais indústrias e dos temas abordados por elas, sendo, portanto, foco da presente pesquisa. Porém, para se compreender o cinema indiano, é importante levar em consideração que ele não é homogêneo, sendo o idioma um importante marcador na distinção entre companhias cinematográficas, o que se reflete também nas relações sociais e aspectos específicos de cada Estado.

A Índia é um país multifacetado, formado por uma pluralidade de povos, que resulta em diversos idiomas e dialetos, o que influencia também a diversidade cultural e, conseqüentemente, as produções fílmicas, bem como a recepção dos espectadores (Srinivas, 2016). Existe em torno de mil línguas no país, desde idiomas à dialetos estaduais, embora a constituição reconheça nacionalmente 22 idiomas<sup>11</sup> oficiais, cuja distribuição no território indiano pode ser observada na Figura 2.1.

No artigo 343 da constituição indiana, a língua oficial da União é o hindi, no script devanāgarī, podendo utilizar também o inglês para fins oficiais (Constituição da Índia<sup>12</sup>, 2022, p. 203). Em relação as línguas oficiais de um Estado, o artigo 345 concede autoridade para a Legislatura Estadual escolher uma ou mais línguas como oficiais para assuntos administrativos, jurídicos, educacionais e outros assuntos governamentais dentro desse Estado (CI, 2022, p. 204). Neste caso, o inglês

---

<sup>10</sup> A trama envolve um rei e suas duas esposas, Navbahaar e Dilbahaar, que são inférteis. Um faquir (Muhammad Wazir Khan) prevê que Navbahaar dará à luz um menino, Qamar (Mestre Vithal), que morrerá aos 18 anos se Navbahaar não encontrar um colar especial. Paralelamente, o rei descobre que Dilbahaar está apaixonada pelo senapati Adil (Prithviraj Kapoor), resultando na prisão de Adil e no despejo de Dilbahaar, que grávida, dá à luz Alam Ara (Zubeida).

<sup>11</sup> Hindi, Tamil, Telugu, Bengalês, Malaiala, Manipuri, Assamês, Bodo, Dogri, Guzerate, Canará, Caxemiriano, Concanim, Maitíli, Marata, Nepalês, Oriá, Panjabe, Sânscrito, Santale, Sinde, Urdu.

<sup>12</sup> A partir de agora, Constituição Indiana será abreviada como CI nas referências.

permanecerá em uso para os mesmos propósitos para os quais estava sendo usado imediatamente antes da adoção da constituição, a menos que decida mudar isso. As opções para escolha da língua oficial incluem as línguas em uso no Estado ou o Hindi. O Hindi é uma das línguas oficiais da Índia e é falado amplamente em muitas partes da Índia. Talvez por conta disso, os filmes produzidos em hindi apresentem uma maior popularidade, uma vez que não precisam ser dublados ou legendados para boa parte do público indiano.

A pluralidade idiomática no país é derivada de dois grupos linguísticos principais: o dravídico e o indo-europeu. Os idiomas que derivaram do grupo dravídico estão localizados no sul do país, abarcando 25% da população, sendo eles os seguintes: telugu, do estado de Ardhra Pradesh, tâmil, do estado de Tamil Nadu, Malayalam, do Kerala e kannada, do Karnataka. O outro grupo de idiomas, de origem indo-europeia, são representados por: bengali, de Bengala Ocidental, gujarati, do Gujarat, caxermiri, da Caxemira e Jammu, pujabi, do Punjab, e hindi e urdu, predominante no norte do país.

A pluralidade linguística é um traço determinante na constituição da Índia enquanto nação, o que se manifesta por exemplo nas notas de rúpias, moeda local, que possuem transcrição em 17 idiomas (Costa, 2012). O idioma assim é um aspecto relevante, já que a linguagem é uma expressão cultural forte e está vinculada a tradição e etnonacionalismo. A indústria cinematográfica regional, portanto, possui características próprias do contexto em que está inserida. Destaca em suas narrativas aspectos culturais que valorizam a identidade e a vida cotidiana da população regional.

[...] não só a língua, mas também os gostos variam muito de região para região. [...] um filme de ação/suspense, com muitas cenas de perseguição de carros, pode ser um sucesso imediato em Déli, Rajasthan e no Leste de Punjab. Musicais combinam mais com o público de Mumbai e romances atraem mais público no Circuito Leste. Por isso, o bom produtor é aquele que consegue juntar, num mesmo filme, elementos que fazem sucesso em grande parte do território nacional, para assim atrair o maior público possível. (Ballerini, 2009, p. 22)

No entanto, em se tratando de “indústrias”, existe certa rivalidade mercadológica entre os diferentes estilos de cinema. Por exemplo, o cinema hindi rivaliza com outras indústrias nacionais, principalmente do sul do país, compostas pelo cinema tâmil, telugu, malayalam, kannada, que é responsável pela produção e





têm versatilidade e se beneficiam mutuamente quando é de interesse de cada uma delas<sup>13</sup>. De acordo com Thoraval (2000, p. 319), após a independência da Índia, o hindi se tornou o idioma oficial. Por isso, a produção de filmes em hindi era comum, mesmo em estúdios de estados em que outros idiomas eram falados. Tal prática também ocorre no presente, através da conexão entre as inúmeras companhias de cinema indianas. Apesar da escassa tentativa de articular as peculiaridades de cada uma, elas diferem em idioma, especificidades culturais, referências históricas, temas mais abordados, estilo, bem como na relação estabelecida com o público (Velayutham, 2008).

[...] durante a era do cinema mudo, os filmes feitos em Madras também foram exibidos em outras partes da Índia. Mesmo produtores de filmes, técnicos, engenheiros e outros especialistas vieram de Bombaim e Calcutá para trabalhar em Madras e vice-versa. Com a chegada do som, novamente se navegarmos pela filmografia indiana, descobrimos que a dublagem e a refilmagem de filmes eram parte integrante da história do cinema indiano. Filmes feitos em hindi foram dublados ou refeitos em bengali, marata, tâmil, telugu e malaiala e vice-versa (Velayutham, 2008, p. 5, tradução nossa<sup>14</sup>).

Os Estados indianos possuem marcadores importante de distinção cultural e, influenciam as produções fílmicas. Cada indústria produz majoritariamente no idioma regional oficial, mas realizam dublagens em outras línguas para alcançar um público mais amplo, já que filmes legendados não são muito estimados pelo público nacional. O cinema se desenvolveu simultaneamente em Bombai e Calcutá, inclusive, a produção de filmes bilíngues, bengali-hindi<sup>15</sup>, começaram a serem produzidos no início da década de 1930 em Bengala (Thoraval, 2000, p. 30). As primeiras produtoras fílmicas se estabeleceram nas grandes metrópoles indianas, mas o interior também

<sup>13</sup> Apesar da rivalidade, a relação das indústrias é ambivalente, uma vez que buscam integrar suas respectivas identidades regionais com a identidade nacional padrão, pan-indiana, o que acaba por perturbar sua homogeneidade (Velayutham, 2008, p. 12). Embora existam características que permeiam as produções cinematográficas de modo geral, estas refletem as relações sociais com distinções evidentes entre as regiões e os estados onde foram produzidas.

<sup>14</sup> Original: during the silent film era, films made in Madras were also screened in other parts of India. Even film producers, technicians, engineers and other specialists came from Bombay and Calcutta to work in Madras and vice versa. With the arrival of sound, again if we browse through the Indian filmography, we discover that dubbing and remaking of films were an integral part of Indian cinema history. Films made in Hindi were dubbed or remade into Bengali, Marathi, Tamil, Telugu and Malayalam and vice versa. (Velayutham, 2008, p. 5)

<sup>15</sup> Hindi e bengali são as línguas indianas mais faladas no mundo. O hindi, a língua oficial da Índia, conta com cerca de 600 milhões de falantes nativos e é amplamente utilizada em diversas regiões do país. O bengali, por sua vez, é a língua oficial de Bangladesh e também é falada em partes da Índia, especialmente no estado de Bengala Ocidental. Existem aproximadamente 200 milhões de falantes de bengali, tornando-a uma das línguas mais prevalentes do subcontinente indiano.

teve acesso ao cinematógrafo. Isso foi possível, pois no início do século XX surgiu também o cinema itinerante, que se iniciou com Manek Sethna e foi desenvolvido por Swamikannu Vincent, que levou o cinema para as pequenas aldeias do interior, principalmente ao Sul da Índia.

A prática de contadores de histórias viajantes já era comum antes do cinema. Um exemplo é Śaṅkara<sup>16</sup>, que viajou pela Índia contando histórias da tradição védica. Além disso, também ensinava vedānta e debatia com outros professores, a fim de colocar em xeque as interpretações equivocadas desse conhecimento. Houve também outros peregrinos pela Índia, que estabeleceram relações temporárias com as pessoas que encontravam no caminho. Devido ao costume de se permanecer apenas por um período de tempo e depois partir, as vilas tinham acesso apenas a uma parte da história que, ao ser recontada, tinha detalhes modificados.

Outro exemplo foi o movimento religioso chamado *bhakti* (भक्ति), traduzido como "devoção", que se destacou por sua ênfase na espiritualidade pessoal a um deus ou deusa particular, rejeitando as práticas rituais e a mediação dos sacerdotes brâmanes. Os seguidores do movimento buscavam uma conexão direta e emocional com a divindade, frequentemente expressa através da poesia, da música e da dança. Um dos aspectos marcantes do movimento *bhakti* foi o papel dos contadores de histórias, conhecidos como *bhakti-kathakas* ou simplesmente *kathakas* (कथक)<sup>17</sup>, que desempenharam um papel crucial na disseminação das ideias do movimento.

Os contadores de histórias do movimento *bhakti* eram devotos que viajavam de vila em vila, narrando histórias das escrituras hindus, especialmente os *purāṇas*. Esses narradores usavam uma combinação de canto, música e dramatização para tornar as histórias vivas e acessíveis ao público. Suas performances não eram apenas entretenimento, mas também serviam como uma forma de instrução religiosa, promovendo o ensinamento de valores espirituais.

Por isso, ao longo do século XX foram realizadas inúmeras adaptações de histórias da tradição védica, representando qualidades dos deuses através de seus personagens, conforme mencionado anteriormente. Essa potência de contar histórias foi se desenvolvendo e legitimou sua linguagem através da *imagem-movimento*,

---

<sup>16</sup> Chamado de Ādi Śaṅkarācārya (आदि शङ्कराचार्य), por ser o primeiro professor de Vedānta a registrar o conhecimento de forma escrita.

<sup>17</sup> A palavra é derivada de *kathā*, que significa história ou narrativa.

aspecto que favoreceu a popularização desta indústria na Índia e, em pouco tempo, provou seu potencial comercial<sup>18</sup>. Primeiro, devido ao ato de contar histórias ser uma tradição milenar no país<sup>19</sup>, sobretudo dos maiores épicos, *rāmāyaṇa* e *mahābhārata*, que abordam questões humanas, divinas, valores e arquétipos. Existem costumes que envolvem a reunião de indivíduos para narrar e ouvir histórias da tradição védica como uma ascese para adquirir conhecimento. Mas, também para passar tempo durante o período das monções em que as pessoas ficavam ilhadas devido aos alagamentos.

Em segundo lugar, o valor do ingresso para as salas de projeção era coerente com o poder aquisitivo da população. No início do século XX, os ingressos custavam em torno de dois centavos de dólar (Ballerini, 2009, p. 23); deste modo, o cinema teve um protagonismo crescente por ser acessível a todos os níveis sociais. Se por um lado, o cinematógrafo se apresentou como instrumento acessível para os indianos; por outro, correspondeu às expectativas dos habitantes do país mais populoso do mundo, honrando sua categorização de meio de comunicação de massa despertando emoções através de suas tramas.

As produções fílmicas indianas que mistura gêneros e estilos, apelidado de *masala*, *masālā*, se consolidaram durante a década de 1940<sup>20</sup>. Proeminente na indústria cinematográfica de Bollywood, é caracterizado por sua narrativa multifacetada que mescla drama, comédia, ação, romance, música e dança. Esses filmes apresentam tramas complexas e emocionantes, frequentemente com múltiplos personagens principais, e transitam fluidamente entre diferentes gêneros ao longo da história. Integrando números musicais extravagantes e danças coreografadas, as canções e danças servem para expressar emoções, avançar na narrativa e entreter o

---

<sup>18</sup> Durante o século XX, o cinema transcendeu as limitações da percepção humana, moldando sua própria linguagem e introduzindo a representação de múltiplas temporalidades. O pioneirismo na elaboração dessa linguagem cinematográfica, por meio de técnicas como recorte e montagem, é atribuído ao ilusionista francês Georges Méliès. Reconhecendo o potencial do novo meio de comunicação, Méliès explorou as possibilidades da cinematografia, contribuindo significativamente para sua evolução e estabelecendo os fundamentos para as narrativas visuais que viriam a seguir.

<sup>19</sup> Em inúmeras civilizações, as histórias fazem parte das conversas e criações artísticas, incluindo a construção de narrativas para compreender o mundo, tais como mito, teatro, música, cinema e literatura.

<sup>20</sup> Desde pelo menos os anos de 1930, Hollywood já vinha produzindo filmes com uma mistura de gêneros, frequentemente classificados como produções B ou destinados ao entretenimento do grande público. Essa abordagem também encontrava eco nos estúdios de países da Europa ocidental. No entanto, cineastas engajados na perspectiva do cinema de arte frequentemente viam essa mistura de gêneros como algo que resultava em filmes confusos e desprovidos de identidade. Embora possam apresentar confusão em seus scripts, roteiros e montagens, argumentar que esses filmes carecem de identidade é colaborar com o elitismo das produções. Assim, embora o termo *masala* no cinema, que na culinária indiana se refere à mistura de temperos, possa ser originário da Índia, a prática em si é, sem dúvida, global.

público. Com elencos compostos por estrelas renomadas do cinema indiano, cenários exóticos e paisagens deslumbrantes, além de emoções exageradas e uma duração prolongada, de modo que exhibições nas salas de cinema contêm intervalo.

Esse foi o auge do cinema popular e permaneceu como um modelo de produção que influencia os filmes até a atualidade. Esse padrão fílmico segue a tradição artística da Índia, que é relacionada aos Vedas e, de maneira geral, possui a influência das escrituras sagradas (शास्त्र *śāstra*). São ensinamentos compostos por textos clássicos, ou canônicos<sup>21</sup>, que pregam o propósito de conexão consigo mesmo e com o divino. Sendo assim, desde a dança clássica indiana, até a arte da culinária visam este propósito. Desse modo, a capacidade de despertar uma pluralidade de emoções não foi inaugurada com o cinema. Já estava presente em outras manifestações artísticas, tais como o teatro, a literatura e a pintura. A arte, de forma geral, possui diferença na forma e conteúdo, porém, o propósito continua sempre o mesmo: a união com o todo.

Porém, quando são comparados os diferentes estados da Índia, notam-se divergências regionais nas técnicas, vestimentas, movimentos artísticos, inclusive no idioma. Mesmo após o hibridismo cultural, fruto do encontro com outras culturas com as trocas comerciais e com as inúmeras colonizações, aspectos da tradição local permaneceram. Os filmes *masālā*, assim como toda indústria de cinema, tinham como objetivo atingir um número maior de espectadores para ter maior alcance do público nacional independente de Estado. Por isso, esses filmes abordavam uma identidade indiana genérica e padronizada, pan-indiano, sem adentrar aspectos específicos de cada região, a fim de abarcar uma audiência de espectadores no nível nacional.

Bollywood, por exemplo, representa um perfil de personagem pan-indiano, refere-se a algo que é comum ou abrange toda a Índia, independentemente de diferenças regionais, culturais, linguísticas ou outras. Esse termo é frequentemente usado para descrever elementos, conceitos, produtos ou tendências que são generalizados em toda a Índia. Ou seja, o pan-indiano tenta representar uma identidade nacional homogênea excluindo as peculiaridades de cada região ou estado. Por isso, Bollywood é considerada uma indústria cinematográfica nacional com preocupações nacionais, em contraste com as produções regionalistas.

---

<sup>21</sup> Por textos clássicos ou canônicos, entende-se aqueles que sobreviveram até os dias atuais e constituem a bibliografia básica para estudantes de yoga, āyurveda e outras artes indianas.

O cinema de Bollywood ainda explora fórmulas tradicionais e resiste a mudanças significativas, reforçando as estruturas culturais e sociais que lhe interessam. Esse conservadorismo estético e narrativo não apenas perpetua determinadas normas e valores, mas também assegura a continuidade de uma identidade cultural que ressoa com amplas audiências. Através de uma mistura de melodrama, música e dança, os filmes de Bollywood apresentam uma visão da sociedade indiana que, embora frequentemente idealizada ou simplificada, encontra forte ressonância entre os espectadores. Essa resistência a mudanças não é acidental; é uma estratégia consciente para preservar um mercado vasto e diversificado, ao mesmo tempo em que se solidifica como um pilar cultural dentro e fora da Índia.

Entretanto, o alcance massivo do cinema de Bollywood significa que seu impacto vai além do mero entretenimento, influenciando profundamente a compreensão da identidade indiana. Quanto mais popular é o filme, maior é sua relevância e impacto do ponto de vista da análise histórica e cultural. Os historiadores observam que esses filmes, ao alcançarem milhões de espectadores, moldam percepções e narrativas sobre o que significa ser indiano, tanto para o público doméstico quanto para a diáspora. A experiência cinematográfica proporcionada por Bollywood, portanto, não é apenas um reflexo da sociedade, mas também um agente ativo na construção e perpetuação da identidade cultural indiana em um contexto globalizado.

O cinema bengali representa uma faceta específica da cultura indiana, focando nas tradições, valores e narrativas próprias da região de Bengala e sua rica herança cultural. Abordam-se uma variedade de temas, que podem incluir questões sociais, políticas, históricas, culturais e familiares. Os personagens e histórias retratadas no cinema bengali variam amplamente, assim como em qualquer outra indústria cinematográfica, inclusive Bollywood. Eles podem incluir protagonistas românticos, heróis ou heroínas de ação, personagens históricos, figuras mitológicas, entre outros. O cinema de Mumbai é oposto ao de Calcutá. Pois enquanto Bollywood é especialista em melodramas, possivelmente devido à influência inglesa, já que o melodrama surgiu na França e Inglaterra na década de 1970, eram espetáculos populares que iam além do teatro (Martin-Barbero, 1997, p. 157-158). O cinema Bengali tem narrativas sensíveis e repletas de poesia.

Os melodramas eram espetáculos de feira chamados assim devido às suas formas de apresentação e aos temas que exploravam, muitas vezes relacionados à literatura oral, que abordava contos de medo, mistério e terror. A noção de um espetáculo no melodrama não se restringe apenas à sua encenação, mas também se estende à sua estrutura dramática. Essa estrutura revela uma busca por intensidade tão grande que só pode ser alcançada sacrificando a complexidade.

O parentesco do cinema com o melodrama não é só temático, boa parte dos *truques* que o preparam, e dos quais lançará mão para produzir sua “magia”, estão já aí. Não se pode esquecer que quem inicia a conversão do aparato técnico em dispositivo cinematográfico, Méliès, era um ilusionista de barraca de feira, um prestidigitador. [...] Quando o melodrama e seu modo de atuação através de grandes feitos se tornem plenamente massivos, com o cinema e o rádio, tender-se-á a atribuir esse afã em produzir efeitos portentosos a uma mera estratégia comercial. (Martin-Barbero, 1997, p. 161, 162)

O melodrama no cinema indiano, portanto, satisfazia as expectativas desse público de baixa renda tanto em termos de entretenimento quanto de linguagem narrativa, além da inserção da mitologia hindu. Enquanto os teatros formais eram reservados às classes mais altas, esses espetáculos populares ofereciam entretenimento acessível às classes sociais mais baixas. Essa característica do cinema diz muito sobre a cultura indiana, sobretudo na contemporaneidade, que é uma democracia considerada heterogênea e com pluralidade religiosa. Embora existam várias religiões, tais como muçulmanos, cristãos, budistas, *sikhs*, *hare kṛṣṇa*, entre outras, o hinduísmo ainda é maioria. Talvez por isso, as narrativas cinematográficas clássicas tanto exploravam a mitologia hindu, tendo como precursor Rangaswamy Mudaliar<sup>22</sup>. Mudaliar percebeu na década de 1920 que a fórmula de adaptação de histórias da tradição hindu era rentável, sendo assim uma via de mão dupla: por um lado, o povo indiano tem interesse na mitologia hindu; por outro, existe a configuração de um público homogeneizado para fins comerciais.

---

<sup>22</sup> Rangaswamy Nataraja Mudaliar foi um visionário do cinema indiano, notável por sua contribuição pioneira ao cinema Tamil. Originário de uma família abastada, ele transformou sua paixão pela fotografia em uma carreira inovadora no cinema, sendo influenciado pelo trabalho do cineasta Dadasaheb Phalke. No início do século XX, cinegrafistas britânicos estavam filmando um documentário sobre Lord Curzon, então Governador-Geral e Vice-Rei da Índia. Mudaliar foi apresentado a Stewart Smith, um dos cinegrafistas, e aprendeu os fundamentos da fotografia na produção de filmes com ele. Isso eventualmente levou Mudaliar a estabelecer sua produtora, a "Indian Film Company Limited", em 1917 e produzir *Keechaka Vadham*, o primeiro filme silencioso do sul da Índia, seguido por uma série de sucessos. Seu trabalho influenciou não apenas o cinema tamil, mas também inspirou cineastas indianos em todo o país. Mudaliar faleceu em 1971, mas sua contribuição para o cenário cinematográfico indiano continua a ser lembrada e celebrada até hoje.

A primeira longa-metragem do sul da Índia foi produzida por ele, intitulada *Kechaka Vadham* (1917, Nataraja Mudaliar)<sup>23</sup>. O filme teve uma recepção positiva, de modo que Mudaliar dedicou-se a produção de outros filmes históricos semelhantes: *Draupadi Vastrapaharanam* (1917), *Mayil Ravana* (1918), *Lavakusa* (1919), *Kalinga Mardanam* (1920). Mudaliar fundou o primeiro estúdio cinematográfico em Madras e ganhou o título de pai do cinema tâmil<sup>24</sup>, inspirando outros cineastas como Raghupathi Surya Prakasa<sup>25</sup> e o pai do cinema Malayam, J. C. Daniel<sup>26</sup>.

Dependendo do Estado, a escolha da divindade a ser interpretada muda, com preferência àquelas que são mais veneradas na região e, portanto, acabam sendo mais presentes naquela indústria cinematográfica. No Sul da Índia, o primeiro é *Murugan*, segundo filho de *Śiva*, venerado como Deus Tamil; a segunda é uma encarnação de *Shakti*, chamada de *Amã*, também muito adorada (Velayutham, 2008). Os filmes que narravam sobre Amã tratavam da vida dos aldeãos e, especificamente, da realidade das mulheres subalternas. Devido ao poder de Amã em matar malfeitores, surgiu o sentimento de esperança e justiça social no público feminino. A exploração dos ângulos de câmera, o retrato da deusa, a interação com o público, confundem-se entre audiência de cinema e adoração.

---

<sup>23</sup> Baseado em um episódio do *mahābhārata*, no qual Keechaka tenta cortejar Draupati de forma indecente repetidas vezes, desafiando, assim, sua honra e integridade. As investidas persistentes de Keechaka geram desconforto e conflito, podendo ser analisadas sob a perspectiva das relações de poder, moralidade e resistência feminina. Ele foi morto por Bhima como punição por seus repetidos assédios a Draupadi.

<sup>24</sup> Alguns dos pioneiros da indústria cinematográfica do sul da Índia incluem A. Narayanan, conhecido por suas produções de *Dharnapathini* (1929) e *Gajendra Moksham* (1930), e Raja Sandow, responsável pelos filmes *Rajeswari* (1931), *Usha Sundari* (1931) e *Bhakthavatsala* (1931).

<sup>25</sup> Raghupathi Surya Prakash Rao Naidu (1901-1956), mais conhecido como R. S. Prakash, foi um pioneiro do cinema indiano, destacando-se como diretor, produtor e cinegrafista. Naidu nasceu em Madras, em uma família Telugu de classe média alta. Seu pai, Raghupathi Venkaiah Naidu, era um empresário e fotógrafo renomado. Venkaiah iniciou a exibição de filmes no sul da Índia por volta de 1910 e construiu o primeiro cinema em Madras em 1914. Surya Prakash foi educado por missionários cristãos em Vepery. Ele foi o primeiro diretor do cinema Telugu, co-produzindo o filme *Bhishma Pratigya* em 1921, considerado o primeiro longa-metragem Telugu. Sua influência no cinema indiano foi significativa, não apenas na criação de filmes, mas também na distribuição e na fundação de estúdios. Surya Prakash foi reconhecido por sua habilidade técnica, influenciando outros diretores e deixando um legado duradouro na história do cinema indiano.

<sup>26</sup> Joseph Chellayya Daniel Nadar (1900 - 1975) foi um cineasta indiano considerado o pai do cinema malaiala. Ele foi o primeiro cineasta de Kerala. Concluiu sua educação formal no *Maharaja's College*, Trivandrum. Posteriormente, viajou para Bombaim, o centro da produção cinematográfica em hindi. Lá, conseguiu acesso aos estúdios de cinema da cidade, alegando ser professor de Kerala e pretendendo ensinar seus alunos sobre cinema. Publicou um livro em inglês intitulado *Indian Art of Fencing and Sword Play* (1915), quando tinha apenas 15 anos de idade. Nadar produziu, dirigiu, escreveu, fotografou, editou e até atuou no primeiro filme feito em Kerala, *Vigathakumaran* (1928, O Menino Perdido). Além disso, estabeleceu o primeiro estúdio de cinema em Kerala, o *Travancore National Pictures*. Em reconhecimento às suas contribuições, o Governo do Estado instituiu o Prêmio Estadual de Cinema de Kerala para Realizações de Vida em 1992, em seu nome, como parte dos Prêmios Estaduais de Cinema, com o objetivo de homenagear as realizações de vida no Cinema Malaiala.



Desde o início da história do cinema indiano, várias películas alcançaram sucesso não só devido às temáticas abordadas e à recepção fanática de seus personagens, mas também por conta da sofisticação técnica e qualidade estética dos cenários que ambientavam narrativas populares inspiradas na mitologia hindu. Assim como as produções cinematográficas de outros países, os filmes eram mudos, contando com trilha sonora executada ao vivo e inspirados em peças teatrais. O fotógrafo Hiralal Sen (1866-1917) é considerado um dos pioneiros do cinema indiano. Algumas cenas no *Classic Theatre* de Calcutá (Bengala) utilizadas como entretenimento durante os intervalos dos espetáculos que eram assistidos pela alta sociedade foram atribuídas a ele, assim como filmes publicitários e políticos, perdidos devido à um incêndio no ano de 1917 que destruiu toda a sua obra. Sen, juntamente com seu irmão, Motilal Sen, fundou a *Royal Bioscope Company*, primeira produtora em bengali durante o período colonial (Raju, 2014) e a primeira de toda a Índia.

A indústria do cinema bengali surgiu na década de 1890 com as demonstrações das primeiras projeções em Calcutá, e posteriormente, recebeu o apelido de *Tollywood*. Essa produtora está localizada no Sul da Ásia, região de Bengala, e foi dividida em dois centros de produção: um em Dhaka, capital de Bangladesh – apelidada de Dhallywood – e outro em Calcutá, Índia – Tollywood, por estar sediado no bairro Tollygunge, cidade de Calcutá, ao longo do Golfo de Bengala.

A presente pesquisa é focada no polo cinematográfico localizado ao leste da Índia, na capital de Bengala Ocidental, onde foram produzidos os primeiros curtas-metragens indianos, entre eles *The flower of Persia* (1898, Hiralal Sen) e exibido em Calcutá no *Star Theater*. As primeiras obras fílmicas produzidas foram inspiradas em peças teatrais apresentadas no *Star Theatre*, *Minerva Theatre* e *Classic Theatre*.

Harishchandra Bhatvadekar, conhecido também como Save Dada, foi o primeiro indiano a produzir um filme de curta-metragem no ano de 1899. Devido à sua experiência com fotografia, documentou alguns acontecimentos na Índia (Ballerini, 2009). Trata-se da luta entre os pugilistas Pundalik Dada e Krishna Nahvi (1897) na cidade de Bombai, o retorno de Rangunath Paranjpye do Reino Unido (1901) – um famoso matemático de Cambridge, e o *Délhi Durbar*, assembleia de comemoração da coroação de Eduardo VII (1903). Devido aos inúmeros registros de acontecimentos reais, Bhatavdekar ficou conhecido como o pai do documentário na Índia.

Jamsetji Framji Madan foi um produtor de cinema relevante no período, sendo considerado o primeiro produtor indiano, além de ser o responsável por inserir

a tradição do teatro parsi no cinema local, retratando o romance sob influência da mitologia, que também era influenciado pelo teatro elisabetano do século XVIII (Ballerini, 2009, p. 25). Criou a *Madan Theatres Limited*, que além de ter obtido êxito em produzir, exhibir e distribuir, após a Primeira Guerra Mundial importou inúmeros filmes norte-americanos.

Em 1918, Dharendra Nath Ganguly criou a primeira produtora bengali, *Indo British Film Co.* O primeiro longa-metragem foi produzido um ano depois, intitulado *Bilwamangal* (1919, Rustomji Dhotiwala)<sup>27</sup>, pelo Mangal Theatre. Na década de 1920, a indústria cinematográfica indiana produzia em média 27 filmes por ano. Aumentou esse número no início de 1930 para pouco mais de 200 películas/ano devido à criação de novas companhias e o surgimento de novos cineastas. Foi na década de 1930 que o cinema indiano passou por uma revolução, inclusive devido à inserção do som no cinema.

O primeiro filme de longa-metragem na Índia foi produzido por Dadasaheb Phalke, considerado o primeiro diretor indiano, sua obra foi intitulada *Raja Harishchandra* (1913)<sup>28</sup>. Phalke também explorou adaptações da mitologia hindu e por conta do interesse dos indianos em assistir filmes com temáticas indianas, obteve popularidade até a chegada do cinema sonoro. De acordo com Araújo (2020), o hábito de frequentar cinema em família é tão comum quanto à visita aos templos, de modo que é possível observar uma confusão por parte do público entre os atores, que interpretavam deidades, e seus personagens. Com a intensificação da popularidade do cinema, identificou-se um impacto dessas produções na vida pessoal dos envolvidos, sobretudo os atores.

A popularidade das estrelas de cinema tem uma dimensão muito mais espiritual em suas manifestações, especialmente no sul da Índia. As estrelas de cinema não são apenas reverenciadas, mas também adoradas como deuses. Não é incomum ver retratos com guirlandas de estrelas de cinema populares colocados no altar da família. Em particular, a adulação e o fanatismo que se desenvolveram por MGR foram profundos e continuam a

---

<sup>27</sup> O filme é baseado em uma história de Champshi Udesi sobre o poeta devocional hindu medieval Bilwamangala, também identificado como Surdas. A trama retrata a vida de Bilwamangal (ou Surdas), um homem cuja vida é arruinada devido ao seu relacionamento com a cortesã Chintamani.

<sup>28</sup> O filme mudo é baseado na lenda de Harishchandra, mencionada no *rāmāyaṇa* e no *mahābhārata*, e foi influenciado pelo estilo do pintor Raja Ravi Verma. A história começa com o rei Harishchandra, sua esposa Taramati e seu jovem filho. Enquanto ensina seu filho a usar arco e flecha, o rei entra em uma área controlada pelo sábio Vishwamitra durante uma caçada. Três fadas em chamus aparecem e convencem o rei a renunciar ao reino por seu amor à verdade. Harishchandra enfrenta muitas dificuldades e é banido até que um deus aparece e revela que tudo foi um teste à sua integridade.

existir mesmo após sua morte em 1987 (Velayutham, 2008, p. 10, tradução nossa<sup>29</sup>).

O primeiro filme com som foi dirigido por Ardeshir Irani em bengali, *Alam ara* (1931), dublado em hindi e urdu. Foi um grande sucesso, além de ser considerado revolucionário por influenciar outros cineastas a explorarem canções em seus filmes<sup>30</sup>. Com o aparecimento do som no cinema, a indústria tâmil conquistou autonomia em relação à Bombai e Calcutá. O primeiro filme tâmil sonoro foi produzido por Khan Bahadur Ardeshir Irani<sup>31</sup> e dirigido por Hanumappa Muniappa Reddy<sup>32</sup> na década de 1930, intitulado *Kalidas* (1931)<sup>33</sup>. O desenvolvimento deste cinema ocorreu após a Primeira Guerra, contexto de influência da política dravidiana nas produções melodramáticas. *Dena Paona* (1931, Premankur Atorthy)<sup>34</sup>, também é uma produção sonora bengali simultânea outras produções faladas do sul da Índia (Saran, 2012). A trilha sonora foi um fenômeno, influenciando também as produções regionais do interior, principalmente no sul do país, que rapidamente substituíram o cinema mudo (Saran, 2012), assim como em outros países.

Durante a década de 1930, a indústria de cinema bengali – *Tollywood* - teve considerável influência (Sarkar, 2008). *Bollywood*<sup>35</sup> também surgiu nesta década e é responsável pelas produções realizadas em Mumbai no idioma hindi. Bollywood já se

---

<sup>29</sup> Original: The popularity of film stars has a far more spiritual dimension in its manifestations especially in South India. Film stars are not only revered but also worshipped as gods. It is not uncommon to see garlanded portraits of popular film stars placed on the family altar. In particular, the adulation and fanaticism that developed for MGR was profound and continues to exist even after his death in 1987. (Velayutham, 2008, p. 10)

<sup>30</sup> Os primeiros filmes com som do sul da Índia foram *Kalidas* (1931, Hanumappa Muniappa Reddy), no idioma tâmil, e *Bhakta Prahlad* (1931, H. M. Reddy), em telugu, ambos produzidos por Ardeshir Irani. O filme *Indra Sabha* (1932, Jamsetji Framji Madan), detém o recorde de maior número de canções, totalizando 71 ao longo da trama, com duração de 3 horas e 30 minutos.

<sup>31</sup> Khan Bahadur Ardeshir Irani foi popular no cinema indiano, dirigiu o primeiro filme sonoro indiano, *Alam Ara* (1931), e produziu o primeiro filme colorido do país, *Kisan Kanya* (1937). Além disso, produziu filmes em outros idiomas, tais como hindi, telugu, tamil, urdu, inglês, indonésio, persa.

<sup>32</sup> Conhecido também pelas suas produções no cinema telugu. Reddy produziu e dirigiu o primeiro longa-metragem sonoro em telugu, *Bhakta Prahlada* (1932).

<sup>33</sup> A narrativa é inspirada na biografia do poeta indiano sânscrito Kalisada e obteve sucesso comercial, apesar de alguns erros de produção, inspirando outras obras cinematográficas adaptadas da mesma biografia nas décadas de 1950 e 1960. Assim como *Keechaka Vadham* (1917), *Kalidas* (1931) é um filme perdido, pois não sobreviveu nenhuma cópia da obra.

<sup>34</sup> Baseado em um romance de Sarat Chandra Chattopadhyay e produzido pela New Theatres, o filme aborda os males do sistema de dote e a opressão feminina na Bengala do século 19. Jibananda, um zamindar alcoólatra, é influenciado por Ekkari em suas ações gananciosas. Sorashi, sua ex-esposa e sacerdotisa, passa uma noite na casa de Jibananda, causando escândalo. Embora ela esclareça que foi por vontade própria, os líderes locais a destituem de seu papel. Jibananda tenta avançar sobre Sorashi novamente, mas é rejeitado e tenta expulsá-la. Sorashi decide deixar a aldeia, levando Jibananda a perceber seus erros e se desculpar.

<sup>35</sup> O termo Bollywood foi cunhado nos anos 1970, uma combinação de "Bombaim" e "Hollywood", em referência à indústria cinematográfica de Maharashtra, na Índia.

destacava como um centro de produção fílmica notável desde as décadas de 1930-40 e ostentava o status de segunda maior indústria cinematográfica do mundo, apesar de ser denominada oficialmente como a indústria do cinema de Bombaim apenas em 1998<sup>36</sup>.

Além do cinema em língua hindi (conhecido como Bollywood), o cinema regional ganhou destaque no período pós-colonial. Filmes produzidos em línguas como bengali, tamil, telugu e malayalam emergiram como importantes expressões regionais, abordando questões específicas das respectivas culturas e identidades regionais. Essa diversidade regional enriqueceu a indústria cinematográfica indiana, ampliando sua relevância e alcance. Apesar de o cinema bengali ter sido ultrapassado por Bollywood em termos de popularidade, ainda é uma indústria cultural historicamente relevante. Em primeiro lugar, devido à sofisticação artística (Gooptu, 2011, p. 11), que lhe rendeu o *status* de cinema de arte e inúmeras premiações, principalmente em festivais europeus. Em segundo, bengali é o segundo idioma mais falado na Índia, que possibilita o alcance de um público nacional amplo, além de propagar reflexões e perspectivas críticas a respeito de temáticas sociais ainda polêmicas. O Sul da Índia é o maior produtor de filmes do país, de modo que, na atualidade já ultrapassou o número de produções fílmicas anuais de Bollywood. Assim como outras produtoras regionais da Índia, Bollywood honra seu *status* de indústria cinematográfica de massa, ao conquistar a liderança no número de filmes produzidos, que totalizam em média mil por ano (Ballerini, 2009). Hollywood não produz nem mesmo a metade deste número, mas possui faturamento por filme superior.

De qualquer modo, o cinema bengali e hindi são os principais centros de produção cinematográfica na Índia reconhecidos no Ocidente. Enquanto o cinema hindi é influenciado por tradições culturais como música, dança e narrativas românticas, o cinema bengali tem suas raízes na literatura e nas artes, resultando em produções mais artísticas e experimentais. É importante considerar o contexto em que o cinema bengali emergiu, pois a cidade de Calcutá, onde se concentra essa indústria, é uma das mais desenvolvidas do país e foi reconhecida como capital da cultura indiana (Trillin, 2014, p. 290).

---

<sup>36</sup> Alguns indianos rejeitam o termo, como Amitabh Bachchan, que prefere se referir à indústria cinematográfica indiana (Kemp, 2011). No entanto, devido à pluralidade de produtoras por estado, "Bollywood" acaba sendo uma forma genérica de se referir às produções de Mumbai.

Calcutá representou o polo intelectual do país, onde boa parte da população indiana letrada se formou, obtendo, inclusive, uma educação sob as regras britânicas. Por isso, foi um contexto fértil para o surgimento de discussões e questionamentos que posteriormente se propagaram para o interior da Índia. Embora os britânicos reconhecessem o valor literário e filosófico da Índia, admitindo que havia muito a se aprender com os indianos, ainda consideravam a ciência inglesa superior à produção científica indiana (Araújo, 2020). Esse status se consolidou desde a época de figuras proeminentes como Rabindranath Tagore e Sri Aurobindo e, posteriormente, essa tradição foi continuada pelos autores do *Subaltern Studies*, como Partha Chatterjee, Dipesh Chakrabarty, Ranajit Guha e Gayatri Chakravorty Spivak, que contribuíram para a crítica pós-colonial e os estudos históricos, solidificando ainda mais a posição de Calcutá como um ambiente cultural fértil e um centro de pensamento crítico.

Em tal contexto, a década de 1930 foi marcada na história do cinema indiano como um período de crítica social e protesto através de suas narrativas, em contraste com produções patrióticas<sup>37</sup> e com discursos nacionalistas. O cinema modificou sua maneira de comunicar, influenciado pela produção de outros países e sugestionadas pelo movimento de independência indiano, que fomentou o surgimento de novas correntes políticas e ideológicas. Também foram produzidas obras fílmicas com temáticas de lutas sociais contemporâneas, tais como luta bem *versus* mal, subalternidade, oposição à discriminação com base nas castas, superação de dificuldades sociais, rupturas familiares (Velayutham, 2008).

Este contexto foi de consolidação dos centros cinematográficos de Bombai, visando o público nacional, Calcutá e Madras, com produções mais regionais. Esta tendência se estendeu até a década de 1940. Algumas obras de destaque foram: *Iru Sakodarargal* (1936, Ellis R. Dungan)<sup>38</sup>, *Nallathambi* (1949, Krishnan-Panju)<sup>39</sup>,

---

<sup>37</sup> Foi um momento de aumento do interesse por parte de escritores, jornalistas e revistas, que passaram a dedicar mais espaço para matérias sobre cinema.

<sup>38</sup> Vijayakumar e Sukumar são irmãos. Sukumar, o mais novo, vai para Madras para atuar e se torna famoso. O dinheiro que ele envia para a família é roubado por Vijayakumar e sua esposa, causando a divisão da família. Com o tempo, Vijayakumar e sua esposa se arrependem, e a família se reúne.

<sup>39</sup> Nallathambi, um homem simples do campo, herda uma propriedade de um parente falecido. Pushpa, filha do Zamindar, se apaixona por ele, mas Nallathambi ama outra mulher. O gerente da propriedade, Bhoopathy, tenta enganar Nallathambi para ficar com a riqueza e incita Pushpa a processá-lo, alegando insanidade mental. No final, Nallathambi consegue derrotar os planos de Bhoopathy.

*Velaikari* (1949, Arul S. A. Samy)<sup>40</sup>, *Paraskathi* (1952, Krishnan-Panju)<sup>41</sup>. O nacionalismo e resistência à exploração indiana pelos ingleses foram abordados em filmes: *Mathurabhoomi* (1939, Hanumappa M. Reddy) e *Thyagabhoomi* (1939, Krishnaswami Subramanyam)<sup>42</sup>.

Porém, com a Segunda Guerra Mundial, a exportação e importação de filmes foi comprometida em todo o mundo. Em decorrência disso, o governo colonial da Índia britânica incentivou a produção fílmica com o foco em obter apoio indiano contra os japoneses<sup>43</sup>. Neste período, produziram películas com narrativas que frustravam os avanços dos japoneses na Birmânia britânica e na Índia durante a guerra, como *Manasamrakshanam* (1944, Tiruchengodu Ramalingam Sundaram), *Burma Rani* (1945, T. R. Sundaram), *Kunnamma En Kathali* (1945, Kothamangalam Subbu)<sup>44</sup>. Além disso, a luta pela independência indiana vinha se intensificando até obter seu êxito.

O cinema também foi utilizado enquanto instrumento político, um exemplo é a influência dos ministros-chefes de Tamil Nadu nestas produções a partir da década de 1960. A politização do cinema ocorreu devido ao envolvimento de figuras políticas

---

<sup>40</sup> Vedhachalam Mudaliyar é um rico agiota cuja filha Sarasa é arrogante com os servos, enquanto seu filho Moorthy é bondoso e gentil com a empregada Amirtham. Mudaliyar empresta dinheiro a Sundaram Pillai, que, incapaz de pagar e suportar os insultos, comete suicídio. Seu filho Anandan testemunha o ato e busca vingança contra Mudaliyar. Inicialmente planejando usar a violência, Anandan é aconselhado por seu amigo Mani a buscar uma abordagem mais inteligente. Transformado e devoto da Deusa *Kālī*, Anandan reza por ajuda, mas Mudaliyar continua prosperando, o que intensifica o desejo de vingança de Anandan.

<sup>41</sup> O filme é um drama satírico sobre os irmãos Chandrasekaran, Gnanasekaran e Gunasekaran, que vivem na Birmânia com a esposa de Chandrasekaran, Saraswati. Eles planejam visitar Madurai para o casamento de sua irmã Kalyani com Thangappan, mas a guerra impede que eles cheguem a tempo. Após a morte de Thangappan e do pai Manickampillai, Kalyani enfrenta dificuldades, e Gunasekaran, após uma série de infortúnios, finge insanidade. Ele encontra Kalyani em Madurai e depois a acompanha até Tiruchi. Enquanto isso, os irmãos tentam reconstruir suas vidas na Índia. Kalyani é presa após um ato desesperado de infanticídio, mas no tribunal, Chandrasekaran descobre que ela é sua irmã. Gunasekaran e Kalyani são absolvidos e reunidos com Chandrasekaran, enquanto Gnanasekaran também retorna. A história culmina com Gunasekaran e Vimala se casando e a família inaugurando uma casa de bem-estar para órfãos.

<sup>42</sup> O filme, inspirado em temas gandhianos, retrata Sambu Sastry (Sivan) como o Gandhi de Tamil Nadu. A trama segue Sastry, um sacerdote brahmane, e sua filha Savitri (Subbulakshmi). Após ser punido por abrigar Harijans e se mudar para Madras, Sastry vende sua propriedade para pagar o dote da filha, que é maltratada por seu marido, Sridharan (Mahadevan). Savitri, abandonada e sem lar, dá à luz Charu (Saroja) em um hospital e deixa a criança com o pai. Sastry, junto com o Harijan Nallan, se envolve em programas de elevação social gandhianos. Savitri, agora rica como Uma Rani, dedica-se à caridade e rejeita seu marido, que busca restaurar seus "direitos matrimoniais".

<sup>43</sup> Nesse contexto, os japoneses já haviam deposto os britânicos no sudeste asiático e representavam uma ameaça iminente de invasão à Índia.

<sup>44</sup> Em um drama, um rico e lascivo velho chamado Vaiyapuri encontra uma jovem perdida na multidão de um festival no templo e decide criá-la com a intenção de se casar com ela no futuro. No entanto, sem seu conhecimento, a jovem Sundari se apaixona por um jovem chamado Muthu. Juntos, Sundari e Muthu engenhosamente manipulam e enganam Vaiyapuri, criando uma trama de amor e astúcia.

em atividades relacionadas a produção cinematográficas, tais como diretores, roteiristas, atores, compositores. Robert Hardgrave (2008) realizou um estudo sobre a ascensão do DMK, devido à intensa ligação entre o cinema e a política de Tamil Nadu.

A década de 1940 levou a característica de musical nas películas ao auge, considerada uma fase próspera devido ao alto nível criativo e artístico. Para manter a qualidade no som, foram utilizadas gravações de músicos profissionais que dublariam os atores e seriam inseridas em playback. Por isso, os cantores também ficaram famosos, tais como Lata Mangeshkar, Asha Bhonsle, Kishore Kumar, Muhammed Rafi. Este momento ficou conhecido como a era de ouro da indústria de cinema indiana – com seu início na década de 1940, se estendendo até a década de 1960 (Dwyer, 2006).

No entanto, à medida que a Índia se aproximava do fim do período colonial e conquistava sua independência, o cinema começou a evoluir para além dos musicais exuberantes e entrou em uma fase de transformação social. Assim, os cineastas passaram a abordar temas mais sérios e complexos, refletindo as mudanças e desafios da sociedade indiana pós-colonial. Esse período de transição não apenas diversificou as narrativas cinematográficas, mas também preparou o terreno para o surgimento do cinema pós-colonial.

O cinema pós-colonial na Índia emergiu como um poderoso veículo de expressão cultural e social, desafiando narrativas dominantes e oferecendo perspectivas multifacetadas sobre a complexa herança colonial do país. Este movimento cinematográfico se destaca por sua abordagem crítica às estruturas de poder coloniais e pós-coloniais, explorando questões de identidade, nacionalismo, marginalização e resistência. Ao retratar histórias e experiências das comunidades marginalizadas, o cinema pós-colonial busca redefinir o que se compreende por *indiano* e resgatar narrativas históricas que foram suprimidas ou distorcidas durante o período colonial.

Além disso, através de suas narrativas visualmente ricas e esteticamente inovadoras, esse cinema desafia as convenções cinematográficas ocidentais, reivindicando espaço no cenário global ao contar sua história a partir da perspectiva dos próprios indianos. Assim, o cinema pós-colonial indiano não apenas celebra a diversidade cultural e a resiliência do país, mas também alimenta um diálogo

intercultural crucial sobre legados coloniais e a busca por uma identidade nacional verdadeiramente inclusiva e emancipadora.

Edward Said (2007), ao discutir o conceito de *orientalismo* na literatura, já havia criticado a forma como o Ocidente frequentemente representava o Oriente de maneira estereotipada e distorcida. Essa crítica também se aplica ao cinema, onde diversos filmes reforçam estereótipos e perpetuam injustiças sociais relacionadas a casta, gênero e outras formas de discriminação. Tais representações tendem a simplificar e exotizar culturas orientais, perpetuando narrativas que marginalizam e oprimem. Ao invés de proporcionar uma compreensão genuína e multifacetada, esses filmes muitas vezes consolidam preconceitos e desigualdades, continuando um ciclo de representação desigual que Spivak (2010), assim como Said, criticou em sua obra.

#### PÓS-COLONIALISMO E NACIONALISMO NA TELA DO CINEMA HINDI

A independência da Índia foi conquistada em 1947, impulsionada pelo processo de descolonização que se espalhou pelos continentes africano e asiático após a Segunda Guerra Mundial. Este fenômeno teve um impacto no cinema, promovendo uma nova maneira de perceber e representar o tempo e o espaço na narrativa cinematográfica. Influenciou cineastas em todo o mundo, levando-os a explorar abordagens inovadoras, resultando em uma diversidade de estilos e técnicas cinematográficas que desafiavam as convenções tradicionais e refletiam as mudanças culturais e sociais da época.

Esse contexto histórico teve um impacto significativo na cultura, resultando em uma série de mudanças e desenvolvimentos, inclusive no cinema, que emergiram como uma ferramenta vital na propagação da cultura tradicional indiana e da ideologia nacionalistas. Devido à história colonial da Índia, toda expressão artística e cultural, incluindo o cinema, não escapou de ser influenciada e moldada por esse legado e pela conjuntura subdesenvolvida (Gomes, 2001, p. 85, 86). Assim, mesmo após a independência, a produção cinematográfica indiana continuou a refletir as complexidades e desafios enfrentados durante o período colonial, de modo que os



filmes produzidos na Índia pós-independência são caracterizados como pós-coloniais<sup>45</sup>.

Em meados do século XX, o cinema, reconhecido também como instrumento de poder, é inserido nas agendas dos Estados e utilizado como uma forma de propagação e manutenção de um poder simbólico através do cuidado com o uso dos elementos estéticos visuais (Ferreira, 2019). Em uma sociedade midiática, produções audiovisuais também buscam influenciar e moldar o espectador, através da subjetividade, a fim de alinhar a construção da identidade ao projeto nacional do Estado.

Uma das características fundamentais do cinema pós-colonial, principalmente nas décadas de 1950-60, foi sua contribuição com a tentativa de definição de uma identidade nacional. O objetivo era que a identidade fosse coesa a fim de despertar o sentimento de pertencimento e unidade após séculos de domínio colonial. No final do século XIX, a Índia encontrava-se subjugada ao domínio colonial britânico, enquanto suas elites, dotadas de acesso ao conhecimento, nutriam um crescente interesse na edificação de um estado-nação independente e na luta pela emancipação do domínio imperialista.

Assim, o cinema bengali desta década passou a desempenhar um papel fundamental na articulação das questões de identidade, justiça social e desenvolvimento nacional, contribuindo para a construção de uma Índia independente. Devido à necessidade de conscientizar o público e provocar transformações na sociedade, houve a adoção de uma abordagem realista, retratando realidades socioeconômicas e políticas do país de forma franca e autêntica. Por meio dessa abordagem, os cineastas deram voz às classes sociais marginalizadas e chamaram a atenção para questões urgentes relacionadas à desigualdade, justiça social e direitos humanos. Abordando questões sociais, políticas e econômicas enfrentadas pela sociedade indiana pós-colonial, tais como pobreza, desigualdade, corrupção, discriminação de castas, marginalização das mulheres e outras injustiças. Essas mudanças resultaram em uma nova onda de filmes com narrativas mais diversas, complexas e relevantes para a realidade da Índia da década de 1950.

---

<sup>45</sup> O pós-colonial não está sendo compreendido apenas como uma referência temporal ao período pós-independência, mas também como um processo intelectual que incentiva debates baseados na própria experiência, com o objetivo de descolonizar as mentalidades.

A esta altura, o cinema indiano passava por uma notável fase de experimentação e renovação estilística, principalmente em relação às produções nacionais, no entanto com repercussão internacional. O aperfeiçoamento das produções e performances dos autores foi resultado de uma variedade de influências, incluindo elementos do realismo social, movimentos artísticos e políticos globais. Enquanto os cineastas indianos buscavam explorar novas formas de expressão e narrativa dentro do contexto do cinema indiano, muitas dessas inovações também foram apreciadas além das fronteiras nacionais.

Cineastas como Satyajit Ray, Ritwik Ghatak e Mrinal Sen, introduziram técnicas cinematográficas inovadoras, narrativas não lineares e abordagens estéticas únicas<sup>46</sup>. Este fenômeno resultou da fusão entre o cinema comercial (voltado principalmente para o entretenimento e produção em massa) e o cinema artístico (que se dedicava a criar obras cinematográficas com uma qualidade estética apurada); essas contribuições foram essenciais para a evolução do cinema indiano, acrescentando camadas de complexidade e sofisticação às produções fílmicas.

Para além do entretenimento, o cinema possibilitou também propagar ou criticar certas ideologias políticas. Em relação às críticas, alguns cineastas abordaram conteúdos como intolerância religiosa, discriminação social e violações dos direitos humanos, que muitas vezes estão associadas ao nacionalismo hindu. Além disso, também foram criadas narrativas e personagens que ilustravam as consequências negativas de ideologias extremistas, oferecendo uma perspectiva provocativa.

Em relação à forma, o cinema indiano utilizou recursos cinematográficos como a narrativa não-linear, o simbolismo visual e a manipulação do tempo para transmitir suas mensagens de forma mais impactante e sutil. A escolha de técnicas de direção, como o uso de imagens poderosas e trilha sonora evocativa, ajudou a reforçar o tom e o significado das denúncias apresentadas.

Por outro lado, a ideologia colonizadora, predominante no século XIX, estendeu suas influências para além das fronteiras indianas, fundamentando a

---

<sup>46</sup> Mehboob Khan (1907-1964), diretor e produtor, teve uma carreira de grande sucesso, com várias de suas obras conquistando um público expressivo, entre elas *Aan* (1952), *Amar* (1954) e *Mother India* (1957). Ritwik Kumar Ghatak (1925-1976), diretor, roteirista e dramaturgo, é lembrado por descrever em seus filmes, de forma meticulosa, a realidade social, o feminismo e as divisões. Podemos destacar *Tathapi* (1950), *Runaway* (1958) e *Kato Ajanare* (1959). Satyajit Ray (1921-1992), amplamente aclamado como um dos maiores diretores de todos os tempos, é reconhecido principalmente por sua premiada *Trilogia Apu*, composta pelos filmes *Pather Panchali* (1955), *Aparajito* (1956) e *Apur Sansar* (1959). A trilogia recebeu reconhecimento internacional e continua sendo reverenciada até os dias de hoje.

colonização de diversas regiões da Ásia. Nesse contexto, os indianos eram frequentemente retratados através de estereótipos desdenhosos, sendo rotulados como selvagens, violentos, promíscuos, afeminados e moralmente inferiores, conforme os preconceitos difundidos pelos colonizadores. A colonização da Índia pela Inglaterra resultou em exploração e imposição dos valores ocidentais britânicos, além do processo de silenciamento da história pré-colonial indiana<sup>47</sup>.

Assim sendo, o movimento nacionalista indiano emergiu no final do século XIX e início do século XX como resposta ao colonialismo britânico; porém, foi um fenômeno complexo e multifacetado que se desenvolveu ao longo da história da Índia, já que alguns movimentos não apresentaram resistência aos colonizadores. De qualquer modo, o conceito de nacionalismo é complexo, requer uma abordagem multidimensional e também influencia o corpo dos sujeitos. O BJP e a RSS promovem uma visão do corpo indiano que está intimamente ligada à figura marcializada, predominantemente associada à casta *kṣatriya*. Essa ideologia exalta a força física, a coragem e a prontidão para a batalha, contrastando com a imagem do corpo considerado afeminado, supersticioso e espiritualmente deturpado que foi promovida por Gandhi através de sua filosofia de não-violência (Nandy, 2015).

Apesar de o conceito de “nação” ser ocidental, nota-se também um apelo a construção do Estado-nação em países colonizados. Nestes casos, os meios de comunicação de massa atuam enquanto um instrumento que cria coesão social, e, portanto, desenvolve-se um sentimento de pertencimento e responsabilidade coletiva resultando na afinidade entre os membros do grupo. É partir do imaginário social que os indivíduos de uma comunidade ou Estado-nação desenvolvem seus vínculos, já que o imaginário e a representação são alicerces da coesão social (Maffesoli, 2001, p. 76)

As primeiras discussões sobre o conceito de Estado-nação surgem na Europa durante o início da era moderna, coincidindo com a ascensão da burguesia e a industrialização. Com a decadência das estruturas anteriores e o avanço das ideias

---

<sup>47</sup> No contexto acadêmico surgiu os *Subaltern Studies*, movimento intelectual com o objetivo de resgatar e dar voz à história indiana silenciada pelos colonizadores. Este movimento não apenas buscava recontar os eventos históricos do ponto de vista dos subalternos - as classes marginalizadas e oprimidas - mas também aspirava a conquistar a legitimidade da independência cultural, além da independência política já alcançada em 1947. A corrente de estudos subalternos representou uma ruptura significativa com a narrativa histórica dominante, ao destacar as experiências e perspectivas dos grupos marginalizados que foram frequentemente ignorados ou distorcidos nos relatos históricos convencionais.

iluministas o inconsciente popular fora influenciado, fazendo com que o sentimento de pertencimento e amor à pátria substituísse a subordinação ao soberano (Nandy, 2015, p. 125).

Benedict Anderson (1993) afirma que nesse contexto a nação e a identidade são imaginadas e posteriormente legitimadas por meio do reconhecimento coletivo. Da mesma forma, Hobsbawm (1990) defende que o nacionalismo precede a noção de nação, mas para uma sociedade ser considerada uma nação, seus membros devem se sentir participantes ativos, compartilhando um desejo de serem parte integrante desse corpo social. Apesar de serem ambíguas e sujeitas a variações, certas características são apontadas para definir a homogeneidade de um grupo, como cultura, idioma, características étnicas e religião predominante.

No caso específico da Índia, o apelo à construção do Estado-nação foi influenciado por uma mistura singular de fatores históricos, culturais e políticos. Apesar de o conceito de nação ser originário do Ocidente, os líderes indianos pós-independência reconheceram a importância de promover um senso de unidade nacional em um país marcado por uma diversidade étnica, linguística e religiosa. Os meios de comunicação de massa desempenham um papel crucial nesse processo, atuando como instrumentos para criar coesão social e promover o desenvolvimento do sentimento de pertencimento e responsabilidade coletiva. Os filmes de Bollywood, por exemplo, auxiliam nessa construção de uma identidade nacional compartilhada, muitas vezes retratando valores, tradições e histórias que ressoam com audiências em todo o país.

Desta maneira, é possível afirmar que o nacionalismo se caracteriza por um sentimento de orgulho, identidade e união em relação à nação indiana, bem como pelo desejo de alcançar a independência e autodeterminação do domínio estrangeiro. Entretanto, Chakrabarty (2000) afirma que a Europa e sua compreensão de modernidade foram a referência universal imposta sobre o que se compreende por “nação” e “imaginação nacional”, o que resultou na perda da diferença e da diversidade entre povos.

Mas, enquanto algumas sociedades fizeram a transição de uma estrutura social agrária com papéis fixos para uma sociedade industrial regida pelas regras do capital, na Índia ainda prevalecia uma estrutura social baseada em castas. Além disso, o ideal iluminista rejeitava as tradições em prol do progresso, e já sendo a Índia uma sociedade profundamente influenciada por tradições (especialmente religiosas),

muitas vezes era vista como atrasada, mítica e bárbara<sup>48</sup>. Assim, a luta pelo nacionalismo indiano envolveu uma ampla gama de atividades, como protestos, boicotes, marchas, greves e discursos políticos. Essas ações visavam tanto a resistência contra o domínio colonial quanto a construção de uma identidade nacional indiana unificada, que abraçava a diversidade religiosa, cultural e linguística do país.

Em tal contexto, a ascensão do fundamentalismo hindu durante o domínio colonial sofreu influência da política colonial de ‘dividir para reinar’, que contribuiu para a partição da Índia e do Paquistão em 1947 (Sarkar, 1985). Para tanto, definiu-se o indiano britânico como “hindu”, de acordo com a lei hindu, que Spivak (2010, p. 161) afirma ser uma das marcas da guerra ideológica entre britânicos e governo islâmico Mughal que dividiu o subcontinente.

Devido às pressões coloniais, a implementação dessa política enfraqueceu. No entanto, suas consequências foram profundas e duradouras, agravando as tensões entre hindus e muçulmanos na Índia. As comunidades religiosas se tornaram cada vez mais polarizadas e politizadas, o que impulsionou o crescimento do fundamentalismo hindu e do nacionalismo muçulmano. Essa divisão se tornou especialmente evidente durante o processo de independência da Índia e na subsequente partição em 1947, quando milhões de pessoas foram deslocadas e episódios de violência sectária em larga escala ocorreram.

À época, havia um confronto de narrativas nacionalistas, que se manifestou nas produções cinematográficas, ainda que de forma velada, daquele período. Por um lado, o nacionalismo anticolonial, que se opunha ao colonialismo britânico em busca de emancipação; por outro, o nacionalismo hindu, promovido pela RSS, de caráter extremista, que criticava o secularismo e promovia a cultura e a religião hindu em detrimento de outras religiões. Mesmo que muitas indústrias tenham mantido o reconhecimento da diversidade interna do país, retratando a diversidade cultural da Índia, abordando diferentes línguas, religiões, tradições e costumes regionais, esse embate influenciou cineastas tentarem romper com a narrativa colonial.

---

<sup>48</sup> Durante o período de colonização da Índia pela Companhia das Índias Orientais, não foi implementado nenhum plano efetivo para promover o crescimento econômico do país, uma vez que todos os recursos eram direcionados para a metrópole. A partir do século XIX, foi observado um aumento na produção de ópio e algodão em detrimento da produção de alimentos. Além disso, a Revolução Industrial teve um impacto adverso significativo no comércio de tecidos artesanais indianos, pois os tecidos industrializados ingleses inundavam o mercado, levando muitas famílias que dependiam dessa atividade a miséria.

De qualquer modo, após a conquista da independência<sup>49</sup>, a Índia viu-se imersa em um cenário propício para o desenvolvimento do Novo Cinema Indiano, movimento que se estendeu até a década de 1950. Este período foi marcado por um fervor nacionalista que impulsionou a produção cinematográfica a abordar temáticas com apelo nacional, relacionadas ao progresso, à igualdade e à industrialização (Ballerini, 2009), cujas estruturas podem gerar problemas sociais.

Inspirado na Nouvelle Vague e pelo Neorrealismo, o Novo Cinema Indiano surgiu como uma contraparte aos estilos cinematográficos tradicionais, priorizando narrativas mais profundas e reflexivas sobre a sociedade. A Nouvelle Vague foi um movimento francês da década de 1950 que introduziu inovações na forma e no conteúdo, com técnicas de montagem, movimento de câmera e uma nova relação com a temporalidade. Além disso, a sutileza da sensualidade no cinema também era explorada a fim de se expor a beleza. Já o Neorrealismo, movimento italiano da década de 1940, além de ser filmado com poucos recursos, focava nas classes trabalhadoras e abordava os problemas e dificuldades contextualizados durante e após a segunda guerra mundial.

Ao contrário dos espetáculos convencionais, o Novo Cinema Indiano buscava mergulhar nas questões essenciais da Índia pós-independência, capturando a essência das mudanças sociais e políticas que estavam moldando o país naquele momento histórico. Quando os cineastas notaram que esta era uma fórmula de sucesso, intensificou-se ainda mais o número de produções. A popularidade do público e dos críticos foi conquistada, sendo o Novo Cinema Indiano elogiado internacionalmente por suas narrativas profundas e pela habilidade dos cineastas em abordar questões sociais e políticas. Essa aclamação solidificou o movimento como uma importante contribuição cultural e cinematográfica global. Além disso, a influência do Neorrealismo trouxe para os filmes indianos o foco na representação da realidade, abordando temas sociais, problemas econômicos e exploração no país<sup>50</sup>. Mas foi com a influência da Nouvelle Vague que o diretor de cinema começou a ser pleiteado como

---

<sup>49</sup> Momento em que o cineclube *Calcutta Film Society* foi criado.

<sup>50</sup> *Do Bigha Zamin* (1953), *Devdas* (1955), dirigidos por Bimal Roy; *Shri 420* (1955), *Jagte Raho* (1956), de Raj Kapoor; *Mother India* (1957), de Mehboob Khan.

um artista, assim como pintores e escritores, onde iniciou-se uma tentativa de se categorizar o cinema como arte<sup>51</sup>.

Neste contexto, inúmeras obras atuaram enquanto instrumento de luta pela independência, a partir da propagação da ideologia nacionalista (Saran, 2012). As produções fílmicas e televisivas se tornaram instrumentos profícuos para a propagação ideológica que influenciou os papéis sociais de gênero. Estudos recentes atentam para a importância dos meios de comunicação na formação da identidade dos indianos, inclusive nacional. Essa natureza de análise permite a compreensão de como o espectador é influenciado pelo que assiste, lê e ouve (Mankekar, 1993). Os ícones retratados como encarregados de preservar a tradição, sendo também responsáveis pela manutenção da honra e moralidade hindu eram as mulheres. Sua luta, assim, foi apropriada pelos poderes hegemônicos, tanto pela força colonial quanto pelas elites autóctones, que impuseram às mulheres o papel de representar a nação (Mankekar, 1993).

De qualquer modo, apesar da indústria cinematográfica de Bollywood exercer uma influência cultural dominante (muitas vezes relegando outras indústrias do ramo a um papel marginal, com pouca representação ou até mesmo sendo esquecidas), a experiência de se assistir filmes e consumir conteúdo audiovisual na língua nativa desempenhava um papel significativo no aumento do número de espectadores. Isso impulsionou o crescimento das indústrias cinematográficas regionais, especialmente em um país onde o sentimento nacionalista é proeminente (Saran, 2012). Tal conexão com a cultura local e com a identidade nacional tem fortalecido o apelo das produções regionais, proporcionando um contraponto significativo à predominância de Bollywood.

O cinema bengali emergiu como uma voz distinta e influente, proporcionando um contraponto importante à predominância de Bollywood. Esse fenômeno foi amplamente impulsionado pelo trabalho visionário de Satyajit Ray, que fazia parte de um movimento ético e intelectual proeminente na época. A obra de Ray não apenas ganhou reconhecimento nacional, mas também recebeu aclamação global, elevando o cinema bengali a um patamar internacional. Sua contribuição não

---

<sup>51</sup> A *nouvelle vague* influenciou obras de vanguarda indiana, como *Duvidha* (1973), de Mani Kaul, que avançou na arte de contar histórias através de movimento de câmera com o uso do som e influenciado pela pintura (Kangra e Basholi) na construção visual do plano.

só inspirou uma geração de cineastas, mas também abriu portas para que outros talentos bengalis fossem reconhecidos em nível nacional e internacional. Isso foi evidenciado pelo sucesso de alguns cineastas bengalis que foram honrados no prestigiado *Indian National Film Awards*, destacando o impacto duradouro e a relevância contínua do cinema bengali no cenário cinematográfico da Índia.

Entre os filmes de Ray, *Pather Panchali* (1955)<sup>52</sup>, que marca o início da renomada trilogia Apu, foi uma obra revolucionária que cativou o público e a crítica tanto na Índia quanto internacionalmente (Desai, 2004). Entre os prêmios mais proeminentes conquistados por Ray por sua direção magistral e pela história comovente retratada na obra, incluem-se o Prêmio do Presidente do Júri no Festival de Cinema de Cannes em 1956, um feito notável para um cineasta indiano na época. Além disso, o filme recebeu o Prêmio de Melhor Filme no *National Film Awards* da Índia em 1955, consolidando ainda mais o seu status como uma obra-prima do cinema indiano. O reconhecimento internacional continuou com o Prêmio de Melhor Filme Estrangeiro pela *National Board of Review* dos Estados Unidos em 1958, bem como o Prêmio *Golden Gate Award* no Festival de Cinema de São Francisco no mesmo ano.

A posição de prestígio do cinema bengali estava intrinsecamente ligada ao contexto cultural e político fértil no qual estava inserida. Esse período contou com o surgimento de uma classe média emergente, caracterizada por sua influência, modernidade e educação. Sua proximidade com as estruturas de poder colonial não só moldou a paisagem socioeconômica da região, mas também influenciou as artes e a cultura, incluindo o cinema. Até a transferência do centro de poder para Nova Delhi em 1911 (Thoraval, 2000, p. 222), Bengala era um epicentro cultural e político significativo, onde a classe média iluminada desempenhava um papel de destaque, recrutando majoritariamente funcionários dessas classes sociais.

Contudo, durante o período colonial na Índia, especialmente sob o domínio britânico, a censura desempenhou um papel significativo no cinema, limitando a liberdade de expressão e restringindo certos temas sensíveis ou críticos ao governo colonial. Bengala, sendo uma região central e estratégica sob o domínio britânico, enfrentou uma série de desafios relacionados à censura cinematográfica. Isso teve

---

<sup>52</sup> Adaptado do romance bengali de 1929 de Bibhutibhushan Bandyopadhyay, este é o primeiro filme da aclamada trilogia Apu. A trama acompanha as dificuldades da infância do jovem Apu e de sua irmã mais velha, Durga, enquanto enfrentam as adversidades da vida em uma aldeia pobre na Índia. Através de um retrato sensível e comovente, o filme explora a luta pela sobrevivência e a força do espírito humano em meio às provações.



um impacto direto na produção cinematográfica em Bengala, influenciando tanto o conteúdo quanto o estilo das produções locais. As autoridades coloniais impuseram regulamentações rigorosas que muitas vezes visavam conter qualquer forma de expressão que pudesse ser considerada subversiva ou anticolonial. No entanto, apesar dessas restrições, os cineastas bengalis muitas vezes encontraram maneiras criativas de contornar a censura e transmitir mensagens poderosas por meio de suas obras, contribuindo assim para a produção cultural e política da região. Marc Ferro (1976) argumenta que a censura não pode dominar o cinema, pois ele é um testemunho único de sua época e está além do controle das instâncias de produção.

Neste sentido, o filme atinge as estruturas da sociedade. Ao mesmo tempo, o filme age como um “contra-poder” por ser autônomo em relação aos diversos poderes desta sociedade. Sua força reside nas possibilidades de exprimir uma ideologia nova, independente, que se manifesta mesmo nos regimes totalitários, onde o controle da produção artística é rígido. Algumas películas e cineastas “manifestam uma independência com respeito às correntes ideológicas dominantes, criando e propondo uma visão de mundo inédita, que lhes é própria e que suscita uma tomada de consciência nova” e vigorosa. (Morettin, 2007, p. 41)

Ainda assim, o cinema enfrenta desafios e limitações impostos pelas forças sociais e políticas que tentam controlar sua narrativa. Bollywood, como uma indústria cinematográfica florescente na Índia, também foi afetada pela censura em diferentes momentos de sua história, especialmente em temas que pudessem ser percebidos como desafiadores ou críticos ao governo colonial. As autoridades britânicas muitas vezes impuseram restrições à produção de filmes que abordavam questões sensíveis, como a luta pela independência, a religião e as divisões sociais. Além disso, após a independência da Índia em 1947, o governo indiano estabeleceu seu próprio sistema de censura para o cinema, o que também influenciou as produções bollywoodianas. A Central Board of Film Certification (CBFC), conhecida como Censor Board, foi criada para certificar e censurar filmes de acordo com as diretrizes estabelecidas. Isso significava que certos temas, cenas ou diálogos considerados inapropriados poderiam ser cortados ou modificados antes da exibição pública.

No entanto, além da influência do colonizador, a censura no cinema indiano também partia da população autóctone. Esta funcionava como uma resposta ao discurso racial que tentava justificar a colonização durante o século XIX, inferiorizando os indianos. Por isso, nas narrativas produzidas desde a década de 1950 na Índia, nota-se uma intensificação de produções críticas, focando em temas sociais e

políticos. Apesar das restrições, as produtoras de cinema hindi e bengali continuaram florescendo e se adaptando, buscando maneiras criativas de contornar a censura e transmitir suas mensagens através de uma variedade de gêneros e estilos cinematográficos.

Na década de 1970, o Novo Cinema Indiano foi gradualmente perdendo sua popularidade. Um dos principais motivos foi a saturação do mercado com produções em massa, muitas das quais acabaram sendo consideradas repetitivas ou de qualidade inferior. Além disso, mudanças nas preferências do público e na indústria cinematográfica também influenciaram a queda. O surgimento de novas formas de entretenimento, como a televisão, e a ascensão do cinema comercial mais voltado para o entretenimento escapista afastaram parte do público que buscava o tipo de narrativa profunda e reflexiva oferecida pelo Novo Cinema Indiano.

As narrativas fílmicas mantiveram a fusão da crítica sócio-política com a estética sofisticada. Era tendência que os ricos fossem representados como vilões, enquanto os pobres defendiam a causa lutando junto com os heróis, ou sendo até mesmo os próprios heróis da trama. Isso ocorria não só devido à presença do orgulho nacional e busca por destruir a desigualdade de castas e exploração no contexto pós-independência, mas também por conta da aproximação política da Índia com a antiga União Soviética (Costa, 2012). Por isso e devido às temáticas abrangidas, a segunda maior produtora do mundo também era chamada no período de *Bollywood Socialista*.

Apesar da concretização do fim do domínio territorial após a independência, ainda era possível observar resquícios e influências do processo colonial. A busca da descolonização das mentalidades reflete-se na tentativa de resgatar a tradição nacional e redefinir a identidade, para se livrar da herança dos ocupantes. Contudo, esta atitude, quando congela a cultura e deprecia os avanços de uma sociedade em prol de um discurso de preservação, pode ser categorizada como orientalista e com um desfecho de certa forma problemático, uma vez que estes “retornos” à cultura e à tradição [...] geraram vários fundamentalismos religiosos e nacionalistas” (Said, 1995, p. 13).

No cinema, em resposta às representações negativas, adotou-se estratégias políticas meticulosas para reafirmar a masculinidade, a decência e a dignidade do povo indiano (Heath, 2013). Esta reação incluiu a implementação de medidas que visavam proibir comportamentos considerados imorais. Uma parte significativa da elite hindu, especialmente os brâhmanes, assumia uma posição orientalista que destaca os dias

gloriosos dos hindus em tempos antigos. Eles argumentavam que nesses tempos, os hindus eram adultos, viris e fortes; no entanto, atribuem a perda desse status à desconexão com os textos clássicos e à falta da verdadeira disciplina do guerreiro, pertencente à casta *kṣatriya* (Nandy, 1983, p. 24).

Tal narrativa reafirma não apenas a masculinidade hindu, mas também busca resgatar um senso de identidade perdido ao longo do tempo. A ideia de que os hindus foram gloriosos no passado serve como uma fonte de inspiração e motivação para restaurar essa suposta grandeza. Ao mesmo tempo, enfatiza-se a importância de voltar às raízes culturais e aos ensinamentos tradicionais como uma forma de reverter uma suposta decadência da sociedade contemporânea. Essa busca por resgate e reafirmação da identidade também tem implicações políticas mais amplas, além de reforçar o orientalismo. Ao recuperar a imagem de força e virilidade, os hindus buscam consolidar sua posição dentro do contexto político e social indiano, em detrimento da imagem do indiano vitimado, frouxo e fraco.

Assim, a adoção dessas estratégias políticas é uma tentativa de resistir à marginalização e à estigmatização percebidas e afirmar a presença e a relevância da comunidade hindu na sociedade indiana moderna. Neste contexto, a propagação do nacionalismo foi fundamental para unir o povo indiano contra uma ameaça em comum. A tentativa de se criar um Estado-nação na Índia ocorreu na modernidade durante a instigação da formação de movimentos que visavam a busca por formas de independências e contexto de crise das identidades.

A banalização da realidade pode estar relacionada ao ressurgimento de ideologias extremistas. Mesmo porque, em um mundo onde o corpo é cada vez mais reconhecido como político, onde os movimentos identitários ganham destaque, tais dinâmicas influenciaram a percepção e a representação da realidade. As produções fílmicas do período refletem essas complexidades, já que enquanto o país passava por mudanças políticas e sociais significativas, o cinema se tornava uma arena para a expressão e o exame dessas transformações.

Na Índia pós-colonial, a tentativa de criar uma identidade nacional envolveu a busca por virtudes e valores tradicionais, frequentemente associados à masculinidade e à autoridade patriarcal. Esse processo de moralização do povo indiano foi fundamentado na tentativa de criação de uma identidade em um contexto nacionalista. Isso se refletiu na ênfase dada à relação entre homens e mulheres, com uma tendência a privilegiar o papel do homem como provedor e protetor da família,

enquanto as mulheres eram frequentemente subordinadas e relegadas a papéis domésticos, mantendo, portanto, a hierarquia de gênero tradicional.

Na Índia, após a independência, embora as mulheres tenham desempenhado um papel crucial na luta pela libertação do domínio colonial britânico, sua participação política e social continuou limitada, e suas contribuições não foram totalmente reconhecidas. Houve, portanto, uma lacuna entre os ideais proclamados e a realidade vivenciada pelas mulheres após a conquista, destacando desafios persistentes em relação à igualdade de gênero e ao reconhecimento de seus direitos civis. No movimento *svadeśī*, o nacionalismo feminino não era promovido como uma expressão afirmativa de independência, mas sim como uma intensificação da “feminilidade” (Borthwick *apud* Hogan, 1993, p. 27). Uma ironia desse movimento, que buscava a pureza na economia doméstica, foi que o pensamento de seus líderes frequentemente se via paralisado e distorcido por ideologias ocidentais, especialmente aquelas relacionadas ao gênero.

*Svadeshi* (स्वदेशी - *svadeśī*) é uma palavra que deriva do sânscrito e significa “do próprio país”, “autóctone”. Assim, como um conceito de união da força dos indianos, foi uma resposta à política econômica discriminatória dos britânicos, promovendo a colaboração de todos no uso de produtos nacionais e boicote aos produtos industrializados dos ingleses. Dessa forma, seria possível reconquistar a autossuficiência econômica da Índia e a revitalização das indústrias locais.

O movimento nacionalista *svadeśī* se iniciou como protesto e se transformou em uma luta anticolonial e de resistência contra os britânicos. Os líderes do movimento *svadeśī* muitas vezes ignoravam as falhas dos ricos e influentes, concentrando-se em punir as seções mais pobres da comunidade. Assim, dentro do movimento *svadeśī* e de outros movimentos nacionalistas na Índia, os ônus da resistência ao domínio britânico recaíam frequentemente sobre os pobres e marginalizados. Um exemplo é como os *zemindars* ricos podiam usar mercadorias estrangeiras sem repercussões, enquanto mesmo pequenos gestos de pessoas de classe média em favor do *svadeśī* eram sujeitos a críticas e pressões (Hogan, 1993). Essa disparidade reflete as tensões de classe e privilégio dentro do movimento nacionalista indiano, onde os menos privilegiados muitas vezes eram os mais afetados pelos esforços de resistência. Essa observação destaca como as dinâmicas de poder

e privilégio podem se manifestar mesmo dentro de movimentos que buscam a libertação e a justiça social.

Considerados por muito tempo importantes apenas em termos de uma saga contínua de terrorismo revolucionário, os anos imediatamente após o declínio do movimento Swadeshi em Bengala estão agora sendo reconhecidos como cruciais para o desenvolvimento de ideologias e atividades de alta casta, de certa forma constitutivas do Hindutva da metade da década de 1920 e posteriormente. Os anos do Swadeshi e, particularmente, os anos imediatamente pós-Swadeshi foram marcados simultaneamente por inúmeras afirmações de castas inferiores. (Sarkar, 1999, p. 655, tradução nossa<sup>53</sup>)

No século XIX, as questões de casta eram secundárias em comparação com a centralidade da 'questão das mulheres' nas reformas sociais da região. No entanto, durante o período pós- *svadeśī*, a questão da casta ganhou uma importância significativa tanto no discurso quanto na política, embora essa centralidade tenha diminuído novamente a partir do final da década de 1920 ou 1930 (Sarkar, 1999).

Em um país em desenvolvimento, como na Índia, a resistência contra o poder colonial e o surgimento do movimento feminino estão relacionados às lutas contra formas de exploração. Embora mulheres indianas tenham enfrentando silenciamentos e restrições devido ao seu papel social, elas também lutaram pelo direito de exercer sua cidadania. O movimento feminista pós-colonial parte da singularidade e, portanto, a análise do movimento feminino se relaciona às lutas anticoloniais, aos movimentos camponeses, às batalhas dos trabalhadores e trabalhadoras, resistência contra perseguições religiosas, bem como à resistência contra a opressão de castas. Foi nestes confrontos que as mulheres começaram a se articular como agentes políticos independentes, marcando um momento crucial na história da sua mobilização.

O cinema indiano muitas vezes reflete questões sociais e políticas do país, incluindo as lutas das mulheres por igualdade e justiça, como as dificuldades enfrentadas em uma sociedade patriarcal, tais como casamento infantil, violência doméstica e discriminação de gênero. Além disso, o cinema indiano também celebra

---

<sup>53</sup> Original: Long considered importante only in terms of an ongoing saga of revolutionary terrorismo, the years immediately following the decline of the Swadeshi movement in Bengal are now coming to be recognised as crucial for the development of high-caste ideologies and activities in some ways constitutive of the Hindutva of the mid-1920s and later. The Swadeshi and particularly the immediate post-Swadeshi years were marked simultaneously by numerous lower-caste affirmations (Sarkar, 1999, p. 655)

histórias de mulheres fortes e resilientes que desafiam as normas sociais e lutam por seus direitos. No entanto, essas mudanças não se restringem apenas às temáticas abordadas, mas também à forma e linguagem cinematográfica empregadas.

O conflito entre colonizadores e colonizados existe durante todo o processo colonizador, mas a percepção da ilegitimidade do imperialismo foi um catalisador para o surgimento do nacionalismo indiano, oferecendo um caminho para a libertação do domínio colonial. A modernidade, com seus ideais de liberdade e autogoverno, inspirou grupos dentro da sociedade indiana a buscar formas de se libertar do domínio colonial, enfrentando tanto as divisões internas quanto as que foram impostas pelos colonizadores.

Durante o processo de luta e conquista da independência, era crucial reconsiderar questões sociais de forma autônoma, apresentando resistência enquanto os britânicos tentavam manter sua soberania. A percepção da ilegitimidade do imperialismo fica evidente quando os colonizados começaram a questionar e resistir ao poder exercido sobre eles. Do ponto de vista identitário, era um contexto marcado por uma crise devido à sua complexidade. O encontro com outros povos é a fronteira que delineia a individualidade de uma nação.

A fronteira que assinala a individualidade da nação interrompe o tempo autogerador da produção nacional e desestabiliza o significado do povo como homogêneo. O problema não é simplesmente a "individualidade" da nação em oposição à alteridade de outras nações. Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população. (Bhabha, 1998, p. 209)

No caso específico da Índia, devido às diferenças entre regiões e estados, havia também uma população heterogênea, que desafiava a homogeneidade imposta por orientalistas. A identidade indiana era e segue sendo muito dinâmica, resultado da intersecção de múltiplas camadas, abrangendo gênero, cultura, religião, linguística, étnica e interações sociais, que em cada estado sofriam variação e compunham a identidade coletiva, além de estarem diante das imposições inglesas<sup>54</sup>. Desse modo,

---

<sup>54</sup> A Índia conquistou sua independência há menos de 100 anos e atualmente existem indianos vivos que experimentaram o período colonial, carregando ainda as cicatrizes do imperialismo britânico, que buscou suprimir a cultura nacional. As motivações da Grã-Bretanha iam além do aspecto econômico e político, pois incluíam também o desejo de impor seu sistema educacional, intelectual, moral, suas leis e suas opiniões. Ao ensinar inglês para os indianos selecionados, o objetivo era criar indianos "ingleses", que colaborariam com o governo britânico na Índia. Entretanto, apesar de muitos terem recebido essa educação, não abandonaram sua cultura tradicional, resultando no fenômeno do chamado hibridismo cultural, no qual adotavam costumes que mesclavam tradições indianas com

além de uma fronteira internacional, existiam fronteiras internas, demarcadas geograficamente, mas que também fragmentavam identidades dentro de seus próprios limites, tornando a noção de nacionalidade multifacetada.

No contexto pós-independência, duas correntes nacionalistas de destacam. A primeira é o Congresso Nacional Indiano, *Indian National Congress* (INC), fundado por Allan Octavian Hume no ano de 1885, com robusta repercussão nacionalista após a filiação de Mahatma Gandhi ao partido, que posteriormente seria liderado por ele e Jawaharlal Nehru. Com a proposta de um nacionalismo secular, tinha um discurso de inclusão da diversidade de indianos e de respeito religioso. A segunda é o Partido do Povo Indiano, *Bharatiya Janata Party* (BJP), fundado por Atal Bihari Vajpayee e Lal Krishna Advani em 1980. Embora tenha sido fundado tardiamente, teve um antecessor, *Bharatiya Jana Sangh* (BJS), com a mesma orientação política de promoção de um nacionalismo fundamentalista de extrema-direita.

O Partido do Congresso Nacional, criado em 1885, é considerado um dos marcos da luta pela independência e um símbolo do orgulho e da resistência contra a dominação estrangeira no país. Alguns líderes e ativistas estiveram envolvidos em duas organizações: *Svadeśī* e o Partido do Congresso<sup>55</sup>. Com uma abordagem moderada em busca de reformas no sistema britânico, o Partido do Congresso foi capaz de construir um movimento anticolonial de massa, embora tenha tido uma participação elitista bem expressiva (Ganguly; Mukherji, 2014). Juntamente com a opinião pública, assumiu a liderança no processo de emancipação do povo indiano em relação ao domínio britânico e desempenhou um papel fundamental na criação do Estado-nação. A resistência pacífica liderada por Gandhi, conhecida como *satyāgraha*, foi um elemento central do movimento. Porém, foi muito criticada pela oposição devido à vitimização do povo indiano em detrimento do cultivo desta força autóctone.

---

valores ingleses. Esse fenômeno deu origem a uma cultura indiana letrada, semelhante à encontrada no continente europeu, na qual, embora os indianos não estivessem diretamente envolvidos no governo do país, contribuíam para debates sobre a estrutura política e econômica. Araújo (2020) destaca a importância desses encontros públicos entre os indianos letrados e a produção de panfletos, iniciados em Calcutá, que se disseminaram para outras capitais e, posteriormente, para o interior do país.

<sup>55</sup> Líderes como Bal Gangadhar Tilak, Bipin Chandra Pal e Lala Lajpat Rai, que desempenharam papéis proeminentes no Movimento Swadeshi, também se tornaram líderes importantes dentro do Congresso Nacional Indiano. Esses líderes contribuíram para transformar o Congresso em uma plataforma mais assertiva na busca pela independência da Índia.

Esta resistência enfrentada ocorreu, inclusive, devido à forte inclinação do nacionalismo regionalista e separatismo por parte de alguns brâhmanes. Essa tendência especialmente acentuada no extremo sul da Índia, resultou na rejeição da proposta de Gandhi. No contexto pós-guerra, algumas produções regionais tiveram tendência, de certa forma, contraditória.

Uma delas é a crescente popularidade, em paralelo com a luta anti-britânica pela independência, de um 'nacionalismo' etnolinguístico, anti-hindi e anti-norte (Índia), e como corolário, a promoção, na literatura e na tela, da glórias, línguas e cultura dos antigos 'Drávidas'. Ainda mais interessante, a luta do movimento 'Dravídico' foi de mãos dadas com uma tendência veemente contrária aos abusos do sistema de castas dos brâmanes - os mais elevados na hierarquia de castas hindu - identificados com os Arianos que, em um passado distante, impuseram sua ordem (incluindo castas) à civilização Dravídica, que era mais antiga que a deles e, segundo várias narrativas, menos estritamente regimentada (Thoraval, 2000, p. 318, tradução nossa<sup>56</sup>).

A abolição constitucional das castas e a implementação das cotas resultaram da luta dos dalits sob a liderança do Dr. B.R. Ambedkar, o principal arquiteto da Constituição indiana, com o apoio do primeiro-ministro Jawaharlal Nehru<sup>57</sup>. Gandhi protestou contra a situação dos intocáveis<sup>58</sup>, mas o problema persistiu devido à valorização dos brâmanes pelo raj britânico (Thoraval, 2000, p. 318). Ou seja, em um contexto de supervalorização de certas funções e da meritocracia, não é possível pensar em uma sociedade igualitária dentro dessa estrutura, especialmente se ela for rígida e imutável.

---

<sup>56</sup> Original: One is the increasing popularity, in parallel with the anti-British struggle for Independence, of an ethno-linguistic 'nationalism', anti-Hindi and antinorth (India), and as its corollary, the putting forward, in literature and on the screen, of the glories, languages and culture of the ancient 'Dravidians'. Even more interestingly, the struggle of the 'Dravidian' movement went hand-in-hand with a vehement trend opposed to the abuses of the caste system of the Brahmins – the highest in the Hindu caste hierarchy – identified with the Arians who in a distant past had imposed their order (including castes) of the Dravidian civilization, which was older than theirs and, according to a number of accounts, less strictly regimented. (Thoraval, 2000, p. 318)

<sup>57</sup> A divisão em castas constitui uma das características fundamentais da estrutura social indiana (Béteille, 1965, p. 45). Embora o sistema de castas tenha sido oficialmente abolido pela Constituição Indiana, ele ainda exerce uma influência significativa na vida social, política e econômica do país. No entanto, é importante notar que as classes sociais também são uma realidade na Índia moderna, especialmente com o desenvolvimento econômico e as mudanças sociais que ocorreram ao longo do tempo. A classe social muitas vezes se sobrepõe às divisões de castas, porque é constitucional, mas as castas ainda desempenham um papel significativo na estrutura social levando em consideração costume e comportamento.

<sup>58</sup> Em entrevista, Arundhati Roy (2017) afirma que a compreensão de Gandhi a respeito das castas é mal interpretada, pois ele não se opunha ao sistema, mas sim ao conceito de intocabilidade. Os debates entre Gandhi e Ambedkar, líder dalit, eram expostas a atitude e a compreensão de Gandhi, que defendia que cada um deveria continuar exercendo a função predeterminada e ninguém deveria ser considerado impuro por isto: "Os dalits limpam a merda, os vaishyas são os mercadores e os brâmanes os sacerdotes, mas devemos pensar em todos como iguais" (Roy, 2017).



O segundo partido, Aliança do Povo Indiano, *Bharatiya Jana Sangh* (BJS), foi fundado por Shyama Prasad Mukherjee em 1951, mas tem o berço político-ideológico ainda no período colonial com *Rāṣṭrīya Svayamsevak Saṅgh* (RSS). A RSS, fundada em 1925 por Keshav Baliram Hedgewar<sup>59</sup>, é uma organização paramilitar voluntária nacionalista hindu de direita indiana. Tinha o interesse de fornecer treinamento de caráter, promover a disciplina hindu, unir a comunidade e estabelecer a nação. Hedgewar acreditava que os britânicos, embora em menor número, tinham sido capazes de governar um país tão vasto quanto Índia devido à desunião dos hindus e ausência de um caráter cívico do povo indiano.

De inspiração fascista, a RSS difundia a ideologia *hindutva*, formulada por Vinayak Damodar Savarkar em 1923 no livro de mesmo nome, em que ele descreve a sociedade indiana através de 3 aspectos: territorial, genealógica e religiosa. Esta vertente nacionalista almejava resgatar as origens, pregando a ideia de pureza. Nesta ideologia, ser hindu está além de seguir os preceitos do hinduísmo, pois também importa o sangue, local de nascimento, preservação da ancestralidade contida principalmente nos *vedas*, parentesco e união através de casamentos endógamos e arranjados. Assim, o *Hindu* é cidadão do Hindustão, definido pela *rasthra* (nação), pertencente a uma *jati* (casta ou raça) e uma *sanskriti* (civilização) (Sarvakar, 2012).

Em tese, a teoria de Sarvakar se estenderia a todos os indianos, independentemente de religião, devido ao favorecimento da cultura indiana em detrimento da ocidentalização. No entanto, por serem baseadas na supremacia hindu, a RSS e a ideologia *hindutva* foram acusadas de intolerância em relação às minorias, especialmente as muçulmanas. De acordo com Ashis Nandy (2015), o *hindutva* relata casos de humilhação que parecem fictícios ou como projeções no passado de sentimentos mais recentes em relação ao Islã.

O principal objetivo de Savarkar era fornecer uma definição abrangente do que constituía a 'identidade hindu'. Para isso, ele tentou estabelecer o que acreditava ser *Hindutva* ou 'hinduísmo', a essência ou ser de um hindu.

---

<sup>59</sup> Keshav Hedgewar era médico em Nagpur, Índia Britânica. Influenciado por B. S. Moonje, político e ativista social Mahasabha, Hedgewar foi para Calcutá aprofundar nos estudos de medicina, onde também aprendeu técnicas de combate com sociedades revolucionárias secretas bengalis. Ele se tornou membro do Anushilan Samiti, um grupo anti-britânico. Quando retornou para Nagpur, participou da organização de atividades anti-britânicas. Após ler o livro *Hindutva*, escrito por Savarkar, e conhecê-lo na prisão em 1925, fundou a RSS com o objetivo de fortalecer a sociedade hindu, após perceber que as atividades revolucionárias por si só não eram suficientes para desafiar os britânicos. As técnicas paramilitares, sobretudo de manuseio do *iathi* (bastão de bambu), aprendidas anteriormente por ele em Bengala, foram utilizadas na RSS.

Savarkar contrastava seu Hindutva com o hinduísmo, descartando este último como um 'ismo' ocidental. No entanto, isso não representava uma rejeição das concepções orientalistas ocidentais de uma tradição religiosa indiana abrangente, mas sim um deslocamento da ideia de que o hindu era definido principalmente por suas crenças e afiliações religiosas pessoais ou coletivas. As doutrinas sectárias nas correntes principais do hinduísmo indiano frequentemente entravam em contradição em termos de crença, prática religiosa, casta ou visão de mundo (Bhatt, 2001, p. 85, tradução nossa<sup>60</sup>).

Durante o período colonial, a RSS não foi considerada oposição do Raj britânico, não colaborou com os movimentos de independência e consentiu a participação dos britânicos na Guarda Cívica (Chandra, 1984, p. 118). Por isso, não foi proscrita pelos britânicos, mas foi banida três vezes por governos indianos.

Membros da RSS consideraram criar um partido político, a fim de propagar sua ideologia. Neste contexto, Syama Prasad Mukherjee deixou o partido hindu *Mahasabha* após desacordos<sup>61</sup> e, com a colaboração da RSS, criou o BJS, que surgiu como uma alternativa nacionalista ao Partido do Congresso. Com a morte de Mukherjee em 1953, os ativistas da RSS superaram os políticos de carreira e transformaram o BJS em um braço político da RSS (Kanungo, 2006, p. 58).

Durante o estado de emergência declarado pela então primeira-ministra Indira Gandhi em 1977, cujo governo será mais detalhado adiante, o BJS se uniu a outros partidos de oposição para formar uma nova coalizão política chamada *Janata Party*. A *Janata Party*, fundada por Jayaprakash Narayan, emergiu vitoriosa nas eleições gerais de 1977 e assumiu o governo, marcando um período de mudança política significativa na Índia. No entanto, logo se fragmentou em diferentes facções internas.

Em 1980, o BJS foi revivido e renomeado como Partido do Povo Indiano, BJP, e possui influência do nacionalismo hindu na sua ideologia política. O historiador Ramachandra Guha (2008) afirma que o início da década de 1980 era um contexto marcado por conflitos e ondas de violência entre hindus e muçulmanos. Membros do partido foram acusados de fomentar a rivalidade religiosa e contra as minorias do país.

---

<sup>60</sup> Original: Savarkar's key aim was to provide a comprehensive definition of what constituted 'Hindu identity'. To enable this he attempted to establish what he believed was Hindutva or 'Hinduness', the essence or beingness of a Hindu. Savarkar contrasted his Hindutva with Hinduism, dismissing the latter as a Western '-ism'. However, this was not a rejection of western Orientalist conceptions of an overarching Indian religious tradition, but a displacement of the idea that the Hindu was defined primarily through their personal or collective religious beliefs and affiliations. The sectarian doctrines within the main currents of Indian Hinduism were often in stark contradiction with each other in terms of belief, religious practice, caste or worldview. (Bhatt, 2001, p. 85)

<sup>61</sup> Mukherjee, líder do Mahasabha, discordava da admissão de não-hindus no partido.

Apesar disso, o BJP se tornou uma das principais forças políticas da Índia e continua a desempenhar um papel crucial na cena política indiana até os dias atuais.

No ano de 1984, o BJP conseguiu eleger apenas dois membros para a câmara baixa do parlamento indiano (para a qual os políticos são eleitos pelo povo), o Lok Sabha. Em 1989, o partido elegeu 85 membros. Em 1991, chegou a eleger 119 e em 1999 chegou à marca dos 182 membros. Embora ainda fosse a minoria, em um parlamento que comporta 543 membros, o número foi adequado para que o partido se mantivesse na dianteira da coalizão que governou o país até 2004. Hoje o BJP é o segundo maior partido político do país, atrás somente do *Congress Party*. (Alves, 2012, p. 73)

Narendra Modi<sup>62</sup>, atual primeiro-ministro, um dos representantes do partido, também se baseia no nacionalismo hindu, *hindutva*. Esta ideologia nacionalista de extrema-direita, que visa resgatar as tradições e defender a pureza, continua promovendo o separatismo. Ressaltando a supremacia hindu em detrimento das minorias, compreende as categorizações “indiano” e “hindu” como sinônimas.

Narendra Modi se tornou 14º primeiro-ministro da Índia no ano de 2014, com uma vitória histórica sobre o Congresso Nacional – partido de oposição que vinha sofrendo desgaste desde a década de 1990 devido a escândalos de corrupção durante a liderança de Indira Gandhi. O BJP conquistou 282 assentos, alcançando a maioria absoluta no Parlamento, primeiro partido a realizar tal feito desde 1984. Vanaik (2017) destaca este contexto como a consolidação da transição hegemônica do Congresso para o nacionalismo hindu. Acredita-se que essa conquista se deva à abordagem protecionista e nacionalista do governo, expansão de sua base de apoio para além das castas, incluindo classe média e dalits, juntamente com sua política externa assertiva e promessas de reformas econômicas.

Em 2019, houve uma nova disputa eleitoral, resultando na reeleição de Narendra Modi. Seu segundo mandato mostrou uma intensificação da ideologia fundamentalista do BJP, sendo acusado de propagar o nacionalismo hindu e aumentar o conservadorismo em comparação com o mandato anterior<sup>63</sup>. Um relatório

<sup>62</sup> Narendra Modi ingressou no RSS, um movimento radical de direita que promove a supremacia hindu (*hindutva*), e se destacou no ativismo político durante o período de emergência decretado por Indira Gandhi entre 1975 e 1977, um dos momentos mais sombrios da história recente do país. Isso culminou na formação do BJP em 1980, um partido nacionalista hindu, do qual ele se tornou ministro-chefe de Gujarat em 2001 (estado com maioria hindu e apenas 10% de muçulmanos). Desde 2014, Narendra Modi ocupa o cargo de primeiro-ministro da Índia.

<sup>63</sup> Um exemplo disso ocorreu no mesmo ano de reeleição, quando o governo Modi propôs e o Parlamento aprovou, em 11 de dezembro de 2019, a Lei de Cidadania de 2019. Essa legislação modificou a Lei de Cidadania de 1955, estabelecendo um caminho para a obtenção da cidadania indiana por parte de imigrantes ilegais de religiões não muçulmanas que haviam fugido da perseguição

do Instituto V-Dem destacou um retrocesso democrático na Índia durante a era Modi, considerando-o o desafio mais significativo para a democracia do país desde os anos autoritários de emergência em 1975-77.

Após a conquista da independência política, instauração da Índia em uma República Socialista Secular Democrática<sup>64</sup>, e criação da Constituição, acreditava-se na necessidade de reforçar o nacionalismo e propagar o sentimento de pertencimento nos indianos (Sarkar, 1983). O cinema foi um dos meios utilizados com o objetivo de propagação desses valores, ao passo que resgatava aspectos da cultura tradicional presente em grandes épicos, como *rāmāyaṇa* e *mahābhārata*, colaborando com a construção da autoimagem da Índia enquanto nação independente. Além disso, os hindus criaram heróis e divindades nacionais hiper masculinizadas, entre elas *Rāma* do épico *rāmāyaṇa*, um ícone do nacionalismo hindu, que devido à sua retidão é considerado o próprio *hindutva*<sup>65</sup> (Costa, 2012).

Essa ideologia buscava regular o comportamento e, por isso, se manifestava no controle meticuloso dos corpos dos indivíduos, regulando seus movimentos, gestos e até mesmo os ritmos da vida cotidiana, tudo em conformidade com normas de eficiência e comportamento. A vigilância constante, tanto externa quanto internalizada, é uma característica crucial, enquanto a hierarquia dentro dessas instituições coexiste com a individualização dos sujeitos através de avaliações e procedimentos. O objetivo final é a produção de sujeitos dóceis e úteis para a manutenção da ordem social e econômica, refletida na conformidade às normas e na maximização da eficiência e produtividade.

---

no Paquistão, Bangladesh e Afeganistão até dezembro de 2014. No entanto, muçulmanos provenientes desses países foram excluídos, representando a primeira vez que a religião foi explicitamente considerada como critério para a cidadania na legislação indiana.

<sup>64</sup> A Índia é uma democracia parlamentar, na qual o poder é exercido pelo povo por meio de seus representantes eleitos. Os cidadãos indianos têm o direito de participar em eleições livres e justas para escolher seus líderes políticos e tomar parte no processo político. Dessa forma, é uma nação na qual o chefe de estado é eleito pelo povo ou por seus representantes. O presidente da Índia é o chefe de estado e é eleito pelos membros da Lok Sabha (Câmara Baixa do Parlamento) e pelas Assembleias Legislativas dos Estados. A Índia se descreve como uma república socialista devido à sua busca por promover a justiça social, a igualdade econômica e a redistribuição de riqueza. O governo indiano adota políticas destinadas a reduzir as disparidades sociais e econômicas, implementando programas de bem-estar social. Além disso, a Constituição garante a liberdade religiosa para todos os seus cidadãos, razão pela qual o país se caracteriza como secular. Entretanto, embora na teoria não adote uma religião oficial, o hinduísmo é a religião majoritária no país.

<sup>65</sup> Criado no início do século XX e utilizado no movimento nacionalista, o conceito busca estabelecer a hegemonia dos hindus e seu modo de vida, sobrevalorizando o estado de ser um hindu puro e verdadeiro. O movimento foi acusado de ser extremista e de assemelhar-se ao fascismo, devido à sua característica de hegemonia cultural.

A Índia tem uma longa tradição de sistemas de castas, que influenciam significativamente a estrutura social e o comportamento dos indivíduos. Há uma preocupação com o controle dos corpos na Índia, sobretudo no que diz respeito à sexualidade. Mas também pode ser observado em práticas culturais, religiosas e até mesmo em políticas governamentais relacionadas à saúde e à higiene. As práticas religiosas e culturais desempenham um papel importante na vida cotidiana e na organização social indiana, o que pode influenciar a maneira como o poder é exercido e as normas são aplicadas. O governo atual tem violado a constituição indiana na tentativa de oprimir a oposição. Além disso, o primeiro-ministro Narendra Modi, que aspira ao reconhecimento como o maior premiê da Índia, vem de uma casta modesta e humilde, a Ghanchi (tradicionalmente ligada ao comércio de óleo). Durante sua infância, Modi ajudava seu pai e seu tio nas barracas de chá em seu Estado natal de Gujarat. Modi se apresenta como um líder político e pastoral, praticando e propagando os valores e tradições hindus, além de utiliza a propaganda de sua origem humilde para conquistar o apoio popular. Em 2024, Modi foi reeleito para um terceiro mandato consecutivo; antes dele, apenas Jawaharlal Nehru, o primeiro governante do país, havia conseguido esse feito. Modi também tem uma longa associação com a RSS, uma organização nacionalista hindu que influenciou fortemente suas políticas e ações governamentais.

O impacto religioso permeia profundamente os diversos estratos da sociedade neste país, com o hinduísmo exercendo uma influência predominante. O que comumente é rotulado como “hinduísmo”, embora uma definição simplista e posterior, é na verdade um fenômeno extraordinariamente complexo e multifacetado, manifestando-se em diversas formas ao longo do tempo (Albanese, 2006, p. 56). A religião hindu é considerada uma fusão de princípios da tradição védica e pós-védica, resultando em uma multiplicidade de cultos devido ao desejo de incorporar todas as suas manifestações. Ou seja, o que se compreende como espiritualidade na Índia, com ênfase na tradição védica, atravessa inúmeras formas de expressão cultural – culinária, dança, astrologia, yoga, āyurveda, dança e o cinema – e religiosa do país.

A história desempenha um papel importante na formação dessa identidade, pois a luta contra o colonialismo britânico exigiu a união dos indianos em torno da afirmação identitária, construção da consciência nacional e senso de pertencimento. Essa construção está intrinsecamente ligada à mobilidade social e às demandas por justiça social, especialmente pelas castas consideradas inferiores, que desafiam as

estruturas de poder e as hierarquias existentes, lutando por inclusão, igualdade de direitos e contra a discriminação. Embora seja difícil estabelecer uma definição fixa do que é identidade, é possível explorar diferentes perspectivas e abordagens para compreender as questões identitárias e buscar soluções e propostas pertinentes a esse contexto.

A década de 1990 inaugurou uma nova fase no cinema indiano, que deixou de estar restrita ao padrão de produções fílmicas *masala* – consagrado durante a década de 1970 – e se legitimou como importante para a cultura nacional<sup>66</sup> (Punathambekar, 2013). A produção contemporânea do cinema indiano pouco a pouco foi abandonando o modelo *masala* de filmes<sup>67</sup>, tão associado à indústria cinematográfica do país, e passou a investir em produções com temáticas sociais latentes, muitas vezes ambientadas em contextos urbanos e até mesmo estrangeiros.

De acordo com Kemp (2011), *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (1995, Aditya Chopra)<sup>68</sup>, filme romântico que foi um marco no aumento da arrecadação de bilheteria internacional. Esta recepção está relacionada à diáspora, uma vez que o público indiano residente em outros países adquiria ingressos utilizando moedas de maior

---

<sup>66</sup> A estratégia foi crucial para dificultar o envolvimento da máfia e para garantir a precisão na contabilidade. Quando essa indústria cinematográfica surgiu, os primeiros envolvidos estavam focados no lucro e nem todos eram artistas. Portanto, muitos recorriam a empréstimos do mercado negro (Ballerini, 2009).

<sup>67</sup> Os filmes indianos do estilo *masala* são caracterizados por sua diversidade de gêneros, narrativas multifacetadas e pela presença marcante de música e dança. Essas produções, frequentemente estreladas por grandes nomes de Bollywood, combinam elementos de ação, romance, comédia e drama em uma única história elaborada. Os momentos musicais são integrados à trama, servindo como veículos para expressar emoções e impulsionar a narrativa. Além disso, com uma duração frequentemente prolongada, esses filmes oferecem uma experiência cinematográfica envolvente que continua a ser uma parte essencial da cultura cinematográfica indiana.

<sup>68</sup> O filme é protagonizado por Shah Rukh Khan e Kajol, que interpretam Raj e Simran, dois jovens indianos que vivem fora do país e se apaixonam durante uma viagem pela Europa com seus amigos. Enquanto Raj luta para conquistar a aprovação da família de Simran para que possam se casar, ele enfrenta a resistência do pai dela, que já prometeu sua mão ao filho de um amigo. O filme é considerado um marco na história do cinema indiano pelo seu sucesso comercial e pelo seu impacto cultural duradouro. Ele redefiniu o gênero de romance de Bollywood, apresentando uma narrativa que mescla tradições indianas com valores ocidentais modernos, ressoando com a diáspora indiana. O filme alcançou um sucesso de bilheteria impressionante, detendo o recorde de tempo mais longo em cartaz, sendo exibido ininterruptamente por mais de duas décadas em um cinema de Mumbai.

valor em relação à rúpia indiana<sup>69</sup>. Depois dele, *Dil Se* (1998, Mani Ratnam)<sup>70</sup> foi o primeiro filme indiano a conquistar uma bilheteria internacional significativa, sendo um dos dez filmes de maior sucesso no Reino Unido. Também é importante mencionar *Lagaan* (2001, Ashutosh Gowariker)<sup>71</sup>, que, assim como *Pather Panchali* (1955, Ray), recebeu aclamação crítica em nível global e foi premiado em festivais internacionais. Essas conquistas demonstram a qualidade e o alcance do cinema indiano além das fronteiras nacionais, destacando sua contribuição para o cenário cinematográfico mundial.

Na contemporaneidade, o panorama cinematográfico da Índia após a década de 1990 e ainda em evolução, continua abordando diversidade de temas importantes. Além de criar conexão com o público, utiliza também uma linguagem que permite identificação e imersão nas histórias retratadas. Por isso, continua sendo uma ferramenta ideológica no processo de divulgação de uma narrativa ideologia alinhada com os interesses identitários do Estado, que interferiram, inclusive, na compreensão de gênero e sexualidade na Índia. Essa variedade de temas amplia a pluralidade e relevância do cinema indiano na representação de diferentes realidades e perspectivas.

A inclusão e a representatividade são valores cada vez mais presentes no cinema contemporâneo. Há uma crescente conscientização sobre a importância de dar voz a grupos marginalizados e sub-representados na sociedade. Os filmes exploram narrativas que abordam questões relacionadas a gênero, casta, classe, sexualidade e diversidade cultural, buscando representar a sociedade indiana em toda

---

<sup>69</sup> Saran (2012) chama a atenção para a contribuição do mercado externo na bilheteria de Bollywood, que é popular no Paquistão, Reino Unido, Austrália, Estados Unidos e em parte do Oriente Médio. Um dos fatores determinantes para a exportação do cinema indiano é a diáspora indiana, que aumentou consideravelmente a partir da década de 1990, visando atender um público de indianos não residentes na Índia (Kemp, 2011), aproveitando a popularidade do cinema em países com comunidades indianas de tamanho significativo. Além disso, o processo de globalização influenciou a criação de um público indiano não residente na Índia, resultando na internacionalização das produções de Bollywood e, consequentemente, na conquista de visibilidade para o desenvolvimento econômico e cultural do país.

<sup>70</sup> O filme é um drama romântico que segue Amar (Shah Rukh Khan), um jornalista que se apaixona por Meghna (Manisha Koirala), uma mulher misteriosa que ele encontra durante uma missão. Conforme Amar descobre que Meghna é membro de um grupo militante envolvido em atividades terroristas, ele fica dividido entre seu amor obsessivo e o perigo que ela representa. O filme explora temas de amor, lealdade e sacrifício contra um pano de fundo de tensões políticas.

<sup>71</sup> Drama épico ambientado na Índia colonial britânica no final do século XIX. A história gira em torno de um pequeno vilarejo que sofre com a seca e a imposição de um pesado imposto agrícola pelos governantes britânicos. Quando o arrogante oficial britânico Capitão Russell (Paul Blackthorne) desafia os aldeões a um jogo de críquete, prometendo isentá-los do imposto caso vençam, Bhuvan (Aamir Khan), um jovem aldeão, aceita o desafio. Junto com seus companheiros, ele forma uma equipe improvável e enfrenta os britânicos em um jogo histórico, simbolizando resistência e esperança contra a opressão.

a sua diversidade. Esta tendência é comum entre as indústrias, de modo que as produtoras regionais coexistem com Bollywood e também estão florescendo, conforme mencionado anteriormente. Essa diversidade regional oferece uma variedade de narrativas e estilos, enriquecendo o panorama cinematográfico da Índia como um todo.

A independência política e territorial não foi suficiente para superar relações hierárquicas, reproduzidas também pela população autóctone. O processo de independência ganhou força com a incorporação das massas populares na luta, que apesar de heterogêneas, lutaram em prol da própria liberdade. Embora exista uma forte participação popular inspirada por seus líderes, que pregavam uma luta pacífica e sem uso de armas de fogo, há uma elite à frente do movimento.

A modernidade é a primeira filosofia social que conjura nas mentes da maior parte das pessoas comuns sonhos de independência e auto-governo. O regime de poder nas sociedades modernas prefere funcionar não através dos comandos de uma soberania suprema, mas através de práticas disciplinares que cada indivíduo impõe a seu próprio comportamento na base dos ditames da razão. E, contudo, não importa o quão habilmente a fábrica da razão possa disfarçar a realidade do poder, o desejo de autonomia continua a se levantar contra o poder; o poder enfrenta resistências. [...] O fardo da razão, os sonhos de liberdade; a vontade de poder, a resistência a ele: são todos elementos da modernidade. (Chatterjee, 2004, p. 62, 63)

É interessante ressaltar também o discurso iluminista do progresso visando alcançar a modernidade enquanto justificativa para a manutenção da submissão. Neste discurso, os britânicos indicavam a necessidade da presença deles – colonizadores – para a conquista da emancipação da Índia – colonizados. Somada a estratégia de dividir para governar, para evitar a união da população nativa a fim de resistir aos conquistadores. Por isso, o sujeito pós-colonial ainda deve se impor enquanto sujeito e afirmar sua identidade, superando a colonização das mentalidades e do discurso em contextos pós-coloniais. Atualmente, na modernidade capitalista, os discursos também compreendem imposição e, conseqüentemente, disputa, encontrando sua capacidade de existir nas relações de poder.

Apesar da conquista da independência da Índia (1947) ter levado à construção de um Estado secular e multicultural, ainda persistem lutas e esforços de grupos nacionalistas, como BJP, que buscam estabelecer a Índia como uma nação hindu. Este partido político, influente e muitas vezes no poder, defende uma ideologia *hindutva*, que busca promover a supremacia da cultura e dos valores hindus na



sociedade indiana. Essa perspectiva muitas vezes alimenta tensões religiosas e sociais, desafiando a visão secular do Estado e a coexistência pacífica das diversas comunidades religiosas do país. O que hoje entendemos como nacionalismo hindu teve início durante as lutas anticoloniais e coincide com a publicação de *Essentials of Hindutva* (1923), escrito por Vinayak Damodar Savarkar<sup>72</sup>. Esse marco representa o início da construção do nacionalismo hindu.

Atualmente, a Índia é governada por Narendra Damodardas Modi (BJP), conforme mencionado anteriormente, classificado como um governo de direita, fundamentalista e neoliberal. Em sua política, promove a industrialização; implementação da política de desmonetização, com o intuito de combater a corrupção; liberação econômica para atrair e facilitar os investimentos; reformas fiscais; digitalização dos serviços financeiros. Modi alinha o neoliberalismo ao fundamentalismo religioso com roupagem do hinduísmo, inspirando-se no fascismo italiano (Costa, 2012).

Em um contexto marcado por tensão político-religiosa e polarização da sociedade, o mandato de Narendra Modi foi criticado por adotar uma postura de governo nacionalista que reprime o secularismo e usar a religião como instrumento de opressão para instigar a violência, principalmente contra as minorias. Trata-se da política econômica que agravou a desigualdade no país, violação dos direitos humanos em relação as minorias religiosas – muçulmanos e cristãos –, promoção da identidade nacional com base na religião hindu, e restrição à liberdade de expressão e de imprensa.

Modi também foi criticado em veículos de imprensa. O reconhecimento internacional da Índia foi rebaixado de maior democracia do mundo para “democracia parcialmente livre” (Freedom House), “autocracia eleitoral” (V-Dem), “democracia deficiente” (The Economist). O quadro sócio-político que se constrói decorrente da disputa de propostas nacionalistas opostas em conjunto com a tentativa de definição da identidade indiana em um contexto de crise da identidade em um país tão plural como a Índia resulta em problemáticas. Trata-se dos ataques contra a imprensa indiana, que é a ponta do iceberg de outras perseguições e episódios de violência.

O documentário da BBC sobre premiê Modi foi cancelado, devido à presença do envolvimento de primeiro-ministro nos distúrbios de Gujarat em 2002, no

---

<sup>72</sup> Na segunda edição deste manifesto, o título foi alterado para *Hindutva: Who is a Hindu?*

período em que ele era governador do estado. Depois disso, a Receita Federal realizou uma operação no dia 14 de fevereiro de 2023 nos escritórios da rede britânica BBC em Nova Délhi e Mumbai e confiscou documentos e telefones de jornalistas. O canal *Media One* foi suspenso durante a transmissão das notícias apresentadas por Vinesh Kunhiraman e ficou fora do ar por dois dias por ordem do Ministério da Informação, Televisão e Rádio. A suspensão ocorreu devido à cobertura dos ataques de grupos enfurecidos contra muçulmanos em Nova Délhi, que aparentemente criticava a política de Délhi e RSS, conforme indicado na ordem.

Esta atitude do governo fere o Artigo 19 da Constituição Indiana (2022, p. 9), que garante liberdade de expressão aos cidadãos, direito de se reunir pacificamente sem armas e de realizar qualquer ocupação profissional, comércio ou negócio. Movimentos liderados por indianas e feministas têm se levantado em oposição ao crescimento do nacionalismo hindu, em virtude de crescentes políticas de opressão direcionadas às minorias, incluindo mulheres. Argumentam que o governo tem falhado em tomar medidas adequadas para combater a violência de gênero, promover a igualdade de gênero e assegurar os direitos civis das mulheres. Essas ativistas destacam uma lacuna preocupante entre a retórica política e as ações efetivas para proteger e promover os direitos das mulheres na Índia. Elas apontam para um ambiente em que as mulheres continuam a enfrentar desafios significativos, incluindo violência doméstica, assédio sexual e discriminação institucionalizada. Além disso, eles enfatizam a necessidade urgente de políticas abrangentes e implementação rigorosa das leis existentes para garantir a segurança e a igualdade das mulheres em todas as esferas da sociedade indiana. Para as ativistas, a luta contra a opressão de gênero é inseparável da luta mais ampla contra o nacionalismo exclusivista que marginaliza as minorias e restringe os direitos individuais fundamentais.

As críticas ao governo por não tomar medidas adequadas para combater a violência de gênero e promover a igualdade de gênero podem levantar questões sobre como as representações de gênero são tratadas na indústria cinematográfica. Se houver pressões políticas ou ideológicas que afetem a liberdade de expressão e a criatividade na produção cinematográfica, isso pode influenciar indiretamente as práticas de roteirização em Bollywood. Pressões para retratar certas narrativas ou evitar tópicos sensíveis podem criar um ambiente em que a originalidade seja

comprometida em favor da conformidade com as expectativas impostas pelo governo ou por grupos de interesse.

Apesar de críticas a respeito da conduta de produtores indianos sobre “copiar em nome da inspiração sempre foi um estilo de Bollywood” (Tandiwala; Kotalkar, 2021, p. 10, tradução nossa<sup>73</sup>). Justifica-se que uma das causas é a preferência declarada do indiano pelo cinema nacional, que incentiva o investimento em produções nacionais baseadas em obras estrangeiras, que não têm tanta força no país. Embora em alguns momentos esse fenômeno seja considerado pejorativo, sugerindo que os produtores indianos estão plagiando, na realidade essas reinterpretações de obras estrangeiras (Costa, 2012, p. 253) são impulsionadas pela preferência do público indiano por filmes nacionais.

Bollywood recebeu críticas sobre possíveis cópias de roteiros e obras de cineastas nacionais e internacionais, devido à produção de filmes inspirados em obras hollywoodianas. Tandiwala e Kotalkar (2021) afirmam que na Índia o plágio é considerado uma questão moral e não legal, por isso, ainda não foi colocado sistematicamente em discussão na indústria de cinema, como ocorre em outros países. Assim, nota-se justificativas que se sustentam no termo de inspiração, mesmo quando o roteiro seja regravado de maneira idêntica.

