

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM**

**O CINEMA DE DIÁSPORA INDIANO NA
TRILOGIA DOS ELEMENTOS DE DEEPA MEHTA**

**SÃO CARLOS – SP
2016**

JUILY JYOTSNA SEIXAS MANGHIRMALANI

**O CINEMA DE DIÁSPORA INDIANO NA
TRILOGIA DOS ELEMENTOS DE DEEPA MEHTA**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de São Carlos – UFSCar, para obtenção de título de Mestre em Imagem e Som, junto ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som. Linha de pesquisa: História e Políticas do Audiovisual.

Orientadora: Profa. Dra. Flávia Cesarino Costa

**SÃO CARLOS – SP
2016**

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar
Processamento Técnico
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M277c Manghirmalani, Juily Jyotsna Seixas
O cinema de diáspora indiano na Trilogia dos
Elementos de Deepa Mehta / Juily Jyotsna Seixas
Manghirmalani. -- São Carlos : UFSCar, 2016.
125 p.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de
São Carlos, 2016.

1. Cinema indiano. 2. Trilogia dos Elementos. 3.
Deepa Mehta. I. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a defesa de dissertação de mestrado do(a) candidato(a) Juily Jyotsna Seixas Manghirmalani, realizada em 16/03/2016:

Prof(a). Dr(a). Flávia Cesarino Costa
UFSCar

Prof(a). Dr(a). Rosana de Lima Soares
USP-SP

Prof(a). Dr(a). Samuel José Holanda de Paiva
UFSCar

Certifico que a sessão de defesa foi realizada com a participação à distância do membro Rosana de Lima Soares e, depois das arguições e deliberações realizadas, o participante à distância está de acordo com o conteúdo do parecer da comissão examinadora redigido no relatório de defesa do(a) aluno(a) Juily Jyotsna Seixas Manghirmalani.

Prof(a). Dr(a). Flávia Cesarino Costa
Presidente da Comissão Examinadora
UFSCar

AGRADECIMENTOS

O percurso de dois anos da pós-graduação é, na verdade, muito maior que isso. Iniciou-se no momento em que almejei esta carreira, nos meses anteriores de enorme dedicação e estudos para as etapas de seleção das universidades em que prestei. Foram necessárias diversas alterações no projeto, apoio de todos que participam de minha rotina e mais de uma tentativa de admissão. Entendo que foi um processo pessoal mas que exigiu a colaboração de muitas pessoas.

Deixo aqui minha eterna gratidão à minha família. Sem o apoio dos meus pais, Raju e Elizaide e irmãos, Disha e Parnad, não teria conseguido ingressar no programa e nem me mudar para São Carlos. Como também, a enorme paciência de cada um e as melhores formas, muitas vezes engraçadas, com que aguentaram todos os meus momentos de ansiedade.

Gostaria de agradecer à minha querida orientadora Dra. Flavia Cesarino Costa que acompanha meu crescimento acadêmico desde a graduação. Sua dedicação ao projeto e ao tema me encorajou ainda mais a estudar um cinema tão distante e tão pouco conhecido no Brasil. Nossa convivência nesses dois anos, em incansáveis orientações e diversos jantares, me fizeram aprender de forma profissional e pessoal a admirar esta profissão.

Juntamente dos professores Dr. Samuel José Paiva de Holanda e Dra. Rosana de Lima Soares, que agregaram diversas reflexões ao projeto. As disciplinas ministradas pelos professores, na UFSCar e na USP, foram de copiosa importância para minha pesquisa, como também, a fundamental participação dos dois em minhas bancas examinadoras.

Uma das melhores partes de voltar a universidade é poder conhecer pessoas talentosas e fazer novos amigos, não poderia deixar de agradecer as contribuições dos colegas e professores do PPGIS. Levarei no coração Sancler Ebert, Joyce Cury e Mateus Nagime, com quem aprendi muito nessa trajetória.

Para finalizar, gostaria de pontuar a compreensão e apoio fundamental de todos os meus amigos de longa data que não aguentam mais ouvir a palavra “mestrado” sair de minha boca, especialmente Mariana Rodrigues, que me apoia em todos os meus projetos, com suas revisões e exímios conselhos.

I want to question what the outside is and who defines it. I often find those that are considered to be on the outside extremely inspiring.

- Mira Nair

RESUMO

Esta pesquisa propõe-se a estudar os filmes pertencentes à *Trilogia dos Elementos* da diretora indo-canadense Deepa Mehta. Realizada entre os anos de 1996 e 2005, a trilogia faz parte do cinema de diáspora indiano, ou seja, uma cinematografia que cruza fronteiras. Partindo desse ponto, iremos abordar temáticas recorrentes a filmes transnacionais, como as questões de classe, etnias, sexualidade e nações, com a finalidade de compreender as relações de poder imbricadas às políticas de gênero feminino nos filmes da diretora.

A trilogia é composta por *Fogo e Desejo* (1996), *1947-Earth* (1998) e *Às Margens do Rio Sagrado* (2005) e introduz três momentos da história da Índia em vínculo à subjetividade feminino. Deepa Mehta abre discussões através de críticas apresentadas em seus filmes, sobre a interligação entre o hinduísmo fundamentalista e os papéis das mulheres na cultura e sociedade indiana. Pretendemos detectar essas críticas ao longo da análise de sequências que ocorrerão através da observação das narrativas, das estratégias imagéticas e sonoras articuladas nos três filmes.

ABSTRACT

This research aims to study the films that form the Elements Trilogy, by the Indo-Canadian director Deepa Mehta. Released between 1996 and 2005, the trilogy is part of the production by the Indian diaspora, that is to say, films without strictly defined national borders. Recurring themes in transnational films will be addressed, such as class, ethnicity, sexuality and the concept behind nations. Our purpose is to understand the power structures in India and its implications on female gender policies in these films.

The trilogy comprises Fire (1996), 1947 - Earth (1998) and Water (2005) and approaches three moments in Indian history throughout the female subjectivity. Deepa Mehta proposes discussions through the criticism presented in her films regarding the interconnection between the fundamentalism Hinduism and women's role in Indian society and culture. We intend to detect these criticisms as we analyze sequences in the three films, using the following method: observation of the narrative pattern, the themes chosen and the articulation of visual and sound strategies.