Um exemplo disso aconteceu com o cineasta brasileiro Jorge Furtado, que teve seu filme *O homem que copiava* (2003) plagiado pelo diretor indiano Swathi Bhaskar no filme *Currency* (2009), produzido no idioma malaiala. Conforme relatado por Furtado, após a exibição de seu filme em um Festival de Cinema realizado no Kerala, em que ele foi contemplado com o prêmio de direção, diversas ofertas surgiram com interessados em adquirir os direitos do roteiro para produzir uma versão indiana. No entanto, nenhum acordo foi concretizado, e um tempo depois ele descobriu que o filme tinha sido produzido mesmo sem autorização. Furtado explicou que a razão para não iniciar uma ação legal contra Bhaskar ocorre devido à dificuldade de buscar este tipo de reparação na Índia.

---

<sup>73</sup> Original: Copying in the name of inspiration has Always been a style of Bollywood. (Tandiwala; Kotalkar, 2021, p. 10)

Hollywood representa aproximadamente 5% do mercado cinematográfico na Índia<sup>74</sup>, já que o povo indiano gosta de se ver representado na tela<sup>75</sup>. As produções nacionais respondem a expectativa do espectador indiano, que gosta de participar ativamente do filme. A audiência indiana é ativa com uma participação física bem evidente, como dançar junto com os atores durante a exibição do filme (Srinivas, 2016). É uma postura que contrasta com o cinema ocidental, no qual todos se mantêm em silêncio e permanecem sentados, entendido como audiência fisicamente passiva.

Atualmente o número de produções anuais de Bollywood quintuplicou, se compararmos com a década de 1930. É um aumento que representa sua potência como entretenimento de massa. Este crescimento fica ainda mais evidente se levarmos em consideração o número de habitantes e a desigualdade social da Índia. Bollywood é uma das indústrias cinematográficas com maior visibilidade devido ao alto número de exportações e, portanto, mais acessível ao público internacional. Por causa desta popularidade e apesar da concorrência, inúmeros cineastas do cinema regional utilizam a terminologia para alcançar visibilidade internacional, mas é importante ressaltar que da quantidade total de produções fílmicas atribuídas à Bollywood, tem o mérito, de fato, apenas sobre 25%.

Tollywood é classificado como a sexta indústria cinematográfica, enquanto Bollywood é a produtora mais famosa do país, tanto no plano nacional, como internacionalmente. Já o cinema hindi é responsável por um quarto das mais ou menos mil produções fílmica anuais indianas (Kemp, 2011). Por esse modo, para os leigos, cinema indiano e cinema hindi se misturam facilmente, como se todos os filmes do país fossem da mesma produtora. Uma das causas para a confusão é que devido ao sucesso de Bollywood, outras produtoras indianas utilizam-se do termo em seu marketing devido à associação com filmes indianos<sup>76</sup> (Ballerini, 2009).

Atualmente, os principais centros de produção cinematográfica são de Mumbai, Chennai, Calcutá, Bangalore e Hyderabad. Apesar de algumas indústrias regionais do país ainda terem pouco destaque devido à barreira do idioma, este

---

<sup>74</sup> Essa audiência aumentou com a popularização da televisão, que tornou acessível os canais estrangeiros.

<sup>75</sup> Como o espectador indiano gosta de ver sua cultura na tela, o cinema explora a relação do que é produzido com o que ocorre no plano da vida real. A produção fílmica visa inserir o público em uma narrativa que invoca o imaginário nacional, etnolinguístico, identidade do povo.

<sup>76</sup> De acordo com Franthiesco Ballerini (2009, p. 10), da mesma forma que o cinema indiano está relacionado à Bollywood, muitos dos filmes categorizados como hollywoodianos não são produzidos em Los Angeles ou mesmo nos EUA.

obstáculo tem sido contornado com o lançamento de filmes dublados em várias línguas, em sua maioria hindi, tâmil, bengali e inglês. Esta estratégia de distribuição visa atrair um público exterior e aumentar a receita, com o foco em narrativas com estilo cinematográfico pan-indiano, além de não restringir suas representações apenas a uma região. O cinema indiano se consagrou enquanto instrumento de entretenimento popular e possui uma produção extensa em números de filmes que agradam o espectador nacional, além de estarem conquistando espaço internacional.

### MÚLTIPLA COLONIZAÇÃO DA MULHER E SUAS REPRESENTAÇÕES NO CINEMA INDIANO

A partir da evolução dos acontecimentos e contextos supracitados, é possível afirmar que as reformas ocorridas na Índia nos âmbitos político, filosófico e religioso foram moldadas pela percepção que os indianos tinham do colonizador e pelo entendimento que julgavam que o colonizador possuía sobre esses temas, dentre eles a condição da mulher. A compreensão de sujeito subalterno presente dos estudos Pós-coloniais tem influência de Antonio Gramsci (1891-1937), que cunhou o conceito de subalternidade. Para Gramsci, este sujeito está inserido em um grupo social que ocupa uma posição subordinada na estrutura social e política. Este sujeito, devido à sua inferiorização, enfrenta desvantagem econômica, que acaba também se refletindo no campo político e cultural.

Ao longo do processo histórico, inúmeros grupos foram considerados subalternos. Entre os que foram silenciados e excluídos dos processos decisórios, destacam-se pessoas escravizadas, camponeses e trabalhadores operários, minorias étnicas e religiosas, além do foco do presente estudo: as mulheres, especificamente a mulher indiana.

Embora *Bulbbul* e as fontes secundárias desta pesquisa não abordem de maneira direta a estrutura de castas, elas destacam de forma indireta a prosperidade e o prestígio financeiro e social de seus personagens. É importante observar que a posição do sujeito em uma sociedade estratificada é um aspecto relevante, pois é com base nela que os obstáculos se apresentam. Dumont (2008) defende que só é possível estudar a Índia se levarmos em consideração a estratificação social do país. Contudo, focar apenas nas castas seria uma visão demasiadamente reducionista. Na teoria, o sistema de castas não possibilita mobilidade social ao longo da vida do

indivíduo, mas é possível observar certa dinâmica. Por isso, compreendê-lo se torna uma tarefa ainda mais complexa quando se aprofunda no significado do conceito, uma vez que ele divide opiniões até mesmo na literatura acadêmica.

O sistema de castas é uma classificação social da Índia que divide a sociedade em grupos hereditários, baseada na tradição do hinduísmo – a religião predominante no país. Existem quatro castas<sup>77</sup> principais: *brāhmanes (brāhmaṇe)*, constituída pelos sacerdotes, hoje pelos intelectuais e professores, que encontra-se no topo da hierarquia e representa a cabeça e o intelecto de *Brahma*; em seguida, os *kshatriyas (kṣatriya)*, a classe dos guerreiros, atualmente autoridades governantes e policiais, simbolizando os braços de *Brahma*; em terceiro lugar na hierarquia, os *vaishyas (vaiśya)*, comerciantes e mercadores, caracterizando as pernas de *Brahma*; e por fim, os *shudras (śūdra)*, considerados a base da sociedade, correspondendo aos pés de *Brahma*, responsáveis por trabalhos braçais, tais como operários, artesãos e camponeses.

Essas quatro divisões principais foram subsequentemente fragmentadas, totalizando aproximadamente 3 mil castas e 25 mil subdivisões. Assim, tal fenômeno torna a eventual catalogação muito complexa devido à especificidade da ocupação ou profissão de cada casta. Béteille (1965, p. 45) atenta para o fato de que as divisões de castas influenciam nas interações sociais, esperando-se que cada indivíduo se comporte e tenha valores e ideias de acordo com a norma de conduta da sua casta.

A discriminação baseada em castas é crime e prevê punição para qualquer tipo de ofensa ou práticas relacionadas, conforme o seguinte trecho do Artigo 15 da Constituição,

**Artigo 15: Proibição de discriminação por motivos de religião, raça, casta, sexo ou local de nascimento.**

(1) O Estado não discriminará nenhum cidadão com base apenas em religião, raça, casta, sexo, local de nascimento ou qualquer um deles.

(2) Nenhum cidadão deve, por motivos apenas de religião, raça, casta, sexo, local de nascimento ou qualquer um deles, estar sujeito a qualquer

---

<sup>77</sup> Na contemporaneidade, estudos antropológicos partem do pressuposto de que é necessária uma desambiguação do significado da palavra casta (Carvalho, 2018). É um termo que pode se referir a esfera ético-espiritual, chamado de varṇa, ou a condição de nascimento/herança, jāti. E mesmo quando o significado se refere ao nascimento, o que é entendido por jāti, suas relações hierárquicas e costumes, sofrem modificação de acordo com o contexto e localização geográfica (Srinivas, 1962). Srinivas (1962) usa a denominação de casta, enquanto Louis Dumont (2008) defende o termo varṇa. Optamos pelo uso de “casta”, levando em consideração o entendimento de Srinivas como função profissional exercida e predeterminada pela família de nascimento; porém, sem ignorar o sistema de castas como a base da hierarquia social que Dumont defende como não econômica, já que são relações baseadas tradicionalmente na troca.

deficiência, responsabilidade, restrição ou condição em relação a acesso a lojas, restaurantes públicos, hotéis e locais de entretenimento; ou o uso de poços, tanques, banhos, estradas e locais de estância pública mantida total ou parcialmente por fundos do Estado ou destinada ao uso do público em geral.

(3) Nada neste artigo impedirá o Estado de fazer qualquer provisão especial para mulheres e crianças

(4) Nada neste artigo ou na cláusula (2) do artigo 29 impedirá o Estado de fazer qualquer provisão especial para o avanço de quaisquer classes social e educacionalmente atrasadas de cidadãos ou para as castas e tribos listadas. (CI, 2022, p. 6-7)

Embora a Constituição ampare esses grupos carentes para auxiliá-los em seu desenvolvimento educacional e econômico, essa estratificação social se encontra no inconsciente político e social do país. Como consequência disso, a discriminação ainda ocorre. Rao (2009) atenta para a estrutura de castas, sobretudo no caso dos *dalits*, que devido à sua posição precária na sociedade encontram maior dificuldade em superar a subalternidade. Portanto, mesmo com a política de cotas e criminalização de certos comportamentos discriminatórios, estes continuam acontecendo.

Contudo, devido à condição de subalternidade de alguns grupos, existe amparo a fim de auxiliá-los em seu desenvolvimento educacional e econômico. Os Artigos 29 e 30 da constituição protegem os interesses das minorias e lhes dá o direito de estabelecer e/ou administrar instituições educacionais. Para tanto é preciso ser cidadão residente em território indiano e não deve ser discriminado com base na língua ou religião. O Artigo 46 promove interesses educacionais e econômicos de seções sociais mais fracas.

**Artigo 46. Promoção dos interesses educacionais e econômicos das Castas Programadas, Tribos Programadas e outras seções mais vulneráveis.** - O Estado promoverá com especial cuidado os interesses educacionais e econômicos das seções mais vulneráveis da população e, em particular, das Castas Programadas e das Tribos Programadas, e as protegerá contra injustiça social e todas as formas de exploração (CI, 2022, p. 23, tradução nossa<sup>78</sup>)

Outro aspecto da Constituição é a garantia ao direito de livre escolha de casais ao matrimônio entre diferentes castas. Entretanto, tal prática é

---

<sup>78</sup> Original: 46. **Promotion of educational and economic interests of Scheduled Castes, Scheduled Tribes and other weaker sections.** — The State shall promote with special care the educational and economic interests of the weaker sections of the people, and, in particular, of the Scheduled Castes and the Scheduled Tribes, and shall protect them from social injustice and all forms of exploitation. (CI, 2022, p. 23)

consuetudinariamente proibida, o que é demonstrado pela existência de crimes de honra, que visam ridicularizar e/ou punir casais de castas diferentes que decidem se casar. Em entrevista, a ativista Jagmati Sangwan (2020), nos chama atenção para o registro anual de aproximadamente 1000 denúncias de vítimas de crimes de honra. Entre as retaliações, a aldeia rompendo vínculos sociais com o casal e o expulsa o casal do vilarejo, pintam o rosto de ambos de preto para expô-los à vizinhança, cortam seus cabelos de determinada maneira a fim de humilhá-los. Em muitos casos, o casal é executado.

É importante ressaltar que apenas os hindus seguem o sistema de castas, mas como os adeptos do hinduísmo são maioria, esta forma de estratificação afetou também outras comunidades minoritárias da Índia. Florência Costa (2012) argumenta que ainda existem negacionistas que afirmam que o sistema de castas não existe, enquanto outros defendem que é uma realidade presente apenas no ambiente rural. Entretanto, a população rural é significativa, pois corresponde a 70% da Índia.

B. R. Ambedkar, grande líder *dalit*, apoiava a aniquilação das castas, redistribuição das riquezas, além de apoiar a igualdade de oportunidade e de direitos. Ele converteu-se ao budismo e considerava o hinduísmo uma câmara de horrores, principalmente para os dalits, encorajando a conversão para religiões que promovessem mais igualdade em suas escrituras. Roy (2017) afirma que na época do Império, isto é, antes da chegada dos britânicos, dalits se converteram ao cristianismo, islamismo e sikhismo.

Atualmente o fato de o sistema de castas não ter desaparecido da Índia é visto como uma banalidade, na mesma proporção que a expansão do desenvolvimento tecnológico e, concomitantemente, a estrutura social que é gerada. As castas nas áreas rurais, a despeito da ocorrência de muitas mudanças, persistem com o formato tradicional, isto é, como um sistema dividido hierarquicamente, integrado localmente, diferenciados ocupacional e ritualmente, e como extratos sociais endógenos. No atual contexto urbano, o sistema de castas persiste sob a forma de complexas redes de grupos de interesse preservados através da endogamia, e legitimados pela religião (Gould, 1963, p. 427)

De acordo com Gould (1963) em áreas rurais a presença da estrutura social com base nas castas é mais acentuada, em grande parte devido ao caráter religioso. No século XIX houve um êxodo regular do campo para Calcutá, devido ao declínio da economia rural e início da industrialização, e se estabeleceram em diferentes partes da cidade (Banerjee, 1997). Sangari e Vaid (1997) destacam que, no contexto colonial,



a divisão entre o espaço urbano e rural no país era mais espacial do que social, de modo que tanto a aristocracia rural urbana como comunidades comerciais (que mais tarde se tornaram capitalistas) estavam ligadas à economia agrária e à sociedade rural.

O fato de o sistema de castas não ter desaparecido foi banalizado na mesma proporção que o desenvolvimento tecnológico no país, o que contribuiu para uma organização mais complexa no contexto urbano, também devido à influência do capitalismo (Alves, 2012). Essas relações de poder das castas altas em relação às baixas influenciaram a manutenção da supremacia material e socialmente hierárquica que ocorre internamente na Índia.

É evidente que em toda e qualquer sociedade é necessária a existência de regras. Deste modo, a Índia pré-colonial não era diferente, já que também existiam ali critérios que delineavam a conduta de cada grupo. Assim, hipótese de que a colonização acentuou a inferiorização deste sistema de castas é devida a alguns vestígios presentes em textos canônicos. Isso se dá pelo fato de existirem relatos em histórias da mitologia hindu, por exemplo, no *mahābhārata*, em que se mudava de família para poder aprender outra função, após comprovação da capacidade.

Para Ashis Nandy (2015), embora as leis tenham oficialmente extinguido as castas, o processo de luta dos dalits para conquistar sua posição no topo da hierarquia das castas acabou por fortalecer essa mesma estrutura. Com frequência, até mesmo aqueles dentro da casta que ocupam posições superiores em relação aos dalits não desejam que estes últimos alcancem efetivamente uma posição mais elevada, uma vez que tais indivíduos necessitam que os dalits, apesar das opressões enfrentadas, desempenhem as funções que lhes são atribuídas.

É possível observar, também, a religião enquanto instituição que sustenta essas relações de poder entre as classes sociais. Os indivíduos das castas mais altas, inclusive devido ao contato com outras culturas, principalmente países ocidentais de primeiro mundo, tendem a se desligar da tradição religiosa. Em contrapartida, quanto mais pobre e mais rural, mais enraizados são os costumes religiosos, seguidos ao pé da letra, o que contribui com a manutenção de divisões sociais e o controle de revoluções.

As religiões que conseguem estabelecer um código moral dominante e universalista para a sociedade como um todo podem então ser vistas de dois pontos de vista bem diferentes. Para os grupos dominantes, ela oferece a

justificativa ideológica necessária para as divisões sociais existentes, faz com que essas divisões pareçam não antagônicas e mantém unida uma sociedade potencialmente dividida em um todo. Para as massas subordinadas, a religião entra em seu senso comum como o elemento que lhes dá acesso a uma ordem cultural mais poderosa; o elemento da religião então coexiste e se mistura de uma forma aparentemente eclética com os elementos originais do bom senso (Chatterjee, 1994, p. 172, tradução nossa<sup>79</sup>).

Apesar da unidade que a religião aparenta, dependendo da classe social na qual o sujeito está inserido, a conduta sofre certos ajustes, ou até mesmo tolera-se a intensidade da manutenção da tradição, para mais ou para menos, de acordo com a classe social ou casta do fiel. A religião possui uma ideologia única, porém, com duas tendências opostas devido à sociedade estar embasada na estratificação social (Chatterjee, 1994). Sendo assim, nota-se a presença de um código moral, que influencia a sociedade como um todo, ao mesmo tempo em que o sujeito subalterno rejeita este código dominante de conduta.

O reconhecimento pelos ingleses dessa suposta superioridade das castas mais altas contribuiu para a marginalização dentro da Índia, perpetuada tanto pelos próprios indianos, que se sentiam mais privilegiados com o suposto reconhecimento de seus dominadores, quanto pelos britânicos. Essa dinâmica criou uma divisão artificial entre os indianos, desmembrando a unidade do povo e facilitando sua dominação. Essa narrativa reforçou a hierarquia social e exacerbou as desigualdades existentes no país, já que desmembrar a unidade de um povo facilita o processo de domínio. Neste contexto, Spivak (2010) questiona se o sujeito subalterno pode falar, simultâneo a crítica ao discurso do *Subaltern Studies*, justamente por ser baseado em documentação produzida pelos ingleses, nos quais os subalternos possuem mínimos registros de seus vestígios. Este discurso de meritocracia também foi apropriado em prol dos interesses políticos do nacionalismo hindu, o que contribuiu para a fundamentação da estrutura de castas na contemporaneidade. De acordo com Arundhati Roy (2017), as castas são o motor da Índia moderna, que acaba, portanto se sustentando neste sistema de exploração. Entretanto, após a ressignificação do

---

<sup>79</sup> Original: Religions which succeed in establishing a dominant and universalist moral code for society as a whole can then be looked at from two quite different standpoints. For the dominant groups it offers the necessary ideological justification for existing social divisions, makes those divisions appear non-antagonistic and holds together a potentially divided society into a single whole. For the subordinate masses religion enters their common sense as the element which affords them an access to a more powerful cultural order; the element of religion then coexists and intermingles in an apparently eclectic fashion with the original elements of common sense.

sistema de castas devido à colonização, com a formação do Estado-nação e adesão do liberalismo econômico, a meritocracia atende aos interesses do sistema capitalista na contemporaneidade.

A questão da estratificação social com base nas castas ainda é problemática na Índia. Mesmo após a globalização e com o debate acerca dos direitos humanos, existe repúdio contra castas, opressão de gênero e violência contra indivíduos em condição de subalternidade. De acordo com Roy (2017), a globalização da Índia é fruto da exploração dos pobres. Apesar de a Constituição vigente no país criminalizar juridicamente o preconceito, além de outras ementas que, em tese, visariam a igualdade, a segregação social com base nas castas continua sendo uma triste realidade.

No tocante ao papel da mulher e como ela é compreendida na sociedade indiana, surgem outras questões que vão além do fato dela ser subalterna por estar embutida em um contexto de colonização. Existe também a violência de castas, e isso deixa marca no corpo das mulheres (Gupta, 2001). Isso acontece porque “a vida das mulheres existe na interface da desigualdade de casta e classe, especialmente porque a descrição e o gerenciamento do gênero e da sexualidade feminina estão envolvidos na manutenção e reprodução da desigualdade social” (Sangari; Vaid, 1997, p. 5, tradução nossa<sup>80</sup>).

Ao longo do século XIX, diferentes versões da emancipação feminina foram lentamente vinculadas à ideia de libertação e regeneração nacional da Índia (Sangari; Vaid, 1997). A visibilidade da mulher indiana é um indicativo do sucesso do movimento feminista no país, mas não esconde seus problemas (Tharu; Niranjana, 1997). Entre os inúmeros problemas, podemos destacar o fato de mulheres de castas mais altas bloquearem alianças com sujeitos em condições de subalternidade.

Embora no final do século XX e início do XXI tenha ocorrido um avanço das discussões acerca do papel da mulher na sociedade, os processos enfrentados na Índia, tais como desenvolvimento, modelos nacionalistas e conflitos identitários, não foram eficazes na promoção do status da mulher no país. De acordo com Sangari e Vaid (1997), definir o gênero é crucial para formação de classe e de uma ideologia dominante, porque os sistemas patriarcais são diferenciados com base na classe

---

<sup>80</sup> Original: The lives of women exist at the interface of caste and class inequality, especially since the description and management of gender and female sexuality is involved in the maintenance and reproduction of social inequality. (Sangari; Vaid, 1997, p. 5)

social. Na Índia, isso se torna ainda mais complexo, uma vez que as estruturas patriarcais também estão alinhadas às posições na hierarquia de castas e modos de sujeição.

A dinâmica do domínio colonial, que para dominar legitimou ideologias e desigualdade, resultou no fomento de conflitos no interior das comunidades e movimentos sociais. Mulheres dalits criticaram o movimento feminista na Índia, já que ele era composto majoritariamente por mulheres hindus das castas mais altas e, assim sendo, as reivindicações das mulheres de castas categorizadas inferiores foram deixadas de lado. Mulheres dalits são constantemente consideradas intelectualmente defasadas, como se sua forma de existência possibilitasse adquirir apenas experiência prática (Gupta, 2001).

Este fenômeno, que representa a colonização da mulher sobre outras mulheres em condição de maior subalternidade também pode ser observado nas composições literárias. O que é proveniente da cultura popular com uma linguagem informal, produzido por mulheres de castas baixas, é de autoria anônima. Tais registros foram preservados até a atualidade devido à tradição oral, sendo estes cantos passados de geração em geração. Em contrapartida, obras e composições de mulheres da elite, produzidas em sânscrito ou na linguagem formal, não só possuem autoria, como demonstram o treinamento educacional pelo qual as autoras foram submetidas.

Estima-se que cerca de 190 mulheres autoras tenham produzido cerca de 400 obras no período de 1856 a 1910, abrangendo poemas, romances, peças teatrais, ensaios e autobiografias. Durante o mesmo período, circulavam em Bengala 21 periódicos com associação editorial feminina, dedicados principalmente a questões feministas. A maioria das mulheres autoras desse período vinha de lares respeitáveis, geralmente de famílias *bhadralok* abastadas e de castas superiores. Entre os nomes proeminentes estão Swarnakumari Devi (1855-1932), da família Tagore, irmã mais velha de Rabindranath; Prasannamoyi Devi (1857-1939), filha de um *zemindar* (proprietário de terras) do leste de Bengala que foi educada em casa; Girindramohini Dasi (1858-1925), que aprendeu inglês primeiro com seu pai e depois com seu marido, um membro da família do conhecido milionário Akrur Dutt; Mankumari Basu (1863-1943), sobrinha do poeta Michael Madhusudan Dutt; e Kamini Ray (1864-1933), que foi educada em uma escola e depois se tornou professora na Escola Bethune (Banerjee, 1997, p. 160-161).

A corrente Pós-colonial parte do princípio de que a luta por transformação social a fim de superar a condição de subalternidade envolve mudanças econômicas e, principalmente, transformações no campo cultural e das ideias. Na década de 1980 se desenvolveram os estudos literários na corrente Pós-colonial e com eles, conflitos identitários e estudos de gênero. Durante o contexto de crítica cultural dos estudos Pós-coloniais, houve a inserção da temática de gênero. Hall (1996, p. 264) afirma que as feministas forçaram essa entrada e teriam causado uma interrupção, reconhecendo que desafiaram o status quo dos estudos Pós-coloniais ao trazerem à tona questões de gênero e feminismo dentro deles. Apesar disso, a luta feminista encontrou espaço por sua reivindicação legítima, que assim como a corrente Pós-colonial, buscava (e ainda almeja) o resgate do que fora silenciado. Essa intervenção feminista levou a uma expansão e enriquecimento das discussões dentro dos estudos Pós-coloniais, destacando a importância de se considerar não apenas as dimensões políticas e econômicas, mas também as dimensões de gênero e sexualidade.

Conforme as discussões acerca de gênero foram conquistando maior complexidade, percebe-se a existência de inúmeras formas de categorizar indivíduos. Pós-modernistas das políticas identitárias observaram que o recorte permite pensar inúmeras formas de diferenciação a partir de categorias como gênero, raça – agora compreendida como etnia –, classe e/ou nacionalidade. A partir da década de 1990, no contexto de emergência dos estudos Pós-coloniais e subalternos, questionou-se a continuidade de opressão de gênero, que são influenciadas por práticas coloniais. O *oriente*, por exemplo, é um conceito que representa uma construção ocidental intelectual, política e estética, ao passo que pauta o comportamento do outro como diferente e oposto ao seu próprio e, portanto, inferior (Said, 2007). A ideologia imperialista construiu a condição de superioridade dos conquistadores, em detrimento dos povos ocupados que foram subjugados.

A Índia teve contato com inúmeros povos, resultando em um hibridismo cultural. Durante a colonização, ela passou por vários níveis de ocupação. A mulher, muitas vezes vista como a personificação da nação, também foi oprimida. Essa relação entre mulher e a nação está enraizada em tradições culturais, mitologia e história do país. Na cultura indiana, a terra é frequentemente personificada como “Mãe Índia” (भारत माता – *bhārata mātā*), simboliza a nação como uma mãe que cuida e nutre seus filhos. Na mitologia indiana, as deusas desempenham papéis importantes e são

adoradas como manifestações do divino feminino. Deidades como *Lakṣmī* (deusa da riqueza), *Sarasvatī* (deusa do conhecimento) e *Durgā* (deusa da força) representam qualidades e virtudes desejáveis na sociedade indiana e em uma mulher.

Por esse modo, a mulher desempenha um papel central na família indiana, muitas vezes sendo vista como o alicerce e a guardiã das tradições e valores familiares. Ela é responsável pela harmonia familiar e pela transmissão de cultura e moralidade às gerações futuras. Muitas vezes é retratada como resiliente e forte, é capaz de enfrentar desafios e superar adversidades. Sua determinação e habilidade para enfrentar as dificuldades são vistas como características intrínsecas à identidade nacional.

Contudo, a mulher, mesmo como representante da nação, também sofreu com formas de dominação. Bonnici (1998) defende que o primeiro domínio se dá pelo colonizador, que impõe sua superioridade sobre toda a sociedade; depois, mesmo após a independência política e econômica, permanece a dominação das mentalidades. Desse modo, a mulher sofre um segundo nível de colonização, ao ser subjugada também pelos homens autóctones com base na supremacia de gênero. De acordo com Bonnici (1998), a mulher sofre dupla colonização, por estar em mais categorias subalternas do que o homem.

É preciso abrir mão da visão binária e limitada que coloca Ocidente e não Ocidente em oposição, ou é sempre analisado como ponto de comparação. Cada sociedade deve ser compreendida como única, com sua própria identidade, cultura, ou seja, a partir de seus próprios termos. Embora uma pequena parte da população indiana possa ter sido diretamente influenciada pelo colonialismo e, portanto, possa sentir-se conectada de alguma forma ao mundo ocidental, a maioria dos indianos comuns não tem motivos para se verem como opostos ou contrapartes dos homens ocidentais.

Os ingleses que vieram para Bengala nos séculos XVIII e XIX, carregavam dois fardos: “o ‘fardo do homem branco’ de educar os nativos não iluminados, e o ‘fardo do homem’ de emancipar as mulheres nativas que consideravam ser um meio sociocultural de total ignorância e impureza” (Banerjee, 1997, p. 127-128, tradução nossa<sup>81</sup>). Esta visão acerca da mulher foi passada para os homens bengalis de

---

<sup>81</sup> Original: the ‘white man’s burden’ of educating the unenlightened natives, and the ‘man’s burden’ of emancipating native women from what they considered to be a socio-cultural milieu of utter ignorance and impurity. (Banerjee, 1997, p. 127-128)

classes média e alta educados por missionários e estudiosos ingleses e no idioma inglês. Um exemplo é a classe *bhadralok*, cujo nome surgiu na sociedade bengali no início do século XIX como um sinônimo sanscritizado do termo inglês "gentleman", consolidando-se como uma classe influente.

No contexto de Bengala no século XIX, a classe *bhadralok* desempenhou um papel crucial na estrutura social e política da região, moldando não apenas as relações interpessoais, mas também as dinâmicas de poder e influência. A elite urbana *bhadralok*, cujo conceito significa "respeitável" ou "culto", era composta por homens das classes média e alta, principalmente intelectuais e profissionais urbanos, como advogados, médicos e funcionários públicos. Representava uma elite educada e culturalmente sofisticada, que emergiu como uma força dominante na sociedade bengali durante o período colonial britânico. Contrastavam com a classe social *chhotolok*, que significa "classe pequena" ou "pessoas baixas", e incluía classes pobres e de baixa renda. A categoria deriva diretamente do sistema de varna e jati na sociedade hindu bengali e não pode ser considerada uma tradução dos termos ingleses *lower classes* ou *serfs*.

A característica crucial do Bhadrlok por excelência na área rural é o fato negativo de que eles não lavram campos com suas próprias mãos. Eles também são esperados ser alfabetizados. Enquanto as três castas mais altas, Brahman, Vaidya e Kayastha, são universalmente aceitas como Bhadrlok na Bengala Ocidental rural, existem certos grupos na faixa intermediária e inferior (embora não a mais baixa) da hierarquia varna que alcançam o status de Bhadrlok principalmente com base na dominância local em posse de terras e número. (Sinha e Bhattacharya, 1969, p. 54, tradução nossa<sup>82</sup>)

As relações de terra e trabalho, portanto, são a base fundamental da grande divisão de castas entre *bhadralok* e *chhotolok*. Os *bhadraloks*, que detêm o controle das terras e geralmente não trabalham diretamente no campo, são contrastados com os *chhotoloks*, que pertencem às classes pobres e de baixa renda. Essa distinção social é evidente durante os festivais comunitários, "como *Durgā Pūjā*, *Kālī Pūjā*, *Sitālā Pūjā* e *Mamsā Pūjā*, as castas *chhotolok* não têm permissão para oferecer flores aos

---

<sup>82</sup> Original: The crucial characteristic of the Bhadrlok per excellence in the rural area is the negative feature that they do not plough fields with their own hands. They are also expected to be literate. While the three uppermost castes, the Brahman, Vaidya and Kayastha, are universally accepted as Bhadrlok in rural West Bengal, there are certain groups in the middle and the lower (though not the lowest) range of the varna strata who attain Bhadrlok status mainly on the basis of local dominance in landholding and number. (Sinha e Bhattacharya, 1969, p. 54)

ídolos” (Sinha e Bhattacharya, 1969, p. 62, tradução nossa<sup>83</sup>). Além disso, os *chhotoloks* foram proibidos de entrar nos templos, embora adorassem suas próprias divindades domésticas, consideradas de status inferior. Essas restrições refletem e reforçam a hierarquia social e a segregação das castas, perpetuando a divisão entre os *bhadraloks*, considerados de alta posição social, e os *chhotolok*, vistos como pertencentes às classes mais baixas<sup>84</sup>.

As mulheres dos *bhadraloks* eram chamadas de *bhadramahilas* (ভদ্রমহিলা *bhadramahilā*), onde *bhadra* significa gentil, cortês; *mahilā* é mulher, feminino. Portanto, pode ser traduzido como mulher nobre, esposa virtuosa ou mulher respeitável. Esse conceito desempenhou uma função importante no renascimento cultural do século XIX em Bengala e nos movimentos de reforma social da época. Neste contexto, ocorreu uma divisão entre as esferas social e política, resultando em uma dicotomia entre dois domínios - *ghar* (lar) e *bāhir* (mundo)<sup>85</sup>, representado em *Bulbbul*.

O *ghar* representava o espaço privado, onde valores tradicionais, costumes familiares e rituais religiosos eram preservados e celebrados. Era o domínio das mulheres, responsáveis pela gestão do lar e pela transmissão de tradições culturais e morais às gerações futuras. Por outro lado, o *bāhir* era o espaço público, onde os homens da classe *bhadralok* exerciam sua influência e autoridade, participando de atividades políticas, sociais e culturais. Essa divisão delineava os papéis de gênero dentro da sociedade bengali e refletia as tensões entre o conservadorismo social e as aspirações modernizadoras da classe *bhadralok*.

Enquanto o *ghar* representava a preservação dos valores tradicionais e da ordem social estabelecida, o *bāhir* era o palco para a expressão das ideias políticas progressistas e reformistas, como o movimento pela educação das mulheres, o renascimento cultural bengali e as demandas por reformas sociais e políticas. A dicotomia entre *ghar* e *bāhir* também se estendia à esfera política, com a classe *bhadralok* exercendo influência tanto nos círculos de poder colonial britânico quanto

<sup>83</sup> Original: During the community festivals such as Duiga Puja, Kali Puja, Sítala Puja and Manasa Puja the Chhotolok castes are not allowed to offer flowers to the idols. (Sinha e Bhattacharya, 1969, p. 62)

<sup>84</sup> Ao examinar os dados no campo rural, Sinha e Bhattacharya (1969) deliberadamente ignoraram o contexto urbano e não investigaram até que ponto o estilo de vida do *Bhadralok* é moldado, além do idioma varna, pelo modelo dos cidadãos das classes média e alta urbanas.

<sup>85</sup> Ver mais em: CHATTERJEE, Partha. **The nation and its fragments**: Colonial and postcolonial histories. New Jersey: Princeton University Press, 1993.



nos movimentos nacionalistas emergentes. Enquanto alguns membros privilegiados da classe *bhadralok* ocupavam cargos administrativos e judiciais sob o domínio britânico, outros se engajavam ativamente em atividades políticas, lutando pela autonomia e emancipação de Bengala do jugo colonial.

No entanto, apesar de sua posição de destaque na sociedade bengali, a classe *bhadralok* também enfrentava críticas e desafios internos, especialmente em relação à sua própria homogeneidade e exclusividade. A ênfase na educação ocidental e nas normas culturais britânicas muitas vezes marginalizava outros grupos sociais dentro de Bengala, perpetuando desigualdades e hierarquias sociais. Dependendo de quantas categorias subalternas o sujeito está inserido, recebe tentativas de dominação, já que os corpos possuem signos de poder e estes também agem na base das relações sociais.

No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. [...] apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade. (Spivak, 2010, p. 85)

Sendo assim, é possível ir muito além da teoria de ‘dupla colonização’, ao destacar que a quantidade de colonizações depende de quantas categorias o sujeito subalterno está inserido. Por exemplo, ao se referir a uma indiana do gênero feminino e pertencente à casta *dalit*, ela sofre, ao todo, três tipos de colonização. Logo, é possível diagnosticar um terceiro tipo de colonização, com base na classe social, na casta e/ou poder aquisitivo, em que ocorre também a tentativa de mulheres que se colocam como superiores a outras mulheres. Fenômeno esse que contribui para uma segregação dentro do movimento feminista, considerando sua pauta mais pertinente do que de outras mulheres inseridas em outros contextos, conforme citado anteriormente. Quando leva-se em consideração as mulheres inseridas em castas ditas inferiores, o problema se torna ainda mais delicado, ao passo que mulheres de classe média e alta não se veem como iguais as mulheres das castas baixas. De acordo com Béteille (1990), é uma assimetria sustentada por imagens contrastantes da sexualidade de mulheres brancas e negras, cujo paralelo pode ser encontrado em mulheres de casta inferior e superior na Índia.

Neste contexto, também se desenvolveu a corrente de pensamento interseccional com o objetivo de romper com a universalização dos conceitos, sobretudo de mulher, e ampliar o debate para questões estruturantes que só podem ser percebidas se essas categorias forem analisadas em conjunto. Esta historiografia feminista aborda a diferença de gênero como algo que estrutura e é estruturado por um conjunto amplo de relações, em detrimento de uma abordagem do todo que ignora o contexto (Sangari; Vaid, 1997).

A tomada de consciência surgiu num momento em que o ataque às culturas não modernas se tornou uma ameaça à sua sobrevivência. À medida que este século, com o seu registo manchado de sangue, chega ao fim, o sonho do século XIX de um mundo único ressurgiu, desta vez como um pesadelo. Ela nos assombra com a perspectiva de um mundo totalmente homogeneizado, tecnologicamente controlado e absolutamente hierarquizado, definido por polaridades como o moderno e o primitivo, o secular e o não secular, o científico e o não científico, o especialista e o leigo, os normais e os anormais, os desenvolvidos e os subdesenvolvidos, os vanguardistas e os liderados, os libertados e os salváveis (Nandy, 2015, p. 2, tradução nossa<sup>86</sup>).

O século XX não só caminhou para a homogeneização cultural e identitária, como também influenciou na morte da criatividade, deixando a existência, as relações sociais e os conflitos com polos opostos. Embora os discursos atuais sejam voltados à diversidade e ao respeito, na prática o que se observa é um processo cada vez mais massificador em que esta suposta diferença fica aprisionada pelos limites impostos pela sociedade. Assim, devido à longa trajetória de silenciamento, o sujeito subalterno encontra obstáculos em ser ouvido, devido ao seu auto desconhecimento (Spivak, 2010, p. 165). Deste modo, falar se torna um ato de resistência.

De acordo com Abu-Lughod (2013), esta universalização fez com que a luta de mulheres em países em condição de subalternidade e/ou não ocidental foram minimizadas. No contexto atual, a luta se torna mais legítima se a mulher se tornar agente do seu próprio processo e, para isso, é preciso extinguir a universalização da categoria *mulher*. Um feminismo mais verossímil com as demandas rompe com a

---

<sup>86</sup> Original: The awareness has come at a time when the attack on the non-modern cultures has become a threat to their survival. As this century with its bloodstained record draws to a close, the nineteenth century dream of one world has re-emerged, this time as a nightmare. It haunts us with the prospect of a fully homogenized, technologically controlled, absolutely hierarchized world, defined by polarities like the modern and the primitive, the secular and the non-secular, the scientific and the unscientific, the expert and the layman, the normal and the abnormal, the developed and the underdeveloped, the vanguard and the led, the liberated and the savable. (Nandy, 2015, p. 2)

universalização de conceitos<sup>87</sup>, e considera as reivindicações a partir das particularidades de cada contexto em que a mulher está inserida. Dessa maneira, a luta caminha rumo à tentativa de abolição da opressão feminina.

Assim, é possível evitar o que Spivak (2010) criticou como sendo um comportamento imperialista: a tentativa de salvar mulheres indianas de sua própria cultura, considerada demasiadamente opressora. Tal tendência é vista sendo defendida e até mesmo colocada em prática no âmbito da pesquisa em países cuja formação foi afetada por colonização estrangeira. A corrente Pós-colonial defende que é preciso superar a colonização do ser, do saber e do poder, um grande desafio para as ciências humanas na atualidade.

Se o feminismo ocidental reproduz o imperialismo ao ler textos coloniais e pós-coloniais, a pesquisa sobre a situação das mulheres do Terceiro Mundo às vezes também pode reproduzir pressupostos imperialistas sobre a sua inferioridade, por meio da produção da "imagem da 'mulher média do terceiro mundo'", que leva "uma vida essencialmente truncada com base em seu gênero feminino (leia-se: sexualmente constrangida) e em seu ser 'terceiro mundo' (leia-se: ignorante, pobre, sem educação, tradicionalista, doméstica, voltada para a família, vitimizada, etc.)". Implicitamente nessas representações das mulheres do Terceiro Mundo como uma categoria agregada está a "auto-representação das mulheres ocidentais como educadas, modernas, com controle sobre seus corpos e sexualidades, e com a liberdade de tomar suas próprias decisões" (Bahri, 2006, p. 213, tradução nossa<sup>88</sup>).

Desta forma, a tentativa ocidental de imposição ideológica, de intervenção acerca do que reivindicar, por que e pelo que lutar, se estiver descontextualizada, além de anacrônica, é também uma forma de imperialismo que reforça uma suposta hegemonia ocidental. A base cultural da Índia não segue a lógica ocidental; as mulheres em diferentes níveis e intensidades de condições subalternas, principalmente a indiana no Pós-colonialismo, visam a luta pela recuperação e

---

<sup>87</sup> Método de análise presente nas ciências humanas, no qual se generalizam categorias para compreender a sociedade e seus padrões. O fenômeno foi intensificado pela globalização e pela proposta dos direitos humanos universais, que partem de conjuntos generalizados e descontextualizam as singularidades de cada contexto ao padronizar demandas sociais para propagação ideológica.

<sup>88</sup> Original: If Western feminism reproduces imperialism in the act of Reading colonial and postcolonial texts, research into the status of Third-World Women can sometimes also reproduce imperialista assumprions as to their inferiority, through the production of "the image of 'the average third world woman, "' who leads "an essentially truncated life based on her feminine gender (read: sexually constrained) and her being 'third world' (read: ignorant, poor, uneducated, tradition-bound, domestic, family-oriented, victimized, etc.)". Implicit in these representations of Third-World Women as an aggregate category is the "self-representation of Western Women as educated, as modern, as having control over their bodies and sexualities, and the freedom to make their own decisions." (Bahri, 2006, p. 213)

reescrita de sua história pela sua própria ótica, bem como a defesa da heterogeneidade de suas reivindicações, que foram deixadas de lado por uma postura imperialista do feminismo, que por sua vez privilegiou demandas de mulheres ocidentais e de primeiro mundo.

Para Lila Abu-Lughod (2013), o orientalismo permitiu a reflexão acerca de outras possibilidades de representação dos indivíduos subalternos, mas ainda persiste a opressão de mulheres ditas orientais, que contribui em larga escala na legitimação de um regime político pernicioso. A teoria não é universal, por isso é problemático tentar padronizar para todo e qualquer sujeito o que deu certo em determinado contexto. Universalizar teorias sustenta estruturas de dominação, ao passo que subjuga o sujeito subalterno em detrimento da defesa da contextualização do problema.

O orientalismo nunca está longe daquilo que Denys Hay chamou de ideia da Europa, uma noção coletiva que identifica a “nós” europeus em contraste com todos “aqueles” não-europeus, e de fato, pode ser argumentado que o principal componente na cultura europeia é precisamente o que torna essa cultura hegemônica tanto na Europa quanto fora dela: a ideia da identidade europeia como sendo superior em comparação com todos os povos e culturas não-europeus. [...] De maneira bastante constante, o orientalismo depende, para a sua estratégia, dessa superioridade *posicional flexível*, que põe o ocidental em toda uma série de relações possíveis com o Oriente, sem que ele perca jamais a vantagem relativa. (Said, 2007, p. 34)

Bahri (2006, p. 208) argumenta que o estudo de qualquer coletividade baseada na identidade deve lidar com o problema do essencialismo, já que as particularidades dos indivíduos que compõem o movimento social não devem ser negligenciadas. Esta crítica não visa restringir quais mulheres podem agir na tentativa de resgatar o que fora silenciado, pois no Ocidente também há contextos pós-coloniais. Porém, é preciso atenção às tendências de padronização do sujeito, das fontes, da homogeneização de análise histórica, além da fragmentação entre dominante e subalterno, que resultam no que Bahri (2006) se referiu como colonização discursiva.

Teorias de salvação não salvam. Na melhor hipótese, elas remodelam nossa consciência social. Utopias, do mesmo modo, sendo ideias sobre o produto final da salvação, tampouco podem fazer melhor. Elas, também, podem apenas prometer uma consciência mais aguda e crítica de culturas existentes e do sofrimento institucionalizado – o sofrimento extra que nasce, não da condição humana, mas de instituições sociais e metas imperfeitas. (Nandy, 2015, p. 89)

Com isso, os países colonizados e os grupos sociais inferiorizados foram colocados em uma posição marginal na sociedade, foram excluídos das estruturas de poder e tiveram sua história silenciada ou subrepresentadas em narrativas históricas dominantes. A mulher indiana também sofre com a condição de impureza temporária, pois durante o período menstrual ela é excluída de relações sociais e dos afazeres habituais. Se ela pertence a uma casta considerada inferiorizada, sofre esta exclusão duplamente, ou seja, é considerada impura e intocável permanentemente.

Após a conquista da independência em agosto de 1947, a sociedade indiana ainda apresenta resquícios da influência britânica. Mesmo após a emancipação política e comercial, é possível observar um embate de mentalidades, já que as relações íntimas estabelecidas no dia-a-dia durante o período colonial influenciam significativamente de maneira mútua. A compreensão de gênero, portanto, atinge não só as mulheres, mas também o que se compreende por masculinidade na Índia.

O processo colonial interferiu não só na compreensão das tradições e ressignificações dos costumes, como também impôs novas formas de relações sociais e de gênero. Por um lado, temos a censura britânica em prol da preservação da castidade da mulher branca, a fim de preservar a suposta superioridade de raça sobre os nativos indianos (Bose, 2006). Por outro, a resistência da elite nacional, que se sentiu na obrigação de provar sua capacidade de se autogovernar, pois até os indianos das castas altas eram considerados inferiores pelos colonos (Nayar, 2012).

Por isso, houve a construção de valores hindus que omitiam parte de textos clássicos da tradição nacional, censurando tudo que fosse considerado obsceno ou que remetesse à sexualidade (Gupta, 2000) – foi neste período que o livro *kāmasūtra* (कामसूत्र)<sup>89</sup>, foi proibido. Além disso, capítulos de livros canônicos sobre yoga e āyurveda que falavam sobre sexualidade e gênero foram excluídos de novas edições, principalmente quando traduzidas (Alves, 2019). A elite indiana conservadora justificou a intensificação da moralidade de seu povo defendendo a ideia de que uma visão livre em relação a sexualidade teria sido uma das causas para que eles fossem escravizados pelos ingleses.

---

<sup>89</sup> Junção de duas palavras: *kāma* (काम, desejo ou prazer) e *sūtra* (सूत्र, tratado ou aforismo), significando literalmente *Tratado do Prazer*.

O conceito de masculinidade também foi objeto de questionamentos. A concepção tradicional da identidade indiana, especialmente a que idealizava o indiano como alguém frágil, vitimizado e, por vezes, associado a traços considerados afeminados, foi desafiada. Isso ocorria em detrimento da representação de um indiano guerreiro, viril, independente e ativo. Essa perspectiva esbarra com o sistema de castas, evidenciando mais uma vez a influência da colonização na definição da masculinidade ao restringir a expressão da sexualidade masculina. Essa restrição, por sua vez, contribui para moldar as formas de opressão direcionadas ao gênero feminino.

[...] esperava-se que as classes mais baixas representassem sua masculinidade demonstrando suas proezas sexuais - almejava-se que as classes mais altas afirmassem sua masculinidade por meio da distância sexual, da abstinência e do autocontrole. O primeiro era compatível com o estilo de governo do colonialismo espanhol, português e, em menor medida, francês na América Latina e em África; o último era compatível, entre todas as coisas, com uma vertente do conceito tradicional indiano de masculinidade. O Brahmane, em seu ascetismo cerebral e abnegado, era o contraponto masculino tradicional ao Ksatriya mais violento, "viril" e ativo, este último representando - por mais estranho que isso possa parecer à consciência moderna - o princípio feminino no cosmos. Foi assim que a Índia tradicional impôs limites ao estado de Ksatriya como modo de vida (Nandy, 1983, p. 10, tradução nossa<sup>90</sup>).

Essa expectativa também estava presente em narrativas audiovisuais, de modo que é possível diagnosticar, geralmente nas mais populares e melodramáticas que abarcam um público maior, a tentativa de construção do sujeito nacional. As produções audiovisuais na Índia atuam como instrumento de construção ideológica, influenciando a subjetividade do espectador (Mankekar, 1993). É construída uma relação entre polos opostos de poder midiática, em que a subjetividade presente na narrativa fílmica através dos personagens, sobretudo nos protagonistas, simultaneamente representa e identifica o mundo, que também é influenciado por ele.

---

<sup>90</sup> Original: [...] the lower classes were expected to act out their manliness by demonstrating their sexual prowess - the upper classes were expected to affirm their masculinity through sexual distance, abstinence and self-control. The former was compatible with the style of rulership of Spanish, portuguese and, to a lesser extent, French colonialism in Latin America and Africa; the latter was compatible with, of all things, one strand in the traditional Indian concept of manliness. The Brahman in his cerebral, self-denying asceticism was the traditional masculine counterpoint to the more violent, 'virile' ' active Ksatriya, the latter representing-however odd this may seem to the modern consciousness-the feminine principle in the cosmos. This is how traditional India imposed limits on Ksatriyahood as a way of life. (Nandy, 1983, p. 10)

A potência da subjetividade também é explorada com o interesse de moldar a sensibilidade do público (Abu-Lughod, 2013).

A representação das espectadoras como sujeitos ativos é especialmente importante, considerando a tendência de retratar as mulheres do "Terceiro Mundo" como vítimas passivas. Portanto, em vez de perceber o papel da televisão na construção das identidades de gênero como algo imutável, precisamos analisar a construção das subjetividades de gênero em contextos políticos e sociais específicos. Assim, é importante que também consideremos a posição dos homens em redes assimétricas de poder, e que examinemos as interações dos homens com as mulheres em várias relações de dominação e interdependência. (Mankekar, 1993, p. 558, tradução nossa<sup>91</sup>)

Ao longo da sua trajetória, a mulher se viu dividida entre a esfera pública e íntima, da casa. Se por um lado, mulheres almejam adentrar espaços públicos e intensificar sua influência; por outro, questionam a maneira como são representadas, inclusive na indústria cinematográfica majoritariamente masculina. Esses questionamentos surgem devido ao reconhecimento da mulher enquanto sujeito ativo, que luta para ser reconhecida enquanto tal, para ser ouvida e ter o direito de contar sobre si mesma. O sujeito subalterno, compreendido a partir da corrente teórica Pós-colonial, busca maior visibilidade de si mesmo. Reivindica a escrita da sua própria história, a liderança de seu processo luta e resistência, além de questionar o poder hegemônico que reforça a desigualdade.

A passagem de uma cultura indiana subordinada ao poder colonial para uma um contexto pós-colonial sentenciou, sobretudo para o gênero feminino, encargo sobre a família, questão presente, inclusive, em obras fílmicas produzidas até a década de 1990. É evidente que, esse não é um fenômeno exclusivo da Índia, mas diferente de outros países, a tradição tem como base os preceitos hindus, além de ser um país com o nacionalismo ressaltado. De acordo com Gangoli (2007), o movimento feminista defende que esta vertente indiana fundamentalista ressalta estruturas patriarcais, promovendo códigos de vestimenta, controle da aparência feminina,

---

<sup>91</sup> Original: The depiction of women viewers as active subjects is especially important in light of the tendency to depict "Third World" women as passive victims. Hence, instead of perceiving television's role in the construction of gender identities as unvarying, we need to analyze the construction of gendered subjectivities in particular political and social contexts. It is therefore important that we also consider the location of men in specific asymmetrical power networks, and that we examine men's interactions with women in varying relations of domination and interdependence. (Mankekar, 1993, p. 558)

papeis sociais de gênero, ao passo que projeta na mulher a representação da honra familiar e da nação.

Neste contexto, o cinema indiano desempenhou um papel crucial na inserção da mulher em um contexto globalizado, e, assim como em outros países, influenciou na construção da identidade e nas relações de poder presentes na vida cotidiana. Na Índia, devido ao contexto pós-colonial, transformações culturais e políticas são resultantes do hibridismo cultural, ao mesmo tempo em que existe um esforço para preservação das tradições. No entanto, mesmo na atualidade, persistem vestígios do reforço do conservadorismo na Índia, que é uma das consequências do processo de independência do domínio britânico. Esse conservadorismo tem influenciado a luta feminista contra o desenvolvimento do nacionalismo hindu, como uma defesa da Constituição.

Os meios de comunicação de massa também exercem influência na redefinição do campo político. Conforme apontado por Mankekar (1993), a mídia assume um papel na constituição das práticas discursivas, não se limitando a uma divisão entre um texto hegemônico e um espectador passivo. Da mesma forma, o cinema tem a capacidade de refletir e influenciar a cultura popular, que pode ser tanto um espaço de resistência quanto de dominação, refletindo as transformações sociopolíticas em curso na Índia.

Nas produções cinematográficas contemporâneas, inúmeras narrativas ainda preservam a representação clássica de mulher indiana restrita aos papéis de filha, esposa e mãe, retratadas como gentis e subservientes ao gênero masculino. Mesmo com o avanço dos debates feministas e com exploração novas narrativas com conteúdo mais crítico no tocante a história da mulher. Na contemporaneidade, existe uma diversidade de temas com narrativas críticas, que abordam inclusão, representatividade e aspectos da realidade. Assim, historicamente, o cinema indiano posicionou as mulheres na interseção entre a preservação da cultura – intensificada no contexto colonial – e a evolução rumo à modernidade – fruto da globalização (Mukherjee, 2016).

Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da “mulher do Terceiro Mundo”, encurralada entre a tradição e a modernidade. (Spivak, 2010, p. 157)



Durante o período colonial, houve um esforço na reorganização da cultura indiana. Por isso, houve a resignificação dos épicos hindus em prol do interesse colonial, devido à internalização de valores ocidentais por muitos indianos. Conforme citado anteriormente, um exemplo desse processo é a exclusão, na literatura clássica medieval, das manifestações sexuais do amor entre deidades, como Kṛṣṇa e Rādhā, levando à representação assexuada da mulher. Isso marcou o início de um processo de disciplinamento dos corpos, associando determinados comportamentos a valores moralmente castos ou não na sociedade indiana. No cinema, essa representação limitada e padronizada da mulher foi reforçada, impedindo-a de se representar através de sua própria perspectiva.

Nandy (1983, p. 22) destaca este processo como uma via de mão-dupla, em que explica a cultura indiana e ocidental em termos indianos, ao mesmo tempo que incorpora a cultura ocidental na Índia. Para deslegitimar aquele momento presente da Índia, marginalizou-se o hinduísmo. Se por um lado a era dourada referia-se à tradição ancestral gloriosa perdida, por outro, o presente estava degenerado e, por isso, seria necessário incorporar qualidades do cristianismo (que davam força aos cristãos) na cultura hindu<sup>92</sup>. “Esse modelo estava fadado a levar à percepção de que a perda de masculinidade e a regressão cultural dos hindus se deviam à perda das qualidades originais arianas que eles compartilhavam com os ocidentais” (Nandy, 1983, p. 25, tradução nossa<sup>93</sup>).

As representações de gênero na tela do cinema dependem do recorte temporal e espacial, do contexto político, do diretor e estilo em que o filme é categorizado. Enquanto algumas películas desafiam os estereótipos, outras corroboram com a perpetuação de normas opressivas. Alguns filmes, ao romper a tradição clássica, tentam propagar a ideia que a cultura não possui uma narrativa única e dominante, defendendo a cultura como um campo em constante mudança, que acomoda múltiplos pontos de vista (Bhabha, 1998).

---

<sup>92</sup> Ashis Nandy destaca Swami Dayananda Saraswati (1824-83) e Swami Vivekananda (1863-1902) como dois exemplos de personalidades que, embora sejam consideradas revivalistas ortodoxos, foram críticos implacáveis do hinduísmo, tentaram cristianizá-lo a fim de transformá-lo em uma religião organizada. Fenômeno que demonstra um reconhecimento destes swamis do poder hegemônico do Ocidente sobre a Índia. Para mais informações consultar: NANDY, Ashis. *The psychology of colonialism: Sex, Age and Ideology in British India*. In: \_\_\_\_\_. **The intimate enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism**. New Delhi: Oxford University Press, 1983, p. 01-63.

<sup>93</sup> Original: Such a model was bound to lead to the perception that the loss of masculinity and cultural regression of the Hindus was due to the loss of the original Aryan qualities which they shared with the Westerners. (Nandy, 1983, p. 25)

De modo geral, as narrativas bollywoodianas exploram uma identidade pan-indiana, enquanto outras produtoras regionais destacam suas singularidades locais. Os homens são representados de maneira ativa, estável e como heróis, enquanto as personagens femininas são colocadas como elementos secundários. As mulheres devem lidar e suportar as extravagâncias dos homens, ser submissas ao pai, venerar seus maridos e educar os filhos de acordo com os preceitos da tradição - meninos para a guerra e meninas para o casamento.

Em inúmeras produções tradicionais, o prazer e sexualidade da mulher não são abordados, de modo que a maternidade e uma personalidade orientada para o lar predominam como característica do que seria interesse feminino ideal. Ao relacionar-se com a mitologia hindu, podemos pontuar alguns dos arquétipos variados. A mulher é frequentemente associada a *Durgā*, a grande mãe, simbolizando força e proteção; *Lakṣmī*, representando a beleza, personifica a prosperidade. Os homens, fortes e guerreiros, estão relacionados a *Śiva*; ou permanecendo na infância ao serem relacionados a *Kṛṣṇa*, menino travesso, representando a energia juvenil e a sabedoria divina. Cada uma dessas deidades desempenha um papel fundamental na espiritualidade hindu, oferecendo inspiração e orientação para os devotos.

O cinema sulista reverencia a “boa mulher” de acordo com as suas especificidades regionais, remetendo a influência do que foi propagado pela literatura tâmil (Lakshmi, 2008). Para ser considerada uma mulher de honra (dever patriótico da mulher), ela não deve medir esforços para alcançar as qualidades da “mulher modelo”: castidade, feminilidade, inteligência, sentimento maternal, docilidade. Desse modo, quando representadas no cinema, “mães tamil foram apresentadas em um padrão de sequências habilmente tecidos que lhes deu a ilusão de centralidade, embora na verdade fossem marginais” (Lakshmi, 2008, p. 17, tradução nossa<sup>94</sup>). Mesmo quando heroína, ela ainda assim permanece em papel periférico, de modo que a conquista de um lugar de voz é resultado da sua honra e envolvimento correto com um homem enquanto nos papéis de mãe, esposa, filha, que ainda as mantém como sujeito passivo e submisso.

São observadas diferenças também na representação do corpo feminino quando a personagem mulher é boa ou má, assim como do corpo masculino. A mulher imoral e ruim segue o estereótipo oposto, representada de maneira provocante,

---

<sup>94</sup> Original: tamil mothers were presented in a cleverly woven pattern of sequences that gave them the illusion of centrality while really being marginal (Lakshmi, 2008, p. 17).

rebelde e com o interesse de enganar. Colocada enquanto objeto sexual de desejo, os ângulos de câmera intensificam esta exposição para o público masculino. O figurino também representa a identidade dos personagens. Enquanto a mulher modelo utiliza roupas tradicionais do país, a mulher imoral veste-se com roupas ocidentais ou roupas indianas ocidentalizadas, na maioria das vezes enfatizando a sensualidade do corpo.

A masculinidade tâmil é simbolizada pelo uso de bigode, proeza física, autoridade, virilidade sexual e capacidade de controlar as mulheres. Atores masculinos tâmeis barbeados na tela são uma exceção, ao contrário do cinema hindi, onde é uma norma. A feminilidade ou feminilidade está resolutamente contida nas virtudes da obediência, retidão, castidade e pureza. No cinema tâmil, as identidades de gênero masculino e feminino permanecem fixas e imutáveis. Reproduz a ordem patriarcal privilegiando e normalizando a posição dos homens e a subordinação e opressão das mulheres. Da mesma forma, o veshti (tanga branca) é o traje tradicional dos homens tâmeis e o sari entre as mulheres (Velayutham, 2008, p. 6, tradução nossa<sup>95</sup>).

De acordo com Lakshmi (2008), o plano básico é desenvolvido através de retratos opostos: bom *versus* mau, puro *versus* impuro. A dualidade também se apresenta de maneira direta nos diálogos, na estética fotográfica do filme e na letra das canções. Thoraval (2000, p. 31) destaca a tendência de retratar a mulher de forma maniqueísta com o filme *Devdas* (1935, Pramathesh Chandra Barua)<sup>96</sup>, um dos clássicos do cinema indiano.

O filme *Manohara* (1954, Laxmi Vara Prasad)<sup>97</sup>, peça de Sambanda Mudaliar e roteiro de Kurananidhi, demonstra a continuidade dessa dualidade entre a mulher virtuosa e a mulher imoral na tela do cinema. Na trama, uma mulher tenta seduzir o rei para conquistar o país e para isso ela o aliena de sua esposa e filho – o

---

<sup>95</sup> Original: Tamil masculinity is epitomised by the wearing of a moustache, physical prowess, authority, sexual virility and the capacity to control women. Clean-shaven male Tamil actors on screen are an exception, as opposed to Hindi cinema where it is a norm. Femininity or womanhood is resolutely contained in the virtues of obedience, righteousness, chastity and purity. In Tamil cinema, male and female gender identities remain fixed and unchanging. It reproduces the patriarchal order privileging and normalising the position of men and the subordination and oppression of women. Similarly, the veshti (white loincloth) is the traditional attire of Tamil men and the sari among women. (Velayutham, 2008, p. 6)

<sup>96</sup> É um filme clássico do cinema indiano baseado no romance homônimo de Sarat Chandra Chattopadhyay. A história trágica segue *Devdas* (interpretado por P.C. Barua), um jovem rico e mimado, que se apaixona por sua amiga de infância, Paro (Chandrabati Devi). Porém, devido às diferenças de classe e à oposição de suas famílias, eles são separados, e Paro é forçada a se casar com um homem mais velho e rico. *Devdas*, incapaz de lidar com a perda de seu amor, se entrega ao álcool e à autodestruição. Durante seu declínio, ele encontra a cortesã Chandramukhi (Jamuna Barua), que se apaixona por ele, mas *Devdas* permanece obcecado por Paro até o fim.

<sup>97</sup> Drama histórico sobre o jovem príncipe *Manohara* (Sivaji Ganesan), que enfrenta um dilema entre o dever e o amor. Destinado a casar-se com uma princesa para fortalecer alianças, ele se apaixona por uma mulher humilde, desencadeando intrigas e traições no palácio.

príncipe herdeiro Manoharan. Entretanto, seu plano é frustrado pela Rainha e o filho, que conseguem salvar o reino e punir a traidora. A trama representa a Rainha como a verdadeira mulher tâmil. Ela educa seu filho para ser um guerreiro forte, ir para a guerra e recuperar a espada e o trono do avô de um rei inimigo. Quando o filho vai para a guerra, ela faz todos os rituais necessários e diz para que ele volte vitorioso e traga alegria para ela.

Em contraste, a traidora tem um filho covarde e o ajuda a fingir ter ido para guerra. Ela o superprotege para que sua saúde não seja afetada e, portanto, não seja morto. De acordo com Lakshmi (2008), o que está sendo comparado durante toda a narrativa é o caráter de ambas as mães, pois é por meio do corpo da mulher que se afirma a pureza do grupo. A traidora não possui boas qualidades, consequentemente, tem um filho covarde, ao passo que a rainha, muito virtuosa, pariu um filho forte e digno. Isso implica que uma mulher impura não pode ter um filho com as qualidades de um guerreiro, e assim, a força da mulher precisa ser cultivada para que a nação indiana produza homens de verdade.

Embora na atualidade a sociedade indiana seja categorizada como conservadora, cenas de beijo na boca eram comuns até a década de 1930 (Teles, 2015). *Bilat Ferat* (1921, Nitish Chandra Lahiri; Dhirendranath Ganguly)<sup>98</sup>, filme mudo bengali, foi a primeira produção indiana que mostrou um beijo na boca, depois temos *Shiraz* (1928, Franz Osten)<sup>99</sup>, *Anarkali* (1928, R. S. Choudhury)<sup>100</sup> e o último foi *Pahili Manglagour* (1943, Junnarkar)<sup>101</sup>, do cinema marathi. É somente na década de 1930 que as produções sofreram controle e proibição, um contexto que também contou com

---

<sup>98</sup> Comédia social que satiriza a imitação cega dos costumes ocidentais pelos indianos. A história gira em torno de Niren, um jovem que volta para a Índia após estudar na Inglaterra, trazendo consigo hábitos e atitudes britânicos que contrastam com as tradições indianas. O filme explora o choque cultural e as consequências cômicas de Niren tentar impor esses costumes ocidentais em sua família e comunidade, ressaltando a importância de valorizar e respeitar a própria cultura.

<sup>99</sup> Narra a história fictícia da construção do Taj Mahal, explorando o amor e a devoção que levaram à sua criação. O filme segue a vida de Shiraz, um órfão que cresce apaixonado por Selima, uma princesa também órfã. Quando Selima é sequestrada e vendida como escrava, Shiraz a segue, apenas para vê-la se tornar a imperatriz Mumtaz Mahal. Devastado, Shiraz permanece fiel a ela, dedicando sua vida a proteger e servir a amada imperatriz.

<sup>100</sup> Drama histórico que conta a trágica história de amor entre a dançarina Anarkali e o príncipe Salim, que mais tarde se torna o imperador Jahangir do Império Mogol. Situado no século XVI, o filme retrata o romance proibido entre Anarkali e Salim, que desafia as normas sociais e a autoridade do imperador Akbar, pai de Salim.

<sup>101</sup> A história gira em torno de uma jovem e bela mulher que, após seu casamento, enfrenta inúmeras adversidades e conflitos familiares. O filme explora temas de amor, sacrifício e luta pela felicidade em meio a desafios e obstáculos impostos pela sociedade e pelas circunstâncias.

um arsenal de produções cinematográficas que abordaram temáticas de crítica social e protestos, além de ter tido ampla audiência.

O movimento nacionalista indiano também ganhou força na década de 1930 e seu conservadorismo foi uma forma de resistência ao discurso de superioridade branca inglesa sobre os indianos, sobretudo da mulher branca. Nacionalismo e gênero são relacionados, já que através da propagação de um padrão ideal de mulher indiana, criaram-se posições de sujeito específicas para mulheres e homens (Mankekar, 1993).

Na visão indiana, a nação é frequentemente personificada como feminina, sendo denominada como *Mãe Índia* (Tharu; Niranjana, 1997). Isso se estende ao Rio Ganges, que, com sua importância espiritual, é reverenciado como a deidade feminina Ganga. A feminilidade desempenha um papel crucial na formação da identidade indiana, a qual passou por modificações significativas no contexto pós-independência. Porém, de maneira ambígua, sofre também com silenciamentos e marginalidade imposta, de modo que na teoria é engrandecida, mas na prática é oprimida.

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas e subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação das diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. (Bhabha, 1998, p. 20)

A ênfase reside na maneira como as dinâmicas culturais, narrativas e subjetividades são moldadas e influenciadas por diferentes formas de poder. A ideia de “entre-lugares” sugere espaços de negociação e hibridização cultural onde ocorrem interações complexas entre grupos e indivíduos com diferentes posições. Nessas interseções, as relações de poder podem se manifestar de várias maneiras, incluindo domínio cultural, marginalização, resistência ou cooptação. Essas dinâmicas são cruciais na redefinição da própria noção de sociedade, destacando a necessidade de abordagens que transcendam as fronteiras tradicionais e reconheçam a complexidade das interações culturais.

Processos gerados pela interseção cultural podem refletir relações de poder desiguais, onde certas narrativas são privilegiadas em detrimento de outras. Da mesma forma, as estratégias de subjetivação nos entre-lugares podem ser moldadas

por estas relações, com indivíduos e grupos buscando afirmar sua própria identidade em meio a estruturas de poder dominantes. Em decorrência disso, identidades foram contestadas e certas estruturas de mentalidade foram censuradas.

A censura, intensificada no período pós-colonial, tinha como principal foco a sexualidade e temas a ela relacionados (Sarkar, 1975). Assim, a compreensão de gênero, masculino e feminino, sofreu influência. Não só cenas de beijo, mas tudo que fosse considerado imoral e obsceno foi censurado e representado através de canções e danças (Bose, 2006). No cinema clássico indiano as cenas que tratam de romance e paixão eram manifestadas na tela através de aspectos representativos, sendo o mais famoso os musicais com canções e danças.

Yves Thoraval (2000, p. 132) afirma que nudez e representações de atos sexuais eram representados por canções ou danças com gestos sugestivos. Desse modo, era comum o uso da natureza como representação de atos proibidos de serem mostrados na tela. O amor e paixão eram demonstrados em paisagens na natureza, onde o casal se encontrava só, muitas vezes sob a chuva – que permitia grudar a roupa molhada no corpo dos atores –, flores – símbolo de reprodução da planta –, pássaros se acariciando (Dwyer, 2007). Era uma maneira metafórica de representar o interior das intenções dos personagens durante a atuação. Em contraste, no ocidente a manifestação amorosa e apaixonada acontece fisicamente através do contato entre os atores.

Apesar do aumento da censura e das normas sociais conservadoras, poucas mulheres tiveram profissões relacionadas ao cinema. Nos primórdios do cinema, devido ao conservadorismo da sociedade indiana, as mulheres eram proibidas de exercer a atuação e se expor publicamente. No início do século XX, a participação das mulheres na indústria cinematográfica era limitada, mas não ausente. Por isso, nas primeiras produções era comum que homens interpretassem as personagens mulheres. Ainda assim, era possível encontrar mulheres atuando como atrizes, diretoras e roteiristas. Paula destaca que, “mulheres começaram a atuar [no cinema] mais frequentemente a partir de 1920, sendo quase a totalidade oriundas de famílias híbridas, por casamentos inter-raciais, inter-religiosos ou inter-culturais” (2011, p. 174). No filme *Draupadi Vastrapaharanam* (1918, Nataraja Mudaliar)<sup>102</sup>, a

---

<sup>102</sup> É uma adaptação de um episódio do *mahābhārata* em que Draupadī, esposa dos cinco Pāṇḍavas, é desonrada no palácio de Hastināpura. O filme retrata o momento dramático em que Draupadī é desnudada publicamente, uma cena que simboliza a injustiça e a humilhação. A narrativa aborda temas

atriz anglo-indiana Marian Hill compôs o elenco ao interpretar a personagem principal, *Draupadi*. Era comum a participação de mulheres anglo-indianas, que por serem em parte estrangeiras, eram consideradas párias de acordo com a estrutura de castas hindu (Thoraval, 2000, p. 25). Fatma Begum (1892-1983), de família muçulmana de língua urdu, começou sua carreira no teatro. Atuou no filme *Veer Abhimanyu* (1922, Ardeshir Irani)<sup>103</sup>, se tornando celebridade feminina, devido à ausência de mulheres em filmes. Begum se tornou a primeira diretora com o filme *Bulbul-e-Paristan* (1926)<sup>104</sup>, e fundou a produtora *Fatma Films*, que em 1928 mudou o nome para *Victoria-Fatima Films*.

Na década de 1930 surgiu no sul do país a primeira mulher a realizar a atividade de produtora e diretora no cinema tâmil, Thiruvaiyaru Panchapakesa Rajalakshmi (1911-1964), com a direção e roteiro do filme *Miss Kamala* (1936)<sup>105</sup>. O filme abordava o tema de igualdade feminina na sociedade indiana, quando ela confessa na noite de núpcias de um casamento arranjado que era apaixonada por outro homem, com quem mantinha um romance. No cinema malayala, a primeira atriz chamava-se Poulose Kunji Rosy (1903-1988), que estreou como atriz do filme *Vigathakumaran* (1930, Joseph Chellayya Daniel)<sup>106</sup>. Ela foi alvo de polêmica, pois existem relatos de que sua família mudou o nome e se converteu ao cristianismo por causa da casta.

A primeira atriz a alcançar o estrelato foi K. B. Sundarambal (1908-1980), de Tamil Nadu, ao protagonizar a película *Nandanar* (1935, Manik Lal Tandon)<sup>107</sup>

---

de moralidade, dignidade e justiça, e é uma representação impactante dos desafios enfrentados por Draupadī, oferecendo uma visão da cultura e das tradições da época.

<sup>103</sup> É um filme mudo indiano baseado em um trecho do *mahābhārata*. A trama centra-se no herói Abhimanyu, filho do príncipe Arjuna e da princesa Subhadra, e explora suas proezas e sacrifícios na guerra de Kurukṣetra. O filme destaca a bravura e a lealdade de Abhimanyu, cuja participação na batalha é marcada por momentos de grande heroísmo e tragédia.

<sup>104</sup> A história gira em torno de uma jovem chamada Bulbul, que é uma cantora talentosa e cuja vida é marcada por sua busca por amor e felicidade. A trama explora temas de romance, aspirando ao ideal de amor verdadeiro e enfrentando os desafios impostos pela sociedade e pelas circunstâncias.

<sup>105</sup> Mistura drama e comédia, centrado na personagem de Kamala, uma jovem que enfrenta várias adversidades e desafios em sua vida pessoal e profissional. O enredo segue Kamala enquanto ela navega por complicações amorosas e questões sociais, tentando encontrar um equilíbrio entre suas ambições e suas responsabilidades.

<sup>106</sup> O filme mudo, cujo título em inglês é *The Lost Child*, foi o primeiro longa-metragem produzido em malaiala e que aborda um tema de crítica social, não possui nenhuma cópia. A história gira em torno de uma jovem chamada Kumaran que, após sofrer uma série de infortúnios e injustiças, luta para superar as adversidades e encontrar seu caminho na vida.

<sup>107</sup> Baseado na vida e nas lendas do santo-poeta Nandānar, uma figura importante na tradição devocional tâmil. A trama segue a vida de Nandānar, um humilde lavrador que é devoto fervoroso do deus Śiva, mas enfrenta grande discriminação social e obstáculos devido à sua posição social baixa.

(Saran, 2012). Ela ficou conhecida como rainha dos palcos indianos, mas é uma personalidade relevante devido ao seu papel político, já que também foi ativista durante o movimento de independência da Índia e, juntamente com seu esposo, Shencottah Gangaadhaara Kittappa (1906-1933), era apoiadora do Partido do Congresso Nacional. Ainda na década de 1930, Durga Khote (1905-1991) foi a primeira mulher hindu de casta alta a se tornar atriz de cinema hindi e marathi (Thoraval, 2000, p. 25). Por isso, representa a quebra de um tabu social, de que mulheres respeitáveis podem trabalhar na indústria cinematográfica.

Ao longo do século XX, houve um aumento gradual na participação das mulheres na indústria de cinema indiana, à medida que as normas sociais começaram a mudar e as oportunidades se expandiram. Porém, durante a década de 1990 houve a intensificação da força hindu na Índia com a eleição do partido BJP<sup>108</sup>, que representou a ascensão do nacionalismo hindu<sup>109</sup>. Durante este período houve um debate sobre o que se compreendia como sexualidade e identidade de gênero, influenciando, inclusive, nas produções fílmicas. Este fenômeno representou uma resposta ao resquício do conservadorismo dos colonizadores e teve o intuito de legitimar a coragem e moral do povo indiano.

Em consequência disso, o papel da mulher se posicionou no espaço *entre* a tradição e a evolução, plano público e privado, mudança e preservação. Este sujeito feminino, situado entre duas culturas, resultado do que Bhabha (1998) denominou de mistura cultural, reivindicou sua independência, ao mesmo tempo em que permaneceu como a base social da família. Isso apresenta um paradoxo evidente refletido nas afirmações contraditórias de um poder subordinado. Nesse contexto, a repetição do mesmo pode ser interpretada como uma mudança no próprio poder, transformando a autoridade cultural em algo sem significado no momento em que é

---

O filme retrata sua perseverança e devoção inabalável, mostrando como ele supera as barreiras sociais e é finalmente reconhecido e abençoado por Śiva.

<sup>108</sup> Na eleição geral de 1989, o BJP apoiou a Frente Nacional, levando Vishwanath Pratap Singh ao cargo de primeiro-ministro. Durante seu mandato, Singh aceitou as recomendações da Comissão Mandal, o que resultou na perda de apoio do BJP após a prisão de Lal Krishna Advani. Chandra Shekhar assumiu brevemente, mas seu governo também foi efêmero devido à retirada de apoio do Congresso. Atal Bihari Vajpayee foi eleito em 1998, conduzindo testes nucleares em Pokhran e enfrentando sanções econômicas, mas garantindo uma maioria confortável nas eleições subsequentes em 1999.

<sup>109</sup> Após a independência da Índia em 1947, o país foi comandado pelo INC, responsável pela luta anticolonial. Com a ascensão do nacionalismo hindu, o Partido do Congresso entrou em declínio e o BJP, eleito pela primeira vez em 1998, retornou ao poder no ano de 2014. Atualmente, o primeiro-ministro Narendra Modi conduz seu segundo mandato.



expressa. Esse processo implica em uma dinâmica complexa, na qual a imitação e a identificação com o outro são acompanhadas por uma negação dos limites do eu.

É do intervalo entre eles, onde a letra da lei não é assinalada como signo, que o duplo da cultura retorna de modo estranho - nem um nem outro, mas o impostor - para zombar e arremedar, para perder a noção do eu poderoso e sua soberania social. É nesse momento de "incerteza" intelectual e psíquica que a representação já não pode garantir a autoridade da cultura, e a cultura já não pode garantir que seus sujeitos "humanos" sejam signos de humanidade. (Bhabha, 1998, p. 195)

A cultura nativa foi submetida a uma espécie de textualização, onde é codificada e transmitida através de meios de comunicação, como escrita ou discurso. Por outro lado, essa mesma cultura nativa também foi filtrada e incorporada nos arquivos do saber colonial, que distorceram ou subestimaram elementos dela para servir aos interesses coloniais. Essa ambivalência na incorporação da cultura nativa pelos colonizadores sugere um processo complexo de interação e negociação entre as culturas dominante e subalterna, onde a verdade e a representação são frequentemente contestadas.

No cinema clássico bengali, a mulher também foi retratada como sagrada e apática ao desejo sexual, uma representação maniqueísta na qual ela deveria ser casta quando relacionada ao sagrado ou degenerada, por isso sexualmente atraente (Thoraval, 2000). É possível notar representações de ruptura do que era proibido tradicionalmente como tentativa de trazer ao público global, além do público bengali, explorações de vidas e desejos que poderiam ser classificados como *não normativos* e *diferentes* (Mukherjee, 2016).

Mukherjee (2016) destaca Goutam Ghose, que dirigiu o filme *Antarjali Jatra* (1987)<sup>110</sup>, baseado no romance Mahayatra de Kamal Kumar Majumbar, em que coloca em primeiro plano as transgressões de uma mulher que rompe o proibitivo. Ele documenta a instituição de poligamia Kulin Bhahmin na Bengala durante o século XIX e apresenta uma personagem que viola a estrutura das castas e o que se espera por sexualidade. Porém, na contemporaneidade, o cinema bengali cessa com esta representação tradicional da mulher, retratando o início de uma cultura mais liberal para a mulher (Mukherjee, 2016).

---

<sup>110</sup> É uma adaptação de uma peça teatral homônima. A trama se passa em uma aldeia rural e explora temas de religião, cultura e a luta pela justiça social. A história gira em torno de um jovem que se envolve em um conflito cultural e religioso, enfrentando tensões entre tradições e modernidade.

Ainda assim, existiam resquícios de reformas sociais do século XIX que tiveram como objetivo regular papéis sociais, moralizar as mulheres, sobretudo de classe média, que consumiam o que era produzido pelas classes populares.

Na verdade, havia uma urgência por um conceito e foco prático da agenda de "reforma social". O rápido processo de colonização, o tipo de colonialismo trazido para a Índia pelos ingleses e as novas formações de classe em Bengala deram origem a um sentido radical de disjunção. As mudanças nas relações sociais e valores existentes precipitaram um senso de crise social/moral. Questões que variavam da religião à vida cotidiana, incluindo sexualidade, relações de gênero e família, irromperam em discussões públicas intermináveis, debates e divulgações (Bannerji, 1994, p. 171, tradução nossa<sup>111</sup>).

Entre esses resquícios, podemos destacar: o casamento arranjando, em que os pais escolhem o parceiro para os filhos, que embora tenha se adaptado aos avanços, ainda é prevalente; o casamento infantil, que apesar de ilegal, ainda é praticado, principalmente em regiões mais pobres do país; o sistema de dote para casamento, que ainda é praticado e impõe um ônus financeiro sobre a família das noivas, levando não só ao desinteresse por filhas mulheres, mas também ao abuso e violência doméstica quando as expectativas não são atendidas; e, por fim, a violência de gênero, que é um problema público e privado e inclui estupro, violência doméstica e infanticídio feminino. Embora exista uma legislação em prol da mulher e esforços para combater este problema, sua resolução enfrenta desafios devido às normas culturais arraigadas.

Além disso, ainda existe uma disparidade de gênero no acesso à educação, que ainda é preocupante, pois influencia diretamente a emancipação da mulher, a dificuldade de acesso ao mercado de trabalho – impactando no desenvolvimento da maior democracia do mundo -, e a manutenção de grupos em condição subalterna. E mesmo que as mulheres tenham direitos políticos garantidos na Índia moderna, a participação feminina ainda é baixa, sobretudo em níveis mais altos do governo. Por esse modo, foram implementadas cotas de gênero e casta, a fim de amenizar esta disparidade.

---

<sup>111</sup> Original: There was actually an urgency for a concept and practical focus of the "social reform" agenda. The rapid colonization process, the type of colonialism brought into India by the English, and new class formations in Bengal gave rise to a radical sense of disjunction. The changes in existing social relations and values, precipitated a sense of social/moral crisis. Questions ranging from religious to everyday life, inclusive of sexuality, gender relations, and the family erupted in endless public discussions, debates, and disclosures. (Bannerji, 1994, p. 171)

Diante da emergência deste debate, cineastas contemporâneos estão produzindo um arsenal de filmes que abordam temas e críticas sociais, contribuindo, portanto, para a propagação de assuntos sensíveis, a fim de auxiliar na conscientização da população. Atualmente, com o interesse no mercado internacional, o avanço da tecnologia e o surgimento de plataformas de *streaming*, as narrativas estão ampliando seu alcance. Além disso, apresentam modificações na maneira de comunicar. Uma vez que o acesso às produções cinematográficas indianas tem se expandido, e o público internacional se torna desejado.

As produções fílmicas contemporâneas na Índia estão encontrando novos caminhos para alcançar o espectador, com filmes independentes e paralelos ganhando visibilidade e distribuição através dessas plataformas digitais. Isso permite uma maior diversidade e alcance das produções cinematográficas, ampliando o público e a apreciação do cinema indiano. Ainda assim, a maior parte dessas produções ainda possuem um discurso hegemônico, inclusive ao representarem sujeitos subalternos. Mesmo em um contexto econômico e territorial independente, a influência na mentalidade e na fabricação da identidade indiana ainda é evidente. A mulher continua sendo colonizada de diversas maneiras e segue sendo vítima de opressão com base na ideologia de gênero. Por estar restrita ao ambiente doméstico, encontra dificuldade em adentrar outros espaços devido à sustentação de uma supremacia de poder do homem em relação à mulher.

## CAPÍTULO 2 – PRIMEIRA CAMADA: A REALIDADE APARENTE E ASPECTOS TÉCNICOS DE *BULBBUL*

### AGENTES, PRÁTICAS DE PRODUÇÃO E RECEPÇÃO DO FILME

Após estabelecermos o contexto histórico e cultural do cenário cinematográfico indiano, é chegada a hora de nos aprofundarmos na análise de uma obra emblemática inserida em tal contexto: *Bulbbul* (2020, Anvita Dutt). O contexto de produção de um dado filme é relevante, uma vez que está alinhado com uma série de interesses que respondem a determinadas demandas. Apesar de *Bulbbul* não ser uma obra de arte e ter também caráter comercial, de entretenimento e faturamento, é uma fonte relevante. Quanto mais popular é o filme, mais significativa é sua experiência cinematográfica, pois, ao atingir um maior número de espectadores, contribui para a construção do que se conhece como identidade. Por isso, mesmo que alguns aspectos presentes na trama não tenham sido inseridos intencionalmente, é importante destacar que muitos filmes "não foram encarados como históricos quando produzidos, mas tornaram-se importantes documentos históricos" (Carnes, 1950, p. 10).

O filme indiano possui um modelo melodramático, fórmula que “antes de ser um meio de propaganda, (...) será o espelho de uma consciência coletiva” (Martin-Barbero, 1997, p. 158). Contudo, ao invés desse espetáculo acontecer em feiras ou nas ruas, são projetados na tela do cinema e, na atualidade, acessado através de plataformas de *streaming*. A criação de um filme envolve por sua vez a sua produção, o enquadramento de câmera, recorte, edição, texto, escolha dos atores e equipe de produção e distribuição.

Purnima Mankekar destaca que “o espectador é posicionado não apenas pelo texto, mas também por toda uma gama de outros discursos, sendo os de gênero e nacionalismo dominantes na televisão indiana” (1993, p. 557, tradução nossa)<sup>112</sup>. Assim sendo, o filme *Bulbbul* estreou durante uma década de aumento de debates acerca da violência sexual contra a mulher, sucedendo crimes de estupro coletivos. Esses incidentes provocaram indignação popular e levantaram questões sobre a

---

<sup>112</sup> Original: I wish to highlight the fact that the viewer is positioned not Simply by the text but also by a whole range of other discourses, with those of gender and nationalism being dominant in Indian television. (Mankekar, 1993, p. 557)

cultura do estupro na Índia. Por conseguinte, ativistas vinham discutido a necessidade e urgência de mudanças sociais e legislativas que abordassem essas questões de forma eficaz. Similarmente, a narrativa aborda temas como o patriarcado, a resistência feminina e a violência de gênero de uma maneira que ecoa as lutas do movimento feminista.

*Bulbbul* é um filme hindi que ficou marcado, inclusive, como a estreia de Anvita Dutt Guptan (nascida em 1972, em Nova Delhi) na direção de cinema, uma vez que ela já tivera experiência profissional na indústria cinematográfica exercendo outras funções. Dutt começou sua carreira em 2005 como letrista de músicas, uma ocupação predominantemente masculina nos filmes hindi. Poucas mulheres têm destaque nessa função; não obstante, podemos destacar Maya Govind, Indu Jain, Prabha Thakur, Rani Malik. Nas últimas décadas, a atuação de mulheres em inúmeras profissões tem sido relacionada ao movimento feminista, mas em entrevista, Dutt (2011) afirmou que ela não encara seu trabalho pelo prisma de gênero; indo além, ela declarou que acredita conseguir trabalho quando o diretor(a) ou produtor(a) se identifica com a maneira como ela expressa emoções, e não apenas pelo fato de ser mulher.

Dutt trabalhou também como letrista e roteirista na *Yash Raj Films*, contribuindo também como letrista e escritora de diálogos na *Dharma Productions*, além de colaborar em um projeto para a *Nadiadwala Grandson Films*. Atualmente, dirige filmes para a *Clean Slate Filmz*, pela qual produziu *Bulbbul* e *Qala*. *Clean Slate Filmz* é uma empresa indiana de produção e distribuição de filmes sediada em Mumbai e fundada por Anusha Sharma (1988) e seu irmão, Karnesh Sharma, no ano de 2013.

A produtora tem um histórico de apoiar projetos que dão destaque a vozes e perspectivas menos representadas no cinema indiano, buscando promover a diversidade e a inclusão na indústria cinematográfica. Por esse modo, a parceria entre Anvita Dutt e os produtores Anushka Sharma e Karnesh Sharma, através da *Clean Slate Filmz*, ocorreu devido à película *Bulbbul* estar alinhada com os valores e visões progressistas da produtora. Das produções alinhadas ao debate feminista e/ou elementos sobrenaturais, destacamos: *NH10* (2015, Navdeep Singh)<sup>113</sup>, *Phillauri*

---

<sup>113</sup> É um thriller que segue Meera e Arjun, um casal moderno que decide fazer uma viagem pela estrada nacional NH10 para escapar da rotina e passar um tempo juntos. A viagem, no entanto, toma um rumo sombrio quando eles se deparam com uma família envolvida em práticas de "honra" violentas. Após testemunharem um crime brutal cometido pela família, Meera e Arjun se tornam alvos e lutam para sobreviver enquanto tentam escapar da ameaça.

(2017, Anshai Lal)<sup>114</sup>, *Pari* (2018, Prosit Roy)<sup>115</sup>, *Paatal Lok* (2020, Avinash Arun; Prosit Roy)<sup>116</sup>, *Qala* (2022, Anvita Dutt)<sup>117</sup>, *Chakda 'Xpress* (2023, Prosit Roy)<sup>118</sup>. Esse contexto foi fértil para a produção de um ciclo de filmes que abordam questões relacionadas a mulher na Índia. *Bulbbul* possui uma crítica direcionada à sociedade patriarcal, além de problematizar questões de gênero. Possibilita levantar debates acerca da opressão e violência contra as mulheres, resistência feminina e o tratamento das vítimas de estupro pelo sistema legal.

Simultaneamente à sua atuação como letrista, Anvita Dutt tem também uma carreira como roteirista. Foi ela a responsável por escrever o roteiro das seguintes películas: *Neal 'n' Nikki* (2005, Arjun Sablok)<sup>119</sup>, *Ru Ba Ru* (2008, Arjun Bali)<sup>120</sup>, *Kambakkht Ishq* (2009, Sabbir Khan)<sup>121</sup>, *Patiala House* (2011, Nikkhil

---

<sup>114</sup> A história gira em torno de Kanan, um jovem que volta para a Índia para se casar, mas descobre que seu casamento com uma mulher de sua escolha está sendo ameaçado por um espírito. Ele se depara com a alma de Shashi, uma mulher que morreu há décadas e que estava apaixonada por um homem em sua vida passada.

<sup>115</sup> A trama gira em torno da história de Rukhsana, uma mulher com um passado misterioso que aparece na vida de Arnab, um homem que a encontra ferida e a leva para sua casa para cuidar dela. À medida que a relação entre Arnab e Rukhsana se desenvolve, ele descobre que ela está envolvida em eventos sobrenaturais e forças malignas que ameaçam sua vida e a de todos ao seu redor.

<sup>116</sup> É uma série de TV que narra a história de Hathiram Chaudhary, um policial de classe baixa que é encarregado de investigar uma tentativa de assassinato de um importante jornalista. A investigação o leva a um submundo de corrupção, crime e desigualdade, revelando uma complexa rede de forças e interesses em jogo. Enquanto Hathiram mergulha cada vez mais fundo na investigação, ele enfrenta perigos e dilemas éticos que desafiam suas próprias crenças e valores.

<sup>117</sup> A trama se passa na década de 1930 e conta a história de Qala Manjushree, uma jovem cantora de rádio com um talento excepcional. Embora ela seja aclamada pelo público, Qala enfrenta intensas pressões e inseguranças devido às suas relações pessoais complicadas e às expectativas da sociedade. O filme explora a relação entre mãe e filha na Índia, além de autoimagem e as tensões entre o sucesso e a felicidade pessoal.

<sup>118</sup> O filme é inspirado na vida de Jhulan Goswami, uma das maiores jogadoras de críquete feminino da Índia. A trama segue a jornada de Jhulan, desde seus desafios e batalhas para ser reconhecida em um esporte dominado por homens, até suas conquistas e a luta pela igualdade no críquete feminino.

<sup>119</sup> É uma comédia romântica indiana, que gira em torno de Neal, interpretado por Uday Chopra, e Nikki, interpretada por Tanisha Mukherjee. Neal é um jovem canadense indiano que está prestes a se casar por meio de um casamento arranjado, enquanto Nikki é uma garota extrovertida e livre que está em uma missão para aproveitar a vida ao máximo antes de se comprometer com alguém.

<sup>120</sup> Filme dos gêneros drama romântico e thriller psicológico. A trama gira em torno de dois personagens principais: Nikhil, interpretado por Randeep Hooda, e Tara, interpretada por Shahana Goswami. Nikhil é um executivo bem-sucedido que, apesar de sua vida aparentemente perfeita, está descontente e desiludido. Tara, por outro lado, é uma artista talentosa, mas desafiada por sua própria insegurança e pelas pressões da vida urbana. O filme explora os encontros e desencontros entre Nikhil e Tara, que se encontram em circunstâncias improváveis e são atraídos um pelo outro. Enquanto tentam lidar com seus próprios dilemas pessoais, eles são confrontados com questões sobre amor, destino e auto-realização.

<sup>121</sup> A história gira em torno de Viraj Shergill, um dublê de filmes de ação, e de Simrita Rai, uma médica bem-sucedida e cínica em relação ao amor. Ambos têm uma visão negativa sobre relacionamentos e, após um encontro cheio de conflitos e mal-entendidos, acabam se envolvendo em uma série de situações engraçadas e dramáticas. À medida que suas vidas se entrelaçam, eles começam a questionar suas próprias crenças sobre o amor e o destino.

Advani)<sup>122</sup>, *Mujhse Fraaandship Karoge* (2011, Napur Asthana)<sup>123</sup>, *Shaandaar* (2015, Vikas Bahl)<sup>124</sup> e *Phillauri* (2017, Anshai Lal). Além disso, escreveu diálogos para os filmes *Bachna Ae Haseeno* (2008, Siddharth Anand)<sup>125</sup>, *Dostana* (2008, Tarun Mansukhani)<sup>126</sup>, *Hausefull* (2010, Sajid Khan)<sup>127</sup>, *Queen* (2013, Vikas Bahl)<sup>128</sup> e *Baar Baar Dekho* (2016, Nitya Mehra)<sup>129</sup>. Por fim, os filmes sob direção e roteiro de Anvita Dutt são *Bulbbul* (2020), a fonte desta pesquisa, e *Qala* (2022).

Ambos os filmes dirigidos por Dutt, *Bulbbul* e *Qala*, tratam-se de tragédias protagonizadas por mulheres de castas altas, que residem em mansões, mas estão fadadas a uma vida de aprisionamentos e desejos frustrados. É interessante destacar que as duas películas possuem uma trama narrada a partir do horror, com fotografias cuidadosamente dirigidas para serem bonitas, mas com finais sombrios. Enquanto *Bulbbul* é um horror sobrenatural, com uma protagonista iluminada por uma Lua de

---

<sup>122</sup> A história segue Gattu, um jovem que sonha em se tornar jogador de críquete, mas enfrenta a oposição de seu pai, um imigrante punjabi na Inglaterra que carrega ressentimentos do passado. O filme explora temas de família, identidade e a luta por realizar sonhos em meio a expectativas culturais e tradições familiares.

<sup>123</sup> A trama gira em torno de dois estudantes universitários, Vishal e Preity, que usam identidades falsas em redes sociais para se aproximar de seus interesses amorosos. Enquanto tentam conquistar os corações das pessoas de forma enganosa, eles acabam se envolvendo em uma série de situações engraçadas e complicadas.

<sup>124</sup> O filme conta a história de Alia e Jagjinder, dois indivíduos que se encontram durante um grande casamento de destino. Alia, uma jovem com problemas emocionais e uma família disfuncional, acaba se apaixonando por Jagjinder, um planejador de casamentos excêntrico. A trama se desenrola em meio a um cenário extravagante de casamentos e eventos familiares, onde as confusões e mal-entendidos levam a uma série de situações engraçadas e sentimentais.

<sup>125</sup> *Bachna Ae Haseeno* (2008) é um filme indiano de comédia romântica produzido pela Yash Raj Films. O filme é estrelado por Ranbir Kapoor, Deepika Padukone, Bipasha Basu e Minissha Lamba nos papéis principais. O título do filme, traduzido como "cuidado, belas mulheres", acompanha a jornada de um jovem chamado Raj Sharma, interpretado por Ranbir Kapoor, que passa por diferentes relacionamentos ao longo de sua vida. Ele é retratado como um galã que não leva os relacionamentos a sério, deixando um rastro de corações partidos por onde passa. Conforme Raj amadurece, percebe o impacto de suas ações passadas em seus relacionamentos presentes e tenta corrigir seus erros do passado.

<sup>126</sup> *Dostana* (2008) é um filme de comédia romântica estrelado por Abhishek Bachchan, John Abraham e Priyanka Chopra nos papéis principais. A história gira em torno de dois homens que fingem ser gays para dividir um apartamento em Miami com uma bela garota, interpretada por Priyanka Chopra, a fim de ganhar sua confiança e se aproximar dela. No entanto, suas vidas se complicam quando ambos se apaixonam por ela. O filme aborda temas de amizade, amor, identidade sexual e aceitação.

<sup>127</sup> O filme tem como protagonista Aarush, um homem azarado em assuntos amorosos e financeiros, que acredita que sua sorte só mudará se encontrar o amor verdadeiro. Em sua busca por um relacionamento, ele acaba se envolvendo em uma série de confusões e mal-entendidos com a família de sua noiva. O enredo se complica com uma série de personagens excêntricos e situações cômicas, incluindo casamentos arranjados, enganos e intrigas familiares.

<sup>128</sup> Rani Mehra, uma jovem tímida e ingênua que, prestes a se casar, descobre que seu noivo a abandonou. Em vez de se entregar ao desespero, Rani decide seguir com sua viagem planejada para a Europa sozinha. Durante a viagem, ela passa por uma jornada de autodescoberta, enfrentando desafios, fazendo novas amizades e ganhando confiança em si mesma.

<sup>129</sup> Jai e Diya estão prestes a se casar, no entanto, Jai, um matemático com uma visão cínica do futuro, se vê subitamente capaz de ver visões de sua própria vida futura em diferentes pontos no tempo. À medida que Jai navega por essas visões e tenta entender o que o futuro lhe reserva, ele confronta suas próprias escolhas e sentimentos sobre o amor e o compromisso.

Sangue, que teme não ser capaz de completar sua história, *Qala* é um thriller psicológico que aborda saúde mental, depressão, perda e culpa a partir da história de uma musicista da década de 1940. O roteiro de *Qala* é inspirado nos filmes *Swathi Kiranam* (1992, Kasinadhuni Viswanath)<sup>130</sup> e *Amadeus* (1984, Jan Tomáš Miloš Forman)<sup>131</sup>. Anvita Dutt expressou que esse estilo de filme é muito divertido de ser produzido. Ela comentou: “alguém estava me dizendo que é assustador o quanto eu sorrio no set. Não estou estressada. A única coisa em que estou pensando é no que comer no almoço” (Dutt, 2022)

A direção de fotografia do filme *Bulbbul* foi realizada por Siddharth Diwan (Nova Delhi), especialista em Motion Picture Photography pelo Satyajit Ray Film & TV Institute. Nos seus primeiros trabalhos, Diwan exerceu a função de assistente de câmera, até ser assistente de cineastas renomados, tais como Wes Anderson, Tarsem Singh, Albert Brooks. O primeiro longa-metragem que ele dirigiu a fotografia foi *Peddlers* (2012, Vasanth Bala)<sup>132</sup>, e no ano seguinte, foi cinegrafista auxiliar de Michael Simmonds no filme *Lunchbox* (2013, Ritesh Batra)<sup>133</sup>. No ano de 2014 ganhou o prêmio de melhor fotografia pelo seu trabalho junto com Bobby Singh no filme *Queen* (2014, Vikas Bahl).

Diwan é conhecido por seu trabalho em produções indianas populares e aclamadas pela crítica. Seu estilo de criar uma estética visual e atmosfera adequada para o filme, alinhado com a visão do diretor, certamente influenciaram na decisão de contratá-lo para o projeto. Soma-se a isso a experiência e a habilidade técnica de Diwan, pois a fotografia do filme também é usada para comunicação; baseado nisso, acredita-se que Dutt selecionou alguém que fosse capaz de criar a atmosfera

---

<sup>130</sup> O filme conta a história de Swathi, uma jovem mulher com um talento excepcional para a música clássica indiana. Ela enfrenta vários desafios pessoais e profissionais, incluindo a pressão da sociedade e a luta para manter sua paixão pela música.

<sup>131</sup> O filme é uma adaptação fictícia da vida do compositor Wolfgang Amadeus Mozart e seu rival Antonio Salieri. Narrado a partir da perspectiva de Salieri, que se vê consumido pela inveja do talento incomparável de Mozart, o filme explora temas de genialidade, inveja e a luta entre o talento e o reconhecimento.

<sup>132</sup> O filme conta a história de três personagens cujas vidas se entrelaçam em um ambiente urbano caótico. A trama explora as experiências de um jovem casal e um vendedor ambulante, enquanto eles lidam com questões de sobrevivência, sonhos e desilusão.

<sup>133</sup> A história gira em torno de uma troca de correspondências não intencional entre uma dona de casa, Ila, e um executivo de escritório, Saajan, que ocorre através de uma lancheira trocada erroneamente. Ila tenta reanimar seu casamento fazendo refeições especiais para seu marido, mas acaba enviando-as para Saajan. Através das notas que ambos trocam, eles desenvolvem uma conexão emocional e intelectual. O filme explora temas de amor, solidão e a busca por significado nas rotinas diárias, oferecendo uma visão delicada e comovente da vida em Mumbai e das complexidades das relações humanas.



desejada. Além disso, o contraste de cor e a fotografia de *Bulbbul* tem influência do trabalho de Satyajit Ray, diretor que por sua vez influencia o trabalho de Anvita Dutt e inúmeros outros cineastas.

A trilha sonora de *Bulbbul* é obra do diretor musical e letrista Amit Trivedi (1979, Mumbai), que trabalha principalmente em filmes hindi, embora tenha atuado em outras indústrias regionais. É conhecido pela mistura de gêneros musicais com abordagens experimentais e versáteis, resultando em composições inovadoras. Seus primeiros trabalhos foram como compositor de *jingles* publicitários, porém somente depois foi reconhecido como compositor de trilha sonora para filmes. Um dos primeiros trabalhos de Trivedi no cinema foi *Aamir* (2008, Raj Kumar Gupta)<sup>134</sup>. Todavia, foi apenas com *Dev.D* (2009, Anurag Kashyap)<sup>135</sup> que ele se tornou um dos principais compositores da indústria indiana de cinema, pelo qual foi premiado com o *National Film Award*.

Outro aspecto importante que corrobora com a relação entre imagem e som é a edição e montagem do filme. A edição foi realizada por Rameshwar S. Bhagat, ex-aluno da *Yash Raj Films*, produtora para a qual Dutt havia trabalhado anteriormente. Bhagat iniciou sua carreira em 2004 e recebeu dois prêmios: *Filmfare Best Editing Award* (Prêmio de Melhor Edição para filmes em hindi), com o filme de suspense *Dhoom* (Blast, 2004, Sanjay Gadhvi)<sup>136</sup> e *National Film Award for Best Editing* (Prêmio Nacional de Cinema de Melhor Edição) com o filme de comédia *Ventilator* (Ventilador, 2016, Rajesh Mapuskar)<sup>137</sup>.

O Figurino foi desenvolvido por Veera Kapur Ee, que também atuou em *Bulbbul*, interpretando Pishima, a tia de Bulbbul. Vale destacar outros filmes em que

<sup>134</sup> O filme conta a história de Aamir Ali, um médico que retorna à Índia após estudar no exterior. Ao chegar, ele descobre que sua família está em perigo devido a uma conspiração terrorista. Aamir se vê envolvido em uma trama complexa quando é forçado a seguir ordens de uma organização extremista para garantir a segurança de seus entes queridos.

<sup>135</sup> O filme é uma reinvenção moderna da clássica história de Devdas, escrita por Sarat Chandra Chattopadhyay. A trama segue Dev, um jovem de classe alta que se perde em um ciclo de autoindulgência e autodestruição após o fim de seu relacionamento com Paro, uma jovem de sua infância. Enquanto Dev mergulha em um mundo de álcool e comportamentos autodestrutivos, ele também enfrenta a realidade de suas escolhas e a inevitabilidade de seus próprios demônios internos.

<sup>136</sup> A trama acompanha um grupo de ladrões liderados por um charmoso e habilidoso criminoso, Kabir, que planeja uma série de assaltos audaciosos usando motocicletas para escapar. A história foca na perseguição entre os criminosos e um policial determinado, Aryan, que, junto com seu parceiro, tenta capturar os bandidos e impedir seus planos.

<sup>137</sup> Conta a história de um homem idoso que vive uma vida simples em um pequeno vilarejo. Seu mundo muda quando ele decide realizar o sonho de sua esposa falecida de comprar um ventilador novo. No entanto, sua jornada para adquirir o ventilador leva a uma série de eventos inesperados e revelações sobre a sua própria vida e as pessoas ao seu redor.

ela foi figurinista, a saber: *Piku* (2015, Shoojit Sircar)<sup>138</sup>, *Pink* (2016, Aniruddha Roy Chowdhury)<sup>139</sup>, *Gulabo Sitabo* (2020, Shoojit Sircar e Kuran Dhillon)<sup>140</sup> e *Sardar Udham* (2021, Shoojit Sircar)<sup>141</sup>. Além do filme *Bulbbul*, também trabalhou como figurinista em *Qala* (2022, Anvita Dutt). Em entrevista (2023), Kapur Ee destacou ter sintonia para trabalhar com Dutt:

Ela [Dutt] é uma das pessoas mais inteligentes que já conheci. Ela consegue visualizar e tem um ótimo senso de figurinos, tecidos e texturas, mesmo quando faz desenhos artísticos. Seu conhecimento é extenso e ela tem uma ideia clara do que quer. Temos gostos parecidos e adoramos falar sobre roupas, mesmo quando não estamos fotografando juntos. Podemos falar de roupas por horas e horas. Esse vínculo me ajudou a entendê-la melhor, entender suas escolhas e entregar seus visuais para ela (Kapur Ee *apud* Bhattacharya, 2023, tradução nossa<sup>142</sup>).

A figurinista declarou ter preferência por filmes de época, o que permitiu que a proposta de trabalho dela estivesse alinhada com as expectativas de Anvita para *Bulbbul*, mas destaca a importância de trabalhar em filmes diversos para ampliar suas referências. Kapur Ee afirmou que faz pesquisas direcionadas para cada projeto, o que inclui a apreciação e análise de fotos da época ou pinturas. Ela também destacou o cuidado a respeito da criação do figurino para o filme *Qala*, essa riqueza de detalhes também pode ser observada em *Bulbbul*, destacando aspectos

<sup>138</sup> O filme conta a história de Piku Banerjee, uma jovem arquiteta que cuida de seu pai idoso, Bhashkor, que sofre de problemas de saúde, especialmente relacionados ao trato digestivo. A trama explora o impacto da doença do pai na vida de Piku e suas relações familiares, especialmente com sua mãe falecida e o desejo de seu pai de viver uma vida mais independente.

<sup>139</sup> O filme aborda questões de consentimento e direitos das mulheres, seguindo a história de três mulheres jovens que vivem em Delhi e se veem envolvidas em um caso legal após serem agredidas sexualmente por um grupo de homens. O enredo foca na luta das protagonistas para obter justiça em um sistema judicial que muitas vezes favorece os acusadores e estigmatiza as vítimas.

<sup>140</sup> O filme é ambientado em Lucknow e segue a relação entre um idoso excêntrico, Mirza, e sua esposa dominante, Begum, que vivem em uma velha mansão. Mirza tenta a todo custo reivindicar o controle sobre a casa que está em deterioração, enquanto a Begum, que possui a propriedade, usa sua posição para fazer a vida de Mirza um inferno. A história é uma exploração do jogo de poder e das peculiaridades da vida cotidiana, e é conhecida por seu humor sutil, diálogos afiados e o retrato vívido da dinâmica familiar.

<sup>141</sup> O filme é baseado na vida de Udham Singh, um revolucionário punjabi que se tornou conhecido por assassinar Michael O'Dwyer, o antigo vice-rei britânico da Punjab, em 1940. O assassinato foi um ato de vingança pelo massacre de Jallianwala Bagh em 1919, onde centenas de indianos foram mortos pelas tropas britânicas. A narrativa explora a vida de Singh, sua jornada de sofrimento e a motivação por trás de seu ato radical.

<sup>142</sup> Original: She is one of the most intelligent people I have ever met. She can visualise and has a great sense of costumes, fabrics and textures, even when she does art designs. Her knowledge is extensive, and she has a clear idea of what she wants. We do have similar tastes and we love talking about clothes even when we are not shooting together. We can talk about clothes for hours and hours. This bonding has helped me understand her better, understand her choices and deliver her visuals to her. (Kapur Ee *apud* Bhattacharya, 2023)

emocionais e simbólicos dos personagens, cuja análise será aprofundada no capítulo quatro.

O Design de Produção de *Bulbbul* foi realizado por Meenal Agarwal, com quem Dutt já havia colaborado no filme *Pari* (2018) e, posteriormente, em *Qala* (2022). Parijat Poddar foi o responsável pela Direção de Arte, enquanto maquiagem e cabelo ficaram a cargo de Afreen Baig. As lutas foram coreografadas por Riyaz Shaikh. Por fim, os Efeitos Visuais foram produzidos pela *Red Chillies Entertainments Private Limited*<sup>143</sup>, cujo estúdio é conhecido como *Red Chillies VFX*, empresa indiana de efeitos visuais, produção e distribuição sediada em Mumbai.

Além de direção e roteiro de *Bulbbul*, Anvita Dutt também escreveu os diálogos da película. Remetendo ao rebuscamento do século XIX, inclusive por influência literária de Tagore, Dutt foi capaz de construir diálogos refinados para a trama. Por isso, Amit Trivedi foi uma escolha coerente para compor a trilha sonora de *Bulbbul*, devido ao seu status de compositor de letras significativas, poéticas e com profundidade, além de um instrumental que gera emoções no espectador. Nas canções que possuem letras, não apenas é possível observar temas sociais relevantes, mas também indicação de aspectos significativos que norteiam para uma interpretação mais verossímil da cena, relacionando-se com o todo do filme.

Com relação aos atores, o elenco principal do filme é composto por: Bulbbul (Tripti Dimri), Satya (Avinash Tiwary), Indranil/Mahendra (Rahul Bose), Dr. Sudip (Parambrata Chatterjee), Binodini (Paoli Dam), Pequena Bulbbul (Ruchi Mahajan), Pequeno Satya (Varun Paras Buddhadev), Pishima (Veera Kapur Ee).

*Bulbbul* explora temas como amor, traição e ódio nas relações entre os personagens principais, adicionando complexidade à narrativa e construindo o drama emocional do filme. O medo permeia toda a história e se manifesta de várias maneiras. O amor se manifesta inicialmente na relação entre Bulbbul e Satya, sendo que depois ela redescobre esse sentimento através da amizade com Sudip. O riso é presente, especialmente nas crianças, refletindo a alegria e inocência. A tristeza e o desgosto surgem quando os personagens percebem suas limitações sociais. A surpresa ocorre em momentos como o reencontro de Bulbbul e Satya e quando Sudip descobre a violência contra as mulheres na vila. A raiva atinge o ápice com a invocação de *Kālī*,

---

<sup>143</sup> Fundada em 2002 pelo ator Shah Rukh Khan (1965) e sua esposa Gauri Chhibber Khan (1970), a empresa foi transformada a partir da extinta *Dreamz Unlimited*.

marcando uma virada na narrativa, seguida pela coragem de Bulbbul em buscar vingança e justiça para as mulheres oprimidas.

O filme estreou no ano de 2020 pela *Netflix*, plataforma de *streaming*. A estreia no Brasil foi no dia 24 de junho do mesmo ano, contando com uma audiência exclusivamente digital devido ao contexto de pandemia mundial de COVID-19, em que o confinamento domiciliar foi obrigatório a fim de se conter a propagação do vírus. Tendo o hindi como idioma original, *Bulbbul* possui dublagem em espanhol e inglês, além de disponibilizar a legenda<sup>144</sup> em vários idiomas, indicando sua circulação por inúmeros países e resultando possivelmente em uma bilheteria digital considerável<sup>145</sup>. Em dados divulgados, no mês de agosto de 2020, a plataforma possuía 193 milhões de assinaturas ativas distribuídas em mais de 190 países, se colocando como o principal serviço de entretenimento por *streaming*<sup>146</sup>. Além disso, neste mesmo ano lançou sua interface em hindi e divulgou na imprensa que estaria fazendo grandes investimentos em filmes e séries indianas, fechando acordos com várias produtoras do país para distribuir filmes em suas plataformas (Maheshwari, 2020).

A produção cinematográfica na contemporaneidade tem sido distribuída por suportes midiáticos a facilitar o acesso do público além das salas de cinema, potencializando, inclusive, a circulação de filmes de várias nacionalidades em escala mundial. Da mesma forma, as plataformas digitais estão transformando a distribuição de filmes indianos, proporcionando alcance global instantâneo, diversidade de

---

<sup>144</sup> Na plataforma da Netflix é disponibilizada legenda em português, português europeu, alemão, inglês, espanhol, francês, italiano, japonês, chinês, coreano, dinamarquês, finlandês, grego, hebraico, holandês, húngaro, indonésio, norueguês, polonês, romeno, russo, sueco, tailandês, tcheco, turco, vietnamita e árabe.

<sup>145</sup> Entramos em contato com a Netflix para obter informações específicas sobre o consumo de produções indianas através da plataforma e dados relevantes sobre Bulbbul, como a audiência, por exemplo. No entanto, recebemos como resposta que eles não fornecem esses dados e não possuem nenhum canal de comunicação para que eles sejam solicitados formalmente por pesquisadores. Essa postura nos indica os interesses capitalistas e de mercado da indústria do audiovisual na atualidade, incluindo as plataformas de streaming, uma vez que disponibilizar esses dados poderia atrapalhar investimentos. Por isso, ficamos restritos às escassas informações do site oficial.

<sup>146</sup> Assim como a televisão, que após sua criação adentrou o espaço íntimo da casa do telespectador, as plataformas de streaming também ocuparam esse espaço pessoal do espectador. Em um contexto pandêmico, no qual o isolamento social se tornou obrigatório, o conteúdo disponível nessas plataformas serviu como entretenimento para milhares de pessoas. No ano de 2020, durante o período de confinamento, a Netflix divulgou que seus assinantes assistiram seu conteúdo em média por 3 horas diárias. A necessidade de confinamento devido à pandemia resultou em um aumento estatístico em comparação com o ano anterior. Apenas no Brasil, a visualização de reality shows e produções turcas dobrou a audiência, enquanto os conteúdos coreanos aumentaram 120%, e outros gêneros apresentaram um aumento de 70%. Esse dado demonstra o interesse do público brasileiro por produções não-ocidentais. Nesse sentido, o lançamento de *Bulbbul* em uma plataforma de streaming indica que o filme se tornou acessível a uma ampla audiência em todo o mundo.

conteúdo acessível e alterando a maneira com que os espectadores se envolvem com o cinema local. Isso contribuiu para que o público em geral conheça e aprecie suas realidades socioculturais, bem como em uma experiência visual plural com potencial, em certa medida, no arrefecer ou desfazer preconceitos e discriminações entre comunidades de uma mesma sociedade e/ou entre os povos.

Ainda assim, há diferença entre a visão do cineasta (e da produtora) ao se produzir um filme, e a recepção do espectador, que possui suas próprias lentes para interpretá-lo. Anvita Dutt põe em cena uma mulher protagonista, demonstrando formas de resistência feminina e promovendo a mulher indiana como sujeito de direitos e agente de sua própria história. Mas devido ao fundamentalismo de parte dos indianos, alguns espectadores não são capazes de receber o filme da mesma forma. Esta recepção acontece de maneira distinta por diferentes públicos, remetendo ao “problema do pertencimento a uma comunidade tem várias facetas” (Nóvoa et al, 2009, p. 17). Ainda que tenha recebido algumas críticas negativas, *Bulbbul* foi recebido de maneira majoritariamente positiva.

A película recebeu reconhecimento e destaque no cenário cinematográfico contemporâneo, tanto pela crítica especializada como pelo público em geral. Houve discussões ativas na esfera online sobre *Bulbbul*, com muitos espectadores compartilhando suas opiniões e teorias sobre a trama e os personagens. Dos aspectos mais destacados, a perspectiva feminista foi o ponto proeminente, pois oferece uma análise profunda e provocativa sobre questões de gênero e poder na sociedade indiana atual. A maneira com que o filme permite discutir opressão, resistência feminina, luta por justiça e impacto emocional de sua narrativa, ressoou com muitos espectadores, consolidando, portanto, sua reputação como uma obra crítica que transcende o entretenimento superficial.

Os elogios da crítica especializada estão focados em aspectos técnicos e artísticos referente à linguagem cinematográfica empregada. Anvita Dutt foi capaz de representar visualmente um período histórico e criar um ambiente envolvente e evocativo, que aprofunda a narrativa. A performance dos atores também corrobora com a construção dessa atmosfera. A direção de arte e a cinematografia foram capazes de criar uma estética visualmente deslumbrante, transportando o espectador para um local misterioso e ricamente detalhado da história. Shubhra Gupta (2020), crítica do *The Indian Express*, ofereceu uma análise sobre *Bulbbul*, descrevendo-o como um filme que se destaca por combinar elementos do clássico pré-renascentista

de Bengala com o terror gótico indiano para criação de uma experiência cinematográfica. Ela ressaltou a força do filme como um poderoso conto feminista e revisionista, que narra a história de uma mulher injustiçada com economia, precisão e profundidade emocional. Namrada Joshi (2020) elogiou a habilidade de Dutt em combinar elementos narrativos de forma coesa e impactante. A diretora integrou elementos do feudalismo, do sobrenatural, do assustador, do mitológico e da fábula, com o intuito de abordar cuidadosamente o núcleo patriarcal da trama, envolvendo o espectador e transmitindo sua mensagem. Shubhra Gupta (2020) afirmou que Dutt fez uma adaptação de um conto que possui uma criatura familiar que causa medo no público indiano, *Chudail*. Baradwaj Rangan (2020), *Film Companion South*, descreveu *Bulbbul* como uma obra que transcende o gênero e mergulha em terrenos emocionais e misteriosos.

A trilha sonora do filme também recebeu destaque, com elogios especiais pela música de fundo que acentua a atmosfera e as emoções de cada cena. A combinação de composições musicais emotivas e sutis, juntamente com o som ambiente, adicionou camadas de profundidade à experiência cinematográfica. Kulkarni (2020) destacou o uso adequado da trilha sonora, que possui um papel importante em filmes de terror. Além disso, elogiou o trabalho da figurinista Veera Kapur, do designer de produção Meenal Agarwal e do diretor de fotografia Siddharth Diwan. Em conjunto, foram capazes de construir um universo verossímil.

*Bulbbul* está inserido nos gêneros de horror, suspense, drama, crítica social e obra de época. Devido às múltiplas rotulações, pode ser considerado uma película *masala*, categoria típica da Índia, conforme citado anteriormente. Ainda assim, Rangan comparou o filme a um *giallo*, uma subclassificação de suspense e terror italiano conhecido por sua estilização visual e narrativas intrigantes. Ele observou que o filme cria uma atmosfera de sonho febril, onde a premissa de uma vigilante feminina é explorada de maneira profundamente humana e emocional. Além disso, o crítico enaltece a capacidade do filme em manter uma ambiguidade provocativa em suas imagens, desafiando interpretações simplistas e convidando reflexões mais profundas sobre os temas abordados, pois, sugere mais do que um simples thriller, sendo uma exploração multifacetada da condição humana e da busca por justiça e redenção.

Em relação às críticas negativas, podemos destacar a fala de Rohan Naahar (2020) para o *Hindustan Times*. Embora tenha elogiado a direção e a fotografia, bem como a forma com que Amit Trivedi conseguiu construir um visual

tenso e melancólico, semelhante ao filme *Lootera* (2013, Vikramaditya Motwane), o crítico afirmou também que a qualidade é prejudicada por falhas significativas de roteiro. Primeiro, porque o efeito surpresa do enredo foi feito de maneira descuidada, minando o impacto de momentos-chave e reduzindo a eficácia de reviravoltas ou revelações; esse roteiro fraco resultaria em uma experiência decepcionante, apesar do potencial evidente do filme em termos de apelo visual.

Sameer Sulunkhe (2020) também concordou com a crítica de Naarar, afirmando que embora Dutt possua um domínio da linguagem, sua narrativa não é original e impactante, comprometendo sua capacidade de deixar uma impressão duradoura. Shubham Kulkarni (2020) afirmou que o clímax é menos impactante porque a relação entre direção e roteiro torna o desfecho previsível, aspecto que ressalta a importância da colaboração entre roteirista e diretor na criação de uma narrativa coesa. No caso de *Bulbbul*, Anvita Dutt, que escreveu e dirigiu, talvez não tenha percebido que este aspecto acabaria por prejudicar a experiência do espectador. Por outro lado, há de se considerar também uma adaptação para o tempo de narrativa e/ou recursos disponíveis para produção.

Outra crítica feita por Naahar (2020) foi a maneira como os personagens foram escritos, afirmando que foram mal desenvolvidos, impactando negativamente na imersão do espectador. Um exemplo é Binodini, que em contraste com *Bulbbul* (que se torna autossuficiente), é presa, dependente e está sempre a tramar, o que indica uma personalidade manipuladora. Kulkarni (2020) destaca Mahendra, usado para uma reviravolta, embora sua história seja pouco aprofundada e tenha merecido maior detalhamento com relação ao seu problema específico. Além disso, Stutee Ghosh (2020), ponderou sobre a complexa dualidade entre ser uma *devi* (deusa) ou uma *chudail* (bruxa), questionando se essa dicotomia seria o único meio pelo qual o poder feminino poderia operar dentro da configuração patriarcal retratada no filme.

A crítica que um roteiro mais sólido e com personagens mais aprofundados resultaria em um impacto maior de certa forma sinaliza um possível desdém para com o público, como se este não fosse capaz de compreender a linguagem de cinema. É importante destacar que, para um espectador desconhecedor da cultura indiana, pode parecer que os acontecimentos de *Bulbbul* não sejam tão óbvios; ainda assim, *Bulbbul* teve uma recepção positiva do público em geral e a performance dos atores de Dutt como diretora tiveram aprovação popular.

Tripti Dimri, atriz que interpretou Bulbbul, recebeu reconhecimento por sua performance cativante e emotiva do papel principal, devido à habilidade de transmitir uma gama complexa de emoções e também à sua presença magnética na tela, que foram fundamentais para o sucesso do filme. No mesmo ano de seu lançamento, o filme estava entre os concorrentes aos prêmios no *Filmfare OTT Awards*<sup>147</sup>. Foi indicado na categoria de Melhor Filme, com o reconhecimento direcionado a Anushka Sharma e Karnesh Sharma, os produtores do filme. Além disso, Tripti Dimri foi agraciada com o prêmio de Melhor Atriz em um filme original para Web, enquanto Rahul Bose foi premiado como Melhor Ator Coadjuvante na mesma categoria (Times of India, 2020).

Na esteira do reconhecimento dos pares, o cineasta Anurag Kashyap (The India Express, 2020) mencionou em suas redes sociais o quanto o filme o impressionou positivamente, destacando que é raro um cineasta causar tamanho impacto logo em seu trabalho de estreia. Esse reconhecimento por parte de uma figura proeminente da indústria cinematográfica indiana adicionou peso e credibilidade aos elogios já recebidos pelo filme, consolidando sua posição como uma obra notável e influente no cenário cinematográfico contemporâneo. Entretanto, é importante salientar que a arte nem sempre deve ser colocada acima dos aspectos econômicos. Às vezes, é feito o contraste entre a arte cinematográfica com sua vertente enquanto um negócio, mas os aspectos econômicos não necessariamente limitam a criatividade do artista. (Borwell; Thompson, 2013, p. 30). Atualmente, o entretenimento também é comercializado, e essa dimensão do cinema não pode ser negligenciada.

## ENREDO DETALHADO DE *BULBBUL*

Ficha técnica: 2020. Clean Slate Filmz. Dirigido por Anvita Dutt. Roteiro de Anvita Dutt, baseado no romance *Nastanirh* (O Ninho Quebrado, 1901), escrito por

---

<sup>147</sup> O Filmfare OTT Awards é uma premiação anual realizada pela Filmfare, uma das principais revistas de cinema da Índia, para reconhecer e celebrar a excelência no entretenimento digital. OTT significa *Over The Top* (além do convencional/limite) e refere-se a plataformas de streaming online, como Netflix, Amazon Prime Video, Hotstar, entre outras, que oferecem uma ampla variedade de conteúdo sob demanda, incluindo filmes, séries, programas de TV e produções supostamente originais, disponibilizados diretamente aos consumidores através da internet, sem a necessidade de intermediários. O Filmfare OTT Awards foi estabelecido para destacar e homenagear as melhores produções do mundo digital, incluindo filmes e séries originais criados exclusivamente para essas plataformas. Os prêmios abrangem várias categorias, como Melhor Filme, Melhor Série, Melhor Ator, Melhor Atriz, Melhor Direção, entre outras, reconhecendo tanto os talentos estabelecidos quanto os emergentes no cenário do entretenimento digital na Índia.



Rabindranath Tagore e no filme *Charulata* (1964), dirigido por Satyajit Ray. Fotografia de Siddharth Diwan. Edição por Rameshwar S. Bhagat. Música de Amit Trivedi. Elenco primário: Bulbul (Tripti Dimri), Satya (Avinash Tiwary), Indranil/Mahendra (Rahul Bose), Dr. Sudip (Parambrata Chatterjee), Binodini (Paoli Dam), Pequena Bulbul (Ruchi Mahajan), Pequeno Satya (Varun Paras Buddhadev), Pishima (Veera Kapur Ee). Elenco secundário: Pai de Bulbul (Sameer Deshpande), Mr. Dinkar (Subhashis Chakraborty), Gaadiwaan (Vishwanath Chatterjee), Kotwal (Subhasish Ghosh), Mãe de Indranil (Debashree Majumdar), Pundit (Desashish Sen), Gowtinath (Chandra Prakash Thakur). Outros: Criança viúva (Anima), Filho de Gaadiwaan (Ashim Das), Primeira esposa de Gaadiwaan (Suparna Bera), Segunda esposa de Gaadiwaan (Sohini Bose).

Ambientado no contexto histórico da Índia colonial do final do século XIX, “1881, Presidência de Bengala, Índia<sup>148</sup>”, a trama do filme *Bulbul* trata da relação desenvolvida entre cinco personagens de uma família de casta superior, classe *bhadralok*: Bulbul, Satya, Indranil, Mahendra e Binodini. A trama conta a história de Bulbul (Ruchi Mahajan), iniciada quando ainda era uma menina de cinco anos de idade, prestes a se casar com um homem de aproximadamente 35 anos de idade, Indranil (Rahul Bose). A partir de então, ela se muda para a mansão da família do seu marido, cuja condução está sob o mando dele, em razão de ser o filho primogênito. Indranil tem um irmão gêmeo, Mahendra (interpretado também por Rahul Bose), que é acometido por uma deficiência intelectual - não especificada na trama -, e é casado com Binodini (Paoli Dam). O casal reside na mansão antes mesmo da chegada de Bulbul ao seio da família, assim como, também, o irmão caçula de Indranil e Mahendra, Satya (Varun Buddhadev), cuja diferença de idade com as dos seus irmãos-gêmeos é significativa.

A primeira aparição da protagonista Bulbul no vídeo se dá pelo enfoque da câmera em seus pequeninos pés de criança, os quais balançam no ar por conta de ela estar empoleirada em um galho de árvore. Durante os preparativos da cerimônia de seu casamento, a Tia Pishima (Veera Kapur Ee) a procura pela casa toda para participar daquele evento. Satya, ainda um menino, acompanha a tia dela em busca da menina-noiva, que é encontrada suja e desarrumada na árvore. Pishima

---

<sup>148</sup> Original: 1881, Bengal Presidency, India.

leva-a de volta para a mansão, onde irá ser novamente preparada para a cerimônia. De forma brincalhona, quando ela está colocando o *bichiya*<sup>149</sup> no dedo do pé de Bulbbul, Pishima sugere que ela precisaria usar um anel para que não saia voando como um passarinho. Bulbbul mostra interesse, mas a Tia menciona com tristeza que o *bichiya* é utilizado para controlá-la.

No momento do casamento, a jovem noiva é colocada sobre um *tokri*<sup>150</sup> e Pishima lhe dá duas folhas de betel<sup>151</sup>, para que ela segure em frente ao seu rosto. O *tokri* é carregado por outras pessoas, enquanto a menina sonolenta vê Satya sorrindo para ela e a luz do fogo refletindo no rosto dele pela fresta das folhas de betel. Enquanto isso, as mulheres fazem o *yodel*<sup>152</sup> e Bulbbul adormece.

Ela acorda assustada dentro de uma liteira em movimento, sendo carregada por vassalos, junto com Binodini e Satya. Mas seu primeiro encontro com a Binodini é marcado por uma nota desagradável, já que Bulbbul acorda assustada e recebe uma repreensão da, agora, concunhada. Apesar de ainda ser uma criança, Satya compreende a situação da jovem e, para acalmá-la, conta-lhe uma história: a lenda de uma bruxa chamada Chudail, que possui os pés virados para trás e habita a floresta, alimentando-se de sangue.

Ao chegar em sua nova casa, onde vai morar com o esposo Indranil, os irmãos, Mahendra e Satya, e a concunhada Binodini, Bulbbul vivencia seu primeiro momento de tensão por conta do encontro inicial dela com Mahendra. Esse a se aproximar da menina, quando sentada na cama, se refere a ela como uma boneca. Indranil repreende Mahendra, culpando Binodini pelo incidente, por não cuidar adequadamente de seu marido com problemas mentais. Logo em seguida, Indranil tem sua primeira conversa com Bulbbul. Ela imediatamente pergunta pelo seu esposo, pois tinha em mente que se casara com irmão caçula dele, o então pequeno Satya. Ao que Indranil responde que ser ele o esposo da menina. Porém, Bulbbul discorda, mencionando que seu marido é pequeno, assim como ela, e ele é grande. Indranil ri

---

<sup>149</sup> Anel colocado nos dedos dos pés, considerado uma parte essencial do traje nupcial e tradicional para noivas indianas, que também é usado por mulheres casadas.

<sup>150</sup> Um tipo de assento em forma de cesta utilizado para transportar a noiva.

<sup>151</sup> Folhas de uma *piper betle*, uma pimenteira, frequentemente mastigadas como parte de uma tradição cultural da Índia. Elas são geralmente envolvidas em uma pasta feita de especiarias, que podem variar de acordo com a região e as preferências pessoais.

<sup>152</sup> Grito típico feito pelas mulheres de algumas regiões do Oriente com um movimento da língua nos lábios superiores ou atrás dos dentes.

com a inocência da criança e explica que quando ela crescer, entenderá a diferença entre um marido e um cunhado.

Tem-se um salto temporal de 20 anos. Satya (Avinash Tiwary) está na carruagem que, dirigida pelo cocheiro da família, Thakur, Gaadiwaan (Vishwanath Chatterjee), atravessa a floresta durante a noite, sob uma lua vermelha. Durante um cochilo, enquanto o cocheiro parou a carruagem para retirar um galho do caminho, Satya é observado por uma criatura com longos cabelos que se pendura nas árvores e está envolvida em folhas; e depois, ao chegar na mansão, é novamente observado pela criatura enquanto dorme.

No dia seguinte, em seu primeiro reencontro com Bulbbul, Satya a vê ralhando com o cocheiro Gaadiwaan, posto aborrecida com o fato de ele ter casado com segunda esposa mais jovem do que a sua primeira esposa e, mais ainda, sem a concordância dessa. Fato que leva Bulbbul a alertá-lo que ela buscaria reparação da atitude dele. E, então, conforme as relações familiares vão sendo desenroladas na mansão, lembranças de Bulbbul são reveladas através de flashbacks e a história dos vinte anos passados se monta como um quebra-cabeça. Além disso, começam a circular no vilarejo e na mansão relatos de que uma bruxa habita a floresta e assassinatos estão acontecendo no vilarejo, com a morte de alguns personagens periféricos na trama.

Devido à compatibilidade de idade com Satya, Bulbbul e ele se tornaram amigos. Quando criança brincavam juntos e depois de adultos, além de compartilharem o gosto pela escrita, têm muitos assuntos para conversar. Mas, após a temporada de cinco anos de Satya na Inglaterra, ele volta para a Índia e encontra tudo diferente. Bulbbul assumiu o papel de patroa da casa, depois da partida de Indranil, para um destino não revelado. Mahendra faleceu e Binodini ficou viúva, restando apenas Bulbbul residindo na casa. Quando ela e Satya se reencontram, ela pergunta de maneira irônica qual é o motivo da visita, pois depois de anos sem dar notícia, seu retorno não deve ser saudade dela. Mas Satya afirma que escreveu para o irmão durante o tempo que esteve em Londres, perguntando dela inclusive, mas que não obteve respostas. A seguir, Satya pergunta o que deu errado na relação dela e Indranil, mas ela não responde. Antes, pergunta se ele quer visitar Binodini, agora moradora do viuvário, devido ao falecimento de Mahendra, morto por um suposto

ataque de bruxa. Binodini segue o *pardah*<sup>153</sup> e os costumes de luto bengali. Veste apenas branco, não usa perfumes, joias ou enfeites, e tem os cabelos raspados, embora não fique claro na trama, é possível que também respeite tabus alimentares destinados às mulheres viúvas. Na primeira conversa com Satya após o retorno, a viúva mostra a crença de que a culpada foi Chudail e lamenta o fato de estar em orações e, ainda assim, a deusa, provavelmente *Durgā* ou *Kālī*, ter lhe reservado o um destino tão triste como o da viuvez.

Diante da circunstância, Satya se propõe solucionar os crimes ocorridos no vilarejo e a morte de seu irmão Mahendra, liderando um grupo de homens. Na primeira noite de caçada, banhada pela lua vermelha, Satya conhece Dr. Sudip, um médico que se mudou para a aldeia após a mudança de Satya para Londres. O médico é amigo de Bulbul e a visita com regularidade. Dr. Sudip é o responsável por tratar dos pés da protagonista após um acontecimento não revelado a Satya; aliás, nem para o espectador do filme. Por isso no primeiro encontro de ambos os homens, Bulbul é vista com os pés no colo do médico. Sudip levanta-se para ir atender outra mulher que diz ter caído da escada, embora seja evidente que tenha sofrido violência doméstica. Tanto o médico como a protagonista compartilham desta opinião, enquanto Satya diz que Mr. Dinkar (Basudeb Mukherji), marido da mulher atendida por Sudip, é um bom homem sem avaliar criticamente o fato de a casa de Dinkar não ter escada. Aliás, a única casa que possui escada no vilarejo é a mansão Thakur. Bulbul pergunta se Dr. Sudip quer caçar o assassino com Satya, que ainda duvida da existência de uma bruxa. Mas ele responde que salva vidas, não sabe extingui-las. Satya fica visivelmente incomodado com a proximidade entre Bulbul e Sudip. E assim que ele se retira, Satya questiona o fato de Bulbul não praticar do *pardah*. Bulbul simplesmente ignora.

Na primeira caçada ocorre a morte de Mr. Dinkar. A floresta está banhada por uma lua vermelha e vemos uma mulher com longos cabelos sussurrando e acenando para Dinkar. Esse tenta correr, sendo seguido - cuja fuga é apresentada na tela com o recurso de câmera dinâmica, que acompanha os movimentos do personagem -, mas é morto com mordida no pescoço por Chudail. Dr. Sudip vê uma criatura carregando o corpo e, depois, a pendurá-lo numa árvore. Por residir próximo

---

<sup>153</sup> Prática social e cultural em algumas comunidades, que envolve a segregação ou o isolamento das mulheres de homens que não são membros próximos de suas famílias.

à floresta, Sudip é questionado por Satya se teria visto algo ou alguém a assassinar Dinkar, mas o médico diz não ter visto nem ouvido nada.

No dia seguinte Satya encontra Bulbbul tomando sol na escada, com uma vassala defumando suas longas madeixas. Ela pergunta como foi a caça. Ele conta sobre a morte de Dinkar e diz que não foi obra de um animal, mas, sim, de um homem. Ela questiona por que não uma mulher, o cunhado responde que nenhuma mulher seria diabólica o bastante para cometer tal brutalidade. Binodini chega à mansão, após ser convidada por Satya para passar um tempo com a família de seu falecido marido. A partir desse momento, somente três membros da família convivem na mesma casa: Bulbbul, Satya (que retornou de Londres) e Binodini (viúva de Mahendra), sem que Satya e o espectador saibam a razão da ausência de Indranil. Conforme as relações familiares se desenvolvem na mansão Thakur, após o retorno de Satya e Binodini para a mansão, entre vários diálogos, travados pelos três personagens a conviverem sob o mesmo teto, a protagonista, eventualmente, colhe reprovações indiretas quanto à sua amizade com Dr. Sudip, considerada inadequada quer pelo cunhado, quer pela viúva.

Com o retorno de Satya, Bulbbul deixa de ser a dona da casa, pois ele assume a função. Em determinado momento, os três estão conversando, alguém chega na casa e quando Bulbbul esboça se levantar, Satya toma a frente e diz que com sua presença, ela não precisa se incomodar com isso. Binodini concorda com o comportamento de Satya, quando enfatiza que Bulbbul é dona da casa, não o dono.

Em flashback, cenas apresentam que Binodini tem inveja de Bulbbul por essa ser dona da casa, chegando a dizer à protagonista que ela nem parecia dona da casa porque usava poucas joias, uma maneira de dizer, indiretamente, que Bulbbul não estava à altura do papel social esperado de uma esposa de casta superior. Ao perceber a proximidade entre Bulbbul e Satya, quando jovens, dispara outra indireta, agora, observando à protagonista que os seus anéis de casamento, *bichiya*, estavam se alargando.

No enterro de Dinkar, é destacado a sua viúva com o braço quebrado e as sequelas da agressão sofrida. Satya tem um diálogo com o policial “Subhashish”, dizendo que não adianta tê-lo na função, se ele não tem nenhum suspeito como sendo o assassino. Subhashish diz que suspeitar não adianta, já que a lei britânica exige provas para poder acusar. Satya fica desconfiando de Sudip, hipótese que vai sendo reforçada devido ao ciúme que sente de Bulbbul, após o médico dizer que o corpo de

Mr. Dinkar pode pernoitar em sua casa, que é perto da floresta. Ele vai conversar com Binodini a respeito de Sudip e Bulbbul, e ela, como sempre que pode, acrescenta sua opinião tendenciosa, fazendo comentários maldosos, como costumava fazer a Indranil, a fim de criar conflitos entre ele e sua esposa.

A seguir seguem-se várias cenas editadas em flashback. A primeira remonta um piquenique ao ar livre, em que Binodini serve folha de betel para Indranil e Bulbbul, interrompendo propositalmente um momento de carinho entre o casal, assinalado com a fala do marido à esposa dizendo ter pedido ao jardineiro que colhesse mangas para ela. Ato contínuo, Binodini comenta sobre uma proposta de casamento para Satya, destacando que Bulbbul por ser a esposa do dono da casa devesse ser consultada, tentando, assim, desestabilizar emocionalmente a protagonista em razão de ter que opinar sobre a possível futura esposa do cunhado solteiro; cuja relação dele com Bulbbul é tomada por Binodini como a de amantes.

Após esse acontecimento, Indranil passa a ver a amizade de Bulbbul e Satya com outros olhos, sendo tomado por ciúmes em relação a Bulbbul. Aliás, sentimento que a partir de então só se fortalecerá -, tanto que, logo depois, ele deixara claro a Bulbbul ter percebido o fato de ela não ter ficado satisfeita com a posição de decidir sobre a possível noiva de Satya. Segue-se cena de um diálogo entre Satya e Bulbbul, quando se tem revelado que ambos estão escrevendo conjuntamente uma história. Ele questiona a cunhada de onde teria aparecido a menina fantasma que ela acrescentara à narrativa, complementando que ele escrevia uma história clara e Bulbbul a tornava assustadora. Ao perceber que Bulbbul está triste, Satya entende a tristeza dela como fruto da saudade da casa de sua família originária, tanto que a informa teria mandado pintar de azul a casa da floresta, visando, ao mesmo tempo, atenuar aquela saudade dela e deixar bonita a casa onde ambos usavam para escrever a história. Bulbbul responde que eles não terão tempo de escrever após o casamento dele. Mas Satya é enfático em afirmar que não iria se casar. Binodini continua tramando, insinuando existir um relacionamento extraconjugal entre Satya e Bulbbul. Em meio aquelas insinuações da concunhada, Indranil providencia rapidamente a viagem de Satya para estudar em Londres e, assim, mantê-lo afastado da sua esposa. Ao observar, através da janela, a despedida carinhosa e triste entre Bulbbul e Satya, além de notar que ela voltara para o quarto abraçada ao caderno deixado pelo cunhado, o marido fica ainda mais desconfiado sobre o suposto sentimento nutrido entre o seu irmão e sua esposa. E intuía que apenas a separação

espacial de ambos não fosse suficiente para diluir o que, julgava, eles supostamente sentiam reciprocamente.

Antes de descobrir o que tem escrito no caderno deixado pelo cunhado, Bulbbul queima-o, num momento de frustração e raiva, ao ver o retorno de Indranil de Calcutá, sozinho e tendo embarcado Satya para Londres. Em seguida, ela vai tomar um banho de imersão. Indranil vai para o quarto de Binodini. Essa lhe serve uma taça com algo para beber, deita a cabeça no ombro do cunhado, acaricia seu peito e braço. E comenta que Bulbbul deveria estar de luto com a partida de Satya, deixando Indranil furioso. Ele se levanta abruptamente e, quando chega ao quarto do casal, vê, na lareira, um resto de papéis não totalmente queimado em que lê “Satya e Bulbbul”, enfim, o que o fogo não consumira do livro que ambos escreviam conjuntamente.

Indranil pega o atizador de brasa de lareira, caminha vagorosamente até o banheiro onde Bulbbul se encontra imersa na banheira e a olhar para a pintura de *Jatayu Vadham* (1890, Ravi Varma<sup>154</sup>), representação de um trecho do épico *rāmāyaṇa*, no teto. Em câmera lenta, o marido a retira da banheira, a joga no chão e a espanca com o ferro trazido da lareira. Gotas de sangue de Bulbbul atingem aquela pintura no teto do banheiro, tamanha a violência dos golpes desferidos contra ela. Ele trata de mutilar os pés da esposa, punindo-a pelo suposto amor dela ao irmão embarcado para o exterior. Bulbbul desmaia e acorda, bem depois, já deitada na cama com um médico cuidando de seus ferimentos, o Dr. Sudip, então, contratado por Indranil. Esse decide partir e Binodini o interpela da razão da partida, ao que responde afirmando não ter nada mais para ele ali. Mas, antes, Dr. Sudip, tratando dos ferimentos de Bulbbul, questiona Indranil sobre como os pés dela teriam sido mutilados, colhendo como resposta que ela caíra da escada.

De volta à trama quando da ocorrência dos assassinatos no vilarejo, o policial Subhashish vai até a mansão Thakur para informar Satya de que um novo assassinato aconteceu. Agora, o assassinado é Gowtinath (Chandra Prakash Thakur), morto na banheira de sua casa. O agente policial informa à Satya que na cena do crime tinha uma menina, a qual afirmou ter sido a deusa *Kālī* que cometeu o assassinato. Satya intenta falar com a menina, mas Subhashish diz não ser possível,

---

<sup>154</sup> A pintura refere-se ao episódio do *rāmāyaṇa*, onde o grande pássaro Jatayu é morto pelo demônio Ravana. Jatayu é retratado como um leal aliado de Rāma e tenta resgatar Sītā, a esposa de Rāma, quando ela é sequestrada por Ravana. No entanto, Ravana o ataca, resultando na morte heroica de Jatayu.

posto Dr. Sudip ter-lhe medicado um sedativo. Satya, então, fica desconfiado do fato de o médico estar mais uma vez envolvido com o crime e estar sempre próximo a envolvidos nos crimes. Embora os justiceiros do vilarejo não sejam capazes de perceber, conforme a narrativa se desenrola, nota-se um padrão nos assassinatos. Todas as vítimas são homens que, coincidentemente ou não, causaram algum tipo de violência contra a própria esposa. Porém, conforme Satya intensifica as investigações, influenciado pelo ciúme de Bulbul com o médico, se convence da hipótese de que Sudip seja o culpado pelos assassinatos.

Enquanto Satya vigia a casa de Sudip, vendo uma interação entre este e Bulbul, porém, sem ouvir a conversa entre ambos. O teor do diálogo é que Bulbul reclama ao médico de que ele não vai visitá-la há dias e comenta, de maneira fluída, que Satya desconfia dele. Sudip investe outro rumo à conversa. Primeiramente, responde a Bulbul depender de se saber o que o cunhado dela estava desconfiando dele. E, logo em seguida, declara seu amor a ela, embora ressaltando que, por ter consciência, sabia não estar à altura dela.

Satya analisa, com o policial, os relatórios de homicídios e desenhos das cenas do crime feitos por Dr. Sudip. Ao entrar no quarto quando o cunhado guardava os relatórios, Bulbul pergunta-lhe que papeis eram aqueles. Como resposta, recebe a proposta de Satya de lhe contar uma história, ao que ela aceita. Ele, então, acende um cigarro e inicia a narrativa. Conta-lhe sobre uma cidade onde está acontecendo assassinatos, mas destaca que a parte assustadora da história é de uma mulher que caiu na armadilha de um homem conquistador que havia chegado a pouco tempo na cidade. E conclui que a mulher não era a culpada pelo que Sudip fez com ela. Bulbul solta uma gargalhada e, prontamente, inquiriu Satya qual a razão de ele não assumir logo que sentia ciúmes dela. Satya, na defensiva, comenta que ela mudou muito e que escrevera a Indranil sobre a situação e pedindo-lhe conselho como agir. E informa Bulbul que o irmão mais velho o respondera que não iria aceitá-la de volta e ela devesse ser enviada de volta à família originária.

Em novo flashback, tem-se a cena da primeira noite após Bulbul ser agredida e abandonada por Indranil. Sozinha e acamada, Bulbul recebe a intrusa visita de Mahendra. Com ela em situação de vulnerabilidade, o cunhado gêmeo de seu marido brinca com os guizos pendurados nos fios que mantêm elevados no ar os pés mutilados dela. Ela grita, mas ninguém a ouve. Mahendra não recua e a estupra, não sem deixar de lhe tampar a boca, tentando silenciar os gritos delas. Após o ato



hediondo, com Bulbbul desacordada, Mahendra manda que ela se levante. Ao perceber que ela imóvel, ele a chacoalha, saindo de cima dela e dispara pelos corredores da casa rumo ao seu quarto. Ocorre o eclipse da lua, de lua cheia para lua vermelha. Tem-se um corte de câmera para floresta, onde aparece uma estátua de *Kālī*<sup>155</sup> e flores de *kasha*<sup>156</sup> são movimentadas pelo vento e, num corte de câmera, abre-se ao quarto de Bulbbul. Ela se senta na cama, como se tivesse sido possuída após uma inspiração, o quarto está iluminado de vermelho sangue pela luz da lua de igual tom, Bulbbul, rodeada de flores de *kasha*, emite um longo e alto grito.

Com o grito de Bulbbul, Binodini acorda e vê Mahendra entrando no quarto correndo. Ela o repreende. Após amanhecer, ela vai até o quarto limpar Bulbbul. Ela repete à concunhada o mesmo que lhe fora dito durante o seu casamento com Mahendra: “ele é meio louco, mas fique calada, você fará parte da realeza, será coberta de joias, envolta em seda e terá respeito”. E especifica o complemento que lhe fora dito naquela ocasião: “se ele não cuidar de você, o irmão dele vai”. Binodini conclui a preparação de Bulbbul para receber o médico, porém, declara: “as mulheres são guardiãs dos segredos dos próprios lares”; orientando Bulbbul a se manter calada sobre a violência sofrida. Quando Sudip chega e vê que os pontos cirúrgicos dados nos pés de Bulbbul estão abertos, ele afirma ter proibido todos de tocarem nos pés dela.

Retornando ao tempo que os assassinatos têm ocorrido, em noite com lua vermelha, enquanto Bulbbul está pensativa na janela, Binodini entra no quarto para avisar-lhe que é o aniversário da morte de Mahendra e, portanto, dia de fazer as orações. Na caminhada para o ritual, o filho do cocheiro Gaadiwaan pede ajuda de Bulbbul, pois o pai expulsou a primeira esposa a pedido da segunda e, por isso, a mãe se suicidou. Bulbbul pergunta onde está o pai dele, o menino responde que ele levou Satya para Calcutá. Esse tinha ido até a casa de Dr. Sudip que, sob a mira de uma arma, deixou que Satya o levasse para aquela cidade, com vistas a ser julgado por tribunais sob alegação de ele ser o autor dos homicídios no vilarejo.

No trajeto à Calcutá, atravessando a floresta à carruagem, Satya questiona Sudip a respeito da certeza que ele tinha de não vir ser acusado pelos assassinatos.

---

<sup>155</sup> *Kālī* é uma divindade venerada no hinduísmo, especialmente na tradição hinduista Shakta. Ela é frequentemente retratada como uma deidade feminina feroz, associada à destruição do mal, ao tempo e à transformação.

<sup>156</sup> Tipo de planta oferecida em rituais de veneração para Durgā e *Kālī*.

Sudip, de forma a rumar a conversar para outro caminho, diz a Satya que ele o quer julgá-lo por outro crime, se referindo-se amor dele por Bulbbul, sem, contudo, especificar a tal ponto. Satya retruca e vaticina ao médico que a única maneira de ele se safar da prisão é se a suposta bruxa aparecer. Neste exato instante, Chudail ataca o cocheiro Gaadiwaan. Com o ataque, Satya declara a Sudip que esse estava livre por ser considerado inocente. Satya vê a silhueta de Chudail, dispara um tiro na sua direção e sai correndo na direção dela. Pouco depois, Sudip olha para a árvore e vê Bulbbul como Chudail, que foi atingida pela bala. E então, através de flashbacks, é mostrada a evolução da recuperação dos pés da protagonista, confirmando ser ela a Chudail e, portanto, responsável pelas mortes dos homens malfeitores e abusadores de mulheres. Satya retorna próximo onde se encontra Sudip, chamando a esse para juntos seguirem na caçada à Chudail, mas o médico se recusa. Inclusive, Sudip tenta impedir Satya de espalhar fogo por locais da floresta; o que, por fim, se transformara em um grande incêndio. Satya pergunta o motivo de o médico querer proteger uma diaba, mas Sudip repara tal fala, afirmando se tratar de uma deusa.

Seguem-se novos flashbacks, agora com cenas de ações de maturados e violências contra as mulheres pelos homens atacados pela Chudail, intercaladas com as de Bulbbul tentando escapar do incêndio na floresta. Tal montagem, portanto, destaca para o espectador o motivo pelo qual aqueles homens tinham sido mortos pela Chudail/Bulbbul. E, inclusive, tem-se retomado alguns diálogos ocorridos no decorrer da trama, visando não deixar passar despercebidos detalhes da trama ao espectador que tornem claro a ação vingadora da Chudail.

Dr. Sudip adentra a mata em busca de Bulbbul. Enquanto Satya, orgulhoso pelo incêndio imponente que causou, vê o médico adentrando a mata e gritando por sua cunhada, sendo questionado por Sudip: “o que você fez?”. E, então, Satya toma consciência do que ocorria, mudando sua expressão facial. Uma nova onda de flashbacks revive lembranças de sua infância com a cunhada, ele reflete sobre o diálogo que teve com Sudip, suas ações e, então, percebe o que fez. Satya dá um grito de desespero.

Um *fade in* dá um salto temporal de um ano. Com a cena seguinte iniciando com a imagem do jardim de *kasha* da mansão com a narração de uma carta enviada à Indranil por Satya. Nela está escrito que, embora Satya quisesse ser como o irmão mais velho quando crescesse, ele deixou a casa para sempre por receio de seu desejo ter se tornado realidade. E então, Indranil volta para a mansão que está abandonada,

tomada por inúmeras flores de *kasha*. Enquanto está dormindo, em sua primeira noite após retornar, ouve Bulbbul o chamando e sussurrando. Ele acorda e então, vê ela se materializar após a junção de inúmeras flores, então ouve-se um *yodel* e um *fade out* brusco corta para agradecimentos.

## ESTILO CINEMATOGRAFICO DE ANVITA DUTT

A *mise-en-scène* de Anvita Dutt, tais como cenário, iluminação, figurino e comportamento dos personagens, ficam evidente quando analisamos *Bulbbul* em comparação com o segundo filme dirigido por ela, *Qala*. Em ambas as películas, Dutt se refere à lugares e coisas que já tem significância na Índia, com um estilo muito influenciado pelas artes plásticas e repleto de simbolismos, além de estabelecer intertextualidade com outras obras de arte, fenômeno que vem de longe na história do cinema, datando das primeiras produções que foram consideradas teatros gravados. Dutt fornece inúmeras referências, o que tornou possível explorar conexões explícitas e implícitas, evidenciando permanências e rupturas com costumes e a tradição indiana.

Em primeiro lugar, nota-se uma tentativa de resgate do folclore. A Índia, devido ao nacionalismo e valorização da cultura nacional, produziu filmes clássicos com narrativas folclóricas e mitologia hindu, representando no cinema os valores presentes nos épicos literários. Estes influenciaram e estão presentes desde as primeiras produções fílmicas, narrando as aventuras de deidades, munidas de valores e da ética hindu. Por isso, sem uma compreensão cultural e política do contexto, não é possível apreciar estes significados com muita intensidade, além de inúmeros aspectos poderem passar despercebidos para o público ocidental.

A cinematografia de *Bulbbul* e *Qala* foram realizadas por Siddharth Diwan, que foi capaz de construir uma fotografia rica, a qual também comunica e estabelece relações simbólicas. A fotografia de *Bulbbul* contém elementos estéticos e temáticos que lembram o estilo de pintura do renomado pintor indiano Raja Ravi Varma (1848-1906), conforme mostrado na Figura 3.1. Ravi Varma é conhecido na Índia como um artista cuja obra possui traços marcantes e uma paleta de cores vívidas. O pintor retratava seus personagens de maneira gloriosa e patriótica, principalmente figuras mitológicas indianas, epopeias e cenas do *mahābhārata* e *rāmāyaṇa*, o que ajudou a preservar e popularizar a rica herança cultural indiana. Ele também retratou cenas do

cotidiano e de pessoas comuns, o que foi uma contribuição significativa para a arte indiana da época.

Além disso, Ravi Varma combinava técnicas de pintura europeias com temas indianos. A obra de Varma idealiza uma beleza indiana baseada na postura e atitude da mulher europeia<sup>157</sup>. Muitas das composições mais icônicas do pintor foram adaptadas de fotos de produções teatrais ou ilustrações de pinturas de Mestres Antigos e outras imagens em revistas europeias. Ravi Varma possuía uma grande coleção dessas revistas e frequentemente as consultava para se inspirar nos rostos e poses de seus modelos. Na maioria das obras, Ravi Varma retratava mulheres indianas em trajes tradicionais, muitas vezes em poses graciosas e em cenários exuberantes para conferir uma forma poética e literária. O objetivo era produzir representações significativas dos épicos da mitologia, criando obras além do uso decorativo.

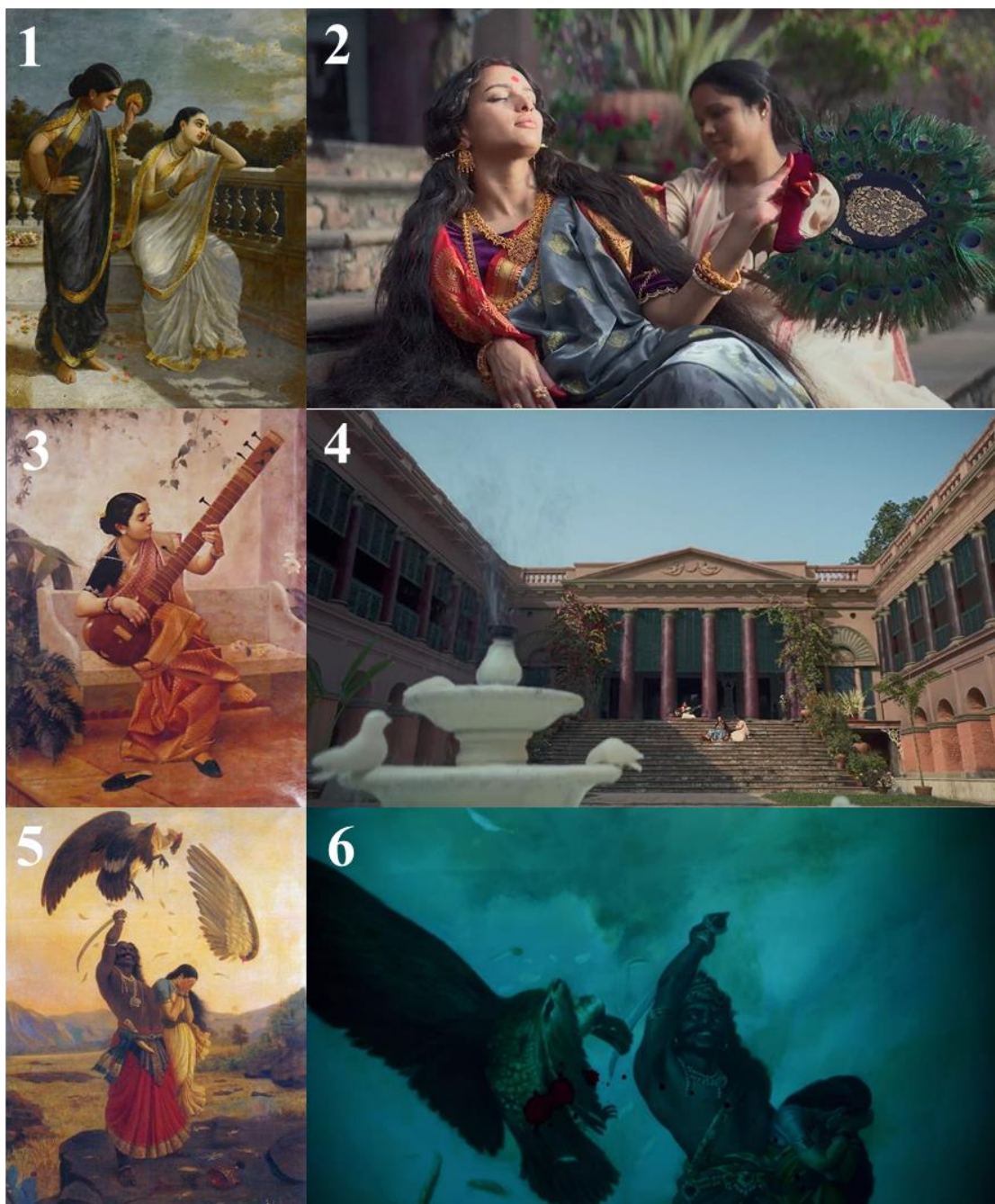
---

157

Fonte:  
<https://artsandculture.google.com/asset/untitled-damayanti-raj-ravi-varma/kgGTyrUQmImDtQ>

<https://artsandculture.google.com/asset/untitled-damayanti-raj-ravi-varma/kgGTyrUQmImDtQ>

Figura 3.1 Influências estéticas de Ravi Varma em *Bulbbul*



Fonte 1: VARMA, Ravi. **Damayanti**. c.1890. 1 original de arte, óleo sobre tela, 73 x 52,7 cm. Coleção de Fritz Schleicher, Sra. Lotti Schleicher Singh. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/untitled-damayanti-raja-ravi-varma/kgGTyrUQmImDtQ> Acesso em: 2 mai. 2024.

Fonte 2: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 26m26s.

Fonte 3: VARMA, Ravi. **Kadambari**. c.1890. 1 original de arte, óleo sobre tela. Domínio público. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/ravi-varma/kadambari-0> Acesso em: 2 mai. 2024.

Fonte 4: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 26m17s.

Fonte 5: VARMA, Ravi. **Jatayu Vadham**. C.1895. 1 original de arte, óleo sobre tela, 73 x 55 cm. Domínio Público. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/community.24898542> Acesso em: 18 mai. 2024.

Fonte 6: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 39m10s.

É possível observar que a estética visual das personagens de *Bulbbul*, principalmente a protagonista, suas roupas, poses e a maneira como é iluminada, tem inspiração no estilo de pintura de Ravi Varma. Essas pinturas frequentemente evocam uma mistura de romantismo, realismo e idealização da beleza feminina, um híbrido entre a estética indiana e a postura e a atitude da mulher europeia. Na Figura 3.1, temos a comparação entre três pinturas de Varma e três planos de *Bulbbul*. Na cena do quadro 4, temos uma visão geral do pátio da mansão; Bulbbul está sentada na escada, se abanando com um leque enquanto uma criada a defuma seus cabelos. Atrás dela, tem uma mulher tocando uma cítara indiana - sitar, e cantando *thumri Ude Re*. Embora o instrumento seja comum no país, a estética que influenciou a fotografia desse plano pode fazer referência à pintura *Kadambari* (1890).

Ainda nessa cena (quadro 2) é possível observar que o modelo do leque escolhido é idêntico ao que é usado por *Damayantī* na pintura *Damayantī* (1890, Ravi Varma), quadro 1. A obra de Ravi Varma por sua vez foi inspirada em uma foto de cerca de 1900, do espetáculo teatral chamado *O Banquete das Rosas* (*L'inamorata*). A pintura faz também referência a um trecho do *mahābhārata*, que conta a história de amor entre *Nala* e *Damayantī*. Ambos são pessoas nobres e *Nala* é um grande guerreiro, que após um pequeno erro ao executar um ritual é tomado pelo espírito de *Kālī* e entra em perdição.

Já o pavão é símbolo da realeza e beleza sem limites; indica a posição privilegiada da protagonista em relação às outras mulheres. Porém, ainda assim ela é violentada e morta. Esse leque é usado por Bulbbul após sua transformação em *Chudail*. O desenho de muitos olhos em sua calda nos orienta para uma das representações de Brahma, descrito como “aquele que tudo vê”. Assim, após as experiências vividas por Bulbbul, ela tomou consciência e conhecimento de todos os acontecimentos, vendo a si mesma e a todos com maior clareza.

É possível observar essa tomada de consciência da personagem na dinâmica desenvolvida com Binodini e Satya. Antes da transformação, Bulbbul é inocente e não é capaz de perceber as artimanhas e insinuações de Binodini, ou mesmo a relação de posse que os homens da casa têm sobre ela, incluindo Satya. Posteriormente, além de adquirir um tom sarcástico e deixar de ser vítima diante das situações, Bulbbul percebe, inclusive, o quanto Satya é igual a todos os outros homens, enquanto é capaz de enxergar uma diferença em Sudip, por quem preserva admiração e amizade até o último momento.

A presença do trabalho de Ravi Varma também é presente na decoração da mansão. Tradicionalmente, na Índia, é comum fazer pinturas de representações de trechos de épicos hindus nas paredes de mansões de aristocratas, hospitais e templos. Na mansão Thakur, por serem de casta alta e manterem as tradições, não é diferente. A obra *Damayantī* (1890) e *Jatayu Vadham: o sequestro de Sītā* (1895), ambas de Ravi Varma, estão entre as pinturas que enfeitam a casa (Figura 3.2). *Damayantī* e *Jatayu Vadham* são mostradas em sua versão original, óleo sobre tela, na Figura 3.1, quadros 1 e 5, respectivamente.

Figura 3.2 Pintura de Ravi Varma, *Damayantī* (1890), no interior da mansão Thakur.



Fonte: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 29m59s.

Pouco antes de Bulbbul ser espancada por Indranil, ela afunda a cabeça na água da banheira com os olhos abertos, de modo que é possível se observar no teto do banheiro (quadro 6) a pintura de *Jatayu Vadham* (quadro 5). Essa é uma passagem dramática do épico hindu *rāmāyaṇa*<sup>158</sup>, em que um *asura* (असुर), demônio, chamado *Rāvana* decide sequestrar *Sītā*, esposa de *Rāma*, o protagonista da história. A história conta a trajetória de *Rāma* na tentativa de resgatar sua esposa, com ajuda de *Hanuman*, que fora sequestrada na floresta durante o período de exílio da família.

<sup>158</sup> Rāma, que vivia em Ayodhya, passa um longo período na floresta, durante o qual sua esposa Sita é sequestrada por Ravana, o rei/príncipe de Lanka. Após uma batalha vitoriosa, Rāma resgata Sita e retorna a Ayodhya, onde se torna o rei.



A pintura é o momento em que *Rāvana* está com *Sitā* no colo, a ave *Jatayu*, leal e corajoso rei dos abutres, luta com o demônio e tenta salvá-la. Porém, uma de suas asas decepadas pelo *asura* sequestrador.

Nessa pintura, Varma captura a intensidade da batalha e a nobreza do sacrifício de *Jatayu* em defesa da virtude e da justiça. A obra continua a ser uma fonte de inspiração e admiração, destacando-se pela sua representação magistral de um momento épico da mitologia hindu. Quando Bulbbul olha para a pintura no teto do banheiro, ainda não sabe que, logo em seguida, Indranil também vai tentar cortar as suas asas. Pouco depois, enquanto está sendo espancada por ele, a aparição do teto do banheiro intercala e se mescla com o desespero de Bulbbul e a raiva de seu esposo.

Devido à temática, a imagem aparece na tela quando a Bulbbul é vítima de agressão doméstica. A cena em que Indranil agride Bulbbul com uma barra de ferro se desenvolve em câmera lenta. No quadro 6 da Figura 3.1, a imagem do teto do banheiro é vista pintada com gotas de sangue de Bulbbul, relacionando ambos os eventos. No *rāmāyaṇa*, *Rāvana*, o *asura*, possui duas faces, enquanto na obra de Dutt, Indranil e Mahendra tem essa dualidade representada pelo fato de serem irmãos gêmeos. Ambos atacam Bulbbul, tal qual a sua maneira e limitação, mas em ambos os casos ela sofre privação de sua liberdade devido ao desejo incontrollável que os homens têm em relação a ela, análogo a *Sitā*, que fica em cárcere privado devido ao desejo de *Rāvana* em possuí-la.

*Sitā*, durante todo o período de sua prisão na mansão de *Rāvana* (mesmo diante das suas investidas), permanece casta e fiel ao marido, *Rāma*. Já Bulbbul, devido ao sentimento amoroso e afinidade com o cunhado, desperta o ciúme do marido, que vê a reciprocidade amorosa da esposa como inalcançável. Embora o desejo de todo marido seja que os olhos da esposa estejam voltados apenas para si, ele não é capaz de cultivar isso nela. Enquanto isso, Mahendra deseja possuir a cunhada, mas a vê como inalcançável devido às represálias sofridas todas as vezes que se aproxima dela. Ele sabe que ela pertence ao irmão.

A narrativa retratada pelo *rāmāyaṇa* não possui precisão histórica; entretanto, é retratada na Índia como acontecimentos verídicos e, muitas vezes, citadas como referências. *Rāma*, além de ser o protagonista, é considerado pelo nacionalismo hindu como o *hindutva* perfeito; por isso, em algumas versões, o *rāmāyaṇa* foi interpretado para legitimar o hinduísmo normativo. *Rāma*, assim como



*Kṛṣṇa*, é um dos avatares de *Viṣṇu*, a deidade responsável pela manutenção do universo. Mas, diferente de *Kṛṣṇa*, *Rāma* é mais conservador e rigoroso com sua retidão, em contraste com o relaxamento e aspecto brincalhão de *Kṛṣṇa*. *Rāma* possui relevância na formação da identidade da Índia contemporânea e, portanto, é uma referência notável que está presente em várias outras manifestações artísticas com apropriações ideológicas diversas. Além disso, serve ao propósito de educar a respeito da busca pelo *dharma*, o propósito de vida de acordo com a tradição védica.

Ashis Nandy (1983, p. 20, 23) afirma que a mitologia foi redefinida no período colonial<sup>159</sup>, já que os épicos possuem uma complexidade identitária de seus personagens que, por destacar características humanas, não podem ser classificados como exclusivamente bons ou maus. Diferente da compreensão ocidental de dualidade, em todas essas personalidades existem nuances, principalmente devido ao objetivo final de autoconhecimento da tradição. Assim, as deidades da tradição védica são mais humanas do que os deuses semitas, permitindo ser “mais humano e mais abertamente uma mistura do bem e do mal, do corajoso e do covarde, do masculino e do feminino” (Nandy, 1983, p. 18, tradução nossa<sup>160</sup>).

Ao longo do tempo, o *rāmāyaṇa* sofreu inúmeras modificações e reinterpretções, uma delas foi a mudança no significado de *Rāma* e seu irmão, *Lakṣmaṇa* (लक्ष्मण). Os personagens, que originalmente eram heróis, foram transformados em vilões fracos, ineficazes, passivos-agressivos e afeminados. Em contrapartida, os vilões *Rāvana* e seu filho, *Meghnad*, se tornam heróis majestosos e o exemplo de força e masculinidade moderno. Diante da supervalorização da masculinidade ocidental dominadora, *Rāvana* passou a ser admirado por sua maturidade, habilidades como guerreiro e inúmeras conquistas decorrentes de tapas, asceses ou práticas hindus rigorosas para obtenção de um objetivo. A rigor, trata-se de um significado problemático em uma sociedade que ainda vê a mulher como propriedade. Nessa ressignificação, a austeridade de *Rāma* deixa de ser uma escolha e se torna determinante, já que é decorrente de sua fraqueza.

Na mitologia hindu, *Krishna* (*kṛṣṇa* - कृष्ण), negro/azul/azul-escuro, é compreendido como oposto complementar de *Rāma*. No ocidente é muito conhecido

<sup>159</sup> Ele exemplifica as redefinições feitas por Michael Madhusudan Dutt (1824-73), cujo épico bengali foi aclamado como um dos maiores esforços literários de todos os tempos no idioma.

<sup>160</sup> Original: [...] was more human and more overtly a mix of the good and the bad, the courageous and the cowardly, the male and the female. (Nandy, 1983, p. 18)

devido ao épico *Bhagavad Gītā* (भगवद्गीता), o canto de *Bhagavan* ou canção do bem-aventurado, em que ele é o mestre de *Arjuna* na batalha de *Kuruksetra*. Nos textos canônicos, *Kṛṣṇa* é descrito como uma deidade suave, filosoficamente sensível, andrógina e, muitas vezes, contraditória. Assim como *Rāma*, seus traços de caráter inaceitáveis, sobretudo relacionados à sexualidade, política e relações sociais, foram ressignificados de acordo com a norma da moral moderna. Tudo o que foi considerado imoral e incoerente como, de acordo com o que se espera do Deus do cristianismo e islamismo, foi oprimido.

Na narrativa fílmica *Bulbbul*, Satya pode ser relacionado com os dois avatares de *Viṣṇu*, *Rāma* e *Kṛṣṇa*. Satya (सत्य) é uma palavra em sânscrito traduzida como verdade. Quando usada como adjetivo significa verdadeiro, honesto, sincero. A raiz *sat* (सत्) é traduzida como verdade ou virtude. Virtude, por sua vez, foi uma qualidade relacionada ao ideal feminino. Satya faz referência a *Rāma*, desde o significado do nome, até aspectos comportamentais. Durante toda a narrativa, o objetivo de Satya é encontrar a verdade a respeito dos crimes que estão acontecendo. Além disso, mesmo se sentindo enamorado pela cunhada, ele prefere reprimir seus desejos e nutrir apenas o que não ultrapassa os limites de amizade.

A relação de Satya com a personalidade de *Kṛṣṇa*, que descrito nos épicos hindus, se dá devido à expressão do personagem sempre vibrante e alegre. Diferente do irmão mais velho, Indranil, o rapaz é livre das responsabilidades da casa. A aproximação entre as personalidades de Satya e *Kṛṣṇa* também pode ser visualizada na relação que ele constrói com a cunhada, uma vez que *Kṛṣṇa* também se apaixona por uma moça comprometida, *Rādhā*. A poesia de Gaudiya, escrita em bengali, conta sobre o amor de *Rādhā* e *Kṛṣṇa* que se inicia na infância. Ela já estava prometida em casamento para um guerreiro mais velho, fruto de um acordo feito entre famílias. Assim, a personagem *Bulbbul* também pode representar *Rādhā*, consorte de *Kṛṣṇa*. Em composições populares de Bengala do século XIX, é possível observar uma desglamourização da imagem e do amor divinizado de *Rādhā* e *Kṛṣṇa* (Banerjee, 1997, p. 134). Estes foram transformados em seres humanos vulneráveis e sensíveis aos desejos e prazeres imorais de um relacionamento ousado de adultério e incesto. E estas canções faziam parte do repertório de artistas de rua e dos mercados de Bengala e Calcutá neste mesmo século (Banerjee, 1997).

*Bulbbul* faz menção a esta passagem com a canção *Kalankini Radha/Kolonkini Radha*, escrita por Radharaman Dutta, e inspirada na história do amor de Rādhā. A letra aconselha *Rādhā* a não buscar água em *Yamuna* para evitar o encontro com *Kṛṣṇa*, para que ela não fique com a reputação manchada.

ওহো কলঙ্কিনী রাধা  
 কদম ডালে বসিয়া আছে কানু হারামজাদা  
 মায় তুই জলে না যাইও  
 মায় হে কলঙ্কিনী রাধা  
 কদম গাছে বসিয়া আছে কানু হারামজাদা  
 মায় তুই জলে না যাইও  
 মামায় তুই জলে না যাইও, মায় তুই জলে না যাইও  
 ওকি ও  
 ওরে যাইও না, যাইও না মায় তুই কদম তলা দিয়া  
 (কদম তলা দিয়া, মা তুই কদম তলা দিয়া)  
 (কদম তলা দিয়া, মা তুই কদম তলা দিয়া)  
 ওকি ও  
 যাইও না, যাইও না মায় তুই কদম তলা দিয়া  
 কানাইয়া পাতিসে ফান্দো  
 কানাইয়া পাতিসে ফান্দো রাধিকার লাগিয়া  
 মায় তুই জলে না যাইও  
 মায় তুই জলে না যাইও, মায় তুই জলে না যাইও  
 ওকি ও কলঙ্কিনী রাধা  
 কদম ডালে বসিয়া আছে কানু হারামজাদা  
 মায় তুই জলে না যাইও  
 মায় তুই জলে না যাইও, মায় তুই জলে না যাইও  
 ওকি ও  
 কলসিতে জল নাই, যমুনা বড়ো দূর  
 (যমুনা বড়ো দূর, মা তোর যমুনা বড়ো দূর)  
 (যমুনা বড়ো দূর, মা তোর যমুনা বড়ো দূর)  
 কলসিতে জল নাই, যমুনা বড়ো দূর  
 হাঁটিতে না পারে রাধা  
 পায়েতে নূপুর  
 মায় তুই জলে না যাইও  
 হাঁটিতে না পারে রাধা, পায়েতে নূপুর  
 মায় তুই জলে না যাইও  
 মায় তুই জলে না যাইও, মায় তুই জলে না যাইও  
 ওকি ও  
 হাটে না যাও, ঘাটে না যাও, বাটে না যাও লাজে  
 হাটে না যাও, ঘাটে না যাও, বাটে না যাও লাজে  
 পাড়ার লোকে নাম রাখিছে কলঙ্কিনী রাধে  
 মায় তুই জলে না যাইও  
 পাড়ার লোকে নাম রাখিছে কলঙ্কিনী রাধে  
 মায় তুই জলে না যাইও  
 জলে না যাইও, মায় তুই জলে না যাইও  
 ওকি ও কলঙ্কিনী রাধা  
 কদম ডালে বসিয়া আছে কানু হারামজাদা  
 মায় তুই জলে না যাইও  
 মায় তুই জলে না যাইও, মায় তুই জলে না যাইও

মায় তুই জলে না যাইও, মায় তুই জলে না যাইও  
মায় তুই জলে না যাইও, মায় তুই জলে না যাইও<sup>161</sup>

Oh, manchada Radha,  
Sentada sob a árvore de kadamba, oh brincalhona,  
Mãe, tu não vais para a água,  
Mãe, oh manchada Radha,  
Sentada sob a árvore de kadamba, oh brincalhona,  
Mãe, tu não vais para a água,  
Tia, tu não vais para a água, mãe, tu não vais para a água,  
Oh, tu não vais, mãe, tu não vais, tu estás a descer para os degraus,  
(Tu estás a descer para os degraus, mãe, tu estás a descer para os degraus)  
(Tu estás a descer para os degraus, mãe, tu estás a descer para os degraus)  
Tu não vais, mãe, tu não vais, tu estás a descer para os degraus,  
Enredada na armadilha de Kanai,  
Enredada na armadilha por amor a Radhika,  
Mãe, tu não vais para a água,  
Mãe, tu não vais para a água  
Oh, manchada Radha,  
Sentada sob a árvore de kadamba, oh brincalhona,  
Mãe, tu não vais para a água,  
Mãe, tu não vais para a água, mãe, tu não vais para a água,  
Não há água no rio Kalsi, o Yamuna está muito longe,  
(O Yamuna está muito longe, mãe, o teu Yamuna está muito longe)  
(O Yamuna está muito longe, mãe, o teu Yamuna está muito longe)  
Não há água no rio Kalsi, o Yamuna está muito longe,  
Radha não pode caminhar,  
Os sinos nos seus pés,  
Mãe, tu não vais para a água,  
Radha não pode caminhar, os sinos nos seus pés,  
Mãe, tu não vais para a água,  
Mãe, tu não vais para a água, mãe, tu não vais para a água,  
Não vás, não vás, não vás, com vergonha,  
Não vás, não vás, não vás, com vergonha,  
As pessoas da margem chamaram-te,  
Radha manchada,  
Mãe, tu não vais para a água,  
As pessoas da margem chamaram-te,  
Radha manchada,  
Mãe, tu não vais para a água,  
Não vás para a água, mãe, tu não vais para a água,  
Oh, manchada Radha,  
Sentada sob a árvore de kadamba, oh brincalhona,  
Mãe, tu não vais para a água,  
Mãe, tu não vais para a água, mãe, tu não vais para a água.

Em *Bulbbul*, a canção é revisitada duas vezes: primeiramente por Binodini, quando ao escolher novas joias, percebe a pressa de Bulbbul em encontrar Satya e o desinteresse da moça em adquirir novos adornos. Binodini insinua que ela não se adorna o suficiente e, por isso, não parece dona da casa. Esta fala nos remete ao interesse de Binodini em possuir tal o título. Como ela é casada com o irmão que

<sup>161</sup> Interpretação da cantora Prashmita Paul disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=X5yNxdvHTQA>

possui deficiência mental, o desejo em ser casada com o melhor dos irmãos e ser a dona da casa a transforma em uma mulher amargurada.

O comportamento de Binodini indica o sentimento de inveja para com Bulbbul, já que Bulbbul é mais jovem e possui maior prestígio. Além disso, torna-se explícito, ao longo da trama, que ela é o foco da preferência e de atenção de todos os homens da casa. Assim, Binodini canta a canção *Kolonkini Radha* após dizer para Bulbbul que o anel de casamento usado nos dedos dos seus pés se alargaram. Ela aconselhar a cunhada a escolher novos anéis de casamento por que os dela estão largos, sendo isso uma insinuação de que Bulbbul não está cumprindo seus deveres como esposa, além de ser uma forma de alertar que ela notou que Bulbbul está indo além dos seus limites com o cunhado Satya.

O segundo momento em que a canção é revisitada é quando cantarolada por Satya. Após Bulbbul afirmar que Binodini tem uma proposta de casamento para ele, o rapaz garante que não irá aceitar. E caso a família o obrigue, ele é capaz de se dedicar para qualquer função social que inviabilize o casamento. Ou seja, está disposto a fazer qualquer coisa para se livrar deste compromisso, que fica claro no diálogo descrito a seguir:

Bulbbul: Quando terá tempo para escrever depois que se casar?

Satya: Me casar?

Bulbbul: Binodini tem uma proposta para você.

Satya: Eu não vou me casar.

Bulbbul: Todos se casam.

Satya: Padres, não. Menestréis, não. Nem corujas. E se vocês me obrigarem, vou fugir com os ciganos e cantar músicas sem sentido.

[Satya canta o refrão da canção *Kolonkini Radha*]

Nesta fala, inclusive, fica claro o desinteresse de Satya pelos compromissos resultantes do casamento, o que pode indicar uma forma de existência mais relaxada e livre de responsabilidades. Por outro lado, também pode ser interpretado como desinteresse por outras mulheres, já que ele gosta de Bulbbul. Como ela pertence ao irmão e, portanto, estaria indisponível para ele, Satya estaria disposto a uma vida alternativa. Neste caso, quando ele canta o refrão de *Kolonkini Radha*, a relação estabelecida ente Satya e Bulbbul é comparada com a história de amor de *Kṛṣṇa* e *Rādhā*.

Entretanto, diferente do *rāmāyaṇa*, em que *Rāma* salva sua esposa<sup>162</sup>, em *Bulbbul* não é Satya que influencia o despertar de liberdade da protagonista, e sim Dr. Sudip. O nome Sudip significa amigável, criativo, generoso; o médico não só reconstrói seus pés, que foram destruídos pela agressão, devolvendo sua liberdade física, como também se torna amigo de Bulbbul. Quando ele se relaciona com ela na liberdade, permitindo que ela seja quem é, sem cobranças, ele contribui também com sua emancipação emocional, uma vez que Sudip apresenta para Bulbbul a possibilidade de construir uma relação verdadeira com uma pessoa do sexo oposto com respeito e estabelecendo os devidos limites para que a liberdade do outro não seja ferida. Dr. Sudip tem a competência e profissionalismo de influenciar o renascimento dela. Além disso, permite que Bulbbul se expresse de forma livre e sem julgamentos, contribuindo para que ela não se torne amargurada.

Aqui, vale mencionar que durante o século XIX, toda manifestação cultural era híbrida. Não se deve ignorar a apropriação realizada por uma elite de *brāhmaṇes*, a serviço de ocidentais e/ou orientalistas, que interpretam os costumes de acordo com seus interesses fundamentalistas. Mesmo porque, parece incoerente um país majoritariamente hindu, que possui festividades para honrar os diferentes aspectos do feminino divino, coloque a mulher em uma posição secundária e de tamanha subalternidade. O principal é o Festival do *Navaratri* (nove noites) que acontece no mês de *Aśvin* (*ashvin*)/*Aśvina* (*ashvina*), setembro/outubro no calendário gregoriano. A comemoração dura nove noites e dez dias para honrar todas as faces da devi, *Durgā*, *Lakṣmī* e *Sarasvatī*.

*Durgā*, *Lakṣmī* e *Sarasvatī* formam a *Trimūrti*, trindade hindu, em sua manifestação feminina. Embora não sejam citadas de maneira explícita em *Bulbbul*, como *Kālī*, aparecem de maneira simbólica através do que os indianos compreendem como manifestações materiais dessas energias. *Durgā* (दुर्गा) é a grande mãe, que dá origem à Mahakali. Também representa aquela que é invencível, assim como Bulbbul, que ultrapassa todos os obstáculos. *Lakṣmī* (लक्ष्मी) representa a prosperidade e riqueza,

---

<sup>162</sup> No épico *Ramayana*, quando Hanuman entra no castelo para resgatar Sita, a esposa de Rama, ela se recusa a ir com ele, afirmando que é o dever de seu esposo realizar essa tarefa. Sita acredita que é um sinal de honra e dever que Rama, seu marido, venha pessoalmente resgatá-la, demonstrando não apenas sua bravura, mas também a profundidade de seu amor e compromisso. Essa atitude de Sita destaca os valores de lealdade e a importância dos papéis tradicionais dentro da narrativa épica, sublinhando o heroísmo de Rama e a virtude de Sita.

possível de ser vista na exuberância da mansão. Mas também a juventude e a beleza, presentes nas personagens femininas, sobretudo em Bulbbul. No quadro 4 (Figura 3.1), é possível observar a entrada do palácio onde Bulbbul mora. A exuberância da arquitetura proporciona certo poder, mesmo que ela esteja na condição de subalternidade por ser mulher.

*Sarasvatī* (सरस्वती) completa esta trindade hindu de deidades femininas. É a *shakti* que representa o poder e a esposa, manifestando-se na sabedoria. Bulbbul está sempre lendo e escrevendo uma história. Nas artes e na música, desde as pinturas e organização da mansão, até a presença de instrumentos musicais. Na mitologia hindu, *Sarasvatī* monta um pavão, que além de ser relacionado com a exuberância, também é considerado símbolo de pureza. É uma ave mística possuindo o significado de orgulho, que indica para a auto apreciação da realeza e do que ela se tornou. Simboliza que após adquirir o autoconhecimento e sabedoria, o espírito renasce, se eleva e por isso monta na pureza, ficando no estado de presença, paz e harmonia.

Dependendo da região da Índia, o *Navaratri* possui algumas diferenças. É consenso que no décimo dia, (“o dia da vitória”), é a celebração dos triunfos do bem sobre o mal. Contudo, pode também ser associado a diferentes batalhas de deidades contra *asura*, que são a representação da ignorância humana, narradas nos épicos hindus. A principal delas foi a batalha de *Durgā*, a grande mãe, contra *Mahiṣāsura*, que durou nove dias; no décimo, *Durgā* obteve a vitória, matando *Mahiṣāsura* com seu tridente (*Trīśūla*). Todavia, apesar da importância deste contexto cultural e religioso na Índia, ainda prevalece um discurso masculino que atribui às mulheres a culpa ao serem vítimas de abuso, tentando justificar no comportamento feminino o motivo pelo qual elas sofreram violência.

Tal comportamento pode ser atribuído pelo fato do hinduísmo ter sido ressignificado dentro de uma lógica de poder que favorece politicamente o nacionalismo hindu. Assim, embora ainda existam comemorações e rituais de celebração do aspecto feminino da deusa, a mulher, e parte do que a representa, foi oprimida e ressignificada.

Ver isso com uma prova do feminismo do hinduísmo clássico ou da cultura indiana como sendo centrada em deusas e, por conseguinte, como sendo feminista, é tão ideologicamente contaminado pelo nativismo ou pelo inverso etnocentrismo quanto foi imperialista a ação de apagar a imagem da luminosa

e lutadora mãe Durga e de não investir o nome próprio Satī de algum significado, além daquele que se refere ao ritual de queima da viúva indefesa, como uma oferenda sacrificial, que pode então ser salva. Não há nenhum espaço a partir do qual o sujeito subalterno sexuado possa falar. (Spivak, 2010, p. 159-160)

De acordo com Charu Gupta (2001), a ideia do hinduísmo como uma religião pacífica é um mito. Além disso, está presente em uma sociedade de castas, patriarcal, que oprime as mulheres e essas marcas estão presentes nos corpos femininos. A posição nacionalista hindu do governo atual legitima a violência de gênero, situação agravada para mulheres muçulmanas e dalits, por estarem excluídas do sistema de castas e, portanto, em condição ainda maior de subalternidade, conforme mencionado no Capítulo anterior.

Como forma de resistência, a representação de divindades femininas foi explorada, com destaque para *Kālī*. Mesmo na Índia, é vista como uma energia poderosa que deve ser manipulada com cautela e possui inúmeras representações. *Kālī* foi reverenciada desde uma ogra assassina, por exemplo a horrível e monstruosa *Chamunda (Cāmuṇḍā)*, até uma deusa amável e gentil, como é o caso de *Dakṣiṇā-Kālī* – adorada em santuários familiares (Atma, 2023).

Assim sendo, devido à condição subalterna das mulheres indianas que não são ouvidas, sobretudo no século XIX, a utilização da energia de rituais, assim como o folclore, pode ser considerada uma forma de resistência.

As composições literárias de mulheres encontraram seu caminho na maioria das principais formas de cultura popular - versos, poemas, provérbios, canções, composições dramáticas - e em seus diferentes subgêneros ou tipos, como kirtans, panchalis, canções kavi, tarjas, canções e danças jhumir, performances de jatra, recitais de kathakata, canções bashar em casamentos e canções semelhantes peculiares a certos rituais femininos, etc (Banerjee, 1997, p. 132, tradução nossa <sup>163</sup>).

Essas práticas e lendas auxiliam na invocação da força, que se torna capaz de se vingar da sociedade patriarcal com a invocação e bênçãos de *Kālī* em vários momentos da narrativa. Banerjee (1997) destaca que houve composições de autoria masculina que representavam a influência de mulheres e retratavam seus problemas.

---

<sup>163</sup> Original: The literary compositions of women found their way into most of the main forms of popular culture - doggerels, poems, proverbs, songs, dramatic compositions - and into their different sub-genres or types such as kirtans, panchalis, kavi songs, tarjas, jhumir songs and dances, jatra performances, kathakata recitals, bashar songs at weddings and similar songs peculiar to certain women's rituals, etc. (Banerjee, 1997, p. 132)



Já no filme, temos como analogia desse fato a presença do personagem masculino Dr. Sudip, o qual foge do padrão machista da trama e respeita o corpo e os limites de Bulbul. Por isso, a invocação de uma figura divina feminina da mitologia hindu na trama é muito significativa, devido à valorização da mulher e dos elementos femininos da sociedade.

Em *Bulbul* tem-se a realização de festividades para a deusa *Kālī* em dois momentos. Primeiro, durante a morte de Mahendra, já que Binodini diz que ela estava envolta em oração quando seu marido foi assassinado. Durante o aniversário da morte do falecido marido de Binodini, a estátua de *Mahākālī* está presente no mesmo momento em que o filho do cocheiro solicita ajuda de Bulbul. Isso nos leva a concluir que os moradores da aldeia, sobretudo Bulbul e Binodini, são devotas de *Kālī*.

O *Durgā Pūjā*, veneração do aspecto feminino de Deus e seus desdobramentos, é um ritual forte no estado de Bengala. Por isso, o destaque para *Kālī*, uma das manifestações da deusa *Durgā*, é relevante em *Bulbul*. Banerjee (1997) afirma que canções religiosas da cultura popular eram comuns entre as mulheres. Na maioria delas, a deusa era representada como uma noiva bengali típica, deixando de lado a devoção religiosa. As canções expressavam a tristeza da mãe solitária com a partida da filha, o desejo por reencontrar a filha ou os infortúnios da jovem noiva com seu marido, representado por *Śiva*.

*Mahākālī*, um dos desdobramentos divinos na forma de uma deidade feminina, é a presença do panteão hindu principal e constante na trama. Possui as características mais ferozes quando comparada com outras deidades. De acordo com mitologia, *Mahākālī* nasceu da deusa *Durgā* após esta ser tomada por um intenso ódio diante da dificuldade de vencer um *asura*, um demônio chamado *Raktabīja* (“semente de sangue”), durante uma batalha. A dificuldade de *Durgā* era que este *asura* se multiplicava sempre que seu sangue caia na terra após ser golpeado. *Kālī* é resultado da união do poder (*shakti*) de todas as deidades que se combinaram para criar um ser capaz de destruir *Raktabīja*. Quando *Kālī* surge, sempre que ela o acerta, bebe seu sangue e o principal poder do *asura* se torna inútil diante da personificação do ódio. *Raktabīja* é finalmente derrotado quando *Kālī* decepa sua cabeça e bebe todo o seu sangue, impedindo que das gotas de *rakta* (sangue) surgissem novos *asuras*. Em *Bulbul*, a deusa é celebrada entre os moradores da aldeia em alguns momentos. A representação de *Kālī* em forma de estátua é invocada durante a transformação de Bulbul e em festividades dos devotos, conforme mostrado mais adiante.

*Kālī* significa “cólera”. É uma entidade que representa a raiva descontrolada feminina. A raiva masculina é representada por *Bhairava* – manifestação irada de *Śiva*. A essência de *Kālī* é a contradição, e personifica simultaneamente o ciclo do universo: criação, manutenção e destruição. É considerada a mãe cósmica que salva o universo quando ele se encontra em descontrole. Ainda assim, é uma das deusas mais temidas no hinduísmo devido à sua relação com aspectos considerados contraditórios e sombrios. Está associada à morte, violência, sangue, ódio. Mas, dependendo da forma como se apresenta, também é relacionada à liberação espiritual, maternidade e compaixão. Embora ela seja muito solicitada para proteção — inclusive diante de dificuldades que misturam energias negativas como a violência — é importante ressaltar que esta proteção vem de maneira radical. O grande oferecimento para mãe *Kālī* é o sangue e por isso ela só surge após o sangue de *Bulbbul* ser derramado. Assim que a moça foi levada ao seu extremo, neste momento *Kālī* é invocada. Muitas vezes, para encerrar um horror, esta proteção pode vir acompanhada com a morte como uma forma de liberação do sofrimento.

Em alguns textos védicos – *Brahmaṇa*, *Purāṇas* e *Upaniṣads* –, *Kālī* é apresentada com várias cabeças, braços e pernas. Também possui várias mãos, cada uma segurando diferentes símbolos e armas: geralmente um tridente, uma espada, um crânio. Além disso, ela faz os gestos de *abhaya* e *varada*, que são *mudrās* (gestos com as mãos) que invocam simultaneamente ausência de medo e benevolência. Seus adereços são todos tensos, além de ser representada como uma deusa poderosa e terrível. Por isso, é uma entidade chamada de *gora* – termo que indica a existência de uma perturbação interna quando nos envolvemos com ela.

Dependendo da região e tradição, as interpretações e descrições de *Kālī* podem sofrer variação e apresentar diferentes nuances. *Bulbbul* trata de um conflito entre a fé humanista e as práticas religiosas primitivas, já que por um lado temos a influência de uma suposta visão de civilização, que abomina os assassinatos e tenta resolvê-los com base no direito racional; por outro, a tradição não demoniza a violência e intensidade dos rituais de sacrifício, sendo invocados quando necessários dentro das relações de poder.

## CONTEXTUALIZAÇÃO DA TRAMA E CRÍTICA

Para compreender a forma do filme e seus significados, é preciso observar os elementos estilísticos da obra, narrativa e contexto espacial e temporal da trama. Assim, torna-se possível adentrar em aspectos específicos e tecer com maior precisão os signos e símbolos. Anvita Dutt cria conceitos que instigam o pensamento em sua obra, de modo que ela também comunica através da paleta de cores, pelos objetos escolhidos para integrar a cena e figurino dos personagens. A profundidade da linguagem simbólica transcende os limites da expressão convencional encontrada em todos os filmes.

*Bulbbul* é contextualizado historicamente durante o período colonial no final do século XIX na Índia, mais especificamente em Bengala. Oficialmente conhecida como Presidência de Fort William<sup>164</sup> de Bengala, que posteriormente se tornaria Província de Bengala, era a maior das três Presidências. Na década de 1950, após a Rebelião Indiana de 1957, o governo britânico assumiu o controle direto da administração com a Proclamação emitida pela Rainha Vitória. Assim, a Presidência de Bengala, bem como o restante da Índia britânica, ficou sob domínio direto da Coroa (1858-1947). Assim, o governador de Bengala acumulava também o cargo de governador-geral da Índia, sendo Calcutá a capital até 1911. Durante 90 anos, Calcutá foi capital política e econômica oficial do Raj britânico, administrada diretamente por Londres.

À medida que Lorde Cornwallis deu início a reforma, com a justificativa de que o indiano era desleal e corrupto, cargos públicos foram ocupados por ingleses e a mão de obra nativa da Índia foi explorada, resultando na exclusão racista — uma das características do domínio britânico (Araújo, 2020). A discriminação interna na Índia também fica evidente com o recrutamento de soldados, chamados de *Sipaios*, para o exército da Companhia das Índias<sup>165</sup>. O critério de escolha excluía os servidores do

---

<sup>164</sup> Fort William, localizado em Hastings, Calcutá, foi erguido nos primeiros anos do domínio britânico em Bengala. Sua localização às margens do rio Hooghly, um importante afluente do Ganges, o torna uma das fortalezas militares mais emblemáticas da região. Cobrindo uma vasta área de setenta hectares, é uma das estruturas defensivas britânicas mais notáveis em Calcutá, ao lado das encontradas em Mumbai e Chennai. Ver mais em: DUTTA, Krishna. **Calcutta: A Cultural and Literary History**. Oxford: Signal Books, 2003, p. 71-73.

<sup>165</sup> Por volta de 1789, o exército dos Sipaios possuía aproximadamente 100 mil soldados, atingindo em média 155 mil durante as Guerras Napoleônicas. Todos os soldados recebiam um salário, que mantinha a lealdade deles, assim como a construção de um orgulho e sentimento de pertencimento ao regimento. Porém, em 1857 as presidências de Bengala, Madras e Bombaim teriam seu próprio exercício totalizando aproximadamente 200 mil soldados. Enquanto o exército sipaio britânico contava com 40 mil e passaram a manifestar descontentamento, pois o salário era baixo e no século XIX começaram a recrutar indianos também de castas baixas, que abalou o prestígio, e as viagens marítimas promovidas eram consideradas impuras para as castas altas, além de criticarem o uso de gordura animal na

nababo, principalmente muçulmanos, por serem considerados indignos perante a Coroa britânica. O suposto privilégio de compor o exército da Companhia ficou restrito aos hindus das castas mais altas, sobretudo a casta dos guerreiros, *rajputs* e *brāhmaṇes*.

O início do domínio britânico na Província de Bengala ocorreu após a sua conquista pelo exército inglês, liderado por Robert Clive, fruto do incidente conhecido como “buraco negro de Calcutá”. A Revolta dos Sipaio em 1857<sup>166</sup>, embora seja multicausal, teve influência deste processo e representa um divisor de águas na Índia Moderna que apresentou oposição contra o domínio britânico<sup>167</sup>. Por conseguinte, a revolta resultou no início do Raj britânico e no fim do governo da Companhia Britânica das Índias Orientais, que manteve a administração de boa parte da Índia, durante quase um século, sob domínio da coroa britânica.

Enquanto na primeira fase do Raj os governantes apoiavam a participação política dos hindus (porque essa participação pelos hindus pró-britânicos era vantajosa para o regime), na segunda fase, os governantes a desencorajavam devido ao crescimento do nacionalismo. Da mesma forma, enquanto na primeira fase o regime desaprovava todos os movimentos de reforma social e muitas vezes levava décadas para aprovar leis sobre qualquer prática social indiana contra a qual os reformadores indianos lutavam, na segunda fase eles promoviam as escolas de nacionalismo que esperavam que a liberdade política decorresse da reforma social, especialmente a reforma do caráter nacional indiano (Nandy, 1983, p. 26, tradução nossa <sup>168</sup>).

---

fabricação dos cartuchos do fuzil. Hindus e Muçulmanos se recusaram a usar o novo cartucho, o primeiro por acreditar que era sebo de boi – abominável para os hindus -, o segundo com a crença de ser banha de porco – abominável para eles.

<sup>166</sup> Mesmo com um exército composto por indianos das castas mais altas, a Revolta dos Sipaio não obteve sucesso e foi considerado um motim pela Companhia das Índias Orientais. No entanto, influenciou o surgimento de novos levantes, inclusive armados, novas rebeliões em outras regiões e inspirou a intensificação da resistência nacionalista que questionava sobretudo a campanha da Companhia para ocidentalização do país.

<sup>167</sup> Em 1756 ocorreu a guerra com os franceses, que tentavam colonizar a Índia, os britânicos começaram a ampliar as fortificações em Calcutá, capital de Bengala. O jovem “nababo” (governante) *Siraj-ud-daula*, que havia ascendido ao trono de Bengala recentemente, viu esta situação como uma contestação de sua autoridade. Ele foi a Calcutá, destruiu a guarnição e prendeu cerca de 50 britânicos. Estes foram confinados num pequeno cômodo sem ventilação e, acabaram morrendo, antes que o dia nascesse. O nababo não havia ordenado este tratamento. Por negligência de seus oficiais, o acidente, chamado de “Buraco Negro”, reverberou ao longo dos anos como prova, para os ingleses, da crueldade e barbárie dos indianos em geral. Para vingar a humilhação, o coronel *Clive* montou uma expedição para restaurar os privilégios comerciais da Companhia. Ele ajudou *Mi Jafar* a se tornar nababo, prometendo-lhe régios pagamentos em troca de colocá-lo no trono. Ele era um verdadeiro fantoche, mantido no poder por Clive e seu exército, que passaram a viver de modo bastante extravagante.” (Araújo, 2020)

<sup>168</sup> Original: While in the first phase of the Ra the rulers supported political participation of the Hindus (because such participation by the then pro-British Hindus was advantageous to the regime), in the second phase, the rulers discouraged it because of growing nationalism. Similarly, while in the first phase the regime frowned upon all social reform movements and often took decades to pass laws on any Indian social practice against which Indian reformers fought, in the second phase they promoted

O recorte temporal da trama se passa no século XIX, mais precisamente no ano de 1881, com um salto temporal de 20 anos a partir de 9 minutos de filme. Nesse contexto, os ingleses ocupavam a Índia, influenciando a economia, a política, a sociedade e a cultura. Como resultado desse processo, sem ignorar outros encontros e presenças na Índia, houve uma pluralidade e mescla cultural.

No século XIX, iniciou-se um processo de afirmação da cultura indiana, simultâneo à adaptação das tradições à Era Moderna, através de uma reforma social e científica, o chamado *renascimento bengali*, representando um período de desenvolvimento da língua e cultura bengali. Este capital cultural e intelectual tinha forte influência da cultura europeia, mas imaginava um futuro dividido entre preservação das tradições intelectuais indianas e racionalismo ocidental (Thoraval, 2000, p. 222). Além disso, nos debates mais controversos sobre a reforma social em Bengala durante o início e meados do século XIX, a “questão das mulheres” ocupou posição central, marcando o período de sua chamada renascença (Chatterjee, 1993, p. 116).

Este contexto é significativo devido à quantidade de cultos e ritos para deusas femininas que aconteciam na região. Em Bengala, a deidade feminina mais adorada é *Durgā*, e uma de suas formas é *Kālī*, deusa da destruição que se origina de *Durgā* em uma circunstância de ira intensa contra *Raktabīja*, um *asura* - ser fruto da ignorância, e, portanto, deve ser destruído. A única mulher que causa medo nos homens precisa ser ou se tornar uma bruxa. Por isso, a afirmação de que a bruxa é uma deusa, proferida por alguns personagens, é relevante. Uma deusa jamais irá prejudicar alguém sem propósito, especialmente em um país majoritariamente hindu, baseado na tradição védica, que tem a crença de que vivemos os resultados de nossas ações, *karma* (कर्म)<sup>169</sup>. De acordo com Albanese (2006, p. 21), o culto à Grande Deusa, que ressalta o aspecto feminino, já era uma característica da religiosidade do Vale do Rio Indo, onde foram encontradas “imagens femininas de grandes seios e

---

those schools of nationalism which expected political freedom to follow from social reform, particularly the reform of Indian national character. (Nandy, 1983, p. 26)

<sup>169</sup> A tradução literal de karma é “ação”; assim, toda e qualquer ação realizada por um indivíduo é karma. Na tradição védica, compreende-se que, se essas ações são boas, geram bons resultados, o chamado punya karma (पुण्य कर्म); se forem ruins, geram maus frutos, pāpa karma (पाप कर्म).

umbigo acentuado que remetem à maternidade e à fertilidade” (Albanese, 2006, p. 21).

Outro fator relevante é o fascínio histórico e cultural de Bengala durante o século XIX, especialmente devido às suas diversidades étnica, linguística e religiosa da época. Bengala nesse período também foi um centro de atividade intelectual e artística, o que poderia fornecer um pano de fundo interessante para a narrativa. Calcutá manteve seu status de capital intelectual da Índia até a independência do país. Em consequência disso, se tornou uma cidade próspera e a porta de entrada para o mundo exterior.

Sua posição cultural, política e econômica influente deu origem a uma classe média e alta modernista e iluminada - próspera e poderosa e às vezes próxima do poder colonial, que recrutava seus funcionários locais dessa camada social - que desempenhou um papel importante no subcontinente, pelo menos até a transferência do centro de poder pelos britânicos em 1911 para Nova Delhi, a capital recém-construída e menos afastada perto da antiga e histórica Delhi (Thoraval, 2000, p. 222, tradução nossa <sup>170</sup>).

Além disso, Anvita Dutt é influenciada pelo renomado diretor Satyajit Ray, nativo de Calcutá, cuja maioria das obras se passam em Bengala. Ray, por sua vez, se inspirou em alguns dos romances de Rabindranath Tagore, que também ambienta boa parte de suas narrativas em Bengala, cujas obras foram adaptadas em várias ocasiões pelo cineasta. Além disso, *Bulbul* não cita a chegada do cinematógrafo e sua recepção na Índia, mas é contemporânea a este processo. Os diretores de Bengala, sobretudo Calcutá, são conhecidos como contendo uma tradição artística de produção cinematográfica, com temáticas de crítica social, sendo uma região que tem uma quantidade relevante de projetos sociais e investimentos para meninas. Essa influência artística nesta escola de cinema indiana pode ser percebida no trabalho de Anvita Dutt.

A influência da ideologia nacionalista é muito presente nas obras de Ray e Tagore. Além disso, o nacionalismo abrangeu diversos setores sociais, incluindo as ciências humanas, com destaque para a História, que se encontrava polarizada. De um lado, havia a historiografia imperialista, dominada pelos britânicos e escrita a partir

---

<sup>170</sup> Original: Its influential cultural, political and economic position gave rise to a modernist and enlightened middle and upper middle class – thriving and powerful and at times close to the colonial power which recruited its local officials from this social strata – which played an important role in the subcontinent at least until the transfer of the centre of power by the British in 1911 to New Delhi, the newly constructed and less outlying capital near the old and historical Delhi. (Thoraval, 2000, p. 222)

da perspectiva do colonizador. Do outro lado, surgia uma abordagem nacionalista que propunha uma reescrita da história a partir da perspectiva dos indianos, com influências marxistas. Em um contexto de crise e resistência, em que os conceitos da história oficializada pelos europeus se tornaram obsoletos, surgiu um terreno fértil para o surgimento de movimentos que buscavam resgatar a voz dos povos subalternos e pós-coloniais, propondo uma nova narrativa histórica.

Assim, os grupos revolucionários exerceram um domínio proeminente e desempenharam um papel crucial na luta pela independência da Índia. Destaca-se entre eles a Hindu *Mahāshaba*<sup>171</sup>, um dos mais robustos grupos nacionalistas de Bengala. É importante ressaltar que, durante o processo de independência da Índia em 1947, o território de Bengala foi dividido em Bengala Ocidental, que permaneceu parte da Índia, com uma maioria hindu, e Bengala Oriental<sup>172</sup>, que se tornou uma província do Paquistão, com uma maioria muçulmana. Essa divisão, conhecida como a segunda partição de Bengala, foi motivada por questões religiosas.

O contexto político também fomentou a necessidade de reescrever a História a partir dos próprios paradigmas. Porém, a fim de que fosse vista através das perspectivas dos povos nativos e marginalizados, essa revisão histórica também demandava uma ruptura com o paradigma nacionalista de elite e uma nova visão de democracia, conforme proposto por Ranajit Guha em 1982. Esse processo de questionamento e reavaliação permeou várias esferas, incluindo o cinema, onde formas de resistência eram expressas através de montagens de imagem e movimento, visando diretamente o espectador. Um exemplo dessa dinâmica pode ser observado nas obras literárias de Rabindranath Tagore e nos filmes de Satyajit Ray. Ambos surgem como produtos e reflexos dos contextos sociais e políticos específicos de Bengala, mas transcendem esses limites, explorando os aspectos fundamentais das histórias política, econômica, religiosa e sexual, instigando uma reflexão profunda sobre tais questões.

---

<sup>171</sup> A *All India Hindu Mahasabha* (Akhand Hindustan Hindu Mahasabha) foi fundada em 1915 por Madan Mohan Malaviya e outras figuras proeminentes do movimento nacionalista indiano. O objetivo principal da Mahasabha era unificar os hindus e promover seus interesses políticos e sociais. Defendia a ideologia hindu nacionalista, que enfatizava a identidade e os valores hindus na Índia. Eles buscavam proteger os direitos e os interesses dos hindus, bem como promover a cultura e o patrimônio hindu. A organização também era favorável à criação de uma Índia hindu e criticava a política de "apaziguamento" em relação às comunidades religiosas minoritárias.

<sup>172</sup> Renomeada em 1955 para Paquistão Oriental e depois, deu origem ao país Bangladesh, quando a região se tornou independente com a Guerra de Independência de Bangladesh (1971).

*Bulbbul* também mergulha em nuances da cultura de Bengala; desenrola-se na atmosférica mansão da família Thakur, onde a protagonista, Bulbbul, encarna a dualidade de sua existência em um ambiente rigidamente estratificado e patriarcal. O filme introduz com maestria os elementos sociais e culturais da época, destacando as restrições impostas às mulheres e a intrincada teia de tradições que permeiam a sociedade da época, com ênfase na classe social *bhadralok*. Apresenta também um significado sintomático de uma sociedade em que a mulher é silenciada e restrita ao ambiente doméstico, devido às estruturas patriarcais. Deste modo, o filme está situado em uma linha de pensamento característica do século XIX, mesclando-se também com a influência dos valores atuais em prol da causa da mulher. Assim, ele transmite a mensagem de que, mesmo no século XXI, ainda existem resquícios dessas relações de gênero de outrora, que precisam ser repensadas e debatidas.

O significado explícito apresenta uma jovem garota, Bulbbul que, por ser muito amiga do cunhado (também um jovem menino), não consegue administrar seus sentimentos e acaba se apaixonando por ele. Assim, ainda que respeite o marido (a trama mostra uma relação harmônica e carinhosa entre eles) e apesar das intervenções de Binodini, Bulbbul cultiva o amor platônico pelo cunhado, Satya. Enquanto Satya, está presente para ela, a moça se sente satisfeita em cultivar essa relação; entretanto, diante da possibilidade de ele ir embora para estudar em Londres ou de arranjam um casamento para ele, Bulbbul não consegue esconder suas emoções e elas ficam explícitas. Mesmo sabendo que não será possível, ela deseja a possibilidade de fazer suas próprias escolhas. Mas ela precisa vivenciar muitos obstáculos para se emancipar e só se torna chefe da casa na ausência dos homens, Indranil e Satya, quando acontece uma mudança na configuração familiar.

Em relação ao significado implícito, é possível observar que Bulbbul quase não tem repertório comportamental além do seu papel social de mulher casada. Por isso, ao descobrir sobre si mesma e seus desejos, gera-se uma incompatibilidade com o que é esperado dela como uma esposa típica indiana, e Indranil, seu marido, queixa-se a respeito. Sobre o sentimento pelo cunhado Satya, embora exista reciprocidade, na ausência de Indranil, Satya tenta executar o papel do irmão e demonstra um comportamento semelhante abusivo e possessivo, tentando restringi-la ao olhar de outros homens.

A versão alegre, jovial e livre de Satya só está disponível na presença de Indranil, que é o chefe da casa. Quando o irmão mais velho está ausente, Satya



assume o papel de líder da família. Ele sente a responsabilidade de proteger Bulbbul dos homens de fora do lar e, caso sinta que o comportamento dela não está de acordo com os valores da família, ou que representa um possível desrespeito ao irmão e à família, ele a repreende. Após Bulbbul ser amparada por Dr. Sudip e construir confiança nele, surge uma amizade que faz com que Bulbbul perceba que é possível construir uma relação livre e respeitosa. Por esse modo, é apenas para ele que ela se mostra em todas as suas faces, desde o lar até sua transformação em *Chudail*.

Bulbbul (2020) é um filme que enquadra o corpo no estilo de horror, sendo sua narrativa segmentada em duas ambientações: o ambiente doméstico e a floresta. O ambiente doméstico se desdobra entre as casas das vítimas femininas e, em determinado momento, a casa do Dr. Sudip, porém sempre limitando o espectador aos espaços em que há acesso feminino na presente trama: (1) a casa de Bulbbul na infância — onde acontece o casamento, (2) a floresta da sua casa na infância, (3) a mansão de seu esposo, (4) a floresta, de dia e de noite, da casa do esposo, (5) as três casas das vítimas de violência doméstica, (6) a casa onde Bulbbul vai para escrever, (7) a casa do Dr. Sudip.

Devido à trama ser apresentada a partir da perspectiva feminina, através da ótica de Bulbbul, o espectador também fica restrito a estes dois ambientes. Quando Satya vai estudar em Londres, esta experiência do personagem masculino fica apenas na imaginação das personagens femininas, assim como na imaginação do espectador. Imagina-se como foi a estadia de Satya em Calcutá, e posteriormente Londres, mas não somos levados para estes espaços. Este fenômeno se repete com a partida de Indranil, pois não se sabe para onde ele vai (o filme não mostra). Também não sabemos de onde vem o Dr. Sudip, já que ele simplesmente aparece para cuidar de Bulbbul e seu arco se inicia neste momento.

As cenas transitam entre os cômodos de uma imponente mansão bengali, enfatizando a mulher ambientada no ambiente doméstico, em contraposição ao ambiente externo que é da floresta, denunciando o lugar da bruxa. A mansão usada para as gravações do filme foi o hotel *Rajbari Bawali*, localizado na aldeia de Nodakhali próximo de Calcutá (cerca de 2 horas). De acordo com Dutt, foram visitadas várias mansões, mas esta lhe pareceu coerente com a proposta da trama por ser como uma “bela prisão”. O modelo se assemelha a uma caixa com paredes altas e inúmeros quartos, e, como disse a diretora, “possui uma única saída que é uma pequena porta”. A estrutura do local onde foram realizadas as gravações representam, portanto, o

desconforto de Bulbbul em estar confinada ao mesmo espaço constantemente e todos os aspectos da vida serem vividos neste mesmo local. Além disso, reflete o temor da impossibilidade de fugir deste encarceramento e invoca o conceito de grandes segredos escondidos por seus intrincados revestimentos.

O contraste entre o ambiente da casa e da floresta denota a dualidade das possibilidades da mulher: ou ela é submissa, ou um monstro — de acordo com o julgamento dos homens da aldeia. Além do arquétipo da bruxa, também é invocado o pássaro, que também vive e voa livre na floresta, de acordo com o símbolo implicado. Bengala é uma região com muitas florestas, sobretudo com uma floresta de mangue expressiva<sup>173</sup>. Devido ao arco de Chudail, talvez a ambientação tenha sido escolhida devido à necessidade de criar um local misterioso, representando um ambiente inóspito e imponente para os humanos, que causa temor. Uma floresta densa é um local que assusta devido ao desconhecido, sendo este local dominado pela bruxa, que se esconde e se mostra conforme lhe interessa. Em tal ambientação é esta energia feminina que domina. Aqueles que adentram a floresta estão vulneráveis; no caso da trama, os homens. Não poderia ter sido escolhido local com um porte inferior, pois não estaria digno do poder e da capacidade sobrenatural da bruxa, como é retratada no folclore. Desta forma, a floresta contrasta com o ambiente da casa e com o ambiente público da racionalidade e das leis, em que a força masculina impera e reprime e vulnerabiliza as mulheres, uma vez que as mulheres ainda têm acesso limitado ao poder político dominante (Gangoli, 2007).

Há de se destacar também que, na trama, a cor tem potencial narrativo<sup>174</sup>. Por ser um tipo de discurso que não está explícito, pode-se categorizá-la como uma

---

<sup>173</sup> A *Sundarbans* é uma floresta de mangues da beira-mar que ocupa aproximadamente 6.000 milhas quadradas da Índia e Bangladesh, que compreende desde os Himalaias até a Baía de Bengala (vide Boletim Nº 51 do WRM). Dados do *World Rainforest Movement* (2004) informam que o Sundarban cobre cerca de 10.000 km quadrados de terra e água, sendo o maior bloco contínuo de floresta de mangue litorânea do mundo, mas se encontra ameaçada não por causa das mudanças climáticas. Devido ao assédio do megaturismo e, principalmente, a exploração para extração de gás e petróleo, ambientalistas lutam para conscientização coletiva, pressionam o Estado e projetos de lei em prol da preservação das florestas e sua biodiversidade.

<sup>174</sup> Os filmes coloridos surgiram no início de século XX, o processo era manual, de modo que a coloração de fotogramas era feita um de cada vez. Os filmes de George Méliès já utilizavam em suas obras a inserção de cores com um sentido, não era aleatória. Além disso, os colorantes químicos, nos quais eram banhadas as películas dos filmes foram muito populares entre as décadas de 1910-20. Costa (2009) nos chama atenção para as inúmeras transformações ocorridas nos processos de produção e exibição de filmes, de modo que, é possível que nas três primeiras décadas do século XX tenha sido desenvolvida em média 50 processos de coloração de películas. Após vários testes e desenvolvimentos da Technicolor, foi na década de 1930 que o primeiro filme com todas as cores com a Technicolor IV, embora a Kinemacolor já usasse a técnica de três negativos com cores primárias desde 1913.

forma de *opacidade* cinematográfica (Xavier, 2005). A cor não é apenas um aspecto importante na fotografia, como também comunica emoções, antecipa acontecimentos ou invoca sentimentos já informados na trama, de modo que faz parte da linguagem cinematográfica e é um aspecto determinante para a narrativa. Representa valores e contém simbolismos, permitindo uma experiência sensorial para o espectador.

De modo geral, a cor e a iluminação no cinema possuem efeitos psicológicos e físicos, criando sensações a partir de experiências que não são reais. As cores são carregadas de simbolismo e dependendo da bagagem cultural de cada expectador pode ter outros significados, variando de acordo com o contexto no qual estão inseridas. Temos consciência de que o estudo das cores possui um caráter exploratório, sendo sua influência e significado considerados polêmicos e contraditórios. Contudo, a contextualização do uso da cor em um filme é determinante para a compreensão mais precisa em relação a intenção da equipe de arte e fotografia.

Desde a abertura de *Bulbbul*, inúmeros desenhos aparecem, tais como flores, penas de pavão e ornamentos indianos femininos — anéis, pingentes, saris. Há também um castelo na cor rosa avermelhado, com a presença de penas, remetendo visualmente às ilustrações de livros de contos de fadas, histórias contadas geralmente para as meninas. As bonecas representam a infância da mulher, que em um contexto de casamento infantil, eram ensinadas desde criança pela família do marido a cuidar e zelar. A queda das folhas das árvores, como mostrado na abertura, simboliza o início do outono, quando as árvores se preparam para o inverno, protegendo-se do frio e da seca. À medida que o outono avança, a luz solar diminui, e as árvores respondem perdendo suas folhas para preservar energia e nutrientes. Esse momento pode simbolizar a fase de introspecção da mulher, assinalando mudanças significativas após superar desafios e recuperar sua força interior. Agora, ela está pronta para florescer com energia renovada.

A trilha sonora, por sua vez, com músicas atmosféricas e melódicas, complementa a ambientação de mistério e sobrenatural de *Bulbbul*. As composições de Trivedi incluem instrumentos tradicionais indianos e arranjos contemporâneos, ao mesmo tempo que tem uma suavidade sombria e melancólica. Existem obras exclusivamente instrumentais, que contém apenas sussurros e outras composições

---

com acréscimo de letras, complementando as camadas de profundidade emocionais do espectador desempenham um papel crucial na imersão na trama.

*Bulbbul* é um filme narrativo clássico, com um enredo apresentado por meio de mistério e suspense. A curiosidade do público está nas informações que não estão disponíveis *a priori*, já que Anvita Dutt não demonstra um estilo de direção que busca esconder coisas do espectador para gerar surpresa. Desde o início ela deixa pistas para que o público possa fazer suas apostas previamente a respeito do desfecho.

As cenas têm o propósito de impulsionar a ação, seguindo uma narrativa clássica. Isso significa que a história se desdobra em torno dos personagens, cada um com características distintas, em busca de um objetivo específico. O contraste e conflito que é estabelecido entre os personagens parte de seus desejos e frustrações, gerando um processo gradual de causa e efeito. Há três cadeias de causa e efeito presentes:

1. *Romance* – Na cena do casamento, onde há um juramento no fogo e os olhos da jovem Bulbbul se fixam em Satya, é semeado o germe de um amor-amizade. Durante o percurso de volta para casa, na liteira, Satya compartilha uma história com ela, demonstrando reciprocidade. À medida que amadurecem, surge um desejo amoroso latente na relação estabelecida entre eles. Dentro deste contexto, os personagens enfrentam limitações socioculturais, já que Bulbbul é uma mulher proibida. Assim, ambos são contidos pela impossibilidade de expressar esse amor. Em segundo lugar, a relação familiar, pois ela é esposa do irmão. Posteriormente, surge uma amizade entre Bulbbul e seu médico, Dr. Sudip, a segunda relação platônica experienciada por ela. E Satya é empurrado para fora do enredo romântico, pois suas influências patriarcais levam-no a reproduzir comportamentos abusivos.
2. *Investigação Policial* – Quando Satya retorna de Londres, uma série de assassinatos está acontecendo na floresta. Sob liderança de Satya, os homens estão se reunindo, com ajuda policial, para encontrar o assassino e fazer justiça. Devido à distância entre Satya e Bulbbul, Satya desenvolve ciúmes em relação a Sudip. No entanto, o objetivo de Satya é provar que Sudip é o responsável pelos assassinatos e, possivelmente, desfazer a admiração da moça pelo médico. No entanto, as limitações do sistema legal importado da Inglaterra obrigam Satya a conduzir uma investigação para

reunir evidências concretas contra seu acusado. Enquanto isso, o verdadeiro assassino é revelado, introduzindo o elemento de horror na trama.

3. *Horror* – Que é a classificação determinante da trama e se manifesta de três maneiras. O horror se manifesta de duas maneiras distintas quando examinado através da lente de gênero. Para os personagens masculinos, o horror assume uma forma sobrenatural devido à presença da *Chudail*, que ameaça alguns homens da vila. Já para as personagens femininas, o horror é mais mundano, refletindo situações que podem acontecer na vida real, como opressão, abuso e violência contra as mulheres. Além disso, há um elemento de horror implícito, que denuncia a possibilidade de ressurgimento de um contexto político que oprime as minorias, evocando um medo coletivo diante do fortalecimento do nacionalismo hindu.

A linha de ação, romance policial, torna-se dependente dos eventos da linha de horror, pois a relação entre ambos permite o manuseio do suspense na trama. Enquanto acredita-se que o assassino seja uma pessoa ordinária e do gênero masculino, é revelado que é uma criatura extraordinária e do gênero feminino. O enredo cumpre a norma clássica, além de aguçar a curiosidade e as expectativas do público.

## ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA E INTERTEXTUALIDADE

As principais obras que influenciaram o roteiro de *Bulbbul* foram baseadas no folclore de *Chudail*: o romance bengali *Nastanirh* (1901), escrito por Rabindranath Tagore, e o filme *Charulata* (1964), dirigido por Satyajit Ray. Assim, a trama dirigida por Anvita Dutt possui intertextualidades, mormente explícitas dessas obras, e implícitas, que fazem alusão a outras obras e gêneros discursivos e da mitologia hindu. De acordo com relatos, após uma noite de sono, Anvita Dutt escreveu o esboço de *Bulbbul* com base no mito de *Chudail* e seu entorno. A história só foi concluída após uma viagem para Calcutá, em que Dutt recebeu incentivo de amigos para seguir com a proposta e viu um pássaro bulbul fazendo um ninho na área externa da casa<sup>175</sup>.

<sup>175</sup> O título do filme, assim como o nome da protagonista, é homônimo do pássaro bulbul, uma das espécies de pássaro da família *Pycnonotidae*, muito comum nos continentes asiático e africano. Esse pássaro varia em tamanho, comprimento e cor, de modo que, o bulbul de bigode vermelho, bulbul de garganta branca e o bulbul preto são os mais comuns no sul da Ásia. O nome de *Bulbbul* é escrito com dois “Bs” contíguos, que pode estar relacionado com a numerologia. Ao realizar uma avaliação do nome

O interesse era que, apesar de abordar uma temática sobrenatural, deveria ser semelhante a um conto de fadas ambientado na era neoclássica de Bengala.

O folclore *Chudail* (चुड़ैल), que inspira a transformação de Bulbul, é uma palavra em hindi que é traduzida como “bruxa”, “espírito maligno feminino” ou “entidade demoníaca”, que se manifesta principalmente à noite para assombrar os vivos. Por vezes, é associado à morte e desgraça. A lenda integra o chamado *kisse-kahaani* (किस्से कहानी *kisse kahānī*), uma expressão em hindi que pode ser traduzida como *histórias e contos*. *Kisse* significa “folclore” ou “anedota”, frequentemente contendo uma moral da história. *Kahānī*, “história” ou “narrativa”, refere a qualquer tipo de história, ficção ou realidade, longa ou curta. Os dois termos juntos indicam para uma ampla gama de narrativas.

De acordo com a lenda, a mulher que sofrer qualquer tipo de violência ou abuso se torna uma bruxa com longos cabelos e pés virados para trás. A lenda de *Chudail* é originária do Sul da Ásia, especialmente encontrada na Índia, Paquistão e Bangladesh. Dessa forma, podemos inferir que essa abordagem representa uma possível forma de resistência contra a opressão vivenciada por mulheres nesses países, mesmo em contextos em que o feminismo ainda não havia se legitimado enquanto movimento social. Ainda assim, já existiam formas de luta contra a condição que as mulheres estavam submetidas, encontrando estratégias para se proteger da violência inerente à sociedade patriarcal e induzindo o medo em agressores em potencial.

*Chudail* é descrita como uma bruxa muito feia que se disfarça de bela mulher para atrair vítimas. Por isso, em algumas versões da lenda é retratada como bonita e sedutora. Por viver em árvores, também é chamada de espírito da floresta. Possui longos cabelos negros, olhos hipnotizantes e unhas afiadas. Ela também se alimenta da energia vital das pessoas, mas busca justiça pelas arbitrariedades sofridas em vida. Embora a lenda seja sobre uma mulher que se transforma em *Chudail* após sofrer abusos, na maioria das vezes causados por homens, é possível

---

da protagonista, resulta no número 9. Na numerologia, o número nove simboliza a sabedoria, pois reflete alguém que completou todas as etapas dos números de 1 a 8, marcando o término de um ciclo e o começo de outro. Representa virtudes adquiridas, compaixão e a busca pelo conhecimento, indicando simbolicamente o papel da personagem naquele ambiente, que vai além da compreensão do sofrimento. Além de se libertar, também auxilia outras pessoas que precisam de ajuda, nesse caso, as mulheres da aldeia.

encontrar versões alternativas que retratam a bruxa como uma criatura sobrenatural desde o início. Neste caso, são compartilhadas para causar medo e reforçar precaução com o ambiente da floresta e obrigar o recolhimento durante a noite, principalmente em crianças. As variações também refletem as diferenças culturais e regionais, que incorporam suas singularidades no relato da lenda, já que é uma tradição oral. Mas o tema comum entre todas é a advertência para se afastar do desconhecido e do mal através do medo.

A segunda obra que influenciou o roteiro escrito por Anvita Dutt foi o romance bengali *Nastanirh* (1901), escrito por Rabindranath Tagore<sup>176</sup>, traduzido para o português como *Ninho quebrado*. Publicado pela primeira vez na Revista *Calcutta Journal Bharati*, escrita na fase entre *Baishākh* e *Aghrahāyan*, 1308 (calendário bengali). Tagore escrevia sobre o que observava na realidade a sua volta, e nessa obra, retrata a vida da aristocracia bengali no século XIX, destacando questões sócio-culturais da época. O romance é conhecido por sua narrativa introspectiva, que explora temas como amor não correspondido, conflito interno, aspirações individuais e a posição das mulheres na sociedade patriarcal.

A história gira em torno de uma mulher chamada Charulata, que vive em uma casa abastada e entediante com seu marido, Bhupati, um intelectual engajado em atividades editoriais. Quando o primo de Bhupati, Amal, vem morar com eles, uma nova dinâmica é introduzida na casa. Amal e Charulata desenvolvem uma forte conexão intelectual e emocional, o que gradualmente se transforma em um sentimento mais profundo. O romance entre Charulata e Amal cria uma tensão crescente no casamento de Charulata com Bhupati, que fica cada vez mais alienado de sua esposa.

O romance explora o desenvolvimento de um amor extraconjugal e os desejos confrontados com as limitações da sociedade patriarcal da época através das interações entre os personagens. Tagore retrata Charulata (Charu) como uma mulher inteligente e introspectiva, entediada com a monotonia da vida e em busca de

---

<sup>176</sup> Em 1913, Rabindranath Tagore fez história ao se tornar o primeiro escritor asiático a receber o Prêmio Nobel de Literatura. Sua obra *Gitanjali* (Canção de Oferenda) foi particularmente elogiada por sua profunda espiritualidade e lirismo, conquistando a admiração de leitores e críticos ao redor do mundo. Tagore não só destacou a riqueza da literatura indiana, mas também ajudou a estreitar os laços culturais entre o Oriente e o Ocidente, trazendo reconhecimento internacional para as tradições literárias e filosóficas da Índia. Além de sua contribuição literária, Tagore foi um prolífico compositor, filósofo, artista e reformador social, cujas ideias e obras continuam a influenciar gerações.

significado. Presa em um casamento desprovido de amor, ela se sente aprisionada pelo confinamento e pelas restrições sociais impostas às mulheres na sociedade patriarcal bengali do século XIX. Há rumores de que a história teria sido inspirada na experiência do próprio Tagore, já que sua cunhada – casada com seu irmão mais velho – se suicidou após o casamento do autor. Entretanto, nenhuma fonte legítima que verificasse esta informação foi encontrada.

Em várias obras, Tagore descreveu mulheres ambiciosas que desafiaram normas sociais e familiares de uma Índia conservadora. Harshala Gupte (2022) classifica Tagore como feminista, pois ele descreve mulheres reais que precisam lidar com sexualidade, domesticidade, castidade e auto identidade. Além disso, em suas obras, o autor reflete sua sensibilidade à complexidade das questões sociais e políticas de sua época, buscando fomentar discussões com abordagem holística e compassiva a respeito dos desafios enfrentados pela Índia sob o domínio britânico. Tagore condenou vigorosamente o terrorismo associado ao movimento *svadeśī*, ao mesmo tempo em que reconheceu suas raízes na exploração econômica britânica, na opressão política e na humilhação espiritual (Hogan, 1993).

Após o declínio do *svadeśī*, alguns comentaristas *bhadraloks* perspicazes e autocríticos, como Rabindranath Tagore em seus romances *Gora* (1907-09) e *Ghare-Baire* (1914-15), destacaram o enorme abismo que separava a alta casta dos hindus respeitáveis das massas rurais muçulmanas e das castas inferiores (Sarkar, 1999). Tagore também oferece uma perspectiva crítica sobre o nacionalismo, descrevendo-o como algo que pode obscurecer a visão crítica e racional das pessoas, especificamente no nacionalismo hindu, onde a ideia da nação é muitas vezes associada a uma representação idealizada da mãe e da Deusa Mãe (Hogan, 1993, p. 30). Essa associação entre a nação e a figura materna pode evocar emoções profundas e poderosas, mas também pode ser problemática. Ao idealizar a nação como uma mãe protetora e amorosa, o nacionalismo pode obscurecer suas falhas e desafios, levando as pessoas a aceitarem cegamente políticas e ideologias que podem não ser do melhor interesse de todos os membros da sociedade.

*Ninho Quebrado* foi inspiração para duas produções fílmicas, com títulos homônimos: *Charulata* (1964, Satyajit Ray), com estética clássica, e *Charuulata* (2011, Agnidev Chatterjee), estilo moderno. A adaptação de 1964, dirigida por Ray<sup>177</sup>

---

<sup>177</sup> Satyajit Ray (1921-1992), nascido em Calcutá, é amplamente reconhecido como um dos maiores cineastas do século XX. Sua contribuição ao cinema é vasta, abrangendo não apenas a direção, mas



e traduzida como *A esposa solitária*, tem seu enredo adaptado a partir do romance de Tagore. Também é ambientado em Bengala no século XIX, contexto em que o renascimento cultural bengali estava no auge. Narra a história de uma moça chamada Charu (Madhabi Mukherjee) que se casa com um homem chamado Bhupati Dutta (Shailen Mukherjee). Porém, o marido está sempre muito ocupado com sua editora de jornal e a carreira política. Devido à ausência do marido, ela se sente sozinha e se aproxima do primo do esposo, Amal (Soumitra Chatterjee), devido ao interesse em comum por literatura. Embora Bhupati, o esposo, tenha incentivado esta proximidade para estimulá-la a escrever, ele fica incomodado com a proximidade do seu primo com sua esposa, que pode ultrapassar os limites da amizade.

Além de *Charulata*, Satyajit Ray também produziu um documentário sobre a vida de Rabindranath Tagore no ano de 1961 e adaptou o romance, *The Home and the World* (1916, Naresh Chandra)<sup>178</sup> para o filme *Ghare-Bhaire* (1985)<sup>179</sup>, demonstrando reconhecimento pelo trabalho do polímata bengali. Tanto no romance de Tagore, como no filme de Ray, a narrativa é centrada na classe social *bhadralok*. Similar às outras versões da narrativa, Charu é apresentada como uma mulher com um profundo desejo por conexão emocional e intelectual, algo que falta em seu relacionamento com Bhupati, seu esposo. Ela encontra essa conexão com Amal, que além de presente e jovial, compartilha seus interesses e paixões pela literatura e pelas artes. Por isso, a personagem passa por uma jornada emocional devido aos sentimentos conflitantes em relação à Amal, sua lealdade à Bhupati e as expectativas sociais que a cercam.

Deste modo, é possível dizer que Bulbbul possui uma personalidade semelhante às duas representações de Charulata, e todas apresentam uma personalidade complexa. Apesar das restrições que lhes são impostas, as

---

também a escrita, roteirização, edição, composição musical, caligrafia e ilustração. Ray revolucionou o cinema indiano com sua atenção aos detalhes, narrativas profundamente humanas e estética visual, que influenciou o trabalho de Anvita Dutt.

<sup>178</sup> Adaptado do romance homônimo de Rabindranath Tagore, o filme explora temas de nacionalismo, modernidade e conflitos pessoais no contexto da Índia colonial. A história segue a vida de uma família e as tensões que surgem quando o marido, um nacionalista fervoroso, começa a se envolver em movimentos políticos radicalmente diferentes das tradições familiares e sociais.

<sup>179</sup> Também baseado no romance homônimo de Rabindranath Tagore, o filme se passa no início do século XX e explora temas de nacionalismo, identidade e conflitos familiares. A trama gira em torno de uma família *bhadralok* em Bengala, onde o patriarca, Nikhilesh, se vê dividido entre suas lealdades pessoais e suas convicções políticas no contexto do movimento de independência da Índia. Sua esposa, Bimala, também é profundamente afetada por esses conflitos, especialmente quando ela se envolve emocionalmente com um ativista radical. Após o ocorrido, ela sente-se carregada de culpa e se considera justamente punida quando se torna viúva ou se imagina como viúva.

personagens demonstram certa independência quando desejam mais da vida do que apenas cumprir papéis sociais preestabelecidos. Anseiam pela liberdade de explorar suas vontades e paixões, em busca da realização pessoal que está além de gênero. E, por isso, enfrentam um conflito interno: o sentimento amoroso proibido, em contraste com o respeito ao contrato social do que se espera delas no casamento.

A maneira como o casamento se desenvolve também é semelhante. Em todas as narrativas, a causa do tédio das moças é a falta do que fazer em uma mansão luxuosa, porém limitada, somada com a falta de diálogo no casamento. Tanto em *Bulbbul* como em *Charulata*, os maridos são alheios à suas esposas, mantendo um diálogo básico, o que contribui para que um contato mais íntimo seja construído com outro membro da família devido à afinidade de idade e interesses. Contudo, diferente de *Charulata*, que permanece casada com o marido e onde o desfecho da trama indica para uma reconciliação, em *Bulbbul*, a protagonista é abandonada por Indranil e quando ele volta para a mansão, ela aplica sua justiça na forma de *Chudail*.

Embora o filme dirigido por Ray tenha sido produzido em preto e branco, ele influenciou a direção de Dutt e a direção de fotografia em *Bulbbul*. Um aspecto semelhante é a espera de Charu e Bulbbul, que acontece em vários momentos das narrativas; o longo tempo de ócio em ambas as mansões e a impossibilidade de interagir com o mundo externo cria uma expectativa pelo pouco que conseguem tocar. Elas esperam as idas e vindas dos homens da casa, que são os intermediários com o mundo externo. Essa espera demonstra uma vida sem muitas responsabilidades e construída para que a mulher esteja sempre à disposição e em função única e exclusiva do marido (Figura 3.3).

Figura 3.3 Protagonista de *Charulata* e *Bulbbul* na janela com grade



Fonte 1: **CHARULATA**. Direção de Satyajit Ray. Índia: R. D. Banisal & Co, 1964.

Fonte 2: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 46m 53s.

Bulbbul e Charulata, estão sempre limitadas ao espaço doméstico, mas seus olhares curiosos estão voltados para fora, demonstrando ânsia de liberdade. Apesar de estarem presas, existe uma resistência interna que resulta em uma luta entre conformidade e auto expressão. Na comparação entre os planos exibidos na Figura 3.3, é possível observar Charu e Bulbbul dentro de um dos quartos de suas respectivas mansões. A agonia da espera é indicada pelo ato de segurar as grades da janela, relacionando-as simbolicamente a um pássaro preso em uma gaiola.

Charu está inquieta devido à consciência de seu sentimento por Amal e Bulbbul na expectativa do retorno de Satya de Calcutá, ambas tendo de conviver com a impossibilidade de consumir o sentimento amoroso. Na cena da qual o frame de *Charulata* foi retirado, a personagem principal mostra para Amal que um de seus escritos foi publicado no jornal, feito que seu esposo fica sabendo apenas muito tempo depois. Após presenteá-lo com um calçado e lhe oferecer um *paan (pān)*, ela caminha para a janela, enquanto Amal elogia seu trabalho. Ela começa a chorar e abraça Amal, devido à impossibilidade de satisfazer o seu desejo e o sentimento. Então, ela se recompõe e retorna para a janela e, a seguir, sai do quarto levando o jornal com sua publicação.

Nesse frame de *Bulbbul*, ela corre para a janela após receber a notícia de que Indranil vai levar Satya para Calcutá, com o objetivo de organizar sua viagem para Londres. A decisão de Indranil de antecipar a viagem acontece após ele ver através da janela um encontro entre Bulbbul e Satya no jardim da mansão. Embora eles não tenham contato físico, fica evidente a conexão sentimental, já que ela está chorando ao perguntar para Satya quando vão terminar de escrever a história e quem vai mandar pintar a casa da floresta. Ela confessa para Satya que tem medo de ficar sozinha na casa, afirmação que aponta a ausência dos outros moradores na sua vida. Em seguida, Bulbbul entra em seu quarto segurando o caderno, com parte da história escrita por Satya, e Indranil está sentando no escuro. Ele fala para que ela acenda a lâmpada e têm o seguinte diálogo:

Indranil: O que está escondendo?

Bulbbul: Nada.

Indranil: Por que parece culpada?

Bulbbul: Não. É que isso é algo pessoal.

Indranil: A única coisa pessoal na vida de uma esposa é o marido.

Nessa pergunta retórica, o esposo quer dizer que os únicos interesses que deveriam governar a vida de uma mulher são “vergonha” e “adequação”, assim como a capacidade de discernir o certo do errado para não causar desonra. Quando Indranil afirma que a única coisa pessoal na vida de uma mulher é o marido, ele está na realidade tentando matar os sonhos, ambições e esperanças de Bulbbul. Neste momento, sua distância do marido não só é agravada, como também enfrenta uma luta interna que é a ansiedade da espera. Sem outra alternativa, ela se vê esperando na janela, imaginando caminhos possíveis para sua realização.

Após a fala destacada, Indranil se levanta e fala que está indo para Calcutá com o Satya. Sem hesitar, ela questiona porque ele terá que levar Satya, já que ela estava preparada para a viagem acontecer dali três meses. Indranil responde, com raiva e sem olhar para trás, que Satya precisa providenciar documentos e vai embora. A espera de Bulbbul na janela ocorre por dois motivos: primeiro, ela não consegue se despedir de Satya, vendo-o pela última vez através da janela. Segundo, porque ela não consegue controlar a ansiedade para o retorno do cunhado. Porém, Indranil volta sozinho, e assim sendo ela não vê seu cunhado Satya por um período de cinco anos. A metáfora da janela, evocando a imagem de uma gaiola, é empregada em ambas as narrativas para retratar tentativas de reprimir a autonomia e a vontade das protagonistas. Em ambos os casos, é possível interpretar a janela como uma representação visual da sensação de aprisionamento dentro do ambiente doméstico e opressão sofrida em uma sociedade patriarcal e colonial. Suas grades servem como uma barreira física que separa essas mulheres do mundo exterior, simbolizando as restrições sociais e culturais da época.

Esta condição de cárcere, retratada em *Bulbbul* e *Charulata*, era a realidade das mulheres da elite, sobretudo da classe social dos *bhadralok*. Essa classe emergiu no século XIX, durante o domínio britânico na Índia, e após a independência era uma presença forte no governo de Bengala Ocidental. Bandyopadhyay (2019) destaca que os membros desta classe social eram integrantes das castas mais altas, mas o que determinou a ascensão desta “nova aristocracia” foi a educação inglesa, que desenvolveu habilidades administrativas e econômicas. Porém, a classe *bhadralok* possuía certa flexibilidade, já que indivíduos de classe média, tais como castas relacionadas ao comércio e camponeses que ganharam riquezas, também entraram para o grupo.