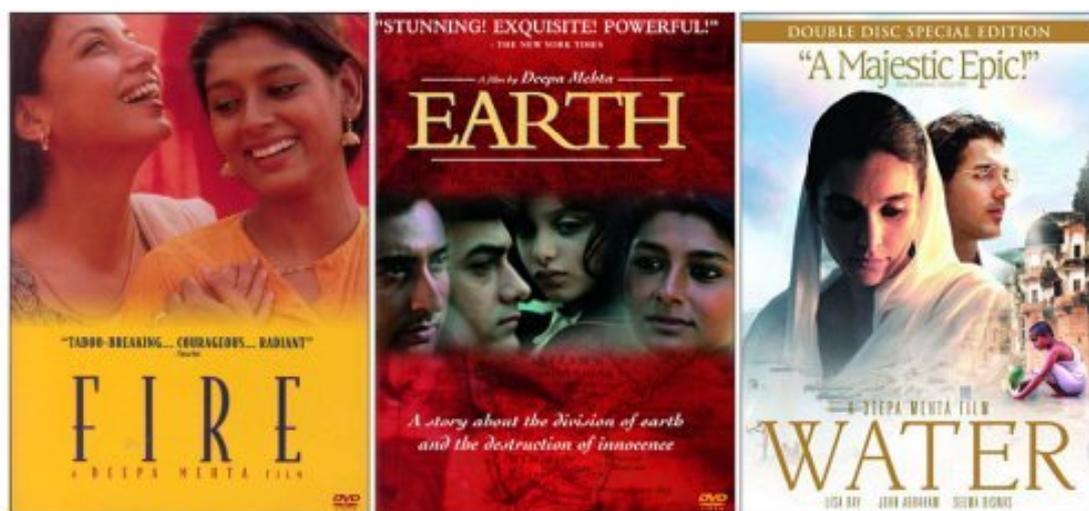
SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	4
EPÍGRAFE	5
RESUMO	6
<i>ABSTRACT</i>	7
INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1. O cinema pós-colonial e transnacional de Deepa Mehta	21
1.1. O cinema nacional indiano	21
1.1.1. Distinções e influências do cinema indiano	25
1.1.2. A imaginação melodramática e o quadro pós-colonial	29
1.1.3. O melodrama indiano	32
1.2. A <i>Trilogia dos Elementos</i> de Deepa Mehta e suas conexões com as discussões pós-coloniais	37
1.2.1. Vínculos pós-coloniais presentes na trilogia	42
1.3. A identidade transnacional e o hibridismo no cinema de diáspora	48
1.3.1. A identidade pós-colonial	51
CAPÍTULO 2. O olhar da diáspora	55
2.1. A formação de cultura da diáspora indiana	55
2.1.1. Os mais significativos diretores desta diáspora	58
2.2 O cinema de Deepa Mehta	60
2.2.1. Conjunturas transnacionais na <i>Trilogia dos Elementos</i>	63
2.2.2. Reflexões sobre o “olhar da diáspora”: uma tática mercadológica ou preocupação social?	69
2.2.3. Algumas problemáticas enfrentadas pelo “olhar diaspórico”	72
CAPÍTULO 3. Questionamentos de gênero e sexualidade feminina na <i>Trilogia dos Elementos</i>	83
3.1. As mulheres na <i>Trilogia dos Elementos</i>	83

3.2. A sexualidade feminina e o sujeito pós-colonial em <i>Fogo e Desejo</i>	92
3.2.1. A referência do papel de gênero feminino através da religião e mitologia	97
3.2.2. O processo de globalização em <i>Fogo e Desejo</i>	101
3.2.3. Personagens que questionam a normatividade sobre a mulher hindu em <i>Fogo e Desejo</i>	102
3.3. A terra e o corpo feminino em <i>1947-Earth</i>	104
3.3.1. A representação de traumas e violências de gênero	105
3.4. Reflexões sobre as viúvas na Índia Colonial em <i>Às Margens do Rio Sagrado</i>	109
3.4.1. Reflexão sobre o estado das viúvas hindus	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS	123

INTRODUÇÃO

Com esta pesquisa pretendemos contribuir com as reflexões que buscam adensar a discussão sobre os hibridismos das produções cinematográficas de diáspora, utilizando a indiana como base, relacionado-as aos processos de modernização e globalização na esfera do cinema. Esta pesquisa se configura, também, como uma tentativa de compreender as discussões pós-coloniais de gênero e sexualidade feminina apresentadas por Deepa Mehta, na *Trilogia dos Elementos*.



Fogo e Desejo (*Fire*, 1996), *1947-Earth* (1998) e *Às Margens do Rio Sagrado* (*Water*, 2005), constituem a *Trilogia dos Elementos*, de Deepa Mehta.

Fogo e Desejo (*Fire*, 1996) é o primeiro filme da *Trilogia dos Elementos* e é ambientado no início dos anos 1990, dentro de uma família conjunta de classe média, em Nova Déli, capital indiana. O filme começa com a chegada da mais nova integrante da família: Sita (Nandita Das), que após ter seu casamento arranjado com Jatin (Javed Jaffrey), muda-se para a casa da família de seu marido.

Jatin é dono de uma locadora de filmes, enquanto seu irmão mais velho, Ashok (Kulbhushan Kharbanda), é dono de uma loja de alimentos. Este é casado com Radha (Shabana Azmi). Para agradar seus parentes, Jatin concorda em casar-se com Sita, porém mantém uma amante chinesa, Julie, que recusou-se a viver a vida dentro de costumes hindus e preferiu manter-se

como amante. Além dos personagens já apresentados, há, também na casa, a mãe dos dois irmãos, a viúva Biji (Kushal Rekhi), que após um derrame ficou muda e paraplégica e Mundu (Ranjit Chowdhry), o serviçal da família.

Após descobrir que Ashok e Radha não podem procriar, o filho mais velho da família começa a seguir os ensinamentos de celibato de Gandhi e através da convivência com seu guru espiritual (*swami*, interpretado por Ram Gopal Bajaj) se abstém de desejos físicos, incluindo sexuais. Por causa desta escolha de Ashok em seguir o caminho espiritual, Radha sente-se obrigada a também abdicar de seus desejos, até a chegada de Sita, com quem tem um relacionamento homoafetivo no decorrer do filme.

O segundo filme, *1947-Earth* (1998), é baseado no livro de Bapsi Sidhwa *Ice Candy Man* (1991). A história passa-se durante o período da partição da Índia¹ em 1947, na cidade de Lahore. A história é narrada por Lenny (Shabana Azmi) adulta sobre sua infância.

Lenny (quando criança é interpretada por Maia Sethna) faz parte de uma rica família parsi, uma religião pacifista que se manteve fora dos conflitos entre hindus, sikhs e muçulmanos da região. A criança é parcialmente criada por uma babá, uma jovem hindu chamada Shanta (Nandita Das). Dois rapazes muçulmanos convivem com essa família e são apaixonados pela moça, Dil Navaz (conhecido como o “homem do sorvete”, interpretado por Aamir Khan) e Hassan (Rahul Khanna). Porém, com a Partição, este grupo de amigos sofrem diversas tragédias, principalmente após Lenny inocentemente entregar Shanta para um grupo de muçulmanos fervorosos que estavam erradicando qualquer pessoa com crença hindu.

Às Margens do Rio Sagrado (*Water*, 2005), terceiro filme da *Trilogia*, passa-se no final dos anos 1930s e possui como foco as dificuldades vividas por um grupo de viúvas habitantes de um *ashram*².

O filme conta a história e trajetória de Chuyia (Sarala Kariyawasam) após se tornar viúva aos 8 anos de idade. Ela é levada pelos pais ao *ashram* onde deverá viver o resto de sua vida em abnegação, conforme a tradição cultural hindu escrita no *Manusmriti*. No entanto, a condição das viúvas está sendo reconsiderada devido a filosofia nacionalista e de independência indiana

¹ A Partição ocorreu em 15 de agosto de 1947 em que o Império Britânico, antigo colonizador

² Local para retiro religioso, ermida espiritual ou mosteiro.

engrandecida pelo líder político Mahatma Gandhi, que ganha visibilidade neste momento da história da Índia. É neste cenário político que o filme se insere.

Nesta introdução faremos uma primeira abordagem de caráter histórico e teórico para compreendermos a ideia de nação e cultura que serão utilizadas ao longo da pesquisa.