As *bhadramahilas*, mulheres dos *bhadraloks*, não interagiam com a sociedade, como é o caso de mulheres de outras castas, ficando confinadas aos quartos internos do ambiente doméstico, os chamados *andarmahals*<sup>180</sup>. A relação entre as esferas social e política se manifestava em uma dicotomia entre dois domínios - *ghar*, o ambiente doméstico, e *bāhir*, o mundo exterior. No entanto, essa dicotomia não implicava necessariamente em uma clara divisão entre o que era europeu, relativo ao material, e o que era nativo, espiritualmente superior.

Partha Chatterjee (1993, p. 120), sobre a questão de gênero durante o período colonial indiano, propõe que a resolução da questão das mulheres dentro do nacionalismo foi alcançada através da dicotomia entre o lar e o mundo externo. Ele argumenta que o nacionalismo separou o domínio da cultura em esferas material e espiritual, onde os colonizados foram instruídos a adotar técnicas da civilização ocidental na esfera material, enquanto mantinham uma essência espiritual distinta.

Aplicar a distinção entre interno/externo à questão da vida cotidiana concreta separa o espaço social em *ghar* e *bāhir*, o lar e o mundo. O mundo é o externo, o domínio do material; o lar representa o eu espiritual interno, a verdadeira identidade de alguém. O mundo é um terreno traiçoeiro na busca por interesses materiais, onde considerações práticas reinam supremas. É também tipicamente o domínio do masculino. O lar, em sua essência, deve permanecer inalterado pelas atividades profanas do mundo material — e a mulher é sua representação. Assim, ocorre uma identificação de papéis sociais por gênero para corresponder à separação do espaço social em *ghar* e *bāhir* (Chatterjee, 1993, 120, tradução nossa <sup>181</sup>).

Com o surgimento de diversos movimentos reformistas destinados a dismantelar estruturas opressivas do patriarcado, como o *Satī*, e os esforços para promover a liberdade das mulheres por meio da educação e da igualdade de oportunidades, a dinâmica entre essa dicotomia arraigada e a tentativa de renovar a

<sup>180</sup> No ano de 2022 estreou o filme *Andarmahal*, dirigido por Souptick Chakraborty, que cria uma trama de suspense no idioma bengali, explorando o medo e a insegurança feminina neste confinamento sob tutela de homens. A narrativa conta a história de uma jovem, que após mudar-se para a casa do esposo, descobre que a família, além de muito religiosa, é praticante de magia negra. E, o plano de seus novos familiares é sacrificar o mais novo integrante em um ritual, a moça recém-casada, para obter em troca a recuperação de Kiran, a sogra, que está muito doente.

<sup>181</sup> Original: Applying the inner/outer distinction to the matter of concrete day-to-day living separates the social space into *ghar* and *bāhir*, the home and the world. The world is the external, the domain of the material; the home represents one's inner spiritual self, one's true identity. The world – is a treacherous terrain of the pursuit of material interests, where practical considerations reign supreme. It is also typically the domain of the male. The home in its essence must remain unaffected by the profane activities of the material world – and woman is its representation. And so one gets an identification of social roles by gender to correspond with the separation of the social space into *ghar* and *bāhir*. (Chatterjee, 1993, p. 120)

estrutura social bengali resultou na formação de um novo tipo de patriarcado - um em que as tentativas de construir uma 'nova mulher' aparentemente liberta eram feitas.

A nova mulher, definida dessa maneira, foi submetida a um novo patriarcado. De fato, a ordem social que conectava o lar e o mundo, na qual os nacionalistas situavam a nova mulher, contrastava não apenas com a da sociedade ocidental moderna; ela era explicitamente distinta do patriarcado da tradição indígena, a mesma tradição que havia sido questionada pelos interrogadores coloniais. Com certeza, o nacionalismo adotou vários elementos da tradição como marcas de sua identidade cultural nativa, mas esta era agora uma tradição "clássica" — reformada, reconstruída, fortalecida contra acusações de barbarismo e irracionalidade (Chatterjee, 1993, p. 127, tradução nossa<sup>182</sup>).

Esta nova mulher ainda representava a nação, "Mãe Índia", uma visão profundamente espiritual e nacionalista, onde a ideia da pátria é intrinsecamente ligada à divindade e à energia divina manifestada na nação. Aurobindo Ghose (apud Hogan, 1993, p. 30) enfatiza que a pátria não é apenas um pedaço de terra ou uma construção mental, mas sim uma poderosa entidade espiritual composta pelas energias de todos os seus habitantes. Ao referir-se à Índia como uma "Shakti", ele evoca a imagem da Deusa Mãe, divindade associada à força e ao poder criativo, e sugere uma profunda reverência pela nação e sua importância espiritual, além de uma chamada à ação para despertar e liberar esse poder latente para o benefício de todos os indianos. Porém, esse nacionalismo devocional esconde um aspecto anti-muçulmano, pois eles não adoram a Deusa Mãe hindu.

De acordo com Bannerji (1994, p. 185), outras classes da elite local criticaram a mulher *bhadramahila*, vista como uma construção "anglicizada" da elite "ocidentalizada" e, portanto, uma forma estrangeira e quase "masculina". Mesmo essa figura de modéstia não representava toda a nação, cultura nacional e respeitabilidade familiar. Devido à influência ocidental, ela não era considerada suficientemente nacional ou modesta por uma grande parcela da sociedade conservadora hindu, por vezes sendo alvo de zombaria nas caricaturas feitas nas ruas de Calcutá (Bannerji,

---

<sup>182</sup> Original: The new woman defined in this way was subjected to a new patriarchy. In fact, the social order connecting the home and the world in which nationalists placed the new woman was contrasted not only with that of modern Western society; it was explicitly distinguished from the patriarchy of indigenous tradition, the same tradition that had been put on the dock by colonial interrogators. Sure enough, nationalism adopted several elements from tradition as marks of its native cultural identity, but this was now a "classicized" tradition—reformed, reconstructed, fortified against charges of barbarism and irrationality. (Chatterjee, 1993, p. 127)

1994). Por isso, a natureza intrínseca do controle sobre a sexualidade feminina não podia ser completamente suprimida.

Bulbbul é uma boa esposa para Indranil, assim como Charu para Bhupati, apesar de nenhuma das duas proverem uma prole, que é uma das manifestações da prosperidade em uma casa tipicamente indiana. As duas são negligenciadas pelos respectivos maridos, que possuem muitas responsabilidades além delas e, por isso, as esposas são colocadas em segundo plano. Desse modo, nota-se a representação de um lar tipicamente patriarcal, em que o homem, sempre muito ocupado com o mundo externo, mantém a esposa como parte integrante de suas propriedades e a compreende como eternamente disponível e sem vida própria.

Em *Bulbbul*, a negligência marital de Indranil é destacada quando ele se depara com a crescente intimidade entre sua esposa e seu irmão mais novo, Satya. Ao perceber o desconforto de Bulbbul diante da perspectiva de Satya receber uma proposta de casamento, Indranil fica inquieto e passa a reconsiderar sua relação com Bulbbul. Essa mudança de perspectiva é evidenciada em um diálogo crucial entre eles.

Bulbbul [servindo o chá para Indranil]: Nós deveríamos perguntar ao Satya?  
 Indranil: O quê?  
 Bulbbul: Sobre a proposta de casamento que Binodini tem para ele.  
 Indranil: Você não gostou?  
 Bulbbul permanece em silêncio.

Em *Charulata*, tem-se um diálogo semelhante na cena em que Charu mostra a Bhupati um lenço bordado por ela. Bhupati questiona como ela arranja tanto tempo e ela responde com uma pergunta retórica sobre ter pouco tempo, sugerindo ironia. Bhupati percebe a ironia, mas pergunta se ela se sente sozinha, indicando sua pressuposição de que ela está solitária. Charulata responde que está acostumada. Bhupati posteriormente comenta que ser solitária não é saudável. Mais tarde, Bhupati propõe trazer a esposa do irmão de Charulata para lhe fazer companhia, mostrando que entende sua solidão, mesmo que não seja explicitamente declarada.

Esse tédio também é fruto do acesso limitado de Bulbbul e Charu ao mundo externo, que reduz ambas as existências a uma vida de espera. A única fonte que fornece informações dos espaços públicos, além dos integrantes da casa que os acessam e fazem esse intermédio, são os livros. Em *Charulata*, é interessante observar o interesse da protagonista em observar o que se passa no espaço público

pela janela através dos seus óculos de ópera, instrumento ocidental para acompanhar detalhes de acontecimentos nos palcos. Devido à impossibilidade de Charu experimentar a realidade com seu tato, ela fica restrita ao órgão da visão através do foco em um recorte da realidade.

A dinâmica harmoniosa entre Bulbbul e Indranil é sustentada pela presença constante de Satya, que está sempre disponível para ela. Indranil trata Bulbbul com carinho e não demonstrava incômodo pela amizade dela com seu irmão mais novo. Até porque, tradicionalmente, as mulheres indianas podem interagir com outros homens da família. De maneira semelhante à relação de Charu com Bhupati. Porém, no caso de *Charulata*, este contraste só fica evidente com a chegada de Amal, que interage com ela de maneira diferente e lhe retira o tédio<sup>183</sup>.

Tanto em *Bulbbul* quanto em *Charulata*, a relação platônica extraconjugal é fundamentada em uma afinidade compartilhada pela literatura e pela escrita. A falta de conhecimento de Indranil sobre o interesse da esposa pela escrita é notável. Sua ignorância é ainda mais evidente quando ele testemunha uma conversa entre Bulbbul e Satya no jardim. Indranil vê a cena através das grades da janela, que também pode indicar para sua prisão em seu próprio mundo. Bulbbul está chorando devido à partida do cunhado para Londres e, em seguida, ela entra no quarto com um livro contendo uma parte da história escrita por Satya, e Indranil não tem a menor noção do conteúdo. Essa cena ilustra vividamente a desconexão entre Indranil e seu desinteresse nas atividades de Bulbbul, que é reforçada com o seguinte diálogo (já anteriormente mencionado):

Indranil: Acenda a lâmpada. O que está acontecendo?  
 Bulbbul: Nada.  
 Indranil: Por que parece culpada?  
 Bulbbul: Não. É que isso... é algo pessoal.  
 Indranil: A única coisa pessoal na vida de uma esposa é o marido.

Neste diálogo, Indranil está confrontando Bulbbul sobre sua aparente culpa ou desconforto, expresso pela forma como ela age ao entrar no quarto com o livro. Ao pedir que ela acenda a lâmpada e questioná-la sobre o que está acontecendo, Indranil está tentando clarear e entender a situação, simbolizando que ele se sente no escuro

---

<sup>183</sup> Conversam sobre *Bankim babu's* (Bankimchandra Chattopadhyaya) Anandamatha e compartilham momentos musicais, como quando Amal canta *Ami Chini Go Chini Tomare*, *O go Bideshini* de Tagore para Charu – uma homenagem de Ray para o escritor que inspirou seu roteiro.



a respeito dos seus sentimentos e desejos. Bulbbul responde inicialmente que não está acontecendo nada, mas quando Indranil percebe sua expressão de culpa, ele a questiona sobre isso. A resposta de Bulbbul indica que ela não está disposta a compartilhar os detalhes da situação com Indranil, sugerindo que há algo em sua vida que ela prefere manter privado. No entanto, Indranil responde de forma assertiva, afirmando que o único aspecto verdadeiramente pessoal na vida de alguém é o cônjuge, implicando que não deveria haver segredos entre marido e mulher. Essa afirmação reflete a expectativa cultural de uma total transparência e confiança dentro do casamento. Em contrapartida, essa cobrança, em meio à ausência dele nas tarefas de Bulbbul, reforça seu papel tradicionalmente dominante de marido na sociedade patriarcal.

A postura de Bhupati em *Charulata* é um pouco diferente, pois é dono de um jornal e tem certa afinidade com a escrita, mas é um interesse pela escrita objetiva, de modo que ele desdenha de certas categorias literárias. Quando Amal relata o fato de Nishikanto não ter conseguido dormir por três noites após ler um livro de Bankim, Bhupati, ao invés de interpretar isso como um elogio à qualidade literária de Bankim, critica a situação, questionando a racionalidade de perder o sono por um romance quando se tem sete horas designadas para dormir. Este diálogo destaca a falta de compreensão de Bhupati em relação aos princípios de comunicação, ignorando a intenção implícita por trás das palavras de Nishikanto.

Nesse aspecto, fica evidente a diferença entre a mentalidade de Bhupati e Amal. Amal, como um escritor, utiliza uma linguagem criativa e complexa para expressar seus pensamentos, enquanto Bhupati é mais direto e pragmático. Quando Amal menciona o título de sua peça literária, Bhupati fica intrigado, mas sua interpretação literal da frase demonstra sua falta de compreensão da abordagem poética de Amal. Essa divergência na compreensão leva Bhupati a fazer pressuposições erradas sobre o conteúdo da escrita de Amal, levando a um diálogo sarcástico e desinteressado sobre o tema da peça literária.

Além disso, Bhupati compara as tragédias da vida real com as tragédias literárias, como as de Romeu e Julieta. Ele comenta sobre como os bengalis são arruinados por esses romances, sugerindo uma visão crítica da influência da literatura romântica na sociedade. Isso mostra como Bhupati está associado a uma mentalidade particularizada e revela a diversidade de perspectivas entre os personagens. Essa personalidade de Bhupati faz com que ele não só não tenha interesse no que sua

esposa tem a dizer (mesmo providenciando que Amal estimule o lado criativo da esposa), como também resulta no fato de ele ser o último a saber que ela publicou um texto no jornal.

No desfecho do filme *Charulata*, ocorre uma catarse através de tragédias catastróficas. A primeira é a queda do jornal *The Sentinel*, refletida em uma cena entre Bhupati e Amal. Bhupati menciona um “soldado morto” no teatro, apontando para o jornal, simbolizando sua própria situação sombria. A falha do lema do jornal, “a verdade prevalece”, é evidente, explorando simbolismos literários, uma vez que na última fase, Bhupati é devastado pela traição, enquanto Amal percebe os sentimentos indesejados de Charu por ele. A cena captura *Charulata* através dos olhos de Amal, enquanto Bhupati lamenta sobre a fé e confiança traídas. A ideia pressuposta de Bhupati sobre essas qualidades é desafiada pela traição de Umapada, afetando sua visão da verdade. Enquanto Amal reconhece a presunção de seu primo, sente-se culpado pelos sentimentos despertados em sua esposa. A pressuposição é acionada pela interação dramática entre Bhupati e Amal, destacando as complexidades das relações e das expectativas não realizadas.

Enquanto Bulbul nutre uma amizade desde a infância com Satya, crescendo tendo contato constante com o cunhado, este contato e a intimidade vão se construindo de maneira orgânica. No caso Charu, o contato acontece devido à Bhupati, que pede para Amal estimulá-la a ler e escrever para explorar seu lado criativo. A relação extraconjugal vai se construindo de maneira platônica em ambas as narrativas fílmicas. Assim, é possível identificar que Dutt, sob inspiração na direção de Ray, desconstrói esse modelo feminino imposto para estas mulheres quando explora a relação entre mulheres da casa. A convivência com a cunhada é outro aspecto da dinâmica familiar indiana, representada na relação de Bulbul e Binodini.

Binodini, limitada a um casamento com um homem mentalmente incapaz, tem inveja de Bulbul que, além de ser mais jovem e a dona da casa, possui a companhia e admiração dos dois melhores irmãos. Mahendra, devido aos problemas de cognição, não é capaz de agir de acordo com o que se espera de um marido. Por isso, Binodini se encontra vulnerável e precisa encontrar subterfúgios para não ser um mero brinquedo para o esposo. Na Figura 3.4, observa-se o recorte de uma cena ambígua, pois após ter preparado a viagem de Satya para Londres e ficado alguns dias fora de casa, Indranil vai para o quarto de Binodini após a frustração da rejeição da esposa.

Figura 3.4 Binodini e Indranil em um momento íntimo



Fonte: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 51m31s.

A identificação do quarto como pertencente a Binodini e Mahendra é estabelecida pelos objetos pessoais dela dispostos sobre a penteadeira, enquanto ela arruma seu sari e penteia os cabelos diante do espelho, como a cena se inicia. Essa conexão é reforçada pelo fato de que, em uma cena anterior, ela é vista dormindo no mesmo ambiente com o marido. Enquanto isso, Indranil está deitado em sua cama, e Mahendra não está presente, sugerindo uma intimidade que ultrapassa os limites socialmente aceitáveis entre ambos. Em seguida, Binodini deita-se na cama ao lado de Indranil, encosta a cabeça em seu ombro e o acaricia, percebendo seu cheiro, antes de questioná-lo sobre Bulbbul, insinuando que ela está em luto pela partida de Satya.

Ao insinuar que Bulbbul está de luto pela partida de outro homem, que não é seu próprio marido, Indranil é tomado pela fúria. Seu ego é ferido e sua

vulnerabilidade é exposta quando Binodini semeia a dúvida em sua mente. Provavelmente, Indranil acreditava que a simples distância entre Bulbbul e Satya resolveria o problema, mas agora surge a questão subjacente sobre se Bulbbul teve um caso extraconjugal com Satya e se ele é ou não o único homem em sua vida.

Em outra cena, quando Bulbbul ainda é criança, esta relação extraconjugal também fica subentendida. Enquanto Bulbbul está ouvindo uma história contada por Satya, Binodini entra no quarto para buscá-la para leva-la até Indranil. Bulbbul demonstra frustração, porque quer ouvir o restante da história e Binodini diz que Indranil quer ver a esposa, mas é ela (Binodini) quem cuida de Indranil. Dependendo da interpretação direcionada, o ato de cuidar é abrangente, mas indica a possibilidade da existência de uma relação extraconjugal entre ambos.

Devido ao ciúme e intriga retratados em *Bulbbul*, o comportamento de Binodini foi equiparado ao de Iago no romance *Otelo*, de Shakespeare. Ela insinua sutilmente na mente de Indranil a ideia de que a amizade entre Bulbbul e Satya estava ultrapassando os limites. Em *Otelo*, Iago é frequentemente elogiado como honesto por diferentes personagens, mas sua verdadeira natureza é desleal. Ele finge lealdade a Otelo, apesar de nutrir ódio por ele. O ciúme de Otelo pode estar ligado a um sentimento de inferioridade devido à sua origem étnica.

Da mesma forma, Binodini inveja Bulbbul por esta ser não apenas mais jovem, mas também a dona da casa. Binodini aparenta ser amigável, mas se sente inferior devido à sua posição mais baixa na casa e por ser casada com o irmão menos favorecido social e mentalmente. Certos momentos na narrativa sugerem uma possível relação extraconjugal entre Binodini e Indranil. Neste caso, o ciúme, comparado a Otelo, é com relação a Indranil, que, embora não seja seu marido, mantém um relacionamento amoroso que Binodini possivelmente deseja que seja considerado legal.

Binodini é manipuladora, mas também por ser mulher e estar em condição de subalternidade, teme pela própria vida. Ela tenta manipular Indranil, que é o patriarca da casa, para garantir que terá alguém por ela, já que, em tese, nenhuma relação além de cunhada é estabelecida entre ambos. Ao induzir Indranil a disciplinar a esposa, é possível que Binodini se sinta vingada, sendo essa satisfação claramente resultante das dores da personagem, que assim como as de Bulbbul vão sendo justificadas.

Para criar a personagem Bulbbul, Dutt se inspirou em obras que remontam uma forma de existência semelhante à das mulheres *bhadramahilas*. Ainda assim, não é redundância reafirmar que esta não é a única existência possível para mulheres indianas no século XIX. Um exemplo é o da religião *vaishnava* (*vaiṣṇava*), popularmente conhecida como *hare kṛṣṇa*, uma das tradições da cultura espiritual védica. É monoteísta, com adoração exclusiva de *Kṛṣṇa*, e possui o *Bhagavad Gītā* como texto principal. A *vaiṣṇava* proporcionava espaço para mulheres bengalis de vários segmentos devido à igualdade entre homens e mulheres (Banerjee, 1997). Neste caso, a norma religiosa permitia liberdade de movimento para seus devotos, inclusive para as mulheres, indo na contramão daquilo que era considerado algo inalcançável para mulheres da elite bengali. No Censo de 1872, em Bengala, era possível observar a aceitação de pessoas de castas baixas, doentes, aleijados, infelizes e mulheres — viúvas, casadas, solteiras —, que abandonaram suas casas para morar em mosteiros *vaiṣṇavita* (Banerjee, 1997).

Apesar de as *bhadramahilas* estarem restritas ao ambiente doméstico, tinham contato com mulheres de fora da casa, entre elas, mulheres de *status* social inferior. Por isso desenvolviam gosto pelas canções e poemas populares, que continham palavrão e expressões coloquiais. Também por isso, a elite masculina bengali passou a limitar este consumo, uma vez que estavam tentando criar um novo padrão de vida e relação. Eles defendiam que “tais canções e expressões eram percebidas como produtos de crenças e comportamentos de classe baixa, o que era duplamente irritante e constrangedor porque eram compartilhados por suas próprias mulheres nos *andarmahals*” (Banerjee, 1997, p. 146-147, tradução nossa<sup>184</sup>).

Embora uma reforma social relacionada a educação da mulher, casamento de viúvas, proibição do casamento infantil e poligamia, os valores da classe *bhadralok* influenciado pelos ingleses, impactou o processo de emancipação feminina (Banerjee, 1997, p. 131). Ainda assim, conforme mencionado, mulheres de castas mais baixas tinham uma liberdade maior do que as que eram membros da elite. E devido à repressão de manifestações das mulheres autóctones, elementos dessas tradições populares, tais como dialeto, formas culturais e manifestação de poder próprio, se

---

<sup>184</sup> Original: such songs and expressions were perceived as products of lower class beliefs and behaviour which were doubly annoying and embarrassing because they were shared by their own women in the *andarmahals*. (Banerjee, 1997, p. 146-147)

tornaram ausentes em composições de mulheres supostamente emancipadas, que foram educadas em lares *bhadraloks* (Banerjee, 1997, p. 132).

A influência de Satyajit Ray na direção de Anvita Dutt também fica evidente, quando comparamos *Bulbbul* com outros filmes do diretor, além de *Charulata*. Em *Pather Panchali* (1955, Satyajit Ray), primeiro filme da Trilogia Apu, os personagens Apu e Durga atravessam uma plantação para ver o trem passando próximo da vila onde moram. Essa plantação (Figura 3.5) consiste em flores de coloração branca, que também aparecem em alguns momentos de *Bulbbul* e passam despercebida para o público desconhecedor de elementos da cultura e tradições indianas. Chama-se *kasha* (काश)<sup>185</sup> e possui sua descrição encontrada em textos ayurvédicos, como *Caraka Samhitā* e *Suśruta Samhitā*, destacando suas propriedades medicinais e as melhores formas de uso. Nos textos de *āyurveda*, muitas plantas e flores são usadas para a cura de doenças.

---

<sup>185</sup> O nome botânico é *Saccharum spontaneum*. Na Índia tem diversos nomes, dependendo do idioma. Sânscrito: Kasha, Hindi: Kansī, Odia: Inkoro, Kannada: Kasulu, Tamil: Nanalu, Bengali: Keshe, Punjabi: Kahi, Marathi: Kasai, Malaiala: Nannana.

Figura 3.5 Presença de Kasha em planos do filme Pather Panchali e Bulbbul



Fonte 1, 2: **PATHER PANCHALI**. Direção de Satyajit Ray. Índia: Government of West Bengal, 1955.

Fonte 3: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 1h 10m 05s.

Fonte 4: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 1h 27m 56s.

A *kasha* é a mesma planta que está presente em torno da cama de Bulbbul no momento em que ela se transforma em *Chudail*. A câmera corre pelo campo aberto em que inúmeras flores de *kasha* se movimentam por causa do vento, até chegar em uma estátua de *Mahākālī*, demonstrado nos planos da Figura 3.6. Quando Bulbbul é tomada por esta nova energia, ela grita (Figura 3.5 - 4). O leito da moça está rodeado de flores de cor branca (*kasha*), indicando a relação com o feminino, com a bruxa e a deusa.

Em *Bulbbul*, as flores aparecem em momentos muito importantes do ponto de vista narrativo. Estão presentes na abertura, marcando o início da trama; no decorrer do filme, *kasha* surge para destacar as mudanças sofridas pela personagem principal, mas também a presença de *Kālī*, quando seu corpo é tomado por *Chudail*. E no final da narrativa, quando Indranil retorna para a mansão abandonada, o jardim da entrada está tomado de *kasha*, representando a presença da energia de *Durgā* -



*Kālī*, pois é uma planta muito usada em rituais para *Durgā*, *durgāpūjā*, assim como Bulbbul que foi eternizada.

Figura 3.6 Invocação de Mahakali em *Bulbbul*



Fonte: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 1h 09m 46s.

A flor representa um dos cinco elementos, relacionado ao olfato e é símbolo da criação e fertilidade, o qual também está presente nas *pūjās*, rituais nos quais são feitos oferecimentos aos deuses em forma de pedido ou agradecimento. Existe uma relação simbólica das flores com as deidades na tradição hindu. A flor *kasha* é associada com *durgā pūjā*, e como *Kālī* é uma das formas de *Durgā*, acaba por



representar que a bruxa também é uma deusa (a própria *Kālī*), remetendo a presença simultânea do divino para o amor e para justiça.

Além disso, no filme *Devi* (1960, Satyajit Ray)<sup>186</sup>, inscrito na categoria de drama e produzido no idioma bengali, o roteiro é baseado na adoração de mulheres à encarnação da deusa *Durgā* e *Kālī* no festival de *durgā pūjā* e tradição de *Kumari*. Sua influência fica destacada na fotografia e dualidade da deidade *Durgā* que tem uma das faces como *Kālī*, com a vida dupla de *Bulbbul*. Mas também na escolha de *Kālī* como a deidade que abençoa a transformação da protagonista.

Ademais, não se pode ignorar o significado quase universal das flores, quando relacionadas ao universo feminino e delicadeza. Invocando a relação comum entre a flor e o universo feminino, na abertura de *Bulbbul* a presença de flores orienta o espectador para o fato de que a narrativa é protagonizada por uma mulher. Na trama, *Bulbbul* sofre violência física em dois momentos, como será detalhado no capítulo 3: é agredida fisicamente pelo esposo, devido ao seu ciúme, e estuprada pelo cunhado, irmão gêmeo do marido. Assim, transformar-se em uma bruxa é consequência destas experiências, que se tratam de aspectos que causam horror no espectador.

Uma das características marcantes de *Bulbbul* é a maneira como Anvita Dutt se inspira no trabalho de Satyajit Ray para reconstruir sua trama a partir da classificação de horror, criticando, portanto, a partir de uma ótica moderna, o tratamento das mulheres bengalis, que embora apresente mudanças, ainda possui resquícios de costumes tradicionais do século XIX. Ray é um diretor de cinema conhecido por criticar o presente apontando para o passado, e em suas obras vincula períodos de agitação revolucionária no século XIX e XX, tais como movimento *svadeśī*, independência, naxalitas, como é possível observar em *Charulata* e *A casa e o mundo*.

A respeito das críticas que as obras de Dutt recebeu devido à glamourização da violência, por dirigir cenas bonitas demais que resultavam na

---

<sup>186</sup> O filme é baseado em uma história de Prabhat Kumar Mukherjee e explora temas de superstição, opressão e a condição das mulheres na sociedade bengali do início do século XX. A trama segue a vida de uma jovem esposa, Doyamoyee, que é considerada uma encarnação da deusa *Kālī* por seu pai e marido, que a tratam com reverência excessiva. À medida que a crença supersticiosa sobre Doyamoyee cresce, ela é isolada e subjugada, levando a uma série de eventos trágicos e conflitos internos.

atenuação do impacto da mensagem que estava tentando comunicar, ele afirmou que no cinema,

quando o protagonista está chorando, tem que ser um dia chuvoso – isso só acontece nos filmes. Na vida real, algo terrível pode estar se desenrolando em sua vida, mas pode ser bonito lá fora. O sol está brilhando, o céu está perfeito. Gosto da justaposição de como tragédias podem acontecer em um dia comum (Dutt, 2022, tradução nossa <sup>187</sup>).

Essa citação evoca uma abordagem visualmente impactante para contar histórias. Ao buscar a beleza estética das produções, ela deseja criar um contraste poderoso entre a atratividade visual e a intensidade emocional das narrativas. Essa combinação pode provocar uma experiência cinematográfica mais visceral e cativante, onde os elementos visuais primorosos adicionam camadas de significado e emoção à trama. Ao apreciar a beleza das imagens, o público pode se sentir ainda mais imerso na história, tornando o impacto das reviravoltas e momentos intensos ainda mais profundo e duradouro. Dutt defende, portanto, que o contraste entre o horror que ela representa na tela e a beleza estética da fotografia dos planos é necessário para causar impacto no espectador. Ela usa o cinema como crítica, mas sem deixar de lado a potência artística de uma película, que também deve agradar os olhos.

Além disso, a maneira como Anvita Dutt escreve o roteiro e desenvolve as personagens pode ser relacionada a mais uma flor: a flor de lótus. Embora seja muito bela, é uma flor que só nasce na lama, muitas vezes relacionada com renascimento em momentos de dificuldade e nesse caso, remetendo à luta feminina. Além disso, possui pétalas hidrofóbicas, ou seja, que repelem a água, não permitindo que esta molhe a folha. Isso possibilita um paralelo com a força feminina, que permanece íntegra, apesar dos silenciamentos e horrores aos quais foi submetida na sociedade.

Quando observamos os filmes *Bulbbul* e *Qala*, é possível observar a tendência de Dutt em produzir filmes que tratam de temas atuais e complexos, que, todavia, incomodam em um espaço-tempo diferente, daí o interesse em obras de época. *Bulbbul* desenvolve relações conjugais, com a cunhada, amor e desejo; *Qala* aborda a relação entre mãe e filha em uma sociedade com a preferência declarada

---

<sup>187</sup> Original: There's this idea that when the protagonist is crying, it has to be a rainy day – that only happens in films. In real life, something terrible might be unfolding in your life but it could be beautiful outside. The sun is shining, the sky is perfect. I like the juxtaposition of how tragedies could take place over an ordinary day. (Dutt, 2022)

por filhos homens. Com isso, assim como Ray, ela também tece uma crítica ao presente apontando para o passado, ao destacar que apesar de todas as mudanças, ainda se enfrentam problemas semelhantes, sendo que alguns costumes e tradições permanecem inalterados. Portanto, contar essas histórias a partir do horror é uma maneira simbólica e estética de denunciá-las.

## DA INTENSIDADE DA EXPRESSÃO À EPÍTOME DO GRITO

Medo e horror fazem parte do cinema de diversas maneiras desde sua criação. Porém, dependendo do contexto, o que se compreende como medo e horror se ressignifica. Em uma busca simples realizada na Internet é possível se deparar com a classificação de *Bulbbul* como filme de terror. Esse dado é importante, porque o gênero cinematográfico afeta a relação que o espectador irá desenvolver com o filme, já que é uma forma de narrar uma história. Gênero é uma palavra de origem francesa, que “significa simplesmente ‘qualidade’ ou ‘tipo’ e está relacionada com outro termo *genus*, usado nas ciências biológicas para classificar grupos de plantas e animais” (Bordwell; Thompson, 2013, p. 499). Entretanto, devido à proposta desta pesquisa e a fim de se evitar confusão entre “gênero” feminino/masculino e “gênero” cinematográfico, adotamos a partir daqui os termos “classificação” e “categoria” como sinônimo para “gênero” fílmico.

Embora não seja uma regra, filmes classificados como terror e horror estão entre os títulos mais fáceis de serem produzidos com um orçamento baixo, característica também presente nos filmes de suspense. Talvez por isso, a equipe de produção teve maior facilidade em obter orçamento e, conseqüentemente, em realizar o projeto. Sendo assim, *Bulbbul* ser o filme de estreia de Dutt como diretora nos indica um possível interesse de narrar a história através dessa classificação devido à popularidade do terror. Além disso, demonstram maior probabilidade de retorno dos investimentos em bilheteria, reduzindo os riscos de prejuízos.

Porém, ainda que o filme esteja munido de interesses de mercado, *Bulbbul* também permite a possibilidade de ter essas categorias problematizadas devido à maneira como Dutt insere estes aspectos em sua narrativa, pois além de tratar de elementos sociais, também representa inúmeras facetas que indicam como o medo e o perigo podem ser *generificados* — isto é, relativo ao gênero feminino ou masculino. Observou-se também uma terceira camada do horror, mais sutil e simbólica, que é um

medo coletivo devido ao contexto político da Índia. Esses aspectos serão aprofundados ao longo deste subtítulo. Por essa razão, a presente pesquisa categoriza a trama *Bulbbul* como filme de horror, em vez de terror<sup>188</sup>, com base na compreensão do horror conforme delineado pelos estudos de Noël Carroll. Além disso, destacam-se algumas semelhanças com a linguagem cinematográfica característica do expressionismo alemão, tais como a forma de uso da luz, relação luz-sombra e o grito. Esses efeitos, quando relacionados aos aspectos tradicionais da cultura indiana, constroem um clima estético de horror sofisticado.

Noël Carroll desenvolveu estudos sobre a estética do horror no cinema, mais especificamente em seu livro *A filosofia do horror ou paradoxos do coração* (1999). Sua teoria está centrada no que ele chama de paradoxo, pois a experiência do horror envolve determinado prazer, apesar de ser desagradável. A justificativa é que, ao vivenciar essa experiência no cinema, ela se torna atraente, pois mesmo ao sentir medo ou repulsa, o espectador tem a sensação de que está seguro e a salvo daquela ameaça. Em *Bulbbul*, é possível observar como a classificação cinematográfica de horror recorta e representa determinados medos contemporâneos presentes na sociedade em blocos de *imagem-movimento* e, através da montagem e união dos elementos, cria sensações no espectador através do enredo.

Carroll (1999, p. 99) observa como os elementos necessários para ter essa experiência se relacionam. O primeiro é a suspensão voluntária da descrença, pois o espectador precisa pausar seu ceticismo temporariamente para ser capaz de entrar na cosmologia do filme e se envolver com a trama. O segundo ponto essencial para a classificação de horror é o medo do desconhecido (Carroll, 1999, p. 235), pois a incerteza e a falta de compreensão sobre o que está acontecendo ou que vai acontecer também geram ansiedade no espectador. Ao se deparar com mistério e ameaça, o espectador deve se sentir perdendo o controle do desenvolvimento da narrativa; assim, a trama intensifica a sensação de medo, uma vez que a mente reage

---

<sup>188</sup> A categorização cinematográfica ocorre a partir do estilo dominante da narrativa, por isso, a fim de detalhar a natureza da obra, cineastas e críticos optam por apresentar também os subgêneros. Além de existirem os estilos próprios de uma nacionalidade e região, de acordo com a cultura local, no caso específico do cinema indiano têm produções *masala* que mistura uma infinidade de estilos. No cinema, a categorização de filmes não é exata, pois, pode transitar entre e mesclar estilos em sua narrativa, além de sofrer alteração de acordo com o contexto, temporal e espacial, em que é produzido. O gênero também pode ser relacionado com fatores sociais, pois apresentam valores culturais com certa variação, então, devido à manutenção de alguns aspectos é como se fosse um ritual ou tradição, ao mesmo tempo em que nos distrai e nos rouba dos problemas reais. Por esse modo, é comum o uso de subgêneros para deixar a classificação mais precisa. É uma categorização baseada em um acordo tácito entre cineastas, críticos e público.

com maior expressividade ao desconhecido, e desperta a imaginação. Ou seja, nesses dois itens, ainda que racionalmente saibamos que *Chudail* é uma lenda e, portanto, implausível de existir na realidade (ainda que possa ser explicada através da ótica sobrenatural), para apreciar aspectos ficcionais e de fantasia, o espectador aceita se envolver emocionalmente para obter uma experiência mais impactante.

E por fim, a catarse emocional, a respeito do que Carroll alega liberar as emoções através da representação artística (Carroll, 1999, p. 21). Para explicar esse entendimento, Noël Carroll se apropria do entendimento aristotélico de catarse, que tem origem no teatro grego e se refere à purificação emocional. No contexto do horror, a catarse emocional resulta do enfrentamento ou exploração dos nossos medos de maneira controlada e em um ambiente seguro. Isso pode se dar através da identificação com personagens em situações perigosas. No filme de Dutt, acompanhamos *Bulbbul* no confronto com o desconhecido e na vivência de situações assustadoras, tanto reais como sobrenaturais.

Embora *Bulbbul* seja inscrito na classificação de horror, também pode ser inserido nos subgêneros de drama, suspense, crítica social e obra de época<sup>189</sup>. Nenhum filme possui classificação única, pois “funciona constituindo um ‘mundo’ no qual cada elemento não tem valências fixas” (Martin-Barbero, 1997, p. 303). Além das classificações clássicas, na Índia existe a produção de filmes com inspirações religiosas e temáticas mitológicas, também explorados em *Bulbbul* com a presença da deusa *Kālī*, devido à influência cultural das lendas e clássicos da literatura indiana. Essas são características que possibilitam analisar o filme através de várias perspectivas, considerando-o como uma produção *masala*, conforme citado anteriormente.

Embora *Bulbbul* tenha classificação indicativa para maiores de 16 anos de idade, a película faz alusão aos contos de fadas, que possuem uma narrativa leve e agradável e têm como público-alvo as crianças. Isso demonstra, inclusive, influência da atmosfera presente na literatura inglesa em sua forma original, tendo por sua vez influência também na estética gótica.

Os contos de fada vitorianos dos Irmãos Grimm eram realmente sinistros, mas o sangue e a violência foram ajustados para o público infantil do século

---

<sup>189</sup> *Bulbbul* foi categorizado pela Netflix como um filme sobre questões sociais, obras de época, indiano, filmes em hindi e de terror, com classificação etária liberada para maiores de 16 anos por conter violência e conteúdo sexual.

XX. Por sua vez, os Irmãos Grimm já tinham amputado as referências sexuais dos contos folclóricos que recontavam, considerando-o impróprios para os infantes do século XIX. (Baddeley, 2005, p. 62)

Ainda que possa se argumentar que possua influencia inglesa, a película relaciona-se com aspectos tradicionais da cultura indiana a partir do contexto que tenta remontar o final do século XIX. Uma das exigências envolvidas na abordagem de classificações cinematográficas é “a necessidade de construir seu sistema em cada país [...] que responde a uma configuração cultural, a uma estrutura jurídica de funcionamento” (Martin-Barbero, 1997, p. 303). O cineasta Anurag Kashyap (Hindustan Times, 2020), classificou *Bulbbul* como um filme “gótico bengali”, devido à característica de advertência em forma de fábula de época. Até porque, em momentos de tensão e suspense, Dutt acentua o horror da trama com ênfase na inocência da protagonista sobre o perigo iminente. Por exemplo, diante do seu primeiro encontro com o cunhado Mahendra, que tem problemas mentais, ou na experiência de residir em uma casa nova com uma família desconhecida, no risco de sofrer violência física e/ou sexual ao se casar contra sua vontade com um homem adulto, etc.

Assim, utiliza-se efeitos na narrativa para construir a tensão antes mesmo do acontecimento considerado assustador. Esses elementos trabalham em conjunto com a linguagem cinematográfica, que é montada e editada com o objetivo de garantir o máximo envolvimento do espectador. O efeito de contagem regressiva, que é a preparação e antecipação do que está por vir (Carroll, 1999, p. 186), intensifica o suspense e, conseqüentemente, o horror em *Bulbbul*. A linguagem fílmica precisa ser orquestrada de maneira adequada e em conjunto com a mescla de classificações. Isso resulta na suspensão da descrença, que intensifica o mergulho na narrativa e o medo do desconhecido, aumentando assim a intensidade emocional e subsequentemente a catarse emocional, que proporciona alívio controlado das tensões acumuladas.

Apesar de quase todos os filmes seguirem essa fórmula, o aspecto cultural e a perspectiva do espectador também devem ser levados em consideração, pois influenciam essa experiência. Um mesmo filme pode ser recepcionado por espectadores de culturas diferentes (Nóvoa, 2009, p. 32). Mas como o público tende a conhecer as categorizações de sua própria cultura, quando nos aventuramos na produção externa, muitas vezes é preciso compreender um pouco a respeito do contexto, a fim de perceber aspectos do filme que passariam despercebidos. No caso

específico de *Bulbbul*, a classificação de horror pode ser compreendida através do gênero.

Em *Bulbbul*, medo e o horror são percebidos de maneiras distintas entre personagens masculinos e femininos. Os personagens masculinos podem frequentemente ser retratados enfrentando medos mais relacionados à perda de controle, fracasso ou perigo físico imediato, influenciados por normas sociais que valorizam a bravura, a força e a proteção. Por outro lado, as personagens femininas podem ser mais propensas a temer questões relacionadas à segurança emocional, ao bem-estar dos entes queridos e à violência sexual e ameaças sistêmicas, influenciadas por expectativas de gênero e experiências de vida únicas. As representações de horror para personagens masculinos e femininos podem refletir diferentes manifestações de poder, opressão e vulnerabilidade.

Essa dualidade da categoria de horror presente em *Bulbbul* é semelhante à descrição de Noël Carroll (1999, p. 17) sobre o espaço entre o que ele chamou de *gótico sobrenatural* e o *gótico equívoco*.

O gótico histórico representa uma história situada no passado imaginado, sem sugerir eventos sobrenaturais, ao passo que o gótico natural introduz o que parecem ser fenômenos sobrenaturais apenas para dissolvê-los por meio de explicações. *Os mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, é um clássico dessa categoria. O gótico equívoco, como o da obra *Edgar Huntley, or the Memoirs of a Sleepwalker* (1799), de Charles Brockden Brown, torna ambígua a origem sobrenatural dos acontecimentos que aparecem no texto em personagens psicologicamente perturbados. O gótico explicado e o gótico equívoco prenunciam o que hoje em dia é muitas vezes chamado de sinistro ou de fantástico pelos teóricos da literatura. (Carroll, 1999, p. 17)

Em um primeiro momento, o horror que se destaca na trama é o sobrenatural, que aqui é direcionado para o gênero masculino. Alguns assassinatos acontecem na floresta e os homens da aldeia se reúnem, sob liderança de Satya, para tentar solucioná-los. Intensificado pelo suspense que gira em torno da incerteza a respeito da possibilidade de presença um assassino na aldeia de natureza ainda desconhecida, em contraste com a crença da existência de uma bruxa que mora na floresta. No último caso, uma bruxa matar pessoas também gera insegurança em algumas personagens femininas; porém, após alguns eventos, fica claro que ela possui um alvo muito específico: homens que abusaram ou violentaram uma mulher.

Após retornar de Londres, Satya possui uma formação inglesa e racional. Com essa mentalidade voltada para os preceitos e fronteiras estipulados pela Lei, ele

tenta encontrar pistas e assim chegar no assassino. Por isso, enquanto que para o espectador já foi apresentado que uma bruxa é a culpada pelas mortes, Satya demora para chegar a esta conclusão. Ele se tornou uma pessoa cética e, portanto, questiona as crenças e superstições locais de onde nasceu. Ainda assim, em nenhum momento ele avalia que o assassino possui um alvo muito particular.

É possível observar o status adquirido ao se estudar no exterior, neste caso em Londres, que ainda era restrito aos homens e envolve um processo de hibridismo cultural, já que este indivíduo também absorve costumes e a forma de pensar da nova cultura. Um espectador menos familiarizado com a história da Índia e seus aspectos culturais deixaria de entender nuances e significados para os quais o filme aponta. Esta diferença entre o indiano que permanece na Índia e aquele que sofre esta mistura após estudar no exterior pode ser identificado no contraste entre os personagens de Satya e Dr. Sudip, que será aprofundado adiante.

O Mestre Dinkar não é o primeiro alvo, mas é o primeiro a ser visto pelo espectador sendo seduzido e, posteriormente morto pela bruxa. Ele é um dos componentes mobilizadores do início da busca de Satya pelo solucionamento deste assassinato na floresta. Mahendra, um dos cunhados de Bulbbul, é o primeiro alvo de *Chudail*, mas é o terceiro a ser apresentado na tela, sendo morto pouco depois de estuprar Bulbbul. A forma e o motivo da morte não são relevados durante boa parte da trama. Indranil é o último a ser atacado, embora seja o primeiro a violentar Bulbbul. Porém, isso somente ocorre no final da história, quando Satya já havia tomado conhecimento da veracidade dessa crença antes ignorada. Inclusive devido ao desgosto diante da situação, Satya decidiu abandonar a mansão.

Outros personagens coadjuvantes são assassinados pela bruxa. Gowrinath (Chandra Prakash Thakur), um homem adulto de aproximadamente 60 anos e recém-casado com uma menina. E o motorista da carruagem, também vassalo da casa, Gaadiwaan (Vishwanath Chatterjee). Esse último, é a vítima que soluciona o enigma para Satya após ele presenciar seu assassinato pela bruxa. Como a trama se passa no século XIX, seria anacronismo referir-se à assassina como uma *serial killer*, pois o conceito não existia. Contudo, é possível relacionar a atuação de *Chudail* na descrição de como esses assassinos atuam, pois cumpre com todos os requisitos para tal. *Serial killer* é definido como um tipo de criminoso que cometeu pelo menos três homicídios, sendo que todos devem ter ocorrido em locais diferentes e possuírem um determinado intervalo entre eles (Schechter, 2013, p. 16).



A ideia de que a personagem Bulbbul se apresenta durante o dia de uma maneira e quando cai a noite passa por uma transformação, remete ao conflito luz-sombra característico do expressionismo alemão. O primeiro contato que temos com a bruxa é através da imaginação das crianças enquanto Satya conta a lenda. Mas quando Dutt constrói o suspense e apresenta para o espectador a existência da criatura no mundo ordinário, é com a sombra de *Chudail* que o espectador tem o primeiro contato. Na narração de Satya, *Chudail* é descrita como tendo um longo cabelo; na silhueta projetada na parede, que se move da direita para a esquerda, é possível observar essa caracterização da criatura. Uma comparação possível é a cena icônica de *Nosferatu* (1922, Murnau)<sup>190</sup>, Figura 3.7, em que a silhueta de Conde Orlock, após assumir sua aparência como vampiro, enfatiza sua natureza monstruosa e sobrenatural.

Figura 3.7 Sombra na parede em *Nosferatu* e em *Bulbbul*



Fonte 1: **NOSFERATU**. Direção de Friedrich Murnau. Alemanha: Prana Film, 1922.

Fonte 2: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 12m 08s.

O uso da sombra como uma técnica cinematográfica contribui com o horror e suspense nos filmes. Em *Bulbbul*, as sombras são empregadas de maneira sutil e simbólica para criar atmosfera, sem o exagero do expressionismo alemão, mas refletem camadas de significado e subtexto presentes na narrativa. Um dos motivos é a limitação técnica de outrora, já que para o cinema mudo era utilizado a película ortocromática, considerada obsoleta (Bordwell; Thompson, 2013, p. 473), que permitia

<sup>190</sup> É uma adaptação não autorizada do romance *Drácula* de Bram Stoker para o cinema, frequentemente considerado um dos marcos do gênero de filmes de horror. A trama segue o corretor de imóveis Hutter, que viaja para a Transilvânia para negociar com o misterioso Conde Orlok, apenas para descobrir que Orlok é um vampiro. O filme é notável por sua atmosfera sombria, imagens icônicas e suas inovações no uso de luz e sombra para criar uma sensação de mistério.

um contraste mais acentuado quando comparado com películas contemporâneas. Ainda assim, a dualidade entre luz e escuridão para sugerir mistério e intriga em torno dos personagens e suas motivações. Assim, enquanto ambos os filmes utilizam a sombra como uma ferramenta visual essencial, suas abordagens diferem em termos de estilo e propósito narrativo.

Este conflito luz-sombra não se manifesta apenas de maneira simbólica através do visual, mas no que diz respeito a personalidade da personagem que possui uma vida dupla. A iluminação contrastante, empregada por Diwan, enfatiza não só a dualidade de temas do filme, mas também a dualidade dos personagens, principalmente a protagonista. Toda a atmosfera invoca o dualismo entre bem e mal, inocência e arrogância, claridade e escuridão. As trevas ameaçam a luz, para que ela se reafirme e se faça visível.

Um exemplo notável é quando o fogo está presente em *Bulbbul*, representado tendo brilho com vários graus de resplandecimento. Para captar o máximo da expressão, a luz é explorada de tal forma que se descola dos corpos e a partir de uma concepção inorgânica dissolve a realidade e nos confunde com as forças da natureza. O jogo de sombras desempenha um papel importante na construção do suspense e do mistério na trama. Esta dinâmica dramática luz-sombra, muita usada no expressionismo, cria uma penumbra, contribuindo para a atmosfera de tensão no filme. Essa técnica, também conhecida como *chiaroscuro*, é caracterizada pelo intenso contraste entre áreas iluminadas e áreas mergulhadas na escuridão. A luz é frequentemente usada de forma seletiva para destacar elementos específicos da cena, enquanto as sombras são exploradas para ocultar ou distorcer detalhes, criando uma sensação de desconforto e incerteza, principalmente nas cenas ambientadas na floresta.

A influência do gênero de romance policial em *Bulbbul* se manifesta através da série de crimes que precisam ser solucionados e que seguem um padrão. Similarmente ao que foi destacado sobre o horror, o suspense policial também pode ser produzido com um orçamento menor. Além disso, o público mundial alimenta expectativas semelhantes em relação ao que esperam da narrativa, o que permite uma aceitação internacional maior (Bordwell; Thompson, 2013, p. 509). Porém, o uso deste modelo não pode ser considerado um mero interesse de conquistar maior número de espectadores, já que é um elemento importante para o que está sendo comunicado na narrativa. Sobre a ficção policial, é válido destacar que,

situa-se num lugar privilegiado quando se trata de trabalhar nos limites entre esses dois polos, em desestabilizar a dicotomia alto/baixo, até porque o motivo do crime se constitui num ponto de entrecruzamento de diferentes campos da produção cultural: o literário, o jornalístico, o dos quadrinhos, o televisivo e o cinematográfico. [...] O gênero funciona, no caso, como dispositivo de sedução, porque facilita o reconhecimento, oferecendo-se como uma chave de leitura – ainda que, ao cabo e ao fim, a porta aberta por essa chave possa não conduzir a nenhum lugar, a nenhuma certeza tranquilizadora. (Figueiredo, 2010, p. 59)

Esses elementos destacam, inclusive, a influência da literatura e estrutura de pensamento inglês na película. De modo geral, as produções fílmicas na Índia tiveram influência do teatro elisabetano (século XVIII) com adaptações de algumas obras de Shakespeare (Ballerini, 2009, p. 25) e outros autores. Em *Bulbbul*, os assassinatos contribuem para a construção do suspense, que ao ser investigado por Satya se mistura com o gênero policial de maneira bastante semelhante às investigações de Sherlock Holmes no romance do autor Arthur Conan Doyle (1859-1930), que inclusive é citado no filme. O personagem de Satya também pode ser relacionado ao protagonista Jonathan Harker, do romance *Drácula*, escrito por Bram Stoker também no final do século XIX. Na narrativa epistolar de Stoker, Harker também investiga o caso de maneira fria e sem emoção, decidindo destruir o monstro com suas próprias mãos. Aliás, essa atitude investigativa de Satya relacionada na trama a Sherlock Holmes é verbalizada de maneira jocosa por Bulbbul.

Além da investigação policial estar presente como um estilo cinematográfico, a presença da polícia durante as investigações encabeçadas por Satya é uma influência da colonização britânica na Índia. Em um dos diálogos em que Satya levanta a dúvida a respeito da possibilidade de Dr. Sudip ser o assassino por ele residir na floresta e estar sempre próximo do local do crime, o policial enfatiza que é necessário reunir provas para acusar. É interessante notar que quem diz isso é na verdade um indiano vestido em uma farda policial da Índia; no entanto, o discurso proferido por ele é o do colonizador inglês. Satya também é indiano, mas por ter estudado em Londres, também foi influenciado pela educação do colonizador e, portanto, também profere um discurso dito dominante. Em ambos os casos é possível diagnosticar o domínio das mentalidades.

Desse modo, a influência do Direito sob a perspectiva dos ingleses fica evidente em *Bulbbul*. As leis e a constituição representam a transparência no julgamento proposta pelos iluministas que defendiam a existência de um contrato

social em detrimento da barbárie e tortura da suposta era das trevas, a Idade Média. No Processo Penal não se busca necessariamente a verdade, mas a investigação dos fatos passados que podem comprovar ou não a culpabilidade do acusado. Desse modo, o ônus da prova visa persuadir o tribunal da lei se há ou não evidências suficientes para que a decisão seja favorável ou contrária e, portanto, o acusado seja culpado ou absolvido. E a investigação de Satya ao longo da narrativa visa tentar construir essas provas quando ele solicita arquivos, desenhos e testemunhas, a fim de encontrar o culpado pelos assassinatos.

No diálogo entre Satya e o Policial é possível observar o uso de pronomes de tratamentos, costume herdado dos ingleses durante o período colonial, em que os membros da realeza e da elite eram tratados como *my lord* e *my lady*. Apesar das mudanças nas relações sociais, o Reino Unido permaneceu ancorado em tradições que delineavam estritamente as classes sociais “que começaram a ruir após a Segunda Guerra Mundial, junto com outros muitos pressupostos confortáveis a respeito da civilização europeia do século XIX” (Baddeley, 2005, p. 66). Na Índia, este costume de se referir a determinadas pessoas usando títulos (principalmente estrangeiros) foi abolido, sendo que atualmente é permitido apenas a atribuição e o uso de titulação militar ou acadêmica. A abolição de títulos conta no Artigo 18 da Constituição:

- (1) Nenhum título, que não seja uma distinção militar ou acadêmica, será conferido pelo Estado.
- (2) Nenhum cidadão da Índia poderá aceitar qualquer título de qualquer Estado estrangeiro.
- (3) Nenhuma pessoa que não seja cidadã da Índia poderá, enquanto estiver ocupando qualquer cargo lucrativo ou de confiança sob o Estado, aceitar sem o consentimento do Presidente qualquer título de qualquer Estado estrangeiro.
- (4) Nenhuma pessoa que ocupe qualquer cargo lucrativo ou de confiança sob o Estado poderá, sem o consentimento do Presidente, aceitar qualquer presente, emolumento ou cargo de qualquer tipo de ou sob qualquer Estado estrangeiro (CI, 2022, p. 9, tradução nossa<sup>191</sup>).

Em *Bulbbul*, a inovação do gênero policial está em misturá-lo com tradições culturais locais do contexto onde o filme foi gravado. Este aspecto é explorado com

---

<sup>191</sup> Original: (1) No title, not being a military or academic distinction, shall be conferred by the State. (2) No citizen of India shall accept any title from any foreign State. (3) No person who is not a citizen of India shall, while he holds any office of profit or trust under the State, accept without the consent of the President any title from any foreign State. (4) No person holding any office of profit or trust under the State shall, without the consent of the President, accept any present, emolument, or office of any kind from or under any foreign State. (CI, 2022, p. 9)

maestria por Dutt e pela equipe de produção. Nesse arco narrativo, existem o criminoso, os investigadores, os homens da aldeia liderados por Satya e apoiados por policiais, as vítimas e testemunhas, que alegam que o criminoso é uma bruxa. O mistério gira em torno do assassino e o desenvolvimento da narrativa demonstra simultaneamente as descobertas de Bulbbul sobre si mesma, de modo que a protagonista se percebe também como uma pessoa capaz de ser violenta.

No gênero policial, quando o protagonista é o criminoso, Bordwell e Thompson (2013, p. 508) destacam que “uma maneira de obter alguma simpatia é comparar os malfeitores em uma escala de moralidade”. Esse recurso é utilizado por Dutt, pois durante a primeira metade da trama, a narração se concentra na perspectiva masculina e, portanto, o criminoso é acusado. Aos poucos, vai migrando para a visão feminina, onde os assassinatos vão sendo justificados e a postura do assassino é relacionada com busca pela justiça em prol das mulheres.

Na medida em que se desenvolve, a trama cria um suspense com a construção da história. Dessa forma, induz o espectador a observar outra manifestação de horror, que está presente no cotidiano das mulheres na Índia. Neste caso, o horror para as personagens femininas se manifesta através do *gótico equívoco*, relacionado aquilo que é passível de ocorrer na vida real, mesmo que a narrativa se trate de uma ficção. Além de sugerir a existência de eventos sobrenaturais, Dutt nos apresenta personagens que podem existir na vida real, que são psicologicamente perturbados. A associação destes dois aspectos contribui para o desenvolvimento da história. O elemento sobrenatural, a partir do clima de mistério, está relacionado, portanto com personagens possíveis de existir na realidade, no caso o homem agressor.

Desde o início da trama, a presença de Mahendra no plano é um aspecto de tensão. O irmão gêmeo do esposo de Bulbbul está sempre carregando uma boneca, que é o seu brinquedo. Lembrando que, embora seja adulto, ele é sempre descrito como uma criança devido à sua deficiência intelectual, que não é especificada. O personagem demonstra certa ingenuidade, dificuldade em se adequar a norma social preestabelecida, além de não se preocupar com convenções, talvez pelo fato de não compreendê-las. Demonstra também ter uma personalidade curiosa.

Desde a chegada de Bulbbul enquanto criança na casa, Mahendra apresenta um interesse estranho pela menina, sempre se referindo a ela como “boneca”. A boneca, portanto, é um dos elementos de tensão presentes na narrativa,

que corrobora com o suspense, pois possui uma relação simbólica e temática com a personagem da noiva criança recém-casada. Isso indica a vulnerabilidade de uma menina que é entregue para uma nova família e vai residir na casa do marido adulto e desconhecido. É possível ainda observar que no personagem de Mahendra, Anvita Dutt conseguiu criticar a objetificação do corpo da mulher pelo homem. Ele aparenta não a reconhecer como um ser humano que possui sentimentos e vontade própria, mas enquanto um brinquedo com o qual quer brincar.

Outro detalhe é a consciência que ele tem do fato de que ela pertence ao irmão. Durante a permanência de Indranil na casa, ele sempre ronda Bulbbul, mas nunca toma nenhuma atitude. Mahendra deseja brincar com o que é do irmão, em quem se espelha, e, portanto, deseja possuir o que ele compreende como uma boneca. Porém, acaba sempre sendo repreendido e orientado a se afastar de Bulbbul, ficando assim chateado quando ele quer brincar com a esposa do irmão. Quando Indranil agride Bulbbul e abandona a casa, Mahendra possivelmente entende isso como se o irmão tivesse se cansado do seu “brinquedo”. Assim, ela se torna disponível e ele tira proveito dessa situação.

Apesar de ser descrito como ingênuo, é assustador o fato de ele saber exatamente como calar Bulbbul durante o estupro, já que ele tampa a sua boca para que ela não grite. Em entrevista, Anvita Dutt (2023) fala que a escolha de representar a cena desta forma ocorre devido ao histórico do personagem. Em vários momentos do filme, sempre que Mahendra tem seu comportamento corrigido por alguém, é reprimido com gritos ou tons de voz mais assertivos. O objetivo é educa-lo ou censurar um comportamento considerado inadequado, já que é considerado incapaz por todos da casa. Assim como uma criança assustada, sempre chora, se esconde ou fica introspectivo. Embora Mahendra seja um homem, é destituído de independência e por isso é constantemente observado e submetido às ordens alheias. Inclusive Binodini, que é sua esposa, se encontra em menor posição de subalternidade, uma vez que devido à capacidade cognitiva do marido, ela acaba sempre estando em uma posição intelectualmente privilegiada com relação a Mahendra. Anvita Dutt (2023) argumenta que, durante o estupro, quando Bulbbul grita por ajuda, ele tenta calar a vítima devido aos sentimentos desagradáveis que o barulho gera nele.

Após concluir o ato, ele corre para o quarto que divide com Binodini e deita na cama em posição fetal, demonstrando mais uma vez sua vulnerabilidade emocional, já que ele está chateado, possivelmente com o barulho, mas também com

o fato de Bulbbul ter ficado inanimada, já que para ele o brinquedo poderia ter quebrado e por isso ele se sente culpado. Essa culpa é o medo de uma possível repreensão, ordem, punição. Mas o receio é de a possibilidade de alguém repreendê-lo devido ao seu comportamento inadequado, que é exatamente o que Binodini faz, e não necessariamente pelo comportamento em si. Apesar da sua ingenuidade, pouco depois é morto por *Chudail* e, portanto, punido com a vida.

Mr. Dinkar por sua vez é morto por *Chudail* durante a busca pelo assassino na floresta. Pouco depois, é assunto da conversa entre Bulbbul e Dr. Sudip, em que Satya é inserido. Bulbbul denuncia e reprova as atitudes de Dinkar de maneira irônica. As justificativas apresentadas pela esposa de Dinkar, que supostamente caiu da escada, demonstram que ela sofreu agressão do marido, e a fala de Sudip indica para a recorrência deste acontecimento no diálogo descrito a seguir.

Bulbbul: Esse mestre mudará algum dia?

Satya: Qual mestre?

Dr. Sudip: Mestre Dinkar!

Satya: Que bom homem ele é!

Bulbbul: (Risos) Os ossos quebrados de sua esposa nos dizem exatamente como ele é um bom homem.

Dr. Sudip: Qual é o ponto; ela sempre fala a mesma coisa, que caiu da escada!

Bulbbul: Só há uma casa nesta vila que tem escadas!

No dia do velório de Dinkar, enquanto os ritos fúnebres estão sendo realizados, sua esposa está com o traje de viúva e utilizando gesso, colocados pelo Dr. Sudip. As agressões sofridas pelo marido falecido ainda se fazem presentes em seu corpo. Quando Indranil contrata Dr. Sudip para cuidar dos ferimentos de Bulbbul após agredi-la, e ao ser questionado sobre os pés de Bulbbul, que estão mutilados, ele é assertivo em dizer que ela caiu da escada. Essa justificativa "cair da escada" tornou-se emblemática em muitos casos de violência doméstica envolvendo mulheres por várias razões. É frequentemente usada por agressores para explicar as lesões visíveis em suas parceiras, já que lesões resultantes de uma queda podem ser difíceis de distinguir de lesões causadas por agressão física, especialmente se não houver testemunhas. Isso pode dificultar a investigação das autoridades ou a intervenção de amigos e familiares. Além disso, mulheres que sofrem violência doméstica muitas vezes estão em um estado de medo e coerção, o que pode levá-las a concordar com a história inventada pelo agressor para evitar mais violência ou retaliação. Devido a

tais estratégias de manipulação, embora Dr. Sudip saiba o que aconteceu com Bulbbul, ela não verbaliza e nem pede ajuda para ele.

A justificativa da morte de Gowrinath (conforme descrito posteriormente) está no fato de ele não ter paciência de aguardar o amadurecimento físico da esposa para tentar ter relações sexuais com ela. Ele está na banheira com sua esposa criança, ambos nus, e acena para que ela se aproxime. A menina, com expressão assustada, movimenta a cabeça em sinal negativo. Bulbbul aparece como *Chudail*, interrompe a consumação do ato e mata Gowrinath com uma mordida fatal no pescoço. A suposta bruxa acolhe a menina para que ela não fique assustada ou com medo, abraçando-a e dando-lhe um beijo no rosto. Quando interrogada pela polícia a respeito do que aconteceu, a garotinha afirma que viu uma deusa que a salvou.

Gaadiwaan, o cocheiro da casa, embora já fosse casado e tivesse uma família constituída, decide adquirir uma segunda esposa mais jovem. À medida que a nova esposa assume espaço na casa, ela exige que a primeira seja expulsa, já que toda mulher deseja ser única na vida do marido. Gaadiwaan acata este pedido e manda a primeira esposa para fora de casa. Devido à vergonha de ser e se sentir rechaçada, a primeira esposa tira a própria vida jogando-se no rio. Quando o filho vê o corpo da mãe boiando sem vida na água, fica desesperado e procura a ajuda de Bulbbul durante a realização de um ritual para a deusa *Kālī*. *Chudail* entra em ação e Gaadiwaan é atacado e morto quando Satya está levando Dr. Sudip para ser julgado. Esta morte é considerada um alibi para a Dr. Sudip, fazendo com que o enigma seja resolvido para Satya, que, ao perceber que Dr. Sudip não é o responsável pelas mortes, volta-se para a possibilidade de uma bruxa na floresta realmente existir.

Indranil, esposo de Bulbbul, representa a maior força do patriarcado no filme. Dutt (2023) destaca que, antes de Bulbbul criança fazer a caminhada para o interior da casa após o seu casamento, uma viúva faz o *aarti* (também chamado *arti*), ritual de oferecimento das luzes. Esta viúva possivelmente é a mãe de Indranil. Isso quer dizer que ele, como homem da casa, tem maiores responsabilidades devido à ausência da presença do pai. Na família tradicional indiana, o filho mais velho assume as responsabilidades e por isso, assim como Bulbbul, Indranil está aprisionado na mansão. Assim, quando ele decide abandonar a casa, o peso da responsabilidade viaja com ele. Isso o difere de Satya, que é o filho mais novo e, portanto, livre de cobranças, podendo assim optar por ter uma vida mais leve e aventureira. Isso fica claro quando ele declara para Bulbbul que não vai se casar. Todas as alternativas ao



casamento propostas por ele possuem uma personalidade errante: padres, menestrelis, corujas e ciganos. Mas Satya representa um perigo mais sutil para Bulbbul, pois ele tenta sutilmente restringir sua liberdade e aprisiona-la na mansão por compreendê-la como posse da família, mesmo após o abandono de Indranil. Além disso, depois de anos morando em Londres para realizar os estudos, não se sabe que tipo de pessoa Satya se tornou. Apesar da personalidade de justiceiro em relação aos assassinatos, ele é um desconhecido, o que cria um suspense de como ele se revela para o espectador e para Bulbbul. A moça, por sua vez, devido às suas experiências prévias, acaba por se preservar de Satya, pois sabe que demonstrar seus sentimentos podem gerar consequências adversas.

Indranil, devido à necessidade de cumprir todas as funções da casa, que é o que se espera de um bom filho mais velho, precisa cuidar de todos que a habita. Esta pressão constante coloca o homem enquanto uma espécie de jagunço da sociedade patriarcal, que também é vítima, embora tenha mais privilégios que a mulher. Porém, devido à pressão e incapacidade de assumir com maestria este papel, desconta suas frustrações na esposa, ao agredi-la fisicamente e depois ao abandonar tudo. Quando ele caminha em direção ao banheiro, pouco antes de agredir Bulbbul, sua linguagem corporal demonstra um homem cansado. Seus passos são lentos e pesados, que podem indicar uma sobrecarga por ter de carregar a mansão inteira nos ombros, ao passo que todos os outros vivem de forma mais leve, sem ter que tomar as rédeas de nenhuma situação.

Desse modo, ele é o contraponto de Mahendra, pois Indranil é um instrumento que todos tentam manipular para conseguir mais regalias neste ambiente doméstico. Ele precisa cuidar de Bulbbul, que é sua esposa e, portanto, sua responsabilidade. Cuida do irmão mais novo, Satya, que possui uma vida mais relaxada. Indranil provê experiências para o caçula, garantindo o seu futuro como se fosse um pai. Satya, passa todo o tempo livre com Bulbbul e ao atingir a idade vai estudar Direito em Londres, bancado pelo irmão mais velho. Embora ele tenha regalias de pertencer a aristocracia, não está preso ao ambiente doméstico, até porque tradicionalmente não se espera muito do irmão mais novo.

Mahendra não é capaz de prover o sustento da família devido à deficiência intelectual, portanto não amadurece e por isso também é responsabilidade de Indranil. E, conseqüentemente, Binodini também deve ser amparada por Indranil, já que Mahendra não tem consciência e capacidade de cuidar dela. Binodini é uma mulher

ciumenta, arquétipo comum nas tramas de Bollywood. Ela tenta manipular Indranil para tentar garantir um espaço melhor do que o que ocupa na família, o de esposa do irmão com doenças mentais.

Em *Bulbbul*, embora o foco seja nas mulheres, principalmente Bulbbul e Binodini, as personagens possuem personalidades distintas e comportamentos contrastantes. Devido à configuração familiar indiana, em que todos residem na mesma casa, a dinâmica estabelecida entre Bulbbul e Binodini também reflete um receio relativamente comum nas mulheres indianas: a maneira como a relação entre mulheres será desenvolvida na nova casa. Este receio da noiva recém-chegada é devido ao fato de que, tradicionalmente, a casa do marido é onde ela vai passar todo o tempo e residir até o final da vida. Se algumas mulheres reproduzem, sustentam estruturas patriarcais e/ou criam conflitos, a permanência neste local se torna demasiadamente estressante.

Dutt (2023) afirma que seu objetivo foi representar uma dinâmica familiar realista em seu filme, que por vezes pode ser sombria e decepcionante. Bulbbul casou-se durante a infância com um homem da idade de seu pai e sofre com os três homens que habitam a casa. O marido, que a espanca; o cunhado Mahendra, que a estupra; e o cunhado mais jovem, Satya, que a aprisiona. Ademais, ela também sofre com a esposa de Mahendra, sua cunhada Binodini, uma personagem ciumenta e invejosa por não ter se casado com o melhor irmão. A fim de garantir uma existência mais confortável no espaço em que habita, tenta exercer influência sobre os homens da casa e diminuir os privilégios e, conseqüentemente, a liberdade de Bulbbul.

Na lenda, *Chudail* é descrita como uma bruxa feia, que pode se transformar em uma bela moça. O aspecto físico repugnante nos remete a letalidade, inclusive via contato físico (Carroll, 1999, p. 38). Porém, em *Bulbbul*, essa feiura da bruxa não é mostrada na tela. A feiura é apresentada exclusivamente em seus atos, os assassinatos moralmente condenáveis, quando é descrita como cruel com suas vítimas e selvagem. Ela possui os pés virados para trás, característica que remete ao físico do monstro fora do padrão. Mas o mesmo horror sobrenatural é divinizado para a mulher, que é relacionado com a mitologia hindu da deidade feminina *Kālī*. Dessa forma, suas atitudes são justificadas e, portanto, aceitas pelo espectador. “A maioria dos gêneros e subgêneros [classificações e subclassificações] do cinema se estabelecem quando um filme obtém sucesso e é amplamente imitado” (Bordwell; Thompson, 2013, p. 505). Neste caso, a tradição de se inspirar na mitologia e religião

hindu é tradição no cinema indiano, juntamente com o melodrama, que dura desde os primórdios do cinema indiano, conforme comentado anteriormente.

*Chudail* assim se torna uma forma de salvação dos abusos e violência sofridos pelas mulheres. Para criar este efeito, Anvita Dutt manipula, inclusive, o espectador, que também é acusado ao longo da trama, a fim de ressignificar este elemento. A trama conduz o espectador a refletir sobre suas próprias ações em relação ao abuso contra mulheres, gerando uma ponderação sobre possíveis comportamentos passados. Desse modo, *Chudail* é subvertida em uma presença positiva, quebrando a expectativa do espectador que conhece a lenda e, possivelmente, se relaciona previamente com ela como uma força negativa, uma assassina cruel.

Após a análise e a compreensão da relação estabelecida entre os fragmentos do conjunto, diagnosticando as diferenças do que pode ser considerado horror para o gênero masculino e o feminino, nota-se o quanto essa categorização fílmica pode ser problematizada. A presença de *Chudail* e o homem como seu alvo principal é o que constrói a primeira camada do estilo de horror em *Bulbbul*. Em contrapartida, para as personagens femininas, o horror é provocado por homens violentos, um aspecto que pode ser associado à tendência dos filmes de terror de retratar o monstro como uma pessoa aparentemente normal. Isso sugere a ideia de que o perigo pode estar muito próximo, até mesmo ao lado. Este aspecto é criticado, inclusive, no documentário *India's Daughter* (2015), que foi proibido na Índia por retratar os estupradores do caso *Nirbhaya* como homens comuns.

Os estupradores de Jyoti Pandey, caso *Nirbhaya* (2012), quando entrevistados, não demonstraram remorso ou o reconhecimento da barbárie do comportamento. A fala de um deles defendia inclusive a ideia de que eles não estavam errados, já que mulheres não deveriam estar sozinhas na rua após determinados horários. Em outras palavras, na mentalidade desses estupradores, responsáveis por um ato brutal, a vítima estava pedindo para sofrer, caso contrário não estaria se expondo daquela maneira. Os criminosos foram condenados à morte por enforcamento. Esta foi a primeira vez que quatro homens foram enforcados simultaneamente na Cadeia de Tihar, o maior complexo prisional do Sul da Ásia, que abriga mais de 16 mil reclusos. As execuções ocorreram após os condenados terem esgotado todas as vias legais para evitar a pena de morte. Devido às apelações, a

execução, inicialmente marcada para 22 de janeiro de 2020, foi adiada por quase dois meses, sendo realizada em 20 de março (The Times of India, 2020).

Os autores do gênero de horror moderno, se esforçaram para criar intensidade de sensações no público. A possibilidade de qualquer pessoa pode cometer um delito choca o público devido ao medo de o perigo estar ao lado ou em um local onde menos se espera (Baddeley, 2005, p.74). Essa perspectiva de uma ameaça próxima e plausível de acontecer na realidade e refere-se a um medo coletivo fruto do contexto social e político da Índia atual. É a terceira camada do horror em *Bulbbul*, que relaciona o horror possível de acontecer na vida real com o horror que é representado na tela do cinema. Atuando, inclusive, como uma válvula de escape para sentimentos e emoções que estão reprimidos no espectador.

Para desvelar esta camada mais sutil do horror, chamada aqui de “terceira camada”, foi necessário descrever a relação de *Bulbbul* com seu contexto político de produção, além de observar como os acontecimentos assumem papel central na obra. Assim, foi possível diagnosticar uma crítica política realizada de maneira simbólica, inserindo *Bulbbul* entre as narrativas comprometidas com a contestação política ao propor reflexão social sobre a violência contra a mulher, que marca produções desde a década de 2010 no país.

O ambiente político de estreia de *Bulbbul* é o ano de 2020, um ano após a reeleição do atual primeiro-ministro, Narendra Modi (2019). É também um contexto envolto na retaliação da Índia contra o Paquistão, que resultou no aumento da popularidade de Modi. Após sua reeleição, nota-se a adoção de uma política mais conservadora e a defesa declarada das ideias do nacionalismo hindu; como resultado, há aumento na discriminação religiosa contra cristãos e muçulmanos, segregação de indivíduos de castas baixas e, principalmente, protestos e intensificação da discussão acerca da violência e estupro sofridos pelas mulheres no país.

Durante o século XX, a Índia passou por um revivalismo cultural com o objetivo de resgate da cultura e história pré-colonial silenciada durante o período colonial. Muitas mulheres compreendiam o período anterior à colonização como um contexto de maior liberdade, já que neste entendimento a mulher ariana era autossuficiente e não limitada a esfera doméstica privada.

Não é surpreendente, portanto, que muitas mulheres, em busca de uma agência e força diretas, se voltaram para o mito colonial-nacionalista da Mulher Ariana ou da deusa mãe. Se compararmos o uso do constructo da

Mulher Ariana por mulheres e homens, veremos que as mulheres são atraídas pelo mito em busca de dinamismo e liberdade e de roupas projetadas para espaços públicos e abertos, enquanto os homens procuravam qualidades morais que são passivas ou estáticas, como constância, castidade e sacrifício (Bannerji, 1994, p. 188, tradução nossa<sup>192</sup>).

A compreensão vitoriana do feminino oferece orientações do que era uma feminilidade apropriada em Bengala. Em contrapartida, racionalidades masculinas, tanto *brāhmaṇes* como europeias, foram a base da reforma social em Bengala. A reforma hindu na sociedade bengalesa enfrentava limitações em relação às castas inferiores, o que gerava desunião entre os hindus e seus próprios correligionários. Entre as iniciativas para melhorar a posição das castas inferiores estava a "sanskritização", que visava elevar seu status por meio da adoção de práticas e valores das castas superiores, promovida pela classe *bhadralok* (Sarkar, 1999). Contudo, essas tentativas de reforma social pelos *bhadraloks* não conseguiram provocar mudanças significativas na estrutura de castas. Estudiosos sobre a política de gênero nos movimentos não-brahmânicos na Índia também apontam as limitações da teoria em lidar com a diversidade e a subalternidade, especialmente em um contexto onde gênero se intersecta com casta e classe (Menon, 2023, p. 370). Argumenta-se que as teorias e métodos utilizados devem ser capazes de gerar conhecimento a partir das margens, ou seja, dar voz e visibilidade às experiências e perspectivas das comunidades marginalizadas.

A presença da deusa *Kālī* em *Bulbbul* é sujeita a interpretações diversas, algumas possivelmente distorcidas ao longo do tempo. Anvita Dutt, ao dirigir o filme, parece estar buscando não apenas desafiar essas interpretações distorcidas da deusa, mas também resgatar uma visão que valoriza o feminino de uma maneira mais autêntica. Nesse processo, ele confronta não apenas o legado colonial, mas também a maneira como a cultura colonial influenciou e distorceu as representações tradicionais da divindade feminina. É uma reflexão profunda sobre como o encontro entre colonizador e colonizado moldou e reinterpretou elementos culturais essenciais, como a deusa *Kālī*, ao longo da história.

---

<sup>192</sup> Original: It is not surprising therefore, that many women, in search of a direct agency and strength, turned to the colonial-nationalist myth of Aryan Woman- hood or that of the mother goddess. If we compare women's and men's use of the construct of the Aryan Woman, we find that women are attracted to the myth in search of dynamism and freedom and clothing designed for public and open spaces, while men looked for moral qualities which are passive or static, such as constancy, chastity, and sacrifice. (Bannerji, 1994, p. 188)

O trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (Bhabha, 1998, p. 27)

Todos estes acontecimentos impactam na compreensão do papel da mulher na Índia. Modi foi acusado pela oposição de ser fundamentalista ao utilizar crenças religiosas como instrumento de opressão, sobretudo contra as mulheres. Além disso, construiu uma política que negligencia os direitos humanos, em detrimento das reivindicações feministas em defesa da Constituição, ameaçada com o avanço da extrema direita na Índia. Em meio aos protestos realizados por mulheres em 2019, é possível afirmar que Dutt traduz o medo que a inspirou na produção do filme. Sendo assim, esta é a terceira camada da manifestação do horror, que acontece de forma implícita na trama, e representa o medo coletivo do gênero feminino na Índia diante do fortalecimento do fundamentalismo de extrema direita.

Essa característica aproxima *Bulbbul* das produções realizadas no recorte temporal do final da Primeira Guerra até ascensão do nazismo (o *expressionismo alemão*). Devido às temáticas densas, relacionadas ao contexto da guerra, estudos de psicologia das massas analisam esse cinema, na maioria das vezes, como a testemunho do mal-estar da civilização. Eric Hobsbawm (1991, p. 316) afirma que, embora as nações europeias exaltassem seus impérios e as colônias, era uma conjuntura de crise e insegurança, pessimista e de baixa autoestima. Kracauer (2019), através de uma análise psicológica e social do cinema alemão da década de 1920, posiciona o expressionismo alemão como um mecanismo psicológico oculto que expressa os fatores que deram origem a racionalidades políticas no período. Porém, o ato de reduzir esta forma de expressão a uma mera representação do horror cotidiano na tela do cinema é considerado limitado. Embora faça sentido afirmar a existência de ressonância com o ressentimento da derrota alemã na guerra e a ascensão de uma racionalidade política de extrema direita na Alemanha do pós-guerra, é necessário ir além de tais macroexplicações.

Apesar do contexto conturbado, o expressionismo alemão se tornou um movimento estético relevante no cinema. Gilles Deleuze (2018a) considera o expressionismo alemão uma positividade do cinema e, portanto, é categorizado como um ato de criação, uma vez que, não só rompe com o modelo americano

(principalmente Griffith), como também desenvolveu sua essência em um campo até então inexplorado. Os cineastas alemães expressionistas forjaram uma nova forma de comunicação naquele recorte geográfico, mas devido ao caráter primitivo destes impulsos emocionais de vida, as características do expressionismo podem ser consideradas atemporais por serem capazes de se manifestar também em outros contextos culturais e geográficos. Além disso, dialoga com o melodrama, que de acordo com Martin-Barbero (1997, p. 163) também tem a capacidade de expressar as tensões e os conflitos sociais de uma certa maneira.

A racionalidade política contestada em *Bulbbul*, o nacionalismo hindu, coloca em perigo as minorias, tais como as mulheres, pessoas de castas baixas, muçulmanos e cristãos. Mesmo que a trama esteja contextualizada em um ambiente majoritariamente hindu e não aborde a opressão de outras subalternidades, tais como a mulher *dalit* e muçulmana, está no campo conceitual do que é compreendido como *mulher*. Por isso, é possível afirmar que *Bulbbul* interpreta o medo do fortalecimento da extrema direita, representada na figura de Narendra Modi após sua reeleição, com a propagação de um modelo de família tradicional hindu simultâneo ao destaque em casos chocantes de estupro, inclusive coletivos.

A exemplo do que ocorreu no ano de 2012, o caso *Nirbhaya* citado há pouco, que repercutiu nos jornais e mídias em geral, diretores e produtoras de cinema do gênero de horror denunciaram através da produção o medo e ameaça presente na Índia. Além de contestarem a ideologia política vigente na Índia, eles propuseram reflexões sociais que marcaram produções fílmicas a partir dos anos 2000 na Índia. Embora a narrativa de *Bulbbul* tenha semelhanças, inclusive estéticas, com contos de fadas, trata na verdade dos horrores vivenciados pelas mulheres no século XIX, que ainda acontecem na atualidade.

A narrativa se restringe ao ambiente doméstico, onde os homens não só não possibilitam que suas mulheres sejam livres, como também usam de violência para puni-las. Os filmes de horror podem fazer parte da escritura e da memória do acontecimento na medida em que usam linguagens dos acontecimentos ligados aos feitos da tentativa da restrição aos direitos individuais dos cidadãos (Araújo, 2019). Com o fortalecimento do nacionalismo hindu e, conseqüentemente, intensificação da perseguição, observa-se o retorno de um medo coletivo que paira ao longo do século XX. Esse medo não se restringe ao espaço público, pois as estatísticas (apresentadas adiante) indicam ainda o temor de sofrer abusos psicológicos ou físicos também no

ambiente familiar. Afinal, a mulher normalmente é silenciada e considerada propriedade da família, mesmo quando tem seu corpo violado, nem sempre tendo a quem recorrer.

Sendo assim, o grito proferido por Bulbbul representa o rompimento com todos os silenciamentos e opressões aos quais fora submetida, além das violências físicas e psicológicas sofridas. No expressionismo, uma das expressões mais genuína da natureza é o grito, que se destaca das coisas e das pessoas, não sendo construtivo. Ele não busca um novo agenciamento humano-natureza, mas sim a criação de um espírito puro, remetendo à ideia do expressionismo como uma ruptura total com o mundo material, já que não reconcilia o humano e a natureza. É visão pessimista, onde o mundo terreno é considerado um caos e, deste modo, o humano e a natureza devem ser deixados para trás para alcançar a iluminação.

O expressionismo chega ao grito, o grito de Margarida, o grito de Lulu, a marcar tanto o horror da vida não-orgânica quanto a abertura talvez ilusória de um universo espiritual. Eisenstein também chegava ao grito, mas a maneira de um dialético, isto é, como o salto qualitativo que fazia o todo evoluir. Agora, ao contrário, o todo está na altura e confunde-se com o ápice ideal de uma pirâmide que, subindo, está sempre rechaçando a sua base. O todo tornou-se a intensificação propriamente infinita que se liberou de todos os graus, que passou pelo fogo, mas apenas para romper suas amarras sensíveis com o material, o orgânico e o humano, para se desvincular de todos os estados do passado e descobrir assim a Forma espiritual abstrata do futuro (Deleuze, 2018a, p. 91)

Em *Bulbbul*, o grito da protagonista, seguido de sua transformação em *Chudail*, é um divisor de águas em sua vida e na narrativa. É o grito que encaminha a trama para o seu clímax e, portanto, fechamento. O conflito entre luz e escuridão, respectivamente beleza e feiura, bem e mal, também emergem de Bulbbul. Mas ela é uma transgressão deste padrão, porque a trama nos apresenta uma bruxa que é uma moça bela capaz de assassinar. E o próprio Satya duvida que uma mulher seja capaz de fazer tamanha atrocidade, o que remete a uma ideia dos gregos a respeito do conceito de belo, que só se manifesta fisicamente se o a virtude e perfeição interior existirem. Assim, uma pessoa/corpo bonito seria um reflexo de uma mente e interior virtuoso.

Mesmo que seus atos sejam justificados como uma forma de resistência ao patriarcado ou justiça aos sofrimentos, para o público ocidental, cuja existência se dá majoritariamente sob orientação religiosa judaico-cristã, fazer justiça com as próprias mãos é abominável. É a chamada “moral do escravo”, ensinado a amar cordeiros,



elevando suas fraquezas, e odiar os lobos, com sua força e plenitude<sup>193</sup>. Assim, um aspecto possível de observar em *Bulbbul*, é compreensão de bem e mal nos personagens, de modo que as vítimas se transformam para descobrir seu reverso. E devido à maneira com que a trama se desenvolve, é difícil fixar o rótulo de verdadeiro vilão da trama, pois envolve hipocrisia, reprodução de estruturas e tradições sociais, resultando em crime familiar. Mas todos podem ser justificados de acordo com os problemas sociais enfrentados pela Índia.

---

<sup>193</sup> Friedrich Nietzsche aprofunda a temática em seu livro *A genealogia da Moral*.

## CAPÍTULO 3 – SEGUNDA CAMADA: REPRESENTAÇÃO, RELAÇÕES DE PODER E A VIOLAÇÃO DOS CORPOS FEMININOS

### ESTÁGIOS DE VIDA NA TRADIÇÃO VÉDICA

Conforme já destacado anteriormente, em *Bulbbul*, Anvita Dutt emprega simbolismos e imagens enraizadas na mitologia hindu, além de mesclá-los com a releitura de elementos folclóricos. Por esse modo, algumas interpretações podem ser feitas à luz da tradição védica, uma das mais antigas da Índia. Embora a influência da tradição védica e o debate sobre os estágios da vida sejam frequentemente vistos como um tema orientalizado e de pouca relevância na Índia contemporânea, ainda é válido revisitá-los para compreender de onde algumas questões emergem. Essas tradições fornecem um contexto para entender como certos valores e práticas foram apropriados e transformados ao longo do tempo, influenciando aspectos sociais e religiosos da sociedade indiana atual.

Os Vedas<sup>194</sup>, textos sagrados que formam a base da tradição hindu, influenciaram profundamente a cultura indiana e sua filosofia ao longo dos milênios, de modo que é possível observar como o hibridismo cultural, fruto do processo colonial (Bhabha, 1998), influenciou na interpretação desse conhecimento e de seus símbolos. Na tradição védica, compreende-se que o indivíduo passa por quatro fases ao longo da vida, chamadas de *āśramas hindu*, em que ele possui diferentes responsabilidades e deveres. Se adaptadas para o entendimento atual, seriam denominadas como: aprendiz, contribuinte, aposentado e o desapegado. Esses estágios de vida são descritos em textos védicos clássicos, que foram sistematizados posteriormente nos *dharmaśāstra*<sup>195</sup> (धर्मशास्त्र) e nas *purāṇa* (पुराण). No livro das Leis de Manu (2012), *manusmṛti* (मनुस्मृति), parte do *dharmaśāstra* traduzido por William Jones, também

<sup>194</sup> Os Vedas, os textos mais antigos e sagrados da tradição védica, consistem em quatro coleções principais: *Rg Veda*, *Samaveda*, *Yajurveda* e *Atharvaveda*. O *Rg Veda*, composto por mil hinos organizados em dez mandalas, contém invocações dedicadas a várias divindades. O *Samaveda* adapta hinos do *Rg Veda* para serem cantados durante rituais de sacrifício, enquanto o *Yajurveda*, dividido em partes branca e negra, apresenta versos utilizados pelos sacerdotes durante tais rituais. O *Atharvaveda*, considerado o mais recente, aborda questões práticas da vida cotidiana, como medicina, magia e ética. Além desses, existem textos complementares como *Brahmanas*, *Aranyakas* e *Upanishads*, que oferecem interpretações e insights filosóficos sobre os Vedas, constituindo assim a base da cultura, religião e filosofia indianas.

<sup>195</sup> Um dos principais livros de estudo com os mandamentos e preceitos religiosos.

são fornecidas orientações sobre comportamento e descrição de deveres de cada fase da vida, que embasam, de maneira problemática, as normas de conduta hindu (Said, 2007).

A primeira é *brahmacarya* (ब्रह्मचर्य), a fase de estudante, quando o sujeito é aprendiz. Espera-se que, ao se colocar na posição de aluno, seja adquirido conhecimento adequado para a função que será desenvolvida posteriormente, sendo também construídas a seriedade e a disciplina para tal. A criança poderia ser educada pelos pais ou frequentaria a casa de um professor, *guru* (गुरु). No modelo tradicional, a criança do gênero masculino poderia ser enviada para morar e estudar em um *gurukulam*, casa de um mestre sacerdote, onde através da convivência receberia o conhecimento. No modelo educacional atual, a criança também frequenta a escola, que corresponde à educação formal.

As práticas educacionais durante o período védico (1500 a.C – 500 a.C) eram baseadas nas normas religiosas e culturais. O marcador principal que direciona o modelo educacional fornecido era a casta de nascimento do indivíduo, pois a educação intelectual baseada nos vedas era restrita aos *brāhmaṇes*. O ensinamento visava ensinar a seguir o *dharma* (धर्म), que correspondem a princípios para uma vida harmônica, ou também compreendido como conduta religiosa adequada, cujos ensinamentos eram repassados de mestre para discípulo de maneira oral – *paramparā* (परम्परा). Os alunos memorizavam e recitavam os ensinamentos sobre textos sagrados hindus, rituais, filosofia, literatura, música, canto de mantras, valores morais, éticos e espirituais. Durante este período de aprendizagem, o indivíduo também obtinha conhecimento acerca dos rituais, o que era esperado em cada fase e cujo papel na sociedade se dava a fim de se seguir um caminho harmônico com sabedoria em todos os níveis de vida, de acordo com o dever e a virtude, *dharma*.

A segunda fase se inicia após o ritual matrimonial, chamada de *grhastha* (गृहस्थ). É o período em que dois indivíduos, enquanto casal, se responsabilizam pela família, mantendo financeiramente a casa, bem como o cuidado e a educação dos filhos. Na tradição, devido à configuração em que todos residiam na mesma casa, os indivíduos assumiam a função dos mais velhos, responsabilizando-se também pelos seus cuidados. É considerada a fase mais produtiva, já que é o período em que o

indivíduo trabalha e contribui com a comunidade na qual está inserido com aquilo que aprendeu na primeira fase de vida.

Se a primeira fase for bem-feita, seus frutos estarão refletidos nos estágios de vida seguintes, principalmente na fase de *gr̥hastha*. Assim, uma boa educação se faz importante independente de gênero. No caso feminino, considera-se que, uma mulher bem-educada era uma filha e, portanto, uma noiva de maior valor devido à qualificação intelectual e autoconhecimento. Desse modo, não só teria a dádiva de obter um noivo apropriado, mas também levaria mais prosperidade para a nova família e harmonia para seu novo lar (Altekar, 2014), sendo considerada a personificação da deusa *Lakṣmī* (लक्ष्मी).

A terceira fase de vida é quando o indivíduo entra em *vānaprastha* (वानप्रस्थ), onde o ritmo de vida desacelera, ou seja, quando novos *gr̥hasthas* assumem o posto e o *vānaprastha* pode construir uma vida mais contemplativa. Nessa fase, o indivíduo ainda mantém algumas funções profissionais, mas basicamente passa a acompanhar o desempenho dos filhos, por isso, dentre as responsabilidades de um *vānaprastha* somam-se o aconselhamento dos mais jovens e proximidade com os netos.

Na tradição védica, essa fase está relacionada com o foco no desenvolvimento espiritual e autoconhecimento, resultando no afastamento das preocupações e interesses materiais – que se espera que tenham sido realizados ao longo da segunda fase. Por isso, uma tradução literal possível é “ir para floresta” a partir da junção entre floresta, *vāna* (वान), e seguir adiante, *prastha* (प्रस्थ). A ida para uma floresta (ou ambiente análogo) denota maior contato com a natureza e, portanto, o processo de alcançar maior equilíbrio interno através do cultivo da espiritualidade.

E por fim, *sannyāsa* (संन्यास), a última etapa, chamada de renunciante. O indivíduo, após seguir adequadamente o *dharma* em cada uma das fases anteriores, intensifica sua prática espiritual rumo ao desapego completo do corpo, da mente e do mundo. Apesar das inúmeras fantasias preconizadas através de entendimentos equivocados sobre iluminação espiritual, a dedicação ao autoconhecimento e à renúncia total deste personagem da chamada “vida terrena”, bem como ao desapego das relações, tinha o objetivo de preparar-se para a partida através da morte. Nessa ideologia presente nos vedas, compreende-se que a qualificação da mente do

indivíduo não está relacionada ao gênero, uma vez que independentemente da forma física, ele vai experimentar sofrimento neste mundo, chamado de *samsāra* (संसार).

É possível observar algumas características dessas fases de vida em *Bulbbul*, de modo que as duas primeiras, *brahmacarya* e *grhastha*, são muito presentes na protagonista, mesmo que ela seja julgada por outros personagens devido ao não cumprimento adequado dessa segunda fase. Já a terceira fase, *vānaprastha*, é observada em Binodini, que, embora não seja idosa, ao se tornar viúva vai morar no viuvário, dando início assim a uma vida de renúncia. O desapego da vida terrena se manifesta através de uma personagem coadjuvante, a primeira esposa de Gaadiwaan, o cocheiro da família Thakur. Ela comete suicídio, envergonhada por ter sido expulsa de casa devido à chegada da segunda esposa de seu marido. A renúncia também pode ser percebida na própria *Bulbbul*, que de maneira involuntária passa por uma transformação, onde passa a viver em prol da coletividade em busca de justiça.

A fase de aprendizado, *brahmacarya*, tinha algumas variações, uma vez que era voltada para a atividade que seria executada ao longo da vida adulta. Por isso, deveria ser coerente com a casta da criança, mas não era e nem deveria ser restrita aos meninos. É possível atestar que as meninas de castas mais altas tinham acesso ao mesmo modelo de educação que os meninos recebiam, devido a relatos da existência de eruditas, poetisas e mestras que também ensinavam esse conhecimento. No entanto, elas recebiam educação dentro do ambiente familiar, e mesmo quando tinham um professor externo escolhido pela família, as aulas aconteciam em casa. Deste modo, a menina permanecia morando com a família de origem até o dia do casamento. Por outro lado, nas castas mais baixas, na maioria das vezes a educação consistia em transmitir o conhecimento sobre o ofício realizado pelos familiares, que eram os encarregados por passar estes ensinamentos. A transmissão desse conhecimento era oral, por meio de tradições culturais e práticas sociais, e também através da observação dos mais velhos.

Essa visão do que era possivelmente a tradição indiana apresenta um contraste com a maneira que os colonizadores ingleses compreendiam a infância. Enquanto na Índia a formação da criança era um período importante que não podia ser negligenciado (Nandy, 2015), na Inglaterra, mais especificamente em um contexto de Revolução Industrial, explorava-se as capacidades produtivas da criança e também da mulher, considerados mão-de-obra barata. Assim, o que se compreendia por

“infância” e “gênero feminino” ia ao encontro dos interesses de progresso econômico do país.

Philippe Aries argumenta que o conceito moderno de infância é um produto da Europa do século XVII. Antes disso, a criança era vista como uma versão menor do adulto; agora a criança tornou-se - este Aries não reconhece completamente - uma versão inferior do adulto e precisava ser educada através do período de infância recém-expandido. [...] O novo conceito de infância tinha uma relação direta com a doutrina do progresso agora predominante no Ocidente. A infância agora não parecia mais apenas um protótipo feliz e beatífico de anjos, como havia nas culturas camponesas da Europa apenas um século antes. Cada vez mais parecia um quadro em branco no qual os adultos deveriam escrever seus códigos morais - uma versão inferior da maturidade, menos produtiva e ética, e gravemente contaminada pelos aspectos lúdicos, irresponsáveis e espontâneos da natureza humana (Nandy, 1983, p. 14, 15, tradução nossa<sup>196</sup>).

A partir de uma base cristã oriunda do protestantismo, o discurso legitimava salvar estes indivíduos por meio de uma socialização utilitarista, que visava a modernização da Europa como prioridade. No entanto, a Índia, tendo tido contato prévio com diversos povos, também foi influenciada pela maneira como o colonizador britânico realizava a educação de meninas. Essa educação frequentemente deslegitimava as compreensões locais sobre infância. Mesmo antes da colonização britânica, no período medieval indiano (600 d.C. – 1200 d.C.), observava-se uma diversidade cultural significativa e a existência de práticas educacionais variadas, moldadas pelas normas religiosas e culturais da época.

O acesso à educação e formação individual na tradição védica é relacionado ao autoconhecimento e voltado para a construção de uma forma de existência livre. Indivíduos satisfeitos e livres com sua própria vida são mais difíceis de serem escravizados; por isso, a educação é um ponto chave a ser atingido quando ocorrem tentativas de domínio, inferiorização e práticas de colonização. A relação entre colonizador-colonizado também impactou a compreensão do feminino devido à imposição de normas culturais dos papéis de gênero e a dinâmica de relação conjugal.

---

<sup>196</sup> Original: Philippe Aries argues that the modern concept of childhood is a product of seventeenth century Europe. Before then the child was seen as a smaller version of the adult; now the child became - this Aries does not fully recognize - an inferior version of the adult and had to be educated through the newly-expanded period of childhood. [...] The new concept of childhood bore a direct relationship to the doctrine of progress now regnant in the West. Childhood now no longer seemed only a happy, blissful prototype of beatific angels, as it had in the peasant cultures of Europe only a century earlier. It increasingly looked like a blank slate on which adults must write their moral codes - an inferior version of maturity, less productive and ethical, and badly contaminated by the playful, irresponsible and spontaneous aspects of human nature. (Nandy, 1983, p. 14, 15)

Chamado de *vivāra-saṃskāra*, o rito matrimonial<sup>197</sup> que dá início à segunda fase de vida, é considerado um acontecimento importante na vida da mulher. Na tradição védica, após o casamento a mulher se torna uma *dvija* (द्विज), sinônimo para sacerdote ou *brāhmaṇe*, traduzido como “aquele(a) que nasceu duas vezes”. Durante o matrimônio, a filha mulher é a doação, *dāna* (दान), o oferecimento mais importante. Oliveira (2010, p. 2) destaca que ela é concedida, resultando no estabelecimento de relação entre ambas as famílias e as deidades, que se dá em prol da prole e da participação dos rituais. O casamento tradicional era um acordo entre famílias, em que os pais da menina escolhiam o genro, pois após o rito matrimonial ambas as famílias se tornariam uma. Por isso, na maioria das vezes, os noivos eram da mesma casta, já que o objetivo era dar continuidade às funções sociais da família em que estavam inseridos.

Nas famílias com tradições mais conservadoras, a busca por um parceiro adequado começa muito antes de uma criança entrar na puberdade. De acordo com Mandelbaum (1948), embora os homens sejam os responsáveis pelas negociações formais, eram as mulheres que frequentemente desempenhavam o papel principal na organização de um casamento. De modo que, por séculos, uma das maiores preocupações das mulheres indianas, independente de casta, foi a preparação para o casamento.

Deve-se lembrar que a noiva que é trazida para viver com um grupo de pessoas que muitas vezes mal conhece, é comumente uma garota muito jovem, mesmo nos dias de hoje. Embora não haja estatísticas confiáveis sobre este assunto, seria uma estimativa razoável dizer que a maioria das meninas ainda não tem quinze anos quando são recebidas como noivas pela família de seus maridos, e muitas são consideravelmente mais novas do que quinze anos. Embora exista uma lei federal que proíbe o casamento de meninas abaixo da idade de quatorze anos e de meninos abaixo dos dezoito, teve pouco efeito (Mandelbaum, 1948, p. 129, tradução nossa<sup>198</sup>)

<sup>197</sup> Assim como a pluralidade das indústrias cinematográficas da Índia, que possuem características específicas, os rituais de casamento também mudam dependendo de acordo com a região e o Estado.

<sup>198</sup> Original: It must be remembered that the bride who is brought into the household to live her life with a group of people whom she often just barely knows, is commonly a very young girl, even in these days. While reliable statistics on this matter are not available, it would be a reasonable estimate to say that most girls are not yet fifteen when they are received as brides by the Family of their husbands, and very many are considerably younger than fifteen. Although there is a federal law on the statute books which prohibits the marriage of girls below the age of fourteen and of boys below eighteen, it has had little effect. (Mandelbaum, 1948, p. 129)

Além da escolha de um parceiro ideal, era importante se preparar financeiramente, pois o ritual de matrimônio também envolve o pagamento de um dote, que se trata de um valor em dinheiro ou bens, combinado previamente entre as famílias. Embora atualmente o dote seja proibido pela constituição indiana, com o decreto *Dowry Prohibition Act* (1961), a prática prevalece nos acordos de casamento.

De acordo com Gangoli (2007), o dote para o noivo era uma tradição das castas mais altas que foi apropriado por outras comunidades e tornou-se parte de seus rituais matrimoniais. Mandelbaum (1948, p. 127) afirma que também existe a prática em que a família do noivo paga um preço pela noiva, considerada uma maneira de consumir e estabilizar o casamento perante a sociedade. Embora nessa tradição a família da noiva não considere esse pagamento como uma venda, mas sim como uma forma de conceder valor e status à filha no novo lar, a prática foi rechaçada após ser rotulada como “compra de noiva”.

Botelho (2018, p. 59) destaca três menções contra a prática de “comprar esposas”: no *R̥g Veda*, *Manusmṛti* e *Baudhāyana Dharma Sūtra*. Ele afirma que o primeiro, refere-se àquele que comprou uma esposa como um noivo indigno. No *manusmṛti*, As Leis de Manu (2012), a postura do pai é criticada, que devido à avareza se torna um vendedor de filhas. E por fim, no *baudhāyana dharma sūtra*, direciona-se a crítica à mulher, que caso seja comprada, não seria uma esposa, mas sim uma escrava. Diferente do pagamento do dote para a família do noivo, a prática de se pagar à família da noiva foi severamente criticada. Primeiro, porque a prática de pagar o dote para os pais da noiva era mais comum entre castas baixas, e por isso foi perdendo força, embora ainda haja resquícios, por exemplo no sul da Índia. E, em segundo lugar, porque é possível que sua abolição atenda interesses da elite e da sociedade patriarcal.

Durante o período colonial, a reconstrução do patriarcado e o surgimento de formas agressivas de organização e ideologia hindu estão entrelaçados com a afirmação de identidades culturais e políticas, destacando a significativa influência do controle das mulheres no hinduísmo. Trata-se da regulamentação da sexualidade das mulheres no âmbito da domesticidade, da educação, da lei, do casamento e da saúde. (Gupta, 2001, p. 29). Os acordos de casamento entre famílias levam em consideração o fato de o novo casal dar continuidade às funções predeterminadas da família, levando em consideração a casta. Além disso, a mulher era considerada propriedade, sendo que a mudança de casa — onde deixava sua família de origem para ir morar



na casa do esposo — significava que ela deixava de ser posse do pai para se tornar parte conjunta de seu esposo. Como a casta do homem tem maior predominância, ele possui mais flexibilidade de escolha, podendo desposar uma mulher de casta inferior. Em contrapartida, para manter a casta, a mulher deveria se casar com um noivo da mesma casta ou superior.

Ainda sobre o pagamento do dote, no texto de *manusmṛti* (9.127), As leis de Manu (2012), é dito que o dote recebido por uma mulher no dia de seu casamento é herdado pela filha. Esta afirmação pode indicar para certa autonomia das mulheres sobre seus bens. De acordo com a historiadora Veena Oldenburg (2002), originalmente o dote se tratava de um presente que a família dava para a filha, noiva, como garantia que ela tivesse joias, objetos preciosos, ouro, etc., prontos para uso em um eventual caso de emergência. Assim, quanto maior o dote da noiva, maior era seu prestígio e valor na nova família. Contudo, com o neocolonialismo, a mulher foi oprimida e deste modo ocorreu uma mudança de significado deste costume. A família da noiva passou a pagar o dote diretamente para a família do noivo, que por sua vez passou a confiscá-lo para usufruto próprio. É possível que este pagamento ficasse temporariamente sob tutela dos sogros e do marido, devido ao fato da menina ainda ser criança; de qualquer maneira, quando estes bens se tornam inacessíveis para as noivas, isso acabava por agravar a condição de subalternidade da mulher.

Como resultado, esse costume contribuiu com o desenvolvimento da mentalidade de que não valeria a pena investir em filhas, uma vez que todo o benefício da educação de mulheres seria usufruído pela família do esposo. Assim, famílias com uma prole de maioria ou exclusivamente composta por mulheres estaria suscetível a enfrentar a falência, devido ao pagamento de dotes, o que seria considerado um dreno aos recursos da família (Botelho, 2018, p. 88). Além disso, também não haveria amparo durante a velhice, devido à ausência da filha. Assim, o investimento na educação de meninas e a obrigatoriedade de pagamento de dote para obter um bom casamento levou ao surgimento de um ditado popular: “criar uma filha é como regar o jardim do vizinho” (Costa, 2012, p. 130). Por conseguinte, o acordo de casamento de uma menina desde a primeira infância era uma maneira de se livrar das responsabilidades sobre a filha, terceirizando a educação, investimentos e gastos financeiros com a menina para a família do noivo. A consequência foi o surgimento de uma estrutura social que desfavorece a mulher e torna os meninos mais desejados

pelas famílias<sup>199</sup>. Por outro lado, famílias com muitos filhos homens são consideradas prósperas, já que receberiam um valor substancial em dinheiro ou em bens, além de construir uma família conjunta, configuração em que todos residem sob o mesmo teto.

Dessa forma, da mesma maneira que a percepção da infância foi moldada pela perspectiva do colonizador, a compreensão da mulher e de seu corpo também foi afetada. Ainda assim, devido à pluralidade de condições femininas em Bengala, havia uma diferenciação entre o corpo feminino de acordo com sua classe social; desta forma, o que se esperava de um corpo de uma mulher pertencente à elite era diferente de um membro da classe trabalhadora. Sobre o corpo feminino:

Não é para ser visto diretamente em termos de seu potencial para reprodução ou trabalho produtivo. O corpo e as atividades sociais reprodutivas das mulheres de classe média são principalmente vistos através da lente de noções ideologicamente classificadas de comportamento apropriado ou decoro projetado como moralidade. Os principais termos morais são *sabhyata* (civildade), *sobhanata* (decoro/propriety/decência) e *lajja* (vergonha/modéstia). Os dois primeiros conceitos são aplicáveis tanto a homens quanto a mulheres das classes médias, implicando uma unidade moral para as classes “civilizadas” ou respeitáveis como um todo (Bannerji, 1994, p. 175, tradução nossa<sup>200</sup>).

Assim sendo, o revivalismo indiano da tradição pré-colonial e dos mandamentos escritos em textos clássicos representou a recuperação da mulher indiana tradicional. Ou seja, o modelo védico, também chamado “purânico” (referente as *purāṇas*), ditou noções de espiritualidade e feminilidade que sustentaram hierarquias de uma estrutura patriarcal regendo aspectos materiais e espirituais. A compreensão deste conceito inicial colonial da mulher ariana era elitista em relação à classe e à casta.

<sup>199</sup> A mulher começa a sofrer discriminação enquanto ainda está na barriga da mãe, de modo que algumas sequer nascem ou são descartadas nos primeiros dias de vida. Devido à preferência por meninos, gestantes são pressionadas ou optam pelo aborto ao saberem que o gênero da criança é feminino, os chamados abortos seletivos. Após o nascimento, existem tentativas de matar crianças do sexo feminino, por exemplo ao abandoná-las ou jogá-la no rio Ganges. Como resultado, desde a década de 1990 a quantidade de mulheres na Índia é menor em relação à média mundial, com uma proporção de aproximadamente 927 mulheres para cada 1000 homens. Como uma tentativa de contornar o problema, a ultrassonografia para ter conhecimento do gênero biológico do bebê foi proibida na Índia na década de 1990.

<sup>200</sup> Original: It is not to be seen directly in terms of its potential for reproduction or productive labour. The body and social reproductive activities of middle-class women are primarily viewed through the lens of ideologically class-gendered notions of appropriate behaviour or decorum projected as morality. The main moral terms are *sabhyata* (civility), *sobhanata* (decorum/ propriety/decency), and *lajja* (shame/modesty). The first two concepts are applicable to both males and females of the middle classes, implying a moral unity for the “civilized” or respectable classes as a whole. (Bannerji, 1994, p. 175)

Além disso, o período muçulmano foi atribuído como responsável por diversas formas de deterioração na condição das mulheres (Sangari; Vaid, 1997).

A influência dos povos que conquistaram a Índia, sobretudo a visão ocidental, possivelmente tornou as relações mais opressivas, resultando em interpretações mais radicais de textos como *manusmṛti*, *dharmaśāstra*, *purāṇa*. Devido à pluralidade da Índia, estes textos não eram considerados códigos de conduta universal. Porém, com as suas traduções para o inglês, é possível observar a universalização dessas regras. Existem ainda estados indianos que são mais ortodoxos do que outros, principalmente para a mulher, como é o caso do Sul do país. Esse fenômeno de intensificação do conservadorismo fez com que o feminismo se tornasse necessário e a luta pela reconquista desse espaço na atualidade, urgente.

Assim como em outros lugares da Índia e do mundo, as mulheres em Bengala não compartilhavam uma condição econômica e social homogênea. No século XIX, havia disparidades entre os membros da elite urbana bengali em relação à educação das mulheres e à liberdade de movimento na sociedade.

Seus estilos de vida e ocupações, de acordo com um observador contemporâneo, variavam dependendo se eram “mulheres de famílias ricas”, “mulheres de posição intermediária” ou “mulheres pobres”. Enquanto as mulheres “ricas” e de “posição intermediária” ficavam reclusas nos andarmahals, a maioria eram mulheres trabalhadoras, seja autônomas como as naptenis (mulheres da casta dos barbeiros que costumavam decorar com alta [líquido vermelho] os pés das mulheres andarmahal), varredoras, proprietárias de barracas vendendo vegetais ou peixes, cantoras e dançarinas de rua, empregadas domésticas ou mulheres empregadas por empresas comerciais que lidavam com produtos agrícolas, como sementes, mostarda, linhaça, etc. A classe mais pobre de mulheres usava o tempo que lhes restava após os afazeres domésticos para ajudar os homens nas ocupações tradicionais como agricultura, cerâmica, fiação, fabricação de cestos, etc. Essa participação se estendia a atividades culturais como cantar e dançar em comunidade durante festivais, bem como a bratas (rituais relacionados principalmente ao nascimento, casamento e morte) destinados exclusivamente às mulheres e realizados com o objetivo de alcançar suas aspirações (Banerjee, 1997, p. 128-129, tradução nossa<sup>201</sup>)

---

<sup>201</sup> Original: Their life styles and occupations, according to a contemporary observer, varied depending on whether they were "women of rich families," "women of the middle station," or "poor women." While women of the "rich" and "middle station" stayed in seclusion in the andarmahals, the majority were working women, either self-employed like naptenis (women from the barber caste who used to decorate with alta [red liquid] the feet of andarmahal women), sweepers, owners of stalls selling vegetables or fish, street singers and dancers, maidservants, or women employed by mercantile firms dealing in seed produce, mustard, linseed etc. The poorer class of women used whatever time they had left after housework to assist the men in the traditional occupations like cultivation, pottery, spinning, basket-making etc. Such participation extended to cultural activities like community singing and dancing during festivals, as well as to bratas (rituals relating mainly to birth, marriage and death) meant exclusively for women and performed with a view to attaining their aspirations. (Banerjee, 1997, p. 128-129)

As mulheres de classe baixa interagiam com a sociedade, apesar de seus perigos, devido à demanda da sua função ou trabalho, diferente das mulheres de castas altas e da elite, que ficavam confinadas ao ambiente doméstico. Assim, era possível observar que mesmo em um contexto de luta pela emancipação feminina, as mulheres de castas baixas já se reuniam, cantavam e dançavam em festivais, enquanto mulheres *bhadramahilas* nunca apareciam em público.

Durante o século XIX, as práticas e preferências culturais das mulheres de Bengala eram parecidas, sendo que esta homogeneidade durou até a disseminação do novo sistema de educação feminina (Banerjee, 1997). Com o êxodo rural, que aconteceu no século XIX, os aldeões bengalis levaram consigo as canções da cultura folclórica, que continham as próprias regras, ritmos e escalas musicais. Essas mulheres trabalhadoras tinham acesso àquelas que ficavam “guardadas” em casa. Banerjee (1997) destaca que as trabalhadoras de castas mais baixas representavam o único elo das mulheres bengalis da elite com o mundo exterior. Dessa forma, as mulheres da elite acessaram cultura e literatura popular, levadas pelas mulheres de castas baixas.

Deste modo, a cultura popular tinha uma ampla audiência feminina de todas as castas. Os homens conservadores da elite, considerando tal contato pernicioso para suas mulheres devido ao conteúdo das canções populares, promoveram assim o afastamento das mulheres de casta baixa, ao mesmo tempo que um padrão de educação formal para as mulheres da elite foi estabelecido. Esse fenômeno produziu uma nova geração de mulheres de classe média com costumes que se afastavam das mulheres populares. Assim, a literatura produzida por classes sociais mais baixas e/ou mulheres permaneceu fora dos currículos da educação formal.

Em meados do século XIX, surgiram algumas iniciativas para educação de mulheres com a fundação de algumas escolas exclusivas para meninas em Bengala, principalmente nas cidades e entre as comunidades mais progressistas. Esse movimento teve influência da reforma social e religiosa liderado por figuras como Raja Ram Mohan Roy (1772, Índia – 1833, Reino Unido). Esses reformadores promoviam a educação das mulheres como um meio de melhorar sua posição na sociedade. No entanto, esses esforços enfrentaram uma forte resistência das estruturas conservadoras existentes, já que muitas famílias consideravam inapropriado ou até mesmo prejudicial para as mulheres receberem educação formal fora do lar. A sociedade conservadora da época, juntamente com as normas culturais e religiosas,

restringia severamente a participação das mulheres na esfera pública e na busca de educação formal fora de casa. Somente no final do século XIX e início do século XX que o movimento pela educação das mulheres ganhou mais força na Índia. Com o aumento da conscientização sobre a importância da educação feminina para o progresso social e econômico, houve a fundação de instituições educacionais específicas para mulheres.

O processo colonial, bem como a busca pelo domínio do outro, moldou não só a identidade, mas também a identidade de gênero. Para além da exploração do território, a colonização envolve também o domínio das mentes e das identidades de gênero, que são circunstanciais e fruto dos entremeios culturais. Por isso que relações de dominação também visam novas formas de masculinidade, que interferem não só nas formas de existências possíveis para a mulher, mas também para os homens.

O novo patriarcado também foi nitidamente distinguido da condição social e cultural imediata em que a maioria das pessoas vivia, pois a “nova” mulher era justamente o oposto da “mulher comum”, que era grosseira, vulgar, barulhenta, briguenta, desprovida de senso moral superior, sexualmente promíscua, sujeita a opressão física brutal pelos homens. Ao lado da paródia da mulher ocidentalizada, essa outra construção é enfatizada repetidamente na literatura do século XIX através de uma série de personagens femininas de classe baixa que fazem sua aparição no meio social da nova classe média—criadas, lavadeiras, barbeiras, vendedoras ambulantes, cafetinas, prostitutas. Foi precisamente dessa condição degenerada das mulheres que o nacionalismo afirmou que reformaria, e foi através desses contrastes que a nova mulher da ideologia nacionalista foi atribuída a um status de superioridade cultural em relação às mulheres ocidentalizadas das famílias de novos-ricos enriquecidas pela conexão colonial, bem como às mulheres comuns das classes mais baixas. Alcançar por seus próprios esforços uma cultura nacional superior foi o sinal da liberdade recém adquirida pelas mulheres. Essa foi a força ideológica central da resolução nacionalista da questão das mulheres (Chatterjee, 1993, p. 127, tradução nossa<sup>202</sup>)

---

<sup>202</sup> Original: The new patriarchy was also sharply distinguished from the immediate social and cultural condition in which the majority of the people lived, for the “new” woman was quite the reverse of the “common” woman, who was coarse, vulgar, loud, quarrelsome, devoid of superior moral sense, sexually promiscuous, subjected to brutal physical oppression by males. Alongside the parody of the Westernized woman, this other construct is repeatedly emphasized in the literature of the nineteenth century through a host of lower-class female characters who make their appearance in the social milieu of the new middle class—maidservants, washer women, barbers, peddlers, procuresses, prostitutes. It was precisely this degenerate condition of women that nationalism claimed it would reform, and it was through these contrasts that the new woman of nationalist ideology was accorded a status of cultural superiority to the Westernized women of the wealthy parvenu families spawned by the colonial connection as well as to common women of the lower classes. Attainment by her own efforts of a superior national culture was the mark of woman’s newly acquired freedom. This was the central ideological strength of the nationalist resolution of the women’s question. (Chatterjee, 1993, p. 127)

Durante o período colonial, devido ao encontro entre culturas, nota-se a adoção de alguns costumes e tradições a partir da influência dos dominadores. Nandy (1983) destaca que esse fenômeno traz ganhos e perdas para ambos os lados, colonizador-colonizado, ao mesmo tempo que rejeita a visão de opressores e oprimidos como separados. Essa dinâmica complexa de intercâmbio cultural desestabiliza a divisão rígida entre as categorias de colonizador e colonizado. Chatterjee (2004) afirma que a visão de superioridade britânica dos indianos só passou a existir após a introdução de escolas no padrão europeu e britânico no país, sobretudo na região de Bengala. Os primeiros indianos que foram para a Inglaterra não tinham uma visão pré-concebida e o sentimento de submissão, quando comparado com indianos que frequentaram o sistema educacional implantado pelos colonizadores durante o período colonial.

Quando a luta pela independência se fez necessária, estas elites letradas, formadas por conceitos racionais, implantaram um modelo para se emancipar e melhorar suas regiões. Nesse contexto, inúmeros movimentos nacionalistas surgem, e o resgate dos textos canônicos na construção de uma identidade oposta ao colonial, juntamente com a religião, são as bases da reforma da classe média indiana (Sangari; Vaid, 1997).

Ao longo do século XIX já existiam versões de luta por emancipação feminina, que foram vinculadas com a libertação indiana e regeneração nacional. Porém, Gupta (2001) nos chama atenção para a regulamentação coercitiva e simbólica das mulheres, o que acabou por sustentar o patriarcado hindu, de modo que elas não foram apenas protegidas, mas também disciplinadas. Isso reforçava uma sociedade patriarcal em que os homens tinham mais privilégios que as mulheres, a partir da preservação de hierarquias e normas, controle do acesso da mulher à educação e reforço da autoridade masculina. Algumas leis do período, focadas nas mulheres e no casamento, contribuíram para o surgimento de novos patriarcados e disciplinas sociais.

No entanto, tais explicações muitas vezes negligenciam o fato de que a estrutura de poder colonial se envolveu e, de fato, absorveu consideravelmente conteúdos do patriarcado indiano, bem como normas e práticas das castas superiores, que mantiveram uma hegemonia significativa em certos aspectos da vida (Gupta, 2001). Assim, é possível argumentar que o fortalecimento de ideologias conservadoras e fundamentalistas tiveram um impacto significativo na manutenção do

casamento infantil, da cultura do estupro e violência doméstica contra a mulher na Índia.