A milenar história indiana teve seu início quando a primeira civilização se formou aos arredores do vale do Rio Indu, em que originou o nome do país. Em 1500 a.C., a Índia foi invadida por povos nômades das tribos árias que dominaram a civilização Hindu que se formava. Este período ficou conhecido como o Período Védico e durou cerca de mil anos.

Os Vedas, as escrituras de hinos em sânscritos da época, ensinavam a noção de vida e sociedade para esses povos. No final do século IV, ocorreram transformações no país, em que surgiram novas religiões e formas de pensar a comunidade. Foi nessa época, graças aos reis e religiosos que moravam no território indiano, que surgiram o Budismo e o Jainismo. Em seguida, com as invasões de turcos, árabes e afegãos, o Islamismo também foi introduzido na região.

A Dinastia Mughal dominou a Índia durante os séculos XVII a XIV, e deixou importantes marcas arquitetônicas no país. O Taj Mahal, por exemplo, foi construído neste período.

O primeiro povo ocidental a chegar na Índia, através das navegações, foi o português que, com Vasco da Gama, se estabeleceu no norte do país, na cidade de Goa. Foi somente em 1858 que os ingleses, vindos com a Companhia Inglesa das Índias Orientais, estabeleceram-se no país. Eles administravam mais da metade da Índia e o país ficou conhecido, a partir deste momento, como Índia Britânica. As faixas territoriais restantes, ficaram sob o domínio de autoridades hindus e muçulmanas, conhecidas na época como os marajás.

Foi durante o século XX, com o crescimento nacionalista disseminado por Mahatma³ Gandhi e Jawaharlal Nehru, conhecido como o movimento de “descolonização” da Índia, ganhou força logo após o final da Segunda Guerra

³ Nome ficcional criado pelo político que pode ser traduzido como “A grande alma”.

Mundial. O país conquistou sua independência em 15 de agosto de 1947, à meia noite, dando início ao processo de partição do país entre Índia e Paquistão, um dos momentos mais traumáticos da história dessa civilização.

Para compreendermos como os processos pós-coloniais e de globalização afetaram a ideia de nação, faremos uma apresentação de como alguns conceitos-chaves foram idealizados e como estes serão importantes para essa pesquisa que trabalha com hibridismos identitários e narrativos.

A Revolução Francesa, que durou de 1789 à 1799, foi um período de intensas reformas, políticas e sociais, originadas pelos ideais iluministas da época. Este movimento teve impacto duradouro na França, em todo o continente europeu e, por conseguinte, no pensamento ocidental. A ordem social, que era definida por estruturas hierárquicas e pelo clero, é reestruturada pela formação de estados-nações e pelo início do secularismo. Os desdobramentos e conquistas da revolução deram início ao período histórico de transição para a era moderna. A partir desta deu-se, também, o início do crescimento capitalista no país e o desenvolvimento industrial.

Os estados-nações, frutos da modernidade e da secularização, cunharam um cenário político e social descentralizado. Benedict Anderson⁴, ao examinar a ascensão de sentimentos nacionalistas neste período, passa a compreender a nação como uma formulação do imaginário coletivo.

Em sua análise, o autor considera que nação é *uma comunidade política imaginada*, limitada e soberana. Anderson a entende como *imaginada* uma vez que cada membro da nação não pode conhecer e nem ouvir falar de todos os seus companheiros, embora exista em seu imaginário uma ideia de comunhão entre eles. Seria também *soberana* por se estruturar sobre a lacuna deixada pela queda do Antigo Regime, assim como pode ser considerada *comunidade* por ser “concebida como uma profunda camaradagem horizontal.”⁵

⁴ Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008, p. 34.

⁵ *Ibidem.*, p. 34.

Seguindo as mesmas concepções de Anderson, Stuart Hall⁶ afirma que, para a ideia de nação ser consolidada, foi preciso que houvesse um vínculo que unisse essa sociedade: a história dessa cultura.

O autor selecionou alguns elementos principais para explicar como a história da nação é compartilhada. A *narrativa* é uma das formas fundamentais de manutenção da memória coletiva, seja na forma em que é narrada na literatura, na mídia ou na cultura popular. Do mesmo modo que a *continuidade* histórica de caráter atemporal (decorrente de tradições) e a ênfase nas origens são estrategicamente perpetuadas, de diversas formas, no imaginário da população.

A continuidade está vinculada às *práticas inventadas* desse povo, que através da repetição, de natureza ritualística ou simbólica, constroem um passado histórico coerente e compreensível. Assim sendo, a origem histórica da nação, que se encontra em um passado remotamente distante, se torna mítica. Esta é reconhecida na teoria de Hall como o *mito fundacional* de uma nação.

Ella Shohat e Robert Stam⁷ também afirmam que a nação é um conceito artificial, produto moderno e imposto a um grupo de indivíduos através de histórias nacionais que exibem, em grande escala, determinada sucessão de temas. Para os autores, o cinema se tornou, em pouco mais de cem anos de existência, um grande construtor cultural:

[...] a autoconfiança nacional, compreendida, em geral, como a pré-condição para a nacionalidade – ou seja, a crença generalizada de que indivíduos distintos compartilham origens comuns, condições, localizações e aspirações – associou-se amplamente às ficções cinematográficas.⁸

Seguindo a compreensão de cinema como parte formadora de cultura, Graeme Turner⁹ entende esta forma de arte como uma prática social. Para ele “o cinema não reflete nem registra a realidade” e sim constrói, através de códigos, quadros de realidade capazes de representar “convenções, mitos e

⁶ Stuart Hall, *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A, 2011, p. 52.

⁷ Ella Shohat e Robert Stam, *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 144.

⁸ *Ibidem.*, p. 144.

⁹ Graeme Turner, *Cinema como Prática Social*, São Paulo, Summus, 1997, p. 128.

ideologias de sua cultura, bem como mediante práticas significadoras específicas desse meio de comunicação”. Isto permite que discussões sobre a modernidade e a nação possam ser feitas através das obras cinematográficas.

Estes pensadores fazem parte do grupo dos Estudos Culturais, uma escola que baseia seus estudos na hipótese de que existem relações de poder e dominação entre diferentes culturas. Os pesquisadores dos Estudos Culturais focam-se nas relações entre culturas, nações, povos, etnias, raças, orientações sexuais e gênero, que são resultados de conquistas coloniais ocidentais e discutem, consecutivamente, as relações assimétricas advindas dos processos de tradução, resistência, mestiçagem ou hibridização cultural que resultou na formação de identidades múltiplas.¹⁰

O sujeito pós-moderno de Stuart Hall¹¹, carrega consigo o novo conceito de indivíduo, agora totalmente dependente de fatos históricos e de como se relaciona com a sociedade. Este, só se tornou possível, devido às diversas modificações globais decorrentes da Segunda Guerra Mundial, como a implementação do capitalismo, Revolução Industrial e a globalização.

A *globalização* é o processo que busca a homogeneização capitalista do globo, através da “integração” cultural, econômica, social e política mundial. Devido a esta homogeneização, a compressão tempo-espço formou novos pólos de consumo e produção, dando origem aos conceitos de *eurocentrismo* e *multiculturalismo*¹².