## O CASAMENTO INFANTIL NA ÍNDIA

A primeira cena de *Bulbbul* é a preparação de um matrimônio. Não demora muito para que o espectador fique ciente de que a noiva é uma criança de aproximadamente cinco anos de idade. Não demora muito também para que o espectador descubra que o noivo é um homem adulto, 30 anos mais velho que ela. Após Pishima, a Tia, encontrá-la brincando empoleirada em um galho de uma árvore na floresta, ela precisa prepará-la, de modo a acrescentar novamente os adornos para o casamento. *Solah shringar*<sup>203</sup> é nome do ritual de embelezamento da noiva indiana, que tem objetivo de realçar sua feminilidade da cabeça aos pés, inspirada na deusa *Lakṣmī*, representação da beleza e prosperidade na mitologia hindu. Durante o *solar shringar* temos um diálogo em que a Pishima diz que um dos adereços, o anel *bichiya*, é usado para controlá-la – detalhe que será aprofundado no Capítulo 4.

Conforme mencionado anteriormente, o ritual do casamento tradicionalmente é resultado de acordo familiar. Convencionou-se acordar casamentos para as meninas cada vez mais cedo devido à estrutura sociocultural da Índia, principalmente na maneira como as famílias são organizadas. Quando a mulher se mudava para a casa do esposo, ela nunca mais se encontra com sua família de origem, exatamente como aconteceu com *Bulbbul*. Assim, o homem mais velho, geralmente o pai, detinha o poder de administrar os recursos familiares, enquanto as mulheres não tinham direitos de propriedade direta. Em *Bulbbul*, a autoridade familiar é centralizada em Indranil Thakur.

Como essas meninas iriam residir com a família do esposo ainda muito novas, era mais fácil aceitar as diferentes regras da casa, sendo mais obedientes e

---

<sup>203</sup> O *solah shringar* consiste em 16 adornos: (1) *shaadi ka joda* - vestido de noiva (2) *keshapasharachana gajra* – penteado adornado com flores (3) *mangtikka* - pingente de testa amarrado na divisão do cabelo (4) *sindoor* - tinta vermelha aplicada pela primeira vez pelo esposo no começo da divisão do cabelo (5) *bindi* – pontinho feito de tinta vermelha entre as sobrancelhas (6) *kohl* ou *kajal* - pintura dos olhos, na maioria das vezes com lápis preto (7) *nath* - anel nasal (8) *karn phool* - brincos (9) *haar mangal sutra* - colares feitos de flores que simbolizam o casamento (10) *baajuband* - braceletes (11) *mehendi*, *henna* ou *aalta* – pintura dos pés e mãos (12) *aarsi* - anel grande de polegar (13) *kamarband* - cinto (14) *payal* - tornozeleiras (15) *bychiya* - anel de dedo do pé (16) *ittar* - perfume. Tradicionalmente, acredita-se que o uso desses adornos neutraliza efeitos negativos das fases da lua, relacionada ao ciclo menstrual da mulher.

submissas, principalmente na relação com a sogra. O casamento infantil é uma prática prejudicial que afetou a educação das jovens hindus por muitos séculos (Botelho, 2018). Ao se casarem muito jovens, muitas meninas eram obrigadas a abandonar a escola, privando-as do acesso à educação formal e a oportunidades de desenvolvimento pessoal e profissional. Isso inevitavelmente limitava suas perspectivas de vida e contribuía para a perpetuação de ciclos de pobreza e desigualdade de gênero.

As relações de poder permeiam todas as interações em *Bulbbul*, de modo que influenciam profundamente a maneira como as pessoas se veem e são vistas pelos outros. Isso se faz evidente nas relações construídas entre os personagens. Os enquadramentos de câmera também contribuem na denúncia da opressão feminina, pois são apresentados através da perspectiva feminina, restrita àqueles ambientes da mansão e da floresta; Bulbbul não vai para Calcutá, muito menos para Londres. O espectador também fica restrito aos ambientes que são acessíveis para ela, uma alegoria para a demarcação de dois mundos, o espaço da casa (*ghar*) e o mundo (*bāhir*).

A normalização dos papéis sociais de cada gênero nesses espaços é culturalmente construída, fabricada também pelas estruturas de poder. Desde criança, Bulbbul é instruída pela Tia a usar anéis nos pés para “impedir que ela saia voando”, uma metáfora sobre a opressão das mulheres dentro do casamento. O sentimento de posse que os homens têm sobre as mulheres da casa é manifestado na relação entre Bulbbul e seu cunhado da mesma idade, Satya. Já a relação de intriga entre mulheres, resultado de inveja, é representada na dinâmica multifacetada construída entre Bulbbul e a cunhada, Binodini.

A exposição ao perigo das meninas na Índia se inicia desde a fecundação, já que o número de abortos seletivos por gênero ainda é um problema no país. Durante a infância, aquelas que nascem nem sempre têm acesso à educação formal, o que faz com que as mulheres nunca deixem de ser dependentes. E, após o casamento, vão morar em outra casa com uma nova família, fruto de um casamento arranjado. Como a criança necessita de cuidados, ela fica exposta a inúmeros tipos de maus tratos e tem parte da sua identidade podada, pois a nova família se ocupa em transformá-la em uma boa esposa, não tendo o interesse de cultivar aspectos da individualidade, muito menos bancar uma educação formal.



Mesmo quando o casamento acontece durante a adolescência, ou depois da maior idade, a noiva precisa se adaptar às mudanças e, em alguns casos, devido ao fato de nunca mais rever os familiares de origem, estes não estão mais presentes para protegê-la. Em contrapartida, o homem não vivencia tais mudanças, uma vez que tradicionalmente continua residindo na mesma casa; quando ele experimenta a mudança, é para trabalhar fora de casa, estudar para escolher a profissão e/ou residir em outro país para concluir a educação formal (caso tenha condição financeira para bancar-se).

Assim, o primeiro momento de tensão da trama ocorre no primeiro encontro entre Bulbbul e Mahendra, após a chegada dela na mansão Thakur. Nessa cena (Figura 4.1), Dutt representa a vulnerabilidade de uma criança que acabara de se casar. Ela sabe que após o casamento deve morar na casa de seu esposo, mas ela acredita que seu marido é Satya, o irmão caçula do marido, devido à proximidade de idade entre ambos. Essa vulnerabilidade é manifestada por Dutt pela passividade da pequena garota, que em nenhum momento imagina estar em perigo. Por isso ela não demonstra consciência de que o encontro com Mahendra, irmão gêmeo do marido, representa perigo, muito menos manifesta tentativa de esquiva ou fuga.

Figura 4.1 Primeiro encontro entre Bulbbul e Mahendra



Fonte: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 7m24s.

O suspense da cena é interrompido com a entrada de Indranil no quarto. Ele repreende verbalmente Mahendra por estar interagindo com Bulbbul, tocando-lhe o ombro, já que está proibido de acessar o quarto dela. Essa advertência é estendida para Binodini, esposa de Mahendra, que é responsável por cuidar dele devido à sua condição psicológica. Bulbbul e Mahendra são dependentes de outras pessoas, a menina por ser criança, e ele devido à incapacidade de cuidar de si mesmo. Esta condição demonstra a vulnerabilidade da menina, que embora precise ser constantemente observada e cuidada, muitas vezes não o é, apesar de raramente apresentar consciência de sua própria desproteção.

Indranil senta-se ao lado de Bulbbul e tem o primeiro diálogo com ela. Ele lhe explica que Mahendra é como uma criança, devido a problemas mentais diagnosticados desde o nascimento. Ela não demonstra interesse e pergunta onde está o seu marido, que estava com ela na liteira, referindo-se a Satya. É aí que o

telespectador descobre que o marido da menina é na verdade Indranil, um homem 30 anos mais velho do que ela.

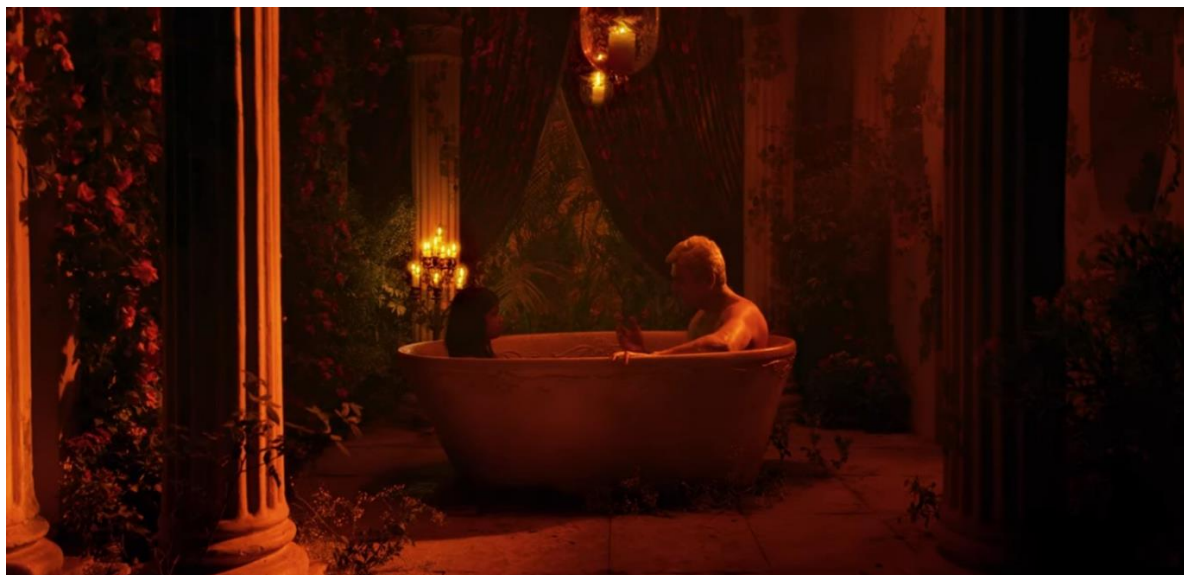
No filme, a infância de Bulbbul é preservada, ainda que ela precise lidar com a dificuldade de mudar repentinamente de casa e aprender a conviver com a distância da família biológica. Ela brinca de maneira livre na floresta, continua subindo em árvores e compartilha a companhia do cunhado Satya, com quem constrói uma amizade devido à proximidade de idade. Mas essa não é a realidade da maior parte das meninas do Sul da Ásia e do Oriente Médio. Na Índia, a mulher fica desprotegida em vários momentos. Existem registros de noivas crianças que são forçadas a consumarem o casamento na noite de núpcias, sem nem sequer terem entrado na puberdade. O estupro resulta, em alguns casos, na morte da noiva criança. Por exemplo, no século XIX, casamento infantil era a norma e o estupro conjugal não era considerado crime. De acordo com o IPC de 1860, a relação sexual só era considerada estupro se a mulher tivesse menos de dez anos de idade (Baxi, 1995). Porém, o caso de Phulmoni Devi, *Queen-Empress vs Hurree Mohun Mythee* (1889), disponível no assistente jurídico virtual, *Kannon*, deixou evidente a urgência de mudanças nas normas de algumas tradições. O caso de Devi, uma noiva-criança de dez anos de idade, chocou as autoridades. Após se casar com um homem que tinha o dobro de sua idade, foi estuprada na noite de núpcias e morreu sangrando devido à gravidade dos ferimentos internos.

O caso Phulmoni Devi gerou debates significativos sobre consentimento, vulnerabilidades das noivas infantis e, portanto, a respeito da idade adequada para meninas se casarem. Casamentos infantis continuaram acontecendo, mas na maioria das vezes a noiva permanecia morando com os pais até a idade mínima estipulada pela lei. Isso resultou em casos como Rukhmabai (1885) (Vishwanath, 2021), que se recusou a coabitar e formalizar seu casamento aos 22 anos, realizado quando ela tinha apenas 11 anos (Menon, 2023, p. 372).

Em *Bulbbul*, o casamento infantil é recorrente. Além do casamento da protagonista, devido ao contexto, podemos inferir que Binodini também se casou com Mahendra durante a infância. Quando ela reproduz para Bulbbul o que lhe foi dito no dia do seu casamento, fica evidente a ânsia da família em garantir um casamento com um homem detentor de posses materiais. Independente do motivo pelo qual o casamento foi acordado, submetem Binodini a uma vida inteira de frustração. A

segunda personagem vítima do casamento infantil é a esposa-criança de Gowrinath, Figura 4.2.

Figura 4.2 Gowrinath com sua esposa criança na banheira



Fonte: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 1h 22m 08s.

Na cena, Anvita Dutt faz uma crítica a vulnerabilidade de meninas após se casarem. Gowrinath está em uma banheira com a menina e não demonstra ter interesse em esperar a maior idade dela para consumir o casamento. Ela está assustada e *Chudail* mata o homem com uma mordida no pescoço, salvando a garota de ter o triste fim de outras noivas que morrem na noite de núpcias.

De acordo com Botelho (2018), no começo do século XX, a idade mínima de casamento para meninas era de 12 ou 13 anos. A restrição do casamento infantil na Índia existe desde o ano de 1929, *Lei Sarda*, que decretou idade mínima de 14. Mas essa lei enfrentou obstáculos para ser cumprida devido à ausência de meios eficazes para fiscalização. A Índia é um país muito populoso e com vilarejos afastados, o que dificulta ainda hoje a aplicação das leis na prática. Neste caso, a educação ocidentalizada influenciou o aumento da idade mínima para o matrimônio, principalmente nas castas mais elevadas (Mandelbaum, 1948). Em 1955, a idade mínima para casamento aumentou para 18 anos; a tendência é que famílias de classes médias, na maioria das vezes urbanas e educadas, casem suas filhas mais tarde.

O aumento da idade mínima de casamento foi diretamente proporcional ao aumento do número de alunas nas escolas na primeira metade do século XX. O número total de alunas, que era de 1.230.698 em 1924-1925, subiu para 2.890.246 em 1934-1935 e para quase 3.700.000 em 1947. O progresso do ensino médio também foi notável: o número de alunas na educação primária e colegial subiu de 8.660 e 14.435 em 1937 para 232.136 e 24.466 respectivamente em 1947 (Altekar *apud* Botelho, 2018). Assim, é possível inferir que o casamento infantil está relacionado ao analfabetismo, à falta de instrução e à pobreza. O fenômeno agrava a subalternidade da mulher, tornando-a ainda mais vulnerável à violência e formas de opressão. Uma pesquisa realizada pelo *International Center for Research on Women's* (ICRW) destaca uma preocupante disparidade no tratamento das mulheres que se casam jovens em comparação com aquelas que se casam mais tarde. Os dados revelam não apenas os desafios enfrentados pelas adolescentes casadas precocemente, mas também a necessidade urgente de promover leis e políticas que protejam os direitos das mulheres e meninas em todo o mundo. O casamento precoce muitas vezes interrompe a educação das adolescentes, privando-as das oportunidades de desenvolvimento pessoal, educacional e econômico.

Neste contexto, o feminismo na Índia desempenha um papel fundamental na luta contra o casamento infantil e na mobilização de mudanças políticas e legislativas relacionadas a esta questão, além de promover a educação como pilar de uma sociedade mais igualitária que confronte as noções hegemônicas de família tradicional indiana.

Apesar das melhorias apresentadas no que tange a educação de meninas, a taxa de analfabetismo entre mulheres permanece elevada, o que pode indicar a escassez de investimento na educação formal dessas meninas pela família de origem e, principalmente, pela família do marido. A instrução da maioria das meninas está voltada para sua preparação para o casamento, sobretudo o aprendizado de afazeres domésticos e cuidados dos filhos, ainda que o contato com outras mulheres da família tenha permitido a continuidade de aprendizado de tradições, tais como canções, costumes, danças e histórias. De acordo com Oliveira (2010, p. 147), a educação exerceu uma função importante na manutenção da “mulher no ambiente familiar, com o imaginário, conduta e conhecimento concernentes à sua camada social”.

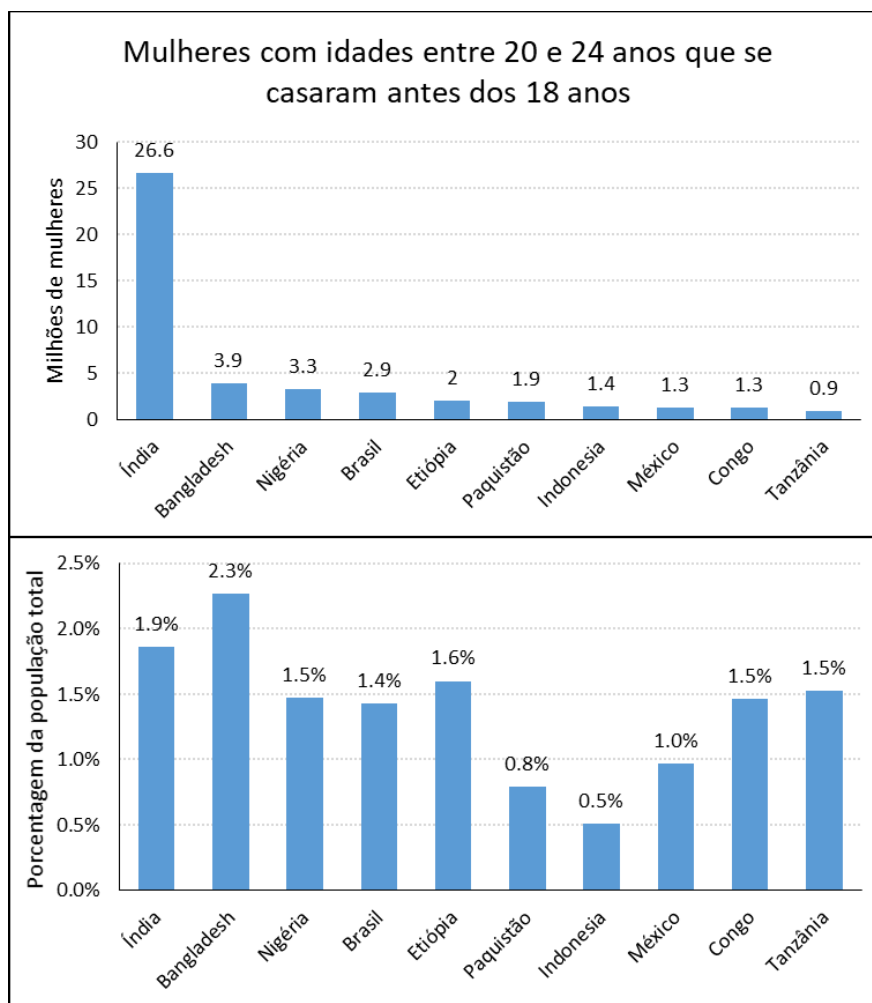
Embora na atualidade casamentos infantis estejam diminuindo, a Índia ainda é um dos países com o maior índice, e *Bulbbul* retrata esse problema social. No

ano de 2015 o site britânico *Metro UK* publicou uma matéria de um homem de 35 anos chamado Ratan Lal Jat, conselheiro de uma aldeia no Rajastão, que se casou com uma menina de seis anos de idade. A cerimônia, que teve cinco testemunhas, aconteceu no templo de *Gangra* depois de a família da menina pagar um dote, cujo valor não foi revelado. Para atenuar o impacto foi usado como justificativa o fato de que, embora seja casada, a menina tem permissão para continuar residindo com os pais, na casa da família de origem.

Ratan Lal Jat, o noivo, foi preso devido à Lei de Proibição do Casamento Infantil, aprovada no ano de 2006. A lei decretou a idade mínima para casamento de 18 anos para meninas e 21 anos para meninos, além de tornar o ato de consentir ou facilitar um casamento infantil um crime inafiançável. Porém, de acordo com dados da UNICEF (BBC News Brasil, 2022), do número total de casamentos infantis no mundo, um terço é da Índia. Em média, 50% das mulheres entre 18 e 29 anos se casaram antes de atingirem a maioridade. Entre mulheres de 20 a 24 anos, 26,6 milhões se casaram antes dos 18 anos, equivalente a 1,9% da população total da Índia (Figura 4.3).

Estes dados refletem a persistência de normas culturais e sociais arraigadas que perpetuam essa prática prejudicial. Geralmente, os noivos são homens mais velhos e com uma educação intelectual superior concluída (Kishor e Gupta, 2004). Por isso, em 2016 foi lançado um programa global junto com o Fundo de População das Nações Unidas (UNFPA), com o objetivo de combater o casamento infantil em países onde ele é mais comum, incluindo a Índia. Ainda assim, na Índia, as mulheres casam-se muito mais cedo do que os homens, com a idade média de 12,6 anos. Segundo dados divulgados pela ONU em 1998, a média de idade em que as mulheres se casavam era de cerca de 12 anos.

Figura 4.3 Países com maior índice de casamento infantil (2018)



Fonte: UNICEF; BBC NEWS, [2018; 2022]. Adaptado pela autora. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-43321146> Acesso em: 7 out. 2022.

A proibição do casamento com meninas menores de 18 anos, e meninos com menos de 21 anos de idade é um passo importante para a mitigação dessa prática prejudicial; contudo, a implementação e o cumprimento dessas leis continuam desafiadores. Primeiro devido ao enraizamento das tradições religiosas, que apoiam o casamento infantil, o que acaba atuando com resistência à mudança mesmo após a implementação de leis mais rígidas. Em segundo lugar, a falta de registros de idade para os noivos, especialmente em áreas rurais e remotas. Assim, estima-se que até o ano de 2030 o casamento com meninas na fase da infância vai ultrapassar 15 milhões (Unicef, 2018), dado que representa a perda de uma parte importante da vida dessas garotas, além da manutenção delas em condição de subalternidade.

De acordo com Menon (2023, p. 372), a falta de autonomia e proteção das crianças no contexto dos casamentos infantis ainda é uma realidade, bem como a

ausência de consentimento das mulheres em relação às suas próprias vidas e escolhas matrimoniais. Assim, o matrimônio com crianças ainda acontece, sendo tais casos brutais de noivas crianças sendo violadas infelizmente ainda existentes. Segundo a UNICEF, cerca de 21% das mulheres adolescentes, menores de 18 anos, já são casadas, totalizando um número de 20 mil casamentos por dia, ou 15 milhões de noivas-criança por ano<sup>204</sup>. Além de boa parte desses casamentos serem ilegais, violam também os direitos humanos, pois privam meninas do acesso à educação formal e as expõem a um risco maior de violência doméstica.

Imagina-se que a infância e juventude sejam legalmente protegidas contra a exploração e contra o abandono moral e material, porém na prática a opressão permanece. Devido à essas inseguranças, o aborto seletivo continua ocorrendo clandestinamente e algumas mães com poder aquisitivo menor optam por descartar a filha após o nascimento. Quanto mais cedo a menina se casa, mais fácil moldá-la de acordo com os interesses da família que irá recebê-la. As meninas não só ficam vulneráveis às atitudes do marido e dos parentes restantes, como também suscetíveis a sofrer violência física, psicológica e em último caso, morte.

Fica claro, portanto, que as mulheres sofrem mais restrições do que os homens. Mas mesmo quando não há agressão direta, a restrição vai ainda além. O ambiente familiar em si, por exemplo, pode ser muito hostil para mulheres: em 90% dos lares indianos, meninas recebem menos comida, quando comparado com a quantidade ofertada para meninos (Roy, 2017). Mulheres têm sua liberdade de movimento restrita: uma em cada três não tem permissão para ir ao supermercado sozinha; e três em cada quatro não podem visitar familiares e amigos sem permissão da família (Gangoli, 2007). Ademais, elas não têm autonomia e participação nas decisões sobre sua própria vida, desde cuidados com a saúde até a realização de compras consideradas caras.

Deste modo, devido à dinâmica estressante que é desenvolvida no ambiente doméstico, sobretudo no modelo de família conjunta, a saúde mental das mulheres paga um preço elevado. Aquelas que são jovens podem se sentir atraídas a tirar a própria vida devido à ausência de perspectivas, resultante da interrupção de seus sonhos como consequência de casamentos prematuros. A pressão de residir na casa do marido, a escassez de liberdade pessoal e o comprometimento integral com

---

<sup>204</sup> <https://g1.globo.com/mundo/noticia/casamento-infantil-atinge-20-mil-meninas-por-dia.ghtml>



os afazeres domésticos contribuem para esse quadro. Mesmo as mulheres que estão ingressando ou já adentraram a terceira idade podem se sentir motivadas a aderir o suicídio após enfrentarem quadros depressivos, possivelmente causados devido aos sintomas da menopausa e pelo sentimento de solidão, agravados também pela ausência dos filhos, que estão construindo suas próprias vidas.

A pobreza também é frequentemente identificada como uma das principais razões por trás do casamento infantil em muitas partes do mundo, incluindo a Índia. A pobreza acarreta diretamente na falta de acesso à educação de qualidade, que conforme citado, também desempenha um papel significativo na prevalência de casamentos infantis, já que muitas famílias não veem o porquê de se investir na educação de suas filhas, mesmo que no Artigo 21A da Constituição Indiana seja previsto o direito à educação e acesso gratuito e obrigatório para todas as crianças a partir de seis anos de idade (CI, 2022, p. 11, tradução nossa<sup>205</sup>). Ao invés disso, muitas famílias optam por casar suas filhas cedo como uma forma de garantir uma suposta segurança financeira futura, já que assim elas se tornam responsabilidade de seus maridos e famílias. Trata-se de uma falsa esperança de um futuro melhor para as meninas, quando na realidade pode perpetuar o ciclo de pobreza e privação.

Durante a pandemia de COVID-19 esse problema foi agravado. Pessoas em situações precárias, especialmente aquelas que trabalham no setor informal, não tiveram acesso às proteções adequadas, havendo assim um agravamento da desigualdade social. Muitas pessoas perderam o emprego, enquanto famílias sofreram com o aumento da miséria. Devido à obrigatoriedade de reorganização econômica e das relações sociais em um contexto pandêmico, muitas famílias viam o dote de casamento das filhas (isto é, o pagamento de um valor pela família do noivo em troca da mão da noiva) como uma salvação provisória.

Por isso, tal contexto resultou no aumento do casamento infantil, tendo, portanto, um impacto negativo e representado importante retrocesso diante das conquistas na contenção da popularidade desse costume. A linha telefônica *Childline*, disponível para receber denúncias e resgatar crianças forçadas ao casamento infantil ou trabalho forçado, teve aumento de ligações de meninas pedindo ajuda. Acredita-se que problemas econômicos, agravados pelo *lockdown* durante a pandemia, bem

---

<sup>205</sup> Original: 21A. **Right to education.**—The State shall provide free and compulsory education to all children of the age of six to fourteen years in such manner as the State may, by law, determine. (CI, 2022, p. 11)

como a falta de rede de apoio disponível na escola possam ter acentuado o problema. Em contrapartida, a ligação de meninos pedindo ajuda devido ao trabalho ilegal ou em condições análogas à escravidão diminuiu, possivelmente devido à necessidade de ajudar financeiramente a família<sup>206</sup>.

Em famílias pobres, os recursos são escassos e o acesso à educação e oportunidades econômicas são limitados. Por isso, as crianças não são incentivadas a estudar e quando saem da escola. Devido à falta de informação e oportunidade, o casamento infantil acabou sendo considerado por algumas famílias como uma solução para reduzir a carga financeira ao transferir a responsabilidade financeira para os maridos, especialmente quando há muitas crianças a serem sustentadas. Além disso, em algumas comunidades o casamento precoce é uma tradição cultural arraigada e perpetuada ao longo das gerações, existindo também um outro lado, que caracterizado por se aceitar um valor em troca da permissão do casamento.

Em *Bulbbul*, a protagonista pertence a uma família aristocrata, classe social *bhadralok*, por isso a falta de recurso financeiro não é um problema destacado na trama; ainda assim, Bulbbul se casa com Indranil com 5 anos de idade. Não é explicado na trama como ela foi alfabetizada e não há indicação da existência de uma possibilidade dessas mulheres obterem educação formal. Em contrapartida, fica implícito que ela sabe ler e escrever, já que um dos seus passatempos preferidos é escrever histórias com o cunhado, Satya. Conforme citado anteriormente, no século XIX, a educação das *bhadramahilas* (mulheres respeitáveis) em Bengala eram limitadas ao ambiente doméstico, *andarmahals*.

As mulheres de famílias abastadas, especialmente aquelas pertencentes à elite das castas superiores, recebiam alguma forma de educação em casa. Isso geralmente incluía instrução básica em literatura, música, dança, culinária, etiqueta e religião. No entanto, o acesso das mulheres à educação formal era extremamente limitado, principalmente quando comparado à educação dos homens, que tinham a possibilidade de estudar no exterior e completar uma formação superior de qualidade,

---

<sup>206</sup> A proibição do tráfico humano e do trabalho infantil são assegurados pelos Artigos 23 e 24 da CI. “Artigo 23. **Proibição do tráfico de seres humanos e do trabalho forçado.** — (1) O tráfico de seres humanos, a mendicância e outras formas similares de trabalho forçado são proibidos, e qualquer violação desta disposição será considerada uma ofensa punível de acordo com a lei. Artigo 24. **Proibição de emprego de crianças em fábricas, etc.** — Nenhuma criança abaixo da idade de quatorze anos será empregada para trabalhar em qualquer fábrica ou mina ou envolvida em qualquer outro emprego perigoso.” (CI, 2022, p. 14)

caso a família fosse capaz de bancar. É o caso de Satya, que vai para Inglaterra estudar Direito.

Na atualidade, apesar do aumento significativo na taxa de alfabetização feminina, o número de homens alfabetizados ainda supera o das mulheres. Embora existam oportunidades de educação formal, é perceptível uma disparidade na matrícula, com mais meninos do que meninas, e uma maior taxa de desistência entre as mulheres. Nas áreas rurais da Índia, esse fenômeno é ainda mais acentuado devido à rigidez dos costumes e dificuldade de acesso a instituições de ensino em algumas regiões do país. Segundo dados da *National Sample Survey* (1997), apenas os estados de Kerala e Mizoram alcançaram a universalização da alfabetização feminina. Em 2007, 50% das mulheres eram alfabetizadas, enquanto 75% dos homens tinham acesso à esta fase inicial dos estudos.

Em 2015, a taxa de alfabetização para a população com 15 anos ou mais era de 65,46% para mulheres, enquanto os homens representavam 82,14%. Atualmente, 76 anos depois da independência do país, apenas uma a cada cinco mulheres chegam até o ensino médio e o casamento antes de concluir a educação formal é um dos responsáveis. A educação também impacta diretamente no acesso ao mercado de trabalho. Sangari e Vaid (1997) afirmam que a classe trabalhadora, dentro e fora do setor industrial, foi um produto de economia agrária modificada, principalmente as mulheres. Este impacto se deu porque muitas mulheres foram excluídas de seus afazeres tradicionais, tais como produção artesanal, que entrou em declínio com o surgimento do setor industrial. Assim, foram realocadas em fábricas, a maioria de tecidos e jutas. Porém, elas rapidamente perderam seu espaço nas novas indústrias, porque nesta nova configuração social, a classe média ditava o que era espaço público e privado, limitando as mulheres a esfera doméstica.

O movimento feminista tem se dedicado a conscientização da população sobre o quanto o matrimônio durante a infância é prejudicial para meninas e como isso gera um problema sistêmico. Devido à impossibilidade de ativistas estarem em todos os lugares e garantir a segurança das meninas, elas afirmam que o auxílio de todos é fundamental para quebrar os estereótipos e normas que perpetuam a prática. Esta conscientização acontece por meio de realização de campanhas em comunidades, escolas e meios de comunicação. O objetivo é informar a sociedade sobre os problemas deste costume e dos seus riscos para mulher no âmbito da saúde, educação e condição de vulnerabilidade das meninas recém-casadas. Afinal, além de

privá-las de oportunidade e educação, o casamento infantil também rouba sua infância e, por vezes, até a vida.

Além disso, estes grupos engajam diretamente com as comunidades, trabalhando lado a lado com líderes religiosos, famílias e outros atores envolvidos. Por meio de diálogos comunitários, reuniões e sessões de conscientização, buscam mudar mentalidades arraigadas e tradições culturais que perpetuam o casamento precoce. Essa abordagem colaborativa visa criar um ambiente favorável à erradicação do casamento infantil. Por fim, o feminismo indiano busca parcerias e colaborações com outras organizações, governos e agências internacionais. Ao unir esforços e recursos, eles fortalecem a resposta coletiva e promovem abordagens holísticas para combater o casamento infantil.

Essas parcerias visam impulsionar mudanças em nível nacional e internacional, buscando soluções sustentáveis e duradouras. Embora muito tenha sido feito, é importante reconhecer que o trabalho contra o casamento infantil ainda está em andamento. Desafios significativos persistem, incluindo fatores culturais, sociais e econômicos complexos que contribuem para essa prática. No entanto, o feminismo indiano segue firme em sua determinação de proteger as meninas e garantir que elas tenham direito a uma infância plena e oportunidades igualitárias.

Aqui, é importante salientar que o combate ao casamento infantil deve acontecer em conjunto com a busca por garantir educação de qualidade, cuidados adequados de saúde, oportunidades profissionais para atestar independência financeira. Com isso, a mulher desenvolve habilidades que permitem que ela possua autonomia e seja capaz de tomar decisões por conta própria. Por meio de programas de capacitação, bolsas de estudo e iniciativas de fortalecimento da autoestima, ativistas feministas buscam romper com os padrões de desigualdade e proporcionar às meninas um ambiente propício ao seu pleno desenvolvimento.

As consequências deste costume impactam, inclusive, no desenvolvimento econômico da Índia. A Índia é um país que tem 24% da população composta por jovens. Para um país em desenvolvimento é um dado positivo; entretanto, vale ressaltar que o sucesso deste progresso está diretamente relacionado ao nível educacional e de saúde que estes jovens terão ao atingir a idade adulta. As mulheres representam apenas um quarto da mão-de-obra formal do país, estatística que vem caindo. De acordo com Kishor e Gupta (2004), o acesso de mulheres à educação e emprego remuneração são fatores econômicos, enquanto a extensão das relações

sociais, escolha do momento do casamento e mobilidade são fatores sociais para o status da mulher.

O movimento feminista ocidental, durante meados do século XX, reivindicou o direito à propriedade e à liberdade contratual, incluindo a capacidade de tomar decisões sobre o próprio casamento, contestando assim a condição da mulher enquanto propriedade do homem. Porém, em contextos de subalternidade ainda existem mulheres lutando pelo acesso à educação formal, pela possibilidade de não serem vistas como um peso para sua família e pela preservação e integridade física delas enquanto crianças no século XXI. Sangari e Vaid (1997) afirmam que houve algumas reformas educacionais relacionadas às mulheres, mas ainda existe pouco empenho na tentativa de remediar as influências das intervenções coloniais.

Do ponto de vista jurídico, a luta do feminismo é norteada pela defesa de uma política legislativa rigorosa. Entre os focos está a pressão para a implementação efetiva da lei de proibição do casamento infantil de 2006 e o aumento da idade mínima para o casamento. No ano de 2021 o governo apresentou ao Parlamento indiano um projeto que visa aumentar a idade mínima para o casamento de 18 para 21 anos de idade. Entretanto, isso ainda não se tornou lei.

Além disso, ativistas feministas na Índia são constantemente confrontadas com a dificuldade de lutar simultaneamente em prol da mulher e contra o colonialismo, que reforça estruturas de dominação. As lutas nacionalistas e pela independência na Índia não só se opuseram às imposições dos conquistadores coloniais, como também houve o endurecimento das relações de gênero no ambiente doméstico com base no discurso de proteger a vida privada. Se por um lado as mulheres indianas se reconhecem etnicamente, por outro, esbarram em uma luta globalizada do ponto de vista de gênero, que em alguns momentos apresenta resistência contra uma parte da população autóctone do contexto em que estão inseridas.

Devido a esse embate, Gangoli (2007) afirma que, como tentativa de deslegitimar estas e outras benfeitorias, o feminismo na Índia foi acusado de ser ocidentalizado e alienado da realidade indiana por detratores, sobretudo pelos fundamentalistas hindus de extrema direita. Apesar das mudanças do contexto atual da Índia, muitas famílias ainda optam pelo casamento arranjado e por isso ainda existe a profissão de casamenteiro(a). Na atualidade, quando se opta por arranjar casamento através dessa consultoria, o casamenteiro visita a família, indagando a respeito das preferências da pessoa que está interessada em se casar. Este

casamenteiro apresenta então um álbum de fotografias de candidatos, juntamente com a descrição das características físicas e interesses, a fim de tentar encontrar o parceiro ideal, utilizando, inclusive, consulta astrológica. É uma opção para pessoas adultas que ainda não encontraram o parceiro ideal e tem o interesse de se casar.

A prática de casar as filhas jovens como uma medida de segurança financeira ressalta as dificuldades enfrentadas por muitas famílias em áreas rurais. Isso também destaca a importância de programas e políticas que ofereçam suporte econômico às famílias vulneráveis, para que não precisem recorrer a medidas desesperadas. Essas descobertas fornecem uma base sólida para advogar por mudanças significativas nas políticas e práticas relacionadas ao casamento infantil e à violência de gênero.

Felizmente, ao longo do tempo, houve um reconhecimento crescente dos danos causados pelo casamento infantil, e esforços têm sido feitos para combater essa prática e promover a educação e os direitos das meninas. Devido aos avanços das reivindicações e o desenvolvimento da Índia, o número de casos de meninas que se casam durante a infância está diminuindo. Ainda assim, Singh (2023) destaca que ainda totalizam um número alarmante que se aproxima de 12 milhões por ano. Muitas mulheres ainda estão suscetíveis ao casamento arranjado e encontram obstáculos ao tentar seguir uma carreira profissional. A mulher ainda está circunscrita ao ambiente doméstico e a dificuldade de acesso à educação contribui com a permanência da desigualdade de gênero.

A atividade sexual em um contexto de casamento precoce pode expor as adolescentes a uma série de riscos à saúde, incluindo hemorragias, infecções sexualmente transmissíveis, HIV. Gravidez precoce também é uma possibilidade, o que por sua vez pode levar a complicações de saúde graves como parto prematuro e riscos aumentados para a mãe e o bebê. Isso acarreta também no risco de violência sexual e doméstica, conforme citado anteriormente. Tais riscos são exacerbados pela falta de autonomia e poder de decisão das adolescentes em situações de casamento precoce. Portanto, a abordagem do casamento infantil requer uma resposta abrangente que envolva educação, políticas de proteção à criança e à mulher, acesso a serviços de saúde reprodutiva e sexual e mudanças nas normas sociais que perpetuam essa prática prejudicial.

Caso contrário, essas experiências vividas no ambiente doméstico refletem também em quadros depressivos. O número de suicídio de mulheres indianas é

preocupante: durante o contexto de pandemia, por exemplo, houve um aumento significativo do número de denúncias e de suicídio de mulheres. Um terço dessas mulheres que decidem tirar a própria vida tinham histórico de violência doméstica (Pandey, 2021), ainda que os dados de mulheres que sofrem com a violência e que cometem suicídio nem sempre sejam relacionados. Em entrevista para a BBC, Yogita Bhayana, ativista indiana antiestupro à frente do *People Against Rape in India* (PARI), relata que não existe faixa etária segura; são registrados milhares de estupros no país com vítimas de todas as idades, desde meninas recém-nascidas até idosas (Pandey, 2020).

### ESTUPRO E VIOLÊNCIA DOMÉSTICA EM *BULBBUL*

A sociedade retratada no filme impõe formas de controle sobre os corpos das mulheres. Dessa forma, observa-se uma dinâmica de dominação e resistência que molda identidades e estruturas sociais, continuando a influenciar as sociedades além do período colonial. Tudo passa pelo corpo; por isso, em uma relação colonizador-colonizado o físico também é reprimido, assim como suas formas de expressão são disciplinadas. Em uma sociedade patriarcal, as mulheres enfrentam uma série de opressões, que tentam limitar sua potência e muitas vezes resultam em punições físicas, especialmente ligadas à sua sexualidade.

Na Índia, além dos problemas comumente enfrentados pelas mulheres, sejam locais ou também oriundas de outros países — estupro, assédio sexual em locais público ou no ambiente de trabalho, prostituição e violência doméstica —, as mulheres também precisam lidar com os problemas decorrentes do dote, casamento infantil e estupro coletivo. Conforme citado anteriormente, inúmeros casos trouxeram à tona a compreensão de que a violência contra a mulher no país é sistematizada e naturalizada, atingindo-a em vários níveis (Gangoli, 2007).

*Bulbbul* estreou na Netflix em 2020, coincidindo não apenas com uma década marcada pelo aumento da discussão sobre o papel da mulher e a luta contra a violência de gênero, mas também com um contexto pandêmico atípico. No final de 2019, surgiu uma doença infecciosa causada pelo vírus SARS-CoV-2, sendo que no mês de março de 2020 foi caracterizada pela OMS como uma pandemia. Com o propósito de desacelerar a transmissão do vírus, foram aplicadas medidas de

contenção e restrição da mobilidade social, tornando a quarentena obrigatória em boa parte do planeta.

Desde a década de 2010, a violência contra a mulher tornou-se tema com muita visibilidade na Índia, em especial o estupro. O já mencionado caso *Nirbhaya*<sup>207</sup>, conhecido como o estupro que acordou a Índia, foi um ponto de inflexão devido ao caráter extraordinário mesmo quando comparado com crimes de natureza brutal. No dia 16 de dezembro de 2012 uma jovem de 23 anos chamada Jyoti Singh Pandey foi cruelmente violentada por seis homens em um ônibus na capital da Índia, Nova Délhi. Treze dias depois ela morreu em um hospital de Cingapura devido às lesões causadas pela inserção de uma barra de ferro em sua região íntima pelos seus agressores.

Devido ao seu caráter bárbaro, o caso *Nirbhaya* chocou a população indiana, causando uma série de manifestações e passeatas no país. Além disso, gerou comoção internacional, atraindo a mídia e voltando a atenção para debates sobre a violência, principalmente sexual e de gênero. Sete anos após o ocorrido, a justiça decretou pena de morte por enforcamento aos agressores, mesmo que a discussão sobre a pena de morte ainda seja contraditória na Índia. A organização não governamental fundada na Inglaterra em 1961, *Amnesty International* - Anistia Internacional, se opõe à punição, alegando que enforcamento não é uma pena efetiva no longo prazo uma vez que gera mais impunidade e viola o direito à vida, sendo, portanto, desumana.

Devido ao alto número de casos de violência de gênero, o tema também passou a ser propagado através do campo da arte, inspirando a produção de obras com o objetivo de conscientizar a população sobre uma pauta que impacta toda a sociedade. Em 2014 foi lançada a História em Quadrinhos intitulada *Priya's Shakti*, que tem como protagonista uma mulher que se torna uma super-heroína após sobreviver a um estupro, do qual foi considerada culpada pelos moradores de sua aldeia. Em 2015 foi produzido um documentário sobre o caso *Nirbhaya, India's Daughter* (2015, Leslee Udwin). Houve também a produção de um seriado de sete episódios que se baseou no inquérito policial do caso, intitulado *Délhi Crime* (2019, Richie Mehta). O seriado também faz referência a outros casos chocantes de violência sexual contra a mulher.

---

<sup>207</sup> Tradução livre: A Valente.



É importante destacar que *India's Daughter* (2015) foi proibido na Índia com a justificativa de que os estupradores foram representados como homens comuns, sendo que isso contribuiu para a construção de uma visão pejorativa do homem indiano no exterior, prejudicando assim o turismo no país. Contudo, segundo Sangari e Vaid (1997), a maioria dos incidentes de estupro na Índia não é perpetrada por criminosos profissionais, e sim por indivíduos comuns. Esses homens tem a crença de que é aceitável atacar uma mulher, seja jovem ou idosa, e veem o estupro como uma forma de socialização entre eles.

Também é possível catalogar produções fílmicas, análogas à *Bulbbul*, que também abordam questões referentes à história da mulher e demonstram uma relação inerente ao contexto cultural e político no qual foram produzidas. *NH10* (2015, Navdeep Singh), *Phillauri* (2017, Anshai Lal) e *Pari* (2018, Prosit Roy). *NH10*, inserido no gênero de suspense, apresenta uma narrativa que denuncia a violência contra as mulheres e a injustiça. Ao seguir a jornada de um jovem casal que se depara com perigo após um encontro com criminosos violentos, o filme lança luz sobre a realidade enfrentada por muitas mulheres em situações semelhantes. *Phillauri*, uma comédia e fantasia, transmite uma mensagem sobre mulheres assumindo o controle de suas próprias narrativas por meio do sobrenatural. E por fim, *Pari*, um filme de horror sobrenatural, oferece uma crítica contundente à violência contra as mulheres por meio da história de uma jovem que foi vítima de um culto satânico.

O caso *Nirbhaya* ultrapassou as fronteiras da Índia e resgatou outros crimes anteriores. Um exemplo é o caso *Kunan-Poshpora*, ocorrido na madrugada do dia 23 de fevereiro de 1991. O estupro coletivo, que envolveu o exército indiano, aconteceu na Caxemira, e foi avivado por sobreviventes que deram seu relato pessoal em um livro intitulado *Do you remember Kunan Poshpora?* (2016). O objetivo com a produção da obra é entrar com litígio de interesse público, a fim de reabrir o caso, que após investigações superficiais, foi encerrado sem explicação.

Durante uma operação<sup>208</sup>, militares torturaram homens e estupraram mulheres em massa nas aldeias Kunan e Poshpora, do distrito de Kupwara. Ainda hoje, mesmo que as mulheres de Kunan e Poshpora sejam vítimas, a aldeia ainda

---

<sup>208</sup> A operação, que aconteceu durante a madrugada, consistia na busca por militantes que supostamente estavam escondidos nestas aldeias da Caxemira. Porém, os aldeões se recusaram a dar informações para os soldados, que tiraram os residentes das casas, torturaram os homens e estupraram mulheres em massa.

carrega o estigma das mulheres que foram violadas. Um dos problemas que este caso nos mostra é que existe a estigmatização da vítima, considerada responsável por seu infortúnio. *Do you remember Kunan Poshpora?* (2016) também faz menções a outros casos de violação dos direitos humanos após a revogação do artigo 370, em que desde 6 de agosto de 2019 suas cláusulas deixaram de ser operantes<sup>209</sup>. Na seção 376 do IPC, prevê punição pelo estupro nos seguintes casos:

**376. Punição pelo estupro.**

(1) Quem, exceto nos casos previstos na subseção (2), comete estupro será punido com prisão de qualquer descrição por um período que não seja inferior a sete anos, mas que possa ser por toda a vida ou por um período que possa se estender até dez anos e também estará sujeito a multa, a menos que a mulher estuprada seja sua própria esposa e não tenha menos de doze anos de idade, caso em que será punido com prisão de qualquer descrição por um período que possa se estender até dois anos ou com multa ou com ambos: Fornecido que o tribunal possa, por razões adequadas e especiais a serem mencionadas na sentença, impor uma pena de prisão por um período inferior a sete anos.

(2) Quem, (a) sendo policial, comete estupro –

(i) dentro dos limites da delegacia para a qual ele é designado; ou

(ii) nas instalações de qualquer casa de polícia, esteja ou não situada na delegacia para a qual ele é designado; ou

(iii) em uma mulher sob sua custódia ou sob a custódia de um policial subordinado a ele; ou

(b) sendo funcionário público, aproveita-se de sua posição oficial e comete estupro em uma mulher sob sua custódia como tal funcionário público ou sob a custódia de um funcionário público subordinado a ele; ou

(c) estando na administração ou no quadro de funcionários de uma prisão, casa de detenção ou outro local de custódia estabelecido por ou sob qualquer lei em vigor ou de uma instituição de mulheres ou crianças aproveita-se de sua posição oficial e comete estupro em qualquer interno de tal prisão, casa de detenção, local ou instituição; ou

(d) estando na administração ou no quadro de funcionários de um hospital, aproveita-se de sua posição oficial e comete estupro em uma mulher naquele hospital; ou

(e) comete estupro em uma mulher sabendo que ela está grávida; ou

(f) comete estupro em uma mulher quando ela tem menos de doze anos de idade; ou

(g) comete estupro em grupo (IPC, 1860, p. 166, tradução nossa<sup>210</sup>)

<sup>209</sup> O Artigo 370, incorporado à Constituição indiana em 1949, concedia status especial aos estados de Jammu e Caxemira, além de estabelecer termos para a integração desse estado à União após independência da Índia em 1947. No ano de 2019 foi revogado, reorganizando o território em duas uniões: uma delas, Jammu e Caxemira; a outra, Ladakh. Assim, houve modificação no governo e administração do local, com aplicação integral das leis indianas, integrando-a ao resto do país. O status especial que concedia autonomia ao território foi encerrado, perdendo a capacidade de ter sua própria constituição e legislar em áreas específicas. Esta ação exacerbou as tensões e manifestações locais. Além disso, repercutiu na relação entre Índia e Paquistão, já que o Paquistão reivindica parte de Jammu e Caxemira.

<sup>210</sup> 376. **Punishment for rape.** (1) Whoever, except in the cases provided for by sub-section (2), commits rape shall be punished with imprisonment of either description for a term which shall not be less than seven years but which may be for life or for a term which may extend to ten years and shall also be liable to fine unless the woman raped is his own wife and is not under twelve years of age, in which case, he shall be punished with imprisonment of either description for a term which may extend to two years or with fine or with both: Provided that the court may, for adequate and special reasons to

De qualquer forma, a temática do estupro, embora ainda seja um assunto sensível no país, se tornou muito pertinente. O caso contribuiu com a intensificação da urgência no debate a respeito de temáticas sobre a mulher, intensificando também as discussões sobre violência de gênero e, conseqüentemente, aumentando a força e visibilidade nacional e internacional para o movimento feminista indiano. Notou-se, inclusive, um aumento estatístico em denúncias, demonstrando que outras mulheres se sentiram mais confortáveis para delatar agressões sofridas. A denúncia de estupro aumentou de 25 mil/ano em 2012, para mais de 36 mil/ano em 2014, apesar de ainda não representar a realidade total.

Ainda assim, em uma pesquisa publicada no *Hindustan Times*, Monique Villa (2008) apontou que o país está entre os mais perigosos do mundo para mulheres. Foram entrevistadas em média 500 especialistas, usando como critério a violência sexual, tráfico humano e preservação de tradições culturais. De acordo com a *Organização Mundial da Saúde* (OMS), cerca de 35% das mulheres em todo o mundo já foram vítimas de violência sexual ou doméstica. Em 36 países, principalmente na África, Ásia e Oriente Médio, não existem dispositivos legais eficazes para lidar com a violência doméstica. Por exemplo, durante as discussões sobre uma legislação para combater a violência contra as mulheres em Mianmar na década de 2010, houve relatos de múltiplos grupos que se opuseram à criminalização do estupro conjugal, incluindo mulheres que ocupavam cargos no Comitê Nacional para Assuntos das Mulheres (Htun; Jensenius, 2020, p. 150).

Embora no espaço público o crime aconteça de maneira circunstancial, é justamente no ambiente doméstico, onde em tese a mulher deveria se sentir protegida, onde mais ocorrem crimes. Em uma pesquisa realizada pelo *Fundo de População das*

---

be mentioned in the judgment, impose a sentence of imprisonment for a term of less than seven years. (2) Whoever, (a) being a police officer commits rape (i) within the limits of the police station to which he is appointed; or (ii) in the premises of any station house whether or not situated in the police station to which he is appointed; or (iii) on a woman in his custody or in the custody of a police officer subordinate to him; or (b) being a public servant, takes advantage of his official a position and commits rape on a woman in his custody as such public servant or in the custody of a public servant subordinate to him; or (c) being on the management or on the staff of a jail, remand home or other place of custody established by or under any law for the time being in force or of a women's or children's institution takes advantage of his official position and commits rape on any inmate of such jail, remand home, place or institution; or (d) being on the management or on the staff of a hospital, takes advantage of his official position and commits rape on a woman in that hospital; or (e) commits rape on a woman knowing her to be pregnant; or (f) commits rape on a woman when she is under twelve years of age; or (g) commits gang rape. (Indian Penal Code, 1860, p. 166)

*Nações Unidas*, envolvendo 9.200 homens indianos, aproximadamente um terço dos entrevistados admitiram ter coagido suas esposas a atos sexuais; no Reino Unido, o Serviço Nacional de Saúde estima que cerca de 45% de todos os estupros são cometidos por parceiros atuais (Htun; Jensenius, 2020, p. 148). Na trama, o corpo de Bulbbul é violado de diversas maneiras, desde o nível físico até o emocional, retratando experiências possíveis de serem vividas por uma mulher na Índia, tais como violência doméstica e estupro.

Os colonizadores, por sua vez, são representados principalmente pelos irmãos Thakur: Indranil, esposo de Bulbbul, Mahendra, cunhado mais velho, e Satya, cunhado mais jovem. O poder patriarcal é reforçado pelos personagens coadjuvantes de Gaadiwaan – o cocheiro, Mr. Dinkar e Gowtinath – homens moradores do vilarejo. Ademais, na personagem de Binodini que, embora seja mulher, também contribui para a manutenção do sistema de opressão.

Podemos realçar duas cenas adicionais de tensão na narrativa. Primeiramente, o momento em que Bulbbul sofre uma agressão física brutal por parte de seu marido, Indranil, utilizando uma barra de ferro. Em seguida, é retratada a cena perturbadora em que ela é vítima de estupro pelo seu cunhado, Mahendra. No primeiro caso, quando Bulbbul sofre agressão física, ela é retirada da banheira pelo marido, Indranil. Primeiro ele acaricia sua cabeça, ela abre os olhos e, em seguida, a puxa pelos cabelos. A nudez da personagem se enuncia sempre no fora de campo. Aliás, é o único momento em que a trama indica uma intimidade física relacionada a nudez entre ela e o esposo.

Assim que ele puxa Bulbbul para fora da banheira, seu grito de pavor é silenciado pela trilha sonora, que não fica restrito somente à sensação de horror, pois também causa tristeza e empatia. Bulbbul não é ouvida, apenas vista, mesmo proferindo um grito de desespero, o que retrata a intensidade de seu silenciamento. Existe um jogo de enquadramento entre campo e fora de campo, uma vez que a nudez de Bulbbul não aparece e só temos ciência do seu sofrimento devido à expressão de horror em sua face. Além disso, a fim de intensificar o drama da cena, a passagem ocorre em câmera lenta. O corte de câmera alterna entre o movimento agressivo e raivoso de Indranil e a expressão de desespero de Bulbbul cada vez que é atingida (Figura 4.4).

Figura 4.4 Indranil agride Bulbbul fisicamente



Fonte: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 54m24s.

A pintura no teto do banheiro de *Jathayu Vadham*, portanto, torna-se também um elemento de pavor sob a força do jogo do campo com o fora de campo, quando resgatamos o significado, como explicado no capítulo anterior. Este jogo de contrastes opõe a subordinação da moça, deitada de bruços no chão e olhando para cima (Figura 4.4 - 2), com a dominância de Indranil, representada pelo plano médio de seu corpo, olhando de cima para baixo com Bulbbul fora de campo para o espectador (Figura 4.4 - 1). A dinâmica entre o campo e fora de campo é um jogo entre o que é mostrado em um espaço e o que é imaginado pelo espectador. A linguagem de câmera indica uma forma de poder que controla e subjuga, disciplinando o corpo da vítima, dentro dos enquadramentos cinematográficos.

Desde o primeiro instante, a iluminação da cena contribui para a atmosfera tensa. A seguir, há um close-up do rosto desesperado de Bulbbul com a aceleração da câmera. Ainda apanhando, a expressão da moça muda para decepção, momento

em que ela para de reagir e que a câmera vai perdendo o foco no rosto completo, até que ela apague. Bulbbul continua sendo golpeada por Indranil até desmaiar, já que uma tela preta é usada para realizar um corte para a parte externa da mansão, onde relâmpagos imponentes mostram sua luminosidade. O *fade out*, embora seja considerado um corte, pode também indicar a perspectiva da personagem com o desmaio.

A cena indica que, embora uma agressão possa ser breve, aqui ela é retardada a fim de representar uma experiência eterna para Bulbbul, usando aproximadamente 2 minutos do tempo do filme. Em seguida, um corte temporal em que a protagonista já está sendo atendida por um médico, com o close em uma tigela de porcelana na qual o médico retira as joias e tornozeleiras, que se fundiram com a carne. Há um close de parte do rosto do médico após uma expiração de insatisfação, com ênfase na agulha com linha que ele usa para recuperar o estrago causado por Indranil.

Toda a raiva de Indranil é descontada em Bulbbul. Ele tenta limpar sua honra, já que o fato de Binodini ter apontado a possibilidade de traição mancha seu ego. Satya também é participante das suspeitas de Indranil, mas não toma conhecimento, nem sequer imagina esse cenário imaginado pelo irmão. Na Figura 4.4, é possível ver a primeira violação do corpo físico de Bulbbul. Durante a agressão, Indranil reduz a mobilidade do seu corpo; ele atinge principalmente seus tornozelos e pés, como se podasse as asas de um pássaro — aspecto que será aprofundado no Capítulo 4.

O gatilho para a agressão é causado por Binodini, que faz insinuações a respeito da amizade cultivada entre Bulbbul e Satya. Estas alusões, cautelosamente plantadas por Binodini, despertam raiva e ciúmes em Indranil, o patriarca da família, que desconfia que o sentimento amoroso existente possa ter sido consumado. Devido ao incômodo com a proximidade entre a esposa e o irmão mais novo, Indranil opta por proporcionar a oportunidade de Satya estudar em Londres, agindo como um pai. Em contrapartida, para com Bulbbul ele age como um carrasco, punindo-a fisicamente por estar se comportando de maneira inadequada.

Na personagem de Binodini, o filme demonstra como a vigilância é usada para reforçar normas sociais, especialmente no que diz respeito a sexualidade feminina. Ela atua como uma vigilante moral, mesmo sendo mulher e estando em condição de subalternidade, reforçando normas de gênero impostas pela sociedade,

principalmente quando denuncia Bulbbul a Indranil, indicando que ele não está percebendo algo que deveria ver e, conseqüentemente, punir. Assim, a maneira como as relações são retratadas por Dutt indicam a circulação desse poder, ainda que a forma de resistência feminina aconteça de maneira velada. Bulbbul, já como *Chudail*, atua de maneira oculta, aplica a própria justiça durante a noite e, na maioria das vezes, na floresta — seu local de domínio —, se expondo apenas para Dr. Sudip. Em contrapartida, Binodini, embora colabore com o poder dominante, também detém certo poder, assumindo uma postura dissimulada com a máscara das boas intenções para persuadir Indranil e, posteriormente, Satya. Dessa maneira, observamos o papel das tradições e do poder dominante no controle sobre o corpo.

E por fim, o terceiro momento de tensão ocorre depois de Indranil abandonar a casa. Bulbbul é estuprada por Mahendra, irmão gêmeo de seu esposo, em seu momento de maior vulnerabilidade. Esse acontecimento também é apresentado ao espectador através de uma lembrança dela, em flashback. De acordo com a dimensão visual, ela já havia sido atendida por Dr. Sudip e recebido cuidados médicos, pois seus ferimentos, sobretudo seus pés, estão enfaixados. Ela está dormindo e Mahendra, que desde que Bulbbul era criança demonstra obsessão por ela, se aproveita da situação.

Na abertura dessa cena, Mahendra dirige seu olhar para ela com um sorriso e diz “boneca”, fazendo uma comparação entre ela e a boneca que segura em sua mão (Figura 4.5). A boneca, carregada de simbolismo sinistro, está intrinsecamente ligada aos elementos fundamentais da trama. Logo em seguida, ele manipula os sinos pendurados nos tecidos que sustentam as pernas e os pés de Bulbbul, indiferente aos gemidos de dor dela. Seu toque nos sinos se torna mais vigoroso e ele se posiciona sobre Bulbbul, que tenta resistir. No entanto, ao olhar nos olhos dela, sua expressão de sorriso se transforma, de modo que o ar supostamente inocente se transforma na expressão de um agressor. E é nesse momento que essa inocência é colocada em xeque, uma vez que a ambiguidade é exatamente a respeito da maneira como ele age, após ter sido comparado com uma criança no início da trama.

Figura 4.5 Bulbbul é estuprada por Mahendra



Fonte: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 1h7m37s.

Bulbbul não consegue evitá-lo, nem parar seu ato, pois ela está sozinha, fisicamente debilitada e não há ninguém para ajudá-la. No início ela tenta resistir, mas Mahendra tampa sua boca com as mãos, e Bulbbul tem seu grito novamente silenciado (Figura 4.5 - 3). Apesar de sua doença mental, ao penetrá-la, tampa sua boca, sabendo que sua ação fará com que Bulbbul grite. Depois, a câmera foca em seus pés elevados e nos movimentos de quadril de Mahendra. A câmera intercala entre a expressão de Bulbbul enquanto Mahendra está em cima dela e está sendo estuprada e seus pés que vão se enchendo de sangue devido à abertura dos pontos.



Tomada pela dor, ela para de resistir e desfalece, ficando desacordada e com os olhos abertos. Após ejacular, Mahendra deita-se no peito de Bulbbul muito satisfeito e volta a ter uma expressão inocente. Olha sorrindo para ela e ao ver a moça desacordada fica assustado. Chacoalha Bulbbul para que ela acorde, mas devido à não resposta da moça, sai de cima e volta para o seu quarto correndo em desespero.

Pouco depois, Bulbbul acorda após ser tomada pela energia de *Kālī*, uma das formas de *Durgā*, quando senta-se na cama e grita. Dessa vez seu grito é longo, alto, sendo sua forma de expressão. Ele não é silenciado. Somente nesse momento que Binodini, a única pessoa presente na casa além de Bulbbul e Mahendra, ouve. Na Índia, as vítimas do colonialismo expressaram sua resistência de uma maneira que ia além das estruturas e dos métodos estabelecidos pelo colonizador e até mesmo além das formas de resistência dos movimentos coloniais.

[...] o grito das vítimas do colonialismo foi, em última instância, um grito para ser ouvido em outra linguagem – desconhecida do colonizador e dos movimentos coloniais que ele havia criado e, em seguida, domesticado. Isso explica por que o restante desta análise deve procurar entender o legado colonial na Índia pós-colonial em uma linguagem que, enquanto incorpora a linguagem do mundo moderno, também tenta ficar fora dela. As mudanças do tempo pretérito para o presente nas páginas seguintes, e do tempo presente para o pretérito, são parte do mesmo esforço. (Nandy, 2015, p. 36)

As consequências do colonialismo continuam a moldar o presente e, inclusive, as relações de gênero. Da mesma forma que o presente também influencia nossa interpretação do passado colonial, esse “grito” das vítimas era uma tentativa de comunicar através de outras formas de representação. Quando Bulbbul grita, Binodini está dormindo e infere que algo errado aconteceu após ouvir o barulho e, em seguida, vê Mahendra entrar correndo no quarto assustado.

Mahendra está segurando a parte de baixo da roupa, se joga na cama e se encolhe em posição fetal, comportando-se como uma criança. Binodini lhe dá uma bronca, apontando o dedo em seu rosto. Após este incidente, a inocência de Mahendra é contestada pelo espectador, uma vez que ele tem um comportamento assertivo. O elemento de horror reside no fato dele saber como calá-la e também pelo sentimento de culpa demonstrado ao sair correndo para o quarto dele e de Binodini. Independente dos problemas mentais que ele apresenta na trama, tudo indica que ele tem ciência que o estupro não deveria ser realizado. Além disso, é exatamente este

comportamento duvidoso, bem como sua suposta inocência, que causam suspense em alguns momentos da narrativa.

Mahendra caminha pela casa com uma boneca de tecido enquanto balbucia “boneca”, demonstrando interesse em brincar com Bulbbul desde a infância da moça. Bulbbul nunca ficava sozinha na casa; porém, quando Satya vai estudar em Londres e Indranil abandona a casa, o ambiente doméstico, que em teoria deveria protegê-la, torna-se mais um local em que ela se encontra vulnerável. Durante toda a trama, a relação entre Binodini, uma mulher adulta, e Mahendra, fica restrita ao fato de ele ser dependente dela e de não ter consciência da relação conjugal entre eles. Mas conforme já comentado no subtítulo anterior, pode-se inferir que eles se casaram durante a infância dela e ela, possivelmente, possa ter sofrido experiências muito desagradáveis com ele.

A vulnerabilidade do feminino na narrativa fílmica pode ser compreendida de maneira ambígua. Se por um lado homens alegam a fragilidade da mulher, para argumentar que elas devem ser cuidadas e estar restritas ao ambiente doméstico para proteção, por outro, muitas vezes, esses mesmos homens são os indivíduos que rompem limites, agredem e violentam sexualmente suas esposas, para punir determinado comportamento ou para descontar suas emoções, usando-as como válvula de escape. Em números disponibilizados no relatório indiano NCRB (2022), demonstrou-se que o estupro e a violência contra a mulher são mais comuns no ambiente doméstico.

Em *Bulbbul*, além da agressão física sofrida pela protagonista, há também o caso de uma personagem coadjuvante, esposa do Sr. Dinkar – uma das pacientes de Dr. Sudip. Em um diálogo com Bulbbul, o médico conta sobre a recorrência da esposa sempre “cair da escada”, embora só a casa de Bulbbul tenha escada, apontando para o fato de que Sr. Dinkar a agride com frequência. Ao tratar da categorização do horror para o gênero feminino na trama, aborda-se o fato de o ato de se “cair da escada” também ter sido usado como justificativa por Indranil, quando questionado por Dr. Sudip acerca da causa dos ferimentos. Isso demonstra que certos comportamentos não são relacionados estritamente à cultura que estão inseridos, uma vez que a justificativa também é adotada para esconder agressões e abusos ocorridos em contextos ocidentais atuais.

Na Figura 4.6, é possível observar que, no velório do Sr. Dinkar, após ele ser atacado por *Chudail*, sua esposa, agora viúva, ainda está com o braço imobilizado devido à suposta queda da escada. Assim, a posição de subalternidade da mulher, que não é ouvida e nem respeitada em seu próprio lar, o que fica destacado em vários momentos e personagens. Por isso, na trama, nenhuma delas denuncia a agressão sofrida. Bulbbul não denuncia o fato de ser estuprada por Mahendra. Binodini fala para ela ficar quieta, lembrando-a de que mulheres são as guardiãs dos próprios lares. No século XIX era considerada uma vergonha para a família quando uma mulher era estuprada. Essa dinâmica reflete não apenas as normas e valores patriarcais predominantes na sociedade colonial, mas também a maneira como o sistema legal colonial perpetuava e reforçava essas desigualdades de gênero. As mulheres, muitas vezes, enfrentavam um sistema judicial que culpava a vítima, duvidava de suas palavras e submetia-as a um escrutínio rigoroso, enquanto ao mesmo tempo exigia delas uma prova excepcionalmente alta para validar suas alegações de estupro (Kolsky, 2010).

Figura 4.6 Esposa de Mr. Dinkar no velório com braço imobilizado devido à fratura óssea



Fonte: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 30m31s.

Outro detalhe relevante é a condição física da vítima e do abusador. Kolsky (2010, p. 1107) destaca que no século XIX, na lei estatutária, a aparência física, o estado civil e o comportamento de uma mulher não deveriam ter relevância ou posição legal; porém, na prática dava-se demasiada ênfase a essas questões nos tribunais.

Questões como a força e a estatura dos reclamantes e réus foram consideradas pelo tribunal na determinação da probabilidade abstrata de um réu ser capaz de dominar sua vítima pela força. Inúmeros casos de estupro absolveram o agressor por considerar a força de ambos equivalentes e julgar possível de a mulher resistir. Diante disso, a vítima era acusada de ter cedido ao ato, mas para não ser considerada impura, acabou acusando.

Ou seja, ao invés de determinar se um crime realmente ocorreu com base nas provas apresentadas, o julgamento era orientado para averiguar se poderia ter ocorrido com base em indicadores físicos supostamente objetivos. Essa abordagem reflete não apenas preconceitos sociais profundamente arraigados e estereótipos de gênero, mas também revela as falhas do sistema legal em aplicar os princípios de justiça de maneira imparcial e objetiva. Ao desconsiderar as provas concretas e focar em fatores subjetivos e irrelevantes, os tribunais coloniais criaram um ambiente no qual a justiça muitas vezes era negada às vítimas de estupro e a responsabilidade dos agressores era minimizada ou ignorada.

Considerando-se esse contexto, é plausível que em um julgamento, uma das possíveis justificativas para amenizar a culpa do agressor seja sua alegada condição de doença mental. Além disso, mesmo estando acamada, o fato de ter os dois braços livres poderia sugerir a possibilidade de se defender das investidas. Essa situação evidencia como a estrutura patriarcal pode distorcer a percepção da culpabilidade em casos de violência contra as mulheres, muitas vezes minimizando a responsabilidade do agressor em detrimento da vítima.

Quando Dr. Sudip, com o olhar clínico de médico, percebe que Bulbul foi estuprada, ele pergunta quem fez isso e se coloca à disposição para ajudá-la. Mas ela não conta para ele, talvez por insegurança, medo ou falta de confiança, optando por se manter em silêncio. Para além do silenciamento da personagem, evidências médicas só passaram a ser consideradas a partir de 1850, o que também não estavam isentas de preconceitos ou falhas (Kolsky, 2010). A introdução mais frequente das evidências médicas e sua crescente relevância para os resultados dos julgamentos refletiam uma tentativa de trazer uma abordagem mais objetiva e científica para a investigação de casos de violência sexual. Mas inicialmente, suas interpretações poderiam ser influenciadas por preconceitos de gênero, classe ou casta, e nem sempre refletiam com precisão a experiência da vítima. Além disso, as limitações da

ciência forense da época também poderiam resultar em conclusões imprecisas ou inconclusivas.

De qualquer forma, a presença ou ausência de evidências médicas passou assim a ter efeitos perceptíveis nas decisões legais, de modo que a prova de violência física ao corpo da vítima oferecia evidências claras de não-consentimento e corroborava a veracidade de uma acusação de estupro. Por outro lado, a ausência de evidências de violência física muitas vezes reforçava a suposição de uma acusação falsa, especialmente se não houvesse outras evidências substanciais para apoiar a alegação da vítima (Kolsky, 2010).

Jolly e Raste (2006) destacam a dificuldade de o estupro ser considerado um crime de fato, já que houve casos em que o agressor pediu a vítima em casamento e juiz considerou como uma possibilidade de absolvição. O problema destacado pelas autoras gira em torno do fato de que o casamento é visto como uma possibilidade de remediar o problema, reintegrando o agressor na sociedade. Isso acontece porque o foco está no fato de ele ter relações sexuais com uma mulher que não lhe pertencia, e não porque agrediu o corpo e a dignidade da vítima. Isso também corrobora o fato de que quando a vítima é casada com o agressor, a agressão não seria considerada estupro, portanto o casamento seria uma das soluções para a resolução de alguns casos.

Na maioria dos casos de estupro, seja coletivo ou doméstico, vítimas relatam que sofrem ameaça, são humilhadas ou se sentem intimidadas. A ameaça é devido à certeza dos criminosos de que dificilmente haverá uma punição. Em 2016, uma família teve seu veículo interceptado por criminosos, onde mãe e filha de 13 anos foram vítimas de estupro coletivo (O Globo, 2016b). Em outro caso, uma mulher, vítima de estupro, passou por esta triste experiência três anos depois do primeiro incidente pelos mesmos criminosos, após saírem da prisão (O Globo, 2016a). Além disso, vídeos de estupro coletivo são vendidos na Índia sem punição efetiva para os responsáveis que lucram com este material.

Devido aos impactos sociais e traumáticos causados não só pelo incidente, mas pelo processo em busca de justiça, as vítimas se sentem desencorajadas a fazerem a denúncia. Outra questão delicada é a dificuldade de punir os agressores, sobretudo quando o crime é realizado de maneira coletiva. O movimento feminista tem denunciado numerosos casos de mulheres que foram vítimas, principalmente de violência sexual, e tem criticado a postura passiva da sociedade diante dessa

problemática. Devido à urgência dos movimentos sociais, obras cinematográficas que sejam capazes de exprimir uma crítica ao modelo obsoleto de sociedade, apesar de algumas serem incipientes, são retribuídas com boa recepção do espectador.

Aqui vale citar novamente o isolamento domiciliar devido ao contexto da pandemia de COVID-19, que resultou em problemas que vão além de fatores clínicos e epidemiológicos em escala global, também apresentando consequências sócio-políticas e econômicas, bem como reestruturando as formas de se relacionar. Para além do temor coletivo acerca do adoecimento, morte e dificuldade de acessar alimentos e medicamentos, o problema da violência doméstica também foi ressaltado. Desse modo, muitas mulheres enfrentaram outras dificuldades, já que houve um aumento estatístico considerável no número de denúncia contra agressores no ambiente familiar.

Na primeira quinzena da primeira fase do *lockdown*, a Comissão Nacional para as Mulheres (NCW) relatou o aumento de 100% nas denúncias de violência sofrida dentro de casa. O aumento estatístico de violência doméstica ocorre devido à maior permanência dos agressores em casa. Sabemos que isso não foi uma realidade exclusiva da Índia, e que, possivelmente, os dados divulgados não representam os dados reais devido ao problema de subnotificação. Porém, especificamente no contexto da Índia, embora a pandemia tenha sido uma situação temporária, houve a preocupação a respeito da política de prevenção contra o coronavírus resultar na exclusão de infectados, desenvolvendo um novo sistema de castas (Roy, 2020). Este fenômeno agravaria, portanto, a subalternidade de alguns grupos que já são excluídos e marginalizados, criando afastamento ainda maior.

Ainda assim, de 2007 a 2016 os casos de violência contra a mulher reportados tiveram um crescimento de aproximadamente 83% no país, incluindo ataques com ácido por parte de ex-maridos. De acordo com dados divulgados pela BBC, no ano de 2018 foram registrados 33.977 casos de estupro na Índia, o que equivale a uma mulher sendo estuprada a cada quinze minutos (Pandey, 2020). No ano de 2021, a Índia registrou aproximadamente 31.677 casos de estupro, em média 86 por dia, e 49 casos de crimes contra a mulher por hora (Singh, 2023). Acredita-se que esses números sejam ainda maiores, já que ainda existe ausência de denúncias, além do fato de muitos crimes ainda não serem noticiados.

Também foram registrados mais de 29 mil casos de homicídio, número que representa um aumento marginal de 0,3% quando comparado ao ano de 2020

(Biswas, 2022). De acordo com dados da BBC News, em uma pesquisa realizada nos anos de 2005 e 2006, foram entrevistadas 125 mil mulheres de 25 estados indianos; a estatística de mulheres indianas que alegam já ter sofrido algum tipo de violência de seus parceiros íntimos transcorre de tal maneira que 10% alega já terem sido forçadas pelo esposo a ter relações sexuais; em média 30% delas já sofreu violência conjugal, não só do marido, mas também de outros membros da família.

Assim sendo, apesar do casamento ser visto como uma união sagrada entre o homem e mulher, na prática muitos maridos passam do limite com suas esposas. Embora existam inúmeros casos de violência contra a mulher no país, o argumento da sacralidade do matrimônio ainda é usado para não criminalizar o chamado estupro marital (quando a mulher é forçada pelo próprio marido a ter relações sexuais). Assim, a lei do estupro não se aplica na relação conjugal entre marido e esposa, caso a mulher já tenha dez anos de idade ou mais, uma vez que a partir do momento em que a mulher se casa, ela passa a ser considerada propriedade absoluta do esposo, ficando fora da proteção da lei penal. De acordo com a Suprema Corte da Índia, a não criminalização do estupro marital se dá devido à dificuldade de avaliar a veracidade da denúncia. Existem casos de denúncias de estupros falsos e mulheres que agem de má fé contra a família do esposo.

Porém, mesmo em casos em que o estupro realmente acontece, independentemente de ocorrer pelo marido ou em um ambiente público, é uma acusação fácil de ser feita e difícil de ser provada (Kolsky, 2010). Ainda assim, o movimento feminista criticou a postura passiva da sociedade em relação ao aumento estatístico de casos de mulheres que foram vítimas de violência sexual. Gangoli (2007) afirma que é preocupante o alto grau de aceitação da violência doméstica por parte das mulheres, já que 57% delas acreditam que o esposo tem direito de agredir a esposa se ela não cumprir seu papel de gênero. Para Kishor e Gupta (2004), entre as funções atribuídas ao papel social da mulher está incluído todos os cuidados do lar e afazeres domésticos, tais como cozinhar, limpar, cuidar dos filhos, do marido e do restante da família, caso todos morem na mesma casa. Porém, o dote também é colocado nesta categoria, então, se o dote oferecido pela família da noiva for considerado insuficiente ou não corresponder ao esperado, esta mulher será punida pela família do noivo. Em casos em que a família da mulher não paga o dote após a consumação do casamento, alguns homens abandonam a família ou matam a mulher.

Ou mesmo quando uma mulher dá à luz e a prole é constituída majoritariamente por meninas, a mulher também corre risco de ser abandonada.

Dutt representa essa experiência na esposa do cocheiro, Gaadiwaan. Ela não sofre agressão física, mas é humilhada pelo marido quando ele a troca por uma mulher mais jovem, obtida através de um segundo casamento. Ele não consulta a primeira esposa a respeito da decisão, nem leva em consideração sua desaprovação. Depois de um tempo de convivência, a segunda esposa pede para Gaadiwaan mandar a primeira embora, o que ele acata. Devido ao desgosto e vergonha por se sentir descartável, a primeira esposa se suicida se jogando no rio. Na Figura 4.7, vemos a sua nova configuração familiar após o segundo casamento. Gaadiwaan sorridente, a primeira esposa à esquerda, a segunda cobrindo o rosto à direita e o filho do primeiro casamento atrás.

Figura 4.7 Gaadiwaan e sua família



Fonte: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 12m 53s.

Embora essa relação não apareça na trama, é possível, com base no contexto, inferir a respeito da existência de uma dinâmica familiar conflituosa na casa de Gaadiwaan, principalmente entre as duas esposas que estão ocupando um mesmo espaço. Em tal situação, por vezes, é possível que algumas mulheres contribuam negativamente para a existência de outras, problema acentuado quando dividem também o esposo.



No século XIX a prática de bigamia era mais difundida em algumas comunidades. Como Gaadiwaan e a esposa aparentam ser hindus, é possível que a adesão de uma segunda esposa tenha amparo em um costume secular de Gujarat chamado *Maitri Karar*, traduzido como contrato de amizade, que atualmente é ilegal, mas era usado para contornar as disposições da Lei do Casamento Hindu. *Maitri Karar* consiste em um contrato registrado com duas testemunhas que legitima um relacionamento entre um homem casado e sua amante solteira. É semelhante ao costume de *Nata Pratha*, praticado em partes do Rajastão e Madhya Pradesh, costume esse que também permite que duas pessoas casadas legitimem o caso e se envolvam de maneira aceitável, mas somente é válido quando ambos são casados. Em ambos os casos é exigido um pagamento, uma espécie de dote, que serviria como apoio financeiro do homem para a mulher, conferindo certo grau de segurança a esta.

Aliás, vale ressaltar que no já mencionado caso onde o conselheiro da aldeia de Somiyana (distrito panchayat do Rajastão), Ratan Lal Jat, foi preso no ano de 2015 por se casar com uma menina de apenas seis anos de idade, este recorreu ao costume do *Nata Pratha* como justificativa para tal. Em uma matéria do *India Express* (Singh, 2015), ele alegou que tinha um relacionamento com uma mulher casada e queria morar com ela e ter um relacionamento estável. Mas como ele ainda era solteiro, não podia aderir o costume, por isso desposou uma criança. Até porque, se for verdade, em nenhum momento ela apresentaria resistência ao fato de ele ter um relacionamento extraconjugal.

De qualquer forma, no século XIX, a lei britânica, bem como a lei hindu, proibia explicitamente tais práticas com regulamentações e atos legislativos. No IPC (1860), a bigamia e poligamia eram criminalizadas, o que continua até os dias de hoje. Porém, devido à lei muçulmana, essa criminalização é aplicada de maneira seletiva, sendo permitida em algumas religiões e condições. Ainda assim, no Artigo 494 do Código Penal Indiano (IPC, 1860, p. 215, tradução nossa<sup>211</sup>), é punido com prisão de até sete anos, passível de multa, se um dos membros obter um segundo casamento, caso a primeira esposa ou marido esteja vivo.

---

<sup>211</sup> 493. Cohabitation caused by a man deceitfully inducing a belief of lawful marriage.--Every man who by deceit causes any woman who is not lawfully married to him to believe that she is lawfully married to him and to cohabit or have sexual intercourse with him in that belief, shall be punished with imprisonment of either description for a term which may extend to ten years, and shall also be liable to fine. (IPC, 1860, p. 215)

De qualquer forma, é possível observar como o direito da mulher de ir e vir e sua condição de cidadã ainda não são assegurados (Sangari; Vaid, 1997). Na seção de deveres fundamentais da CI, estabelece-se que é dever de todo cidadão indiano renunciar a qualquer prática que desonre ou manche a dignidade da mulher.

51A. Deveres fundamentais. - Será dever de todo cidadão de Índia -  
 (a) respeitar a Constituição e respeitar os seus ideais e instituições, a Bandeira Nacional e o Hino Nacional;  
 (b) valorizar e seguir os nobres ideais que inspiraram nossa luta nacional pela liberdade;  
 (c) defender e proteger a soberania, a unidade e a integridade da Índia;  
 (d) defender o país e prestar serviço nacional quando chamado para fazer isso;  
 (e) promover a harmonia e o espírito de fraternidade comum entre todo o povo da Índia, transcendendo os aspectos religiosos, linguísticos e diversidades regionais ou seccionais; renunciar a práticas depreciativas dignidade das mulheres;  
 (f) valorizar e preservar o rico património do nosso complexo cultura;  
 (g) Proteger e melhorar o ambiente natural, incluindo florestas, lagos, rios e vida selvagem, e ter compaixão pela vida criaturas;  
 (h) desenvolver o temperamento científico, o humanismo e o espírito de investigação e reforma;  
 (i) salvaguardar a propriedade pública e abdicar da violência;  
 (j) lutar pela excelência em todas as esferas da vida individual e atividade coletiva para que a nação ascenda constantemente a níveis mais elevados de esforço e realização (CI, 2022, p. 25, tradução nossa<sup>212</sup>)

Esta disposição reflete o compromisso do Estado indiano em proteger os direitos e a dignidade das mulheres, reconhecendo sua importância fundamental na construção e na preservação da sociedade. A mulher na Índia muitas vezes é simbolicamente associada à Mãe Índia, personificando os ideais de proteção, cuidado e nutrição da nação. No entanto, apesar desses princípios consagrados na Constituição e da reverência cultural pela figura da Mãe Índia, a realidade enfrentada pelas mulheres na Índia ainda é marcada por desafios significativos, incluindo violência de gênero, discriminação e desigualdade de oportunidades.

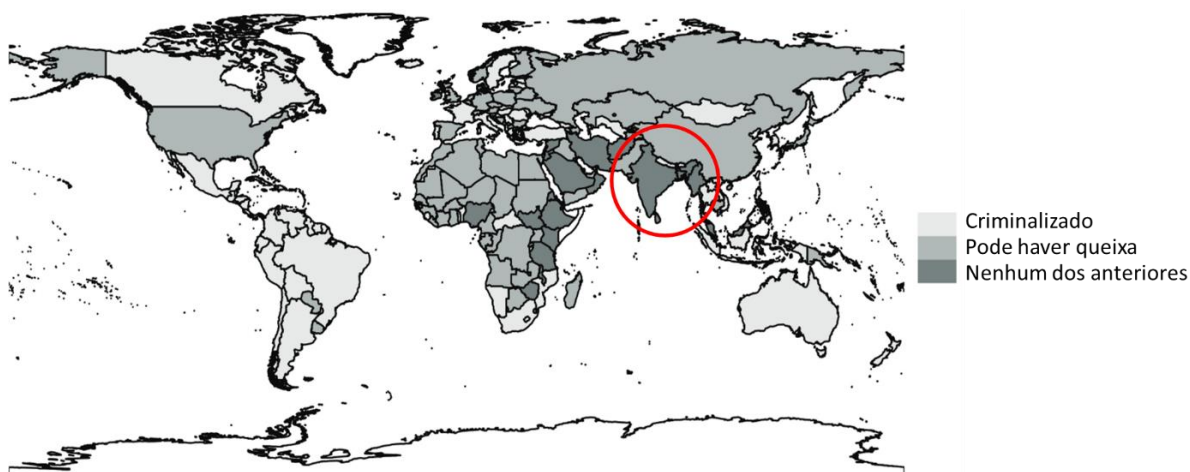
---

<sup>212</sup> Original: 51A. **Fundamental duties.** — It shall be the duty of every citizen of India — (a) to abide by the Constitution and respect its ideals and institutions, the National Flag and the National Anthem; (b) to cherish and follow the noble ideals which inspired our national struggle for freedom; (c) to uphold and protect the sovereignty, unity and integrity of India; (d) to defend the country and render national service when called upon to do so; (e) to promote harmony and the spirit of common brotherhood amongst all the people of India transcending religious, linguistic and regional or sectional diversities; to renounce practices derogatory to the dignity of women; (f) to value and preserve the rich heritage of our composite culture; (g) to protect and improve the natural environment including forests, lakes, rivers and wild life, and to have compassion for living creatures; (h) to develop the scientific temper, humanism and the spirit of inquiry and reform; (i) to safeguard public property and to abjure violence; (j) to strive towards excellence in all spheres of individual and collective activity so that the nation constantly rises to higher levels of endeavour and achievement. (CI, 2022, p. 25)

Assim, quando uma mulher é estuprada ou sofre qualquer tipo de violência, o crime é cometido contra a mulher, mas adicionalmente também pode ser interpretado como um crime contra a nação, ferindo, inclusive, o Artigo 21, que prevê “proteção da vida e da liberdade pessoal” (CI, 2022, p. 11, tradução nossa<sup>213</sup>), além de constituir como uma desonra à nação. Portanto, nesse processo, é crucial que os cidadãos indianos se comprometam ativamente a combater todas as formas de desrespeito e violação dos direitos das mulheres, em consonância com os valores fundamentais da Constituição e a visão de uma sociedade igualitária e justa.

Quando comparado à situação global, a Índia acaba por se destacar negativamente no que tange aos direitos de vítimas de estupro marital. Na Figura 4.8, é possível observar como países lidam com estupros cometidos por parceiros amorosos atuais. Alguns países veem o ato do agressor como um crime; outros permitem que a vítima registre a queixa, mas não quer dizer que é criminalizado; e por fim, há países que não criminalizam e não permitem que o boletim de ocorrência seja realizado. Nos casos em que se tem ausência de legislação que criminalize diretamente o estupro marital, essa conduta fica vulnerável a interpretações e contestações legais, o que facilita a persistência da crença de que não constitui um crime grave.

Figura 4.8 Países que criminalizam o estupro marital



Fonte: HTUN, Mala; JENSENIUS, Francesca R. **Fighting violence against women: Laws, Norms & Challenges Ahead**. Daedalus, vol. 149, no. 1, 2020, p. 149. Figura criada pelos autores com base nos

<sup>213</sup> Original: 21. **Protection of life and personal liberty**. — No person shall be deprived of his life or personal liberty except according to procedure established by law. (CI, 2022, p. 11)

dados do Grupo Banco Mundial, Mulheres, Empresas e a Lei 2018 (Washington, D.C.: Banco Mundial). Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/48563038> Acesso em: 21 nov. 2023. (Adaptado pela autora)

Segundo dados fornecidos por Htun e Jensenius (2020), em uma compilação de 189 países pelo conjunto de dados do WBL, cerca de 78 países (41%) possuem legislação que explicitamente criminaliza o estupro conjugal. Em outros 77 países (41%), incluindo os Estados Unidos, a maioria dos países europeus e uma grande parte da África e Ásia, uma mulher tem o direito de processar criminalmente seu cônjuge por estupro marital. Nos 34 países restantes (18%), predominantemente localizados na África, no Oriente Médio e na Ásia, com destaque para a Índia (destacada em vermelho), mulheres casadas não têm proteção legal contra o estupro conjugal, e o conceito continua a ser contestado por diversos atores sociais. De acordo com a seção 375 do IPC (1860), a coerção sexual dentro do casamento não constitui estupro.

**375. Estupro.** Um homem é considerado culpado de "estupro" quando, exceto nos casos a seguir excetuados, tem relações sexuais com uma mulher em circunstâncias que se enquadram em qualquer uma das seis descrições a seguir:

**Primeira.** Contra a vontade dela.

**Segunda.** Sem o consentimento dela.

**Terceira.** Com o consentimento dela, quando tal consentimento foi obtido ao colocá-la, ou a qualquer pessoa em quem ela esteja interessada, com medo de morte ou de ferimentos.

**Quarta.** Com o consentimento dela, quando o homem sabe que ele não é seu marido e que o consentimento dela é dado porque ela acredita que ele é outro homem com quem ela está ou acredita estar casada legalmente.

**Quinta.** Com o consentimento dela, quando, no momento de dar tal consentimento, devido a insanidade mental, embriaguez ou à administração por ele pessoalmente ou por outra pessoa de qualquer substância entorpecente ou prejudicial, ela não é capaz de entender a natureza e consequências daquilo a que ela dá consentimento.

**Sexta.** Com ou sem o consentimento dela, quando ela tem menos de dezesseis anos de idade.

**Explicação.** A penetração é suficiente para constituir a relação sexual necessária para o crime de estupro.

**Exceção.** Relações sexuais por um homem com sua própria esposa, desde que a esposa não tenha menos de quinze anos de idade, não são consideradas estupro (IPC, 1860, p. 164, tradução nossa<sup>214</sup>)

<sup>214</sup> 375. **Rape.** A man is said to commit "rape" who, except in the case hereinafter excepted, has sexual intercourse with a woman under circumstances falling under any of the six following descriptions: **First.** Against her will. **Secondly.** Without her consent. **Thirdly.** With her consent, when her consent has been obtained by putting her or any person in whom she is interested in fear of death or of hurt. **Fourthly.** With her consent, when the man knows that he is not her husband, and that her consent is given because she believes that he is another man to whom she is or believes herself to be lawfully married. **Fifthly.** With her consent, when, at the time of giving such consent, by reason of unsoundness of mind or intoxication or the administration by him personally or through another of any stupefying or unwholesome substance, she is unable to understand the nature and consequences of that to which

Em 2013, o parlamento emendou a lei para criminalizar o estupro marital, mas somente se a esposa tiver menos de quinze anos. Posteriormente, em 2017, o Supremo Tribunal decidiu que é inconstitucional permitir o estupro marital de menores entre quinze e dezoito anos, abrindo caminho para que esposas com menos de dezoito anos denunciem estupro marital. Em 2018, um juiz do Tribunal Superior de Gujarat determinou que um homem que repetidamente estuprou sua esposa seria culpado por assédio sexual e crueldade conjugal, porém não por estupro devido à exceção conjugal.

Além da dificuldade de obter provas nesses casos, já que a situação se configura como sendo a palavra da vítima contra a do agressor (onde se reconhece também a existência de denúncias falsas), existe outro problema. Quando a mulher é estuprada por um homem com quem não é casada, muitos países isentam estupradores de penalidades criminais caso eles se casem com suas vítimas. Embora a leitura da seção 375 do IPC (1860) deixe bastante claro que o casamento não atua como fator de absolvição em caso de estupro (Jolly; Raste, 2006, p. 278), a mulher fica suscetível a sofrer não apenas essa, como também outras formas de abuso desse mesmo agressor. Embora a maioria das sociedades tenha reformado as leis para remover tais disposições de casamento, um grupo de países não o fez, incluindo Angola, Bahrein, Guiné Equatorial, Eritreia, Iraque, Jordânia, Líbano, Líbia, Filipinas, Síria, Tunísia e Palestina (Htun; Jensenius, 2020).

Até muito recentemente, os estados tomaram poucas medidas para combater a violência contra as mulheres (VAW), um conceito abrangente que engloba diversos fenômenos, incluindo estupro, violência por parte de parceiros íntimos, tráfico, assassinatos por honra e mutilação genital feminina. Na verdade, a maioria dos estados endossava muitos tipos de violência, por exemplo, através de leis que afirmavam que o sexo era uma obrigação conjugal, que os estupradores poderiam escapar de acusações se casassem com as vítimas, que os pais poderiam casar suas filhas meninas ou que homens que matavam esposas adúlteras estavam meramente "defendendo a honra". Os diversos fenômenos que hoje chamamos de VAW dificilmente eram reconhecidos como crime, muito menos como uma questão fundamental de direitos humanos (Htun; Jensenius, 2020, p. 144, tradução nossa<sup>215</sup>).

---

she gives consent. **Sixthly.** With or without her consent, when she is under sixteen years of age. **Explanation.** Penetration is sufficient to constitute the sexual intercourse necessary to the offence of rape. **Exception.** Sexual intercourse by a man with his own wife, the wife not being under fifteen years of age, is not rape. (IPC, 1860, p. 164)

<sup>215</sup> Original: Until quite recently, states took little action to combat violence against women (VAW), a comprehensive concept encompassing diverse phenomena including rape, intimate partner violence, trafficking, honor killings, and female genital mutilation. In fact, most states endorsed many types of

Na Índia especificamente, o estupro marital é um problema complexo e preocupante que reflete questões profundas relacionadas à objetificação das mulheres e de seus corpos. Assim como em outros países, a sociedade indiana muitas vezes perpetua a ideia de que as mulheres são propriedade dos homens e têm a obrigação de satisfazer suas necessidades, inclusive sexuais. Jolly e Raste (2006, p. 278) destacam que o estupro não é citado como uma lesão grave nos termos da seção 320 do IPC.

320. **Lesão grave** - Apenas os seguintes tipos de lesões são designados como "graves":

**Primeiro.** Emasculação [castração].

**Segundo.** Privação permanente da visão de um dos olhos.

**Terceiro.** Privação permanente da audição de um dos ouvidos.

**Quarto.** Privação de qualquer membro ou articulação.

**Quinto.** Destruição ou comprometimento permanente das funções de qualquer membro ou articulação.

**Sexto.** Desfiguração permanente da cabeça ou do rosto.

**Sétimo.** Fratura ou luxação de um osso ou dente.

**Oitavo.** Qualquer lesão que coloque em perigo a vida ou que cause ao sofredor, por um período de vinte dias, uma dor corporal intensa, ou o impossibilite de realizar suas atividades ordinárias (IPC, 1860, p. 143, tradução nossa<sup>216</sup>)

Apesar de o estupro poder ser categorizado como uma lesão grave conforme a oitava categoria da Seção 320 do IPC, é evidente que a gravidade desse crime transcende meramente os critérios estabelecidos. Diante da complexidade e da impactante natureza do estupro, seria apropriado considerar uma reformulação mais explícita ou até mesmo uma disposição específica que aborde as nuances e a violência intrínseca a esse ato criminoso. A necessidade de uma abordagem mais clara e detalhada se faz urgente, dada a gravidade dos danos físicos, psicológicos e sociais infligidos às vítimas de estupro, bem como a importância de uma resposta legal eficaz e adequada para lidar com essa forma repugnante de violência de gênero.

---

violence, for example through laws stating that sex was a marital obligation, that rapists could escape charges by marrying victims, that parents could marry off their girl children, or that men who murdered adulterous wives were merely "defending honor." The diverse phenomena we today call VAW was hardly recognized as a crime, let alone as a fundamental question of human rights. (Htun; Jensenius, 2020, p. 144)

<sup>216</sup> 320. **Grievous hurt.**--The following kinds of hurt only are designated as "grievous": **First.** Emasculation. **Secondly.** Permanent privation of the sight of either eye. **Thirdly.** Permanent privation of the hearing of either ear. **Fourthly.** Privation of any member or joint. **Fifthly.** Destruction or permanent impairing of the powers of any member or joint. **Sixthly.** Permanent disfiguration of the head or face. **Seventhly.** Fracture or dislocation of a bone or tooth. **Eighthly.** Any hurt which endangers life or which causes the sufferer to be during the space of twenty days in severe bodily pain, or unable to follow his ordinary pursuits. (IPC, 1860, p. 143)

Essa mentalidade patriarcal e a objetificação das mulheres contribuem para a percepção errônea de que o consentimento de uma esposa não é necessário dentro do casamento, criando um ambiente propício para o estupro marital. Em 2022, foi registrado um aumento de 4% nos casos de crimes contra a mulher em relação ao ano de 2021. As categorias dominantes incluem “crueldade por parte do marido ou de parentes”, “sequestro de mulheres” e “agressão a mulheres com a intenção de ultrajar seu pudor. Nos casos de crimes contra crianças, que apresentaram um aumento de 8,7% em relação a 2021, a maioria está relacionada a sequestro (45,7%).

Além do problema do estupro coletivo e do estupro marital, a Índia apresenta outras formas de violência sexual contra a mulher que não podem ser negligenciados. Geetanjali Gangoli (2007) problematizou e categorizou outros tipos de violência sofridas pelas mulheres, analisando o sistema jurídico na Índia, com o objetivo de diagnosticar a eficácia de leis e do direito legal. Ela destaca o julgamento de três casos de estupro no final do século XX na Suprema Corte: 1. *Mathura* (1978), 2. *Rameezabee* (1979), 3. *Maya Tyagi* (1980), em que as mulheres foram vítimas de estupro por serem abusadas por autoridades policiais. Esses casos influenciaram o sistema legislativo, de modo que resultou na inserção de uma nova categoria de estupro no IPC, o chamado *estupro sob custódia*. Quando o agressor é uma autoridade ou possui papel de destaque em uma instituição e se aproveita dessa posição de poder. Por exemplo funcionário público, superintendente, gerente, autoridade policial em presídio e/ou lares de detenção, autoridades médicas em hospitais psiquiátricos e/ou casas de repouso.

376B. Relações sexuais por funcionário público com mulher sob sua custódia.  
- Quem, sendo funcionário público, se aproveita de sua posição oficial e induz ou seduz qualquer mulher que esteja sob sua custódia como tal funcionário público ou sob a custódia de um funcionário público subordinado a ele, a ter relações sexuais com ele, tais relações sexuais não configurando o delito de estupro, será punido com prisão de qualquer descrição por um período que possa se estender até cinco anos e também estará sujeito a multa (IPC, 1860, p. 167, tradução nossa<sup>217</sup>)

---

<sup>217</sup> 376B. Intercourse by public servant with woman in his custody. Whoever, being a public servant, takes advantage of his official position and induces or seduces, any woman, who is in his custody as such public servant or in the custody of a public servant subordinate to him, to have sexual intercourse with him, such sexual intercourse not amounting to the offence of rape, shall be punished with imprisonment of either description for a term which may extend to five years and shall also be liable to fine. (IPC, 1860, p. 167)

O principal propósito era estabelecer leis para combater a violação de mulheres sob custódia por autoridades e membros dentro de sua jurisdição oficial, inclusive proibindo a divulgação pela mídia de seu caráter moral e comportamento sexual anterior, se houver. Nos três casos relatados pela mídia, as vítimas foram descritas como promíscuas; a maneira como esses casos foram relatados na mídia é relevante, pois devido à sua condição de subalternidade, as mulheres foram retratadas como culpadas, apesar de serem vítimas. Assim, essa legislação busca mitigar a violência sistêmica e institucionalizada que as mulheres enfrentam enquanto estão sob custódia oficial. Ela reconhece a responsabilidade das autoridades em proteger as mulheres e responsabilizar aqueles que abusam de seu poder.

Aqui, o estupro realizado como uma forma de punição evidencia a tentativa de legitimação do poder sobre a vítima, que é inferiorizada e não tem livre escolha sobre seu corpo. Neste caso, a punição é aplicada individualmente em um corpo, de modo que a pena não é aplicada apenas no indivíduo que está sendo punido, possui o objetivo de reverberar coletivamente para servir de exemplo e desincentivar determinados comportamentos. O caso de Bhanwari Devi (1990) exemplifica um tipo de estupro pelo poder. Após Devi protestar contra o casamento infantil em sua aldeia, foi violentada por membros de castas superiores, cujos privilégios na hierarquia social estavam sendo desafiados (Gangoli, 2007, p. 109). Esse ato de violência pode ser interpretado como uma tentativa de punir a vítima e, simultaneamente, enviar uma mensagem de intimidação para outras mulheres, visando dissuadir futuros protestos. Ao punir uma mulher como um exemplo para as demais, os agressores procuraram reforçar o medo e desencorajar qualquer ação semelhante no futuro.

Para Anupama Rao (2003), a casta em que a mulher está inserida é constantemente relacionada à exploração de gênero, violência sexual, além de outras humilhações que perpetuam o domínio de castas, incluindo a exploração do trabalho de mulheres dalits. Isso resulta na condição de múltipla colonização da mulher. Tais acontecimentos demonstram, portanto, a urgência de ouvir o povo subalterno e compreendê-lo enquanto sujeito, sobretudo a mulher, ainda mais de castas ditas inferiores, admitindo a existência do domínio das classes populares distintos da elite. As condições deploráveis das mulheres suspeitas, especialmente das classes mais pobres, nas mãos da polícia durante a detenção (Sarkar, 1994) revelam uma disparidade social em que as mulheres dalits (intocáveis) se tornam ainda mais vulneráveis ao cumprimento da justiça.



Portanto, é importante ressaltar que o estupro na Índia está além do desejo sexual masculino pela mulher, já que também representa um instrumento punitivo, a fim de relembrar a mulher de sua suposta condição de inferioridade e de ser posse do homem. Ou seja, se o homem julgar que a mulher teve um comportamento inadequado, ele se acha no direito de estuprá-la, individualmente ou em grupo, a partir de uma motivação prévia e sádica que considera a mulher inferior. A CI prevê igualdade de gênero; ainda assim, mulheres tem seu direito de ir e vir reprimidos, já que pode ser penetrada ao almejar usufruir de certa liberdade.

Embora na fonte não seja abordada a violência contra a mulher nestas condições de espaço público, não se pode negligenciar que *Bulbbul* possui uma representação multifacetada desse aspecto. Bulbbul está sob responsabilidade do marido, ainda assim, é violentada. A violência física contra a personagem principal também pode ser considerada uma forma de punição para o comportamento considerado inadequado pelo esposo, que na trama se configura pela proximidade excessiva de Bulbbul com o cunhado, Satya. O fenômeno é ambíguo, pois o ambiente doméstico deveria ser o local de segurança, já que durante séculos foi o local que lhe foi imposto. Porém, acaba sendo também onde a violência mais acontece. Por isso, ainda há desafios significativos a serem enfrentados para garantir que as mulheres, especialmente as mais socialmente vulneráveis, tenham acesso efetivo à justiça e que a implementação das leis seja feita de maneira justa e imparcial.

Desde o século XIX o IPC considera como estupro quando um homem se envolve em relações sexuais contra a vontade e sem consentimento da mulher. Mesmo se houver consentimento, ainda é considerado estupro se obtido através de ameaças, medo, dor, tortura ou se a mulher acreditar erroneamente estar legalmente casada ou ter uma percepção equivocada sobre a verdadeira identidade do agressor (Das, 1996). Essas condições ainda valem, mas a idade mínima para ser considerado estupro, independentemente de ter consentimento ou não, aumentou de dez para dezesseis anos de idade (Jolly; Raste, 2006).

As conquistas dos direitos civis e a promulgação de leis em favor das mulheres surgem de uma variedade de fatores. No entanto, a efetiva implementação dessas transformações enfrenta desafios devido à disparidade de perspectivas entre a sociedade patriarcal e as demandas das feministas.

Alguém diria alguma vez que o estupro é aceitável? Do patriarca mais complacente à feminista mais irada, todos declarariam o estupro como um terrível crime. Mas o aparente consenso é mítico, pois as razões por trás dessa opinião são diametralmente opostas. Para as forças patriarcais, o estupro é malévolo porque é um crime contra a honra da família, enquanto as feministas denunciam o estupro porque é um crime contra a autonomia e integridade corporal da mulher. Essa diferença na compreensão do estupro naturalmente leva a propostas diametralmente opostas para combater o estupro. Na perspectiva patriarcal, o estupro é uma maldição pior que a morte; não há vida normal possível para a mulher estuprada; a maneira de evitar o estupro é trancar as mulheres em casa, dentro da família, sob controle patriarcal. Nessa compreensão, a mulher estuprada é responsável pelo crime contra ela porque ou ela ultrapassou a linha de Lakshman do tempo (saindo após escurecer) ou a linha de Lakshman da respeitabilidade (vestindo-se de maneiras não convencionais ou saindo das quatro paredes de sua casa). Essa compreensão patriarcal é perversa no judiciário (Menon, 2012, p. 113, tradução nossa<sup>218</sup>).

Uma parte significativa desse avanço se deve, infelizmente, aos casos de crimes contra mulheres que chocaram autoridades e a população civil que provocaram mudanças mesmo com manutenção de tradições religiosas e culturais. Ademais, movimentos sociais liderados por mulheres e grupos de defesa dos direitos femininos na Índia têm desempenhado um papel crucial na luta pela igualdade de gênero, acesso à educação e direitos civis. Tais movimentos tem por objetivo promover transformações sociais e políticas que beneficiem as mulheres, abordando questões como o casamento infantil, o sistema de dotes, e a igualdade de oportunidades educacionais e profissionais.

Além disso, a pressão internacional, especialmente após o caso *Nirbhaya* (2012), aliada à crescente conscientização global sobre os direitos das mulheres, tem exercido influência significativa sobre as políticas e práticas na Índia. Em resposta a esses desafios, o governo indiano implementou diversas leis e políticas destinadas a promover os direitos das mulheres. Isso inclui a promulgação de leis contra o assédio sexual, medidas de proteção contra a violência doméstica e leis que garantem direitos de propriedade e herança para as mulheres. Essas iniciativas representam passos

---

<sup>218</sup> Original: Would anybody ever say that rape is acceptable? From the most complacent patriarch to the angriest feminist, all would declare rape to be a terrible crime. But the apparent consensus is mythical, for the reasons behind arriving at this opinion are diametrically opposite. For patriarchal forces, rape is evil because it is a crime against the honour of the family, whereas feminists denounce rape because it is a crime against the autonomy and bodily integrity of a woman. This difference in understanding rape naturally leads to diametrically opposite proposals for fighting rape. In the patriarchal perspective, rape is a fate worse than death; there is no normal life possible for the raped woman; the way to avoid rape is to lock women up at home, within the family, under patriarchal controls. In this understanding, the raped woman is responsible for the crime against her because either she crossed the lakshman rekha of time (by going out after dark) or the lakshman rekha of respectability (by dressing in unconventional ways or by leaving the four walls of her home at all). This patriarchal understanding is pervasive in the judiciary (Menon, 2012, p. 113).

importantes na jornada contínua rumo à igualdade de gênero e à justiça social na Índia.

### FORMAS DE RESISTÊNCIA À OPRESSÃO FEMININA

A narrativa de *Bulbbul* busca captar a complexidade das relações interpessoais. A figura do patriarca, representada em Indranil Thakur, esposo da protagonista, é a autoridade doméstica que exerce controle sobre todos os membros da família. Mas é possível observar como outras formas de poder permeiam as relações, já que diante da impossibilidade de enfrentamento da autoridade, indivíduos encontram suas formas de resistência, mesmo que de forma velada. Tal postura é facilmente observada em Bulbbul e Binodini. Essa dinâmica remete à força que permeia todas as relações, operando de maneira não unidirecional.

Conforme discutido anteriormente, Bulbbul, assim como outras mulheres da trama, está em uma condição de subalternidade por ser desprovida da capacidade de falar e ser ouvida. Mas por pertencer a uma família influente, provavelmente da classe social *bhadralok*, detém certo poder, mesmo que não seja suficiente para que ela possa construir a vida que deseja. Continua, portanto, oprimida e restrita ao espaço interno da mansão. Em seu *andarmahal*, espaço interno da casa restrito aos moradores, Bulbbul tem o seu corpo violado de várias maneiras. Ela está vulnerável quando é vítima de um matrimônio durante a infância com um homem adulto, acordo feito entre as famílias. Em um segundo momento, quando adulta, ela é agredida fisicamente pelo esposo como uma forma de punição por um comportamento considerado inadequado. Durante a agressão, tem seus pés mutilados, que pode estabelecer relação com casos reais de mutilação física, aspecto aprofundado no capítulo seguinte. E por fim, Bulbbul é vista como um objeto sexual por Mahendra, irmão gêmeo de seu marido, que a estupra em seu momento de maior vulnerabilidade física.

A obra de Dutt denuncia a objetificação do corpo feminino, que é agravado para a mulher de classe social e castas mais baixas. Nestes casos o estupro também adquire caráter de punição, que, portanto, acaba sendo considerado pelos familiares como consequência de um comportamento inadequado por parte da vítima, ao permitir neste caso o desenvolvimento de sentimentos amorosos pelo cunhado. Trata-se de uma atitude incoerente, já que a trama deixa implícita a relação extraconjugal

entre Indranil e Binodini, sendo que nenhum dos dois é punido fisicamente como consequência. Bulbbul precisa se vingar por conta própria, matando Mahendra, Indranil e outros homens que causam infortúnio para suas esposas.

Além da violência física e sexual, Bulbbul também sofre opressão. Satya reproduz o comportamento dos irmãos mais velhos em menor escala, já que ele não ataca a personagem fisicamente; ainda assim, possui um cuidado inicial, assumindo uma postura de “homenzinho” durante a infância, ao passo que segue assumindo essa postura na idade adulta. A essa altura, ele não só é cunhado-amigo e companheiro de Bulbbul, tratando-a como propriedade; Satya também objetifica sua cunhada ao tentar controlar o comportamento de Bulbbul, questionando por exemplo o motivo pelo qual ela não pratica do *purdah*, após julgar inadequado o fato de ela ter amizade com Dr. Sudip, um homem de fora da família.

Essa atitude de Satya ocorre por dois motivos. Primeiro, porque ele desconhece os eventos pelos quais ela passou, e segundo, pois ele ainda admira Indranil e aspira ser como ele quando crescer. Por isso, ele envia uma carta para Indranil contando a respeito dos acontecimentos e pedindo conselho a respeito de como proceder em relação à Bulbbul. A ignorância de Satya a respeito das dificuldades enfrentadas por ela faz com que ele a julgue como condenável. Na Figura 4.9, é possível observar a comparação de dois momentos de *Bulbbul*, usados a fim de se comparar a postura de Satya em relação à Bulbbul em diferentes momentos da trama.

Figura 4.9 Comportamento de Satya em relação a Bulbbul



Fonte 1, 2: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 04m 07s.

Fonte 3, 4: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 1h 05m 13s.

Nos primeiros momentos da trama (planos 1 e 2), tem-se o primeiro encontro entre Bulbbul e Satya. Esse encontro acontece no dia do casamento de Bulbbul, marcando um ponto inicial importante na narrativa. Enquanto Pishima, a Tia, busca pela menina, Satya a acompanha, curioso para encontrá-la. O cenário é de agitação e expectativa, com Bulbbul sendo resgatada de um galho de árvore, com suas vestes nupciais manchadas e desalinhadas e suas joias postas de maneira descuidada. Nesse momento, Satya, em tom jocoso, observa Bulbbul como se estivesse avaliando-a:

Satya: É um pouco desgrehada... Mas, vamos aceitá-la.

[Bulbbul empurra Satya]

Tia: Ei, ele tem razão! Vou ter que arrumá-la novamente.

Essa cena não apenas estabelece as bases da dinâmica entre Bulbbul e Satya, mas também revela as complexidades e tensões subjacentes às expectativas sociais e pessoais que cercam o casamento e o papel das mulheres na sociedade. Nota-se que Indranil não interage em nenhum momento com a menina que será sua esposa. Ele, o noivo, confraterniza apenas com o pai de Bulbbul e outros membros da família, já que é um acordo entre famílias. Mas Satya não só interage, como expõe a ela as suas intenções, afirmando que concorda com o casamento, como se representasse o irmão mais velho. Mesmo sendo criança, ele sabe o peso da sua opinião e não se reprime em dizer. A postura da Tia também é notável, já que ela sabe o que se espera de uma esposa, embora a menina não tenha consciência disso. Pishima demonstra frustração por ter que colocar a sobrinha nessa posição, já que ela tem consciência do que a espera, uma vez que dado o contexto, é muito provável que ela mesma já tenha sido uma dessas noivas.

Por outro lado, depois que Satya retorna de Londres, ele tem seu primeiro encontro com o Dr. Sudip, que até então não conheciam um ao outro. Ele vê Bulbbul com os pés no colo do médico, que os examina com frequência. Satya não entende o motivo e acha íntimo demais o médico tocar os pés dela. Quando Dr. Sudip se despede, Satya se senta ao lado dela. Bulbbul começa a se abanar com o leque de penas de pavão, e o diálogo segue:

Bulbbul: Porque você está tão irritado?

Satya: Você não pratica o *purdah*.

Bulbbul: (risos)... Vai. Não está atrasado para a sua caça?

O *purdah* (पर्दा *pardā*) é uma prática comum em algumas religiões, onde as mulheres são mantidas ocultas do olhar de pessoas externas e limitadas em suas interações com homens estranhos que não sejam parentes diretos. Durante o século XIX, a prática do *purdah* e o isolamento domiciliar eram obrigatórios para mulheres. Uma mulher respeitável não deveria interagir com nenhum homem de fora da casa, o que levanta questionamentos sobre a interação entre Bulbbul e Dr. Sudip por parte de Satya.

Apenas uma minoria das famílias indianas mantinha suas mulheres no *purdah*; o costume prevalece principalmente entre as castas mais altas no Norte da Índia e entre as classes mais abastadas de muçulmanos. No entanto, essa minoria tinha grande prestígio na sociedade, e as personalidades que foram moldadas sob condições de *purdah* estão entre aquelas que davam o ritmo à cultura (Mandelbaum, 1948, p. 134). Nos lugares onde o sistema de *purdah* é praticado, as mulheres são isoladas da vista de todos os homens, exceto de seus parentes mais próximos. O aprisionamento da criança nos aposentos das mulheres é ainda mais completo, pois nem ela nem sua mãe podem se afastar muito ou com frequência dos poucos cômodos do *zenana*. Assim, ela passa a primeira infância com pouca consciência de qualquer coisa que possa existir além do abrigo protetor constante de sua mãe (Mandelbaum, 1948). No entanto, essa prática começou a perder força conforme as mulheres bengalis começaram a ter acesso à educação e ingressarem em espaços políticos.

Além disso, há também a personagem de Binodini, que corrobora com a imposição, ainda que de maneira inconsciente, dos papéis de cada gênero na sociedade. Ao criticar o fato de Bulbbul ter que comprar novas joias, Binodini comenta sobre seu anel de casamento ter se alargado, querendo na realidade dizer que Bulbbul está deixando de lado sua única preocupação, que é o casamento, para pensar em outras coisas. Assim, quando Binodini diz que Bulbbul parece cansada e deveria se ater às suas funções, ela está tentando reprimi-la. Além disso, ela segue os costumes rigorosamente, não questionando a sua transformação visual em viúva, mas também seguindo do *purdah*. Devido à conduta moral, ela tenta punir Bulbbul devido ao ressentimento de sua própria desgraça. Ao invés de se libertar, tenta reprimir outras

mulheres; mais uma vez, alinha-se com a ideia de que o comportamento também exerce influência sobre o corpo do indivíduo.

A experiência de ser viúva na Índia, retratado na personagem Binodini, também tem particularidades. A psicóloga Vasantha Patri (2022) destaca que, a mulher que sobreviveu ao marido carrega o fardo de estar “fisicamente viva, mas socialmente morta”. A viúva é considerada um cadáver adiado em uma sociedade patriarcal que não respeita uma mulher que não possui um homem ao seu lado. É uma condição socialmente estigmatizada, que resulta em privação econômica. Na trama, quando Binodini fica viúva, ela deixa de morar na mansão. Este aspecto fica claro quando Satya retorna de Londres e vai, juntamente com Bulbbul, lhe fazer uma visita no viuvário. Logo depois, Bulbbul fica sabendo que Satya convidara Binodini para passar um tempo na mansão, deixando novamente evidente que ela não tem livre escolha sobre isso.

No ano de 1856 foi aprovada a lei de Recasamento de Viúvas, a fim de conscientizar a população, especialmente de viúvas infantis e de castas altas. Porém, Sangari e Vaid (1997) afirmam que além do estigma, havia uma cláusula que impedia a viúva do direito a pensão e herança dos bens de seu marido; além disso, a guarda da prole ficaria com a família do falecido pai. Mesmo que a mulher abrisse mão do seu direito à pensão ou propriedade do primeiro marido, ainda existia o dilema de abrir mão dos filhos, que resultou em poucas mulheres usufruindo deste direito. Dessa forma, o interesse econômico em impedir que mulheres viúvas, sobretudo das castas elevadas, tivessem um segundo casamento, ficou protegido pela lei.

Em 1956, um ato hindu estabeleceu que as viúvas deveriam ser consideradas iguais a todas as mulheres, mas a tradição acabou por falar mais alto (Muller, 2016). No censo realizado em 2011 existiam 1,21 bilhões de habitantes na Índia, dentre os quais 5,55 milhões eram mulheres viúvas. A maioria reside em áreas rurais e representa uma porcentagem significativa no Kerala e Tamil Nadu. Em 2020 este número aumentou para aproximadamente 43 milhões de viúvas. De acordo com Sangari e Vaid (1997), com o assentamento de terras, o direito de propriedade individual foi um privilégio concedido aos homens, restando para a mulher um direito auxiliar. Ou seja, para se beneficiar deveria haver uma relação subalterna com um homem detentor de propriedade. A exclusão de mulheres deste processo, inclusive administrativo, resultou na legitimação de um padrão de sucessão patrilinear; os locais matrilineares foram assim lentamente substituídos.

Embora a mulher viúva tenha direito absoluto perante a lei sobre a propriedade que era do casal (Kishwar, 1994), alguns costumes falam mais alto e propagam a tradição de excluir estas mulheres da sociedade. Atualmente a tradição orienta três destinos para a mulher viúva: O primeiro é a prática de *sati*, que trata-se de se jogar na pira funerária de cremação do marido. A segunda opção é se casar com o irmão mais novo do marido, para continuar tendo utilidade para a família. E por fim, a terceira opção é residir em um viúvário, uma espécie de *ashram* exclusivo para mulheres viúvas, com uma vida de reclusão e ascese. Mas, nem sempre foi assim.

Meyer, Altekari e Pandey defendem que a prática de *Satī* é inexistente na literatura *śruti* e esporádica na literatura *smṛti*, havendo, na primeira, uma referência no *ṛg-veda* (X-18.8-9) do rito da mulher se deitar ao lado do falecido marido enquanto se recitam *mantras* que pedem aos *devas* mantê-la ao lado dele no pós-morte (mas quando chegar sua hora) (Oliveira, 2010, p. 155).

A prática do *sati* foi uma tradição na antiga Índia, na qual uma viúva se imolava na pira funerária de seu marido, sendo por isso por vezes chamado de “suicídio de viúvas”. Acredita-se que essa prática tenha origem em conceitos religiosos e culturais, embora suas origens exatas não sejam claras. No entanto, ao longo dos séculos, a prática evoluiu para uma forma extrema de devoção conjugal, na qual as mulheres eram frequentemente pressionadas ou até mesmo forçadas a se sacrificar após a morte de seus maridos. Por isso, foi objeto de muitos debates e críticas ao longo da história da Índia.

Durante o domínio colonial, os colonizadores europeus foram particularmente críticos em relação ao *sati*, considerando-o um exemplo extremo de opressão das mulheres. No século XIX, os britânicos promulgaram leis proibindo o *sati*, considerando-o um ato de assassinato e violência contra as mulheres. Em 1812 foi introduzido na Presidência de Bengala um regulamento de contenção do *sati*. A prática foi oficialmente banida com a promulgação da Lei de *Sati* (ou Lei de Prevenção de *Sati*) em 1829 pelo governador-geral Lord William Bentinck. Mas, apesar de Bentinck categorizá-la como homicídio, a categoria voluntária de *sati*, suicídio, foi reintroduzida uma década depois por meio de uma emenda ao IPC (Sangari; Vaid, 1997).

Esta alteração do "homicídio culposo voluntário por consentimento", posteriormente incorporada no IPC 1860, com algumas modificações, foi uma acomodação tanto à opinião 'liberal' britânica da chamada não-interferência



nos costumes e na religião dos 'nativos' como bem como à oposição feita à abolição pelo Dharma Sabha. A noção de sati "voluntário" colocada em primeiro plano durante o período colonial tanto pelos britânicos como pelos indianos tornou-se um componente persistente da ideologia contínua do sati. As suas consequências para os nossos tempos são evidentes (Sangari; Vaid, 1997, p. 15-16, tradução nossa<sup>219</sup>).

Zene (2011) nos leva a questionar qual o interesse britânico em abolir a prática de *sati* e por qual motivo a intocabilidade não recebeu a mesma consideração pelos colonizadores. Durante o governo de Nehru, as castas foram consideradas um dos retardadores do progresso indiano, juntamente com fundamentalismo e feudalismo. Além disso, considerava-se que era o papel do Estado superar esta condição de atraso para integrar a Índia na economia mundial (Tharu; Niranjana, 1997).

O socialismo proposto por Nehru se estruturou sob influência do modelo estatal soviético, ainda que mantivesse uma economia mista. Andre Béteille (1990, p. 494) argumenta que, embora seja malvisto defender a hierarquia de castas, foi reconfigurada hierarquicamente com base na meritocracia secular, de modo que a manipulação destes indivíduos permaneceu. Desse modo, é possível observar disputas e violência arquitetadas contra intocáveis devido a interesses políticos, ou mesmo de interesses de posse de terras e do trabalho agrícola.

Em meio ao fortalecimento de racionalidades fundamentalistas, houve um desenvolvimento de práticas patriarcais sob sanção religiosa e com isso, a prática de imolação das viúvas ressurgiu em algumas partes do norte da Índia (Sangari; Vaid, 1997).

os movimentos de protesto das mulheres urbanas na década de 1970 foram impulsionados em parte pela frequência de assassinatos por dote - geralmente tratados pela polícia como uma questão 'familiar' privada - e estupro sob custódia - um sintoma do aumento do poder repressivo pelo estado. Todas essas questões trouxeram uma urgência premente para questões sobre a inter-relação das práticas patriarcais com a economia política, religião, lei e cultura - em resumo, questões sobre a política de mudança social (Sangari; Vaid, 1997, p. 2, tradução nossa<sup>220</sup>)

<sup>219</sup> Original: This amendment of "voluntary culpable homicide by consent," later incorporated in the IPC 1860, with some modifications, was an accommodation both to 'liberal' British opinion of so-called non-interference in the customs and religion of the 'natives' as well as to the opposition made to the abolition by the Dharma Sabha. The notion of 'voluntary' sati foregrounded during the colonial period by both the British and the Indians became a persistent component of the continuing ideology of sati. Its consequences for our own times are self-evident (Sangari; Vaid, 1997, p. 15-16).

<sup>220</sup> Original: In fact the urban woman's protest movements in the 1970s were in part propelled by the frequency of dowry murders - usually treated by the police as a private 'family' matter - and custodial rape - a symptom of the acquisition of greater repressive powers by the state. All of these matters have

As viúvas foram proibidas de assumir cargo de liderança, pois na casa isso é responsabilidade do filho homem. Por isso, caso só haja filha do gênero feminino, possivelmente não haverá quem cuide dela durante a velhice. Independente da classe social e casta da mulher, quando ela fica viúva, sofre tripla colonização: por ser mulher, viúva e, conseqüentemente, miserável. São proibidas de se casar novamente, devendo manter a castidade até a morte. Ficam privadas dos direitos de ir e vir, de ter propriedade, inclusive da escolha das roupas que vestem. Além disso, em alguns estados, sua presença não é permitida em ocasiões auspiciosas, podem ser renegadas pelos sogros e, em muitos casos, não são aceitas de volta na família de origem.

Assim como os europeus deslegitimaram o que se compreendia por infância e feminilidade, influenciaram também na compreensão da velhice como algo pejorativo. Novamente, em um contexto de Revolução Industrial, em que o foco residia na capacidade produtiva do indivíduo, a velhice era considerada um obstáculo, uma vez que o corpo não tem mais esta capacidade. Deste modo, trata-se de uma visão que privilegia a exploração do corpo físico em detrimento da experiência de vida e de sabedoria — muito comum em sociedades orientais.

O judaico-cristianismo sempre teve um elemento que via o envelhecimento como um desdobramento natural e resultado da pecaminosidade essencial do homem. A decomposição do corpo humano era vista apenas como um indicador do mal naquele que estava degenerando; de acordo com o antigo ditado do sul europeu, até a juventude, uma pessoa parecia como Deus a fez; depois disso, parecia como ela realmente era. Com o aumento do estresse sobre a natureza reprovável do homem, foi esse postulado que veio à tona na nova ideologia da masculinidade na Europa, completando o quadro de um mundo onde apenas o homem adulto refletia uma aproximação razoável de um ser humano perfeito (Nandy, 1983, p. 16, tradução nossa<sup>221</sup>).

O valor do papel do idoso não pode ser medido da mesma forma que se faz com o corpo de um indivíduo jovem. Porém, em um sistema industrial, que

---

given a pressing urgency to questions about the inter-relation of patriarchal practices with political economy, religion, law and culture - in sum, questions about the politics of social change. (Sangari; Vaid, 1997, p. 2)

<sup>221</sup> Original: Judaeo-Christianity always had an element which saw aging as a natural unfolding and result of man's essential sinfulness. The decomposition of the human body was seen as only an indicator of the evil in the one degenerating: according to the old South European saying, till youth a person looked the way god made him; after that he looked the way he really was. With increasing stress on the reprobate nature of man, it was this postulate which came to the fore in Europe's new ideology of male adulthood, completing the picture of a world where only the adult male reflected a reasonable approximation of a perfect human being. (Nandy, 1983, p. 16)

supervaloriza a superprodutividade do corpo, a importância e sabedoria de um idoso, por vezes, se tornam irrelevantes. Como nem todas as mulheres tem acesso à educação na Índia, ao se tornarem viúvas, apesar de possuírem a experiência de vida, são consideradas inúteis devido à ausência de conhecimento formal.

Os planos 3 e 4 da Figura 4.9 representam o desfecho do diálogo a seguir. A cena se inicia com Satya, acompanhado pelo policial, examinando os esboços desenhados pelo Dr. Sudip, que mostram os locais dos assassinatos e servem como registros documentais dos crimes ocorridos. Enquanto estão imersos nessa tarefa, Bulbbul adentra a sala, encontrando-os no meio do processo de guardar os documentos. É nesse momento que ocorre o seguinte diálogo:

Bulbbul: Que papéis são esses?

Satya: É uma história. (Satya oferece um cigarro). Assustadora. (Ele acende o cigarro dela e depois o dele). Você quer ouvi-la?

(Bulbbul se senta na poltrona e se coloca disponível para ouvir)

Satya: Um homem chega à cidade e, de repente, pessoas são assassinadas. Mas essa não é a parte assustadora. Uma moça cai na armadilha dele. Ela se esquece de si mesma, do que é certo e do que é errado. Ela abandona a vergonha e tudo que era bom e verdadeiro sobre ela. E o marido também. E algo estranho acontece. O marido a abandona.

Bulbbul: É uma bela história.

Satya: Cunhada, basta. Você cometeu um erro. A única explicação é que você estava só, foi tola e Sudip se aproveitou disso.

(Bulbbul dá risada)

Bulbbul: Admite de uma vez. Você está com ciúme de Sudip.

Satya: Pare de falar o nome dele.

Bulbbul: Sudip.

Satya: Cunhada!

Bulbbul: Sudip.

Satya: Como você mudou. Eu escrevi para o seu marido, pedindo o conselho dele. Ele não deve aceita-la de volta, mas talvez, possamos manda-la de volta para o seu pai.

Bulbbul: Vocês são todos iguais!

Esse intercâmbio de palavras não apenas encapsula a tensão acumulada ao longo da narrativa, mas também revela verdades ocultas, desdobramentos surpreendentes e a complexidade dos relacionamentos entre os personagens. É um momento de revelação e confronto que lança luz sobre os mistérios que permearam a história, levando-a a uma conclusão impactante sobre o que Bulbbul pensa a respeito de Satya, que não é capaz de olhá-la nos olhos quando verbaliza essas acusações.

Satya demonstra ciúmes em relação a Bulbbul em várias ocasiões. Primeiramente, ele se sente incomodado com a mudança na dinâmica da amizade

deles após sua estada em Londres. Em seguida, ele fica insatisfeito com a evidente proximidade entre ela e outro homem, Dr. Sudip, especialmente porque ele é de fora da família, o que torna a questão da moralidade dela relevante aos olhos de Satya. Na ausência de Indranil, Satya assume a responsabilidade de cuidar das mulheres da casa, particularmente de Bulbbul, e carrega este fardo consigo. Essa insatisfação acaba por influenciar Satya a acreditar que Dr. Sudip é o culpado pelos assassinatos, pois inconscientemente ele procura por motivos para puni-lo. O diálogo destacado acima é revelador, já que Satya deixa claro seu desconforto com a forma como Bulbbul o faz confrontar seus ciúmes em relação a Dr. Sudip. Ele sutilmente a repreende ao lembrá-la de que, mesmo depois de vinte anos morando na casa e sendo esposa de seu irmão, ela ainda pode ser devolvida se não atender às expectativas da família Thakur.

Satya reproduz um comportamento tipicamente masculino ao exercer controle sobre Bulbbul e demonstrar posse sobre ela. Essa imposição de que a mulher deve constantemente agradar e conformar-se aos padrões da sociedade e da família gera uma pressão constante e interfere na saúde psicológica feminina. Na trama, os homens monopolizam as mulheres e as utilizam conforme sua conveniência, descartando-as quando não são mais úteis, como se fossem objetos — com exceção de Dr. Sudip, que representa o indiano não corrompido. Além da vida de espera nos *andarmahals*, as mulheres enfrentam a constante pressão de se adequarem às regras impostas, o que se mostra como um cuidado sufocante e limitante.

O julgamento de Satya em relação a Bulbbul revela uma falta de reflexão sobre a essência dela como indivíduo. Ao longo da trama, a atenção de Satya está voltada principalmente para si mesmo, preocupado apenas com seus próprios interesses e objetivos. Após retornar de Londres, ele está determinado a provar sua capacidade como um defensor da justiça, aplicando os conhecimentos adquiridos em sua formação em Direito. Além disso, ele está empenhado em preservar sua posição social e a honra de sua família, atribuindo particular importância à preservação da honra das mulheres da família. No entanto, sua atitude demonstra uma falta de consideração pela perspectiva e autonomia de Bulbbul, tratando-a mais como um elemento a ser julgado dentro de suas próprias expectativas e preconceitos, em vez de reconhecer sua humanidade e singularidade. Essa falta de empatia e compreensão contribui para a dinâmica de poder desequilibrada entre os personagens e reflete as estruturas patriarcais arraigadas na sociedade em que vivem.

Bulbbul se encontra sujeita a rigorosas regras e expectativas de comportamento, especialmente após seu casamento. É duramente criticada por não se conformar com essas normas, especialmente por estar frequentemente descalça, um gesto que é interpretado como uma manifestação excessiva de seus desejos, como é explorado detalhadamente no Capítulo 4. Sua punição vem na forma de agressão física, uma tentativa de reprimir suas emoções e subjugar-la ao controle masculino. Esses atos de violência não apenas restringem sua mobilidade, mas também limitam suas formas de expressão e autonomia.

Somente algumas poucas pessoas têm conhecimento da violência que Bulbbul enfrenta. Binodini, por residir na casa, testemunha os efeitos físicos e emocionais da agressão, enquanto o Dr. Sudip, médico contratado por Indranil, cuida dos ferimentos de Bulbbul. No entanto, é interessante notar que, após a agressão, Indranil, na manhã seguinte, abandona a casa, deixando para trás tanto a esposa quanto o peso da mansão. Sua partida é acompanhada de uma garantia a Binodini de que ela não precisa se preocupar, pois ele providenciará o dinheiro necessário. Essa atitude revela a tentativa de fuga de Indranil, lançando luz sobre as dinâmicas de poder e a distribuição desigual de responsabilidades dentro do contexto patriarcal da sociedade em que vivem.

Bulbbul expressa sua frustração diante da ascensão de Satya como o novo patriarca da família, lamentando que, aos seus olhos, todos os homens sejam iguais. Satya assume o lugar anteriormente ocupado por Indranil, cuja desconfiança em relação a um possível caso entre ela e Satya é evidente. Por sua vez, Satya também questiona a honra de Bulbbul, sugerindo a possibilidade de que ela esteja envolvida romanticamente com Dr. Sudip. Esse padrão de sempre colocar em dúvida a moralidade das mulheres é uma constante na história, ecoando os eventos do *rāmāyaṇa*, no qual *Sitā*, após anos em cativeiro com *Rāvaṇa*, é obrigada a passar pelo fogo para provar sua pureza. No entanto, ao contrário de Indranil e Mahendra, a violência emocional infligida por Satya é particularmente devastadora, pois Bulbbul depositava verdadeira confiança nele. A traição de Satya representa, portanto, não apenas uma quebra de confiança, mas também uma perda dolorosa de uma figura masculina em quem ela confiava verdadeiramente.

Bulbbul conquista sua liberdade apenas quando se transforma em *Chudail*, momento em que ela se torna capaz de conquistar e dominar o ambiente externo da floresta. Sua forma de expressão mais genuína ocorre a partir de seu renascimento,

mesmo que atue exclusivamente à noite. Durante a luz do dia, na presença de homens, a sociedade patriarcal a reprime. Reprime, inclusive, os próprios homens que também precisam se adequar às regras. Já com relação às mulheres *bhadramahilas*, estas estão aprisionadas no ambiente doméstico, a compor a propriedade privada do esposo. Dependendo do status financeiro, este cárcere poderia ser mais ou menos luxuoso, mas o *andarmahal* continuava sendo uma prisão.

Quando Satya, ainda enquanto criança, narra pela primeira vez uma história sobre a bruxa enquanto os dois estão na liteira, tal narrativa aparenta ser apenas um conto de fadas inocente e desprezioso. No entanto, à medida que Satya amadurece e passa a narrar a história da vida de Bulbbul, adicionando seu próprio julgamento, sua narrativa adquire uma nova dimensão, transformando-se em uma advertência sombria sobre as mulheres que desafiam os limites impostos em suas vidas. Essa mudança de perspectiva reflete não apenas a evolução do personagem de Satya, mas também a transformação da sociedade e das percepções culturais ao longo do tempo. Por isso, o conto de fadas se torna uma metáfora para as realidades complexas e muitas vezes perigosas que as mulheres enfrentam na vida adulta. No caso de *Bulbbul*, o folclore e a mitologia desafiam essas normas sociais e padrões de gênero preestabelecidos, indo na contramão das expectativas tradicionais.

A presença da bruxa possui dois extremos opostos, pois para os homens é a representação da crueldade, enquanto para as mulheres configura a salvação, já que seu alvo é o patriarcado e agressores das mulheres. Após a protagonista sofrer formas simbólicas de colonização, tais como ser objetificada, agredida fisicamente, estuprada, silenciada e um conjunto de frustrações, ela recebe as bênçãos de *Kālī* e renasce como uma *Chudail*. É interessante destacar que a deusa *Kālī* representa a personificação do ódio da deusa *Durgā*. Portanto, colocar *Kālī* em uma posição de relação com a mulher indiana em *Bulbbul* é uma forma de resistência.

Essa maneira de representar a mulher e suas lutas na tela do cinema, também é influenciada pelo contexto colonial da Índia. As relações estabelecidas entre colonizador-colonizado estão além das trocas comerciais, políticas e de guerra. Devido à essa influência cristã, o que se entendia por feminino, bem como muitas interpretações da tradição védica na Índia, sofreram modificações. O conceito de feminilidade tornou-se mais masculino, de modo que a nova definição do que é masculino estava atrelado à desmistificação da feminilidade e na mudança dos lócus

da magia da feminilidade cotidiana para um princípio masculino transcendente (Nandy, 1983, p. 22).

[...] a experiência de colonização não deixou intocada a cultura interna da Grã-Bretanha. Ela começou a destacar as partes da cultura política britânica que eram menos sensíveis e humanas. Ela desvalorizou a especulação, a intelectualidade e a caridade como femininas e justificou um papel cultural limitado para as mulheres - e para a feminilidade - alegando que o lado mais suave da natureza humana era irrelevante para a esfera pública (Nandy, 1983, p. 32, tradução nossa<sup>222</sup>).

Nandy (1983) argumenta que, apesar da luta colonial que ocorreu na Índia, aspectos íntimos das interações entre os britânicos que visitavam a Índia e vice-versa contribuíram para a construção de novas dinâmicas coloniais para ambos os lados. Essa interação não se limitou apenas aos aspectos políticos e econômicos, mas também influenciou as relações sociais e culturais, deixando uma marca duradoura na sociedade indiana. Essa dualidade entre a influência colonial e a persistência da veneração feminina na cultura indiana reflete a complexidade das relações históricas e culturais do país.

Enquanto a colonização deixou suas marcas em diversos aspectos da sociedade, a presença contínua da deusa como uma figura poderosa e central na espiritualidade indiana é um lembrete da resistência e da resiliência das tradições locais diante das influências externas. Embora a casta sacerdotal na Índia tenha historicamente elaborado um panteão com uma clara estrutura patriarcal, a figura da deusa sempre ocupou um lugar de destaque. Esse destaque atingiu seu ápice com o conceito de Shakti, a energia divina feminina responsável pela criação e manutenção do mundo (Albanese, 2006, p. 31).

Em um contexto nacionalista, é frequente a exaltação da cultura nacional, muitas vezes acompanhada de uma romantização que tende a menosprezar ou marginalizar influências estrangeiras. A construção de uma falsa sensação de homogeneidade na Inglaterra desempenhou um papel significativo no congelamento da consciência social, impedindo assim o desenvolvimento de uma sensibilidade voltada para a qualidade de vida em meio ao processo de industrialização (Nandy,

---

<sup>222</sup> Original: [...] the experience of colonizing did not leave the internal culture of Britain untouched. It began to bring into prominence those parts of the British political culture which were least tender and humane. It de-emphasized speculation, intellection and caritas as feminine, and justified a limited cultural role for women-and femininity-by holding that the softer side of human nature was irrelevant to the public sphere. (Nandy, 1983, p. 32)

1983, p. 32). À medida que o colonizador entra em contato com o colonizado, há uma transformação em sua mentalidade, resultando no que Bhabha (1998) descreve como "hibridismo cultural".

Esse hibridismo cultural se faz presente após a conquista da independência política. Por mais que existam tentativas de resgatar o que é pré-colonial, as tradições locais muitas vezes coexistem e se entrelaçam com influências culturais externas, moldando assim uma nova identidade cultural. Por isso, é plausível argumentar que antes da colonização as mulheres desfrutavam de um espaço mais significativo na sociedade indiana, o que se deve em parte ao contexto social distinto da época, onde as normas e expectativas de gênero eram diferentes e mais flexíveis. Porém, não apenas os homens, mas também as mulheres, sem dúvida, possuíam percepções distintas sobre seus papéis na sociedade. Portanto, examinar essas relações sob a ótica atual é desafiador, já que muitas das relações estabelecidas no passado são hoje reconhecidas como patriarcais.

Além das classes profissionais e comerciais urbanas, os pequenos proprietários de terras e letrados de aldeias que buscavam empregos na administração colonial e profissões relacionadas também se tornaram parte da classe média. Foi essa classe média que desenvolveu ideologias de 'mulher hindu' e 'mulher indiana' em oposição às normas patriarcais reais prevalentes entre as outras classes e em oposição à mulher 'ocidental'. Essas noções foram construídas e popularizadas por meio do movimento de reforma social e nacionalista (Sangari; Vaid, 1997, p. 9, tradução nossa<sup>223</sup>).

Como a classe média deriva, em certa medida, da sociedade rural, os movimentos camponeses também se tornaram portadores de tais construções, com a estrutura patriarcal na cidade e nas aldeias tendo certo grau de continuidade. Essas ideologias moldaram não apenas a percepção pública da feminilidade, mas também influenciaram diretamente o comportamento e as expectativas sociais em relação às mulheres na sociedade indiana. Ao criar um modelo idealizado de mulher, o movimento de reforma social e nacionalista procurava reafirmar e preservar as tradições culturais e valores morais considerados como fundamentais para a identidade nacional.

---

<sup>223</sup> Original: In addition to the urban professional and trading classes, the small landholders and village literati who sought jobs in the colonial administration and related professions, also became a part of the middle class. It was this middle class which was to develop ideologies of 'Hindu' and 'Indian' womanhood in contradistinction to the actual patriarchal norms prevalent among the other classes and in opposition to the 'western' woman. These notions were constructed and popularized through social reform and nationalist movements. (Sangari; Vaid, 1997, p. 9)



É crucial explorar os contornos psicológicos do colonialismo tanto nos governantes quanto nos governados, e reconhecer o colonialismo como uma cultura compartilhada que vai além do estabelecimento e término do domínio estrangeiro em uma colônia (Nandy, 1983). Esse hibridismo cultural é uma manifestação do encontro entre a cultura indiana e as influências de seus diversos colonizadores ao longo da história. Como aponta Bhabha (1998, p. 69), o “inter”, esse ponto de intersecção entre a tradução e a negociação, é um espaço intermediário que carrega consigo uma carga de significado cultural. Esse espaço, ao evitar a dicotomia e a polaridade, representa o chamado “terceiro lugar”, que surge como resultado do encontro e da fusão após o processo de hibridização.

Assim, o hibridismo cultural não apenas reflete a interação complexa entre diferentes culturas, mas também oferece um terreno fértil para a emergência de novas formas de identidade e expressão cultural que transcendem as fronteiras e categorias tradicionais. Essa dinâmica de intercâmbio cultural e negociação de significados é fundamental para compreender a riqueza e a complexidade da experiência colonial e pós-colonial na Índia e em outras partes do mundo.

No entanto, é importante reconhecer que essas representações da feminilidade não eram uniformemente aceitas ou adotadas por todas as mulheres. As mulheres de diferentes classes sociais e contextos regionais poderiam ter percepções divergentes sobre seu papel na sociedade e resistir às expectativas impostas a elas. Portanto, enquanto essas ideologias eram poderosas forças moldadoras da cultura e da sociedade, elas também foram contestadas e reinterpretadas de maneiras variadas ao longo do tempo.

Neste caso, os mitos e contos de fadas frequentemente servem como veículos para perpetuar ideologias patriarcais e para justificar o controle sobre as mulheres. Assim sendo, a representação elaborada por Dutt, através da relação entre *Chudail* e *Kālī*, adquire uma dimensão de resistência significativa. Ao atribuir à figura da *Chudail* a capacidade de aplicar justiça contra agressores, Dutt subverte o papel tradicionalmente imposto às mulheres nos contos de fadas, onde são frequentemente retratadas como vítimas passivas ou donzelas em perigo. A transformação de Bulbbul em *Chudail* pode ser interpretada como um ato de descolonização pessoal. Essa metamorfose simbólica pode representar o momento em que Bulbbul se liberta das expectativas sociais e culturais que a oprimiam, e se torna uma força poderosa capaz de desafiar as normas patriarcais impostas a ela. Ao abraçar sua identidade como

*Chudail*, Bulbbul não apenas rompe com as amarras do controle masculino, mas também reivindica sua própria agência e poder.

Portanto, *Bulbbul* não apenas subverte os estereótipos de gênero arraigados nos contos de fadas, mas também oferece uma poderosa mensagem de resistência feminina contra a opressão patriarcal. Ao transformar a figura da *Chudail* em uma representação de justiça e autonomia feminina, Dutt desafia as narrativas tradicionais e oferece uma nova perspectiva sobre o papel das mulheres na sociedade e na cultura.

O processo de transfiguração de Bulbbul na figura de uma *Chudail* ocorre em seguida ao seu estupro perpetrado por Mahendra. Na cena, a câmera mostra ela imóvel na cama, como se uma parte sua tivesse morrido. Então, um corte de câmera nos mostra a lua cheia, volta para Bulbbul imóvel, e quando retorna para lua ocorre um eclipse (a ser mostrado e discutido posteriormente). Enquanto isso, Mahendra corre para o seu quarto. Há um corte brusco pausando em uma estátua que representa *Mahakali* na floresta, que vai se distanciando, enquanto se vê muitas flores de *kasha* se movendo com o vento. Significa que houve a invocação da deusa, Figura 4.10.

Há um novo corte para Bulbbul, que é tocada pela cor vermelha da lua após o eclipse. O vento envolve a moça, que se senta na cama com uma longa inspiração que preenche seu corpo, como se fosse revivida através de uma possessão. Rodeada de *kasha*, ela profere um grito. Conforme discutido anteriormente, este grito representa a libertação da angústia e desespero, e do rompimento com o silenciamento, por ser tantas vezes calada.

Aqui, vale ressaltar que não se considera que a transformação da personagem represente um processo de “empoderamento”, pois para tal seria necessário partir do pressuposto de que em dado momento ela perdera essa força, ou mesmo nunca a tivera, para depois obtê-la novamente. O que é descrito aqui trata-se na realidade de uma invocação de poder, força interna, fazendo analogia com a invocação de *Kālī*, trazendo novamente à tona algo que sempre esteve presente no sujeito, latente, e que fora silenciado durante certo período. Deste modo, através deste olhar para si, invoca-se aquilo que a mulher já é, sem diminuir sua força e sua luta. Além disso, a transformação da personagem é uma mudança em prol da coletividade, uma vez que ela abre mão da própria vida para vingar injustiças e violências cometidas também contra outras mulheres.

Figura 4.10 Bulbul é possuída pela energia da deusa Kali



Fonte: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 1h 09m 18s.

Nesse momento, ela se transforma em *Chudail* com as bênçãos da deidade *Kālī*, indicando a conquista da imortalidade - que também é uma qualidade associada ao pavão. Essa relação com uma deidade hindu, durante a transformação de Bulbul, representa a dualidade da personagem, que além de ter uma vida dupla (com uma forma aparente e outra secreta), sua forma de existência secreta por si só também

transita em dois extremos: uma bruxa que também é uma deusa. É um “ritual” de invocação da força e energia do feminino, que já estão presentes na personagem, apesar de adormecidos. E a sequência de acontecimentos é relacionada à noite e ao eclipse da lua, que sofrem transformações junto com a personagem.

Tal característica de proteção do feminino por uma deidade não apenas representa a invocação da energia da deusa na narrativa, mas também de ressignificação da tradição védica na atualidade, em meio ao revivalismo indiano. Resgata a força da mulher, tentando invocar essa energia feminina como possivelmente era compreendida na Índia antiga. Dentro da lógica da estrutura de castas, a mulher *brāhmaṇe* também tinha privilégios na sociedade, de modo que intermediava a relação entre os homens e deuses em rituais, incluindo os de fogo. De acordo com Oliveira (2010), na literatura sânscrita, sobretudo *śruti* e *smṛti*, elas eram parte fundamental de inúmeros tipos de rituais e sacrifícios da tradição védica. Incluindo ritos de passagem (संस्कार - *saṃskāra*) – gestação, nascimento, purificações ao longo da vida e morte. Toda a tradição era voltada para o *dharma*, que é uma vida de constante autoaperfeiçoamento, sendo que os rituais contribuem com essa busca.

Satya só associa Bulbbul à figura da *Chudail* no desfecho da história, após testemunhar o comportamento de Dr. Sudip, que tenta impedir Satya de destruí-la. No entanto, o poder e a influência de Bulbbul já são evidentes para outros habitantes da aldeia em momentos anteriores. Destacam-se duas ocasiões: quando Satya volta de Londres e encontra Bulbbul recebendo uma queixa da esposa de Gaadiwaan sobre o casamento dele com uma segunda mulher. E mais tarde, durante uma cerimônia de *puja* em honra a *Kālī*, após a morte de Mahendra, filho de Gaadiwaan, que procura a ajuda de Bulbbul, cuja mãe havia se suicidado após ser expulsa de casa pelo pai.

A transformação de Bulbbul em uma figura poderosa e justiceira representa uma subversão ousada das estruturas de poder estabelecidas. Ao romper com convenções preestabelecidas, ela se permite explorar uma nova forma de existência e de expressão de sua agência. O que se evidencia aqui é uma dinâmica complexa de troca e reciprocidade nas relações de poder, que desafia a concepção tradicional de opressor e oprimido como uma via de mão única (Nandy, 1983).

Essa subversão de papéis demonstra que, apesar das restrições sociais e das normas impostas pela sociedade patriarcal, Bulbbul encontra maneiras criativas de resistir e subverter as estruturas dominantes. Assumindo o controle de sua própria

narrativa e destino, ela desafia ativamente as expectativas que a cercam, transformando-se em uma força imponente que desafia e reescreve as regras do jogo. Essa metamorfose não apenas confere a Bulbbul um poder transcendente, mas também destaca a resiliência e a capacidade de resistência das mulheres diante da adversidade e da opressão.

Na realidade, a forma de emancipação mais eficaz é através da educação, uma das bases da construção da identidade e na criação do sentimento de pertencimento, pois contribui no processo de construção dos papéis de cada indivíduo, que de certa forma influencia um processo de homogeneização social. Kalpana Apte, diretora-geral da ONG FPA Índia, disse que a independência e crescimento econômico feminino está diretamente relacionado ao planejamento familiar, pois sem poder escolher quando tem filhos, dificulta-se a escolha da profissão. O papel feminino possui importância na economia indiana, porque se a mulher entra no mercado de trabalho, ela auxilia na movimentação e, conseqüentemente, contribui para o crescimento do país.

Todavia, a mulher indiana ainda enfrenta dificuldade de se emancipar através da educação e em atuar no mercado de trabalho. No ano de 2007, a proporção de mulheres trabalhando variava entre 10% e 49%, a depender do estado, assim como seu acesso à esfera pública (Gangoli, 2007). Houve um crescimento de 9,2% no censo de 2011, em comparação com a década anterior, demonstrando uma desaceleração no ritmo de progresso destes dados. Entre as adultas, uma a cada três mulheres está no mercado de trabalho – destas, 70% atuam na informalidade.

Sangari e Vaid (1997) destaca que existe uma dificuldade em estabelecer relação entre símbolos culturais e elementos que influenciam a vida das mulheres em sociedade. Isto é, conexão entre aspectos ideológicos, valores e crenças que permeiam a sociedade, com o experiencial, ação e vivência das mulheres. Isso ocorre porque muitas vezes as ideologias são hegemônicas, por isso não se questionam as estruturas existentes, o que reforça sua legitimidade em detrimento das minorias e das necessidades individuais do sujeito subalterno.

De maneira geral, o feminismo e ativistas indianas em prol da mulher defendem que as melhorias também devem ser estruturais. Investimento na construção de passarelas, melhoria do sistema de transporte, treinamento de equipes de segurança, tais como os policiais, por exemplo, que recebem críticas por serem mal preparados, pouco equipados e em alguns casos tendenciosos na resolução dos

problemas. A logística da cidade deve ter um planejamento inclusivo para que todos usufruam e sintam-se seguros. Uma estrutura precária influencia diretamente na desistência feminina ou proibição dos seus responsáveis na ocupação dos espaços públicos devido à falta de segurança e risco à integridade física.

Geetanjali Gangoli (2007) defende que, embora o feminismo indiano dialogue com debates ocidentais feministas, ele se relacionou também com movimentos de esquerda, principalmente no que diz respeito aos direitos femininos, mesmo que algumas ativistas não se considerem feministas e esta relação seja um pouco tensa. Afinal, era necessário o resgate do povo como sujeito, admitindo a existência do domínio das classes populares distintos da elite, já que a dominação ocorria em vários níveis. No século XX, em virtude das mobilizações do movimento feminista, consideráveis avanços foram alcançados em termos de direitos sociais, transformações políticas e culturais nas dinâmicas das relações de gênero, conforme citado anteriormente. Entretanto, apesar de muitas leis serem criadas em prol e funcionem a favor da mulher no país, ainda é possível notar limitações na criação e cumprimento devido à pluralidade que não abrange todas as experiências potências que a mulher indiana possui. Ainda assim, as feministas tentam atuar de maneira plural e influenciaram na área do direito de três maneiras:

Um, para expor o funcionamento dos controles e estruturas patriarcais dentro da lei, por exemplo, criticando o casamento civil e as leis de divórcio que estendem mais direitos aos homens do que às mulheres. Dois, para desvendar as formas plurais em que a lei opera, incluindo oferecer alguma reparação às mulheres em situações de violência doméstica e, finalmente, fazer campanha para estender os direitos às mulheres, como campanhas contra agressão sexual e estupro (Gangoli, 2007, p. 1, tradução nossa<sup>224</sup>)

Diante de todo o contexto em que a mulher está inserida na Índia, a ativista feminista Jagmati Sangwan (2020) defende que a bandeira do dia 8 de março se tornou a defesa da constituição, a preservação da democracia e o enfrentamento à violência contra a mulher. A luta do movimento feminista, portanto, visa tentar combater a violência contra as mulheres na Índia, conscientizar a sociedade a respeito, pressionar mudanças nas leis e políticas, além de tentar uma transformação

---

<sup>224</sup> Original: One, to expose the working of patriarchal controls and structures within law, for instance, critiquing civil marriage and divorce laws that extend more rights to men than women. Two, to unpack the plural ways in which law operates, including offering some redress to women in situations of domestic violence and finally, to campaign to extend rights to women, such as campaigns against sexual assault and rape. (Gangoli, 2007, p. 1)

cultural que promova a igualdade de gênero e proteja os direitos civis e a dignidade das mulheres.

Deste modo, em uma sociedade que oprime mulheres e possui a estrutura com base na divisão de castas, não pode negligenciar esta influência simbólica e organizacional na dinâmica das relações sociais. Além da hereditariedade das castas, tradições e ideias simbólicas também influenciam na divisão do trabalho (Sangari; Vaid, 1997). Ao mesmo tempo, uma república populosa e em desenvolvimento, como a Índia, não pode ignorar o papel da mulher neste processo. Devido ao caráter econômico da sociedade atual, a inserção da mulher no mercado de trabalho, embora tenha influência das discussões feministas sobre o atual espaço e em prol da mulher, também tem o gatilho do interesse do lucro, já que toda análise libertária é embasada na concorrência – que é o princípio regulador.

Neste contexto, é importante salientar que na sociedade industrial é necessário formar os indivíduos para que eles tenham acesso ao trabalho. Assim, a falta de acesso à educação resulta na desqualificação profissional e, consequentemente, na dificuldade de mulheres obterem um emprego fixo. Embora a educação e oportunidade de trabalho sejam garantidas pela constituição, nos dias de hoje muitas mulheres não tem acesso a esses direitos.

**Art. 16. Igualdade de oportunidade em assuntos de emprego público.**

(1) Haverá igualdade de oportunidade para todos os cidadãos em assuntos relacionados ao emprego ou nomeação para qualquer cargo sob o Estado.

(2) Nenhum cidadão poderá, com base apenas em religião, raça, casta, sexo, descendência, local de nascimento, residência ou qualquer um deles, ser inelegível ou discriminado em relação a qualquer emprego ou cargo sob o Estado (CI, 2022, p. 8, tradução nossa<sup>225</sup>).

Atualmente, muitas mulheres não ganham para executar determinadas tarefas ou atuam na informalidade. Quando recebem um salário, é bem menor do que o que é ou seria recebido por um homem que executa a mesma função. Em entrevista, a economista Ashwini Deshpande (2022) afirmou que os homens têm prioridade na contratação, porém muitas famílias são dependentes da remuneração da mulher. Por isso, apesar da má remuneração em empregos de baixa qualidade, devido à

---

<sup>225</sup> Original: Art. 16. **Equality of opportunity in matters of public employment.**—(1) There shall be equality of opportunity for all citizens in matters relating to employment or appointment to any office under the State. (2) No citizen shall, on grounds only of religion, race, caste, sex, descent, place of birth, residence or any of them, be ineligible for, or discriminated against in respect of, any employment or office under the State. (CI, 2022, p. 8)

necessidade financeira, muitas mulheres precisam se submeter a essas condições adversas.

Na Índia, existe a contradição entre modernidade econômica, política e jurídica, ao mesmo tempo em que a diversidade não é capaz de acabar com a desigualdade social. Nesse sentido, o Estado contribui com o aumento do poder repressivo e o sistema jurídico nem sempre atua em prol das minorias. A legislação atual enfrenta dificuldade em se fazer cumprir suas leis e, na prática, mulheres tem seus direitos negados. Em 2020, durante a pandemia de COVID-19, o país enfrentou um período crítico em relação à luta das mulheres por direitos e igualdade, como mencionado anteriormente.

As mulheres iniciaram sua luta por direitos civis na Índia por volta da década de 1940. Devido ao domínio britânico no país, acreditava-se que as mulheres só seriam livres após a independência política da Índia. Porém, o que se constatou após 1947 é que, embora muitas mulheres tenham participado da luta pela independência, muitas continuaram em condição de subalternidade. Contudo, mesmo tendo conquistado direito ao voto, tiveram reivindicações negligenciadas e após a independência estruturas patriarcais se mantiveram vivas, porque não foram desafiadas (Gupta, 2001), tendo resquícios até os dias de hoje.

Vale mencionar também que a constituição não é religiosamente neutra; existem leis específicas para cada comunidade religiosa, como código de leis para famílias hindus, para muçulmanos, cristãos. Estes códigos são aplicados de acordo com a crença e tradição religiosa seguida pelo indivíduo e/ou comunidade. Ela garante também proteção e direito à liberdade religiosa, cultural e educacional, além de proteção de línguas minoritárias de cada religião. A Índia, apesar de seu desenvolvimento econômico e tecnológico, ainda possui predomínio do olhar masculino sobre o papel da mulher e, conseqüentemente, violência em vários níveis. Além disso, identidades religiosas se tornaram cada vez mais politizadas, contribuindo com o fortalecimento de ideologias fundamentalistas. Deste modo, este fenômeno contribuiu com o ressurgimento de práticas patriarcais encorajadas por aspectos religiosos, sobretudo no que diz respeito a compreensão de gênero.

Considerando as garantias oferecidas pela CI às mulheres, é evidente que leis significativas foram estabelecidas desde meados do século XX. A constituição prevê igualdade perante a lei, de modo que no Artigo 14 está escrito que o “Estado não negará a nenhuma pessoa igualdade perante a lei ou a igual proteção das leis



dentro do território da Índia” (CI, 2022, p. 6, tradução nossa<sup>226</sup>). Kishwar (1994) destaca conquistas femininas no legislativo ao longo do século XX: a lei de sucessão hindu (1955) - que reconhece a mulher como herdeira legítima de propriedade ancestral<sup>227</sup>; a proibição do dote (1961); a igualdade de remuneração e benefícios maternidade, ambas promulgadas em 1976; e a criminalização da crueldade física e mental contra mulheres no ambiente doméstico (1983).

Para além da violência física, o movimento feminista e suas reflexões também conquistaram visibilidade na busca por igualdade de gênero. A constituição indiana prevê igualdade perante a lei, incluindo a garantia de acesso à educação, acesso aos espaços públicos e igualdade salarial, quando executa a mesma função. Porém, as relações de poder se mantêm e a mulher continua a sofrer múltiplas formas de colonização e ocupação de seus corpos. Gangoli (2007) afirma que no ano de 2000, em debates acerca da opressão de gênero e preconceito contra castas, membros da OBC de diferentes partidos defenderam a necessidade de reservar assentos para mulheres dalits no parlamento e assembleias estaduais, pois seus interesses seriam melhor representados por uma pessoa pertencente a esta condição.

A crítica feminista reconhece que o direito constrói e legitima hierarquias sociais e diferenças de gênero, leis civis, criminais e práticas judiciais que indicam a subordinação da mulher e intensificam sua discriminação no país (Gangoli, 2007). A experiência feminina com o setor judiciário é relatada como traumática, devido à estrutura patriarcal que não favorece a mulher. Desse modo, a intervenção das feministas indianas tem sido orientada para realizar pressão nas instituições, leis e estruturas patriarcais vigentes.

Por isso, é necessário compreender a mulher indiana a partir da interseccionalidade entre elementos como gênero, etnia, classe e casta (Davis, 1982). Estes marcadores sociais, políticos, culturais e econômicos influenciam o espaço que elas ocupam, suas experiências e trajetória histórica, além de estar relacionado à memória individual e coletiva. A abordagem que propõe um olhar a partir da intersecção entre eles torna possível um enfrentamento mais eficaz das formas de colonização e desigualdade.

---

<sup>226</sup> Original: Artigo 14. **Equality before law.** —The State shall not deny to any person equality before the law or the equal protection of the laws within the territory of India. (CI, 2022, p. 6)

<sup>227</sup> Caso a propriedade seja auto adquirida, a lei permite que o pai deserde a(s) filha(s), se assim preferir.

Algumas leis a favor da mulher foram implantadas durante o período em que Indira Gandhi foi primeira-ministra da Índia, nos anos de 1966 a 1977 e, posteriormente, entre 1980 e 1984. As leis relacionadas à herança, casamento e divórcio, preservam a família tradicional sustentando o domínio do homem sobre a mulher, além de controle sobre a sexualidade feminina. Mais recentemente, foi aprovada a Lei contra a violência doméstica (2005), que também reconhece o abuso físico, mental, sexual e financeiro, que conceitua a mulher no debate dos direitos humanos.

Em suma, o filme, devido à sua capacidade de estimular os órgãos do sentido, permite despertar o mundo da sensibilidade, invocando sensações nunca vividas pelo espectador e, portanto, possibilitando empatia e reflexão a partir do que não é necessariamente experienciado por ele. No caso específico da película *Bulbbul*, a experiência trata da realidade da mulher na Índia, que embora se passe no século XIX, possui paralelos com a situação atual. Isso ficou explícito após o caso *Nirbhaya*, que mesmo chocando o mundo, não fez com que a capital da Índia deixasse de passar por problemas relacionados à população feminina, sendo que os números de estupro e assédio seguem alarmantes. Por isso, é necessário investir na conscientização dos jovens e adultos. Devido à falta assistência jurídica, muitas vítimas de estupro ainda reclamam do julgamento de médicos que culpam as vítimas durante os exames de violação. Fatores como os tais acabam por influenciar a subnotificação, que por sua vez faz com que as pessoas não tenham dimensão real do problema. O resultado é um todo um sistema de opressão que é constantemente retroalimentado.

## CAPÍTULO 4 – TERCEIRA CAMADA: HORROR NA TELA *VERSUS* HORROR REAL, BLOCOS DE IMAGEM-MOVIMENTO E OS CRISTAIS DO TEMPO

### DISCURSO IMAGÉTICO DE ANVITA DUTT

A montagem de *Bulbbul* com o uso de flashback para narrar não é original, muito menos é uma linguagem cinematográfica inaugurada nesse filme. Porém, aponta para a necessidade de garantir o bom funcionamento da memória, ainda mais diante dos acontecimentos e perseguições no contexto indiano. Por isso, a montagem tem a função de adicionar profundidade à mensagem transmitida na obra, envolvendo o espectador na trama. Conforme discutido anteriormente, o cinema permite a recodificação da memória popular, que existe, mas não possui meios de se reformular; dessa forma, a preservação da memória assegura a dinâmica consciente da história. Trata-se dos horrores vividos coletivamente, como aconteceu com a denúncia do nazismo e dos terrores da Primeira Guerra nos filmes do expressionismo alemão. No caso específico da Índia e em *Bulbbul*, essa memória busca resgatar as inseguranças vividas por mulheres indianas e os horrores e violência sofridos por muitas delas.

A maneira como Anvita Dutt manipula a linguagem cinematográfica, apesar de não ser inovadora, estabelece um impacto particular. Se por um lado, tem como alvo um público nacional e, portanto, desenvolve sua narrativa tendo em mente este objetivo (já que o público indiano é amplo e heterogêneo), por outro, adapta sua narrativa, evitando o uso excessivo do padrão bollywoodiano clássico, a fim de conquistar um público internacional acostumado com o modelo ocidental e, em sua maioria, hollywoodiano. Após a década de 1980, o cinema testemunhou uma evolução significativa na fusão entre corpo e pensamento, que se tornou uma força motriz por trás da produção cinematográfica contemporânea, caracterizada pelo que Deleuze (2018a) descreve como o cinema da *imagem-tempo*.

Nessa abordagem, o cinema moderno é concebido como uma manifestação do poder do falso, uma vez que incorpora a capacidade intrínseca da *imagem-tempo* de bifurcar, ou seja, de desafiar os modelos convencionais de verdade. Esse conceito rejeita a existência de verdades universais, e em vez disso, permite uma reflexão sobre a vida como uma narrativa trágica marcada por crises, enquanto também abre espaço para a exploração de dispositivos conceituais subjetivos. Essa abordagem não apenas transforma a forma como vemos o cinema, mas também nos

convida a questionar as próprias bases da representação e da verdade na arte cinematográfica contemporânea.

Nandy (1998) destaca a propagação de um modelo ideal de mulher hindu como servil, o que é muito explorado nas representações cinematográficas indianas. Essa representação clássica de mulher é exatamente o que Dutt utiliza em sua obra *Bulbbul* para desmitificar e romper com a expectativa do espectador. Conforme a trama se desenrola, ela demonstra um novo modelo de mulher com uma nova forma de resistência, ampliando as potências do que uma mulher indiana é e pode se tornar. Além disso, a estreia no ano de 2020 de um filme ambientado no século XIX acena para um possível diálogo entre essas temporalidades, alertando para uma influência significativa de práticas comuns do período colonial que influenciam as relações no presente.

Semelhante ao cinema falsificante delineado por Deleuze (2018b), *Bulbbul* denota uma nova abordagem narrativa que transcende a busca pela verdade, permitindo a coexistência de realidades e passados. Como salienta Deleuze (2018b), esta não se trata de uma questão de cada um com sua verdade, mas sim da valorização da coexistência de diferentes temporalidades, que podem ser exploradas através de técnicas como o uso de flashbacks, em detrimento de uma verdade única e inquestionável. Nesse sentido, o cinema contemporâneo rompeu com a compreensão positivista da verdade, em linha com os avanços ocorridos na historiografia, possibilitando a coexistência simultânea entre passado e presente, o que Deleuze (2018b, p. 185) denomina como “a potência do falso”.

Em *Bulbbul*, a linguagem visual ocorre de forma contínua. Os símbolos comumente relacionados ao feminino estão presentes desde o início da narrativa. Por estar sob direção feminina, aspecto relevante, há o protagonismo feminino, colocando os personagens masculinos como coadjuvantes. Em consequência disso, as falas das personagens femininas possuem evidência e exercem impacto na forma como os homens se comportam. Há poucos diálogos onde só há homens presentes, sendo que isso só acontece se for relevante para o desenvolvimento da narrativa, indo na contramão da maioria dos enredos.

A estética visual e atmosfera sombria que Dutt emprega em *Bulbbul* também pode ser relacionada ao movimento artístico do início do século XX, o expressionismo alemão, que emprega uma paleta de cores contrastantes e iluminação

dramática para criar uma sensação de surrealismo e tensão. A influência de técnicas expressionistas já estava presente durante a Primeira Guerra Mundial, período em que inúmeros indianos foram para a Alemanha (Thoraval, 2000, p. 26). A teoria que dá base ao uso da cor na cinematográfica alemã é a que foi cunhada por Goethe<sup>228</sup>, em contraposição à teoria newtoniana<sup>229</sup>. Goethe (2011) defendia o uso das cores tanto para propósitos estéticos quanto morais, uma ideia que também influenciou a filosofia idealista alemã. Acreditava na capacidade das cores de transcender seus efeitos físicos na retina, impactando profundamente a forma como os seres humanos se comunicam e se relacionam com a linguagem. Essa perspectiva está intrinsecamente ligada à noção de um conflito mental entre o desejo por iluminação e a tendência de afastar as trevas, buscando uma espécie de esclarecimento mental, relacionado à dinâmica entre luz e sombra que permeia o expressionismo, aspectos que também podem ser identificados em *Bulbbul*.

No expressionismo alemão, a luz é combinada com as cores, que nos filmes em preto e branco são representadas por meio de tonalidades, visando o máximo de expressão e intensidade. A luz é tratada como um objeto em filmes expressionistas, não podendo ser introduzida de forma arbitrária na trama. Ela é considerada uma potência, uma força absoluta, que privilegia a expressão sobre o movimento. Entretanto, os contrastes de luz e sombra característicos desse estilo já estavam presentes antes mesmo do surgimento do expressionismo alemão (Eisner, 1985, p. 39).

[...] o célebre claro-escuro do cinema alemão não tem como origem única o teatro de Max Reinhardt. Não podemos negligenciar a contribuição dos cineastas nórdicos, sobretudo os dinamarqueses, que invadiram os estúdios

<sup>228</sup> A teoria das cores formulada por Goethe proporciona a base não apenas para o expressionismo alemão, mas também para a corrente teórica do idealismo alemão, que adota essa concepção estética proposta por Goethe. A teoria de Goethe parte do princípio de que a cor branca não pode ser decomposta, diferentemente do entendimento de Newton, que postulava que todas as cores resultam da decomposição do branco. Para Goethe, o branco representa a luz absoluta e, quando contrastado com o preto, torna-se mais visível. Assim, o branco depende do preto para se tornar visível, pois, embora seja absoluto, é invisível por si só. Apesar de o expressionismo alemão ter sido produzido em preto e branco (P&B) devido aos limites técnicos da época, é possível analisar a forma como as cores foram empregadas. No contexto dos filmes em P&B, as cores se traduzem em uma escala monocromática que vai do preto ao branco, representando tonalidades e degradações de intensidades dentro dessa paleta de cores.

<sup>229</sup> Na teoria de Newton, a cor resulta da reflexão da luz que incide sobre um objeto. O branco reflete 100% da luz que recebe, enquanto as outras cores são entendidas como a decomposição do branco, pois refletem menos luz do que recebem. Por outro lado, a cor preta não reflete luz alguma, absorvendo toda a luz que incide sobre ela. Assim, nesse espectro que vai do branco ao preto, observamos diferentes graus de decomposição da luz de acordo com a quantidade refletida. Por essa razão, temos a experiência do prisma, que decompõe o espectro luminoso que incide sobre ele.

alemães [...]. Eles trouxeram, antes mesmo que o estilo expressionista se definisse, o amor pela natureza e o senso do claro-escuro. [...] o contraste ou, se podemos dizer, o “choque” de luzes e sombras, a iluminação súbita de uma personagem ou um objeto com o facho do projetor, a fim de concentrar aí a atenção do espectador, e a tendência em deixar neste exato instante todas as outras personagens e objetos mergulhados em trevas indefinidas. Era a tradução visual do axioma expressionista, que manda visar apenas um único objeto escolhido no caos universal, arrancando-o de seus liames. (Eisner, 1985, p. 44, 45)

Essa característica expressionista de destacar um objeto específico no meio do caos universal pode ser observada em *Bulbbul*. Dutt utiliza a iluminação para enfatizar certos elementos e criar uma atmosfera de mistério e suspense, podendo ser comparada com a tradição visual do cinema alemão e suas raízes expressionistas. A disputa entre sombra e luz, bem como as características dos monstros expressionistas, invocam a sensação de mistério e tensão, características do conto de fadas gótico e do horror que permeiam a narrativa.

Anvita Dutt possui um estilo de direção que visa guiar a atenção do espectador e reforçar a mensagem de sua narrativa através do horror. A paleta de cores de *Bulbbul* exhibe tonalidades vibrantes e saturadas em contraposição a tons sombrios e profundos. Sua composição parece ter sido meticulosamente planejada para evocar uma aura de conto de fadas macabro, enquanto reforça os temas e símbolos presentes na trama. A escolha das cores não apenas estabelece uma atmosfera emocionalmente tensa e intensa, como também refletem simbolismos subjacentes, tais como a representação da feminilidade, opressão, libertação e justiça. Dutt, em colaboração com Diwan - diretor de fotografia, habilmente explorou uma rica paleta de cores e jogos de luz e sombra em *Bulbbul* para expressar e destacar as emoções dos personagens. Nas cenas diurnas, a luminosidade é bem balanceada, proporcionando uma sensação de clareza e normalidade. No entanto, nas cenas noturnas, os contrastes são mais intensos e definidos, criando uma atmosfera de mistério e evidenciando intrigas.

A presença constante da lua em planos noturnos adiciona uma camada adicional de simbolismo, evocando a energia feminina que permeia e se manifesta livremente no ambiente sombrio e misterioso. A energia feminina é retratada como poderosa e dominante, o que pode ser considerado perigoso para o homem, reforçado pela penumbra presente na floresta. Durante o dia, o decoro feminino é exigido, e o silêncio prevalece, em contraposição à expressão livre e desinibida da feminilidade na

escuridão da noite. Assim, o uso específico de cores pode ser interpretado como uma expressão visual da estética desejada pela diretora, contribuindo para a imersão do espectador no mundo fictício e sombrio de *Bulbbul* (Figura 5.1). Essa abordagem estilística reforça a experiência cinematográfica e complementa a narrativa complexa e multifacetada.

Na fase inicial de *Bulbbul*, a fotografia se destaca pela predominância do azul, em harmonia com o tom da lua cheia que ilumina algumas cenas. O azul escuro é frequentemente utilizado em momentos noturnos e sombrios do filme, criando uma atmosfera carregada de mistério e melancolia. Essa escolha cromática vai além do aspecto estético, assumindo um papel simbólico na narrativa. O azul profundo pode ser interpretado como uma representação visual da solidão e do isolamento dos personagens, refletindo especialmente o estado de tédio experimentado por Bulbbul. Conforme o roteiro avança, também ficam sugestivos desafios e traumas profundos enfrentados pelos personagens, sobretudo Bulbbul, ao longo da história, como se a cor carregasse consigo a carga emocional das experiências passadas. Além disso, o azul pode simbolizar a frieza e a crueldade do mundo em que os personagens habitam, destacando a dureza das circunstâncias enfrentadas por eles em uma sociedade patriarcal.

Figura 5.1 Paleta de cores da fotografia da película *Bulbbul*



Fonte 1: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 6m 42s.

Fonte 2: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 9m 31s.

Fonte 3: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 1h 23m 38s.

Fonte 4: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 43m 31s.

Enquanto o azul permeia o filme, especialmente nas cenas que remontam ao passado, ele transmite um ar sombrio e uma sensação de distanciamento entre os personagens, apesar de estarem todos vivendo sob o mesmo teto. Essa tonalidade azulada cria uma atmosfera de solidão e isolamento, mesmo em meio à proximidade física dos personagens. É como se a cor azul trouxesse à tona a desconexão emocional que existe entre eles, destacando a falta de comunicação genuína e a separação psicológica que permeia suas interações. Assim, reforça-se a complexidade das relações interpessoais no filme, o que revela que a proximidade física nem sempre corresponde à intimidade emocional.

A cor vermelha assume uma presença proeminente em *Bulbbul*. No contexto do cinema, o atributo físico da cor vermelha, comprimento de onda mais longo em relação às outras cores do espectro visível, pode ter várias implicações estéticas e simbólicas. O vermelho é frequentemente percebido como uma cor intensa e vibrante, que ao mesmo tempo passa a ideia de glória e violência. Através de sua variação contextual, ela adquire uma gama diversificada de significados, transitando entre a expressão de raiva, celebração, mistério, elementos sobrenaturais e a evocação de emoções intensas, como desejo e paixão.

Contudo, uma interpretação particularmente interessante surge ao considerarmos a relação da cor vermelha com a feminilidade, onde sua presença pode ser associada à menstruação, uma metáfora para a jornada da protagonista, bem como para o ciclo feminino, relacionados ambos à fertilidade e à transformação vinculadas ao ciclo lunar. A associação do vermelho com a feminilidade pode ser interpretada como uma expressão da força interior de Bulbbul e de sua conexão com os aspectos mais profundos de sua identidade feminina. A cor vermelha também pode ser vista como uma representação visual da energia vital e da vitalidade, elementos essenciais na narrativa que exploram temas de vida, morte e renascimento.

O contraste entre o vermelho e o rosa também é marcante em *Bulbbul*, especialmente na maneira como essas cores estão associadas à personagem principal. Enquanto o vermelho está intimamente ligado à figura de *Chudail*, representando sua presença justiceira e ações perturbadoras, o rosa é consistentemente associado à inocência e à pureza de Bulbbul. Essa dicotomia visual entre o vermelho e o rosa ressalta não apenas as diferenças entre as duas faces da



personagem, mas também aos conflitos centrais que se mesclam ao longo da narrativa.

Quando *Chudail* é apresentada através da voz de uma criança (Satya) relatando a história à Bulbbul, a fotografia adquire tonalidade rosa, enquanto *Chudail* brinca entre as árvores da floresta. O contrário também acontece, quando Bulbbul é vista sob o filtro da cor vermelha, o que acaba por relacionar ambas através das cores. Conforme a trama avança, *Chudail* emerge em um plano saturado de vermelho, evocando imagens de sangue, glória, poder e justiça. Assim, com a transformação de Bulbbul em *Chudail*, o eclipse lunar faz com que a lua adquira cor vermelha, mais uma vez relacionando a influência da lua ao ciclo feminino. A iluminação, por sua vez, passa a refletir essa mesma tonalidade, sinalizando perigo iminente e prenunciando a vingança que se aproxima. Dentro do contexto do filme, o vermelho assume diversos significados, representando tanto a feminilidade forte e independente de Bulbbul, quanto sua jornada de justiça contra a opressão patriarcal. Além disso, ele simboliza desejos e o sangue derramado como consequência da injustiça e da violência enfrentadas.

Em determinados momentos, a fotografia avermelhada transmite também uma sensação claustrofóbica e autoritária, intensificando ainda mais a atmosfera de tensão e confronto presentes na narrativa. Os tons mais escuros estão frequentemente ligados à escuridão, ao desconhecido e à morte; dentro do contexto de *Bulbbul*, essas tonalidades representam o mal e a corrupção que pairam sobre os personagens, especialmente aqueles que buscam exercer controle e opressão sobre os demais.

Em *Bulbbul*, apesar de todo o sofrimento que enfrentam, as personagens femininas não são retratadas como simples vítimas; elas transcendem essa definição, emergindo como figuras complexas e poderosas, capazes de resistir às adversidades e até mesmo transformar sua dor em força e determinação. Com base nisso, a Lua possui um simbolismo, sendo sempre relacionada à Bulbbul, também reforçado pelo fato da trama ser majoritariamente feminina. A raiva e o desejo por justiça ficam evidentes na maneira com a lua se torna vermelha. Sensação análoga está presente com a presença do fogo queimando o livro de Bulbbul e Satya, bem como quando as chamas consomem a floresta.

A Lua está intrinsecamente associada à energia feminina, em contraste com o Sol, em uma dinâmica remanescente do yin e yang, onde tudo que é noturno e

misterioso é frequentemente relacionado ao gênero feminino. Portanto, a lua cheia, nesse contexto, simboliza o ápice da feminilidade, representando não apenas uma fase de transformação que evoca a busca pela vingança, mas também as diversas formas de resistência diante da violência enfrentada. De maneira análoga, a transição para a lua vermelha não apenas aponta para o derramamento de sangue resultante dos assassinatos, mas também faz alusão à menstruação, um ciclo mensal presente em toda mulher saudável. Tais elementos lunares desempenham um papel simbólico fundamental em *Bulbbul*, destacando a força e a resiliência feminina diante das adversidades e injustiças.

Na Figura 5.2, podemos observar o eclipse lunar que coincide com a transformação de Bulbbul, ao ser possuída pela energia de *Kālī* (Figura 4.10), ressaltando ainda mais a intensidade desses elementos que relacionam o sobrenatural e o mitológico. Além disso, os tons escuros simbolizam a contínua luta entre o bem e o mal, bem como a inevitabilidade da morte como uma parte intrínseca da condição humana. A relação com a luz da Lua durante a noite reflete a ameaça que as trevas representam para a luz, que é necessária para que a protagonista renasça e a luz se faça visível.

Figura 5.2 Eclipse da Lua



Fonte: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 1h09m22s

Este momento de transição lunar marca o ápice e um momento crucial na narrativa, representando o ponto de inflexão para a personagem principal e desencadeando assim uma série de acontecimentos em sua vida. Esse momento está intrinsecamente relacionado com a sequência de planos descrita na Figura 4.10, onde as cores assumem o papel de expressar os movimentos internos de Bulbbul. Nessa sequência, Bulbbul é simbolicamente ligada às fases da lua, pois à medida que passa por transformações pessoais, também influencia a mudança lunar. Seu sofrimento culmina em uma transição para a lua vermelha, desencadeando a invocação da deusa *Kālī*, símbolo da mulher livre e plena. Este momento não só representa uma virada significativa na jornada de Bulbbul, mas também reflete sua conexão profunda com forças cósmicas e arquetípicas que moldam sua trajetória.

Esse contraste de cor também está relacionado com o contraste de luz e sombra na trama. No expressionismo alemão, luz e sombra não possuem uma relação harmoniosa, pelo contrário: ambas competem nos planos, evidenciando o contexto da realidade conflituosa. Em *Bulbbul*, a iluminação do fogo produz sombras expressivas acrescentando profundidade às cenas, mas também atua como uma representação à essa tradição milenar. O uso de transições suaves e estilizadas, juntamente com a criação deste ambiente, permite intensificar a experiência emocional, auxiliando no transporte do espectador para o universo do filme. Assim, a luz também é um dos objetos de uma ótica geométrica, quando se organiza com as trevas em duas metades, ou em riscas alternantes, segundo uma tendência do expressionismo. A disputa, presente no contexto da Primeira Guerra, invade a tela (Kracauer, 2019) não só através do conflito entre luz e sombra, mas também pelo contraste entre os personagens e pelas cores das vestimentas, ainda que tais cores sejam representadas na tela apenas por nuances entre o universo monocromático do branco ao preto.

No expressionismo, a dinâmica de combate e hostilidade que visa conquistar este espaço é de afirmação sobre o outro, o que reflete também a temática de Bem *versus* Mal presente na temática da narrativa. A temática do divino e do que é o Bem necessita da sua negação para transcende-la e se fazer visível. Assim, a relação construída entre luz e sombra é conflituosa, de modo que ambas competem pelo espaço do plano, representando este processo interno do personagem. As criaturas no expressionismo alemão nascem como uma mescla do que é humano e não-humano, existindo entre eles uma linha tênue onde é difícil se distinguir onde um

começa e outro termina. Questiona-se até que ponto a criatura possui uma vida pessoal ou está totalmente tomada. Isso é basicamente o que se passa com a nossa protagonista. Embora o processo europeu de autoaperfeiçoamento seja diferente, a forma como a linguagem é empregada demonstra também a relação com a luz. O termo usado em alemão é *Aufklärung*, traduzido literalmente como “iluminação” no sentido de “esclarecimento”, de modo que tal esclarecimento envolve um enfrentamento das trevas ou do medo, para que ele seja destruído<sup>230</sup>. E então, a luz vence a sombra no final da narrativa; a sombra aqui pode estar representada como a ignorância, desconhecimento, derrotada para se atingir o espírito absoluto.

Após uma disputa brutal entre criação e destruição, tem-se um momento de superação, em que a luz vence e o destino espiritual se revela. A vitória da luz geralmente se dá no fogo, sendo um movimento ascensional que atinge o sublime dinâmico, deixando para trás as figuras rígidas. E nisso, enquanto sendo um movimento modernista, o expressionista destoa do romantismo alemão, uma vez que essa descida antropofágica no término do processo se reconcilia, enquanto o romantismo ainda é muito orgânico e dialético (Deleuze, 2018a).

O conflito luz-sombra produzido pelo fogo remete a tradição védica, sendo um elemento crucial em rituais. O fogo é capaz de purificar e permitir a transmutação para a união com o todo, compreendido como uma unidade. Nos Vedas é dito que o fogo é o elemento mais sutil com o qual se pode interagir; ademais, ele tem a capacidade de transformar coisas, por isso é muito simbólico. Em *Bulbbul*, o fogo aparece na tela em momentos cruciais, evocando os rituais e oferendas tradicionalmente dedicados às divindades. Primeiramente, ele surge durante o casamento de Bulbbul, onde é um elemento central que simboliza não apenas a união matrimonial, mas também o início de uma jornada. Durante o casamento, a luz do fogo ilumina o rosto de Satya, que sorri para ela, estabelecendo uma conexão emocional profunda entre ambos, apesar de Bulbbul estar destinada a se casar com seu irmão, Indranil. A chama marca também seu nascimento como mulher, quando ela se torna

---

<sup>230</sup> Os cineastas alemães mergulham na pulsão antagonista que é a vontade de poder. Mas, como compreendida por Schopenhauer, vontade como experiência mais pura e o motor de vida, que está contida nas coisas da natureza e na realidade material e palpável. Como se essa energia das trevas emergisse das coisas. A entrada no hummus, no subsolo do real assusta porque confunde a realidade humana com a realidade da natureza e mistura as duas realidades. Se dá pela intensificação, pela fusão das faculdades do juízo com aspectos profundos e inorgânico da natureza, que nos aterroriza e nos coloca em uma existência espiritual, para além do humano e da natureza. Supera o medo e atinge o espírito suprassensível.

esposa, e, posteriormente, como *Chudail*. A infância livre de obrigações matrimoniais é rapidamente obscurecida.

No segundo momento em que o fogo se faz presente, o espectador testemunha Bulbbul queimando o livro que estava escrevendo com Satya. Trata-se de um ato que representa uma ruptura simbólica e o fim de uma fase de sua vida, diante da impossibilidade de consumir o desejo de concluir a escrita do livro. Durante sua transformação em *Chudail*, o fogo assume um papel de metamorfose, marcando a transição para uma nova identidade e poder.

E por fim, o fogo é novamente trazido à tona quando Satya provoca um incêndio na floresta, um evento que desencadeia uma série de acontecimentos e culmina em um confronto entre ele e Dr. Sudip. Portanto, a presença recorrente do fogo não apenas acrescenta uma camada de simbolismo à narrativa, mas também destaca a importância dos elementos naturais e espirituais na trajetória dos personagens.

Bulbbul e Satya compartilham uma intimidade que vai além da compatibilidade de idade, encontrando-se também em seu interesse compartilhado pela literatura e pela escrita. Desde a infância, o jovem Satya costuma contar histórias para Bulbbul, e à medida que crescem, eles se aventuram a escrever juntos ficções imaginativas. Ao longo da narrativa, o espectador é transportado para a cena em que ambos se reúnem em uma casa na floresta para discutir o enredo de sua história. Em um determinado momento, após Satya ler um trecho daquilo que Bulbbul havia escrito, ele questiona de onde ela tirou a ideia de uma menina fantasma, observando o padrão recorrente de inserção de elementos de horror em suas histórias conjuntas. Essa inclinação de Bulbbul para adicionar toques de horror à narrativa não apenas acrescenta um elemento intrigante à trama, mas também revela camadas adicionais de complexidade em sua personalidade, que já contém um lado sombrio.

De qualquer modo, é perceptível o desejo mútuo de Bulbbul e Satya de compartilharem a experiência de escrever uma história juntos, onde o livro de ficção assume um significado simbólico profundo, representando não apenas o anseio por criar uma narrativa conjunta, mas também o desejo por uma colaboração na vida real. No entanto, diante da impossibilidade desse desejo se concretizar, as emoções entre eles permanecem veladas e apenas subentendidas, encontrando uma válvula de escape no livro, onde são canalizadas e expressas de forma limitada. Quando chega o momento em que Satya parte para Londres com o apoio de Indranil, ele decide

escrever a sua parte na história, entregando então o livro para Bulbbul para que ela escreva a sua parte e finalize a narrativa, mesmo após sua partida. Essa troca simbólica do livro entre eles não apenas reflete a ligação profunda entre os dois, mas também evidencia a maneira pela qual a escrita se torna uma forma de expressão e comunicação emocional, transcendendo a distância física.

No entanto, Bulbbul se encontra sozinha para dar continuidade a uma história que ela imaginou compartilhar com seu cunhado. Enquanto Satya parte para viver outras experiências em outro país, ele deixa Bulbbul para trás. Sentindo-se abandonada e desiludida, ela toma a decisão de queimar o livro não concluído, recusando-se a adicionar sua parte à narrativa. Dessa forma, o livro e, por conseguinte, a amizade entre eles têm um fim abrupto e definitivo.

O gesto de lançar a história ao fogo após a partida de Satya é, portanto, simbólico, representando a destruição de qualquer possibilidade de concretização de uma eventual colaboração, enquanto que sinaliza, simultaneamente, uma nova identidade para Bulbbul sem a presença de Satya. Até aquele momento, ela se via como uma figura secundária em sua própria vida, com Indranil sendo o provedor da casa e Satya representando uma amizade heteroafetiva que nutria seu lado sensível e emocional. A queima do livro marca não apenas o fim de uma parceria literária, mas também o início de uma jornada de autodescoberta para Bulbbul, conforme ela busca definir sua própria voz e identidade.

O desenvolvimento da protagonista apresenta uma abordagem de iluminação que difere da concepção ocidental devido à sua raiz na tradição védica. Enquanto no Ocidente, influenciado pela tradição cristã, a iluminação é vista como um processo transcendental, na tradição védica ela é considerada ordinária, não envolvendo necessariamente eventos extraordinários. Trata-se mais de uma mudança na compreensão da vida em si, algo que se passa com a protagonista, apesar de Dutt recorrer ao sobrenatural para narrar essa jornada. Assim, o arco da personagem principal reflete não apenas uma transformação pessoal, mas também uma mudança na percepção sobre a existência, embora seja apresentado dentro do contexto de elementos sobrenaturais durante a narrativa.

Após a partida de Satya para Londres, deixando-a incerta sobre quando irão se reunir novamente, Bulbbul se vê confinada em sua casa, incapaz de tomar suas próprias decisões. Em um momento de reflexão, ela entra na banheira para um banho de imersão, mergulhando na tristeza pela perda de seu relacionamento

platônico. Isso se passa pouco antes de ser agredida por Indranil, como observado anteriormente na Figura 4.4. Embora o banho seja comumente associado ao relaxamento, no āyurveda ele também é visto como uma forma de desintoxicação, pois a água é considerada um elemento purificador. Dessa forma, pode-se interpretar o ato de se banhar como uma tentativa de se livrar da culpa por seus sentimentos em relação ao cunhado, sabendo que nunca poderão ser consumados e que estão fora dos limites morais do contexto em que vivem.

Assim, após inúmeros momentos de silenciamento, Bulbbul percebe a necessidade não apenas de amadurecer, mas também de se tornar a protagonista de sua própria história. Para alcançar esse papel central, ela precisa conquistar uma independência emocional em relação a Satya, libertando-se de vez para reescrever sua própria narrativa de forma autêntica e livre. Durante esse processo de recuperação física e construção de integridade emocional, ela estabelece uma conexão significativa com Dr. Sudip. A relação entre eles revela um vínculo genuíno entre duas pessoas completas e maduras, capazes de respeitar o espaço um do outro. Após alcançar a autonomia em sua vida e dedicar-se a ajudar outras mulheres, Bulbbul reencontra Satya. No entanto, essa nova versão de Bulbbul não se submete mais passivamente, o que desperta sentimentos de ciúme em Satya, que por sua vez enfrenta dificuldades para recuperar a intimidade que existia anteriormente entre eles.

No desfecho de *Bulbbul*, Satya, determinado a destruir a suposta bruxa, segue o que ele acredita ser um monstro, carregando uma tocha enquanto adentra a densa floresta. Em um primeiro momento, devido às características dos assassinatos, *Chudail* é considerada o monstro da história. No entanto, com o desenvolvimento da trama, fica claro que sua transformação é fruto dos abusos sofridos, o que lhe permite buscar justiça. À medida que Satya avança, faíscas e pequenas tochas de fogo que caem ao chão acabam por iniciar um incêndio. Nesse momento, observa-se um paralelo com o comportamento de Bulbbul e sua transformação através do fogo. Essa ação de Satya pode ser interpretada como uma resposta à atitude anterior de Bulbbul de queimar o tempo e esforço dedicados à escrita da história, embora ele não tenha ciência do fato de que ela queimou o livro.

A queima da floresta (Figura 5.3) simboliza a aniquilação de toda e qualquer possibilidade de dar vida à história que nunca chegou a se concretizar. O clímax da história também é marcado pela presença do fogo, desta vez de forma mais imponente, resultando em um incêndio que consome toda a floresta. Satya, movido



por seu afeto por Bulbbul, tenta protegê-la ao longo da trama, mesmo que às vezes demonstre uma atitude possessiva. No entanto, suas boas intenções são obscurecidas quando ele incendeia o refúgio de Bulbbul, condenando-a ao destruir o único lugar onde ela é verdadeiramente livre. Somente ao perceber a insistência de Dr. Sudip em tentar salvá-la, Satya compreende que Bulbbul é de fato *Chudail*. O crepitar do fogo ecoa a angústia nas duas cenas em que a história é queimada.

Figura 5.3 Bulbbul empoleirada na árvore observando a floresta queimar



Fonte: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 1h 26m 15s

Segundo uma análise de *Bulbbul* realizada por Mrudula (2020), sob uma perspectiva ecofeminista, explora-se a relação entre a protagonista e a Mãe Natureza, investigando as conexões entre a opressão das mulheres e a exploração do meio ambiente. Além de criticar o patriarcado bengali, a análise também lança luz sobre uma preocupante crise ambiental, destacando a destruição do ecossistema na trama. Na cena retratada na Figura 5.3, Bulbbul, empoleirada como um pássaro, aparece desamparada diante da destruição de seu lar. As árvores assumem um papel fundamental como contraponto às rígidas convenções da casa de seu marido: enquanto na mansão ela era reprimida, na floresta ela encontrava liberdade absoluta. A conexão entre a vegetação e o feminino tornou-se uma referência clássica em diversas esferas, desde o âmbito religioso até o artístico (Albanese, 2006, p. 56).

Portanto, Bulbbul não assume apenas uma figura metafórica de um pássaro, mas também personifica o destino de todos os habitantes da floresta diante

dos danos causados ao seu habitat natural. Nesse sentido, é possível enxergar Bulbbul para além do papel de justiceira das mulheres maltratadas, e sim como um organismo vital que contribui para o equilíbrio do ecossistema. Ela pode ser compreendida como uma representação da mãe natureza, cujos recursos são explorados pelo ser humano, mesmo que esteja condenada à morte pelo mundo, embora este dependa dela (Mrudula, 2020).

Com o incêndio da floresta, Bulbbul-*Chudail* encontra sua morte física. No entanto, através do fogo, ela renasce em uma nova forma de existência, eternizando-se e transmutando sua essência. Sutilizada, sua presença se revela através das flores, indicando sua persistência mesmo após a morte. Impulsionada pela força do feminino, ela retorna para aplicar justiça em Indranil. Os personagens Bulbbul e *Kālī* estão profundamente conectados ao ambiente natural em que habitam (Mrudula, 2020). Como mencionado por Albanese (2006, p. 56), a natureza é o domínio da manifestação do sagrado, e é por isso que elementos como água, árvores, pedras, grutas e montanhas são reverenciados. O poder divino de um lugar muitas vezes se manifesta sob formas antropomórficas, revelando a presença de forças além do humano, como é o caso da transformação de Bulbbul-*Chudail*.

Aqui, a exploração de temas psicológicos e emocionais, como a dualidade do Bem e do Mal e o papel da mulher na sociedade também destacam a influência do expressionismo alemão na narrativa, adicionando uma camada de profundidade à análise. No expressionismo, a luz possui um objetivo em conjunto com o movimento, construindo uma geometria. Isso se manifesta na tela como um conjunto de linhas, formas geométricas, oblíquas, encontro entre formas alongadas nos cenários. Gilles Deleuze (2018a) afirma que este desdobramento geométrico das coisas é a emersão de uma força inorgânica; por isso, o expressionismo alemão é considerado uma atualização modernista do estilo gótico. A influência da estética gótica foi destacada por muitos cineastas alemães com o uso dos cenários pintados à mão. Estes, juntamente com a iluminação, criam uma geometria quebrada e irregular a partir da força que emerge dos objetos e exprime este conflito luz-sombra.

A estratégia de cenários pintados tinha o objetivo de criar uma geometria quebrada para realçar o conflito luz-sombra, com a tentativa de reafirmação da luz em meio ao obscuro. A estratégia consistia em obter um cenário e uma natureza estilizada, uma imagem impregnada de atmosfera e sensibilidade, um dos itens que contribuía para que um filme se tornasse uma obra de arte (Eisner, 1985, p. 106). Em

*Bulbbul*, a mansão bengali, Rajbari Bawali, é quadrada. Embora seja repleta de luxo, é um ambiente claustrofóbico, sensação explorada pelo uso de cores dos planos que cria a sensação de prisão. Mesmo no espaço interno, as cores e a fumaça, emolduradas pelo edifício, apresentam contraste com os espaços alcançados pelos homens, por exemplo Londres, onde Satya vai estudar. Assim, mesmo que o local possa ser considerado amplo, quando comparado aos espaços alcançados pelos homens ele se torna pequeno. Além disso, o uso de fumaça corrobora com a ambientação, que cria penumbra e dramatiza o suspense da cena. A fumaça também era presente nas produções de romance policial norte-americanas das décadas de 1940-50, categorizadas como cinema *Noir*.

Esse conflito interno na dualidade dos personagens é traduzido pelo contraste da paleta de cores utilizada nos planos e, principalmente, nos figurinos, tornando-os mais complexos do ponto de vista visual. Além de possuir o interesse em apresentar privilégios da realeza, demonstram também sua decadência. Dentro de um contexto pós-colonial, como o da Índia, é notável o consumo de produtos estrangeiros pelas classes mais abastadas, que incluem roupas, utensílios, perfumes e móveis, além de ideias, costumes e aspirações (Hogan, 1993). A vestimenta, portanto, não é apenas um item para preservar a moralidade, mas também funciona como um indicador do status social a ser ocupado pelo corpo que a veste.

O figurino possui funções específicas no todo do filme, que deve estar coerente com o cenário (Bordwell; Thompson, 2013, p. 216). Em *Bulbbul*, a roupa dos personagens comunica muito a respeito dos costumes e tradições indianas de Bengala do século XIX, mas também possui uma preocupação em evidenciar o aspecto emocional de cada um. As roupas dos personagens não apenas refletem suas ideologias individuais, mas também carregam consigo traços culturais que permeiam a narrativa. De acordo com Bannerji (1994), a base para o novo design, fundamento moral da moda, foi uma estética nacionalista patriarcal; por isso, a análise das vestimentas permite evidenciar o discurso visual acerca de construções históricas e ideológicas, já que o corpo e a maneira como ele é vestido e ornamentado indicam o lugar que ele ocupa na sociedade, incluindo o status social do indivíduo. Além disso, pode acenar também para uma visão de mundo e comportamento de acordo com a moral, ou ainda como transgressora das normas vigentes, que são diferentes para cada gênero.

Veera Kapur Ee, figurinista de *Bulbbul* e *Qala*, tem como potência relacionar moda, história e cinema. Ela declarou que seu objetivo é sempre capturar a essência da época representada através das roupas; para tal, é necessário levar em consideração a estação, a moda da época e, por vezes, é preciso até mesmo envelhecer os tecidos (Kapur Ee *apud* Bhattacharya, 2023). Quando perguntaram a respeito da criação do figurino para a personagem de Tripti Dimri no filme *Qala*, Kapur Ee afirmou:

Para mim, o primeiro passo é entender a visão do diretor, porque um filme ou um personagem é o bebê de um diretor. Depois de entender o que Anvita queria, sentamos e olhamos para fotos daquela época. O que era mais importante para nós era que entrávamos em certas áreas, como morros. E ela queria usar esse vestido chamado Bakhu, que é usado nos estados nordestinos. Então, quando o projetamos no inverno, escolhemos um lindo tecido de tweed. Usamos as cores das montanhas. Mantivemos as texturas mais profundas para as montanhas. Quando Qala era cantora em Calcutá, queríamos dar-lhe uma saree tradicional e criamos uma organza. Então queríamos fazer apenas tons de cinza para ela à medida que ela amadurecesse. Cada um dos sarees foi feito à mão. Há um trabalho zardozi feito em cada saree. Tecemos uma história em torno de cada saree. Há uma representação da mariposa no filme. Incorporamos isso em cada saree dela. À medida que ela cresce, há uma mariposa menor e uma mariposa maior. E depois há uma mariposa desconstruída e quebrada num dos sarees, que é um dos meus padrões favoritos. Por isso, usamos o tecido, as texturas e a cor para retratar a história de seu crescimento e seu estado mental (Kapur Ee *apud* Bhattacharya, 2023, tradução nossa<sup>231</sup>).

O figurino de *Bulbbul* também possui importantes funções causais. Bannerji (1994, p. 170) destaca que, em Bengala, uma boa noiva deveria se cobrir com um véu até o comprimento do braço, limitando sua visão aos seus pés, especialmente devido ao peso dos tecidos da época. No filme, as roupas das personagens femininas, especialmente as de Bulbbul e Binodini, são influenciadas pelo período histórico em que a história se passa. A figurinista Kapur Ee trabalhou para capturar a essência da

---

<sup>231</sup> Original: For me, the first step is to understand the director's vision because a film or a character is a director's baby. After understanding what Anvita wanted, we sat down and looked at pictures of that era. What was more important for us was that we went into certain areas, like hills. And she wanted to use this dress called a Bakhu, which is worn in the northeastern states. So when we designed it in the winter, we chose beautiful tweed fabric. We used the colours of the mountains. We kept the deeper textures for the mountains. When Qala was a singer in Kolkata, we wanted to give her a traditional saree and we came up with an organza. Then we wanted to do only shades of grey for her as she matured. Each one of the sarees was made by hand. There is zardozi work done on every saree. We've woven a story around every saree. There is a depiction of the moth in the film. We have incorporated that in every saree of hers. As she grows, there is a smaller moth and a bigger moth. And then there is a deconstructed, broken moth in one of the sarees, which is one of my favourite patterns. So we have used the fabric, textures and colour to depict the story of her growth and her mental state. (Kapur Ee *apud* Bhattacharya, 2023)

época, incluindo detalhes como os saris tradicionais e as joias ornamentadas que eram comuns entre as mulheres da alta sociedade bengali naquela época.

A mudança na tonalidade das cores das roupas usadas por Bulbbul revela nuances significativas que sugerem mudanças em seu papel social ao longo da narrativa. Essas variações cromáticas não apenas refletem alterações em sua posição na sociedade, mas também comunicam transformações em sua personalidade, revelando os efeitos dos eventos pelos quais ela passa. A evolução da cor de suas vestimentas acompanha sua jornada emocional, agindo como um espelho das experiências que ela enfrenta. Das tonalidades mais claras e vibrantes que denotam inocência e pureza inicial, passamos para cores mais escuras e sombrias, refletindo uma maturação forçada pela adversidade (Figura 5.4).

Essa mudança não é apenas estética, mas também simbólica, destacando a complexidade do desenvolvimento de Bulbbul como personagem. Além das cores, a transformação de Bulbbul é também evidenciada em seu comportamento, refletido em sua expressão facial e olhar<sup>232</sup>. Desde a inocência e a curiosidade iniciais até a determinação e força que emergem mais tarde, cada nuance de seu comportamento é um indicativo do seu crescimento e adaptação diante dos desafios enfrentados.

Figura 5.4 Uma Bulbbul inocente em contraste com sua versão tomada por *Chudail*



Fonte 1: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 36m 28s.

Fonte 2: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 34m12s.

<sup>232</sup> Na dança clássica indiana o olhar da dançarina também é muito importante, por isso, é coreografado em coerência com os outros movimentos do corpo. Talvez, por isso, a interpretação dos atores tenha esta previsão, devido à importância dos detalhes também em outras manifestações artísticas no país.

No início da história, quando a inocência ainda é palpável, o espectador testemunha uma personagem tímida, cujas vestimentas são sempre adornadas por tons mais claros, simbolizando sua doçura. O rosa, o azul e o verde, em tons claros que são evocativos de calma e natureza, compõem seu guarda-roupa, refletindo sua tranquila existência. No entanto, à medida que os eventos traumáticos se desenrolam, as cores escuras assumem o protagonismo, revelando uma transformação na personagem. Em dado ponto, tons mais intensos de cores como vermelho, verde esmeralda e cinza passam a adornar suas vestes, transmitindo confiança, mistério e força na segunda fase de sua jornada. Essa mudança visual não é apenas estética; ela espelha a evolução emocional e psicológica da protagonista.

Vale ressaltar que cada personagem é habilmente desenvolvido, sendo capazes de evocar uma gama de emoções no espectador. Quando *Chudail* busca vingança contra Mahendra, Binodini também enfrenta as consequências. Seu destino é entrelaçado com o de Mahendra devido à sua postura mesquinha e invejosa em relação à protagonista. A equipe de direção talvez tenha delineado o destino de Binodini como uma forma de punição por seu comportamento, que contradiz os ideais feministas. Na Índia, a condição da viúva é caracterizada por submissão e adversidade, e Binodini, ao agir em desacordo com os princípios feministas, pode ter sido destinada a uma punição narrativa que reflita tal realidade sociocultural.

Na sociedade indiana, a vestimenta da mulher viúva é emblemática, servindo como uma maneira clara de demarcar seu status social. Devido à sua educação para servir ao marido, após a sua morte, há a expectativa da viúva renunciar completamente à vaidade e aos ornamentos. Na cultura indiana, onde a cor está profundamente associada à vida, o simbolismo das cores é particularmente relevante. Por isso, durante o casamento, a noiva veste-se de vermelho, a cor do sangue, enquanto a viúva é instruída a adotar o branco, representando uma vida desprovida de cor e pressagiando má sorte. Ela raspa os cabelos e abdica do uso de joias como parte desse ritual de luto e renúncia.

Em *Bulbbul*, Binodini é confrontada com a viuvez após a morte de Mahendra, assassinado por *Chudail*. Este contraste de status e representação é claramente visível, destacando-se na 5.5. Na primeira imagem, é possível observar Binodini utilizando *sari* com cores fortes em tons de azul, verde esmeralda, vinho, roxo. Trata-se da mesma paleta de cores assumida por *Bulbbul* após se transformar em *Chudail*, o que pode ser indício de uma mulher madura, que, não obstante,



também teria passado por inúmeras experiências traumáticas. Na segunda imagem, Binodini é vista já com o traje típico da mulher viúva, enquanto faz suas orações. A mudança da esposa de Mahendra acontece de maneira inversa a Bulbbul, já que devido à morte do marido, ela abre mão das cores.

Sobre o luto a ser seguido pelas viúvas indianas, também existem escritos que descrevem mulheres que abriram mão de tudo. Mulheres passam a dormir no chão (abdicando do conforto da cama) e comer alimentos sem sabor (abdicando do prazer de sentir sabor de frutas e doces) (Bannerji, 1994).

Figura 5.5 Binodini antes e após se tornar viúva



Fonte 1: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 35m36s.

Fonte 2: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 15m47s.

Na Índia, o *sari* branco foi romantizado como sendo aquele que veste a mulher com pureza em coerência com a moralidade pessoal; trata-se de uma

incoerência, pois assume que o auge da pureza feminina seria atingido através dessa experiência. Neste caso, a incoerência se manifesta pelo fato de que ao invés de ter apenas a sua sexualidade apagada, a mulher por completo é apagada, considerada impura e limitada à uma vida de miséria. Não só funciona como demarcação da viúva, mas também representa sua repressão sexual e “desapego” de todos os desejos físicos e materiais. E sua aceitação, uma ascese, sacrifício pessoal, de auto apagamento sexual. Bannerji (1994) afirma que regras na maneira de se vestir foram relacionadas com respeito, vergonha, modéstia, classe social.

Na cena em que Binodini está fazendo suas orações com o *japamala*, Satya e Bulbbul chegam para visita-la. Ela lamenta a morte de Mahendra, afirmando que estava mergulhada em orações, quando a deusa levou seu esposo, por isso suas preces não serviram. Devido à segregação imposta às mulheres nesta condição, existe um medo coletivo de se perder o marido para a morte, considerada uma verdadeira desgraça na vida da mulher indiana. Se tornar viúva é a experiência de viver um *karma* ruim, experimentado na trama por Binodini e pela esposa de Mr. Dinkar. Por isso, existem rituais hindus, *pujas*<sup>233</sup>, pedindo longevidade para o esposo.

É possível que um dos rituais mostrados em *Bulbbul* tenha o objetivo de pedir a benção da vida longa ao marido. Entre as ascetes mais comuns desses rituais, está aquele em que mulheres casadas e às vezes solteiras entram em jejum, vestem suas melhores joias e roupas mais coloridas. Então, entoam mantras, dançam e oferecem flores para deidades femininas. De acordo com Muller (2016, p. 250), “o amor dedicado a estes maridos, assim como uma hostilidade latente por estarem submetidas a uma condição feminina inferior nesta sociedade [...] deveria permanecer reprimida, disfarçada de cerimonial”. Logo, a existência da euforia destes rituais não retrata o amor pela figura masculina a que elas estão vinculadas, e sim evidencia desespero e temor de viver um *karma* tão maldito como o destino de uma viúva.

Vale salientar que o caso da jovem noiva, viúva de Gowrinath, resgatada por *Chudail* de um ato de abuso na banheira, não se encaixa nessa categoria. Embora o segundo casamento para viúvas ainda não fosse amplamente aceito até meados do século XX, mesmo entre grupos mais educados, a atitude em relação às viúvas crianças tem se tornado mais tolerante ao longo do tempo. Mandelbaum (1948) observa que era comum encontrar anúncios nos jornais em busca de pretendentes

---

<sup>233</sup> Um dos rituais celebrados com essa finalidade chama-se *Karva Chauth* ou *Karka Chaturthi*.



para “viúvas virgens”, referindo-se a mulheres que foram cerimonialmente casadas antes da puberdade e cujos maridos faleceram antes que a união pudesse ser consumada.

Durante o período colonial, reformadores sociais indianos criticaram várias práticas sociais arraigadas, especialmente o *sati* (imolação da viúva) e o casamento forçado de viúvas. Em resposta a essas preocupações, eles buscaram criar um novo modelo de casamento fundamentado no companheirismo, no qual a esposa seria educada o suficiente para participar plenamente da vida do marido. Essa abordagem revolucionária visava superar práticas tradicionais opressivas, como o *sati*, e promover uma relação mais igualitária e inclusiva entre marido e mulher. Apesar desses esforços, muitas comunidades hindus ainda não adotaram completamente o conceito de “consentimento”, e práticas como casamentos endogâmicos e infantis persistem. (Menon, 2023, p. 372)

Em meio ao cenário de ascensão do discurso nacionalista, o vestuário emergiu como um veículo essencial para a reafirmação da identidade cultural. A preservação das características distintivas e símbolos da nação e da cultura bengali indiana por meio da vestimenta era considerada uma responsabilidade primordial. Bannerji (1994, p. 185) destaca as palavras de Soudamini Debi (1847-1920), irmã de Rabindranath Tagore, que enfatizou ser “um dever manter características/sinais da nação/cultura nas roupas ou nos costumes das pessoas. Portanto, não é adequado imitar completamente outras nações, isso expressa inferioridade de status<sup>234</sup>”.

Esse reforço da necessidade de preservação e promoção da identidade cultural através do vestuário está presente em todos os personagens. No entanto, é importante notar a existência de uma influência europeia na moda da sociedade bengali, mais comum nas castas mais altas. Enquanto a elite urbana e educada muitas vezes abraçava as tendências europeias, as comunidades rurais e tradicionais tendiam a manter práticas e vestimentas mais alinhadas com suas tradições culturais e religiosas locais. De qualquer forma, em *Bulbbul*, Satya é o personagem que deixa mais evidente sua posição cultural híbrida. Na Figura 5.6 - 1, é mostrado um plano em que Satya acabara de retornar de sua temporada de estudos na Inglaterra. Ele está vestido com um traje típico da elite inglesa, um contraste evidente com seu cocheiro,

---

<sup>234</sup> Original: It is a duty to keep characteristics/signs of one's nation/culture in people's clothing or manners. Therefore it is not fit to imitate other nations wholly, this expresses lowness in status. (Debi, Soudamini *apud* Bannerji, 1994, p. 185)

cuja vestimenta e postura refletem a tradição indiana. Enquanto Satya exhibe os sinais de sua educação ocidentalizada, seu cocheiro permanece fiel às suas raízes culturais, inclusive devido à ausência de experiência externa. Essa cena não só destaca as diferenças sociais e culturais entre os dois personagens, mas também simboliza a pluralidade cultural de Satya, resultado do fato de ele navegar entre dois mundos distintos.

Já na Figura 5.6 - 2, é possível observar Satya e Bulbbul em sua visita a Binodini no viuvário. É perceptível que, após seu retorno à Índia, Satya adota trajes típicos, mas ainda assim incorpora elementos de sua vestimenta tradicional inglesa. Portanto, mesmo ao regressar à sua terra natal, ele persiste no uso de roupas ocidentais. Tal comportamento pode ser alvo de críticas, especialmente sob a ótica nacionalista, que preconiza a preservação e exaltação da cultura e dos costumes indianos, particularmente os de Bengala. Essas tensões entre o local e o global, o tradicional e o moderno, continuam a influenciar a dinâmica cultural e social da Índia contemporânea.

Figura 5.6 Vestimenta híbrida de Satya após seu retorno de Londres



Fonte 1: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 11m 38s.

Fonte 2: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 15m 50s.

A vestimenta, além de cumprir sua função prática, tornou-se um meio de expressão ideológica e um símbolo cultural proeminente. Dentro desse contexto, encontramos relatos de homens e mulheres instruídos que aderiram ao movimento nacionalista e optaram por não utilizar roupas ocidentais. Para eles, vestir-se de acordo com os padrões ocidentais não apenas era uma escolha estilística, mas também representava uma adesão implícita a uma mentalidade antinacionalista, contrária aos valores e tradições locais (Bannerji, 1994, p. 185). Essa recusa em adotar vestimentas estrangeiras não apenas afirmava sua identidade nacional, mas também reforçava sua resistência ao domínio cultural imposto pelo colonialismo, promovendo assim uma afirmação de independência e orgulho cultural.

A colonização muitas vezes envolve uma colaboração por parte de alguns membros da população local, que veem vantagens em se aliar aos conquistadores, mesmo que isso acarrete sacrifícios inerentes ao processo. Esse pacto colaborativo pode resultar em benefícios mútuos, tanto para os colonizadores quanto para os colaboradores locais. No entanto, uma consequência desse processo é a internalização de valores e ideais coloniais pelos próprios colonizados, levando-os a julgar e reprimir as expressões culturais e identidades de seus próprios compatriotas, especialmente das mulheres, na tentativa de se enquadrarem em padrões ocidentais estabelecidos.

Essa disputa está visualmente presente através do contraste da vestimenta de Satya e Dr. Sudip. No desfecho da trama, quando Satya descobre a existência de *Chudail*, ele decide empreender uma caçada pela floresta adentro, determinado a confrontar a entidade. Por outro lado, Dr. Sudip se empenha ao máximo para interromper essa perseguição, agindo como uma força de resistência contra os planos de Satya.

Satya: A bruxa existe. Temos que encontrá-la.

Sudip: Vamos. Volte para casa

Satya: O quê?

Sudip: Volte para casa

Satya: Por quê? Não tenho medo dela. Se você tem, pode ir. Ao menos sabemos... que você é inocente. Pode ir.

Sudip: O que está fazendo?

Satya: Vou caçá-la!

Sudip: Milorde, pare

[Sudip e Satya começam a lutar]

Essa situação culmina em um embate direto entre os dois personagens, no qual Satya está trajado à maneira de um inglês colonial, enquanto Sudip veste roupas tradicionais indianas. Essa escolha de vestimenta não é apenas uma questão estética, mas simbolicamente representa uma batalha ideológica entre mentalidades divergentes. Essa cena, portanto, serve como uma representação vívida da deterioração cultural e ideológica do país, afetado pela dominação política, econômica e social resultante das diversas formas de colonização pelas quais passou ao longo de sua história. Satya, amparado por sua influência e posição de poder, tenta impor sua visão de justiça, enquanto Dr. Sudip, enraizado em tradições locais e resistindo à influência colonial, se recusa a aceitar essa sentença e protege a figura da bruxa.

Assim, a luta retratada nessa cena representa um embate fundamental entre a preservação da cultura local e a imposição de valores e ideais estrangeiros. No centro desse conflito está a figura da mulher indiana, simbolizada como a “Mãe Índia”, cuja integridade e identidade são postas em risco pelo avanço de influências coloniais. Nesse contexto, a luta entre Satya e Dr. Sudip não se restringe apenas a uma questão de indivíduos, mas simboliza uma batalha maior pela proteção e valorização das tradições e valores nativos. É uma defesa da resistência à hegemonia cultural estrangeira, personificada na figura feminina, que é vista como a guardiã da identidade e da herança cultural do país. Assim, essa cena não apenas retrata um conflito pessoal, mas ecoa os desafios enfrentados por sociedades colonizadas em todo o mundo na preservação de sua identidade e autenticidade cultural diante das influências externas.

Satya personifica o indiano que foi influenciado e corrompido pela ideologia inglesa, enquanto Dr. Sudip permanece fiel à sua cultura e tradições, chegando até mesmo a sacrificar-se aparentemente na tentativa de protegê-las. Dessa forma, o embate entre Dr. Sudip e Satya reflete a disputa mais ampla entre dois arquétipos do homem indiano: o tradicional, representado por Dr. Sudip, que é virtuoso e digno de ser resgatado; e o degenerado, personificado por Satya, que foi corrompido pelo colonizador e, portanto, deve ser combatido em nome do nacionalismo e da preservação da identidade cultural. No desfecho da trama, Dr. Sudip confronta Satya com essas ideias, argumentando que a entidade não se trata simplesmente de uma bruxa, mas sim de uma divindade. Quando Satya insiste em caçá-la na floresta, Dr. Sudip tenta impedir essa ação desesperada.

## RELAÇÃO E DINÂMICA CONSTRUÍDA ENTRE OS PERSONAGENS

Em *Bulbbul*, Dutt emprega uma linguagem narrativa com um tempo não linear, de modo a revelar em cada uma das suas cenas aquilo que é duradouro, bem como as informações que a diretora julgou relevantes de serem apresentadas ao espectador. Aqui, relaciona-se esta cadência com o conceito de *imagem-cristal*, ou seja, *tempo-duração* (Deleuze, 2018b). A narrativa construída por Dutt só apresenta a conexão entre os fragmentos apresentados inicialmente depois de criar o suspense. Assim, ao organizar os espaços-tempos, cria-se expectativa enquanto conectam-se os conjuntos da obra que resultam em um todo.

*Bulbbul* retrata a dinâmica de relações estabelecidas entre os integrantes de uma família conjunta, modelo indiano tradicional em que todos moram na mesma casa. Nesse ambiente ocorrem incidentes envolvendo Bulbbul (conforme discutido ao longo do Capítulo 3), aspecto que sustenta a categoria de horror da trama especialmente direcionado ao público feminino. A Índia é plural em termos de cultura, língua, religião e costumes, o que se reflete na variedade de arranjos familiares em todo o país. A partir disso, é possível observar a maneira com que o poder patriarcal opera dentro dessa estrutura social específica, contextualizada em Bengala do século XIX, bem como formas de resistência feminina.

O conceito de família na Índia inclui não apenas os pais e filhos, mas também avós, tios, tias, primos e outros parentes próximos. Esse entendimento de família estendida, prescrita em textos canônicos da tradição hindu, consistia em várias gerações vivendo juntas sob o mesmo teto.

A estrutura familiar conjunta descrita aqui é hoje mais característica das famílias rurais do que das urbanas, das castas mais altas e estratos mais ricos da sociedade do que das mais baixas e mais pobres, dos setores mais ortodoxos do que daqueles que adotaram traços ocidentais, e dos hindus do que das comunidades muçulmanas. Mas mesmo entre famílias urbanas, ocidentalizadas e muçulmanas, os padrões de relacionamento interpessoal estabelecidos pela família conjunta não são completamente ignorados, e o modelo da família conjunta ortodoxa e baseada em escrituras ainda exerce influência em toda a Índia (Mandelbaum, 1948, p. 123, tradução nossa<sup>235</sup>).

No século XI, o *Mitakshara* – comentário sobre escrituras sagradas hindus anteriores – solidificou o arcabouço legal da família conjunta. Na esfera econômica, os membros da família não só viviam juntos, como também trabalhavam juntos. Assim, a função da família, dentro da estrutura de castas, prevaleceu devido à estrutura na atividade profissional predeterminada pela família de nascimento. Por aproximadamente nove séculos, os direitos e responsabilidades dos membros familiares, bem como a estrutura geral das famílias hindus e os processos de partilha familiar aderiram diretrizes estabelecidas pelo *Mitakshara*, com poucas variações significativas (Mandelbaum, 1948).

---

<sup>235</sup> Original: The joint family structure described here is today more characteristic of rural than of urban families, of the upper caste and wealthier strata of society than of the lower and poorer strata, of the more orthodox sectors than of those which have taken over Western traits, and of Hindu than of Musli communities. But even among urban and Westernized and Muslim families, the patterns of interpersonal relationships set by the joint family are not wholly ignored, and the model of the orthodox, scriptural joint family still has influence everywhere in India. (Mandelbaum, 1948, p. 123)

Porém, ao longo do século XX, a estrutura da família conjunta passou por mudanças significativas. Atualmente, é incomum que uma família conjunta permaneça unida após a morte dos pais. No entanto, embora os bens familiares sejam divididos entre os filhos, o sistema de família conjunta não é totalmente abandonado. Cada filho forma uma nova família conjunta, na qual os filhos têm direitos iguais aos do seu pai nos bens familiares; cada filho traz consigo sua esposa enquanto os pais ainda vivem (Mandelbaum, 1948). Assim, as grandes famílias conjuntas do passado deram lugar a unidades familiares menores e mais temporárias.

Diversos fatores contribuíram para o enfraquecimento da estrutura da família conjunta (Mandeulbaum, 1948). Um deles foi a influência da educação no estilo ocidental, que minou ainda mais a coesão familiar conjunta. Esse enfraquecimento foi ainda mais exacerbado pelo Ato de Ganhos de Aprendizado de 1930, que estabeleceu o direito individual à propriedade e à renda proveniente da educação financiada pelos recursos familiares, antes considerados bens comuns. Além disso, a educação nas escolas direcionava os jovens a uma busca por parceiros educados, que muitas vezes exigiam altos dotes. Isso levava os pais com várias filhas a adiarem seus casamentos até acumularem recursos suficientes a fim de assegurar casamentos adequados para cada uma. O aumento da educação das meninas em círculos de alta casta também desempenhou certo papel, tornando-as mais independentes e menos propensas a se submeterem à autoridade rígida das sogras ortodoxas, às vezes resultando na busca por uma casa própria pelo jovem casal.

Independentemente disso, Dutt ambienta sua trama na dinâmica de relações dentro de uma família conjunta no final do século XIX e início do XX. As emoções circulam tanto pelo corpo singular quanto pelo corpo social, influenciando a coletividade. A maneira como os personagens se comportam, frequentemente refletindo arquétipos ou situações típicas na Índia, resulta na construção de relações complexas na obra. Essas dinâmicas proporcionam um retrato profundo das interações humanas e sociais da época, explorando temas de poder, tradição e mudança.

Em *Bulbbul*, as ações e relações são influenciadas e construídas devido ao medo, apresentando-se por meio de *flashbacks*, onde passado, presente e futuro se mesclam, revelando aquilo que persiste. Cada plano contém a essência da personagem principal em suas múltiplas faces. Esses personagens possuem uma ou

mais funções e, ao interagirem, criam contrastes e paralelismos, de modo que existam outros arcos além da personagem principal, cada um com sua complexidade.

Por exemplo, Bulbbul é a personagem principal, mas também é *Chudail*. A narrativa requer, portanto, que ela se transforme em uma bruxa e, por isso, se desenvolve de modo que as relações e experiências funcionem como um gatilho para essa transformação. Conforme discutido há pouco, a aparência de Bulbbul é diferente quando se compara o antes e depois dela se tornar *Chudail*. Isso é representado por um contraste através da voz, maneira de se expressar, roupas, cores usadas, que em conjunto atuam como uma contraposição entre a inocência e a maturidade alcançada após determinadas experiências. Para compreender as causas que ativaram esses gatilhos, mergulhamos nos conflitos e perspicácia mental dos personagens, sobretudo na relação estabelecida entre Bulbbul e Binodini.

A dinâmica do filme resgata lembranças em momentos estratégicos, *flashback*, a fim de explicar acontecimentos que estão postos no presente. Como já foi comentado anteriormente, o espectador também é acusado de possíveis atos opressivos. De acordo com Dufour (2006, p.12), o uso do medo é um objeto para o cinema, sobretudo nos filmes inscritos na categoria de horror, suspense e terror. No caso de *Bulbbul*, é um medo coletivo, que ultrapassa os limites domésticos, uma vez que é possível dialogar com as formas de violências individualizadas - no ambiente doméstico - relacionando com casos reais, semelhantes ao *Nirbhaya* - espaço público e coletivo.

De acordo com Gilles Deleuze, o *flashback* conecta a imagem atual e a imagem-lembrança através de um “circuito fechado que vai do presente ao passado, depois nos traz de volta ao presente” (Deleuze, 2018b, p. 76). Este processo representa um aprofundamento na compreensão do presente (imagem atual), que ao percorrer as lembranças explora uma multiplicidade de circuitos e recorta e direciona as possibilidades. Em *Bulbbul* o *flashback* é bem inserido e não fica intrusivo no desenvolvimento da trama, pois visa retornar para um momento anterior ao que está sendo narrado, possibilitando com isso a construção de sentimentos distintos no espectador. A personagem Bulbbul, enquanto representação do feminino e de seu poder, é plural e responde aos eventos de maneira coerente. O resgate das imagens do passado por si só não é capaz de resolver o presente, mas possui a função explicativa para o espectador, que é levado para a experiência de Bulbbul e, portanto,



experimenta observar a realidade através da sua perspectiva, tornando assim a postura do espectador empática ao comportamento de Bulbbul.

De acordo com David Trottier (2019), uma das técnicas de escrita de um roteiro envolve fazer com que o espectador desenvolva uma relação com o personagem e, portanto, se importe com ele, para depois apresentar acontecimentos passados. O contraste na personalidade e comportamento de Bulbbul antes e depois deste salto temporal corrobora com o suspense da trama. Dutt optou por explicar esta transformação através de *flashback*, embora os diálogos tenham indicações, ainda que veladas.

Outro objetivo explícito no uso do *flashback* é a construção de expectativa no espectador e, portanto, suspense para reforçar os aspectos de horror. Devido ao silenciamento da mulher pela sociedade patriarcal, a personagem aprende a se preservar. A metáfora para guardar para si mesma seus desejos, sentimentos e emoções é vestir seus calçados para não deixar os pés nus. Em contrapartida, não hesita no uso da violência caso seja necessário. Partindo do princípio de que *ahimsā*, a não-violência, muitas vezes também envolve o uso da violência para barrar um sofrimento e eliminar uma ação nociva direcionada a um indivíduo ou um grupo. Esta coerência e harmonia com *ahimsā* é a energia da deusa *Kālī*, fruto da ira de *Durgā*.

Esse recorte e montagem, embora pareçam clichê, chamam atenção com relação à importância do uso da memória para que acontecimentos não se repitam. Nóvoa (2009) defende que as imagens em movimento possuem impacto no espectador e invocam certa carga de realismo, independente da forma com que são produzidas, sejam ficcionais ou por meio de documentário. Assim, “o passado enquanto tal não existe no cinema. Toda ação passada é um *atual* resgatado do *vivido* do drama por uma implicação lógica ou psicológica: é o presente no *passado*, mas sempre é presente” (Mitry, 1978, p. 158 apud Nóvoa, 2009, p. 39)

A narrativa se inicia com a introdução dos principais personagens da trama. Em seguida, ocorre um salto temporal, no qual o tempo e o espaço estabelecem os padrões narrativos, situando o enredo no presente, que na trama trata-se do ano de 1901. Através de uma série de *flashbacks* são revelados os eventos que culminaram na situação atual. Estes *flashbacks* servem tanto para impulsionar uma investigação quanto para elucidar os mistérios que envolvem a transformação da protagonista. No ambiente familiar são construídas as relações e em ambas as narrativas, *Bulbbul* lida

com afetos, compreendidos enquanto sentimentos que evidenciam a mudança de estados vivenciados. É a realidade se afirmando como força de existir.

A objetificação da mulher é criticada através de Bulbbul por inúmeras facetas. Bulbbul possui três encontros marcantes na trama, a saber: (1) a decepção com a atitude possessiva de Satya, bem como o fato de ele não hesitar em estudar em Londres e deixá-la; (2) o sofrimento causado por Indranil, que embora seja um bom marido, a agride a fim de puni-la por seus sentimentos, ferindo gravemente seu corpo e emoções, após insinuações de Binodini; e por fim, (3) Mahendra, que estupra Bulbbul em seu momento de maior vulnerabilidade. O estupro é a gota d'água para transformação dela em *Chudail*. Mahendra deseja Bulbbul e a considera como sendo o brinquedo do irmão, com o qual ele também deseja brincar, possivelmente porque é desta maneira que ele vê Binodini, sua esposa, apesar de ela cuidar dele e repreendê-lo sempre que necessário. Mas Bulbbul é inalcançável, tratando-se daquilo que é proibido e por conta disso ele sempre é reprimido.

Conforme a narrativa se desenvolve, as lembranças da protagonista são compartilhadas e os crimes justificados para o espectador, de modo que fica claro o objetivo de justiça direcionado aos homens que causam mal às mulheres. Todavia, também fica evidente que todos os acontecimentos possuem influência direta ou indireta de Binodini. Binodini, embora represente a figura da cunhada invejosa que semeia dúvidas na mente de Indranil, também desempenha o papel de cuidadora de Bulbbul, movida pela solidariedade diante da vulnerabilidade desta após passar pelo trauma do estupro por seu cunhado, Mahendra. Binodini é também, de certa forma, responsável por parte dos infortúnios enfrentados pela protagonista. Conforme discutido anteriormente, seu comportamento é motivado pelo receio de ser relegada a uma posição secundária na casa, uma vez que anteriormente à chegada de Bulbbul, Binodini era a única mulher residente. Essa competição é impulsionada ainda mais pelo fato de que, além de Bulbbul chegar depois, ela conquista mesmo assim uma posição social superior à de Binodini na casa.

A primeira situação é o receio da experiência que uma noiva irá vivenciar na casa do esposo. Quando uma jovem se casa, ela frequentemente ingressa em um novo ambiente doméstico, onde assume o papel de membro mais subordinado. Sob a autoridade da sogra, ela é esperada para oferecer obediência imediata e implícita. Por vezes, essa severidade é imposta de maneira voluntária pela sogra, cuja recepção à nova integrante da família pode ser marcada por hostilidade (Mandelbaum, 1948).

É possível que a sogra desempenhe um papel crucial na transição da jovem, demonstrando afeto e tentando preencher, na medida do possível, o vazio deixado pela mãe da noiva. No entanto, há uma tendência à rigidez nessa relação, com a sogra sendo encorajada a adotar uma postura austera (Srinivas *apud* Mandelbaum, 1948), uma forma de ensinar à nora os valores de respeito e temor que se espera que ela demonstre.

A predominância da mulher mais velha em uma casa ainda é comum na cultura, com influência sobre todos os assuntos domésticos e até mesmo nas relações entre nora, marido e filhos. Mandelbaum (1948) destaca a hierarquia dessas relações. A mãe do filho mais velho da família detém a autoridade principal. Após seu falecimento, a esposa desse filho mais velho assume sua posição. Se ela ficar viúva antes que seus filhos cresçam, então a esposa do irmão mais velho seguinte se torna a líder da casa.

Por isso, a nova esposa geralmente enfrenta desafios perante às outras mulheres da casa. Suas cunhadas muitas vezes a enxergam como uma concorrente e frequentemente compartilham fofocas sobre suas falhas com a sogra. Em *Bulbbul*, essa relação está representada na dinâmica estabelecida entre Bulbbul e a cunhada Binodini. Embora Binodini seja mais velha, Bulbbul possui maior influência devido ao casamento com o irmão mais influente da família. Por isso, Binodini fica restrita a maneiras mais sutis de exercer controle e tentar manipular as situações.

Em *Bulbbul*, Binodini faz insinuações e intrigas no ambiente doméstico, colocando Bulbbul em sofrimento e perigo em determinados momentos. Diante da ausência da sogra, os comentários sobre as falhas de Bulbbul são feitas diretamente para o marido, Indranil. Mandelbaum (1948) cita a autobiografia de uma senhora hindu chamada Ranade, que relembra sobre a maneira como a autoridade era exercida pelas mulheres mais velhas e sobre como fora orientada pelo pai a respeito disso antes do casamento.

Internalizada em uma casa estranha antes de completar doze anos, a Sra. Ranade relata como estava assustada e confusa quando passou pelo escrutínio das mulheres de sua nova casa. Seu pai deixou claro que qualquer coisa que fosse imposta a ela em seu novo lar, ela deveria suportar todos os problemas silenciosa e submissamente - sob pena de nunca mais ser permitido voltar à casa de sua mãe (Mandelbaum, 1948, p. 129).

De acordo com o relato da Sra. Ranade, em sua casa, embora cada mulher soubesse exatamente quanta autoridade e influência podia exercer, havia disputas intermináveis sobre direitos e privilégios (Mandelbaum, 1948). Na trama, embora Binodini cuide de Bulbbul quando criança, assim que ela atinge a maior idade, a cunhada Binodini passa a vê-la como concorrente. A dinâmica da relação de Bulbbul e Binodini é paradoxal. Se por um lado, há uma intriga constante com um diálogo munido de insinuações devido ao atrito e ao desconhecimento de todas as dores e insatisfações, por outro, há uma empatia e compreensão decorrente do conhecimento das experiências que a outra teve que passar. Em contrapartida, ambas as personagens nutrem afetos pelos personagens masculinos, o que influencia na dinâmica construída entre elas.

Mandelbaum (1948) afirma que a jovem noiva não costuma ficar desamparada em relação ao apoio emocional e afeto. Embora tenha poucos encontros com os homens da casa e mantenha uma postura formal e contida durante esses momentos, eles geralmente demonstram cordialidade. O sogro tende a tratá-la com indulgência, enquanto os irmãos mais novos de seu marido muitas vezes se tornam bons amigos dela, especialmente quando são solteiros e da mesma faixa etária. Dutt teve o interesse de retratar essa tendência, comum em famílias indianas. Como era muito comum as meninas se casarem ainda na infância, o cunhado, irmão caçula do esposo, virava companheiro de brincadeiras e se construía uma amizade. Conforme atingia-se a puberdade e a vida adulta, era possível que houvesse uma mudança emocional de amizade para amor romântico, que na cabeça da menina era mais clara. Em contrapartida, devido à estrutura familiar, mesmo que o menino sentisse o mesmo, existe a relação de admiração e heroísmo com irmão mais velho, que ao estabelecer um conflito, de certa forma facilitava a repressão deste sentimento.

Em *Bulbbul*, é possível observar demonstrações de carinho e afeto da parte de Satya para Bulbbul. Destaca-se quando ele demonstra atenção ao detalhe de pintar a casa da floresta (onde se encontravam para escrever histórias juntos) da mesma cor da casa de sua família para que ela não sinta tanta saudade de casa. Em outro momento é assertivo quando diz para Bulbbul que não irá se casar, após a proposta ser levantada por Binodini, que é o gatilho para criar uma rachadura na relação entre Bulbbul e Indranil, especialmente quando ele declara que não vai se casar e em seguida canta um trecho da canção *Kolonkini Radha*. O uso da canção *Kolonkini Radha* por Dutt é apropriado e simbólico para a cena, podendo ser entendido

como uma confissão de Satya para Bulbbul de maneira velada, uma vez que equipara a relação de Bulbbul e Satya com a relação narrada na mitologia de Kṛṣṇa e Rādhā. Ambos os casos tratam de uma relação extraconjugal, porém, devido ao caráter platônico do amor de Bulbbul, ela não pode ser julgada.

Antes das insinuações de Binodini terem sucesso, Indranil também cuida de Bulbbul com carinho. Essa relação harmoniosa pode ser notada em um dos *flashbacks* exibidos durante a trama, onde é mostrada a família Thakur enquanto a fazer um piquenique ao ar livre na floresta. Momento este onde também é possível observar Binodini tramando. Enquanto Binodini observa um momento carinhoso entre Indranil e Bulbbul, ela claramente fica com inveja, já que Mahendra, devido à sua condição mental, está sempre alheio e vagando pela casa. O diálogo a seguir revela uma rede de relacionamentos complexos, expectativas sociais e dinâmicas de poder dentro da família, com implicações sobre o papel e o poder de Bulbbul dentro de tal contexto, bem como uma das tentativas de Binodini de atrapalhar o casamento dela.

Indranil [fazendo carinho na mão de Bulbbul]: Eu pedi ao jardineiro para colher umas mangas. Você planeja fazer um relish para mim ou vai comer todas as mangas sozinhas?

[Bulbbul ri]

Binodini: Paan?

[Indranil aceita, pega a folha, serve Bulbbul e depois come o restante]

[Bulbbul limpa a mão de Indranil com o próprio sari]

Indranil: Muito bem. Comprei para você um perfume...

Binodini: Você pensou na proposta?

Indranil: Proposta?

Binodini: Do casamento do Satya. Eu lhe disse. O que acha, cunhada?

Indranil: Cunhada?

Binodini: Não. Acho que pus muita geleia de rosana bêtele. Foi um deslize da língua. Eu quis dizer milady. Diga-nos, milady. Devemos casar o Satya?

Indranil: Por que pergunta a ela?

Binodini: Ei, ela tem a preferência. Não devemos consultá-la antes de escolher outra para ele?

[Indranil olha pensativo para Satya (fora de campo) e depois para Bulbbul].

Neste diálogo, Bulbbul não diz nada. Além disso, é possível observar que em um primeiro momento Indranil corrige a maneira como Binodini se refere à Bulbbul. Aqui, Indranil quer deixar claro que Bulbbul tem uma posição de poder acima de Binodini, por isso exige que ela seja mais formal. A postura de Binodini pode ser interpretada como um sinal de desrespeito, insinuando que Binodini está consciente da posição de Bulbbul na família e está tentando manipulá-la. Diante disso, Binodini, então, direciona a fúria dele para Bulbbul ao considera-la como a primeira mulher de

Satya. Simultaneamente manchando a honra de Bulbbul e ferindo o ego e a masculinidade de Indranil.

Na cena fica evidente inclusive que Bulbbul não desgosta de Indranil. Mas o sentimento pelo cunhado, Satya, construído ao longo da vida, é mais sólido e, por isso, não deixa espaço para ela amá-lo. Até o momento a relação conjugal de ambos era harmônica, mesmo com a proximidade dela com Satya. Entretanto, as insinuações de Binodini sobre Bulbbul fazem Indranil questionar a situação. Existem mais dois momentos em que Binodini aborda esse assunto, sem que Indranil solicite sua opinião. No primeiro, enquanto Indranil está em suas preces, Binodini está atrás dele e, ao invés de permanecer em silêncio, ela faz um monólogo, ao afirmar que "Não é culpa dele. É a idade. Ele passa todo o tempo com ela. Acabaria acontecendo". Indranil não responde, nem sequer a encara. O problema com a declaração de Binodini é que ela justifica o comportamento de Satya, mas não absolve Bulbbul de culpa. Além disso, ela insinua que a consumação já ocorreu, e racionaliza seu julgamento ao afirmar que passam muito tempo juntos.

O ponto de ruptura das insinuações ocorre quando Indranil retorna de Calcutá. Ao perceber a melancolia de Bulbbul devido à ausência de Satya, ele se distancia dela e se aproxima de Binodini. Durante uma conversa, Binodini comenta: "Como está a *milady*? Que tolice a minha. Certamente ela deve estar devastada... em luto". Diante dessa observação, Indranil se levanta abruptamente e deixa a cunhada sozinha no quarto, dirigindo-se imediatamente a Bulbbul. A tensão é palpável no ar enquanto ele se aproxima dela, visivelmente perturbado pelas palavras de Binodini, culminando na agressão física sofrida por Bulbbul.