A ideia de eurocentrismo deu-se a partir da grande proliferação cultural europeia após Grandes Navegações nos séculos XV e XVI, também após colonização europeia de grande parte do globo, e conseqüentemente por ser até hoje, principal influência global cultural, política e econômica. Com a diversificação cultural mundial, crê-se também que os produtos atuais são multiculturais, pensados assim, não somente como originários da Europa e dos Estados Unidos para o resto do mundo, mas como uma troca efetiva de informações culturais.

¹⁰ Informações sobre os Estudos Culturais foram retiradas do site < <http://www.espacoacademico.com.br/027/27wlap.htm> > acesso em 17/02/2016.

¹¹ Stuart Hall, *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A, 2011

¹² Ella Shohat e Robert Stam, *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 140.

O hibridismo é visto por Néstor García Canclini como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.”¹³.

Precisamos ter em vista que o conceito de hibridismo pode sugerir fácil integração dos pólos em questão. No entanto, por diversas vezes, esses processos possuem contradições e características que não se deixam hibridar. Podemos criar ligação entre essas características e as das identidades transnacionais da diáspora indiana, em que o sujeito se encontra no embate cultural de sua criação e da realidade em que vive.

Hibridismo é um tópico de múltiplas compreensões, tanto que, por isso, muitas vezes é substituído por outros conceitos que possuam o mesmo significado, porém de forma menos abrangente. Neste trabalho, o hibridismo pode ser visto como uma formação identitária, mas também como característica narrativa dos filmes de Deepa Mehta.

No primeiro capítulo da dissertação, *O cinema pós-colonial e transnacional de Deepa Mehta*, abordaremos características históricas e estilísticas do cinema híndi, conhecido popularmente como Bollywood, através das reflexões dos autores Yves Thoraval¹⁴, K. Moti Gokulsing e Wimal Dissanayake¹⁵.

As especificidades culturais deste cinema são utilizadas por Deepa Mehta para se comunicar com o seu público, seja o nativo ou o da diáspora. As reflexões advindas dos estudos de melodrama de Peter Brooks¹⁶ e Mariana Baltar¹⁷ e logo depois, o melodrama em seu quadro pós-colonial, vistos por Sheetal Majithia¹⁸ e Ira Bhaskar¹⁹, nos darão embasamento para a análise feita

¹³ Néstor G. Canclini, *Culturas Híbridas*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2011, p. xix.

¹⁴ Yves Thoraval, *The Cinemas of India*, Nova Delhi, Macmillan India Ltd., 2000.

¹⁵ K. Moti Gokulsing e Wimal Dissanayake, *Indian Popular Cinema – A Narrative Of Cultural Change*, Inglaterra, Trentham Books Limited, 1998.

¹⁶ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination – Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven and London, Yale University Press, 1995.

¹⁷ Mariana Baltar, *Realidade Lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*, Universidade Federal Fluminense, 2007.

¹⁸ Sheetal Majithia, *Rethinking Postcolonial Melodrama and Affect*. Toronto, University of Toronto Press, Modern Drama, Vol. 58, 2005.

¹⁹ Ira Bhaskar *Emotion, Subjectivity, and the Limits of Desire; Melodrama and Modernity in Bombay Films, 1940-'50s* in Christine Gledhill (ed). *Gender meets genre in postwar cinemas*. Urbana, Chicago, Springfield, University of Illinois Press, 2012

neste primeiro capítulo, a respeito das presenças coloniais e pós-coloniais nos filmes.

Por final, discutiremos as identidades transnacionais e hibridismos, ao dar continuidade aos conceitos e autores vislumbrados nesta introdução, com o auxílio de demais pesquisadores pós-coloniais e sobre a alteridade, como Homi K. Bhabha²⁰, Edward W. Said²¹, Spivak Chakravorty Gayatri²² e Tomaz Tadeu da Silva²³.

O segundo capítulo possui como foco as produções da diáspora indiana, suas especificidades híbridas e características substanciais. Buscaremos compreender e problematizar questões transnacionais vistas nos filmes da *Trilogia dos Elementos*, como as representações de classe, gênero, nação e sexualidade.

Em uma de suas declarações, Deepa Mehta afirma que suas motivações estão em torno de temáticas indianas que desafiam tradições. A diretora afirmou que gostaria de desfazer estereótipos da Índia, como mística e exótica ao apresentar narrativas de dramas sociais.

A *Trilogia dos Elementos* foi recebida com diversas críticas positivas no ocidente, porém, em território indiano, criou um grande movimento de protesto vindo do partido fundamentalista de direita Shiv Sena. Os manifestantes queimaram sets de filmagens e fecharam cinemas que exibiam os filmes de Deepa Mehta, alegando que a diretora não conhecia a cultura indiana e a praticava perjúria em moldes ocidentais de representação da mulher hindu.

Utilizaremos das reflexões e análises das autoras Jigna Desai²⁴, Jasbir Jain²⁵, Avinash Jodha²⁶ e Uma Parameswaran²⁷ para compreendermos e

²⁰ Homi K. Bhabha, *O Local da Cultura*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013.

²¹ Edward W. Said, *Orientalismo – O Oriente como invenção do Ocidente*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

²² Spivak Chakravorty Gayatri, *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.

²³ Tomaz Tadeu da Silva (org.). *Identidade e Diferença*. Petrópolis, Vozes, 2000.

²⁴ Jigna Desai, *Beyond Bollywood: the Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*, New York/London, Routledge, 2004.

²⁵ Jasbir Jain. *Films, Literature and Culture: Deepa Mehta's Elements Trilogy*. Jaipur, Chaman Publications, 2007.

²⁶ Avinash Jodha in Jasbir Jain. *Films, Literature and Culture: Deepa Mehta's Elements Trilogy*. Jaipur, Chaman Publications, 2007.

²⁷ Uma Parameswaran in Jasbir Jain. *Films, Literature and Culture: Deepa Mehta's Elements Trilogy*. Jaipur, Chaman Publications, 2007.

problematizarmos algumas questões transnacionais apresentadas por Deepa Mehta na *Trilogia dos Elementos*.

Deepa Mehta é diretora, produtora e roteirista. Ela cresceu na Índia e mudou-se para o Canadá após casar-se com Paul Saltzman, em 1973. Seus filmes pertencem à produção da diáspora, mesmo quando tratando-se de histórias realizadas na Índia. Mehta possui diversos filmes, vídeos e episódios creditados em seu nome até o momento. Estes são, como diretora – *At 99: A Portrait of Louise Tandy Murch* (1974); *Danger Bay* (série, 1984-1989); *Travelling Light* (1986); *Martha, Ruth and Edie* (codirigido com Daniele J. Suissa e Norma Bailey, 1987); *The Twin de Inside Stories* (série, 1989-1991); *Sam and Me* (1991); *The Young Indiana Jones Chronicles* (série, um episódio, 1992); *Camilla* (1993); *Fogo e Desejo* (1996); *The Young Indiana Jones: Travel with Father* (codirigido com Michael Schultz, 1996); *1947-Earth* (1998); *Bollywood/Hollywood* (2002); *The Republic of Love* (2003); *Às Margens do Rio Sagrado* (2005), *Let's Talk About It* (documentário, 2006); *The Adventures of Young Indiana Jones: Journey of Radiance* (2007); *Heaven on Earth* (2008); *Os Filhos da Meia-Noite* (2012) e *Beeba Boys* (2015).