As atitudes de Binodini, que se sente frustrada por ser casada com Mahendra — apresentado como tendo problemas mentais e aparentemente inconsciente de seu papel de esposo, demandando cuidados como uma criança —, têm uma postura em relação a Indranil que pode ser mal interpretada, devido à demasiada proximidade que ela demonstra em certos momentos. Binodini é uma personagem de moral duvidosa, podendo ser encarada como a antagonista de Bulbbul, pois se por um lado ela corrobora com comportamentos patriarcais, por outro, ela se compadece com a situação da moça em um momento de vulnerabilidade, conforme discutido anteriormente. Seu cuidado com Bulbbul, após ela ser estuprada, demonstra compaixão com o sofrimento da moça. Simultaneamente Binodini conta sua história. Através deste relato, seu comportamento, que inicialmente é de vilã, é

justificado como resultado de suas dores. Ela expõe suas frustrações, problemas e ensina Bulbbul que em um contexto patriarcal tal qual aquele em que vivem, a mulher não tem voz. Inicialmente, Binodini parece ser apenas intrometida e invejosa, porém, após narrar suas dores e compreender a dor de Bulbbul, nota-se que o comportamento por ela demonstrado é na realidade fruto de suas dores. Ambas, cada qual com a sua história, passaram por sofrimento durante a vida.

Após Bulbbul ser estuprada por Mahendra, Binodini não demonstra nenhuma surpresa com a atitude de seu esposo. É ela, inclusive, que prepara Bulbbul para receber o médico pela segunda vez, Dr. Sudip. Limpa-lhe o rosto, o sangue, as pernas e as contusões; depois, veste-lhe com uma roupa bonita. O objetivo é ocultar as marcas de destruição do trabalho prévio do médico causados por Mahendra no corpo de Bulbbul; assim, Binodini belisca as bochechas da moça e pinta seus lábios, para trazer mais cor para um rosto e lábios pálidos. O espectador reconhece que ela tem ciência do ocorrido devido à sua fala, descrita a seguir:

Você se casou com a realeza.  
 Por que as lágrimas?  
 Fique calada.  
 Ele é um pouco... louco, mas será bom depois do casamento.  
 Ele é um pouco louco, mas... ele é da realeza.  
 Fique calada.  
 Ele é um pouco louco, mas você será coberta de joias.  
 Ele é um pouco louco, mas você será envolta em sedas.  
 Você terá respeito.  
 Fique calada.  
 Ele é um pouco louco, mas se não for ele, o irmão dele cuidará de você.  
 Somos as guardiãs dos segredos dos nossos lares.  
 Então, fique calada.

Enquanto prepara Bulbbul, Binodini profere as palavras que foram relatadas a ela ao se casar com Mahendra, o que demonstra que Binodini provavelmente também fora uma dessas noivas crianças e inocentes, assim como Bulbbul. A cena é impactante, pois enquanto Bulbbul está acamada e incapacitada em decorrência de seguidos episódios de violência, Binodini demonstra empatia ao lhe expor sua dor, narrando sua própria experiência, expressando que a vida lhe causou sofrimentos de inúmeras formas. Também por não compreender a condição de Mahendra, talvez por ter sofrido com a obsessão dele por bonecas, pela frustração de nunca ter vivido um casamento de verdade.

Em um contexto de casamento arranjado dentro da nobreza, a mulher era frequentemente aconselhada a aceitar seu futuro marido, apesar de seus problemas comportamentais, em troca de promessas de luxo, segurança e status social. A repetida instrução para “ficar calada” reflete a expectativa de submissão feminina e a cultura do silêncio em relação a quaisquer preocupações ou desconfortos que ela possa vir a ter. Essa dinâmica revela as tensões entre as expectativas sociais, a segurança material e a autonomia individual, enquanto enfatiza a prevalência da tradição sobre a expressão pessoal e realizações individuais. Quando Binodini afirma que as mulheres são as guardiãs dos segredos dos seus lares, ela implica que a mulher é responsável por manter as questões familiares internas em segredo, mesmo que isso signifique suportar dificuldades ou abusos.

Diante disso, seu consolo foi o status de dona da casa e o acesso a joias, assim como a sede onde vive, que faz com que ela seja respeitada socialmente e, ao menos, viva uma vida confortável em uma classe social elevada. Porém, o título de dona da casa lhe é retirado com a chegada de Bulbbul; por isso, talvez por medo ou por ser uma mulher presa nas imposições e regras da sociedade patriarcal, ela também contribui com a situação de silenciamento da mulher ao orientar Bulbbul a permanecer em silêncio. É possível que ela não visse outra saída desta conjuntura e, assim, acaba se compondo como pode para sobreviver. Deste modo, ao invés de simplesmente acolher Bulbbul, Binodini reproduz, em parte, o que lhe foi falado quando se deparara com um dilema semelhante. Daí a justificativa da mulher ser colocada por Binodini como a guardiã dos segredos dos lares, mantendo as aparências apesar dos conflitos, violência e horror vividos.

A fala de Binodini remete ao discurso comum do século XIX. Mesmo diante de abuso, raiva e grosseria proferida por um homem, o dever da esposa era aceitar em silêncio mesmo que ela esteja à beira da morte (Banerjee, 1997, p. 166). Assim, é possível concluir que o comportamento da protagonista representa um contexto em que as mulheres não poderiam falar mal do marido ou ser desobedientes a ele em hipótese alguma. E, de fato, Bulbbul nunca expõe o que sente sobre seu casamento com Indranil. Quando questionada por Satya sobre o motivo do fracasso do casamento, ela desconversa ou simplesmente não responde.

Ambas buscam subterfúgios; porém, elas oferecem respostas diferentes aos silenciamentos aos quais são submetidas e às marcas que são deixadas em seus corpos. No caso de Binodini, mesmo ciente dos horrores vividos por Bulbbul, ela opta



por seguir com suas intrigas. Esta estratégia segue sendo aplicada mesmo diante da ausência de Indranil, momento em que ela passa a fazer insinuações a Satya a respeito da amizade de Bulbbul com Dr. Sudip. Os irmãos Thakur, a fim de manterem sua posição e honra, querem possuir. Satya é, portanto, até a chegada do Dr. Sudip, o melhor amigo de Bulbbul, mas não hesita em alfinetá-la e ter um comportamento abusivo em relação a ela.

Anvita Dutt apresenta, portanto, a mulher representada de forma multifacetada, simultaneamente vítima e autora da própria existência. Na narrativa, as atitudes das mulheres são consequências de suas dores e traumas vivenciados ao longo da vida. Mesmo a personagem de Binodini, que reforça os padrões comportamentais da sociedade patriarcal, tem seus lapsos de reconhecimento e proximidade com Bulbbul. Apesar dos abusos e frustrações, permanecem em silêncio, condição na qual a mulher indiana ficou submetida por séculos. Assim, uma mulher saudável não é diferente de um homem saudável, se levarmos em conta a ideologia de autoconhecimento dos Vedas.

Todos os diálogos entre Bulbbul e Binodini apresentam um tom de ocultação de algo que não está explícito, o que faz alusão à afirmação de que o silêncio também comunica. Nesse confronto de universos e perspectivas, ficam evidentes os desejos e frustrações de ambas as personagens. E apesar da existência de intrigas, também existem regras instituídas nesse tipo de relação, pois é justamente Binodini que cuida de Bulbbul em seu momento de maior vulnerabilidade. Ao oferecer esse cuidado, reconhecendo a solidão de Bulbbul (pois ambas estão sozinhas na casa com Mahendra), Binodini relembra de que “as mulheres são guardiãs de seus lares”. É aqui que nota-se a construção de um reconhecimento de uma na outra, o reconhecimento da dor que é comum, embora por caminhos diferentes.

A dualidade de luz e sombra, discutida anteriormente, encontra eco na complexidade dos personagens de Bulbbul. Essa ambiguidade de personalidade reflete um elemento essencial do expressionismo alemão. Lotte Eisner (1985, p. 79) observa que nos filmes desse movimento é frequente a presença do “desdobramento demoníaco” dos personagens, onde eles possuem uma vida dupla, uma característica influenciada pela literatura alemã do romantismo. Em Bulbbul, essa dualidade se manifesta através dos personagens, como a própria Bulbbul, que transita entre sua imagem de mulher dócil e vítima, e sua natureza mais assertiva e vingativa como *Chudail*. Similarmente, Binodini possui suas dores e frustrações, mas não perde uma

oportunidade de fazer intriga. Outros personagens como Satya, Mahendra e Indranil também revelam facetas contrastantes de suas personalidades, contribuindo para a riqueza da narrativa e para a exploração da psique humana.

Em *Bulbbul*, é possível desvelar camadas de interpretação obscurecidas. Os diálogos, portanto, também transparecem diferentes níveis de comunicação que vão além do verbal, tais quais comportamento e gesto. É possível perceber a inserção de imagens líricas, que mostram acontecimentos do passado após gatilhos disparados em alguns diálogos, para comunicar emoções e sentimentos de personagens. No texto fílmico, diálogos e palavras que normalmente são ignorados na vida cotidiana ganham uma profundidade infinita de significados e interpretações, graças à maneira como são apresentadas e à diversidade de contextos em que podem ser entendidas.

Nas relações estabelecidas entre os personagens o discurso também depõe, muitas vezes nas entrelinhas, mas os atos e falas são capazes de expor o que está silenciado, além de acenar para possíveis relações de poder estabelecidas ao longo da trama. É possível afirmar, inclusive, que o que é dito também é capaz de colocar tempo nos corpos. Em *Bulbbul*, devido à condição subalterna da mulher, as personagens femininas agem indiretamente, demonstrando formas de resistência silenciosas. Em várias ocasiões, as palavras pronunciadas estão camufladas, revelando-se distintas em relação à ação que se desenrola.

Um exemplo disso se dá na cena que se passa após um dos homens de Satya ser morto por *Chudail*, durante a primeira caçada na floresta, onde há a seguinte interação entre Bulbbul e Satya:

Bulbbul: Como foi a caça?

Satya: Mr. Dinkar foi morto. E não foi um animal. Foi obra de um homem.

Bulbbul: Por quê? Por que não de uma mulher?

Satya: Que mulher é diabólica o bastante para tanta brutalidade?

O diálogo revela a percepção de gênero e os preconceitos latentes na sociedade retratada. Enquanto Bulbbul questiona por que a brutalidade não poderia ter sido perpetrada por uma mulher, levantando uma reflexão sobre os papéis de gênero e a capacidade igualitária de ambos os sexos para a violência, Satya responde com uma visão misógina, insinuando que as mulheres não seriam suficientemente

"diabólicas" para cometer um ato tão brutal, subestimando a capacidade das mulheres para a violência.

Bulbbul é uma bela moça indiana de família rica, ao mesmo tempo em que é capaz de mudar a forma dos seus pés, invertendo-os, e se transformando em uma bruxa. Assim, ela se torna capaz de caminhar sozinha pela floresta durante a noite e cometer assassinatos, para fazer justiça para mulheres que sofrem violência e abuso doméstico. Essas formas de existência se contradizem de alguma forma, de modo que há uma dualidade, inclusive sobre o significado da bruxa em si. O que é uma atrocidade para Satya – que acredita ser um homem o autor dos crimes –, para a menina recém-casada, viúva de Gowrinath, é a deusa *Kālī*, em quem ela se agarra como uma tábua de salvação. A ideia que Bulbbul constrói sobre si mesma é diferente da ideia que os outros personagens têm a respeito dela. A afecção envolve a relação e, frequentemente, o que um personagem pensa sobre o outro diz mais a respeito dele mesmo e de como ele se sente, do que sobre o outro em si.

Na trama, as emoções se desdobram constantemente diante do espectador. A luta pela sobrevivência e resistência da protagonista em um contexto patriarcal é momentaneamente interrompida em uma troca de olhares entre ela e Dr. Sudip, após ele se declarar para ela. O diálogo a seguir se desenrola após Dr. Sudip chegar em casa e encontrar Bulbbul fumando seu cigarro na varanda. O cigarro é simbólico, porque pode fazer referências a rebeldia e liberdade da personagem, mas também a intimidade construída entre ambos os personagens.

Dr. Sudip: Ladra!

Bulbbul: É uma multa. Você não vem me ver há dias.

Dr. Sudip: Achei que o Satya estivesse aqui e você estaria ocupada.

Bulbbul: Ele é quem está ocupado. Ele tem um novo hobby agora. Quais eram as histórias de detetive que você lia para mim?

Dr. Sudip: Sherlock!

Bulbbul: Isso! Satya está brincando de ser Sherlock.

[Sudip ri]

Bulbbul: Não é piada. Ele suspeita de você. Isso não é verdade, então por que se preocupar?

Dr. Sudip: Depende do que ele suspeita de mim.

[Troca de olhar entre os dois]

Dr. Sudip: Não tenho expectativas. Eu sei... que não estou à sua altura. Por isso eu coloco limites. Para me manter seguro.

Bulbbul: Covarde!

Dr. Sudip: Sim!

Nesse instante, o espectador é capaz de captar a ternura e o afeto que se desenvolveram entre eles, expressos através da troca de olhares e de um leve sorriso.

No entanto, esse gesto também carrega consigo uma certa melancolia, pois ambos reconhecem a impossibilidade de avançar com sua amizade além daquele ponto.

Deste modo, embora as palavras sejam diretas, existe uma complexidade emocional subjacente nas declarações. Quando Dr. Sudip menciona que não tem expectativas e, conseqüentemente, estabelece limites para se proteger, ele revela sua vulnerabilidade em relação a Bulbbul. Ele parece estar lidando com a ideia de que suas próprias expectativas no relacionamento podem não ser correspondidas, não por causa de Bulbbul em si, mas devido às barreiras sociais e à impossibilidade de formalizar sua relação. Isso o leva a adotar uma postura defensiva, já que a única maneira de consumir a relação seria desonrando-a. A troca de olhares entre os dois personagens sugere uma tensão não verbal, uma forma de comunicação que transmite sentimentos e pensamentos não expressos verbalmente, acrescentando uma camada extra de complexidade ao diálogo.

Nessa cena, ambos estão muito próximos; em seguida, o espectador fica ciente de que estavam sendo observados por Satya, culminando na cena em que ele julga a proximidade dela com o Dr. Sudip. Satya e Dr. Sudip são personagens contrastantes, pois enquanto Satya tenta dominar e proteger a mulher ao máximo contra intervenções externas (acabando por oprimi-la), Dr. Sudip vê Bulbbul como ela de fato é, ou seja, sem julgamentos ou preconceitos, até porque ele já conhece a sua trajetória. A família é proprietária de Bulbbul, assim como de todas as mulheres que tem relação de nascimento ou casamento com esta mulher; assim, Satya assume uma postura semelhante. Enquanto isso, Dr. Sudip foge da tríade da família de Bulbbul, justamente por ele saber dos sofrimentos enfrentados por ela como decorrência do que tradicionalmente se entende como desvios de caráter.

Dr. Sudip não somente acompanhou de perto, como também tratou de suas feridas físicas, e é por isso que ele é ciente da dualidade de Bulbbul, mas não julga, a aceita e a protege. O que ele sente por ela não é alterado pela condição da moça; ele cuida de seus pés, o que pode ser compreendido alegoricamente como a devolução das “asas” de Bulbbul, que assim pode voltar a caminhar e deixar de ser uma vulnerável acamada. A memória e as experiências vividas anteriormente influenciam no julgamento e nas imagens criadas por cada um através dos encontros. Esses encontros, desencontros e sofrimentos silenciam Bulbbul, que perde a confiança em todos, e compreende que, apesar do carinho e amor que sente, não pode confiar e contar com a compreensão, principalmente de Satya. Mesmo que o sentimento fosse

recíproco, não seria o foco das escolhas dele. Ela sabe disso, pois Satya sequer hesitou em aceitar a proposta do irmão para estudar no exterior, momento em que Bulbbul se sente abandonada.

Além disso, enquanto ela é punida por sentimentos que ela ainda não consegue esconder, é disciplinada com a agressão do marido, que embora demonstrasse carinho, opta em ouvir “conselhos” de Binodini e reprime os sentimentos de Bulbbul e não suas ações, já que ela não vai as vias de fato com Satya em momento algum. Satya não apenas permanece alheio aos acontecimentos da casa, sem saber as motivações do irmão em decidir mandá-lo para outro país, como tem como sua “punição” pela proximidade com a cunhada a possibilidade de estudar em Londres. Satya não reconhecer a transformação sofrida por Bulbbul leva em consideração a sua experiência, já que para ela a mudança dele é inevitável devido ao seu acesso à nova cultura, outro país e experiências. Ele só conclui que ela se tornou uma *Chudail* após a atitude de Dr. Sudip em proteger a bruxa, ou seja, Satya precisa de um intermediário, já que não é capaz de reconhecer por conta própria.

E no final da narrativa, quando escreve uma carta para Indranil alegando não mais querer ser como o irmão, apesar de serem, de fato, irmãos de sangue por serem culpados, o fato demonstra que ele conhece a lenda de *Chudail*. A compreensão dele em relação à Bulbbul é a de que o fato de ela ficar em um lugar que, aparentemente, não passa por mudanças, implicaria na permanência dela naquele estado de doçura e inocência que ele conheceu na infância.

Satya, portanto, não sabe do sofrimento que Bulbbul teve que enfrentar, considerando o irmão mais velho, Indranil, como seu pai e seu herói, já que a presença do pai não existiu. Indranil trata Satya com amor, sendo ele, conforme mencionado, o responsável por enviá-lo para estudar em Londres; porém, também aconselha que ele viaje, se divirta, ou seja, que conheça o mundo. Ele assume assim a posição que é responsabilidade de um pai para Satya. Deste modo, Satya defende o irmão, o patriarca da família, e por isso decide escrever a Indranil sugerindo a devolução de Bulbbul para a sua família original, uma vez que ele, Satya, também possui uma relação de posse e preservação nas mulheres da casa. Trata-se, portanto, de uma figura decepcionante, como Dutt (2023) ressalta, uma vez que é com Satya que tanto Bulbbul quanto o espectador são levados a conclusão de que todos os homens são iguais: são eles os capangas que mantêm este sistema de opressão contra a mulher.

É interessante ressaltar que, desde a mudança da moça para a mansão, a única pessoa que compartilha tempo e diálogo de qualidade com Bulbbul é Satya, e posteriormente Dr. Sudip. Ela demonstra receio a respeito da família arranjar uma esposa para Satya, já que ele possivelmente terá que dedicar tempo para o seu casamento e, conseqüentemente, passaria menos tempo com ela. É possível que este sentimento amoroso seja recíproco, pois Satya deixa claro para Bulbbul que não quer e nem irá se casar.

Nesta fase inicial da personagem, Bulbbul ainda tem a crença de que não é possível viver sem um casamento, porque ela não conhece outra realidade a não ser esta. Talvez tal interesse fosse apenas falta de opção, pois o mundo de Bulbbul é pequeno e possui uma quantidade pequena de homens com quem ela convive. Um dos problemas é a ausência de convivência na área externa da casa, amigos e pessoas em quem ela possa confiar, o que pode indicar para uma confusão a respeito do que sente pelo cunhado. Neste mesmo diálogo ela assume para o cunhado que tem medo de ficar sozinha na casa, ou seja, a personagem é carente de convivência e atenção.

A amizade desenvolvida por Dr. Sudip talvez tenha permitido a ela compreender o que é amor e que sua visão a respeito dos sentimentos que nutriu por Satya eram fruto de sua imaturidade. Ela precisou ser livre para então compreender de fato os seus sentimentos. Em contrapartida, Satya admira o irmão e tenta reprimir seu sentimento ao máximo, para não desonrar sua família. Este respeito é manifestado, inclusive, com sua tentativa de preservar Bulbbul de homens de fora da casa, mesmo que em detrimento de seu próprio sentimento.

#### CINEMA-CORPO: OS PÉS DE BULBBUL

Em *Bulbbul*, o corpo dos personagens denuncia a maneira com que era imposta a moralidade em relação ao corpo feminino pela cultura nacional indiana, de modo que a sexualidade era reprimida. O corpo está relacionado, inclusive, com o espaço que cada gênero ocupa, que também se refere ao ambiente físico. Então, espera-se que o corpo feminino esteja confinado no ambiente doméstico, enquanto o masculino transita também pelo espaço público. Na trama, a evidência de que o templo de *Kālī* fica na floresta aponta para a existência de um espaço externo possível de ser ocupado por mulheres, enquanto esse mesmo local é perigoso para os homens.

Ashis Nandy (1983) compreende o corpo como central na construção da identidade. No cinema, ele desempenha um papel crucial ao transmitir emoções, narrativas e significados culturais. A representação do corpo na tela não é apenas uma imitação da realidade, mas uma forma de articulação simbólica que pode desafiar, reafirmar ou reimaginar normas sociais e formas de existência possíveis. Para além disso, o movimento se libertou dos corpos moventes com a mobilidade de câmera e montagem, o que reconstitui a *imagem-movimento*, ou seja, o plano. O corpo humano na tela, assim como outros elementos da trama, é o interesse do espectador. Além de apenas assistir as formas de expressão do corpo, busca-se observar também as relações, símbolos e comunicação que se estabelecem entre eles. É sabido que não existe um filme interessante sem ignorância e obstáculos, principalmente para os personagens em evidência, o que é feito para que o espectador possa se identificar. Os personagens atuam para a relação de causa e efeito da trama; aliás, são os principais agentes e por isso contribuem com o envolvimento do espectador com o filme.

Uma tela onde se registra o menor movimento dos músculos e onde um homem, que nem ao menos precisa representar, me encanta porque, simplesmente como homem, o mais belo animal da terra, anda, corre, para e se volta, às vezes para oferecer seu rosto como alimento ao espectador voraz (Xavier, 2003, p. 270)

O cinema, ao abrir novos circuitos narrativos, também redefine as formas, atitudes e gestos do corpo em cena, em contraposição à ênfase na intriga e ação característica do cinema clássico. Este deslocamento é especialmente com a introdução do tempo no corpo, pelo qual o pensamento se relaciona de forma mais dinâmica com a vida representada na tela. Dessa forma, é o acontecimento que marca o antes e o depois no cinema, tornando-se uma impressão indelével do tempo na narrativa cinematográfica.

Em *Bulbbul*, essa potencialidade se reflete na experiência dos personagens, que leem o mundo através das experiências que tem acesso. Por isso, é possível diagnosticar três possibilidades de manifestação do horror na trama, pois é uma análise que parte da singularidade de cada grupo de personagens. A crise constante e a impossibilidade de a verdade se manter intacta no tempo é o que faz com que a narrativa tenha beleza. É através desses atravessamentos do tempo que o filme de Dutt provoca o pensamento.

O significado social do corpo vai além do que é funcionalmente compreendido por reprodução sexual. Ele se relaciona como um todo com a organização social e a cultura de qualquer época histórico-social dada, envolvendo uma moralidade e política geral inclusiva da sexualidade e de seus signos formais. Isso é evidente pela importância que a aparência física tem para a representação político-cultural, por exemplo, no contexto do nacionalismo de Bengala (Bannerji, 1994, p. 183-184, tradução nossa<sup>236</sup>).

O corpo estimula a consciência com sua forma própria de pensar, que escapa do próprio pensamento. Quando comparados os *flashbacks*, é possível observar que os personagens possuem mudanças significativas em seus corpos. Principalmente Bulbbul, que possui um corpo antes da transformação em *Chudail* e outro depois. Além disso, sua forma de expressão corporal também se transforma. Portanto, a protagonista passa por mudanças físicas, comportamentais e estéticas através dos acontecimentos. Ela, assim como outros personagens, tem seu corpo atravessado e marcado pelo tempo conforme vivencia acontecimentos. Por isso, *Bulbbul* é uma narrativa que pode ser categorizada como *cinema-corpo*.

O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida. [...] Pensar é aprender o que pode um corpo não pensante, sua capacidade, suas atitudes ou posturas. É pelo corpo (e não mais por intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, com o pensamento. (Deleuze, 2018b, p. 275)

O corpo físico humano é mais do que apenas uma entidade biológica; ele é um receptor e um agente ativo no tecido complexo da experiência humana. Ao longo de nossas vidas, nossos corpos acumulam memórias e marcas das interações com outros corpos e com o ambiente ao nosso redor. Essas experiências são registradas nos níveis físicos e mentais, refletindo o antes e o depois de cada encontro, cada desafio enfrentado e cada experiência vivida. É através desses corpos marcados pela história que podemos tanto revelar quanto compreender os acontecimentos que moldam nossas vidas. O corpo humano, com sua capacidade de ser afetado e de

---

<sup>236</sup> Original: The social meaning of the body goes beyond what is functionally understood by sexual reproduction. It relates as a whole to the social organization and culture of any given historical-social time, involving a general morality and politics inclusive of sexuality and its formal signifiers. This is evident from the importance that physical appearance has for political-cultural representation, for example, in the context of Bengal's nationalism. (Bannerji, 1994, p. 183-184)



afetar, torna-se um veículo de expressão e comunicação não verbal, denunciando os traços do passado que o moldaram.

Em um contexto de lutas anticoloniais e desenvolvimento de nacionalismos, surgem representações do indiano ideal como respostas individuais e coletivas ao colonialismo e suas representações. Essas formas de representação podem reforçar ou desafiar estruturas de poder. De acordo com Nandy (2015), Gandhi reproduziu uma versão estereotipada e caricatural do indiano, que se encaixa nas expectativas coloniais mais prejudiciais, ao tentar uma resistência não violenta. Pois, se os indianos tivessem se unido com base na ideologia e disciplina dos guerreiros, da casta *kṣatriya*, em detrimento da postura pacifista, não teriam sido explorados.

*Ahiṃsā* (अहिंसा), um dos *yamas* fundamentais da filosofia do yoga, transcende a mera ausência de violência física. Trata-se de uma abordagem ética que implica na recusa consciente de vitimizar, causar danos ou infligir sofrimento a qualquer ser vivo, seja por meio de pensamentos, palavras ou ações. Para os adeptos da tradição védica, *ahiṃsā* é reconhecida como uma virtude essencial para nutrir a paz interior, fomentar a harmonia social e alcançar a realização espiritual. Ela é considerada como o alicerce de uma conduta moral e compassiva, permeando todas as interações humanas e a relação com o mundo natural.

O conceito de *ahiṃsā* é compreendido como um princípio que demanda um cultivo ativo de respeito, compaixão e cuidado para com todos os seres, demonstrando uma profunda consciência da interconexão e interdependência de toda forma de vida. Entretanto, com base na argumentação de Nandy (2015), a representação do conceito de *ahiṃsā* sob uma perspectiva judaico-cristã acabou por criar uma imagem de um indiano frágil, impotente, efeminado e individualista, enfatizando sua suposta inferioridade. Isso se deve, em parte, à visão de que, em certas circunstâncias, a violência pode ser necessária para pôr fim a abusos e opressão. Se a energia empregada para deter o dano for proporcional à violência perpetrada, então seu uso pode ser justificado.

Bulbbul precisa lidar com várias formas de abuso. Mas só quando é capaz de empregar a violência adequada, torna-se capaz de encerrar a dor, sofrimento e violência a ela direcionados. Quando o corpo, assim como o território, é colonizado ou ocupado, caso o sujeito seja capaz de preservar aspectos essenciais da identidade cultural e da experiência coletiva, resistindo à imposição de valores e padrões

estrangeiros, isso significa que a mente não foi colonizada. O conceito de mente não colonizada (Nandy, 1983) refere-se ao corpo, quando já foi ou está sendo ocupado. Representa uma visão otimista e afirmativa da capacidade das culturas colonizadas de resistir à dominação e preservar sua autonomia e integridade. De acordo com Nandy (2015), não ter uma mente colonizada não significa necessariamente uma rejeição total da influência colonial, mas sim uma capacidade de reinterpretar e incorporar elementos externos de acordo com as próprias necessidades e visões de mundo da sociedade na qual está inserido.

Existem elementos dentro das culturas colonizadas que resistem à assimilação completa e mantêm formas de pensamento, imaginação e valores que escapam ao controle colonial. Esses elementos representam uma forma de resistência cultural e psicológica que desafia a hegemonia colonial e oferece espaço para a autonomia e a criatividade. Por isso, esse espaço criativo da imaginação como resistência é pouco explorado e discutido. Os resultados políticos, morais e econômicos do processo colonial foram discutidos, enquanto as consequências nos níveis emocionais e de mentalidades foram ignoradas (Nandy, 1983). Por isso, ele destaca a importância da criatividade, da imaginação e da resiliência cultural como recursos essenciais na luta contra o colonialismo e na busca pela emancipação (Nandy, 2015).

Quando consideramos o cinema em um contexto pós-colonial, essa compreensão ganha uma dimensão ainda mais ampla. Nas narrativas cinematográficas, a vida é representada e interpretada, dando forma às experiências humanas por meio de imagens em movimento. Seguindo a perspectiva de Deleuze (2018b), compreendemos que o corpo nunca está verdadeiramente no presente na tela do cinema. Cada corpo em cena carrega consigo as marcas do passado, sejam elas físicas, emocionais ou psicológicas. Assim, todo gesto, cada expressão facial, e até mesmo a postura de um personagem, é impregnado pela história que o precede. O corpo cinematográfico é, portanto, uma manifestação visual e simbólica das experiências vividas, das lutas travadas e das transformações ocorridas ao longo do tempo. Ele denuncia não apenas o que já passou, mas também sinaliza o que está por vir, oferecendo uma janela para a compreensão mais profunda da condição humana e de seu contexto histórico.

Bulbbul possui um corpo gesticuloso e falante, de modo que é possível observar que suas atitudes mudam completamente a partir de certos encontros e

acontecimentos. Quando levada ao seu limite, esses acontecimentos se tornam um divisor de águas na narrativa. É simultaneamente um agenciamento arrebatador para Bulbbul e para o espectador. Aqui, a comunicação está além da linguagem, ficando “restrita” às sutilezas comportamentais, que gritam e denunciam pensamentos. Por esse modo, os pés de Bulbbul têm uma importância narrativa para a trama, ficando em evidência em diversos momentos.

Na tradição védica, os pés possuem um significado profundo e são considerados sagrados, porque representam a caminhada na trajetória de vida de um indivíduo rumo ao autoconhecimento ou mesmo na direção do amadurecimento pessoal. Por isso, tocar os pés de uma pessoa mais velha, de um familiar, um mestre espiritual ou uma figura de autoridade é um sinal de respeito e reverência. Devido aos pés serem a parte mais baixa do corpo, ao tocar os pés de alguém, àquele que toca se coloca em uma posição de humildade em termos de hierarquia social ou espiritual, demonstrando reconhecimento pela trajetória de vida. Prostrar-se aos pés de uma divindade ou professor é um gesto de humildade e rendição. Isso simboliza a disposição de se submeter ao ensinamento e abertura para receber a orientação espiritual. Esse ato também é visto como uma busca por proteção e bênção em sua jornada espiritual, caso a pessoa que tem os pés tocados seja vista como uma inspiração. Em uma cultura que possui essa significação, a mutilação dos pés de Bulbbul representam também o desrespeito com a protagonista a nível social.

No primeiro frame da narrativa, são com os pés da protagonista que o espectador tem o primeiro contato visual, diferente da maior parte dos personagens, que são apresentados pelo rosto. A menina está sentada no galho de uma árvore e seus pés adornados estão balançando (Figura 5.7). A cena demonstra o espírito livre e aventureiro da personagem. Porém, ambos os pés estão pintados de vermelho e possuem ornamentos, usados tradicionalmente nos rituais de casamento hindu, *solah shringaar*. A pintura e as joias já indicam a poda desta liberdade através do casamento, que fica mais evidente quando a personagem atinge a maior idade.

Figura 5.7 Pés da pequena Bulbbul balançando enquanto ela está empoleirada em uma árvore



Fonte: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 01m 52s.

Quando a tia, Pishima, encontra a menina sentada no galho da árvore, puxa-a pelo pé com o objetivo de leva-la de volta para casa. Ela está pronta para um casamento, do qual ela é a noiva. Ser capturada pelos pés é muito simbólico, demonstrando desde o início da trama a restrição de sua liberdade a fim de ser levada de volta ao matrimônio prestes a acontecer. A tia prepara a menina novamente com esmero e refaz a pintura dos pés, bem como o restante de todo o ritual de preparação da noiva, já que depois de brincar na floresta e subir em árvores, ficara toda desarrumada. O vestido de noiva indiano tradicional é vermelho, assim como a pintura dos pés e das mãos. O uso de corante simboliza a vida, devido à cor vermelha ser associada a cor do sangue, podendo ser relacionada também com a prosperidade, fertilidade e auspiciosidade.

A tradição de se pintar os pés e as mãos de vermelho é conhecida como *ālta*, enquanto em alguns lugares também pode ser chamada de *mahāvar* (महावर) ou *lakṣya rasa* (लक्ष्य रस). A prática é mais comum no norte e leste da Índia, mais

especificamente nos estados de Bengala, Bihar, Uttar Pradesh, Rajasthan e Madhya Pradesh. Dependendo do estado indiano, a maneira como se prepara a noiva para o casamento pode sofrer variações, já que em alguns lugares a influência árabe substituiu o uso de alta pela pintura em henna, por exemplo.

*Ālta* (आल्टा) é uma forma de realçar a beleza dos pés e das mãos. Faz parte do *solah shringaar* de uma noiva e compõe os adornos clássicos nupciais, conforme descrito no Capítulo anterior. Na tradição, usava-se folhes de besouro, vermelhão e pó de *kumkum*. Essas especiarias servem para esfriar o corpo e acalmá-lo, melhorando a circulação e promovendo um efeito calmante, com o objetivo de conter o nervosismo dos noivos. Na atualidade, após inúmeras mudanças culturais e avanço das técnicas de manipulação das tintas, usa-se a *laca* — espécie de goma usada para fazer acabamento em pinturas artesanais —, sendo as especiarias substituídas por corantes industrializados.

A prática, juntamente com várias outras, deriva da veneração das deidades femininas que tradicionalmente têm os pés pintados de vermelho, simbolizando uma forma de adoração às mulheres. É por isso que se tornou um costume proeminente em celebrações significativas, como os rituais em honra às deidades femininas, como o *Durgā Pūjā*, e na dança clássica indiana, onde busca-se intensificar a expressividade dos gestos da bailarina. Nas *upaniṣads*, há descrições da aplicação de *ālta* como parte dos rituais de casamento, sugerindo que esse costume já estava enraizado nos ritos da antiga Índia. Essa tradição também foi retratada em pinturas por artistas indianos.

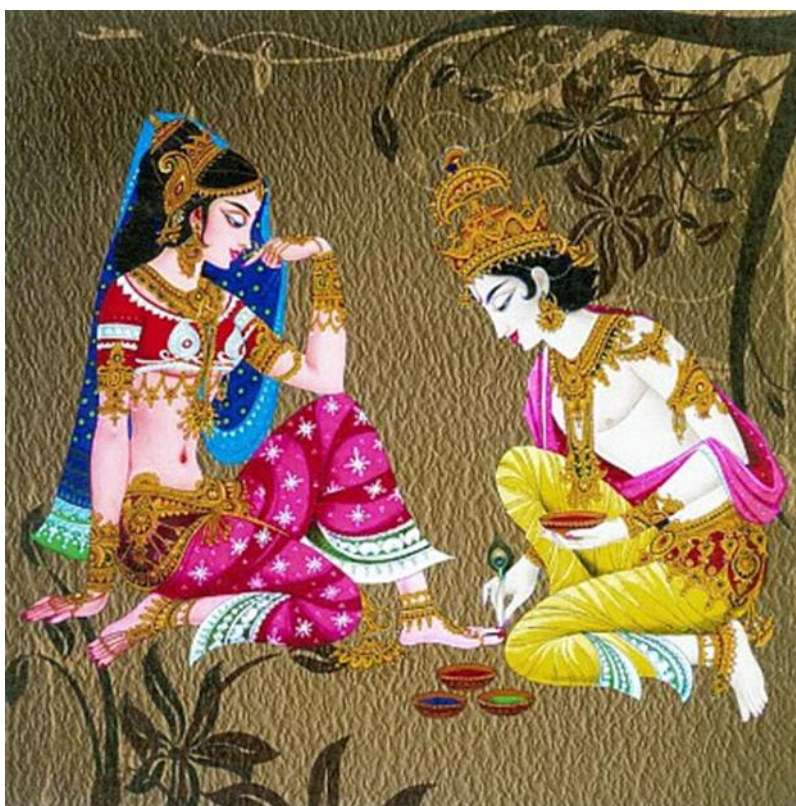
Em alguns lugares o uso do *ālta* foi substituído pela *henna*, que é mais conhecida atualmente, especialmente no Ocidente, onde é frequentemente utilizada como tatuagem temporária. Porém, ainda é mais frequente encontrar pinturas que representam deidades com os pés pintados de vermelho em vez daquelas com o uso da *henna*<sup>237</sup>. Isso pode ser interpretado como uma forma de resistência para preservar a tradição frente às invasões e influências culturais islâmicas, que também resultaram em hibridismo cultural do encontro entre as culturas hindu e muçulmana.

---

<sup>237</sup> Os Vedas fazem menção clara do uso tanto da mehendi quanto da pasta de açafrão, afirmando que a palavra *mehendi* derivou da palavra sânscrita *mendhika* (मेहन्दिक्का - mendhikā). Nos Vedas, é descrito que a mehendi e a pasta de açafrão eram utilizadas para criar desenhos que representavam simbolicamente o universo, com o sol como centro e os demais planetas orbitando ao redor dele. Essa arte nas mãos também tinha o propósito de simbolizar o despertar da luz interior do ser humano. O desenho mais simples feito com aalta, uma tinta vermelha, era encontrado naquela época e continua sendo o padrão mais básico nas cerimônias de casamento hindus até os dias atuais, especialmente quando comparado aos elaborados desenhos feitos com henna.

Na representação descrita na Figura 5.8, apesar de não ser uma obra de arte oficial, vemos *Kṛṣṇa* pintando os pés de *Rādhā* com suco de folha de *betel*, *kumkum* e *sindoor*. Essa cena também simboliza a elevada posição da mulher na cultura, uma vez que uma deidade, como *Kṛṣṇa*, assume tal posição em relação à sua amada, *Rādhā*. Portanto, isso demonstra a reverência e o respeito dados às mulheres, refletindo a importância da figura feminina na sociedade e nas tradições religiosas indianas.

Figura 5.8 *Kṛṣṇa* pinta os pés de Radha com *ālta*



Fonte: **Krishna Applying Alta to Radha's Feet.** Card Paper. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/334884922280204468/> Acesso em: 8 abr. 2024.

Em *Bulbbul*, Pishima pinta os pés da menina de vermelho antes e depois de encontrá-la brincando nas árvores com as roupas sujas, mesmo estando pronta para o casamento. Além da fidelidade histórica na remontagem de Bengala do século XIX, já que o costume de aplicação de *ālta* ainda permanece na região, a trama faz menção ao sangue em vários momentos, o que contribui para a estética de mistério da cinematografia.

Na Figura 5.9 - 1, é possível observada a pintura dos pés de Bulbbul durante a preparação para o seu casamento. Já no quadro 2 (Figura 5.9), vislumbra-

se por um segundo frame dos pés, o momento em que ela adentra pela primeira vez a residência de seu esposo, Indranil Thakur. Em relação à segunda aplicação de *ālta*, em conformidade com os ritos cerimoniais, ao ingressar na morada da nova família, é tradicional deixar as marcas das primeiras pisadas. Por essa razão, uma bandeja contendo o corante vermelho é estrategicamente posicionada à entrada da casa. A prática possui importância para a cerimônia pós-casamento, pois representa a entrada da deusa *Lakṣmī* na casa do marido na forma da noiva. Assim, é um prelúdio de bênçãos dessa deidade, que representa beleza, prosperidade e riqueza, já que é através da noiva que virão os filhos e a continuidade da família, considerado uma das formas de prosperidade. Novamente, a cor vermelha está associada a vida, então o rastro dos passos da noiva recém-casada representa o movimento da vida, marcando um novo início de ciclo. Além disso, a entrada de mais vida na casa não somente é representada pela esposa, mas também pelos filhos que virão.



Figura 5.9 Pintura dos pés de Bulbbul com *āṭa* o casamento e antes da primeira caminhada para o interior da mansão Thakur



Fonte: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 4m34s.

Essa impressão dos passos da pequena noiva no chão possui alta carga simbólica. Além desse caminhar para o interior da casa simbolizar a entrada da mulher em um novo ambiente doméstico (já que antes ela se encontrava sob a responsabilidade dos pais), agora ela se torna também propriedade da nova família, sendo o novo lar o novo local onde ficará confinada sob tutela do marido. No entanto, considerando a temática de *Bulbbul* e a abordagem crítica que a narrativa adota, essa cena se torna emblemática e é plausível explorar outras interpretações a seu respeito. A representação visual pode, de fato, destacar a importância de enfatizar a posição correta dos pés de Bulbbul. Após sofrer violência física e ter seus pés mutilados, sua



postura muda drasticamente, simbolizando sua metamorfose em uma *Chudail*, uma entidade sobrenatural cujos pés são invertidos. Essa transformação pode ser interpretada como uma rejeição às normas e expectativas impostas a ela, manifestando sua resistência e busca por autonomia. Em vez de se resignar ao confinamento doméstico, Bulbbul resiste às imposições patriarcais e cria sua própria orientação. Em consequência, ela se liberta da prisão do ambiente doméstico e domina o local misterioso da floresta, o ambiente externo na trama.

Por isso, essa sequência de planos que marca os primeiros passos da noiva recentemente casada na casa de Indranil é carregada de significado, antecipando eventos futuros na trama. A direção dos seus pés, voltadas para o interior da casa, deve ser norteadas sempre para o marido e em função do lar. Se relacionarmos este aspecto com o fato de que, tradicionalmente, quando a mulher se casava, na maioria dos casos nunca mais tinha contato com a família de origem, este confinamento se torna ainda mais significativo. Até porque a esta mulher estaria inalcançável uma rede de apoio existente para além da nova família, da qual agora é agregada. Esse aspecto cultural justifica, inclusive, a preferências por filhos homens, pois a ocasião da despedida da menina, além de ser triste e difícil, representava a sua morte para a família biológica. A filha, após o matrimônio, se tornava ausente e não retornava para visitar, nem mesmo para cuidar dos pais na velhice.

Ao mesmo tempo em que revela a submissão e obediência da pequena garota à prática tradicional — ainda que ela não compreenda completamente seu significado —, também aponta para uma ruptura posterior no padrão comportamental da protagonista. Essa mudança é simbolizada pela alteração na posição de seus pés, o que representa uma quebra de padrão, indicando não apenas maturidade, mas também uma manifestação de vontade própria e uma personalidade rebelde e independente. Essa dualidade entre conformidade e desafio estabelece uma base intrigante para o desenvolvimento da personagem ao longo da história.

Dada a relevância dos pés na trama, o uso do *bichiya* também se torna um elemento de destaque. Na cultura indiana, o *bichiya* é um anel usado nos dedos médios dos pés, simbolizando o estado civil das mulheres casadas. Se utilizado em apenas um pé, indica que a mulher ainda não se uniu em matrimônio. A tradição em torno do *bichiya* pode variar de acordo com o estado indiano, mas em sua essência, reflete a ideia de que uma vez que a mulher o utilize, ela abdica em parte de sua autonomia para se dedicar ao marido e à nova família. Essa prática é emblemática

com relação à maneira com que as normas sociais e culturais moldam os papéis e responsabilidades das mulheres dentro da sociedade indiana.

Na narrativa, Bulbbul está usando o *bichiya* desde o primeiro frame. Assim, podemos concluir que desde a infância ela não possui poder de decisão e, em tese, seu destino já fora traçado. A partir do momento em que há o acordo de casamento, a menina passa a pertencer a família do marido, que responde por ela. Por isso, quando Pishima, a tia de Bulbbul, a leva de volta para refazer o *solar shringar*, de maneira lúdica ela recoloca o *bichiya* dizendo que ele é usado para evitar que as meninas saiam voando. Bulbbul, devido ao gosto de brincar nas árvores, fica muito interessada com a analogia e questiona a tia se o ato de voar seria como o de um passarinho. A tia cabisbaixa, sabendo que nunca mais verá a sobrinha e ciente do destino dela, responde que não, afirma que o anel serve para controlar. Bulbbul criança desconhece o significado do *bichiya* e também não sabe o que é controlar. Enquanto está sendo levada para a cerimônia ela faz esse questionamento, mas não é respondida.

A segunda menção ao *bichiya* na trama ocorre quando Bulbbul já é adulta. Em uma cena, sua cunhada Binodini critica sutilmente o aparente desinteresse de Bulbbul em adquirir novas joias, ao notar sua ansiedade em encontrar-se com Satya no jardim. Binodini contrasta sua própria ostentação de joias com a aparente simplicidade de Bulbbul, insinuando que ela, Binodini, parece ser a verdadeira dona da casa. Além disso, Binodini faz uma observação disfarçada sobre a proximidade entre Bulbbul e o cunhado, Satya, ao sugerir que ela deveria escolher um novo *bichiya*, já que os dela estavam alargados. Quando esse aspecto é relacionado ao contexto atual da Índia, não se pode esquecer que, ainda no século XXI, nem todas as mulheres indianas podem escolher quando e com quem se casar, já que a decisão é liderada pelos pais. Desse modo, conhecer o esposo dias antes do casamento continua sendo uma realidade.

Essa crítica velada revela a censura de Binodini em relação ao comportamento de Bulbbul e sua relação com Satya, implicando que Bulbbul não está respeitando os limites do casamento. A sugestão de substituir o *bichiya* serve como um lembrete simbólico de que Bulbbul, mesmo já sendo adulta, parece não compreender completamente o significado do adorno e das responsabilidades associadas a ele. Para Binodini, a aparente ignorância de Bulbbul em relação ao *bichiya* reflete sua dificuldade em honrar os compromissos do casamento e os valores

morais da casa, evidenciando assim um conflito entre tradição e liberdade pessoal na vida de Bulbbul.

A postura livre e relaxada de Bulbbul incomodam Binodini, que demonstra ressentimento devido ao fato de ela seguir as tradições e ainda assim, possuir menos privilégios do que Bulbbul. Por esse modo, ao perceber que seus comentários não surtem efeito, faz insinuações sobre ela para Indranil, o marido de Bulbbul, a fim de que ele corrija esse comportamento. Indranil, por sua vez, abre os olhos para um possível problema ao qual até então não atentava. Com a intenção de afastar o irmão de sua esposa, decide mandar Satya para estudar Direito na Inglaterra. Sob a influência das insinuações de Binodini, Indranil começa a questionar os sentimentos, intenções e até mesmo a honra de sua própria esposa. Isso desencadeia uma onda de suspeitas e ciúmes por parte de Indranil, especialmente devido à proximidade entre Bulbbul e Satya, alimentando um clima de desconfiança e tensão dentro do ambiente familiar.

Na cena retratada na Figura 5.10, Indranil está em pé, de frente para a janela, enquanto Bulbbul e Satya estão sentados, rindo às suas costas. Ao virar-se para confrontá-los, ele questiona por que Bulbbul está sempre descalça e logo em seguida comenta que ela nunca aprende. Indranil expressa suas expectativas de que, ao atingir a idade adulta, Bulbbul seria capaz de discernir entre o papel de um marido e o de um cunhado, conforme discutido em seu primeiro diálogo após o casamento. Naquele momento, ele riu devido à inocência da criança, mas agora, ele a repreende devido ao comportamento de Bulbbul deixar sempre evidente sua preferência por Satya.

Por isso, a notícia sobre a decisão de Satya é deliberadamente compartilhada na presença de Bulbbul, sugerindo que Indranil talvez tenha interesse em observar a reação da jovem diante da notícia da separação. A maneira como ele comunica a decisão e a forma como ele interage com Bulbbul e Satya e os observa demonstra o interesse de Indranil em tentar comprovar suas desconfianças. Além disso, ele faz questão de excluí-la dos preparativos relacionados à mudança de Satya, enfatizando que ela não precisa se preocupar em organizar absolutamente nada. Essa atitude revela uma possível estratégia de controle por parte de Indranil, que busca manter Bulbbul à margem das decisões familiares importantes e, ao mesmo tempo, monitorar sua resposta emocional diante de eventos significativos como esse.

Figura 5.10 Indranil informa que Satya irá estudar Direito em Londres



Fonte: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 41m38s

Ao receber a notícia, Bulbbul demonstra certa inquietação e frustração com as mudanças que isso acarretaria em sua rotina na casa. O pensamento de lidar com a separação inevitável parece pesar sobre ela. A perspectiva da partida de Satya e de um futuro incerto ainda paira sobre Bulbbul, criando uma atmosfera de ansiedade e incerteza em relação ao que está por vir. Por outro lado, Satya mostra-se excessivamente entusiasmado, revelando uma personalidade egoísta. Ele parece não se importar com os sentimentos dela, nem com a distância que se criará entre eles.

Após a decisão imposta por Indranil, afirma-se que Satya poderá adiar um acordo de casamento, proposto por Binodini, até concluir seus estudos em Londres e retornar à Índia. Diante do contexto, a fala acena para a possibilidade de um casamento também infantil, corroborando com os dados de que o homem se casa mais tarde e após a conclusão do ensino formal, enquanto a mulher se casa muito cedo e, nem sempre, tem a oportunidade de concluir o ensino básico.

Enquanto comunica a decisão, Indranil se aproxima de Satya e afaga sua cabeça, mas não faz nenhum gesto de proximidade física com Bulbbul, evidenciando claramente seu distanciamento emocional com relação a ela. Como forma de punição, não apenas destaca os privilégios e as novas experiências que Satya terá ao partir, mas também menciona sua futura visita a ele. No entanto, em nenhum momento cogita a possibilidade de levar Bulbbul consigo, ignorando completamente sua presença e destacando ainda mais sua exclusão das esferas de decisão da família.

Essa atitude revela uma dinâmica de poder desigual dentro do lar, onde Bulbbul permanece confinada e sob supervisão, sem a oportunidade de participar de experiências fora do ambiente doméstico, enquanto Satya é encorajado a explorar o mundo além dos limites familiares.

Além de ser repreendida pelo marido por estar constantemente descalça, Bulbbul se vê ainda mais perturbada quando Indranil, ao notar seu desconforto, a deixa confusa, como se presumisse que ela já estivesse a par da decisão que havia sido tomada.

Bulbbul: Londres?

Indranil: Você não se lembra? Eu disse que Satya irá para Londres estudar a lei.

A distância emocional entre Bulbbul e Indranil fica evidente quando ela expressa seu medo de ficar sozinha, imaginando como seria sua vida sem Satya. Mas também com a postura de Indranil, que antes de sua viagem para Calcutá com Satya, mal se despede da esposa. Essa preocupação aflige Bulbbul profundamente, chegando a feri-la emocionalmente. A reação sugere que seus sentimentos por Satya vão além da amizade, mas também são influenciados pela ausência de uma figura tão presente quanto ele em sua vida cotidiana.

Além disso, o fato de Indranil afirmar que informou Binodini que o casamento poderia ficar para depois dos estudos, indica o fato de ele ter compartilhado previamente sua decisão com ela, antes de informar Bulbbul. Essa revelação lança luz sobre a relação peculiar entre ambos, sugerindo proximidade maior entre Indranil e Binodini, especialmente considerando que ele demonstrava ciúmes da relação próxima entre sua esposa e Satya. O contraste entre suas atitudes em relação às duas situações é intrigante, sugerindo uma dinâmica complexa e possivelmente contraditória em seus relacionamentos pessoais dentro da mansão.

Esta atitude, em que Indranil indica algo que Bulbbul deveria lembrar, pode ser considerada também uma forma de abuso, considerando o fato de ele não a ter comunicado previamente, ainda que seja possível que, ao longo da vida, em dado momento, Indranil tenha comentado sobre o seu interesse de providenciar os estudos de Satya no exterior. Além disso, Indranil descreve as oportunidades que o irmão poderá desfrutar quando estiver na Inglaterra, provocando em Bulbbul um sentimento ainda maior de confinamento em relação aos personagens masculinos, já que não

pode desfrutar das mesmas oportunidades de Satya. Ao proferir tais comentários, originados de uma pessoa com quem Bulbbul tem intimidade, ele mina sua autoconfiança, gerando uma sensação de fragilidade mental que inevitavelmente afeta seu bem-estar físico. Fica claro que após insinuações de Binodini, a relação deles é marcada por abuso emocional que precede qualquer violência física. Indranil a trata como uma propriedade, restringindo sua liberdade e relegando-a a um papel de submissão. Essa dinâmica revela a dominação de Indranil sobre Bulbbul, uma forma de opressão que vai além do domínio físico, impactando profundamente sua saúde mental e emocional.

Indranil, juntamente com Satya, assume a responsabilidade de organizar a viagem. Além de preparar as malas, é necessário providenciar documentos e roupas novas roupas, sendo assim eles viajam juntos para Calcutá. Durante esse período, Bulbbul é tomada pela ansiedade. O tempo de espera é representado pela moça segurando as grades da janela por alguns dias, como um pássaro preso em uma gaiola, como analisado no Capítulo 2 na comparação com um frame do filme *Charulata* (1964).

Aqui ressalta-se o papel da mulher, constantemente dentro da casa, restrita ao lar, bem como as interações no ambiente doméstico, sempre se limitando a aldeia, que é a ambientação do filme. Enquanto todos os acontecimentos e decisões externas tem liderança masculina, os homens cultivam uma vida além do ambiente doméstico, com relações sociais, negociações, etc. A experiência externa fica apenas na imaginação de Bulbbul, assim como na do espectador, que também fica restrito à casa e ao seu entorno, experimentando a narrativa pela perspectiva feminina<sup>238</sup>. Ou seja, através das lentes de Bulbbul sob a direção de Anvita Dutt.

Ao retornar para casa (Figura 5.11), Indranil é recebido por Bulbbul, que desce as escadas apressadamente para encontrá-lo. No entanto, ela ignora o marido e sua atitude revela novamente sua preferência por Satya. Nota-se que o olhar dela, norteadado pela esperança de reencontrar Satya, está orientado e direcionado para além do marido. Como se ela não tivesse interesse suficiente e não estivesse com saudade dele depois de dias fora de casa. Essa atitude decepciona Indranil. Com um tom ansioso, Bulbbul pergunta "cadê?", indicando sua expectativa pela presença de

---

<sup>238</sup> Apesar de ter sido mencionada essa possibilidade, não descartamos a ideia de que a restrição à mansão seja simplesmente uma questão de ajuste financeiro para produção de *Bulbbul*. Independente disso, a decisão contribuiu com a mensagem transmitida pelo filme.

Satya. A resposta de Indranil confirma suas suspeitas ao informar que Satya já partiu para Londres. É crucial notar que, durante esse momento, Bulbbul está descalça, o que ressalta mais uma vez exposição de sua emoção e desejos através da falta de calçados.

Figura 5.11 Bulbbul recebe Indranil na expectativa de reencontrar Satya



Fonte: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 48m07s

A cena se desenrola de maneira decepcionante para Bulbbul quando ela percebe que Satya não está acompanhando Indranil. Essa descoberta é um golpe emocional para ela, pois representa a perda de uma possível saída de seu casamento infeliz e a confirmação de que seu verdadeiro amor está fora de seu alcance. Satya é a figura que entretém Bulbbul e permite que ela fuja do tédio da rotina diária, talvez por isso ela desenvolva sentimento amoroso por ele. Na trama, Satya parece ser a prioridade de Bulbbul, até porque ela não tem outra escolha. Contudo, essa relação não é simétrica, uma vez que Bulbbul não é colocada nessa posição na vida de Satya. Rangan (2020) destaca a ideia do homem como excessivamente racional, possuindo um “cérebro que governa o coração”, por isso deixam mulheres em segundo plano. É possível inferir, a partir dessa afirmação, que a mulher é emocional, tendo um coração que governa a mente. Essa característica masculina de racionalidade também foi popularmente descrita por Arthur Conan Doyle em um caso de Sherlock Holmes: *A Aventura da Juba de Leão*.

Essa cena é crucial para a narrativa do filme porque demonstra as complexidades dos relacionamentos entre os personagens, tal como a luta de Bulbbul para encontrar felicidade e realização em meio às restrições impostas pela sociedade e pelo patriarcado. A decepção de Bulbbul nesse momento serve como um catalisador para eventos subsequentes na história, impulsionando-a em sua jornada de autodescoberta. Todavia, gera também consequências catastróficas devido a um comportamento considerado imatura, e mesmo por expor o seu interior para todos com muita frequência.

Indranil nota a tristeza da esposa enquanto ela está deitada na cama, aparentemente dormindo, embora não interaja com ela. Ele vai para o quarto de Binodini (Figura 3.4 – cena que indica para uma possível relação extraconjugal), e, enquanto ele está triste e deitado na cama, Binodini o indaga sobre Bulbbul. Em seguida, ela faz insinuações lascivas sobre como ela deve estar de luto, que acabam por ferir ainda mais o ego e a noção de honra de Indranil. Em decorrência disso, Indranil caminha para o quarto em que Bulbbul está, encontrando assim o trecho do livro queimando na lareira do quarto, cujo conteúdo desconhece. Mas ao ver um pedaço de papel, ainda intacto, escrito “Bulbbul e Satya”, Indranil confirma a persuasão de Binodini ao acessar uma possível extensão do sofrimento de Bulbbul, sua falta de amor por ele e a profundidade de sua conexão com Satya. Essa descoberta o enfurece e o amedronta, pois revela sua própria culpabilidade e a possibilidade de que Bulbbul esteja se desvencilhando de seu controle. E então, tomado pela raiva, Indranil opta por impor uma punição física a Bulbbul. Essa cena é um ponto de virada na narrativa, levando a um clímax tenso e emocionalmente carregado. Representa também o início do processo em que Bulbbul é obrigada a encontrar sua voz e se rebelar contra a opressão que enfrentou por tanto tempo.

Ao deparar-se com a esposa no banho, ela não está apenas com os pés nus, mas também todo o corpo. Essa cena amplifica ainda mais a sua vulnerabilidade e a exposição de seus sentimentos mais íntimos (Figura 5.12). É evidente que é devido aos seus sentimentos que o seu corpo é submetido a castigos, um fenômeno que simboliza a supressão da escassa liberdade que lhe resta. Durante a agressão, os pés são particularmente afetados; quando são feridos, é como se suas asas estivessem sendo brutalmente cortadas. Bulbbul repousa na cama, com sua mobilidade física e sua liberdade cruelmente cerceadas. Seus pés são envoltos em bandagens devido às fraturas. Enquanto ela se encontra nesta condição vulnerável,



Indranil abandona a casa. Além da ausência de Satya, Bulbbul precisa lidar com a ausência do esposo, Indranil, ficando sozinha com Binodini e o marido, Mahendra. Deste modo, Bulbbul enfrenta um novo sentimento de desamparo e solidão, mergulhada em um ambiente hostil.

Figura 5.12 Indranil puxa Bulbbul para fora da banheira antes de agredi-la



Fonte: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 54m05s

Como mencionado, na trama, além de suas asas, os pés também representam os seus sentimentos. A repreensão de Indranil devido à ausência de calçados indica o fato de que seus desejos estão expostos demais. Esta exposição

constante dos pés demonstra que existe também uma dificuldade da personagem em lidar com seus sentimentos e certa incapacidade de escondê-los. Os sentimentos da protagonista ficam expostos para a cunhada Binodini, para o marido e para Satya, embora este último pareça alheio em alguns momentos. Assim, tais desejos e emoções são complicadores para Bulbbul, pois uma vez que estão visíveis, ela é punida sob a justificativa de seu comportamento ser considerado inadequado.

Bulbbul costumava andar descalça, mas após eventos traumáticos, ela passa a calçar seus pés. A causa dessa mudança é a agressão física que sofre do marido, seguida pelo estupro cometido por seu cunhado, Mahendra, que destrói os curativos em seus pés, causando-lhe mais dor e sofrimento. Os pés quando calçados representam a ocultação das suas emoções e desejos, que são cobertos, protegidos e guardados apenas para ela. Essa mudança de comportamento ocorre quando ela percebe que está sendo punida por seus próprios sentimentos, especialmente seu amor por Satya — um amor que, diga-se de passagem, nunca foi concretizado. Qualquer traço de inocência ou ingenuidade é reprimido, transformando Bulbbul em uma mulher marcada pelas experiências dolorosas que enfrentou, até mesmo adquirindo uma certa ironia em sua postura diante das outras pessoas da casa, especialmente Binodini e Satya.

O estupro de Bulbbul se dá durante a noite, enquanto Binodini dorme e Mahendra, irmão gêmeo de Indranil, aproveita-se da imobilidade de Bulbbul para interagir com ela, uma vez que durante anos suas investidas foram reprimidas. No entanto, neste momento, Bulbbul se encontra acamada em decorrência dos ferimentos em seus pés e, portanto, não consegue evitá-lo. Suas investidas resultam em um estupro.

Na Figura 5.13, apresenta-se um plano dos pés de Bulbbul durante o momento em que ela é estuprada por Mahendra. Durante essa cena angustiante, há alguns *close-ups* nos pés de Bulbbul, destacando sua vulnerabilidade e a brutalidade do ato que está sendo cometido. A destruição dos curativos cuidadosamente aplicados por Dr. Sudip nos pés mutilados de Bulbbul pode ser interpretada como uma metáfora da mutilação física e emocional que ela está sofrendo. Essa imagem evoca uma sensação de dor e horror, evidenciando a crueldade dos atos cometidos contra Bulbbul, assim como a intensidade do trauma que ela está enfrentando.

Figura 5.13 Close nos pés de Bulbbul durante o momento em que ela é estuprada



Fonte: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 1h07m51s

Diferente da cena da agressão, o estupro não é apresentado em câmera lenta. Ouve-se apenas o som dos sinos, o desespero de Bulbbul, os gemidos de Mahendra — que denotam a sua falta de cuidado — e alguns efeitos sonoros. A falta de cuidado dos homens Thakur para com os pés de Bulbbul estabelecem contraste com o esmero que Dr. Sudip, um homem de fora da casa, tem ao tratar dos seus pés. Na Figura 5.14 - 1, Dr. Sudip enfaixa os pés de Bulbbul após a primeira agressão sofrida durante o seu primeiro atendimento. Após ser cuidada por Dr. Sudip, ela acorda, se dá conta da situação em que se encontra e chora de tristeza ao ver parte de seu corpo mutilado. No quadro 2 (Figura 5.14), ele novamente conserta o estrago dos seus pés, dessa vez causado por Mahendra.

Figura 5.14 Dr. Sudip cuidando dos pés de Bulbbul



Fonte: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 56m04s

Dr. Sudip, antes mesmo da transformação de Bulbbul em *Chudail*, é o primeiro a cobrir os pés dela, envolvendo-os em faixas. De forma simbólica e através de seus atos, ele mostra a ela que a cura requer um processo de introspecção, demandando a contenção das emoções. “Sudip”, cujo nome significa “iluminado”, representa o salvador da jovem, que auxilia Bulbbul em seu processo de enfrentamento do sofrimento que está sendo vivenciado. Além disso, ele cuida da recuperação dos pés dela, possibilitando o retorno do contato com sua força interna, a reconstrução de suas asas e a busca pela liberdade.

No dia seguinte, ao retornar para consultar Bulbbul, o Dr. Sudip percebe imediatamente os sinais de violência em seu corpo. Diante desse cenário, o médico

se coloca à disposição para ajudá-la, mas ela permanece em silêncio. Assim, ele se posiciona como um agente de cura não apenas física, mas também emocional, buscando corrigir os danos infligidos por outros homens, mesmo sem compreender plenamente a extensão do trauma que Bulbbul enfrenta. Sua atitude reflete não só um compromisso profissional, mas também um profundo senso de justiça e compaixão diante da vulnerabilidade e do sofrimento da jovem. Dr. Sudip demonstra não só suas habilidades médicas, mas também sua conexão emocional com Bulbbul.

Como já foi comentado, os pés têm uma conotação simbólica na cultura indiana, muitas vezes associados à reverência, respeito e até mesmo amor. Portanto, esse ato de cuidado íntimo pode ser interpretado como um sinal do afeto e preocupação de Dr. Sudip para com Bulbbul. Estabelece-se, portanto, um claro contraste com os gêmeos Indranil e Mahendra, que destroem seus pés, violando e ultrapassando os seus limites. Ainda que Bulbbul seja uma figura forte e independente em muitos aspectos, ela permite que Dr. Sudip cuide dela, demonstrando confiança e vulnerabilidade ao mesmo tempo. Essa interação contribui para a complexidade de sua relação e para o desenvolvimento dos personagens ao longo do filme. Os pés, pintados de vermelho para o casamento, também são pintados de vermelho com seu próprio sangue durante a transformação, oferecimento para *Kālī*; contudo, não é no casamento, nem no ambiente doméstico, que Bulbbul encontra acolhimento.

Durante a ausência de Satya e Indranil, Mahendra morre atacado pela bruxa, e Bulbbul continua morando na casa com Binodini. Durante esse tempo, ela se reconstrói com o acompanhamento de Dr. Sudip. Por isso, somente o médico e a cunhada estão cientes dos acontecimentos traumáticos vivenciados por Bulbbul. Quando Satya retorna para casa, após cinco anos estudando em Londres, e está subindo a escada, a primeira coisa que vemos em evidencia são os pés de Bulbbul calçados (Figura 5.15).

Figura 5.15 Movimento de câmera no reencontro entre Bulbbul e Satya



Fonte: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 12m34s.

Nessa sequência de planos (Figura 5.15), os pés de Bulbbul estão em evidência e vão saindo do campo de visão da câmera para enfatizar Satya. Os pés de Bulbbul estão calçados, simbolizando não apenas a supressão e ocultação de seus

sentimentos, mas também de suas dores. Seus anseios são mantidos em segredo de Satya, que permanece alheio aos horrores que ela enfrentou durante sua ausência. Essa imagem dos pés envoltos revela a ocultação de suas cicatrizes físicas, as feridas emocionais que ela carrega, mantendo uma fachada de normalidade perante aqueles ao seu redor.

A chegada de Satya remete ao retorno dela para uma gaiola, pois é ele quem assume a função de negociação dentro da casa. Atividade essa que era responsabilidade de Bulbbul na ausência dos homens, tornando-se sua função desde que o marido abandonou a casa. Binodini, embora já residente no viuvário, retorna para casa a pedido de Satya. Assim que chega com a mala, uma das primeiras interações entre Bulbbul e a cunhada se dá com Binodini enfatizando que são os homens que governam a casa e, portanto, Bulbbul deveria se restringir às funções dela. Interessante ressaltar a maneira como Satya está vestido; depois de alguns anos morando em Londres, fica evidente que ele mantém algumas tradições indianas, mas sofreu influência inglesa — aspecto já analisado no início deste capítulo.

Na cena em que Satya conhece Dr. Sudip, o médico está sentado ao lado de Bulbbul, com os pés dela no colo e amarrando seus calçados, já que ele continua examinando seus pés periodicamente. Mas Satya não sabe o que aconteceu com Bulbbul, nem que ela teve seus pés destruídos, e por isso fica incomodado e com ciúmes da proximidade deles, julgando ser uma relação demasiadamente íntima. Neste primeiro momento, o espectador também não sabe o porquê da relação, que é explicada posteriormente, quando ficamos cientes de que ele foi o médico contratado por Indranil para cuidar da moça após a agressão que mutilou seus pés.

Na Figura 5.16, observa-se uma proximidade mais relaxada entre Bulbbul e Dr. Sudip. Esta interação não apenas evidencia compreensão e respeito mútuos, mas também sugere uma percepção positiva da diversidade nos comportamentos masculinos. Tal possibilidade permite a Bulbbul reconstruir sua confiança, especialmente após experiências traumáticas com outros homens. A percepção de que nem todos os homens são iguais permite que ela se sinta à vontade para revelar-se a Dr. Sudip. De fato, ele é o único a quem ela permite testemunhar sua identidade como *Chudail*, revelando sua vulnerabilidade e força ao não utilizar calçados, o que simboliza uma exposição íntima de sua verdadeira natureza.



Figura 5.16 Dr. Sudip com os pés de Bulbbul no colo



Fonte: **BULBBUL**. Direção de Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, 2020, 20m17s.

No primeiro encontro entre Bulbbul e Dr. Sudip, a jovem havia acabado de sofrer dois eventos traumáticos. Apesar de ele cuidar de seus pés feridos, Bulbbul mantém suas emoções e sentimentos guardados, incerta sobre confiar nele. Quando Dr. Sudip expressa sua confiança, ao se dar conta do que ela havia sofrido na noite anterior, ela simplesmente o instrui a fazer seu trabalho e sair. Entretanto, à medida que a convivência e a amizade entre eles se fortalecem, ela decide dar uma chance a Dr. Sudip. Nesse momento, Bulbbul não apenas permite que ele veja seus pés, como também permite que ele o toque, sendo a única pessoa com esse privilégio. Apesar de Dr. Sudip estar ciente da condição da jovem, ele não a julga, demonstrando compreensão e empatia ao invés de crítica.

Dessa forma, o desconforto e ciúme de Satya em relação à amizade entre Bulbbul e Dr. Sudip podem ser interpretados como manifestações de posse, uma vez que Bulbbul ainda faz parte da família. Após anos longe, Satya parece desconhecer quem Bulbbul se tornou, mas Bulbbul também não sabe o que esperar do novo Satya. Ao analisar a relação dos pés dela com seus desejos e sentimentos, o ciúme de Satya é justificado pelo fato de ele não se sentir capaz de acessar suas emoções, já que estão cobertas e inacessíveis a ele. Por outro lado, ele percebe que essas emoções estão disponíveis para um homem externo, que possui intimidade suficiente para tocá-las. Quando Dr. Sudip se despede de maneira formal de ambos, mesmo diante da



expressão de desejo de Bulbbul em não ser chamada de “*milady*”, Satya fica furioso e adquire expressão sombria. Após sentar-se ao lado de Bulbbul, ele a questiona sobre o motivo de ela não praticar o *purdah*, conforme destacado no capítulo anterior. Satya, assumindo o papel de homem da casa, expressa seu desejo de que Bulbbul adote práticas de reclusão, tanto em relação aos ambientes que frequenta quanto à sua vestimenta, em prol da virtude e modéstia, bem como para preservar a honra da família Thakur, especialmente das mulheres.

No contexto do final do século XIX, a oposição à prática do *purdah* era vista como uma atitude moderna. “A partir de 1870, bengalis educados, influenciados por práticas ocidentais, começaram a limitar práticas ousadas inglesas ‘como piqueniques e excursões fluviais’ em companhias mistas” (Hogan, 1993, p. 26, tradução nossa<sup>239</sup>). O questionamento de Satya reflete um desejo oposto, convergindo em direção a valores conservadores que buscavam limitar atividades consideradas ousadas. Bannerji (1994, p. 172) argumenta que mulheres hindus e *brāhmaṇes*, em lares ocidentalizados, tinham uma relação ambígua com a agenda de gênero imposta pela elite masculina de classe média. Contudo, a atitude de Bulbbul vai na contramão disso, porque ela não só cria uma forma de existência única, como também não cede à pressão de Satya. Diferente de Binodini, que não só pratica o *purdah*, como também segue indicando, visualmente, o luto da mulher viúva.

Em *Bulbbul* (2020), com a análise dos seus pés através do conceito de *cinema-corpo* e compreendendo-o enquanto o símbolo do tempo atravessando o corpo no cinema, é possível concluir que o pé é o plano visual de conexão entre os fatos e acontecimentos. Os pés de Bulbbul unem fragmentos do conjunto da obra e resultam na construção do que Deleuze (2018a) chamou de “*Todo*”. Aqui, é possível retomar o argumento de que eles, os pés, representam as asas da personagem principal e, portanto, sua liberdade, que por sua vez representa a ousadia e autonomia do gênero feminino. Na trama, os pés adiantam processos que irão ser apresentados na narrativa através das lembranças, comunicam sentimentos e desejos internos de Bulbbul, além de discursar emoções e acontecimentos. Por isso, eles estão além da restrição da sua função como mera estrutura de sustentação e locomoção do corpo.

Assim, ao tomar consciência de que Bulbbul se libertou do corpo físico e se transformou em uma entidade, sua força e liberdade não podem mais ser tocadas, já

---

<sup>239</sup> Original: After 1870, educated Bengalis, influenced by western practices, began to imitate daring English practices “like picnics and river excursions” in mixed company.” (Hogan, 1993, p. 26)

que ela assumiu a autonomia de sua existência e de suas ações, apesar da imposição de regras e da tentativa por parte dos homens da casa em cortar suas asas, podar sua liberdade e tentar controlá-la — como sua tia alertara ao colocar o *bichiya* pela primeira vez, antes de seu casamento. Bulbbul agora não mais se adequa, seus pés ficam literalmente invertidos, fora do padrão, através do qual ela se permite uma nova existência para um novo mundo possível.

## SOMBRAS DO PASSADO: O NACIONALISMO HINDU

Diante de todas as análises e comparações torna-se evidente o fato de que religião, colonialidade, interpretação da tradição pré-colonial, gênero e sexualidade afetam os processos pós-coloniais e os nacionalismos da Índia. Conforme já discutido durante o Capítulo 1, o nacionalismo indiano se desdobra em “nacionalismo secular” e “nacionalismo hindu” (*hindutva*). Enquanto o secularismo promove a inclusão, diversidade e coletivização da cultura, o *hindutva* reivindica a pureza, identidade religiosa e hegemonia, ao tentar definir a identidade indiana exclusivamente em termos de cultura hindu. Isso é feito através de um discurso ideológico que, por vezes, não fica restrito a um legado colonial, mas mantém estruturas e fortalecem relações de poder, justificando, inclusive, práticas de violência contra minorias, mais especificamente contra a mulher.

A interpretação nacionalista da mitologia hindu na Índia lança mão do uso de mitos, histórias e personagens da vasta tradição hindu a fim de promover um senso de identidade e unidade nacional. Esta abordagem considera a mitologia não apenas como uma coleção de histórias religiosas, mas sim como uma fonte de valores, princípios e inspiração para a construção de uma nação coesa. Contudo, diferentemente do nacionalismo secular, que possui uma interpretação da mitologia em termos de lições e éticas universais, aplicáveis para todos os indianos, a ideologia *hindutva* se apropria das histórias e personagens como um símbolo da identidade hindu, de modo a centralizar a identidade hindu, frequentemente em detrimento da diversidade religiosa e cultural do país, usando essas narrativas para promover uma agenda política que busca estabelecer a hegemonia hindu na sociedade indiana, além de justificar políticas e práticas culturais.

O nacionalismo hindu utiliza as histórias e personagens mitológicos para fins políticos. Por exemplo, *Rāma*, o personagem principal do *rāmāyaṇa*, é central no

movimento de construção do templo em *Ayodhyā*, norte de Uttar Pradesh, que se sobrepõe ao local reivindicado como o nascimento de Rama, uma questão que culminou em conflitos e tensões religiosas contra muçulmanos. No local existia a mesquita Babri, construída no século XVI, que foi destruída em 1992 por um grupo nacionalista de fanáticos hindus. Além disso, essa interpretação influencia fortemente a percepção da sexualidade e dos papéis de gênero na Índia, com um impacto particular sobre as mulheres, ao reforçar e justificar visões conservadoras.

A exaltação de ideais femininos tradicionais também é um aspecto central dessa influência. Figuras mitológicas como *Sita*, *Savitri* e *Draupadī* são frequentemente apresentadas como modelos a serem seguidos. *Sita*, consorte de Rama, é vista como um paradigma de devoção, pureza e obediência ao marido, o que promove a ideia de que as mulheres devem ser submissas, castas e dedicadas à família. Estas figuras são utilizadas para enfatizar que o papel primordial da mulher é seguir seu *dharma*, ou seja, o dever relacionado aos papéis de esposa e mãe, mantendo a honra e a moralidade da família e da sociedade. A repressão da sexualidade feminina é outra consequência desta interpretação. Há uma forte ênfase na pureza sexual e na castidade, onde das mulheres se espera a manutenção de um comportamento que seja considerado moralmente aceitável. A sexualidade feminina é frequentemente vista como algo que deve ser controlado e regulado e, por isso, a figura de *Shurpanakha* (*Śūrpaṇakhā*), uma mulher livre, é punida no épico *rāmāyaṇa*.

A mitologia é também usada para justificar práticas patriarcais e normativas heterossexuais, reprimindo qualquer forma de expressão sexual que não se alinhe com a visão tradicional. Após o caso *Nirbhaya* (2012), que chocou a Índia e o mundo, vários homens em posições de autoridade na sociedade indiana fizeram declarações que podem ser consideradas controversas. Tais declarações frequentemente refletiam interpretações conservadoras da mitologia, religião e discursos nacionalistas. Alguns líderes religiosos e políticos utilizaram o caso para enfatizar a importância dos “valores tradicionais” e da “cultura indiana”, argumentando que a adoção de estilos de vida ocidentais e a “decadência moral” estavam contribuindo para tais crimes. De acordo com esse ponto de vista, as mulheres deveriam aderir a certos códigos de vestimenta e comportamento para evitar serem vítimas de violência.

Kailash Vijayvargiya, político conservador do BJP e membro da Assembleia Legislativa de Madhya Pradesh, se pronunciou sobre o incidente (Lakshmi, 2013). Durante sua fala, Vijayvargiya resgatou o trecho do *rāmāyaṇa* em que *Sitā* ultrapassa

a *lakshman rekha* para responsabilizar Jyoti pelo seu infortúnio, ao afirmar que ela transgrediu os limites adequados. No épico *rāmāyaṇa*, quando *Rāma* e seu irmão *Lakṣmaṇa* vão para a floresta, *Lakṣmaṇa* desenha uma linha encantada ao redor do acampamento para proteger *Sitā*, que teria de ficar sozinha em casa. Porém, para que ficasse protegida, ela não poderia ultrapassar a linha, *lakshman rekha*. Quando *Rāvaṇa* se aproxima do acampamento, interessado em sequestrar *Sitā*, ele se disfarça de um *swami* pedinte, implorando por comida. Para honrar Deus na figura do visitante, ela precisa cruzar a linha e nesse momento, é raptada.

Brown e Agrawal (2013) destacam que, embora essa justificativa seja usada para afirmar que mulheres na Índia sofrem consequências por cruzar limites, a ironia está no fato de que ela cruzou a linha de acordo com o que se esperava dela naquela situação. Na tradição védica é esperado que um convidado seja considerado a personificação de um deus, portanto, receba boa hospitalidade. Na contemporaneidade, *lakshman rekha* se tornou símbolo de uma fronteira moral e comportamental que limitam mulheres, nunca devendo ser ultrapassadas (Menon, 2012). De acordo com Vijayvargiya, cada indivíduo tem seu limite próprio e, caso ultrapasse-o, merece ser punido, da mesma forma que Sita foi quando sequestrada (Lakshmi, 2013). Embora ele tenha tentado ser imparcial (Brown e Agrawal, 2013), não se espera de um homem indiano a mesma postura que é esperada de *Sitā*, modelo feminino de castidade.

Algumas figuras religiosas insinuaram que o comportamento feminino poderia incitar violência, citando histórias da mitologia hindu para argumentar que a modéstia e o recato eram essenciais para a segurança das mulheres. Asaram Bapu, um *swami* que se autoproclama uma encarnação divina, fez um discurso sobre como evitar crimes violentos e agressões sexuais.

[Jyoti] deveria ter invocado o nome de Deus e poderia ter segurado a mão de um dos homens e dito que o considerava seu irmão, e deveria ter dito aos outros dois: "Irmão, estou indefesa, você é meu irmão, meu irmão religioso." Ela deveria ter invocado o nome de Deus e segurado suas mãos e pés... então a má conduta não teria acontecido. [...] se a garota tivesse entoado hinos à Deusa Saraswati e ao Guru Diksha, ela não teria entrado no ônibus... [...] Não são apenas 5-6 pessoas os culpados. A filha vítima [Jyoti] é tão culpada quanto os seus estupradores... (Brown; Agrawal, 2013, p. 240, tradução nossa<sup>240</sup>).

<sup>240</sup> Original: [Jyoti] should have taken God's name and could have held the hand of one of the men and said I consider you as my brother and should have said to the other two, "Brother I am helpless, you are my brother, my religious brother." She should have taken God's name and held their hands and

Essas declarações foram amplamente criticadas e, por vezes, ridicularizadas, principalmente pelos mais jovens – o que pode indicar uma mudança de visão de mundo –, por perpetuarem a culpabilização da vítima, bem como por não abordarem a verdadeira raiz do problema: a violência masculina.

Houve também outro tipo de declaração, direcionando a culpa para a influência ocidental na Índia, transmitindo a noção de que essas ideologias estariam destruindo valores tradicionais consagrados. Isso acaba reforçando a ideologia *hindutva* que promove o ressurgimento e a proteção das tradições culturais hindus como um antídoto contra o que é percebido como a invasão cultural estrangeira. Em uma matéria publicada na *First Post* (2013) Mohan Bhagwat, chefe da RSS, afirmou que “esses crimes [referindo-se ao estupro] não ocorrem em *Bharata*, mas acontecem frequentemente na *Índia*”. Porém, sua fala também foi alvo de críticas, uma vez que enquanto a taxa de crimes é de fato mais predominante nas zonas urbanas (locais mais propensos à influência ocidental), isso se dá devido ao maior número de denúncias, já que nas zonas rurais ainda existe subnotificação. Isso foi inclusive um dos pontos levantados por um editorial do *India Today*, que destacou a ignorância de Bhagwat acerca da Índia e de suas áreas rurais (Brown; Agrawal, 2013).

A brutalidade do caso *Nirbhaya*, com ênfase na mutilação da genitália, é o que torna tais pronunciamentos ainda mais chocantes. De acordo com a descrição do crime, os seis agressores agrediram e estupraram a vítima, Jyoti Pandey, estagiária de fisioterapia de 22 anos. Morderam seu corpo e introduziram uma barra de metal (que aparentemente se tratava de uma chave de roda enferrujada) na sua vagina, chegando até ao seu diafragma. Antes de jogá-la nua para fora do ônibus em movimento, o agressor mais jovem, de aproximadamente 16 anos, introduziu sua mão no ânus da vítima e arrancou-lhe os intestinos (Brown; Agrawal, 2014, p. 236).

Aqui, um paralelo com o filme *Bulbbul* pode ser estabelecido. A protagonista da trama, Bulbbul, tem seus pés mutilados quando agredida por Indranil, o que pode ser alegoricamente relacionado à mutilação de genitália de vítimas de estupro, problema presente na Índia, conforme mencionado. A mutilação é

---

feet...then the misconduct wouldn't have happened. [...] if the girl had chanted hymns to Goddess Saraswati and to Guru Diksha then she wouldn't have entered the bus... [...] Only 5-6 people are not the culprits. The victim daughter [Jyoti] is as guilty as her rapists... (Brown; Agrawal, 2013, p. 240)

frequentemente vista como uma punição para as mulheres, especialmente em casos de comportamento sexual considerado inadequado (Erndl, 1991; Oldenburg, 2007).

No *rāmāyaṇa*, há uma passagem em que uma *rākṣasī* irmã de *Rāvaṇa*, *Śūrpaṇakhā*, estava vagando sozinha na floresta quando encontra *Rāma* e *Lakṣmaṇa*. Devido à beleza e integridade de *Rāma*, ela se apaixona imediatamente por ele, insinuando-se de maneira sexualmente provocativa, mas sem sucesso. Então, ela tenta conquistar *Lakṣmaṇa*, mas é ridicularizada. Como punição para seu comportamento considerado inadequado, *Śūrpaṇakhā* é mutilada por *Lakṣmaṇa* a pedido de *Rāma*, tendo seu nariz e orelhas cortados. Em algumas versões ela tem também mamilos, seios, pés ou mãos cortadas. Sobre essa passagem do *rāmāyaṇa*, Roy (2013) chegou à conclusão de que, independentemente da versão, a lição subjacente permanece a mesma: a advertência de que uma mulher que se considerar livre será punida, mesmo que o homem seja o mais íntegro dos cavalheiros, tal qual Rama é descrito.

De acordo com Oldenburg (2007), o ato de cortar o nariz de uma mulher é um símbolo da perda de sua honra, enquanto a remoção de seus seios representa a destruição de um poder potencialmente perigoso possuído pela mulher. Essa reflexão enfatiza a complexidade das questões de gênero e segurança na Índia, destacando a importância de abordar não apenas os atos explícitos de violência, mas também as normas sociais e culturais que perpetuam a vulnerabilidade feminina.

Assim, se a mensagem for adaptada à contemporaneidade, significa dizer que as mulheres na Índia que presumirem possuir a liberdade para circular em qualquer lugar, correm o risco de serem prejudicadas por homens, inclusive aqueles considerados mais gentis. Antes de ser estuprada, Pandey, a vítima do caso *Nirbhaya*, também foi provocada pelos agressores, com questionamentos sobre o motivo pelo qual saiu sozinha à noite, ainda que estivesse acompanhada de um homem de 28 anos. O companheiro da vítima, Awindra Pratap Pandey, tentou defendê-la, mas foi espancado até ficar inconsciente e com a perna quebrada.

Recentemente, dois momentos fizeram alusão à personagem *Śūrpaṇakhā*, violentada durante as passagens contidas no *rāmāyaṇa*. O primeiro se deu pouco antes da estreia do filme bollywoodiano *Padmaavat* (2018, Sanjay Leela Bhansali), adaptado de um poema *sufi* escrito em 1540 por Malik Muhammad Jayasi. O filme foi acusado de retratar fatos históricos de maneira distorcidas e, por isso, houve certa pressão junto ao primeiro-ministro, Narendra Modi, a fim de proibi-lo na Índia

(Financial Express, 2017). Um dos líderes Shri Rajput Karni Sena citou o incidente do corte do nariz de *Śūrpaṇakhā*, ao dizer que os *Rajputs* respeitam mulheres, porém Depika Padukone, a atriz que interpreta *Padmavat*, estava incitando sentimentos com linguagem provocativa. A política reforçou a segurança da equipe, sobretudo de Padukone e de Bhansali, o diretor do filme, por entender a comparação com uma possível ameaça à Padukone.

Mais recentemente, no ano de 2022, durante os agradecimentos de Narendra Modi ao discurso do Presidente em Rajya Sabha, deputados do Congresso e líderes de outros partidos da oposição interromperam sua fala algumas vezes. O presidente da casa, Venkaiah Naidu, alertou a todos sobre comportamentos indisciplinados e antiparlamentares; porém, durante a repreensão, Renuka Chowdhury foi ouvida dando uma gargalhada que se sobressaiu. Por isso, foi repreendida diretamente pelo presidente da casa, que se referiu a ela pelo nome. Narendra Modi pediu ao presidente que não a impedisse de rir, já que “tiveram o privilégio de ouvir tamanha risada pela primeira vez após o seriado *Ramayana*” (OpIndia, 2022). No seriado em questão, quem dá a risada é *Śūrpaṇakhā*, que acaba sendo violentada. Por conta disso, Chowdhury sentiu-se extremamente ofendida com a comparação que foi insinuada. Posteriormente, em resposta, Modi afirmou não a ter comparado com *Śūrpaṇakhā*, mas sim com a mãe *Sitā*. Ainda assim, um post feito no Twitter por Modi de um vídeo do trecho do *rāmāyaṇa* em que há a aparição de *Śūrpaṇakhā* rindo não passou despercebido.

Tais eventos refletem não apenas a subjugação das mulheres, mas também a maneira pela qual suas identidades e autonomia são violadas em nome da preservação de normas sociais patriarcais. Além disso, destacam a urgência de desafiar e reformar sistemas de valores que perpetuam a violência de gênero e a opressão das mulheres, diante do medo de uma mentalidade conservadora que está silenciosamente se fortalecendo cada vez mais na Índia.

No meio século que seguiu a independência em 1947, o país foi comandado pelo Congresso Nacional Indiano (Congresso), organização que liderou a luta anticolonial e que se identificou, nas suas origens, com a própria nação. Sob a liderança de Jawaharlal Nehru (1947-1964), a política do Congresso assentou os pilares do horizonte civilizatório que dominou o imaginário nacional sob a Guerra Fria: a industrialização nacional, o secularismo e o não-alinhamento. Entretanto, nos anos 1990, o próprio Congresso conduziu o país aos trilhos da globalização e do neoliberalismo, em um processo que acelerou a lenta corrosão da sua hegemonia política. Por outro lado, o declínio do nacionalismo indiano correspondeu à ascensão do nacionalismo hindu

(*Hindutva*), que tem como veículo político o *Bharatiya Janata Party* (BJP), o “Partido do Povo Indiano”, que comandou o país pela primeira vez durante um mandato completo em 1998, liderando um governo de coalizão que naquele momento, não se reelegeu (dos Santos, 2021, p. 159-160).

No ano de 2014, o BJP retornou ao poder, com a eleição de Narendra Modi como primeiro-ministro, motivada pelo descontentamento com o governo anterior. Modi prometeu desenvolvimento econômico rápido e sustentável, destacando seu sucesso como Ministro-Chefe de Gujarat, onde implementou políticas que levaram a um crescimento econômico significativo e melhorias na infraestrutura. No ano de 2019, Narendra Modi foi reeleito, sendo que esse segundo governo “embarcou em uma radicalização da agenda *Hindutva*, na qual as preocupações econômicas parecem deslocadas para um segundo plano” (dos Santos, 2021, p. 167). A ideologia *hindutva* promovida pelo BJP estabelece uma ligação entre nacionalismo e hinduísmo, privilegiando a identidade hindu e classificando qualquer pessoa que não se alinhe a tais valores como “antinacional”.

Em meio ao fortalecimento do nacionalismo hindu, emerge uma crítica feminista ao radicalismo ideológico do *hindutva*. O discurso presente em *Bulbbul* destaca o resgate de uma tradição pré-colonial, porém, sendo reimaginada através da lente de um indiano humanizado, que reconhece e valoriza o papel da mulher na sociedade. Esse contraponto é crucial, pois desafia a narrativa do *hindutva* que retrata o indiano como degenerado e influenciado pelos colonizadores. Nesse contexto, a perspectiva feminista busca destacar não apenas a restauração de uma identidade cultural hindu, mas também uma redefinição que inclua as mulheres de maneira integral. Ao reconhecer o papel histórico e cultural das mulheres na Índia pré-colonial, essa abordagem contesta as narrativas patriarcais que marginalizaram e silenciaram as mulheres ao longo dos séculos. Essa crítica não apenas desafia as noções dominantes de nacionalismo hindu, mas também oferece uma visão alternativa de uma Índia mais inclusiva, onde as mulheres também são vistas como agentes ativos na construção de uma sociedade mais justa e equitativa.

A rejeição absoluta do Ocidente é também a rejeição da configuração básica das tradições da Índia; apesar de que, paradoxalmente, a aceitação dessa configuração pode envolver uma rejeição qualificada do Ocidente. Esse é o lado oculto do universalismo étnico da Índia não moderna. Ele é um universalismo que leva em consideração a experiência colonial, incluindo o imenso sofrimento que o colonialismo trouxe, e constrói a partir dela uma versão mais madura, mais contemporânea, mais crítica das tradições da Índia. É um universalismo que vê a Índia ocidentalizada como uma



subtradição que, apesar de sua patologia e de seu núcleo tragicômico, é uma forma "digerida" de outra civilização que uma vez penetrou a Índia sem ser convidada. A Índia *tentou* capturar a diferenciação do Ocidente dentro do seu próprio domínio cultural, não meramente na base de uma visão do Ocidente como politicamente intrusivo ou como culturalmente inferior, mas como uma subcultura significativa em si própria e importante, mas não a mais importante, no contexto da Índia. (Nandy, 2015, p. 39)

Os valores dos épicos, especialmente do *rāmāyaṇa*, refletem uma estrutura patriarcal, e como os hindus frequentemente buscam imitar as deidades, algumas interpretações podem ser consideradas problemáticas. Isso inclui tanto uma interpretação rígida aplicada às mulheres, tais como a punição de *Śūrpaṇakhā* por *Lakṣmaṇa*, ou a desconfiança de *Rāma* em relação à castidade de *Sitā*. Elas também endossam atitudes questionáveis dos personagens masculinos, como os episódios de travessuras de *Kṛṣṇa*, como por exemplo quando rouba as roupas de mulheres enquanto elas tomam banho no rio para que pudesse apreciar seus corpos nus.

O nacionalismo hindu adotou parte do discurso do movimento das mulheres, mas com o objetivo de angariar apoio desse público e também das castas mais baixas, como é possível observar na política de Modi. No entanto, ainda é problemático, porque privilegia a maioria hindu, em detrimento das minorias. Isso resulta em cooptação das demandas do movimento das mulheres para promover uma agenda política mais ampla, em vez de buscar genuinamente a igualdade de gênero e justiça social.

No ano de 2015, o primeiro-ministro Narendra Modi se posicionou favorável a causa das mulheres ao encabeçar o movimento intitulado *Beti Bachao, Beti Padhao* ("salvem as filhas, eduquem as filhas" - बेटी बचाओ, बेटी पढ़ाओ *betī bacāo, betī paṛhāo*), com o intuito de mobilizar a nação contra o infanticídio e o abandono e negligência de bebês e crianças meninas. Embora a proposta seja muito necessária e tenha recebido apoio para que possa promover a educação de meninas e combate ao aborto seletivo, Modi foi criticado devido ao fato de não citar em momento algum a importância de se educar também os meninos, para que saibam conviver em uma sociedade onde as mulheres são independentes e possuem livre escolha.

Os protestantes da oposição alegaram que o governo de Modi enganou a nação, pois se restringiu às campanhas e não foi capaz de garantir segurança às meninas. Neste mesmo contexto, uma mulher *dalit* foi drogada, estuprada e morta na cidade de Balrampur, com o corpo sendo cremado rapidamente; outro incidente

semelhante aconteceu em Hathras. Inúmeros protestos surgiram e Modi não se pronunciou já que estava participando de um evento em Unnao com o líder Yogi Ji.

A revolta também instigou manifestações nas redes sociais. Nas plataformas do *Twitter* e *Facebook* foram usadas *hashtags* contra campanha à proposta de Narendra Modi: *Apradhi Bachao Beti Jalao* (“salvar os criminosos, queimar as filhas” - अपराधी बचाओ बेटी जलाओ *aparādhī bacāo betī jalāo*) e “o fogo de Hathras ainda queima” em textos de protestos, incluindo o compartilhamento de charges em crítica ao governo do primeiro-ministro (Figura 5.17).

Figura 5.17 Protestos virtuais contra iniciativas do atual primeiro-ministro, Narendra Modi



Fonte 1: FOUNDATION, Algilani. **Where is Your Organization Beti Bachao Beti Padha Reality it's Called Apradhi Bachao Beti Jalao.** [Índia], 1 out. 2020. Twitter: @AlgilaniFund. Disponível em: <https://twitter.com/AlgilaniFund/status/1311508979181256704> Acesso em: 21 mai. 2024.

Fonte 2: GORBO MAMATA, Kandier. **Hathras fire until burning, another Dalit woman drugged, gangraped and killed in UP's #Balrampur. BJP's new Slogan now: Apradhi Bachao, Beti Jalao.** [Índia] 1 out. 2020. Twitter: @KandierGorboMB. Disponível em: <https://twitter.com/KandierGorboMB/status/1311544650772094976> Acesso em: 21 mai. 2024.

O nacionalismo hindu, representado, inclusive, na figura do atual primeiro-ministro Modi (BJP), também foi acusado de perseguir as minorias na Índia, principalmente muçulmanos. Extremistas hindus, amparados pela representação política do atual primeiro-ministro, incentivam violência contra muçulmanos, alimentando as tensões existentes. Durante o mandato de Modi como ministro-chefe (equivalente a governador) do estado de Gujarat, o caso polêmico que gerou controvérsia e debate foi o Massacre de Gujarat (2002). Este incidente envolveu uma série de tumultos e ataques violentos direcionados aos muçulmanos em várias partes do estado, logo após um incêndio em um trem que resultou na morte de 59 hindus.

Inicialmente, o incidente no trem foi atribuído a muçulmanos, o que desencadeou uma onda de violência direcionada principalmente contra a comunidade muçulmana.

Narendra Modi enfrentou acusações que incluíam alegações de que seu governo não conseguiu conter a violência durante os tumultos de Gujarat em 2002 e, em alguns casos, teria até mesmo encorajado ou sido permissivo aos ataques contra muçulmanos. Críticos argumentaram que houve falhas significativas no papel do governo em garantir a segurança de todas as comunidades durante esses eventos. Modi e seu governo foram criticados pela resposta inicial à violência, que muitos consideraram inadequada ou insuficiente. Ele foi acusado de não tomar medidas adequadas para conter os distúrbios e proteger os cidadãos muçulmanos de Gujarat. Além disso, houve alegações de que a polícia e outras autoridades foram coniventes com os agressores hindus.

Apesar das críticas e das acusações de fomentar o sentimento de islamofobia, Modi negou pessoalmente qualquer responsabilidade pelo ocorrido, afirmando que seu governo fez o máximo possível para conter a violência e restaurar a paz em Gujarat. No entanto, o massacre continua sendo um ponto de controvérsia em sua carreira política e na história da Índia. A violência anti-muçulmana na Índia reflete uma crise mais ampla de identidade e valores, sendo impulsionada pela ideologia do *hindutva*, que almeja transformar o país em um estado exclusivamente hindu, em detrimento de sua tradição secular. Promovida pelo BJP e suas organizações associadas, essa ideologia utiliza a violência para intimidar e marginalizar a população muçulmana, minando assim os princípios democráticos e os direitos humanos fundamentais. Essa situação ameaça a segurança e o bem-estar de todos os cidadãos indianos. Para combater essa violência, é crucial desafiar o *hindutva* e defender os valores de pluralismo, tolerância e igualdade consagrados na Constituição indiana.

Como consequência, o fortalecimento do nacionalismo hindu também resulta em um aumento da repressão às mulheres, uma vez que o Estado legitima práticas patriarcais que influenciam a legislação, a economia, a política e a cultura. Essa repressão é ainda mais severa para as mulheres pertencentes a minorias desprivilegiadas, que sofrem com uma forma de colonização múltipla e interseccional, conforme já discutido anteriormente. Essas mulheres enfrentam não apenas a opressão de gênero, mas também discriminações baseadas em casta, classe e religião. No entanto, tal complexidade de múltiplas camadas de opressão não é

completamente explorada no filme *Bulbbul*, que se concentra mais amplamente na dinâmica de poder patriarcal e na resistência de uma mulher hindu.

De acordo com Mankekar (1993, p. 543, tradução nossa<sup>241</sup>), “homens e mulheres em Nova Délhi se envolvem ativamente com a televisão indiana”, de modo que a interpretação do espectador influencia na sua constituição como sujeitos nacionais e de gênero, produzindo formas específicas de subjetividade. Dessa forma, certos discursos dominam, moldam e são moldados pelas estruturas de poder, definindo o que é considerado verdadeiro, normal ou aceitável em uma dada sociedade. O discurso nacionalista hindu sustenta estruturas de poder e conhecimento na sociedade indiana. Os efeitos desse discurso são evidentes no corpo feminino, como já destacado. Mais uma vez, isso se alinha com a ideia de que o comportamento também exerce influência sobre o corpo do indivíduo.

Durante o contexto da luta pela independência, essas práticas discursivas sobre gênero e poder se desenvolveram no contexto indiano, promovendo interpretações conservadoras da mitologia hindu. Essas práticas evoluíram, persistindo e transformando-se ao longo do tempo. Como resultado, surgiram discursos de resistência, e o filme *Bulbbul* contribui para essa contracorrente contemporânea. Devido à relevância do cinema, ele se revela como uma ferramenta poderosa para explorar os limites da imaginação humana e propagar ideologias. Conforme argumentado por Ashis Nandy (2015), a imaginação desempenha um papel fundamental na subversão das estruturas de poder e opressão, abrindo espaço para a busca e criação de novos paradigmas de pensamento, ação e compreensão do mundo. Essa capacidade imaginativa não só promove a emancipação individual, mas também pode catalisar transformações sociais mais amplas, capacitando as pessoas a desafiar e superar as limitações impostas por sistemas de dominação.

O filme constrói um envolvimento do espectador com a narrativa, de tal modo que se cria o que pode ser razoavelmente chamado de “intimidade”. A linguagem cinematográfica, quando bem empregada, permite que o espectador vivencie novas possibilidades de vida e temas abordados na tela do cinema de maneira imediata. Após uma análise conceitual de *Bulbbul*, observa-se que o filme atua como um veículo sutil de denúncia do crescimento do nacionalismo hindu, enraizado em uma ideologia fundamentalista, que ameaça os direitos civis

---

<sup>241</sup> Original: [...] men and women in New Delhi actively engage with and interpret Indian television (Mankekar, 1993, p. 543)

conquistados pelas mulheres até 2020. Através de uma meticulosa análise dos elementos linguísticos, especialmente influenciados pela arte plástica, a narrativa não apenas evoca horror e medo através da figura da *Chudail*, como também lança luz sobre eventos perturbadores perpetrados por indivíduos comuns e, por vezes, respeitadas na sociedade.

Assim, essa é a terceira camada do horror, que representa o medo coletivo feminino diante do perigo de retrocesso das conquistas alcançadas.

### *BULBBUL* COMO TESTEMUNHO DO PRESENTE

Seguindo a premissa de que toda interpretação é, em última instância, influenciada pela bagagem autobiográfica de quem a realiza (Nandy, 2015), Dutt adota uma abordagem que destoa do orientalismo ao oferecer uma representação de seu contexto através da lente de uma mulher indiana. Sua abordagem transcende os limites dos juízos morais e racionais do Ocidente, possibilitando, ao invés disso, uma reavaliação da tradição a partir da mitologia hindu. Ao fazer isso, Dutt demonstra que a religião não precisa ser interpretada apenas através da lente da opressão, *hindutva*, mas também pode ser vista como um espaço de significado complexo e multifacetado, onde as vozes das mulheres também têm espaço para serem ouvidas e valorizadas.

A Índia “sempre foi um mundo separado, difícil de penetrar para qualquer estrangeiro, *oriental* ou *ocidental*”. Essa cultura se torna um teste de projeção; ela convida não apenas a que se projetem nela as mais profundas fantasias, mas também a que se revele, através dessa autoprojeção, o intérprete em vez do interpretado. [...] Eles desmistificam o indiano comum como uma pseudoalternativa ao homem ocidental: hipocritamente espirituais enquanto astuciosamente materialistas, violentos e egoístas. (Nandy, 2015, p. 43)

Filmes produzidos em países que foram subjugados pela colonização frequentemente carregam a marca do subdesenvolvimento, mas também se tornam palcos de luta, onde as narrativas cinematográficas emergem como formas de resistência às estruturas opressivas de uma sociedade disciplinar. Nesse sentido, a obra de Dutt, ao representar *Bulbbul*, proporciona uma oportunidade para examinar e comparar as representações das mulheres na mitologia hindu, tanto as imagens positivas quanto as negativas.

Purnima Mankekar (1993) afirma que os espectadores são reconstituídos como sujeitos não apenas pela forma e conteúdo de produções audiovisuais, mas

também pela maneira que estas narrativas ressoam com as experiências dos discursos sociais dominantes dos espectadores. Nenhuma produção fílmica está isenta de interesses e, portanto, existe uma utilização política do cinema. Através das imagens e signos, o audiovisual visa a captura do espectador, com narrativas centradas nas emoções e sensibilidade dos sujeitos, a fim de propagar a normatização e a subjetivação dos corpos. Entenda-se a subjetivação dos corpos como a produção de um modo de existência.

Os modos de subjetivação influenciam o sujeito e sua experiência, porque impactam nos modos de existência. Desse modo, as ações e atitudes corporais comunicam e estão presentes nas relações estabelecidas, que se referem ao encontro dos corpos e à influência que um corpo exerce sobre o outro ao longo da narrativa. O cinema mundial, incluindo o da Índia, utilizou em larga escala o recurso de invocar emoções no espectador. Em *Bulbbul*, a trama passa por todas as emoções que fazem uma arte clássica indiana, de acordo com a perspectiva de *vedānta*, se tornar completa. Lembrando que a emoção não está exclusivamente em quem interpreta, pois requer também o *feedback* do público, que por sua vez aprecia a manifestação artística e, ao se envolver, também manifesta emoções, ainda que elas não se manifestem na tela, e que cada espectador tenha uma experiência fílmica individual de acordo com vivências anteriores. Desse modo, representar acontecimentos cotidianos e intrínsecos da cultura na tela do cinema torna-se uma via de mão dupla.

Através do cinema, Dutt abre espaço para uma exploração crítica do papel da mulher na sociedade indiana, destacando tanto sua potência quanto seus aspectos limitantes. Ao fazer isso, ela desafia as narrativas dominantes que podem ter perpetuado estereótipos prejudiciais sobre as mulheres indianas. Ao examinar a maneira como *Bulbbul* é retratada, podemos desvendar camadas profundas de significado e simbolismo, revelando tanto as forças libertadoras quanto as correntes restritivas que moldam a experiência feminina na Índia. Deste modo, o filme não só oferece uma reflexão sobre a condição das mulheres na mitologia hindu, mas também lança luz sobre as dinâmicas contemporâneas de gênero e relações de poder na Índia. Como resultado, *Bulbbul* apresenta várias características em sua trama que podem ser interpretadas como crítica à ideologia nacionalista hindu, *hindutva*.

Porém, devido à necessidade de desenvolver um roteiro coeso, Dutt opta por focar na experiência específica de uma mulher hindu de classe alta, excluindo outras formas de existência possíveis. Essa escolha se justifica por várias razões. Em

primeiro lugar, essa mulher pode ser retratada em um ambiente fechado, o já mencionado *andarmahal*, que oferece um cenário rico para a reflexão da violência doméstica. Em segundo lugar, essa escolha permite explorar a relação com a mitologia hindu, contrastando com as interpretações do nacionalismo *hindutva* e proporcionando uma perspectiva mais progressista dessa cultura. Por fim, a representação escolhida aborda a maioria indiana, que é de fato hindu, permitindo que o roteiro ressoe com um público mais amplo e reflita a identidade cultural considerada predominante na Índia.

Contudo, os caminhos possíveis precisam compreender também as relações sociais indianas como heterogêneas e multifacetadas para efetivamente desafiá-las. Ainda que o recorte de mulher escolhido por Dutt seja hindu, ele não exclui a categoria generalista do conceito de mulher, que também aponta para múltipla colonização.

Tanto no contexto histórico quanto na economia política global da atualidade, o papel da família nas relações sociais patriarcais é tão heterogêneo e controverso, que simplesmente substituir a família nesta problemática não vai romper essa estrutura. Tampouco estaria a solução na inclusão positivista de uma coletividade monolítica de “mulheres” na lista dos oprimidos cuja subjetividade inquebrantável lhes permita falar por si mesmas contra um “mesmo sistema” igualmente monolítico (Spivak, 2010 p. 50).

Sobre a restrição das mulheres ao *andarmahal*, é importante destacar que, durante o renascimento bengali, a prática do *purdah* passou a ser questionada dentro das classes educadas, havendo certo abandono do costume tanto em hindus quanto em muçulmanos<sup>242</sup>. Nesse caso, a adesão de hindus foi maior do que de muçulmanos, que o consideravam uma obrigação religiosa (Mandelbaum, 1948). Não era incomum, principalmente que no início do século XX, que homens da família procurassem colocar em prática os preceitos de sua educação trazendo as mulheres de sua casa para fora do véu, enquanto as próprias mulheres manifestassem o desejo de manter a reclusão devido ao prestígio social que ela traz. Isso se dava porque *purdah* não era considerado apenas um sinal de gentileza, mas também uma evidência de que a família era suficientemente rica para que suas mulheres, especialmente em áreas

<sup>242</sup> Embora a lei islâmica da família seja completamente distinta da lei hindu sobre famílias conjuntas, as práticas reais de muitas famílias muçulmanas, tanto no passado quanto no presente, não diferem significativamente das práticas hindus no mesmo nível econômico da sociedade.

rurais, não tenham que trabalhar nos campos, podendo assim arcar com os servos necessários para os arranjos do *purdah* (Mandelbaum, 1948).

Enquanto algumas castas superiores têm demonstrado tendências de aumentar a idade para o casamento, relaxar as restrições sobre viúvas e abandonar o *purdah*, muitas comunidades de castas mais baixas, buscando elevar seu *status* perante à sociedade, passaram a adotar o processo inverso. Esses grupos socialmente móveis tentam justificar suas reivindicações a um status mais elevado seguindo os padrões ortodoxos *brāhmaṇes*, como o casamento infantil, a proibição do novo casamento de viúvas e o isolamento de suas mulheres. Srinivas (*apud* Mandelbaum, 1948, p. 138, tradução nossa<sup>243</sup>) observa sobre a situação em Mysore: "Mas a imitação das castas mais altas começou, e em breve a sociedade Kannada como um todo (com exceção das castas mais altas, entre as quais os antigos ideais estão desmoronando) estará se movendo na direção desses ideais." Assim, os padrões que estão sendo abandonados nas castas superiores estão passando a ser adotados nas castas inferiores.

No filme *Bulbbul*, Dr. Sudip pode ser visto como uma personificação do indiano idealizado, caracterizado por sua educação e racionalidade. Ele reflete as influências do movimento de reforma social e da educação colonial, incorporando os valores progressistas que emergiram desse período. Dr. Sudip é progressista e empático, alinhando-se com os ideais pós-coloniais de modernidade e justiça social. Sua moralidade íntegra e competência profissional fazem dele um símbolo da virtude, contribuindo com a tradição do cinema indiano de representar heróis virtuosos. Ele não apenas representa a transformação social e intelectual da Índia, mas também serve como um modelo aspiracional para o público, demonstrando que a educação e a moralidade podem coexistir harmoniosamente em um indivíduo que luta por um futuro mais justo. Dr. Sudip é apresentado como a esperança de um homem indiano melhor. Ele não se corrompe pelas ideias estrangeiras, e mantém seu limite. Em uma de suas falas, ele declara que sua função é curar, não matar; o médico demonstra não apenas compaixão, mas também empatia, provavelmente resultado de sua própria jornada de cura pessoal. Ele não está imune a reproduzir comportamentos patriarcais ou a nutrir desejos por Bulbbul, cujos sentimentos românticos por ela são ambíguos.

---

<sup>243</sup> Original: "But imitation of the higher castes has set in, and soon Kannada society as a whole (with the exception of the highest castes among whom the old ideals are cracking up) will be swinging in the direction of these ideal" (Mandelbaum, 1948, p. 138).



No entanto, sua atitude em relação a esses sentimentos é crucial para o enredo, uma vez que ele não age impulsivamente ou de forma invasiva.

Em contrapartida, os outros homens de Bulbbul são decepcionantes, pois todos estão envolvidos em seus próprios egos e tendem a objetificar as mulheres de alguma forma, principalmente os três irmãos Thakur, que representam as três faces masculinas do nacionalismo hindu. Essa alegoria oferece uma visão complexa e multifacetada da masculinidade dentro da ideologia *hindutva*, ilustrando como diferentes formas de poder e opressão se manifestam e se reforçam mutuamente.

Mahendra Thakur, apresentado como doente mental, simboliza a vertente instintiva, representando o indiano pobre e invalidado. Devido à dificuldade de obter um espaço social, acredita que só pode alcançar seus objetivos por meio da força física. Ele encarna a masculinidade bruta e primitiva, frequentemente recorrendo à violência para afirmar sua posição e conquistar o que deseja. Esse comportamento pode ser entendido à luz das ideias de Edward Shorter (apud Brown; Agrawal, 2013, p. 267), que descreve o estupro como “uma ofensa sexual, um ato de liberação libidinal... [uma forma de lidar] com a frustração sexual nas comunidades altamente repressivas do período pré-industrial.” Mahendra, então, pode ser visto como uma manifestação dessas tensões, agindo a partir de uma necessidade instintiva de expressão em uma sociedade repressiva.

Richard Porter (apud Brown; Agrawal, 2013, p. 267) sugere que a cultura do estupro floresce “às margens” da sociedade, tanto nas fronteiras e na guerra quanto nas “psico-margens”, entre solitários e estranhos que não se encaixam na normatividade sexual patriarcal. Ele afirma que o estupro é particularmente prevalente nas subculturas juvenis marginais, entre jovens que não possuem os “marcadores de maturidade patriarcal — riqueza, propriedade, cargo, ‘status.’” Nesse contexto, Mahendra pode ser visto como uma representação desses jovens marginalizados, excluídos dos benefícios do patriarcado maduro, e, como tal, atua como uma “excrecência doentia” do sistema, ao invés de suas tropas de choque disciplinadas.

A menos que esses homens marginalizados sejam integrados na força de trabalho ou enviados para a guerra, eles se tornam um “desperdício de patriarcado” (Brown; Agrawal, 2013, p. 268), indivíduos que, como Mahendra, canalizam sua frustração e marginalização através da violência e da expressão instintiva, refletindo a luta interna e externa contra as restrições da sociedade repressiva em que vivem.

Indranil personifica o indiano tradicional, encarnando a masculinidade das castas mais altas, sobretudo brahmânica, a qual, historicamente, facilitou o processo colonial. Ele sente uma necessidade constante de afirmar sua superioridade, e o faz reprimindo suas mulheres, mantendo-as subjugadas para reforçar seu próprio poder e status. De acordo com Charu Gupta (2001) durante o período colonial, os hindus reconfiguraram vocabulários patriarcais anteriores e normas hierárquicas, aproveitando as deslocalizações e oportunidades que surgiram. A regulamentação das mulheres hindus ganhou destaque, baseando-se em material antigo e introduzindo novos métodos. Isso não apenas marginalizou ainda mais a cultura feminina na modernidade e sob o colonialismo, mas também qualificou as hierarquias de castas e os patriarcados hindus.

Embora reformas e o movimento nacional tivessem proporcionado novas oportunidades para as mulheres, com a educação formal no início do século XX, a ênfase conservadora e hierárquica de casta superior também se intensificou, consolidando desigualdades de gênero e casta. As várias oportunidades e desafios desse período tiveram implicações mistas para os hindus. As mulheres tornaram-se centrais para a reafirmação da dominação patriarcal bramânica, servindo como meio para manter o poder e consolidar hierarquias sociais. A reorganização do lar, a idealização da fidelidade conjugal da mulher, e o crescente controle sobre a sexualidade e os movimentos sociais femininos ajudaram a manter as fronteiras sociais. A linguagem e os costumes de gênero tornaram-se cruciais para contrapor as reivindicações de outras castas por status elevado.

Essa dinâmica de opressão, que começou durante a era colonial, continua a influenciar as relações de gênero até os dias de hoje. Indranil, nesse contexto, exemplifica a continuidade dessas dinâmicas, utilizando a opressão das mulheres como um meio de afirmar sua masculinidade e consolidar seu poder. Ele reflete como as desigualdades de casta e gênero se reforçam mutuamente, sendo que sua atuação é uma manifestação das tentativas patriarcais bramânicas de manter o poder e a hegemonia social, uma dinâmica que persiste mesmo após o fim do domínio colonial.

E por fim, Satya, que mesmo não empregando violência física, atua como o veículo da ideologia racional e discursiva que sustenta as estruturas de poder existentes. Ele personifica o discurso *hindutva* que valida e perpetua essas relações de dominação, assemelhando-se às declarações de autoridades e figuras influentes na Índia que culpam a vítima no caso *Nirbhaya*. Satya utiliza argumentos baseados

na razão e na retórica para justificar e manter as desigualdades e injustiças, ocultando a opressão por trás de uma fachada de lógica e persuasão. Isso se relaciona com a análise de masculinidade realizadas no contexto colonial, onde se observam dicotomias entre os britânicos viris e os sujeitos coloniais, inclusive de Bengala do século XIX, considerados efeminados (Nandy, 2015). Além disso, é crucial questionar as noções de sexualidade masculina hindu e a pressão a que ela estava submetida. Embora o medo da sexualidade feminina descontrolada fosse significativo (daí o alerta contra o comportamento de *Śūrpaṇakhā* no *rāmāyaṇa*), a sexualidade masculina também estava sujeita a regulação, sendo os costumes sexuais aplicados aos homens também.

O homem hindu não escapava do ônus de preservar a virtude dentro da família hindu. Isso é evidenciado ao examinar os termos mutáveis do discurso sobre *brahmacharya* e ao analisar os anúncios de afrodisíacos, que eram abundantes na época colonial, o que fornece um estudo interessante das ansiedades e desejos masculinos na Índia colonial (Gupta, 2001, p. 67). Os estudos feministas destacaram a ameaça e o medo representados pela sexualidade feminina nas sociedades patriarcais; no contexto colonial indiano, os pesquisadores examinaram a conjugalidade, destacando como a sexualidade feminina foi redefinida e restringida nesse período. Argumentou-se que a castidade da mulher hindu, dentro de uma monogamia inflexível, tornou-se central para as reivindicações de nacionalidade, enquanto a mulher era vista como a guardiã da espiritualidade interna que sustentava a família hindu, já que o homem havia supostamente sucumbido ao poder colonial ocidental no aspecto material (Gupta, 2001).

*Bulbbul* pode ser considerada uma trama que mostra violência física e violação devido à maneira que Dutt dirige os diálogos. A objetificação de uma mulher é demonstrada, por exemplo, quando Mahendra se refere a Bulbbul como “boneca”, ou na fala de Binodini sobre permanecer em silêncio e manter em segredo os acontecimentos da grande mansão. Particularmente a fala de Binodini indica a ideia de se possuir uma pessoa ao lhe proporcionar joias e seda, conferindo presumivelmente o direito de oprimi-la por considerá-la mera propriedade, portanto ausente de qualquer traço de individualidade. Este fenômeno de manter a vida íntima em segredo, mesmo quando injusta, é incomum na sociedade midiática, que expõe denúncias chocantes e fazem adaptações para filmes. Além disso, o termo “ossos

quebrados” acena para outro nível dessa relação, que é a violência física contra essas mulheres.

Dessa forma, *Bulbbul* contribui com uma compreensão possível de uma das formas de reprodução do patriarcado na sociedade civil indiana, levando em consideração seu contexto multifacetado de formação de classe e casta. Além disso, o Estado possui muita relevância, porque contribui com a manutenção e intensificação de práticas patriarcais, influenciando, portanto, a vida cotidiana dessas mulheres. Trata-se de uma maneira sutil de destacar a dor vivenciada por mulheres em seus lares, cujos agressores não são punidos por serem respeitados socialmente. Por isso Joshi (2020), em sua crítica ao filme, refere-se ao patriarcado denunciado na trama como “pútrido”.

*Bulbbul* desafia estruturas opressivas, revelando uma face corrupta do patriarcado, bem como suas injustiças. Vale destacar que, apesar da trama ser ambientada há mais de um século, Anvita Dutt está lidando com horrores demasiadamente contemporâneos. Após o caso *Nirbhaya*, houve um aumento estatisticamente significativo do número de denúncias, deixando evidente as inúmeras formas de violência física e sexual. Conforme mencionado anteriormente, apesar da brutalidade do caso em questão, houve comentários de políticos e líderes religiosos que invocaram ideias religiosas e nacionalistas para diminuir a responsabilidade dos agressores e culpar a vítima (Brown e Agrawal, 2014). Por isso, é importante reforçar que embora *Bulbbul* retrate experiências possíveis para a mulher indiana de maneira geral, o motivo pelo qual o recorte é focado em uma mulher hindu ocorre devido à denúncia ao risco de aumento da opressão e violência diante da influência da ideologia *hindutva*.

O pressuposto do roteiro de *Bulbbul* é a marca da bruxa, que neste caso são os pés virados para trás. Mas a relação com a deidade *Kālī*, uma das formas de *Durgā* é significativo. Isso se dá em decorrência da relação de *Bulbbul* com a deusa *Durgā*, a grande Mãe, se enquadrando na sua “missão” como restauradora do *dharma* e da justiça social. Para tal, ela abandona sua persona de mulher comum e virtuosa, que meramente segue as normas estabelecidas, metamorfoseando-se no poder divino (*shakti*) da Deusa, incumbida de aniquilar a força maligna. Essa maneira de representar a mulher já esteve presente em outros filmes de Bollywood. Erndl (2013) destaca o filme *Anjaam* (1994, Rahul Rawail), em que a protagonista, Shivani, é uma mulher moderna e independente com valores tradicionais, mas que evolui de uma

figura feminina ideal tradicional para uma vingadora feroz, eliminando seus agressores, relacionando a imagem da mulher com deusas poderosas da cultura indiana, ao mesmo tempo que critica como tal imagem muitas vezes não se reflete na vida real das mulheres.