Ela produziu os seguintes títulos: *K.Y.T.E.S.: How We Dream Ourselves* (documentário, 1986); *Martha, Ruth and Edie* (1987); *Sam and Me* (1991); *Fogo e Desejo* (1996); *1947-Earth* (1998); *The Forgotten Woman* (documentário, produção executiva, 2008); *Heaven on Earth* (produção executiva, 2008); *Cooking with Stella* (produção executiva, 2009) e *Os Filhos da Meia-Noite* (produção executiva, 2012).

E como roteirista, Deepa Mehtra escreveu parte dos filmes de sua autoria. Em seus trabalhos, contam – *Fogo e Desejo* (1996); *1947-Earth* (escreveu com Bapsi Sidhwa 1998); *Bollywood/Hollywood* (2002); *The Republic of Love* (escreveu com Esta Spalding, 2003); *Às Margens do Rio Sagrado* (2005); *The Forgotten Woman* (documentário, 2008); *Heaven on Earth* (2008); *Cooking with Stella* (2009); *Os Filhos da Meia-Noite* (escreveu com Salman Rushdie, 2012) e *Beeba Boys* (2015).

No terceiro capítulo da dissertação, *Questionamentos de gênero e sexualidade feminina na Trilogia dos Elementos*, serão analisadas as críticas e comentários presentes nos filmes em relação à mulher indiana.

A *Trilogia dos Elementos* constitui-se como uma obra fechada através do uso da subjetividade de personagens femininas em três momentos históricos da Índia. Deepa Mehta discute de forma alegórica a relação do corpo da mulher associada à ideia de nação indiana.

Os filmes abordam o questionamento de coletividade imbricada ao gênero feminino como uma característica coletiva a todas as mulheres indianas e pela qual elas podem ser discriminadas em níveis de normatividade, como vistas por Madhuri Chatterjee²⁸. Deepa Mehta pontua como as opressões e violências sobre as mulheres foram caracterizadas pela história indiana como uma massa coletiva, sem poder ou ambições individuais.

Em *Fogo e Desejo*, o casal Radha e Sita ultrapassa zonas morais dentro da cultura indiana ao iniciarem um relacionamento homoafetivo. Este capítulo irá discutir como a formulação deste casal tornou-se uma forma de resistência de gênero feminino a regimes sociais. Iremos relacionar as duas personagens protagonistas com personagens mitológicos hindus e buscaremos questionar a subversão de um dos mais famosos rituais míticos, presente no filme. Para isso, utilizaremos de reflexões das pesquisadoras Bandana Chakrabarty²⁹ e, novamente, de Uma Parameswaran³⁰ e Jigna Desai³¹.

Em *1947-Earth*, a abordagem será feita através da violência de gênero que marcou a Partição indiana em seu momento de independência.

Os corpos femininos foram compreendidos como prêmios de guerra e conquista entre comunidades étnicas, vistos ao longo das análises da autora Neelam Raisinghani³².

²⁸ Madhuri Chatterjee in Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture*, New Delhi, Chaman Publications, 2007.

²⁹ Bandana Chakrabarty in Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture*, New Delhi, Chaman Publications, 2007.

³⁰ Uma Parameswaran in Jasbir Jain. *Films, Literature and Culture: Deepa Mehta's Elements Trilogy*. Jaipur, Chaman Publications, 2007.

³¹ Jigna Desai, *Beyond Bollywood: the Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*, New York/London, Routledge, 2004.

³² Neelam Raisinghani in Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture*, New Delhi, Chaman Publications, 2007.

Às *Margens do Rio Sagrado*, é um filme sobre três mulheres, Chuyia, Kalyani (Lisa Ray) e Shakuntala (Seema Biswas), que buscam questionar o ciclo imposto pelo hinduísmo à condição de viuvez. A identidade das mulheres indianas é governada pelo seu laço de parentesco masculino, seja pela figura do pai, do marido ou do filho, que detém responsabilidade e poder sobre seus corpos. Ao tornar-se viúva, a mulher hindu é culturalmente obrigada a passar por um estado de “morte social”, como referida por Tuntun Mukherjee³³.

Novamente o questionamento sobre a Índia está colocada no corpo feminino, os pensamentos fundamentalistas investem a responsabilidade da manutenção da tradição e dos valores nas mulheres. Utilizaremos do auxílio das análises das pesquisadoras Vijaya Singh³⁴, Rama Rani Lall³⁵ e Uma Mahadevan³⁶ para compreendermos a relação de corpo e propriedade da viúva hindu.

Utilizaremos a abordagem teórica com o reforço do contexto histórico indiano para encaminharmos os questionamentos feitos através das análises fílmicas. Com isso, buscaremos adensar as reflexões sobre as críticas apresentadas por Deepa Mehta sobre o gênero e sexualidade feminina em a *Trilogia dos Elementos*, com o objetivo de contribuir para a compreensão de temas e características de produções da diáspora, na esfera cinematográfica.

E, por fim, responder as pontuações apresentadas pela diretora e pelos críticos sobre textos diáspóricos que nos fazem pensar: “Onde são traçados os limites culturais? Quem os desenha?”³⁷

³³ Tuntun Mukherjee in Jasbir Jain. *Films, Literature and Culture: Deepa Mehta's Elements Trilogy*. Jaipur, Chaman Publications, 2007, p. 219.

³⁴ Vijaya Singh in Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture*, New Delhi, Chaman Publications, 2007.

³⁵ Rama Rani Lall in Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture*, New Delhi, Chaman Publications, 2007.

³⁶ Uma Mahadevan in Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture*, New Delhi, Chaman Publications, 2007.

³⁷ Uma Parameswaran in Jasbir Jain. *Films, Literature and Culture: Deepa Mehta's Elements Trilogy*. Jaipur, Chaman Publications, 2007, 20.

CAPÍTULO 1. O cinema pós-colonial e transnacional de Deepa Mehta

Neste capítulo, faremos uma aproximação do cinema de diáspora em que a *Trilogia dos Elementos* está inserida, a partir de características da maior indústria de cinema indiano, mais conhecida como Bollywood.

Através de uma introdução histórica, apresentaremos a importância da construção de um cinema nacional para a Índia em seu processo de independência colonial. O fortalecimento deste cinema deu-se com base em pensamentos nacionalistas e a busca por raízes que influenciaram a narrativa e estilo dessa cinematografia.

Em seguida, aproximaremos a análise dos filmes em relação ao melodrama e ao quadro pós-colonial, para, por último, discutirmos como a identidade híbrida do sujeito da diáspora abre espaço para discussões transnacionais e de gênero.

1.1. O cinema nacional indiano

A chegada do cinema na Índia ocorreu em 1896 através da exibição de filmes dos irmãos Lumière, quando o país ainda se encontrava sob domínio britânico. As projeções de pequenos jornais europeus foram recebidas com grande entusiasmo pela alta elite europeia vivente na Índia no início do século XX. Logo fotógrafos nativos começaram a ter interesse pelas imagens em movimento e, com o crescimento do cinema em território nacional, deu-se início também à demanda por narrativas que tivessem relação com a cultura e as preocupações indianas. Esse emergente sentimento nacionalista foi importante para o crescimento de filmes com temáticas culturais endógenas ainda durante o período colonial.