É possível argumentar que Indranil literalmente transforma sua esposa em uma bruxa. Esse aspecto é criticado na trama, já que se trata de uma ideia problemática de que uma mulher deve ser violentamente atingida, ou passar por um sofrimento extremo para que consiga florescer e expressar sua autonomia. Ainda assim, *Bulbbul* revela quais personalidades femininas e masculinas são produzidas e nutridas pela sociedade atual indiana. Em primeiro lugar, o problema sistêmico causado por determinadas tradições indianas, como pontuado no Capítulo 3. O infanticídio seletivo feminino, fruto da preferência por filhos homens e a desvalorização da vida da mulher, resulta em uma sociedade majoritariamente masculina, onde a presença feminina é escassa. Por isso, os casamentos tendem a ser monopolizados por aqueles com status socioeconômico mais elevado.

A respeito disso, Pinker (apud Brown; Agrawal, 2014) destaca que os homens menos privilegiados, desprovidos das perspectivas de casamento, muitas vezes se encontram entre os mais pobres, menos educados e menos empregados. Estes indivíduos, já marginalizados, podem ser tentados a estabelecer sistemas baseados na coerção física para obter o que não podem alcançar legitimamente.

Entre as críticas negativas, destaca-se a que foi proferida por Rohan Naahar (2020). O jornalista assistente da *India Express* afirmou que o subgênero cinematográfico de terror que aborda vingança para estupradores está ultrapassado. Como justificativa disso, afirma que a fotografia das cenas que envolvem violência contra a mulher — Bulbbul sendo agredida por Indranil e, depois, sendo estuprada por Mahendra — distraem o espectador por serem muito lentas e demasiadamente estilizadas. Porém, a análise do contexto indiano, com ênfase no caso *Nirbhaya* (2012), demonstrou que é uma abordagem crítica mais do que necessária. Além disso, a respeito da crítica direcionada à direção de fotografia (sobre optar em mostrar quadros excessivamente belos), não há conflito com a mensagem que está sendo passada na tela, uma vez que o cinema também possui fins estéticos.

Em *Bulbbul*, a protagonista é julgada e punida por comportamentos que não foram consumados, o que remete novamente ao *rāmāyaṇa*. Durante o período em que Sita estava residindo na casa de *Rāvana* antes de ser resgatada, ela

despertou suspeitas acerca de sua castidade generalizadas por parte de muitos observadores masculinos, incluindo até mesmo *Rāma*, uma figura mítica. Erndl (2013) aponta para uma desconfiança arraigada dos homens em relação às mulheres, independentemente de serem consideradas castas ou libertinas. Na visão distorcida da imaginação masculina, *Sitā* supostamente teria cedido aos seus desejos luxuriosos e inconstantes; por conta disso, no desfecho da história, não é *Rāma* quem precisa provar sua própria pureza, mas sim *Sitā*, a qual é forçada a passar pelo teste de fogo, *agni pariksha*, a fim de que demonstre sua lealdade inabalável a *Rāma*. Esse evento ressalta uma dinâmica de poder em que a mulher é constantemente submetida ao escrutínio e à prova de sua virtude, enquanto os homens raramente enfrentam esse tipo de questionamento.

Em *Bulbbul*, a protagonista enfrenta suas próprias provas de resistência e pureza, mas em um contexto que denuncia a opressão e violência patriarcal. Bulbbul transforma-se de uma jovem subjugada a uma figura vingadora, ressignificando a ideia de pureza e força feminina. Através de sua trajetória, o filme critica as exigências arcaicas de castidade e submissão, propondo uma visão de emancipação e justiça para as mulheres. Assim, da mesma forma que Sita é forçada a provar sua pureza passando por *agni pariksha*, Bulbbul, mesmo após desafiar as normas e emergir como um símbolo de resistência, precisa enfrentar o fogo do julgamento de Satya, quando, no final da narrativa, sua caça a *Chudail* resulta em um incêndio generalizado na floresta, ceifando sua vida.

Como observa Roy (2013), o sequestro de *Sitā* é frequentemente citado em discussões sobre estupro coletivo, refletindo a visão comum de que as mulheres que se aventuram em público são vistas como culpadas pela violência sexual que sofrem. Essa narrativa ressoa com uma mentalidade arraigada que responsabiliza a vítima em vez de responsabilizar o agressor, destacando as injustiças enfrentadas pelas mulheres na sociedade patriarcal.

Outro aspecto que vale ser destacado se refere à mutilação dos pés de Bulbbul, que pode ser interpretada como um símbolo potente que ressoa com os casos de mutilação feminina na Índia. A prática da mutilação feminina, que é uma realidade dolorosa em algumas partes do país, é muitas vezes realizada para restringir a liberdade e mobilidade das mulheres, subjugando-as a normas patriarcais e controles sociais restritivos. No contexto do filme, a mutilação dos pés de Bulbbul pode ser vista como uma representação visual da violência física infligida às mulheres

vítimas de estupro, onde seus corpos são frequentemente submetidos a formas extremas de controle e punição como meio de reforçar as normas de gênero estabelecidas e servir de exemplo para outras mulheres.

Erndl (2013) examina, no *rāmāyaṇa*, os contrastes entre as representações de *Śūrpaṇakhā*, retratada como uma mulher independente e má, e *Sitā*, caracterizada como uma mulher casta e virtuosa, com destaque especial para as diferenças em termos de sexualidade. Enquanto *Sitā* é subjugada pelo controle do marido, *Śūrpaṇakhā* não está sujeita a nenhum homem, mesmo sendo irmã de *Rāvaṇa*. Essa independência de *Śūrpaṇakhā* pode despertar um fascínio masculino, sugerindo possivelmente o porquê de *Rāma* e *Lakṣmaṇa* zombarem dela antes de mandá-la embora em humilhação. A punição aplicada por *Rāma* em *Śūrpaṇakhā* é significativa, não apenas para proteger virtude de outras mulheres, para não desejarem ser como ela, mas também como um aviso sobre as consequências caso desviem-se do caminho esperado pela sociedade (Erndl, 2013).

Roy (2013) afirma que a mutilação sofrida por *Śūrpaṇakhā* no épico *rāmāyaṇa* se tornou uma advertência na contemporaneidade às mulheres na Índia, de que se uma mulher acreditar que é livre para circular em qualquer lugar e horário, será ferida pelos homens, inclusive os mais cavalheiros, conforme já citado. Em *Bulbbul*, com exceção de Mahendra, todos os homens que cometem violência contra suas esposas são apresentados como sendo gentis. Além disso, a trama possui uma conclusão em aberto, já que ainda existem inúmeras questões em processo de conquista devido à luta do movimento feminista.

Em *Bulbbul*, o *bichiya*, um anel de dedo do pé tradicionalmente usado por mulheres casadas, simboliza a opressão patriarcal e o controle sobre a mulher. No filme, o *bichiya* é mais do que um simples adorno; ele representa a prisão matrimonial e a submissão da protagonista *Bulbbul* ao seu destino como esposa dentro de uma estrutura social rigorosa e opressiva. O uso do *bichiya* reforça o estado civil da mulher, marcando-a como propriedade do marido e limitando sua liberdade e identidade. Após o matrimônio, esperava-se que o casamento durasse a vida inteira, de modo que o divórcio não era uma opção em muitas comunidades.

O divórcio não é sancionado pelos escritos sagrados; entre os brâmanes ortodoxos, o casamento é para a eternidade, quer a união seja fecunda ou estéril. Apenas no caso de uma esposa infiel é que o sacramento é rompido, e então ritos funerários formais podem ser realizados para a mulher errante; ela é excluída e referida como se estivesse morta. Mas entre muitas castas

não brâmanes, um homem pode se divorciar de sua esposa por infidelidade (e ela pode se casar novamente dentro da casta) ou por esterilidade (Mandelbaum, 1948, p. 133, tradução nossa<sup>244</sup>)

A aprovação do divórcio na Índia, legalizada através do *Hindu Marriage Act* (1955, p. 18), marcou um passo significativo rumo à emancipação das mulheres e à igualdade de gênero. De acordo com a lei hindu de 1955, tanto a esposa quanto o marido podem solicitar o divórcio se: o cônjuge tiver relações sexuais com outra pessoa; agir com crueldade; abandono por mais de dois anos; deixou de ser hindu, se convertendo a outra religião; possui transtorno mental que impossibilite a convivência com o solicitante da petição de divórcio. Este ato legalizou o divórcio entre hindus, permitindo que as mulheres se libertassem de casamentos abusivos ou infelizes, desafiando a visão tradicional de que o casamento é um vínculo indissolúvel. A possibilidade de divórcio representa, portanto, um avanço na luta contra a opressão patriarcal, oferecendo às mulheres uma saída legal de situações opressivas e uma oportunidade de reconstruir suas vidas de maneira independente.

Além disso, a trama mostra vários casos de violência e abuso contra a mulher. De acordo com dados disponibilizados pelo relatório do NCRB, em 2022, foram registrados 445.256 casos de crimes contra a mulher em 2022, um aumento de 4% em relação ao ano de 2021. Desse número, 31.516 foram considerados estupros, representando uma média 86 casos por dia em todo o país. As categorias dominantes incluem “crueldade por parte do marido ou de parentes”, “sequestro de mulheres” e “agressão a mulheres com a intenção de ultrajar seu pudor. Nos casos de crimes contra crianças, que apresentaram um aumento de 8,7% em relação a 2021, a maioria está relacionada a sequestro (45,7%).

Muitos homens, influenciados por essa mentalidade, acreditam erroneamente que têm o direito de impor relações sexuais à sua esposa, independentemente do consentimento dela. Além disso, o estigma associado a falar sobre violência sexual e o medo de represálias muitas vezes silenciam as vítimas, dificultando a denúncia e a busca por justiça. Por isso, o número de casos de

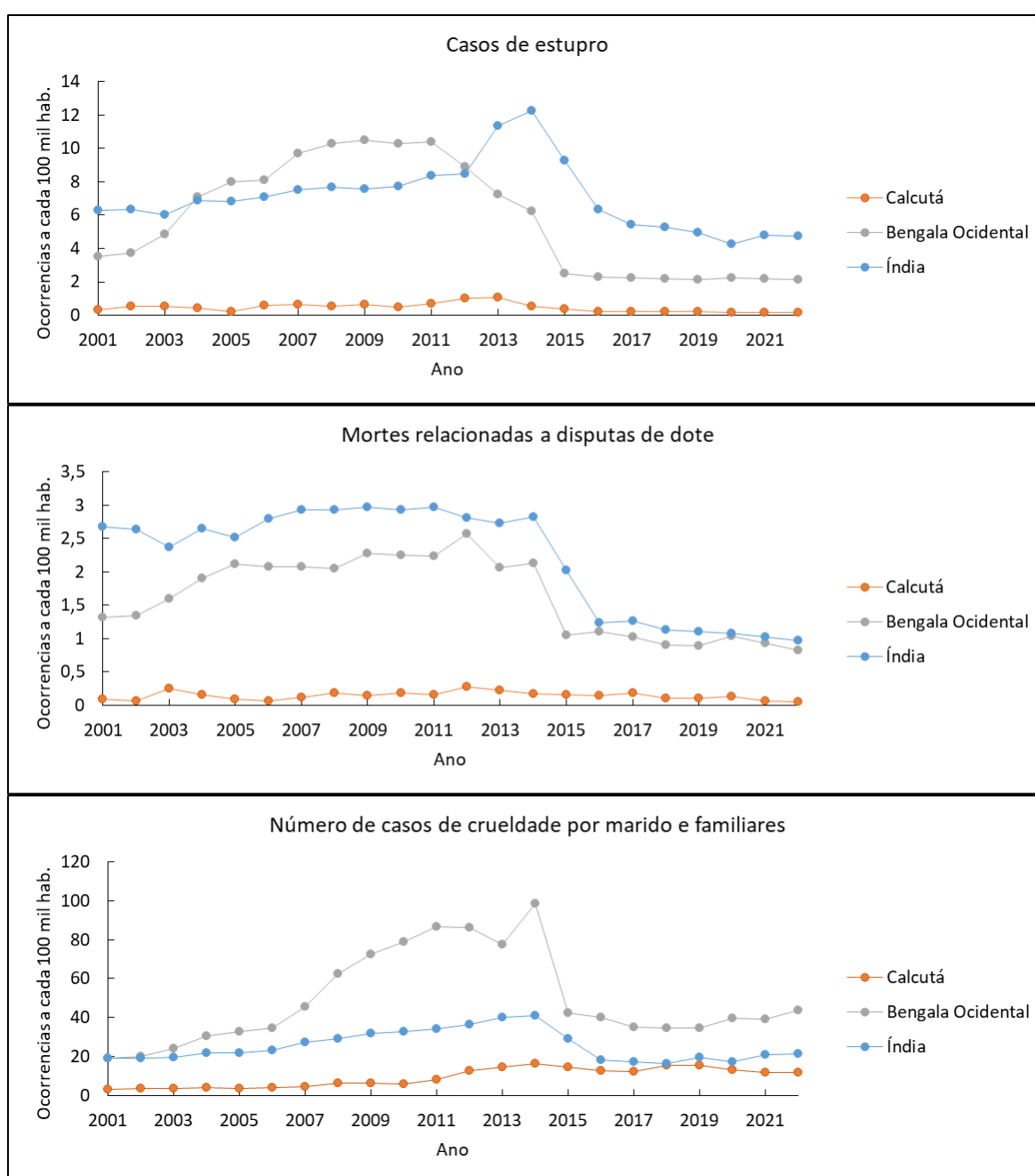
---

<sup>244</sup> Original: Divorce is not sanctioned by the sacred writings; among orthodox Brahmins, marriage is for eternity whether the union prove fecund or barren. Only in the case of a faithless wife is the sacrament severed, and then formal funeral rites may be held for the erring woman; she is outcaste and referred to as though dead. But among many non-Brahman castes, a man may divorce his wife for infidelity (and she may remarry within the caste) or for barrenness. Indeed among the Marathi-speaking peoples of Western India, divorce is not rare and is occasioned as much by a wife's complaints as by a husband's ill treatment. (Mandelbaum, 1948, p. 133)



crueidade cometidos pelo marido ou familiares de uma mulher é tão alarmante. É possível observar no terceiro gráficos da Figura 5.18 que a mulher está seriamente exposta a violência no ambiente doméstico, especialmente em Bengala, onde a taxa de casos de violência de maridos e familiares vem superando a média nacional há vários anos.

Figura 5.18 Dados históricos sobre violência contra mulher na Índia até o ano de 2022



Fonte: Elaborado pela autora (2024). Dados criminais do Departamento de Registro Nacional de Crimes (NCRB). Disponível em: <https://ncrb.gov.in/crime-in-india-all-previous-publications.html> Acesso em: 21 set. 2023.

Para fim de análises estatísticas, deve ser mencionado que, nos gráficos mostrados, o número total de habitantes de cada região foi inferido com base em dados preexistentes, uma vez que o censo só ocorre apenas a cada dez anos. A taxa de ocorrências está indicada a cada 100 mil habitantes do gênero feminino, mulheres, de modo a eliminar a influência do tamanho das populações das diferentes regiões analisadas no número de casos, tornando os números imediatamente comparáveis entre si. Os dados do ano de 2015 não foram encontrados e, portanto, também foram inferidos com base nos dados dos anos de 2014 e 2016 por meio de interpolação (isto é, média aritmética dos dois anos adjacentes).

Com base nos dados disponibilizados pelo NCRB, Calcutá despontou como a cidade mais segura da Índia pelo terceiro ano consecutivo, registrando o menor número de crimes (a cada 100 mil hab.) identificáveis entre as metrópoles. Em segundo lugar Pune, Maharashtra, e em terceiro Hyderabad, Telangana. Isso fica claro nos gráficos, onde é possível observar que a taxa de crimes registrados em Calcutá tem sido muito menor que a média indiana ou bengali. Tal observação pode ser relacionada com o grau de desenvolvimento de Calcutá, que, em 2022, teve um Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) estimado em 0,780, enquanto o estado de Bengala Ocidental e a Índia enquanto país registram IDH de 0,674 e 0,644, respectivamente. Para fins de comparação, o Brasil teve um IDH de 0,760 no mesmo período.

O IDH é uma métrica estatística que avalia o desenvolvimento de uma localidade com base em diversos indicadores, como prosperidade econômica, educação, segurança, qualidade de vida, mortalidade infantil, etc., variando entre 0, representando a pior situação possível, e 1, a melhor situação possível. Nessa escala, Calcutá é considerada como tendo um desenvolvimento humano alto, enquanto Bengala Ocidental e Índia são consideradas localidades de desenvolvimento médio. Portanto, essa observação vai ao encontro daquilo reportado por Pinker (apud Brown; Agrawal, 2014) e mencionado anteriormente, que diz respeito às populações mais pobres e marginalizadas serem mais propensas a cometerem crimes de gênero com caráter violento ou sexual.

Para combater, ou pelo menos reduzir, o estupro marital na Índia, é necessário não apenas reformar as leis para garantir a proteção das mulheres dentro do casamento, mas também desafiar as normas sociais que perpetuam a objetificação das mulheres e sua subordinação aos homens. Isso requer esforços educacionais e de conscientização em larga escala para promover a igualdade de gênero, o respeito mútuo e o consentimento em todas as esferas da vida, incluindo os relacionamentos conjugais. Além disso, é fundamental oferecer apoio às vítimas de estupro marital, garantindo que tenham acesso a recursos e serviços para buscar ajuda e justiça.

A análise de dados também revela uma mudança brusca na tendência no número de denúncias de crimes cometidos contra mulheres, conforme demonstrado nos gráficos apresentados. A partir do ano de 2014, é possível observar que foi registrada uma queda significativa no número de denúncias no que concerne os três crimes selecionados. Contudo, é possível argumentar que esta queda não esteja relacionada a diminuição da criminalidade em si, mas sim na maneira com que o registro dos casos foi efetuado. Após os protestos relacionados ao caso de estupro coletivo de 2012, foi promulgada a Lei Criminal Nirbhaya (2013), que introduziu emendas ao Código Penal Indiano, ao Indian Evidence Act e ao Código de Processo Penal de 1973. A Lei ampliou o escopo do Código Penal Indiano ao incluir uma série de novos crimes, tais como o ataque com ácido (Seção 326 A & B), o voyeurismo (Seção 354C), a perseguição (Seção 354D), a tentativa de despir uma mulher (Seção 354B), o assédio sexual (Seção 354A) e a agressão sexual que resulte em morte ou lesão levando a pessoa a um estado de coma persistente (Seção 376A). Além disso, houve revisões nas infrações já existentes para torná-las mais rigorosas. Isso fez com que casos que eram agrupados em categorias mais genéricas (como “estupro” ou “crueldade por marido”, por exemplo) fossem espalhados por diversas categorias mais específicas.

A definição de estupro na Seção 375 também foi ampliada para incluir atos além da penetração. Anteriormente, a limitação de definir estupro exclusivamente como a penetração da vagina pelo pênis era um problema, visto que há outras formas de agressão sexual, como a penetração por objetos ou, em casos de meninas muito jovens, por um dedo (Menon, 2012). Estas outras formas não eram consideradas estupro, sendo enquadradas como crimes menores e recebendo punições menos severas. Adicionalmente, a Seção 370 foi substituída pela Seção 370 e 370A, com a nova seção incorporando a definição de tráfico conforme estabelecido pelo Protocolo

de Tráfico da ONU, excluindo explicitamente a referência ao trabalho forçado. Assim, com tantas modificações significativas, introduzindo novos delitos e fortalecendo disposições já existentes, é possível que uma nova maneira de registrar os crimes influencie na mudança de padrão dos gráficos entre os anos de 2012 e 2014. Tal mudança metodológica acaba por distorcer a interpretação dos dados, de tal maneira que eventos como “queda no número de casos” não pode ser confirmada com clareza.

Em 2018, a Lei de Emenda ao Direito Penal substituiu a portaria de mesmo nome, aprovada em resposta ao caso ocorrido em Kathua, na região de Jammu e Caxemira, que envolveu o estupro e assassinato de uma menina de oito anos. Novamente, a legislação introduziu novas alterações no Código Penal Indiano, na Lei Indiana de Provas e no Código de Processo Penal. De forma significativa, a lei aumentou a pena mínima para casos de estupro de sete para dez anos de prisão rigorosa, com possibilidade de extensão para prisão perpétua. A pena para estupro de meninas com menos de 16 anos aumentou para 20 anos de prisão, passível de extensão para prisão perpétua, um aumento significativo em relação ao prazo original de 10 anos. O estupro ou violação coletiva de meninas com menos de 12 anos de idade tornou-se passível de punição com pena mínima de 20 anos de prisão, passível de extensão para prisão perpétua ou pena de morte. A Lei inclui medidas relacionadas a restrições de fiança, julgamento rápido e fortalecimento da acusação.

Embora tenham sido promulgadas várias leis em benefício das mulheres, ainda persistem limitações na sua implementação e efetividade devido à diversidade de experiências femininas que não são plenamente contempladas. De modo que, abordar as múltiplas colonizações da mulher indiana exige que o movimento feminista Pós-colonial vá além dos limites de direitos legais previstos na constituição (Menon, 2012). Desde a década de 1990, o movimento feminista tem considerado o terreno jurídico como área discursiva para lutar em prol dos direitos civis das mulheres. Devido às ações do movimento feminista, houve progressos notáveis na conquista de direitos sociais, mudanças políticas e culturais, modificações na legislação relacionadas às questões de gênero. Nivedita Menon (2012), afirma que a reforma jurídica na política feminista fornece democracia, cidadania e direito para mulher indiana.

Em suma, quando Dutt mostra homens sendo agredidos em seu filme *Bulbbul*, e ela apresenta uma mulher como assassina em busca de justiça, sendo que seu interesse é chocar e informar o espectador, simultaneamente. De modo que, embora a mulher esteja em condição de subalternidade, essas relações se tornam

insuportáveis, o que acaba por promover o debate sobre questões de gênero. Ao expor distintas realidades na tela, a representação causa incômodo e a realidade pode se tornar insuportável. Deste modo, ao atingir este ápice, a revolução, portanto, se torna incontornável. E é desta maneira que o cinema, quando possui uma proposta, visionária, tenta atuar com ela e por conta disso *Bulbbul* é compreendido como um filme revolucionário.

## CONCLUSÃO

A presente tese teve como objetivo analisar o filme *Bulbbul* (2020, Anvita Dutt), buscando compreender de que maneira o discurso propagado pela ideologia nacionalista hindu, conhecida como *hindutva*, é criticado durante a trama. O filme é classificado no estilo de horror, uma categoria que foi problematizada sob a perspectiva de gênero para desvendar a complexidade do medo no cinema. Neste caso, compreender sua atuação como um alerta para o espectador indiano — ao conectar incidentes da trama com crimes reais — revela não apenas as formas de opressão enfrentadas pelas mulheres, mas também os desafios contemporâneos com os quais elas têm de lidar. Isso contribui significativamente para a luta contra a violência de gênero.

Dessa forma, o estudo possibilitou uma compreensão aprofundada das dinâmicas de poder e violência de gênero no contexto da Índia atual, evidenciando a crítica social implícita na obra cinematográfica e seu potencial impacto na consciência do público. O filme *Bulbbul* foi produzido e estreou na plataforma de streaming Netflix, em um contexto de crescente visibilidade para o debate sobre o papel da mulher na sociedade indiana. Esse debate foi intensificado após o fatídico estupro coletivo ocorrido em Nova Delhi, conhecido como caso *Nirbhaya* (2012), que resultou na morte da vítima, Jyoti Pandey, e na condenação de cinco dos criminosos à pena de morte por enforcamento. Embora a história do filme esteja ambientada no século XIX, a diretora Anvita Dutt explora, através de uma linguagem simbólica, temas que ainda assombram as mulheres indianas. Mesmo sem mencionar diretamente o feminismo, que ainda não existia como movimento social na época retratada, a narrativa aborda questões femininas de maneira profunda e crítica.

Para alcançar tais conclusões, procurou-se primeiramente demonstrar a importância do cinema como ferramenta de análise cultural, social e política,

elucidando o motivo pelo qual a análise de um filme como fonte é relevante. No decorrer da pesquisa, analisou-se a complexidade do gênero de horror em *Bulbbul*, considerando que o medo experimentado pelos homens é representado como sobrenatural, *Chudail*, enquanto o horror vivido pelas mulheres é retratado como algo cotidiano e comum, sendo nesse caso a violência de gênero física e psicológica. A pesquisa destacou como Dutt utilizou a narrativa para subverter expectativas e chamar a atenção para o fato de que o agressor pode ser uma pessoa comum, conhecida, muitas vezes estando dentro de casa, desafiando a noção de que o perigo está apenas no sobrenatural ou no desconhecido.

Anvita Dutt dialoga com três temporalidades distintas na trama de *Bulbbul*: o final do século XIX, marcado pelo contexto colonial; o século XX, período em que se formou o palco de disputa política e de nacionalismos, com destaque para o *hindutva*; e o início do século XXI, que, embora colha os avanços constitucionais do século anterior, ainda possui estruturas atrasadas e opressoras contra a mulher indiana. Ao ambientar uma narrativa contemporânea no século XIX, ela faz alusões a questões atuais que demonstram rupturas com a tradição, simultaneamente à crítica de permanências na sociedade indiana, mesmo após a conquista da independência política. Dutt subverte a mitologia hindu para desafiar as normas conservadoras e deixar evidente as injustiças ainda enfrentadas pelas mulheres. O filme utiliza o horror, não apenas para entreter, mas para provocar reflexão e debate, funcionando como um espelho perturbador da realidade de muitas mulheres na Índia e em outras partes do mundo.

Assim, *Bulbbul* contribui significativamente para a discussão sobre os direitos das mulheres e a necessidade urgente de mudança social, inclusive diante do risco de retrocesso em relação aos direitos constitucionais em prol da mulher em um contexto de fortalecimento do nacionalismo hindu. A obra desafia o discurso *hindutva* e orientalista, ao buscar mostrar outras formas de existência possíveis para a mulher indiana, já que as mulheres, embora sejam sujeitos de direitos, foram historicamente silenciadas e sujeitas a tentativas de colonização de seus corpos.

Entre os temas abordados em *Bulbbul*, destacam-se o casamento infantil, que impede as meninas de completarem a educação formal e perpetua sua condição de dependência. A violência doméstica, retratada como uma forma de punição ou disciplina, também é um tema central, assim como a violência sexual, que pode ocorrer dentro do ambiente doméstico e serve para gerar medo e subjugação,

limitando as mulheres a um modelo patriarcal de existência. O estupro, especificamente, é apresentado no filme como uma forma brutal de ocupação e controle dos corpos femininos, frequentemente utilizado para punir mulheres por comportamentos considerados inadequados. *Bulbbul* destaca como essas formas de violência têm sido utilizadas ao longo da história para manter as mulheres em posição de subordinação, e como essas práticas ainda persistem na sociedade contemporânea. Ainda mais em um contexto de culpabilização das vítimas.

Embora esteja contextualizada em um período clássico em Bengala, a narrativa revela que a estrutura familiar não é tão estável e padronizada quanto pode parecer, além de demonstrar resistências e tentar subverter normas opressoras. Na sociedade indiana, a honra de uma família depende muito da observância das normas tradicionais de comportamento por homens e mulheres. Espera-se que as mulheres sejam obedientes aos membros masculinos de sua família, enquanto os homens expressam superioridade. Os abusadores procuram obter controle por meio da posse e da dominação, o que está relacionado ao conceito de honra e ao status familiar.

A violação está associada à perda de honra da família ou da comunidade, e, portanto, as mulheres violadas muitas vezes não apresentam queixa à polícia. O filme apresenta personagens, tanto homens quanto mulheres, que são criados por mulheres no cinema, orientando novas formas de interpretação da realidade. A violação, tal como o medo dela, continua a ser um problema para muitas mulheres indianas. Embora a taxa de condenação por violação seja superior a um quarto de todos os casos levados a julgamento, a jurisprudência revela que os juízes são mais propensos a emitir julgamentos favoráveis quando consideram que a vítima se enquadra nas normas socialmente aceitáveis da “boa” mulher, isto é, uma jovem virgem e solteira ou uma mulher virtuosa e casada.

E por fim, a diretora oferece uma crítica contundente às estruturas patriarcais e ao discurso nacionalista que perpetuam a opressão, utilizando o cinema como um meio poderoso para sensibilizar e educar o público sobre tais questões de caráter urgente. *Bulbbul* critica de maneira implícita o fortalecimento do discurso *hindutva*, que contribui para a opressão das minorias, inclusive de gênero, e sustenta estruturas de poder tradicionais e conservadoras. Para isso, foi mostrado como Anvita Dutt construiu uma nova interpretação da mitologia hindu, que vai na contramão da vertente conservadora predominante no nacionalismo hindu. Ela escreveu uma protagonista que vivencia situações comuns à maioria das mulheres na Índia,

evidenciando como a violência de gênero continua sendo um problema significativo. Pior ainda, a mulher violentada muitas vezes enfrenta julgamentos tanto das autoridades quanto da sociedade em geral.

É fundamental reconhecer o árduo desafio enfrentado por ativistas dos direitos das mulheres, feministas e seus apoiadores ao tentar encontrar o equilíbrio certo entre usar e restringir o poder do Estado. Eles desejam que a sociedade leve a sério a violência e o assédio, mas os dados mostram que ainda há um longo caminho a percorrer para que o problema e os números deixem de ser alarmantes. No entanto, há o risco de que campanhas contra a má conduta sexual possam fortalecer o estado carcerário, produzindo consequências não intencionais, como a redução de denúncias e a exclusão de mulheres, infringindo outros direitos importantes. Embora as feministas indianas tenham feito campanha sobre a questão da violação, estas campanhas têm se concentrado principalmente na exigência de reformas e soluções legais. Não houve um movimento capaz de solucionar a crise de estupro na Índia, o que pode ser uma das razões pelas quais muitas mulheres indianas não denunciam estupros.

Além disso, as formas de opressão contra a mulher, especialmente o estupro, são usadas como instrumentos para aterrorizar e paralisar o desenvolvimento das mulheres, contribuindo para a manutenção de um medo coletivo. Quando esse tipo de violência ocorre no âmbito doméstico e familiar, ele reforça as estruturas de poder que os homens desfrutam na sociedade, mantendo a mulher em uma posição subalterna em relação ao marido. Isso é uma forma de controle, gerando vergonha e tirando a honra da vítima, dado que está relacionado ao status da mulher na Índia. Por isso é necessário aumentar a conscientização para atenuar as consequências dos preconceitos de gênero. Observa-se que o número de denúncias de violências cometidas contra mulheres por parceiros amorosos ou parentes familiares é maior do que os que ocorrem em espaços públicos. Portanto, embora o movimento feminista critique as limitações do Direito, reformar leis familiares discriminatórias que subordinam as mulheres a tutores masculinos e limitam sua capacidade de trabalhar, gerenciar e herdar propriedades contribuirá para reduzir a violência. A violação conjugal continua a não ser reconhecida pela lei, e a questão da neutralidade de gênero pode causar problemas numa sociedade que permanece, em parte, profundamente patriarcal e conservadora. Isso pode aumentar o escrutínio sexual das mulheres, que podem ser vistas como perpetradoras de violência sexual.



Além disso, não existem estatísticas fiáveis sobre a proporção de casos de violação denunciados. As alterações propostas à lei da violação na Índia podem potencialmente contribuir para reduzir o estigma associado ao estupro, pois discussões sobre o caráter e a história sexual da vítima deixarão de ser juridicamente relevantes. A luta contra a violência de gênero não se limita à criação de leis mais severas; exige uma mudança estrutural abrangente que promova a igualdade de oportunidades entre homens e mulheres em todos os aspectos da vida. Políticas sociais em prol da mulher devem combater a discriminação e permitir que elas façam suas próprias escolhas.

Atualmente, muitas mulheres indianas não podem escolher quando e com quem se casar, não têm acesso à educação, não possuem trabalho digno e ainda estão expostas ao risco de sofrer violência por parte do cônjuge ou de um integrante da família. Para acabar com a violência de gênero e sexual, é necessário criar condições que permitam o florescimento de mulheres plenas e autônomas na sociedade, livres para escolher como e onde desejam caminhar. Para tanto, é preciso questionar tradições ultrapassadas e normas culturais e, acima de tudo, às estruturas de poder que tornam as mulheres vulneráveis ao abuso. As mulheres precisam de uma base estrutural sólida — educação, recursos, empregos, apoio social — para contestar e escapar da violência e do assédio em suas vidas cotidianas.

A cura enquanto sociedade exige a promoção da equidade para garantir a igualdade. Além de focar nas mulheres, é essencial conscientizar principalmente os homens, que precisarão conviver com este novo modelo de mulher em sociedade. No entanto, a dificuldade reside no fato de que, quando se está em dor, há uma necessidade de ser ouvido. Por isso, a equidade é fundamental: após esse processo, o ego pode exigir privilégios, acomodando-se na posição de vítima, o que cria segregação e reforça divisões. A cura deve ser coletiva, e o papel da sociedade civil é crucial na manutenção e restauração de uma democracia secular.

Na tradição védica, não importa o gênero: fogo e água são energias que precisam estar em equilíbrio em todos os indivíduos. Embora ainda haja um longo caminho a ser percorrido em prol dos direitos das mulheres, é revolucionário ver mulheres que nunca saíram de casa indo às ruas protestar e somar forças, desenvolvendo uma linguagem de irmandade e construindo solidariedade entre mulheres. Ser feminista não significa odiar homens; é uma luta por igualdade econômica, política e social. O feminismo, em sua vertente mais legítima, repudia a

opressão e qualquer tipo de violência baseada no gênero. Todos nós, independentemente de gênero, estamos inseridos nesta estrutura social, com todos os seus problemas. Não existe um lado de fora desta organização social, e, portanto, não é possível fugir totalmente de tais estruturas de poder. A luta pelo acesso de todos à educação atenua injustiças e desigualdades entre homens e mulheres, fornecendo igualdade de oportunidades e espaços de poder. Assim, a verdadeira transformação social depende de uma abordagem inclusiva e educacional, que promove a equidade e capacita todos os indivíduos a alcançar seu potencial máximo.

Portanto, após todas as investigações realizadas, concluiu-se que, ainda que apresente limitações, a trama possui um discurso alinhado com a ideologia feminista pós-colonial. Defende a manutenção das conquistas civis femininas, embora sua narrativa não seja capaz de abarcar todas as multiplicidades de mulheres na Índia atual. Ainda assim, se coloca a favor de formas de resistências feminina em prol da emancipação e contra a opressão. A narrativa possui representações, de linguagem específica investida na forma de *imagem-movimento*, sobre as mulheres indianas dentro do quadro atual de debates e luta do feminino, na Índia e em interface com o movimento feminista internacional. Dessa forma, *Bulbbul* não apenas oferece uma narrativa crítica e reflexiva sobre a condição das mulheres na Índia, mas também desafia as estruturas patriarcais e conservadoras, sobretudo do nacionalismo hindu, propondo novas formas de pensar e existir. A obra de Dutt é um exemplo de como o cinema pode ser utilizado para provocar debates importantes e promover mudanças sociais significativas.

## FONTE PRINCIPAL

BULBBUL. Direção: Anvita Dutt. Roteiro: Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, Netflix, 2020. Streaming (91 min).

## FONTES SECUNDÁRIAS

BADDELEY, Gavin. **Goth** Chic: um guia para a cultura dark. São Paulo: Editora Rocco, 2005.

BALLERINI, Franthiesco. **Diário de Bollywood**: curiosidades e segredos da maior indústria de cinema do mundo. São Paulo: Summus Editorial, 2009.

BHATTACHARYA, Tanisha. **Exclusive! Veera Kapur Ee on the love for cinema and storytelling through the art of costumes** (Interview), 2023. Disponível em: <https://www.filmfare.com/interviews/exclusive-veera-kapur-ee-on-the-love-for-cinema-and-storytelling-through-the-art-of-costumes-57050.html> Acesso em: 19 mar. 2024

CHARULATA. Direção: Satyajit Ray. Roteiro: Satyajit Ray. Índia: R. D. Banshal & Co, Edward Harrison, 1964. DVD (117 min).

ÍNDIA. Constituição de 1950. **The Constitution of India**. Nova Delhi, India: Legislative Department, [2022]. Disponível em: <https://legislative.gov.in/constitution-of-india/> Acesso 11 nov. 2023.

ÍNDIA. Código Penal de 1860. **The Indian Penal Code**. Nova Delhi, India: Ministry of Home Affairs, Department of Internal Security, [2019]. Disponível em <https://www.indiacode.nic.in/handle/123456789/2263> Acesso em 12 nov. 2023.

ÍNDIA. Especial Ato de Casamento de 1954. **The Special Marriage Act**. Nova Delhi, Índia: Ministry of Law and Justice, Legislative Department, [1955]. Disponível em: <https://www.indiacode.nic.in/handle/123456789/1387> Acesso em 10 jan. 2024.

ÍNDIA. Ato de Casamento Hindu de 1955. **The Hindu Marriage Act**. Nova Delhi, Índia: Ministry of Law and Justice, Legislative Department, [2018]. Disponível em: [https://www.indiacode.nic.in/handle/123456789/1560?view\\_type=search&col=123456789/1362](https://www.indiacode.nic.in/handle/123456789/1560?view_type=search&col=123456789/1362) Acesso em 16 nov. 2023

ÍNDIA. Registros Nacionais de Crimes. **National Crime Records Bureau (NCRB): Crimes in India (2000-2022) “Statistics”, 2000-2022**. Disponível em: <https://ncrb.gov.in/crime-in-india-all-previous-publications.html> Acesso em: 23 set. 2023.

MANU. **The Laws of Manu**. New Délhi: Penguin Books, 2012. *Ebook Kindle*.

MUSHTAQ, Samreena; BATOOL, Essar; RATHER, Natasha; BUTT, Ifrah; RASHID, Munaza. **Do you remember Kunan Poshpora?**. New Delhi: Zubaan Books, 2016.

QALA. Direção: Anvita Dutt. Roteiro: Anvita Dutt. Índia: Clean Slate Filmz, Netflix, 2022. *Streaming* (119 minutos).

SCHECHTER, Harold. O que significa. *In*: SCHECHTER, Harold. **Serial Killers: Anatomia do mal**. Tradução de Lucas Magdiel. Rio de Janeiro: Dark Side, 2013, p. 13-32.

TAGORE, Rabindranath. Broken Nest. *In*: TAGORE, Rabindranath. **Broken Nest and Others**. Nova Delhi, India: Westland Books, 2009.

WHY the MEN in ‘Bulbbul’ are so disappointing [por] Genesia Alves, 2023. 1 vídeo (7:33 min). Publicado pelo canal The Swaddle. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=zpd3aZ\\_MWfQ](https://www.youtube.com/watch?v=zpd3aZ_MWfQ) Acesso em: 20 mai. 2023.

WORLD HEALTH ORGANIZATION. Child, Early and Forced Marriage Legislation Country Profiles. Child, Early and Forced Marriage Legislation in 37 Asia-Pacific Countries, World Health Organization, 2016, p. 41–44. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/resrep33059.15> Acesso em: 3 mai. 2024.

## REFERÊNCIAS

ABU-LUGHOD, Lila. **Do Muslim Women Need Saving?**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2013.

ALBANESE, Marilia. História da Índia: Das origens ao século XIII d.C. *In*: ALBANESE, Marilia. **Índia antiga**. Barcelona: Folio, 2006. Capítulo 1, p. 15-49.

ALBANESE, Marilia. O sagrado, a vida cotidiana e a arte. *In*: ALBANESE, Marilia. **Índia antiga**. Barcelona: Folio, 2006. Capítulo 3, p. 52-121.

ALTEKAR, Anant Sadashiv. **The position of women in hindu civilization**: from prehistoric times to the present day. Índia, Nova Délhi: Motilal Banarsidass, 2014.

ALVES, Mariana Faiad Batista. **Entre o arado e o celular, a Índia**: Identidade e contradição na indústria tecnológica. Orientador: Thomas Patrick Dwyer. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas: Campinas, SP, 2012.

ALVES, Sabrina. **O corpo como arena político-religiosa do āyurveda no século XXI**: existências fluídas de ser nem homem, nem mulher. Orientadora: Maria José Rosado-Nunes. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2019.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: Fundo de cultura económica, 1993.

ARAÚJO, Tânia R. **História do cinema indiano**. Rio de Janeiro; Distrito Federal, 2020. *E-book Kindle*.

ATMA, Kiran; PONNAPPAN, Jai Krishna. **A grande kali**: deusa do tempo. Brazil: Independently Published (versão kindle), 2023.

BAHRI, Deepika. **Feminism in/na postcolonialism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

BANERJEE, Sumanta. Bogey of the Bawdy: Changing Concept of 'Obscenity' in 19<sup>th</sup> Century Bengali Culture. **Economic and Political Weekly**, v. 22, n. 29, 1987, p. 1197-1206. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4377248> Acesso em: 2 fev. 2023.

BANERJEE, Sumanta. Marginalization of Women's Popular Culture in Nineteenth Century Bengal. In: SANGARI, Kumkum; VAID, Sudesh. **Recasting Women: Essays in Colonial History**. New Delhi, 1997, p. 127-179.

BANNERJI, Himani. Textile prison: Discourse on Shame (*lajja*) in the Attire of the Gentlewoman (*bhadramahila*) in Colonial Bengal. In: **The Canadian Journal of Sociology / Cahiers Canadiens de Sociologie**, v. 19, n. 2, 1994, p. 169-193. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3341343?origin=crossref> Acesso 09 jan. 2024.

BBC NEWS. Casamento infantil: 'Meu pai me pressionou para casar'. **BBC News Brasil**, Brasil, 18 set. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-54205379> Acesso em: 8 mai. 2023.

BBC NEWS. Noiva aos 10 anos: as crianças casadas na Índia que sonham com estudos e carreira. **BBC News Brasil**, Brasil, 5 abr. 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-60983649> Acesso em: 8 mai. 2023.

BISWAS, Soutik. A Índia está vivendo uma onda de assassinatos por imitação? **BBC News Brasil**, Índia, 16 dez. 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-63995051> Acesso em: 13 mar. 2024.

BAXI, Pratiksha. **The Normal and the Pathological in the Construction of Rape**. A Sociological Analysis, M. Phil Thesis, Delhi: Department of Sociology, Delhi School of Economics, University of Delhi, 1995.

BAZIN, André. **O cinema**: Ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BANDYOPADHYAY, Sekhar. Caste and Politics in Bengal: Late Nineteenth and Early Twentieth Century. *In*: Sabyasachi Bhattacharya. **Comprehensive History of Modern Bengal 1700-1950**. v. 3, Calcuta: Asiatic Society of Bengal, 2019, p. 338-386.

BÉTEILLE, André. **Caste, Class, and Power**: Changing patterns of stratification in a Tanjore village. Los Angeles: University of California Press, 1965.

BÉTEILLE, André. **Race, caste and gender**. *Man*, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, v. 25, n. 3, 1990, p. 489–504. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2803715?origin=crossref> Acesso em: 22 mai. 2023.

BOTELHO, Octávio da Cunha. A mulher na visão hindu. *In*: BOTELHO, Octávio da Cunha. **A discriminação da mulher pelas religiões**: Um estudo sobre a magnitude da culpa religiosa. São Paulo: AgBookBr, 2018, Capítulo 1, p. 23-92.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BHATT, Chetan. **Hindu Nationalism**: origins, ideologies and modern myths. New York: Oxford, 2001.

BLOOM, Clive. **Gothic Horror**: A Reader's Guide from Poe to King and Beyond. London: Macmillan Press LTD, 1998.

BONNICI, Thomas. Introdução aos estudos das literaturas pós-coloniais. **Mimeses**, Bauru SP, v. 19, n. 1, p. 7-24, 1998. Disponível em: [https://secure.unisagrado.edu.br/static/biblioteca/mimesis/mimesis\\_v19\\_n1\\_1998\\_art\\_01.pdf](https://secure.unisagrado.edu.br/static/biblioteca/mimesis/mimesis_v19_n1_1998_art_01.pdf) Acesso em: 31 out. 2019.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: Normas e princípios narrativos. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora Senac SP, 2005, p. 277-301.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

BOSE, Derek. **Brand Bollywood**. A new global entertainment order. Nova Delhi, Thousand Oaks: SAGE Publications, 2006.

BOSE, Minir. **Bollywood**: a history. GF Books: Tempus Publishing Limited, 2006.

BRAUDEL, Fernand. O Extremo Oriente. *In*: \_\_\_\_\_. **Gramática das Civilizações**. Tradução de Antônio de Pádua Danese. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 158-285.

BROWN, C. Mackenzie; AGRAWAL, Nupur D.; UNIVERSITY, Trinity. The Rape That Woke Up India: Hindu Imagination and the Rape of Jyoti Singh Pandey. **Journal of Religion and Violence**, v. 2, n. 2, 2014, p. 234–80. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26671430> Acesso em: 5 fev. 2023.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Sinergia/Nova Fronteira, 2006.

CARROLL, Noel. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas, SP: Papirus, 1999.

CHAKRA, Shyamhari. O dia cinema at seventy-five. *In*: GOKULSING, Moti; DISSANAYAKE, Wimal. **Routledge handbook of indian cinemas**. Abingdon, New York: Routledge, 2013.

CHAKRABARTY, Dipesh. **Provincializing Europe**: Postcolonial Thought and Historical Difference. New Jersey; United Kingdom: Princeton University Press, 2000.

CHAKRABARTY, Dipesh. **History as Critique and Critique(s) of History**. Economic and Political Weekly. 14 Sep, 1991, p. 2162-2166.

CHAKRAVARTI, Paromita; GANGULY, Swati. Dancing to Shakespeare: crossing genre and gender in the tragedies. *In*: TRIVEDI, Poonam; RYUTA, Minami (Org.). **Replayind Shakespeare in Asia**. Abingdon: Routledge, 2010.



CHAKRAVARTI, Uma. Conceptualising Brahmanical Patriarchy in Early India: Gender, Caste, Class and State. **Economic and Political Weekly**, v. 28, n. 14, 1993, p. 579-585. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4399556> Acesso em: 25 nov. 2023.

CHANDRA, Bipan. **Communalism in Modern India**. New Delhi, India: Editora Vikas, 1987.

CHATTERJEE, Partha. Colonialism, Nationalism, and Colonialized Women: The Contest in India. *In: American Ethnologist*, v. 16, n. 4, nov., 1989, p. 622-633. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/645113> Acesso em: 17 jan. 2023.

CHATTERJEE, Partha. **The nation and its fragments**: Colonial and postcolonial histories. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.

CHATTERJEE, Partha. **Colonialismo, Modernidade e Política**. Tradução de Fábio Baqueiro Figueiredo. Salvador: EDUFBA, CEAO, 2004.

COSTA, Florência. **Os indianos**. Coleção Povos & Civilizações. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

DAS, Veena. **Sexual Violence, Discursive Formations and the State**. *Economic and Political Weekly* v. 31, n. 35/37, 1996, p. 2411–2423. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4404561> Acesso em: 7 jul. 2021.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: Imagem-Movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018a.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: Imagem-Tempo**. São Paulo: Editora 34, 2005, 2018b.

DESAI, Jigna. **Beyond Bollywood**: the cultural politics of south Asian diasporic film. Abingdon: Routledge, 2004.

DE SOUZA, Paula Tainar. *Bulbbul* (2020): o terror no cinema através da perspectiva de gênero. *In: 31º Simpósio Nacional de História da ANPUH* (anais eletrônicos). Rio de Janeiro: UERJ; UVA, 2021. Disponível em:

[https://www.snh2021.anpuh.org/resources/anais/8/snh2021/1628561870\\_ARQUIVO\\_e905549cf2de65b86b526a9358c84ce5.pdf](https://www.snh2021.anpuh.org/resources/anais/8/snh2021/1628561870_ARQUIVO_e905549cf2de65b86b526a9358c84ce5.pdf) Acesso em: 24 jan. 2023.

DEUTSCHE WELLE. Casamento infantil atinge 20 mil meninas por dia. **G1 Globo**, Brasil, 24 out. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/casamento-infantil-atinge-20-mil-meninas-por-dia.ghtml> Acesso em: 19 out. 2023.

DOS SANTOS, Fabio Luis Barbosa. Bolsonaro e Modi: Uma comparação. *In*: A. López, G. Roffinelli, & L. Castiglioni (Eds.), **Crisis Capitalista Mundial En Tiempos de Pandemia**, CLACSO, 2021, p. 159–72. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv2v88btj.13> Acesso em: 17 mai. 2024.

DUMONT, Louis. **Homo Hierarchicus**: o sistema de castas e suas implicações. 2. ed. São Paulo: Editora EdUSP, 2008.

DUTT, Anvita. The lucid lyricist. *In*: GHOSH, Avijit. Women lyricists. **The times of India**: Crest Edition, India, 3 set. 2011. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20140413130730/http://www.timescrest.com/coverstory/the-lucid-lyricist-6177> Acesso em: 9 jul. 2023.

DUTT, Anvita. Anvita Dutt on *Qala*, Unhappy Endings and Writing Howdunits Instead of Whodunits. Bollywood Interview. **Film Companion**, India, 7 dez. 2022. Disponível em: <https://www.filmcompanion.in/interviews/bollywood-interview/qala-netflix-anvita-dutt-on-unhappy-endings-and-writing-howdunits-instead-of-whodunits-babil-khan> Acesso em: 21 jul. 2023.

DWYER, Rachel. **Filming the Gods**: religion and India cinema. Abingdon: Routledge, 2006.

DWYER, Rachel. Kiss or tell? Declaring love in Hindi films. *In*: ORSINI, Francesca. **Love in South Asia**: A cultural history. New Délhi: Cambridge University Press India, 2007.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISNER, Lotte. **A Tela Demoníaca**: as Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 1985.

ERNDL, Kethleen. The mutilation of Surpanakha. *In*: RICHMAN, Paula (ed.). **Many Ramayanas**, The Diversity of a Narrative Tradition in South Asia. Berkeley: University of California Press, 1991. Disponível em: <https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft3j49n8h7&chunk.id=d0e4061&toc.depth=1&toc.id=d0e4061&brand=eschol> Acesso em: 18 fev. 2024.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade. *In*: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). **História**: novos objetos. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1995, p. 199-215.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Foullain. **Narrativas migrantes**: literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/7Letras, 2010.

FINANCIAL EXPRESS. Padmavati row: Citing 'Surpanakha' episode, Karni Sena threatens Deepika Padukone, cops beef up her security. **Financial Express**, India, 17 nov. 2017. Disponível em: <https://www.financialexpress.com/india-news/padmavati-row-citing-surpanakha-episode-karni-sena-threatens-deepika-padukone-cops-beef-up-her-security/936197/> Acesso em: 24 fev. 2024.

FIRST POST. RSS chief criticised for 'rapes happen in India, not Bharat' comment. **Firt Post**, India, 4 jan. 2013. Disponível em: [https://www.firstpost.com/politics/rss-chief-criticized-for-rapes-happen-in-india-not-bharat-comment-577946.html?utm\\_source=ref\\_article](https://www.firstpost.com/politics/rss-chief-criticized-for-rapes-happen-in-india-not-bharat-comment-577946.html?utm_source=ref_article) Acesso em: 23 fev. 2024.

GANGOLI, Geetanjali. **Indian Feminisms**: law, patriarchies and violence in India. United Kingdom, England: University of Bristol, 2007.

GANGOLI, Geetanjali. SIX Controlling women's sexuality: rape law in India. **International Approaches to Rape**, Bristol University Press, 2011, p. 101-120. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctt9qgkd6.9> Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt9qgkd6.9> Acesso em: 8 ago. 2022.

GANGULY, Sumit; MUKHERJI, Rahul. **A Índia desde 1980**. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2014.

GHOSH, Stutee. 'Bulbbul': A visually striking film asking a pertinente question. **The Quint World**, India, 25 jun. 2020. Disponível em: <https://www.thequint.com/entertainment/movie-reviews/bulbbul-a-visually-striking-film-asking-a-pertinent-question> Acesso em: 15 jan. 2023.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Doutrina das cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 2011. *E-book Kindle*.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema**: Trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 85-111.

GOOPTU, Sharmistha. **Bengali cinema**: an other nation. Abingdon: Routledge, 2011.

GOULD, Harold. The adaptive functions of caste in contemporary Indian Society. In: **University of California Press**. Asian Survey. v. 3, n. 9, sep., 1963, p. 427-438., 1963. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3023463> Acesso em: 29 set. 2022.

GUHA, Ranajit. On some Aspects of the Historiography. In: GUHA, Ranajit (Org). **Subaltern Studies I**: Writings on South Asian History and Society. Nova Delhi: Oxford University Press, 1982, p. 1-9.

GUHA, Ramachandra. **India after Gandhi**: The history of the world's largest democracy. New York: HarperCollins, 2008.

GUPTA, Charu. **Sexuality, Obscenity, Community**: Women, Muslims, and the Hindu Public in Colonial India. India: Permanent Black, 2001.

GUPTA, Shubhra. Bulbbul movie review: A powerfully feminist, revisionista tale. **The Indian Express**, India, 25 jun. 2020. Disponível em: <https://indianexpress.com/article/entertainment/movie-review/bulbbul-movie-review-rahul-bose-6473779/> Acesso em: 6 fev. 2023.

GUPTE, Harshala. The women of Rabindranath Tagore. In: **Feminism in India**, 2022. Disponível em <https://feminisminindia.com/2022/09/28/the-women-of-rabindranath-tagore/> Acesso em 12 fev. 2024.

HALL, Stuart. **Cultural Studies and its Theoretical Legacies**. In: MORLEY, David; CHEN, Kuan-Hsing (Ed). Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies. London: Routledge, 1996, p. 262-275.

HARDGRAVE JR, Robert. Politics and the film in Tamil Nadu: the stars and the DMK. In: VELAYUTHAM, Selvaraj. **Tamil cinema**: the cultural politics of India's other film industry. Abindgon: Routledge, 2008.

HEATH, Deana Lee. **Obscenity, Empire and Global Networks**. Ferguson Centre for African and Asian Studies, Open University, 2008.

HEATH, Deana Lee. **Purifying Empire**: Obscenity and the politics of moral regulation in Britain, India and Australia. New York: Cambridge University Press, 2013.

HINDUSTAN TIMES. Anurag Kashyap gives Bulbbul a rave review, calls it one of the 'best first films I've seen this millennium'. **Hindustan Times**, India, 25 jun. 2020. Disponível em: <https://www.hindustantimes.com/bollywood/anurag-kashyap-gives-bulbbul-a-rave-review-calls-it-one-of-the-best-first-films-i-ve-seen-this-millennium/story-WJ9bQoAXAikkPWqXtzZ8TP.html> Acesso em: 14 jan. 2023.

HOBBSAWM, Eric J. **A era dos Impérios** (1775-1914). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

HOBBSAWM, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780**: programa, mito e realidade. Tradução de Maria Celia Paoli, Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOGAN, Patrick. Historical Economies of Race and Gender in Bengal: Ray and Tagore on the Home and the World. **Journal of South Asian Literature**, v. 28, n. 1/2, 1993, p. 23–43. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40873302> Acesso em: 30 apr. 2024.

HTUN, Mala; JENSENIUS, Francesca. Fighting Violence Against Women: Laws, Norms & Challenges Ahead. **Daedalus**, v. 149, n. 1, 2020, p. 144-159. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/48563038> Acesso em: 19 out. 2023.

JOLY, Martine. **Introdução a análise da imagem**. São Paulo: Papirus, 1996.

JOLLY, Stellina; M. S. Raste. Rape and Marriage: Reflections on the Past, Present and Future. **Journal of the Indian Law Institute**, v. 48, n. 2, 2006, p. 277–84. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43952037> Acesso em 6 mar. 2024.

JOSHI, Namrata. ‘Bulbbul’ movie review: Strikes at the putrid core of patriarchy. **The Hindu**, India, 24 jun. 2020. Disponível em: <https://www.thehindu.com/entertainment/reviews/bulbbul-movie-review-strikes-at-the-putrid-core-of-patriarchy/article31908801.ece#:~:text=Bulbbul%2C%20a%20child%20bride%2C%20arrives,relationships%2C%20dysfunctional%20families%20and%20perversions.> Acesso em: 13 fev. 2023.

KANUNGO, Pralaya. Myths of the Monolith: The RSS wrestles to disciplina its political Progeny. **Social Scientist**, v. 34, n. 11/12, 2006, p. 51-69. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27644183> Acesso em: 17 nov. 2023.

KEMP, Philip; FRAYLING, Christopher. **Tudo sobre cinema**. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2011.

KISHWAR, Madhu. Codified Hindu Law. Myth and Reality. **Economic and Political Weekly**, v. 29, n. 33, aug, 1994, p. 2145–61. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4401625> Acesso em: 3 abr. 2019.

KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**: a psychological history of the German film. New Jersey; United Kingdom: Princeton University Press; Oxford University, 2019.

KRISHNAPRIYA, T. K; RANI, Padma; FRASER, Bashabi. **Relocation colonial women in resistance**: An interpretation of Rabindranath Tagore's *Nastanirh* and *Chaturanga*. Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities. v. 13, n. 3, 2021, p. 1-10. Disponível em: <https://doi.org/10.21659/rupkatha.v13n3.38> Acesso em: 21 jun. 2023.

KOLSKY, Elizabeth. The Rule of Colonial Indifference: Rape on Trial in Early Colonial India, 1805-57. **The Journal of Asian Studies**, v. 69, n. 4, 2010, p. 1093–117. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40929285> Acesso em: 5 mai. 2024.

KULKARNI, Shubham. Bulbbul movie review (Netflix): Tripti Dimri is the winner of this Anushka Sharma produced film that had potential to be a mini-series. **Koimoi**, India, 24 jun. 2020. Disponível em: <https://www.koimoi.com/reviews/bulbbul-movie-review-netflix-tripti-dimri-is-the-winner-of-this-anushka-sharma-produced-film-that-had-potential-to-be-a-mini-series/> Acesso em: 16 jan. 2023.

LAKSHMI, Rama. Amid rape fiasco, India's leaders keep up insensitive remarks. **The Washington Post**, Washington, DC, 4 jan. 2013. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2013/01/04/amid-rape-fiasco-indias-leaders-keep-up-insensitive-remarks/> Acesso em: 4 fev. 2024.

MAFFESOLI, Michel. Michel Maffesoli: o imaginário é uma realidade. **Revista FAMECOS**, v. 8, n. 15, 2008, p. 74–82. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2001.15.3123> Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123> Acesso em: 27 mar. 2023.

MAHESHWARI, Arushi. Netflix is now available in hindi. **Netflix**, India, 10 ago. 2020. Disponível em: <https://about.netflix.com/en/news/netflix-is-now-available-in-hindi> Acesso em: 26 set. 2022.

MALIK, Amita. 1947-1961: the golden age. *In*: GULZAR; NIHALANI, Govind; CHATTERJEE, Saibal. **Encyclopedia of hindi cinema**. Nova Délhi: Encyclopedia Britannica (India). Mumbai: Popular Prakashan, 2003.

MANDELBAUM, David G. The Family in India. **Southwestern Journal of Anthropology**, v. 4, n. 2, 1948, p. 123–39. Disponível: <http://www.jstor.org/stable/3628707> Acesso em: 3 mai. 2024.

MANKEKAR, Purnima. National texts and gendered lives: an ethnography of television viewers in a North Indian city. **American Ethnologist** v. 20, n. 3, American Anthropological Association, aug, 1993, p. 543-563. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/646641> Acesso em: 22 set. 2021.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MENON, Nivedita. **Seeing like a feminist**. New Delhi, India: Editora Zubaan Books, 2012.

MENON, Shailaja. Periyar: Forging a Gendered Utopia. **CASTE: A Global Journal on Social Exclusion**, vol. 4, no. 2, 2023, p. 367–82. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/48749135> Acesso em: 16 abr. 2024.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *In*: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2007, p. 39-64.

MRUDULA, P. R. Bulbbul: Not Just Another Feminist Tale, **International Journal of English Literature and Social Sciences**, v. 5, n. 4, jul-ago, 2020. Disponível em:



[https://ijels.com/upload\\_document/issue\\_files/57IJELS-107202039-Bulbbul.pdf](https://ijels.com/upload_document/issue_files/57IJELS-107202039-Bulbbul.pdf)

Acesso em: 13 ago. 2023.

MUKHERJEE, Srimatri. **Women and resistance in contemporary bengali cinema: a freedom incomplete**. Routledge contemporary South Asia series, 2016.

MULLER, Inta Karina. Um aspecto da cultura Indiana: a condição das viúvas. **Revista CEPdePA**, v. 23, 2016, p. 233-256. Disponível em: <https://cepdepa.com.br/wp-content/uploads/2020/05/16-Inta-Karina-Muller-Um-aspecto-da-cultura-indiana-a-condi%C3%A7%C3%A3o-das-vi%C3%BAvas.pdf> Acesso em: 1 out. 2022.

NAAHAR, Rohan. Bulbbul movie review: Pretty but problematic, Anushka Sharma's Netflix film is a flawed fairytale. **Hindustan Times**, India, 36 jun. 2020. Disponível em: <https://www.hindustantimes.com/bollywood/bulbbul-movie-review-pretty-but-problematic-anushka-sharma-s-netflix-film-is-a-flawed-fairytale/story-HbGDjEp0GNppoHhXbqfTvK.html> Acesso em: 16 jan. 2023.

NANDY, Ashis. **The intimate enemy**: Loss and recovery of self under colonialism. Oxford; New Delhi: India Paperbacks, 1983.

NANDY, Ashis. **The savage Freud** and other essays on possible and retrievable selves. New Delhi: Oxford University Press, 1995.

NANDY, Ashis. **A imaginação emancipatória**: Desafios do século XXI. Tradução de Joannes de Knecht. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2015.

NANDY, Ashis. **The secret politics of our desires**: innocence, culpability and indian popular cinema. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1998. India: Oxford University Press, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Editora Contexto, 2005, p. 235-289.

NAYAR, Pramod. **Colonial voices**: The Discourses of Empire. John Wiley and Sons, 2012.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Orgs.). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora Da UNESP, 2009.

NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (Orgs.). **Cinema-História**: Teoria e representações sociais no cinema. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2012.

O GLOBO. Vítima de estupro na Índia é atacada de novo pelos mesmos criminosos. **O Globo**, Brasil, 18 jul. 2016a. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/vitima-de-estupro-na-india-atacada-de-novo-pelos-mesmos-criminosos-19737723> Acesso em: 1 jun. 2023.

O GLOBO. Mãe e filha de 13 anos sofrem estupro coletivo na Índia. **O Globo**, Brasil, 1 ago. 2016b. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/mae-filha-de-13-anos-sofrem-estupro-coletivo-na-india-19824779> Acesso em: 1 jun. 2023.

OLDENBURG, Veena Talwar. **Dowry Murder**: The imperial origins of a cultural crime. Oxford University Press, 2002.

OLDENBURG, Veena T. Sita's Epic Journey: Reflections on the Violence in the Lives of Hindu Women in North India. *In*: **Violence against Women in Contemporary World Religions**: Roots and Cures. Cleveland: Pilgrim Press, 2007.

OLIVEIRA, Gisele Pereira. **As faces da devī**: A mulher na Índia antiga em sacrifício, ritos de passagem e ordem social na literatura sânscrita. Orientador: Adone Agnolin. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.

OPINDIA. Fact check: Did PM Modi compare Congress leader Renuka Chowdhury to Ramayana's Surpanakha. **OpIndia**, India, 20 nov. 2022. Disponível em:

<https://www.opindia.com/2022/11/fact-check-did-pm-modi-compare-congress-leader-renuka-chowdhury-with-ramayanas-surpanakha/> Acesso em: 24 fev. 2024.

PAULA, Anna Beatriz. Cinema popular indiana: o feminismo interrompido. *In*: ADELMAN, Miriam; CORRÊA, Amélia Siegel; RUGGI, Lennita Oliveira; TROVÃO, Ana Carolina Rubini (Orgs.). **Mulheres, Homens, Olhares e Cenas**. Curitiba, PR: Editora UFPR, 2011, p. 173-186.

PANDEY, Geeta. O estupro de idosa de 86 anos que chocou a Índia. **BBC News Brasil**, Nova Déli, 9 set. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-54095925> Acesso em: 12 mai. 2023.

PANDEY, Geeta. O que está por trás de onda de suicídios de donas de casa na Índia. **BBC News Brasil**, Nova Déli, 16 dez. 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-59680950> Acesso em: 12 mai. 2023.

POUCHEPADASS, Jacques. Les Subaltern Studies ou la critique postcoloniales de la modernité. **L'Homme**. n. 156, 2000, p. 161-185. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25129754> Acesso em: 15 set. 2019.

RAGAN, Baradwaj. Bulbbul on Netflix, with Tripti Dimri and Avinash Tiwary: A SPOILER-Filled look at this eerie drama that says witches are women, too. **Film Companion**, India, 12 jul. 2020. Disponível em: <https://www.filmcompanion.in/reviews/bollywood-review/bulbbul-review-netflix-bollywood-tripti-dimri-avinash-tiwary-a-spoiler-filled-look-at-this-eerie-drama-that-says-witches-are-women-too-baradwaj-rangan-anvita-dutt> Acesso em: 3 fev. 2023.

RAO, Anupama. Indian feminism and the patriarchy of caste. **Himal South Asian**, 2003. Disponível em: <https://www.himalmag.com/indian-feminism-and-the-patriarchy-of-caste/> Acesso em: 13 nov. 2023.

RAO, Anupama. **The castle question: Dalits and the politics of modern India**. Berkeley: University of California Press, 2009.

RAJU, Zakir Hossain. **Bangladesh cinema and national identity**: in search of the modern?. Abingdon: Taylor Francis, 2014.

ROY, Arundhati. As castas são o motor da Índia moderna. Entrevista por Luciana Leiderfarb. **Expresso; Unisinos**. São Leopoldo, RS, 22 ago. 2017. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/186-noticias-2017/570878-arundhati-roy-as-castas-sao-o-motor-da-india-moderna> Acesso em: 16 jan. 2023.

ROY, Nilanjana. Speaking Volumes: A Woman Alone in the Forest. Published in the Business Standard, 2013. Disponível em: <http://nilanjanaroy.com/2013/01/08/speaking-volumes-woma-in-the-forest> Acesso em: 21 mar. 2024

SAID, Edward. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SALUNKHE, Sameer. Bulbbul review: A visual spectacle let down by thin writing. **Cine Blitz**, India, 1 jul. 2020. Disponível em: <https://cineblitz.in/review/bulbbul-netflix-movie-review-tripti-dimri-anushka-sharma/> Acesso em: 16 fev. 2023.

SANGARI, Kumkum; VAID, Sudesh. Recasting Women: An introduction. *In*: SANGARI, Kumkum; VAID, Sudesh. **Recasting Women**: Essays in Colonial History. New Delhi, 1997, p. 1-27.

SANTOS, Pedro Matias. Os principais ideólogos do secularismo pan-indiano e do fundamentalismo hindu. *In*: SANTOS, Pedro Matias. **Secularismo pan-indiano vs. Fundamentalismo hindu**: Um contributo para a análise histórico-sociológica das ideologias do nacionalismo da Índia colonial e pós-colonial. Orientador: Fernando Humberto Serra. Tese (Doutorado) Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014, p. 147-246.

SANTOS, Pedro Matias. A Índia política pós-colonial. *In*: SANTOS, Pedro Matias. **Secularismo pan-indiano vs. Fundamentalismo hindu**: Um contributo para a

análise histórico-sociológica das ideologias do nacionalismo da Índia colonial e pós-colonial. Orientador: Fernando Humberto Serra. Tese (Doutorado) Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014, p. 247-321.

SARAN, Renu. **History of indian cinema**. Nova Delhi: Diamond Pocket Books, 2012. *Ebook Kindle*.

SARKAR, Kobita. **Indian cinema today**: An Analysis. Nova Delhi: Sterling Publishers, 1975.

SARKAR, Lotika. **Rape**: a human rights versus a patriarchal interpretation. *Indian Journal of Gender Studies*, v. 1, n. 1, 1994, p. 69–72. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/0971521594001001> Acesso em: 19 abr. 2020.

SARKAR, Sumit. **Modern India** 1885-1947. New Délhi: Macmillan-India, 1983.

SARKAR, Sumit. Postmodernism and the writing of History. **Studies in History**, v. 15, n. 2, 1999, p. 293-322. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/025764309901500205> Acesso em: 9 set. 2023.

SARKAR, Sumit. Intimations of Hindutva: Ideologies, Caste, and Class in Post-Swadeshi Bengal. **Proceedings of the Indian History Congress**, v. 60, 1999, p. 655-666. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/44144134> Acesso em: 5 jul. 2024.

SARKAR, Tanika. Semiotics of Terror: Muslim Children and Women in Hindu Rashtra. **Economic and Political Weekly**, v. 37, n. 28, 2002, p. 2872–76. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4412352> Acesso em: 17 mar. 2024.

SARVAKAR, Vinayak Damodar. **Hindutva**: Who is a Hindu. India: Hindi Sahitya Sadan, 2012. *E-book Kindle*.

SINHA, Surajit; BHATTACHARYA, Ranjit. Bhadraklok and Chhotoklok in a Rural Area of West Bengal. **Sociological Bulletin**, v. 18, n. 1, 1969, p. 50-66. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23618703> Acesso em: 14 jul. 2024.

SINGH, Mahim Pratap. To move in with married woman, Ward panch marries 6-yr-old. **India Express**, India, 28 jun. 2015. Disponível em: <https://indianexpress.com/article/india/india-others/to-move-in-with-married-woman-ward-panch-marries-6-yr-old/> Acesso em: 11 mar. 2024.

SINGH, Sakshi; JUDE, Rehoboam; SINGHA, Nirmala; GANGULY, Piyush; MADHAV, Nitish; ROY, Brishti. **A study on the panoramic truth of *Bulbbul***. Eur. Chem. Bull. 12 (Special Issue 5). 2023, p. 4010-4018. Disponível em: <https://www.eurchembull.com/uploads/paper/02ef36c5780b4b1a528b0f80bc9e670f.pdf> Acesso em: 11 mar. 2023.

SOMAAYA, Bhawana; KHOTARI, Jigna; MADANGARLI, Supriya. **Mother, Maiden, Mistress: Women in Hindi Cinema, 1950-2010**. India: Harper Collins, 2012.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. A Literaty Representation of the Subaltern: Mahasweta Devi's 'Stanadayini'. In: GUHA, Ranajit (org). **Subaltern Studies V: Writings on South Asian History and Society**. New Délhi: Oxford India Paperbacks, 1990, p. 91-134.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SRINIVAS, Lakshmi. **House full: indian cinema and the active audience**. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

SRINIVAS, Mysore Narasimhachar. **Caste in Modern India and other essays**. Bombay: Asia Publishing House, 1962.

STAFF FP. **RSS Chief Criticised for 'Rapes Happen in India, Not Bharat'**. Firstpost. Politics, 2013. Disponível em: [http://www.firstpost.com/politics/rss-chief-criticized-for-rapes-happen-in-india-not-bharat-comment-577946.html?utm\\_source=ref\\_article](http://www.firstpost.com/politics/rss-chief-criticized-for-rapes-happen-in-india-not-bharat-comment-577946.html?utm_source=ref_article) Acesso em: 17 jan. 2024.

TANDIWALA, Fatema; KOTALKAR, Suvarna. Chronicles of Unethical Plagiarism in the Entertainment Industry – the Fear of a Blank Screen: A case study on Bollywood movies, 2021, p. 1-12. Disponível em: [https://www.aimsjournal.org/uploads/78/13538\\_pdf.pdf](https://www.aimsjournal.org/uploads/78/13538_pdf.pdf) Acesso em 26 jan. 2024.

TELES, Emília. O beijo ausente: reflexos do colonialism e da luta pela independência no cinema de Bombaim da era colonial indiana. *In: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 4, n. 1, 2015, p. 331-355. Disponível em: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v4n1.189> Acesso em 5 jan. 2020.

THARU, Susie; NIRANJANA, Tejaswini. Problems for a Contemporary Theory of Gender. *In: AMIN, Shadid; CHAKRABARTY, Dipesh. Subaltern Studies IX: Writings on South Asian, History and Society*. India: Oxford University Paperbacks, 1997, p. 232-260.

THE INDIA EXPRESS. Anurag Kashyap: Bulbbul had me enthralled and engrossed. *The India Express*, India, 25 jun. 2020. Disponível em: <https://indianexpress.com/article/entertainment/web-series/anurag-kashyap-praises-netflix-film-bulbbul-6475987/> Acesso em: 14 jan. 2023.

THE TIMES OF INDIA. Four Nirbhaya gang rape and murder case convicts hanged in Delhi's Tihar Jail, victim's parentes say justice finally done. *The Times of India*, India, 20 mar. 2020. Disponível em: <https://timesofindia.indiatimes.com/city/delhi/nirbhaya-gangrape-and-murder-case-all-4-convicts-hanged-to-death/articleshow/74721456.cms> Acesso em: 24 mai. 2020.

THORAVAL, Yves. **The cinemas of India**: 1896-2000. New Delhi: Macmillan, 2000.

THUSSU, Daya Kishan. **Media on the move**: global flow and contra flow. Abingdon: Routledge, 2007.

TIMES OF INDIA. Flix Filmfare OTT Awards 2020: Complete winners' list. *Times of India*, India, 19 dez. 2020. Disponível em: <https://timesofindia.indiatimes.com/web->

[series/news/flyx-filmfare-ott-awards-2020-winners-so-far/articleshow/79812177.cms](https://series/news/flyx-filmfare-ott-awards-2020-winners-so-far/articleshow/79812177.cms)

Acesso em: 17 ago. 2022.

TRIBUNAL SUPERIOR DE CALCUTÁ. Queen-Empress vs Huree Mythee on 26 July, 1890. **Kanoon: Virtual Legal Assistant**, India. Disponível em: <https://indiankanoon.org/doc/1410526/> Acesso em: 18 abr. 2023.

TRILLIN, Calvin. Last days of the rickshaw. In: HOLWAY, Tatiana (Org.). **Living in the world: cultural themes for writers**. Serie National Geographic Learning Reader. Boston: Wadsworth Cengage Learning, 2014.

TROTTIER, David. **The Screenwriter's bible: A complete guide to writing, formatting, and selling your script**. 7. ed. Estados Unidos, Califórnia: Silman-James Press, 2019.

VANAİK, Achin. **The Rise of Hindu Authoritarianism: Secular Claims, Communal Realities**. Paperback: Verso, 2017.

VELAYUTHAM, Selvaraj. **Tamil cinema: the cultural politics of India's other film industry**. Abindgon: Routledge, 2008.

VISHWANATH, Apurva. As SC looks again at conjugal rights, recalling Rukhmabai. **Indian Express**, India, 18 jul. 2021. Disponível em: <https://indianexpress.com/article/opinion/columns/as-sc-looks-again-at-conjugal-rights-recalling-rukhmabai-7409834/> Acesso em: 1 nov. 2023.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. São Paulo: Editora Graal, 2003.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZENE, Cosimo. Self-consciousness of the *Dalits* as "Subalterns": Reflections on Gramsci in South Asia. **Rethinking Marxismo**, v. 23, n. 1, 2011, p. 83-99. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/232874447\\_Self-](https://www.researchgate.net/publication/232874447_Self-)



Consciousness of the Dalits as Subalterns Reflections on Gramsci in South Asia. Acesso em 25 out. 2021.

## TABELA DE TRANSLITERAÇÃO E PRONÚNCIA DO SÂNSCRITO

A transliteração da tabela de letras do devanāgarī para o alfabeto romano, para facilitar a leitura e pronúncia por pessoas que não estão familiarizadas com esta escrita em sânscrito e ainda assim manter a escrita, seguiu o padrão *Internacional Alphabet of Sanskrit Transliteration* (IAST).

| Devanāgarī | IAST | Fonética (som)                    | Devanāgarī | IAST | Fonética                                   |
|------------|------|-----------------------------------|------------|------|--------------------------------------------|
| अ          | a    | <u>â</u> ncora (curto e breve)    | ः          | ṭh   | *cerebral aspirado                         |
| आ          | ā    | <u>s</u> ala (aberto e longo)     | इ          | ḍ    | *cerebral                                  |
| इ          | i    | <u>i</u> da (breve)               | ढ          | ḍh   | *cerebral aspirado                         |
| ई          | ī    | <u>í</u> mã (longo)               | ण          | ṇ    | *nasal cerebral                            |
| उ          | u    | <u>u</u> suário (breve)           | त          | t    | <u>t</u> orre                              |
| ऊ          | ū    | m <u>ú</u> sculo (longo)          | थ          | th   | *t aspirado                                |
| ऋ          | ṛ    | *“ <u>r</u> aw” (inglês)          | द          | d    | <u>d</u> ado                               |
| ॠ          | ṝ   | *prolongado                       | ध          | dh   | *d aspirado                                |
| ऌ          | ḷ    | *                                 | न          | n    | <u>n</u> avio                              |
| ए          | e    | T <u>e</u> resa (fechado e longo) | प          | p    | <u>p</u> alavra                            |
| ऐ          | ai   | <u>a</u> ipim                     | फ          | ph   | *p aspirado                                |
| ओ          | o    | <u>o</u> vo (fechado e longo)     | ब          | b    | <u>b</u> ala                               |
| औ          | au   | <u>A</u> uspicioso                | भ          | bh   | *b aspirado                                |
| क्         | k    | <u>C</u> ama                      | म्         | m    | <u>m</u> ato                               |
| ख्         | kh   | *k aspirado                       | य्         | y    | <u>i</u> ate                               |
| ग्         | g    | <u>g</u> ato                      | र्         | r    | ba <u>r</u> ulho                           |
| घ्         | gh   | *g aspirado                       | ल्         | l    | <u>l</u> aranja                            |
| ङ्         | ṅ    | m <u>a</u> nga (nasal gutural)    | व्         | v    | <u>v</u> ento                              |
| च्         | c    | <u>t</u> chau                     | श्         | ś    | <u>ch</u> á                                |
| छ्         | ch   | *c aspirado                       | ष्         | ṣ    | *sibilante cerebral                        |
| ज्         | j    | *“ <u>j</u> ack” (em inglês)      | स्         | s    | <u>s</u> alada                             |
| झ्         | jh   | *j aspirado                       | ह          | h    | *“hot” (em inglês)                         |
| ञ्         | ñ    | <u>l</u> an <u>ch</u> a           | ं          | ṁ    | nasal de superfície de articulação variada |
| ट्         | ṭ    | *t cerebral                       | ः          | ḥ    | similar ao h mais a vogal anterior         |

\*\*Embora no sânscrito não exista o uso de letras maiúsculas e minúsculas, na transliteração nesta pesquisa optamos pelo uso de maiúsculas na primeira letra exclusivamente para indicar nomes próprios ou início de frases. Além disso, os exemplos da pronúncia nas palavras em português selecionadas podem variar dependendo do sotaque de cada região do Brasil.

## GLOSSÁRIO

**Abhaya Mudrā अभय मुद्रा** : Gesto simbólico de mão que transmite a mensagem de proteção, paz e destemor. A palavra "abhaya" em sânscrito significa "destemor" ou "sem medo", e "mudrā" refere-se a um gesto ou selo simbólico, geralmente feito com as mãos e os dedos.

**Ādi Śaṅkarācārya आदि शङ्कराचार्य** : Śaṅkarācārya é uma das figuras mais importantes na história da filosofia hindu, famoso por seu desenvolvimento e defesa do Advaita Vedānta, que postula a não dualidade (advaita) entre o Ātman (o eu individual) e Brahma (a realidade suprema). Conhecido por ser o primeiro professor de vedānta a registrar o conhecimento de maneira escrita.

**Aghrahāyaṇa अग्रहायण** : É o nome de um dos meses do calendário hindu. Também conhecido como Mārgaśīrṣa (मार्गशीर्ष).

**Agni Parīkṣā अग्नि परीक्षा** : Prova de fogo ou teste de pureza que aparece em textos épicos hindus, notavelmente no rāmāyaṇa. No épico, Sitā, esposa de Rāma, passa pelo Agni Parīkṣā para provar sua pureza e fidelidade após ser resgatada de Rāvana, demonstrando a simbologia da virtude e da verdade prevalecendo através da adversidade.

**Ahiṃsā अहिंसा** : Não-violência ou Não-ferir, um dos princípios éticos de abstenção de causar dano a qualquer ser vivo. Conceito que integra os yamas, ética, descritos por Patañjali em seu livro *Yoga Sūtras*.

**Āltā आलता** : Tinta vermelha líquida usada tradicionalmente por mulheres na Índia para decorar os pés e, às vezes, as mãos. Feita a partir de pigmentos vegetais ou sintéticos, āltā é aplicada durante ocasiões festivas, cerimônias de casamento e outras celebrações culturais, simbolizando beleza, prosperidade e boas-vindas.

**Amā अमाँ** : Um dos nomes para Shakti. Também pode se referir à mãe em um contexto

informal ou coloquial em hindi.

**Andarmahal** **আন্দারমহল** : Termo bengali que se refere à área interna ou parte privada de uma casa tradicional, especialmente nas mansões de famílias nobres ou ricas no subcontinente indiano, particularmente em Bengala, área reservada exclusivamente para as mulheres da casa.

**Āratī** **आरति** : Cerimônia devocional amplamente praticada no Hinduísmo, que envolve a oferta de luz (geralmente de uma lamparina ou uma vela) aos deuses. Este ato simboliza a remoção da escuridão (ignorância) e a acolhida da luz (conhecimento e divindade). Podendo ser escrito como Aarti, **Arati**, **Aarthi** ou **Arathi**.

**Arjuna** **अर्जुन** : Um dos heróis principais do épico hindu, o mahābhārata, protagonista do Bhagavad Gītā. Ele é um príncipe guerreiro e o terceiro dos cinco Pāṇḍavas, conhecido por sua habilidade excepcional em arco e flecha, sua devoção a *Kṛṣṇa* e seu papel central na batalha onde enfrentou conflitos morais e dilemas éticos.

**Āśrama** **आश्रम** : Termo que se refere a uma fase ou estágio de vida em que uma pessoa se dedica a um certo tipo de atividade espiritual, estudo acadêmico, prática religiosa ou desenvolvimento pessoal. No sistema tradicional indiano, existem quatro āśramas: Brahmacharya (estudante), Gṛihastha (casamento), Vānaprastha (desapego) e Sannyāsa (renúncia). Cada āśrama é concebido para corresponder a diferentes estágios e responsabilidades da vida de um indivíduo.

**Asura** **असुर** : Seres poderosos ou deidades frequentemente retratadas como demoníacos ou antagônicos aos deuses na mitologia hindu. No entanto, o termo também pode se referir a seres com características negativas, como orgulho, ganância e egoísmo. Na cosmologia hindu, os asuras são frequentemente descritos como inimigos dos devas, que representam forças divinas ou celestiais.

**Aśvin** **अश्विन्** : Primeiro mês do calendário lunar hindu, conhecido como mês Aśvin. Este mês geralmente cai entre setembro e outubro no calendário gregoriano e marca o início da temporada de outono. É um período significativo para festivais como Navaratri e Diwali,

sendo considerado auspicioso para começar novos empreendimentos e celebrações religiosas.

**Aśvina अश्विन** : Sétimo mês do calendário lunar hindu, também conhecido como Ashvina.

Este mês geralmente cai entre setembro e outubro no calendário gregoriano e marca o início da temporada de outono. É um período auspicioso com festivais como Navaratri e Diwali, além de ser associado a eventos mitológicos e celebrações religiosas.

**Atharvaveda अथर्ववेद** : Um dos quatro Vedas, textos sagrados do hinduísmo, composto por uma coleção de hinos, mantras e rituais.

**Avatār अवतार** : Refere-se à encarnação ou manifestação de uma deidade ou ser divino no mundo físico. Na tradição hindu, os avatares são deidades que assumem formas humanas ou de animais para cumprir propósitos específicos.

**Ayodhyā अयोध्या** : Antiga cidade sagrada localizada no estado de Uttar Pradesh, na Índia, e é reverenciada como o local de nascimento do Senhor Rama, uma das principais divindades do hinduísmo. De acordo com a epopeia hindu, o rāmāyaṇa, Ayodhyā é o reino governado pelo rei Daśaratha, pai de Rāma, e é o cenário de muitos eventos significativos da vida de Rāma.

**Āyurveda आयुर्वेद** : Ayur = vida + veda = conhecimento, é um sistema tradicional de medicina indiana que se concentra na harmonia entre o corpo, mente e espírito para promover a saúde e o bem-estar. Baseado em princípios holísticos, o āyurveda utiliza uma variedade de práticas terapêuticas, incluindo ervas medicinais, dieta, massagem, yoga e meditação, para prevenir doenças e tratar desequilíbrios no corpo.

**Bāhir**: Mundo, ambiente externo.

**Baishakh / Vaiśākha वैशाख** : Primeiro mês do calendário hindu e do calendário bengali.

Também conhecido como Vaiśākha, este mês geralmente cai entre abril e maio no calendário gregoriano e marca o início do ano novo hindu.

**Bakhu बखू** : Na tradição hindu, especialmente nos Vedas, pode se referir a um tipo de oferenda ou sacrifício ritual. Em certas regiões da Índia, especialmente no estado de Gujarat, *bakhu* é o nome dado a uma peça tradicional de vestuário masculino, semelhante a um casaco ou jaqueta, geralmente usado em ocasiões festivas ou cerimônias.

**Baudhāyana Dharma Sūtra बौधायन धर्म सूत्र** : Pertence à tradição dos Dharmasūtras, que são textos legais e éticos que tratam dos deveres e das leis sociais dos hindus. O Baudhāyana Dharma Sūtra é atribuído a Baudhāyana, um antigo sábio hindu, e é composto por uma série de preceitos e regras que orientam a conduta moral, social e religiosa da sociedade hindu.

**Betel ou Bétele:** Em sânscrito Tāmbul ताम्बूल ou *Folha de Betel* (ताम्बूलपत्रम् Tāmbūlapatram) é a folha de uma planta conhecida como *Piper betle*, comumente misturada com outras substâncias como a noz de areca, cal e tabaco, para criar uma mistura mastigável. É usada em rituais religiosos, de forma terapêutica ou como demonstração de hospitalidade em muitas culturas do sul e sudeste da Ásia como um estimulante, uma tradição conhecida como *paan* ou *pān*.

**Bhadralok ভদ্রলোক** : Termo em bengali que significa literalmente "gente respeitável" ou "senhores respeitáveis". Historicamente, o termo refere-se à classe média alta educada e culta da sociedade bengali, que emergiu durante o período colonial britânico na Índia. Os *bhadraloks* eram tipicamente membros das comunidades hindu e bengali que se beneficiaram da educação ocidental e estavam envolvidos em profissões como advocacia, ensino, serviço civil e literatura.

**Bhadramahila भद्रमहिला** : O termo é derivado de duas palavras bengalis: "bhadra" (ভদ্র), que significa "respeitável" ou "nobre", e "mahila" (মহিলা), que significa "mulher". O contexto social e cultural de Bengala, "bhadramahila" refere-se a mulheres que pertencem à classe média ou alta, sobretudo *bhadralok*, que são educadas, cultas e seguem as normas e valores sociais tradicionais. Essas mulheres são geralmente vistas como exemplares de decoro e moralidade, desempenhando um papel central na manutenção dos valores familiares e sociais.

**Bhagavad Gītā भगवद्गीता** : Bhagavad Gītā é um texto sagrado do hinduísmo que faz parte do épico mahābhārata. Consiste em uma conversa entre o príncipe Arjuna e o deus Kṛṣṇa, onde Kṛṣṇa oferece ensinamentos sobre dever, moralidade e a natureza do ser.

**Bhairava भैरव** : Forma feroz e raivosa do deus hindu Shiva, frequentemente retratado como destruidor, associado à morte, tempo e transformação.

**Bhārata Mātā भारत माता** : Personificação feminina da Índia, frequentemente retratada como uma mãe protetora e poderosa figura nacional, é um símbolo de unidade nacional e patriotismo na Índia, celebrado em canções, poesias e discursos como um ícone da identidade nacional indiana.

**Bharata भरत** : Nome em sânscrito e hindi para “Índia”.

**Bichiya बिचिया** : Ornamento tradicional usado nos pés por mulheres casadas em algumas partes da Índia. Geralmente feito de prata, ouro ou outro metal precioso, o bichiya é usado como uma forma de adorno e beleza.

**Brahmacarya ब्रह्मचर्य** : Um dos estágios de vida (āśramas) no sistema tradicional hindu, a fase de estudante, erroneamente traduzido como celibato, em busca do conhecimento espiritual e moral. É considerado um período de disciplina, estudo e controle dos sentidos, preparando o indivíduo para os estágios subsequentes da vida.

**Brāhmaṇa ब्राह्मण** : Textos sagrados associados aos Vedas no hinduísmo. Eles compreendem uma parte dos Vedas que contêm instruções rituais e cerimoniais para os sacerdotes e são considerados uma das quatro partes principais dos Vedas, junto com Samhitās, Āraṇyakas e Upaniṣads.

**Brāhmaṇe ब्राह्मण** : Membros da casta sacerdotal ou brahmane na sociedade hindu. Os brahmanes são considerados a classe sacerdotal mais alta e tradicionalmente responsáveis por realizar rituais religiosos, estudar e ensinar os Vedas, e aconselhar sobre questões espirituais e rituais.

**Brata ब्रत :** Voto ou observância religiosa em que uma pessoa se compromete a seguir determinadas práticas espirituais ou éticas por um período específico. Essas práticas podem incluir jejum, meditação, recitação de mantras ou qualquer outra forma de devoção, estando relacionados aos rituais de passagem, tais como nascimento, casamento e morte.

**Bulbul बुलबुल (hindi):** Pássaro canoro da família *Pycnonotidae*, comum em muitas partes da Ásia.

**Cāmuṇḍā चामुण्डा :** Forma feroz da deusa Durgā no hinduísmo, particularmente associada à destruição de demônios e energias negativas. Ela é uma das sete mães divinas conhecidas como Mātṛkās e é frequentemente retratada como uma deusa guerreira com uma aparência assustadora, simbolizando a força e o poder divinos que protegem o bem e eliminam o mal.

**Caraka Saṃhitā चरक संहिता :** Compõe a coleção de textos clássico do āyurveda, sistema tradicional de medicina indiana. O Caraka Saṃhitā é atribuído ao sábio Caraka e é composto por uma série de tratados sobre medicina, abordando temas como diagnóstico, tratamento, farmácia e ética médica.

**Chhotolok ছোটলোক :** Termo em bengali que se refere literalmente às "pessoas pequenas" ou "pessoas comuns". No contexto social e cultural, o termo pode ser usado de forma coloquial para se referir à classe trabalhadora, às pessoas comuns ou à população em geral.

**Chudail चुड़ैल curail (hindi):** Bruxa, espírito feminino maligno ou fantasma na mitologia e no folclore indiano. Geralmente é descrita como uma mulher que sofreu uma morte trágica ou violenta e retorna para assombrar os vivos. Ela é frequentemente retratada com uma aparência aterrorizante, como pés virados para trás e um rosto distorcido. As histórias de chudails são comuns em lendas urbanas e contos populares, onde ela é vista como uma figura vingativa e assustadora.

**Dakṣiṇā-Kālī दक्षिणा काली :** Forma da deusa *Kālī* associada com a compaixão e a



benevolência, ao contrário de suas manifestações mais ferozes. Dakṣiṇā-Kālī é adorada por seus devotos como a deusa que remove a ignorância e concede libertação espiritual, ao mesmo tempo que protege contra o mal e as forças negativas.

**Dalit दलित** : Membros das castas mais baixas, tradicionalmente consideradas "intocáveis" no sistema de castas hindu. Os Dalits têm historicamente enfrentado discriminação e marginalização social, econômica e política. O termo "dalit" significa "oprimido" ou "quebrado" e é utilizado pelos próprios membros dessas comunidades como uma expressão de identidade e resistência contra a opressão e a injustiça.

**Damayantī दमयन्ती** : Protagonista de um trecho no épico mahābhārata. Ela é a filha do rei Bhima e a esposa do rei Nāla. A história de Damayantī e Nāla é um conto de amor, devoção e superação de adversidades.

**Dāna दान** : Doação

**Devanāgarī देवनागरी** : Alfabeto da escrita usada para várias línguas, incluindo sânscrito, hindi, marathi e nepalês.

**Dharma धर्म** : Caminho e conduta alinhados à lei universal que governa o funcionamento do cosmos e a vida humana, incluindo dever, lei, moralidade, justiça, ordem cósmica e virtude.

**Dharmaśāstra धर्मशास्त्र** : Compõe a coleção de textos clássicos antigos da Índia. Tratam das leis e dos deveres sociais e religiosos, sendo uma parte importante da literatura indiana e abordam uma ampla gama de assuntos, desde ética pessoal até governança social e jurisprudência.

**Draupadī द्रौपदी** : Protagonista de um trecho do mahābhārata. Ela é a esposa comum dos cinco irmãos Pāṇḍavas: Yudhiṣṭhira, Bhīma, Arjuna, Nakula e Sahadeva. Ela é especialmente lembrada por seu papel durante o jogo de dados, onde foi humilhada publicamente e por seu pedido de justiça que desencadeou a guerra de Kurukshetra.

**Draviḍa द्रविड :** Grupo étnico do sul da Índia, bem como à região geográfica conhecida como Dravida Nadu, que compreende partes dos estados modernos de Tamil Nadu, Andhra Pradesh, Telangana, Karnataka e Kerala.

**Dravídico:** Família linguística que abrange várias línguas faladas no sul da Índia. As línguas dravídicas incluem Tamil, Telugu, Kannada e Malayalam, entre outras.

**Durgā Pūjā दुर्गा पूजा :** Festival hindu celebrado na região de Bengala, na Índia, e em Bangladesh, para venerar a deusa Durgā.

**Durgā दुर्गा :** Deidade hindu, frequentemente associada à força, coragem e proteção. Ela é uma forma da deusa Parvati e é amplamente adorada em toda a Índia. Durgā é frequentemente retratada montada em um leão ou tigre, empunhando armas em várias de suas muitas mãos, simbolizando sua capacidade de combater o mal e proteger os devotos.

**Dvija द्विज :** Sinônimo para sacerdote ou brāhmaṇes, traduzido como “aquele (a) que nasceu duas vezes” ou “segunda vez nascido”. Esse termo é comumente usado para se referir às castas superiores no sistema de castas hindu, como os brahmanes, kshatriyas e vaishyas, que passam por cerimônias de iniciação (upanayana) que marcam sua entrada em uma fase de estudo espiritual e aprendizado, ou para a segunda vida que inicia após o matrimônio. O termo também pode se referir a aves ou outros animais que sofrem metamorfose.

**Ghar घर (hindi):** Residência ou domicílio, mas não se limita apenas à estrutura física de uma casa, abrangendo o conceito de lar, família e conforto associado a um espaço habitacional.

**Gṛhastha गृहस्थ :** É a segunda das quatro āśramas (fases da vida) descritas nos textos hindus, sendo precedida por Brahmacharya (fase de estudante) e seguida por Vānaprastha (fase de retirada) e Sannyāsa (fase de renúncia). Na fase de Gṛhastha, que começa com o casamento, o indivíduo assume responsabilidades familiares e sociais. Esta fase é marcada pelo cumprimento de deveres domésticos e profissionais, incluindo

a criação de filhos, o cuidado com os pais, e a contribuição para a comunidade e a sociedade em geral.

**Guru Diksha गुरु दीक्षा** : Ritual de iniciação espiritual realizado por um guru (mestre espiritual) em um discípulo.

**Guru गुरु** : Mestre, professor ou guia espiritual.

**Hanumān हनुमान्** : Deidade hindu reverenciada por sua devoção, coragem e força. Ele é um dos principais personagens do rāmāyaṇa e é considerado um devoto leal do Senhor Rāma. Hanumān é frequentemente representado como um macaco com forma humana, e é adorado como um símbolo de devoção inabalável e serviço desinteressado.

**Henna ou Mehendi मेहन्दी** : Substância natural derivada da planta *Lawsonia inermis*, comumente usada para criar designs de tatuagens temporárias na pele. A henna é popular em muitas culturas ao redor do mundo, especialmente em países do sul da Ásia, Oriente Médio e norte da África, onde é usada para decorar as mãos e os pés em ocasiões especiais, como casamentos, festivais religiosos e celebrações culturais.

**Hindu Mahāshaba हिन्दू महासभा** : Partido político hindu nacionalista na Índia, fundado em 1915 por Madan Mohan Malaviya e outros líderes. Ele advoga pela promoção dos interesses dos hindus e a proteção de sua cultura e identidade na Índia. O partido tem sido uma voz significativa no debate político indiano, defendendo políticas que refletem seus ideais *hindutva*, nacionalismo hindu.

**Hindutva हिंदुत्व** : Ideologia política que promove o hinduísmo como uma identidade cultural e nacional na Índia. Ela enfatiza a primazia da cultura hindu e defende a proteção dos interesses dos hindus em vários aspectos da vida pública, incluindo política, educação e cultura. O termo foi popularizado pelo pensador político Vinayak Damodar Savarkar no século XX e continua a ser uma influência significativa na política indiana contemporânea, especialmente associada a organizações como o *Bharatiya Janata Party* (BJP).

**Indywood:** Termo que se refere as indústrias cinematográficas da Índia, como Bollywood, Tollywood, Kollywood, Sandalwood e Mollywood,

**Japamālā जपमाला :** Rosário, geralmente com 108 contas, utilizado nas práticas espirituais de tradições religiosas indianas, como o hinduísmo, o budismo e o jainismo, para contar repetições de mantras, preces ou nomes sagrados.

**Jaṭāyuvadhāṃ जटायुवधं :** Episódio épico do rāmāyaṇa, onde Jaṭāyu, um grande pássaro divino e amigo do herói Rāma, tenta resgatar a esposa de Rāma, Sitā, das mãos do demônio Rāvana. Durante o confronto, Jaṭāyu é morto por Rāvana enquanto tentava impedir o sequestro de Sitā.

**Jāti जाति :** Grupos sociais ou comunidades que compartilham características culturais, sociais e profissionais específicas. Cada jati tem suas próprias regras e restrições sociais, influenciando aspectos da vida cotidiana, como casamento, ocupação e interação social.

**Kādambarī कादम्बरी :** Pintura óleo sobre tela do renomado artista indiano Raja Ravi Varma, inspirada na obra clássica da literatura sânscrita *Kādambarī* atribuída a Banabhatta.

**Kālī काली :** Deidade hindu, a forma feroz de Durgā, é frequentemente representada como uma figura feminina destrutiva, associada à transformação e à destruição do mal.

**Kāmasūtra कामसूत्र :** Antigo tratado indiano sobre o amor, a sexualidade e o prazer humano, atribuído ao sábio Vatsyayana.

**Karma कर्म :** Karma refere-se à lei universal de causa e efeito, onde as ações de um indivíduo determinam seu destino ou sua situação na vida futura.

**Kasha ou Kāśa काश :** Planta, cujo nome botânico é *Saccharum spontaneum*.

**Kisse Kahānī किस्से कहानी :** Histórias fictícias ou reais de terror contadas através de diversas formas de mídia, como livros, filmes, teatro, entre outros.

**Kṛṣṇa Krishna कृष्ण** : Deidade hindu, uma das encarnações (avatar) de Viṣṇu e um dos personagens do mahābhārata. É especialmente conhecido por seu papel como guia espiritual e amigo íntimo de Arjuna no Bhagavad Gītā. Kṛṣṇa é adorado por sua beleza, sabedoria, amor e compaixão.

**Kshatriya क्षत्रिय** : Uma das quatro principais castas, ou varnas, responsáveis pela proteção, governo e defesa do reino. Eles eram considerados guerreiros e governantes, encarregados de liderar exércitos, administrar justiça e governar o país. De acordo com a tradição hindu, os Kshatriyas ocupavam o segundo lugar na hierarquia social, abaixo apenas dos Brahmanas (sacerdotes).

**Kumkum कुम्कुम** : Pó vermelho vibrante, frequentemente utilizado na Índia como parte de práticas religiosas e culturais. Kumkum é feito de açafrão ou outros ingredientes, e é aplicado nas testas de pessoas durante cerimônias religiosas, especialmente em ocasiões auspiciosas como casamentos, festivais e rituais de adoração.

**Kurukshetra कुरुक्षेत्र** : Local sagrado localizado no estado de Haryana, na Índia, conhecido principalmente por ser o cenário da batalha épica descrita no épico hindu, o mahābhārata. A Batalha de Kurukshetra foi travada entre os Pāṇḍavas e os Kauravas, duas famílias reais rivais.

**Lakṣmaṇa Rekḥā लक्ष्मण रेखा** : Linha imaginária ou barreira, mencionada no rāmāyaṇa, que foi traçada pelo personagem Lakṣmaṇa, irmão do herói Rāma, para proteger Sītā, esposa de Rāma, enquanto ele estava ausente. A linha representava um limite que Sītā não deveria atravessar sob nenhuma circunstância. O termo Lakṣmaṇa Rekḥā é frequentemente usado metaforicamente para indicar uma linha ou limite que não deve ser cruzado.

**Lakṣmaṇa लक्ष्मण** : Personagem do rāmāyaṇa. Ele é o irmão mais novo do Senhor Rāma e é conhecido por sua lealdade, coragem e habilidades guerreiras.

**Lakṣmī लक्ष्मी** : Deidade hindu associada a prosperidade, riqueza, fortuna e beleza. Consorte do deus Viṣṇu, e juntos eles simbolizam a união entre espiritualidade e riqueza material.

**Lok Sabha लोक सभा** : A Câmara Baixa do Parlamento da Índia, que é a casa do povo. Lok Sabha é composta por membros eleitos diretamente pelo povo da Índia, com cada membro representando uma circunscrição eleitoral. Esta câmara é responsável pela formulação de leis, aprovação do orçamento, discussão de questões de política nacional e controle do governo. O número total de membros da Lok Sabha é determinado pelo tamanho da população e é atualmente fixado em 545 membros, dos quais 543 são eleitos diretamente e 2 são nomeados pelo Presidente da Índia.

**Mahābhārata महाभारत** : Narrativa que conta a história da Grande Guerra dos Bhāratas, uma guerra entre duas famílias reais, os Pāṇḍavas e os Kauravas. Composto por mais de 100.000 ślokas (versos), atribuídos ao sábio Vyāsa, o mahābhārata é muito mais do que uma simples narrativa de batalhas. Ele aborda uma vasta gama de temas, incluindo moralidade, ética, dever, justiça, política e filosofia, e contém muitas histórias e ensinamentos espirituais, incluindo o Bhagavad Gītā, que é uma parte integral do épico.

**Mahākālī महाकाली** : Um dos nomes para a deusa Kālī, traduzido literalmente como Grande Kālī.

**Mahiṣāsura महिषासुर** : Asura, demônio, da mitologia hindu, conhecido por sua forma de búfalo e sua batalha contra a deusa Durgā. Ele é descrito como um ser maligno que aterrorizava os deuses e os seres humanos. Ele foi derrotado pela deusa Durgā durante a batalha celestial conhecida como a batalha entre os deuses (devas) e os demônios (asuras).

**Manusmṛti मनुस्मृति** : É uma parte dos Dharmasāstras, atribuído a Manu, que fornece orientações detalhadas sobre ética, moralidade, leis sociais, deveres e responsabilidades dos indivíduos em diferentes castas e estágios da vida. É um dos textos utilizados pelos estudiosos ocidentais para perpetuar estereótipos e justificar a dominação colonial,

muitas vezes lidos fora de seu contexto cultural e histórico, e interpretados de maneira a reforçar a visão do Oriente como exótico, retrógrado e essencialmente diferente do Ocidente.

**Masālā मसाला (hindi):** Palavra em hindi que se refere a uma mistura de especiarias ou temperos comumente usados na culinária indiana, que deu o nome da categoria cinematográfica que mistura vários gêneros fílmicos.

**Mudrā मुद्रा :** Gesto realizado com as mãos, comumente encontrados nas tradições espirituais e culturais da Índia, como o hinduísmo e o budismo.

**Murugan मुरुगन् :** Filho de Shiva, também conhecido como Kārttikeya, Skanda, Subrahmanya, Murugan é uma divindade reverenciada no hinduísmo, particularmente na tradição do sul da Índia e no hinduísmo tâmil. Ele é considerado o deus da guerra, da vitória, da sabedoria e do amor, além de ser o comandante dos exércitos divinos.

**Nala नल :** Personagem do épico mahābhārata, conhecido por sua habilidade como rei e habilidade como charuteiro. Ele é o filho de Viçvāmitra e se torna o rei do reino de Nishadha. A história de Nala é centralizada em torno de seu casamento com Damayantī, uma princesa de grande beleza e virtude, e suas provações e tribulações durante o período de seu exílio.

**Navaratri:** Festival hindu de nove noites celebrando as várias formas da Deusa, feminino, e culmina no décimo dia com o festival de Vijayadashami ou Dussehra, que celebra a vitória do bem sobre o mal.

**Naxalitas:** Também conhecidos como Maoístas, são um grupo de insurgentes comunistas ativos principalmente na Índia, especialmente nas áreas rurais dos estados de Chhattisgarh, Jharkhand, Bihar e Andhra Pradesh, entre outros. O movimento Naxalita teve início na aldeia de Naxalbari, em Bengala Ocidental, em 1967, e é inspirado na ideologia maoísta, buscando derrubar o governo indiano por meio de uma revolução armada.

**Nyāma न्याम :** Refere-se aos cinco princípios éticos ou observâncias pessoais que

complementam os cinco yamas e formam a base da prática ética do yoga, mas pode ser usado para se referir a qualquer tipo de regra, lei ou princípio.

**Paan ou Pān पान** : Preparação tradicional e popular consumida em muitas regiões da Índia e do sudeste asiático. O pān consiste em uma mistura de ingredientes envolvida em uma folha de betel (*Piper betle*), que é então mastigada ou consumida como um digestivo ou estimulante.

**Paramparā परम्परा** : Na Índia, especialmente nas tradições espirituais e culturais, "paramparā" refere-se à transmissão de conhecimento, ensinamentos e práticas de uma geração para outra, muitas vezes de mestre para discípulo.

**Pūjā पूजा** : Ritual de adoração realizado na tradição hindu, envolvendo reverência e homenagem a uma divindade, deidade, aspecto da natureza ou objeto sagrado.

**Purāṇa पुराण** : Categoria de textos religiosos hindus que compreendem uma vasta coleção de mitos, lendas, história cósmica, cosmologia, teologia e ensinamentos éticos. Os Purāṇas são considerados como tendo sido compilados em diferentes períodos da história indiana, com muitos deles datando de centenas ou até mesmo milhares de anos. Existem dezoito grandes Purāṇas, sendo alguns dos mais conhecidos o Vishnu Purāṇa, o Shiva Purāṇa, o Bhagavata Purāṇa e o Markandeya Purāṇa.

**Purânico:** Referente as Purāṇas

**Purdah पर्दा** : Costume ou prática em que as mulheres cobrem seus corpos e rostos em público ou simplesmente ficam restritas ao ambiente doméstico. O purdah pode variar em sua extensão e rigor, desde o uso de véus ou lenços que cobrem o cabelo e o rosto parcialmente até o uso de roupas que cobrem completamente o corpo da mulher, incluindo um véu que cobre o rosto.

**Rādhā राधा** : Rādhā é reverenciada como a principal consorte e amante do deus *Kṛṣṇa* na mitologia hindu. Ela é considerada uma encarnação do amor divino, representando a devoção incondicional e o apego amoroso a *Kṛṣṇa*.



**Rājput राजपुत्** : Comunidade guerreira tradicionalmente associada à região do Rajastão, na Índia, embora também existam em outras partes do subcontinente indiano. Os Rājputs, historicamente conhecidos por sua valentia e habilidades militares, constituíam uma classe dominante na sociedade indiana durante os períodos medieval e pré-colonial.

**Rākṣasī राक्षसी** : Figura feminina demoníaca ou maligna encontrada na mitologia indiana.

**Rakta रक्त** : Significa "sangue" em sânscrito e hindi. O termo é comumente usado para se referir ao fluido vital que circula no corpo humano e em outros animais vertebrados. Na mitologia hindu, o termo também pode ser usado em contextos simbólicos ou metafóricos, representando poder, vitalidade ou sacrifício.

**Raktabīja रक्तबीज** : Asura poderoso que aparece no épico Devi Mahatmya, um texto do hinduísmo que descreve a glória da Deusa Durgā. Raktabīja tinha a habilidade de multiplicar-se a cada gota de sangue que caía de seu corpo, tornando-se virtualmente invencível em batalha. Durante a batalha entre Durgā e Raktabīja, a deusa percebeu a estratégia do demônio e, para vencê-lo, criou a deusa Kālī. Kālī bebeu todo o sangue de Raktabīja e devorou todas as suas formas, impedindo-o de se regenerar. Finalmente, Durgā derrotou Raktabīja, eliminando assim a ameaça que ele representava para os deuses e para o mundo.

**Rāma राम** : Protagonista do épico hindu rāmāyaṇa, uma das mais importantes e reverenciadas narrativas religiosas da Índia. Rāma é conhecido por sua conduta virtuosa, devoção a seus deveres e respeito às leis divinas (dharma). Ele é retratado como um príncipe exímio, esposo devoto de Sītā e irmão amoroso de Lakṣmaṇa. A história de Rāma narra suas aventuras e desafios ao enfrentar o demônio Rāvaṇa para resgatar Sītā, que foi sequestrada por Rāvaṇa.

**Rāmāyaṇa रामायण** : Épico antigo da literatura indiana que narra as aventuras do príncipe Rāma, considerado uma encarnação do deus Viṣṇu, e sua busca para resgatar sua esposa Sītā das garras do demônio Rāvaṇa.

**Rāvaṇa रावण** : Personagem do rāmāyaṇa e conhecido como o rei demônio de Lanka. Ele é retratado como um governante poderoso, erudito e dotado de grandes habilidades, mas também como alguém cujo orgulho e arrogância o levaram à sua própria ruína. Rāvaṇa é mais conhecido por ter sequestrado Sītā, esposa do príncipe Rāma, levando à grande batalha entre Rāma e ele.

**Relish**: Condimento ou molho usado para adicionar sabor aos alimentos.

**Ṛgveda ऋग्वेद** : Compõe os quatro Vedas, sendo considerado uma das mais antigas obras literárias da humanidade, datando de cerca de 1500 a.C. a 1200 a.C. Ele contém um total de 1.028 hinos (sūktas) organizados em dez livros (maṇḍalas), dedicados principalmente à adoração dos deuses e à exploração da natureza da realidade cósmica.

**Sāmaveda सामवेद** : Compõe os quatro Vedas, é uma coleção de melodias (sāman) derivadas do Ṛgveda, adaptadas para serem cantadas durante os rituais religiosos conhecidos como sāman.

**Samnyāsa संन्यास** : O estágio de renúncia espiritual no sistema de quatro fases de vida (āśramas) no hinduísmo. É a fase em que uma pessoa renuncia aos laços mundanos e dedica-se inteiramente à busca espiritual e à realização do eu divino.

**Samśāra संसार** : Refere-se ao ciclo contínuo de nascimento, morte e renascimento através do qual as almas individuais (jīvas) passam. De acordo com essa crença, todas as formas de vida estão presas neste ciclo interminável devido ao apego, desejos e ações (karma) acumulados ao longo de várias vidas. O objetivo espiritual em muitas dessas tradições é escapar do samśāra, alcançando mokṣa (liberação) ou nirvāṇa, onde a alma é libertada do ciclo de renascimento e alcança um estado de paz e realização espiritual final.

**Sarasvatī सरस्वती** : Deidade hindu, associada ao conhecimento, da arte, da música e da sabedoria. Consorte do deus Brahmā e é considerada uma figura central na busca pelo conhecimento e pela iluminação espiritual.

**Śāstra शास्त्र** : Coleção de textos sagrados que fornecem orientação para a vida religiosa, moral e social, bem como instruções para rituais e práticas espirituais. Alguns dos śāstras mais conhecidos incluem os Vedas, os Purāṇas, os Dharmaśāstras.

**Satī सती** : Prática hindu antiga em que uma viúva se autoimolava ou era queimada viva na pira funerária de seu marido falecido. A prática era considerada um ato de devoção e fidelidade à esposa falecido e, em certos contextos, era glorificada como um símbolo de virtude feminina.

**Satyāgraha सत्याग्रह** : Satya (verdade) + āgraha (firmeza ou insistência). Foi popularizada por Mahatma Gandhi como uma filosofia e método de resistência não violenta ou desobediência civil. Satyāgraha envolve a busca pela verdade e a resistência ao mal através da não violência ativa.

**Savitṛi सवितृ** : Figura importante na mitologia hindu, frequentemente associada ao Sol e à deusa adorada como fonte de vida e luz. Ela é retratada em diversos textos antigos, como o Ṛgveda e o mahābhārata.

**Shakti शक्ति** : Significa "poder" ou "energia". Na tradição hindu, Shakti é vista como a personificação da energia divina, feminina e criativa que permeia o universo. Ela é a consorte de Shiva e é considerada a força ativa que impulsiona o universo em sua constante criação, manutenção e destruição. Shakti é adorada em várias formas e manifestações, incluindo as deusas *Durgā*, *Kālī*, Parvati e *Lakṣmī*.

**Sikh**: Religião monoteísta fundada na região do Punjab, no noroeste da Índia, no século XV por Guru Nanak Dev Ji. O Sikhismo é baseado nos ensinamentos dos Gurus Sikh, que incluem a igualdade de todos os seres humanos, serviço comunitário, honestidade e devoção a Deus. Os Sikhs acreditam em um único Deus e seguem um estilo de vida centrado na adoração, meditação e serviço aos outros.

**Sindoor सिन्दूर** : Pigmento vermelho-alaranjado tradicionalmente usado por mulheres hindus na Índia, especialmente em suas testas como um sinal de casamento e boa sorte. Geralmente é aplicado como um ponto vermelho ou uma linha na parte central do cabelo,

perto da linha do cabelo, representando o status matrimonial da mulher.

**Sītā सीता** : Consorte de Rāma e personagem do épico rāmāyaṇa.

**Śiva शिव** : Ele é parte da Trindade Hindu, juntamente com Brahma, o criador, e Viṣṇu, o preservador. Śiva é frequentemente retratado como um asceta meditativo, coberto de cinzas sagradas (vibhuti) e com um terceiro olho na testa, simbolizando seu poder cósmico.

**Smṛti स्मृति** : Categoria de textos sagrados e escrituras hindus que são considerados "lembrados" ou "recordados" e que compõem a segunda fonte de autoridade após os Vedas. Os textos smṛti incluem uma variedade de escrituras, como os Itihāsas (epopeias) como o mahābhārata e o rāmāyaṇa, os purāṇas (textos mitológicos e cosmológicos), os Dharmaśāstras (textos legais e éticos) e os āgamas (textos ritualísticos e teológicos).

**Solar Shringar**: Prática que envolve adornar o corpo feminino com ornamentos e maquiagem para ressaltar sua beleza e graça, especialmente durante ocasiões especiais e festivais.

**Śruti श्रुति** : Categoria de textos sagrados e escrituras hindus que são considerados "ouvidos" ou "revelados" e que compõem a primeira fonte de autoridade nas tradições religiosas hindus. Os textos śruti incluem os Vedas, que são considerados os mais antigos e autoritários textos sagrados do hinduísmo. Os Vedas são compostos por quatro coleções principais: Ṛgveda, Sāmaveda, Yajurveda e Atharvaveda.

**Śudra शूद्र** : Uma das quatro principais varnas, ou castas, no sistema tradicional de estratificação social na Índia, de acordo com a antiga tradição hindu. Os Śudra são considerados a quarta e mais baixa varna, abaixo dos brahmanes (sacerdotes, estudiosos), kshatriyas (guerreiros, administradores) e vaishyas (mercadores, agricultores).

**Śūrpaṇakhā ou Surpanakha शूर्पणखा**: Rākṣasī (demônia) irmã de Rāvaṇa, o rei demônio de Lanka. Na narrativa do rāmāyaṇa, Śūrpaṇakhā se apaixona por Rāma, o herói do

épico, e tenta seduzi-lo.

**Suśruta Saṃhitā सुश्रुत संहिता** : Texto clássico do āyurveda sobre cirurgia compilado pelo sábio Suśruta, que é considerado o "pai da cirurgia" na tradição indiana. É datado de aproximadamente 600 a.C. e aborda uma ampla gama de tópicos médicos, incluindo anatomia, fisiologia, medicina interna, cirurgia e farmacologia.

**Svadeśī स्वदेशी** : Refere-se ao princípio de autossuficiência ou auto-sustentação. No contexto político e econômico, o termo ganhou destaque durante o movimento de independência da Índia e teve um impacto significativo no despertar do nacionalismo indiano.

**Svāmī स्वामी** : Também escrito como "swami", significa literalmente "senhor" ou "mestre". É frequentemente usada como um título de respeito para se referir a um mestre espiritual, guru, monge ou líder religioso na tradição hindu. Os Svāmīs são indivíduos que renunciaram ao mundo material em busca da realização espiritual e dedicaram suas vidas ao estudo, prática e ensinamentos espirituais.

**Tokrī टोकरी** : Uma espécie de cesta, usadas para transportar ou armazenar uma variedade de coisas, como frutas, vegetais, mercadorias ou objetos domésticos e outras finalidades.

**Trimūrti त्रिमूर्ति** : Trindade hindu: Brahmā, Viṣṇu, Śiva.

**Triśūla त्रिशूल** : Tridente, arma e símbolo de poder associado principalmente ao deus hindu Śiva.

**Upaniṣad उपनिषद्** : Coleção de textos sagrados e filosóficos que formam a parte final dos Vedas, os textos mais antigos e sagrados do hinduísmo. Elas são consideradas os ensinamentos espirituais mais elevados e secretos dos Vedas e são fundamentais para a compreensão da filosofia hindu.

**Vaiṣṇava वैष्णव** : Popularmente conhecidos como Hare Krishna, são devotos dedicados

a Viṣṇu e seus avatāras (encarnações), como Rāma e Kṛṣṇa, e frequentemente enfatizam a devoção pessoal (bhakti) como o caminho principal para a realização espiritual e a liberação (mokṣa).

**Vaiśya वैश्य** : Uma das quatro principais varṇas, ou castas, no sistema tradicional de estratificação social do hinduísmo. Eles são tradicionalmente associados a atividades econômicas, incluindo o comércio, a agricultura, a pecuária e outras formas de produção e negócios.

**Vānaprastha वानप्रस्थ** : Uma das quatro fases da vida de acordo com a tradição hindu, também conhecida como āśrama. É a terceira fase, seguindo o Brahmacharya (estudante celibatário) e o Gṛhastha (vida familiar) e precedendo o Sannyāsa (renúncia total).

**Varada Mudrā वरद मुद्रा** : Gesto simbólico de mão que representa generosidade, compaixão e concessão de bênçãos. A palavra "varada" em sânscrito significa "doador de bênçãos" ou "aquele que concede desejos", e "mudrā" refere-se a um gesto ou selo simbólico.

**Veda वेद** : Coleção de textos sagrados e conhecimento revelado no hinduísmo. Os Vedas são considerados as escrituras mais antigas da tradição hindu e são compostos por quatro textos principais: Ṛgveda, Sāmaveda, Yajurveda e Atharvaveda.

**Veshti**: Tanga branca.

**Vijayadaśamī विजयदशमी** : Significa "décimo dia da vitória" e marca o décimo dia do festival Navaratri, que celebra a vitória do bem sobre o mal.

**Viṣṇu विष्णु** : Deidade do panteão hindu reverenciado como o protetor e preservador do universo. Ele é uma das três principais divindades da Trimūrti, juntamente com Brahmā, o criador, e Śiva, o destruidor/regenerador.

**Vivāhasaṃskāra विवाहसंस्कार** : Rito matrimonial, que marca a passagem da infância (fase do estudante) para a vida adulta (casamento).

**Yajurveda यजुर्वेद :** Um dos quatro Vedas, composto por uma coleção de hinos e mantras usados principalmente em rituais de sacrifício (yajña) e cerimônias religiosas. O termo "Yajur" deriva da raiz sânscrita "yaj", que significa sacrifício ritual.

**Yodel:** Grito típico feito pelas mulheres de algumas regiões do Oriente com um movimento da língua nos lábios superiores ou atrás dos dentes. Técnica vocal na qual o cantor alterna rapidamente entre os registros de voz de peito e de cabeça, produzindo um som característico.

**Zenana:** Sinônimo de *andarmahal*.