O mais conhecido pioneiro do cinema indiano foi Dhundiraj Govind Phalke (conhecido popularmente como Dadasaheb Phalke). Ele acreditava fortemente na filosofia nacionalista de *swadeshi*,³⁸ crença segundo a qual os

³⁸ *Swadeshi* significa autossuficiência. O movimento *swadeshi* foi uma estratégia política destinada a remover o Império Britânico do poder e das condições econômicas da Índia. Estratégias do movimento *swadeshi* envolviam boicotar produtos britânicos e revitalização dos produtos nacionais e seus processos de produção.

indianos deveriam administrar sua própria economia na perspectiva de uma futura independência.³⁹

Após assistir uma adaptação da história da vida de Cristo, exibida em Bombaim em 1910, Phalke decidiu usar a nova arte para contar histórias com as quais ele e a maioria dos indianos estavam familiarizados, pretendendo, assim, educar e difundir conhecimento para a sociedade indiana. Viajou a Londres, onde comprou equipamentos e então produziu o primeiro filme popular indiano, chamado *Raja Harishchandra* (1913). A obra foi baseada em dois grandes épicos indianos: o *Ramayana* e o *Mahabaratha*, ambos conhecidos pela maior parte dos indianos.

O filme fala sobre um grande rei que sacrifica tudo – poder, esposa e filhos – por justiça. O grande sofrimento deste rei chama a atenção dos deuses que, comovidos pelos princípios do monarca, o devolvem sua antiga glória. Os papéis femininos eram feitos por homens, pois na época mulheres que trabalhavam nessa arte eram vistas como depravadas.

Apesar das histórias serem bastante conhecidas, havia textos explanatórios adicionais em híndi, urdu, inglês e, às vezes, as projeções eram acompanhadas por explicações orais, tendo em vista a larga escala de analfabetos existentes no país. *Raja Harishchandra*, imediatamente deu ao emergente cinema indiano a autenticidade de conteúdo cultural, intelectual e de movimento anticolonialista (ou movimento *swadeshi*) do final do século XIX e começo do XX.⁴⁰

Esse filme também é importante por apresentar o gênero mitológico, específico do cinema indiano. Filmes com a atmosfera do “fantástico” e devoção religiosa atraíram enormes multidões por serem considerados educacionais em relação a cultura indiana.⁴¹ Houve vezes em que a audiência chegou a relacionar, através desses filmes, atores e atrizes com figuras religiosas, colocando fotos desses artistas em locais de reza junto às imagens de deuses.

A profunda “indianização” desse cinema marcou sua identidade, mesmo antes da chegada do cinema falado, exportado por Hollywood, na década de 1930. K. Moti Gokulsing e Wimal Dissanayake associaram essa fase de

³⁹ Yves Thoraval, *The Cinemas of India*, Nova Delhi, Macmillan India Ltd., 2000, p. 6.

⁴⁰ *Ibidem.*, p. 6.

⁴¹ *Ibidem.*, p. 6.

crescimento do cinema indiano com a outra face de Janus⁴²: ao olhar para o passado, é possível ver a reconexão com as tradições e, ao mesmo, tempo, ver a abertura de inovações e de recursos vindos da indústria de cinema americana.⁴³

Em 1927, apenas 15% dos filmes distribuídos na Índia eram indianos e, dos 85% estrangeiros, 90% eram hollywoodianos. A Primeira Guerra Mundial provocou o fim da distribuição de produções europeias no mundo, na Índia não foi diferente.⁴⁴ A *Universal Pictures*⁴⁵ americana dominou o sistema de distribuição indiano e na época, os filmes hollywoodianos, por terem a distribuição mais barata, mesmo se comparados a filmes indianos, tiveram mais facilidade com a mercantilização. No entanto, entusiasmados pelo espírito *swadeshi*, associações de produtores e distribuidores como a *Bombay Cinema and Theatres* e a *Indian Motion Picture Producers Association* protestavam a favor de que filmes nacionais tivessem 50% das telas dos cinemas, com a ideia implícita de prejudicar a produção externa, especialmente dos colonizadores. A maior preocupação era a de “proteger a sociedade indiana e seus costumes da ameaça ocidental”⁴⁶.

Na década de 1940, a arte cinematográfica estava consolidada na Índia, com um significativo domínio sobre o entretenimento de massa e como grande construtor cultural. A fórmula de sucesso nas bilheterias estava criada e consistia na inserção de elementos como as canções, dança, espetáculo, retórica e fantasia, características relevantes do melodrama.

O sistema de estúdios dominou o cenário indiano até a década de 1950. Desde o início, a influência americana nas produções dos filmes indianos era evidente, não somente pela implementação do sistema de estrelas⁴⁷, como

⁴² Segundo a mitologia romana, Janus era uma divindade que possuía duas cabeças, viradas em direções opostas.

⁴³ K. Moti Gokulsing e Wimal Dissanayake, *Indian Popular Cinema – A Narrative Of Cultural Change*, Inglaterra, Trentham Books Limited, 1998, p. 13.

⁴⁴ Yves Thoraval, *The Cinemas of India*, Nova Delhi, Macmillan India Ltd., 2000, p.22.

⁴⁵ A *Universal Pictures* (também conhecida por Universal Studios) é, hoje, subsidiária da NBC Universal, um dos seis maiores estúdios do cinema mundial.

⁴⁶ Yves Thoraval, op. cit., p.18. Texto original: “*protect Indian society and its customs from the Western menace.*”

⁴⁷ Foi o método de criação, promoção e exploração de celebridades de cinema, criado pela indústria cinematográfica de Hollywood, visando a publicidade dos filmes. Jovens e promissores atrizes e atores eram selecionados, criava-se *glamour* e *personas* sobre eles, muitas vezes com nomes e histórias de vida falsos, como, por exemplo, Cary Grant, cujo nome de batismo era Archibald Alexander Leach.

também por características adquiridas pelos primeiros estúdios, como, por exemplo, a departamentalização de toda a equipe em todos os aspectos de filmagem.

A década de 1950 foi marcada como a “Idade de Ouro” do cinema popular indiano. O cinema é considerado uma arte urbana em todo o mundo e, durante esse período, o movimento de urbanização do imaginário indiano estava acontecendo como nunca.⁴⁸

Simultaneamente, o distinto cinema de arte indiano, conhecido como Cinema Paralelo, tomou forma com o bengalês Satyajit Ray. Seu filme *Pather Panchali* (1955) ganhou fama internacional e reconhecimento de crítica. *Pather Panchali*, *Aparajito* (1956) e *Apur Sansar* (1959) ficaram conhecidos como a *Trilogia de Apu*, uma das obras primas do cinema mundial. Com influência do neorealismo italiano, o cinema de Ray tem ênfase no realismo, na sondagem psicológica e na poesia visual. Utilizando-se de filmagens externas em vez de estúdios, sob influência da *nouvelle vague* francesa, e fazendo uso de atores não profissionais, Ray contrastava enormemente com as práticas comuns do cinema indiano da época. Este diretor foi de grande importância e referência para Deepa Mehta quando filmou a *Trilogia dos Elementos*.

Outro fator que deve ser levado em conta ao falar da indústria cinematográfica indiana é o fato de que não existe apenas uma e, sim, cinco indústrias com características distintas na Índia.

Com o crescimento avassalador da cinematografia indiana, cada região seguiu seu próprio padrão dentro dessa arte, são os chamados Cinemas Regionais.⁴⁹ Existem sete tipos diferentes de cinema reconhecidos atualmente – o cinema *bengali* de Calcutá; o cinema *híndi* de Mumbai; o cinema *canará* de Karnataka; o cinema *malaiala* de Kerala; o cinema *marata* que nasceu em Nasik, desenvolveu-se em Kolhapur e Pune, mas agora tem Mumbai como sede; o cinema *tâmil* de Tâmil Nadu e o cinema *telugu* de Andhra Pradesh. Entre esses, há cinco indústrias cinematográficas diferentes, cada uma com a sua maneira de contar histórias.

⁴⁸ K. Moti Gokulsing e Wimal Dissanayake, *Indian Popular Cinema – A Narrative Of Cultural Change*, Inglaterra, Trentham Books Limited, 1998, p. 16.

⁴⁹ Yves Thoraval, *The Cinemas of India*, Nova Delhi, Macmillan India Ltd., 2000, p. 219.

As razões para a existência de tantas indústrias são, principalmente, as diferenças culturais e de idiomas entre os estados, o que dificulta o intercâmbio de filmes dentro do próprio país. A maior parte dos estados mantêm as línguas locais, ignorando o inglês ou híndi (as duas línguas mais faladas na Índia). Outra razão é a diferença de linguagens cinematográficas dentro dos filmes, a utilização diversificada de gêneros do cinema *híndi*, *marata* e *tâmil* fazem desses filmes os mais bem aceitos pela população indiana interna e da diáspora. Outros cinemas, como o *malaiala*, por exemplo, cultivam histórias tradicionais da Índia através de estéticas experimentais e não costumam sair do estado em que são produzidos.⁵⁰

O cinema *híndi*, conhecido popularmente como Bollywood, é, em termos de público, a indústria cinematográfica indiana mais conhecida. Ela abrange o maior número de espectadores dentro do país e possui grande reconhecimento internacional, especialmente onde existem as maiores diásporas, como Reino Unido, Estados Unidos, Canadá e Austrália.

1.1.1. Distinções e influências do cinema indiano

Para entender como o cinema indiano popular, ou cinema híndi, tomou forma e distinção, K. Moti Gokulsing e Wimal Dissanayake afirmam que é preciso analisar seis forças que exerceram profundo impacto no crescimento do cinema nacional, a saber: os contos épicos *Ramayana* e *Mahabharata*; o teatro clássico indiano; o teatro *folk*; o teatro *parsi* do século XIX; Hollywood e a MTV (Music Television).⁵¹

A primeira força que os autores propõem analisar é a constituída pelos épicos *Ramayana* e *Mahabharata*. Esses dois contos têm influenciado, há muitos séculos, a vasta massa populacional indiana, sendo encontrados em diversas formas de arte como poesia, drama, arte e escultura, alimentando a imaginação de vários tipos de artistas e educando a consciência da nação. A influência deles no cinema pode ser analisada em quatro níveis: temas, narrativa, ideologia e comunicação. Em vez de narrativas realistas, lineares e

⁵⁰ Yves Thoraval, *The Cinemas of India*, Nova Delhi, Macmillan India Ltd., 2000, p. 219.

⁵¹ K. Moti Gokulsing e Wimal Dissanayake. *Indian Popular Cinema – A Narrative Of Cultural Change*, Inglaterra, Trentham Books Limited, 1998, p.17.

diretas, bastante comuns em filmes hollywoodianos, o cinema popular indiano oferece uma estrutura diferenciada que pode ser melhor compreendida a partir das características narrativas desses dois épicos, junto a temáticas e ideologias imbricadas à eles.

O *Mahabharata* (a tradução literal para o português seria *A Grande Índia*) gira em torno das lutas entre duas famílias principescas, os Pândavas e seus primos, os Kauravas, para possuir um reino localizado perto da atual cidade de Déli. Além da narrativa épica, o *Mahabharata* desenvolve ideologicamente conceitos básicos do hinduísmo, os quatro objetivos de vida, que são: *dharma* (ação correta), *artha* (propósito), *kama* (prazer) e *moksha* (libertação).

O *Ramayana* (que pode ser traduzido por *Viagem de Rama*) celebra a vida e proeza do Príncipe Rama, que é exilado por seu pai sob o comando de sua madrasta Kaikeji. Rama parte para a floresta com sua esposa Sita e seu irmão Lakshman. Ao sair para caçar, deixa Sita sozinha e ela é raptada pelo rei-demônio Ravana. Rama, com ajuda do exército de macacos liderados por Hanuman, recupera Sita. Com dúvidas sobre a lealdade e pureza de sua esposa, Rama pede-lhe que faça o teste de fogo, pois comprovaria sua castidade caso ela saísse viva e intacta. Sita sobrevive ao teste e, mesmo sabendo que ela manteve-se intocada durante o cativeiro, Rama se sente obrigado a afastar-se. Leal ao marido, Sita aceita a sua condição, mas abre uma fenda no chão e é tragada pela terra. Triste com a perda da esposa, Rama se oferece ao deus da morte. Esse épico transmite os valores que regem o relacionamento entre humanos pelo hinduísmo: o caráter de pai, filho, irmão, esposa, monarca e servos ideais.

Segundo K. Moti Gokulsing e Wimal Dissanayake, “a ideologia central subjacente nos dois épicos é a preservação da ordem social existente e seus valores privilegiados.”⁵²

A importante ligação existente entre os dois contos e o cinema popular *mainstream* pode ser entendida como sendo a ideia de comunicação. Os épicos eram transmitidos oralmente e estavam relacionados a rituais e performances

⁵² K. Moti Gokulsing e Wimal Dissanayake. *Indian Popular Cinema – A Narrative Of Cultural Change*, Inglaterra, Trentham Books Limited, 1998, p .18. Texto original: “*The central ideology underpinning the two epics is one of preserving the existing social order and its privileged values.*”

populares. Por fazer parte do âmago da cultura indiana, foram encontradas articulações dessas obras em diversas formas de narrativas locais. Como, por exemplo, as histórias de amor, devoção e heroísmo foram reestruturadas dentro das narrativas contemporâneas do cinema híndi.

Essa apropriação de crenças e morais culturais pelo cinema é passada através do subtexto de quase todos os filmes comerciais e, por isso, Deepa Mehta também utiliza dessa característica narrativa em seus filmes, porém ela a subverte de forma crítica na *Trilogia dos Elementos*.

Em *Às Margens do Rio Sagrado*, por exemplo, a jovem viúva Kalyani é devota ao deus Krishna, que aparece, de forma implícita, como representado por Narayan, rapaz por quem a personagem se apaixona. Já em *Fogo e Desejo*, Mehta utiliza possíveis conhecimentos prévios do público sobre a mitologia hindu para fazer uma crítica à sociedade indiana, pois nomeia as duas personagens principais de Radha e Sita, também nomes de deusas procedentes do hinduísmo.⁵³

A segunda grande força que influenciou o cinema híndi foi o teatro sânscrito. Ele constitui um dos mais ricos e sofisticados modos de expressão da cultura clássica indiana. As peças eram formadas por grandes espetáculos de “dança-drama”. Na Índia, a ideia de teatro, de representação dramática e de ficção foi composta, em larga escala, pelo teatro sânscrito.

Em seguida, há o teatro folclórico (ou teatro do povo). Por diversos motivos, o drama sânscrito começou a decair depois do século X e outras formas dramáticas começaram a ser criadas em diferentes províncias. Esses dramas populares regionais (que eram basicamente trabalhos de camponeses sem conhecimento sobre teatro) tinham uma característica em comum: com vários níveis de competência e autenticidade, eles incorporaram, nas performances, as características do teatro clássico.

A quarta força também se encontra em uma modalidade teatral, o teatro *parsi* do século XIX. Este destacava-se pelos dramas sociais e históricos. Esteticamente, as peças possuíam misturas de realismo e fantasia, música e diálogo, narrativa e espetáculo, todos combinados no quadro do melodrama. O

⁵³ Analisaremos a sequência em que Narayan faz menção ao deus Krishna mais a seguir no capítulo. Enquanto a análise das personagens de *Fogo e Desejo* será feita no terceiro capítulo da dissertação.

teatro *parsi* - diferente do teatro popular, que representava um teatro rural, em vocabulário e tradições - representa o aspecto urbano, exposto a moldes ocidentais de entretenimento e produção de prazer.

A quinta grande influência foi Hollywood. Os musicais hollywoodianos fascinaram os cineastas indianos, que relacionavam de forma única os traços do cinema clássico americano e das performances indianas: o enredo não era usado para ligar a narrativa ao espetáculo. Pelo contrário, músicas e danças eram – e ainda são – usadas como expressões naturais de emoções e situações emergentes no dia a dia, intensificando o elemento fantasia através do espetáculo, criando a impressão de que eram naturais e lógicas. A música se constitui como componente essencial na construção das emoções culturais indianas.

A sexta e última força de que os autores se recorreram foi a MTV. O impacto da *Music Television*, disseminada através de canais internacionais, é bastante evidente nos filmes populares feitos no final da década de 1980 e no começo da década de 1990. O ritmo dos videoclipes, com cortes rápidos, sequências de dança e ângulos de câmera ficaram associados ao canal musical de televisão.

Estas seis grandes potências foram levantadas pelos autores no final dos anos 1990. Atualmente, pode-se pensar que a internet também é uma das grandes influências desse cinema popular. Sendo uma das formas pela qual indianos, viventes na Índia ou no exterior, têm acesso a filmes de forma globalizada e os consomem de forma ágil. Além de alterar a dinâmica de recepção, a internet também presta assistência ao *soft power* deste cinema nacional.

Soft power é um conceito desenvolvido por Joseph Nye⁵⁴ para descrever a capacidade de atrair e cooptar em vez de coagir, usar a força ou dar dinheiro como meio de persuasão. O *poder brando* é a capacidade de moldar as preferências dos outros, através de recurso e atração. Uma característica definidora deste poder suave é que ele é não coercitivo. A moeda do *soft power* é a cultura, os valores políticos e as políticas externas. Na indústria de cinema híndi, por exemplo, há uma forte pressão do setor turístico para filmes feitos

⁵⁴ A saber, procurar a obra: Joseph S. Nye Jr. *The Means to Success in World Politics*, Public Affairs, New York, 2004.

parcialmente fora da Índia, que em forma de permuta, criam diálogo com lugares (a serem) mais visitados por indianos e a relação de parceria feita através do comércio exterior. Como também na indústria da moda, em que novas tendências são ditadas pelos grandes filmes do momento.

Os filmes indianos que são vistos e apreciados por uma vasta massa de expectadores, frequentemente são musicais, melodramáticos, com claras e simples mensagens de moral. Eles representam um tipo específico de acesso ao cinema como uma forma de entretenimento de massa, com a união de fantasia, ação, canção, dança e espetáculo. Em termos de reação popular e de como a imaginação dos espectadores é formada, o cinema popular nacional é altamente significativo.

1.1.2. A imaginação melodramática e o quadro pós-colonial

O melodrama é o estilo narrativo mais utilizado pelo cinema indiano e, pelo qual, crenças, morais e ideologias são passadas às grandes massas. Utilizaremos os estudos feitos por Peter Brooks sobre a “imaginação melodramática”, para depois compreendermos como esta é feita dentro do quadro pós-colonial indiano. Este direcionamento da pesquisa será relevante para compreendermos como a diretora Deepa Mehta utiliza códigos presentes nos filmes da indústria cultural indiana e de formatos adquiridos pelas estéticas híbridas da diáspora para se comunicar com seu vasto e heterogêneo público receptor.

Ao final do século XVIII, a antiga ordem social, que era definida por estruturas hierárquicas e pelo clero, é reestruturada pela formação de estados-nações e pelo início do secularismo.

Segundo Stuart Hall⁵⁵, uma das formas construtoras da ideia de nação é a narrativa histórica de uma cultura.⁵⁶ Ela é vista como uma das formas fundamentais de manutenção da memória coletiva, seja como esta é contada na literatura, na mídia ou na cultura popular.

Dentro da concepção de narrativas populares, Peter Brooks traz uma nova contribuição para explicar como o melodrama foi de grande importância

⁵⁵ Stuart Hall, *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A, 2011, p. 52.

⁵⁶ A ideia de nação foi previamente abordada na introdução da dissertação.

no ocidente, para que os sujeitos secularizados se reorganizassem socialmente em relação às polaridades morais, antes regidas pela igreja.

O autor entende o melodrama para além de um gênero narrativo, mas como uma percepção de mundo, vinculada ao período da modernidade do qual chamou de “imaginação melodramática”:

Melodrama é uma forma para uma era pós-sagrada, na qual a polarização e a hiperdramatização de forças em conflito representam a necessidade de localizar e fazer evidente, legível e operativas aquelas grandes escolhas de maneiras de ser que acreditamos ser de fundamental importância mesmo que a gente não possa derivá-las de nenhum sistema de crenças.⁵⁷

A modernidade está diretamente ligada aos processos de transformação do mundo medieval para o secular, em cuja ordem social, a lógica capitalista de consumo, a crescente urbanização e a individualização do sujeito exercem grande influência. O melodrama, dentro de narrativas populares, está vinculado ao contexto histórico de “um mundo instável, dessacralizado, onde a gerência da vida privada e pública já não se faz através de instâncias centralizadoras”⁵⁸, onde a moral é revista, não sendo mais uma determinação do clero ou da monarquia.

Sendo assim, o melodrama assume a função de “encenar para uma esfera popular e massiva a constituição da subjetividade moderna e desestabilidade”⁵⁹ após a revolução, tornando-se a nova força moralizante e reguladora da vida privada.

Ao longo do século XIX, o melodrama se consolidou como representante das “lágrimas não contidas” (mobilização sentimental), caracterizado por narrativa e estética exacerbadas. Desse modo, é relacionado com a polarização superficial da trama entre o bem e o mal e, também, pelo uso do excesso como

⁵⁷ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination – Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven and London, Yale University Press, 1995, p. viii. Texto original: “[...] that melodrama is a form for a post-sacred era, in which polarization and hyperdramatization of forces in conflict represent a need to locate and make evident, legible, and operative those large choices of ways of being which we hold to be of overwhelming importance even though we cannot derive them from any transcendental system of belief.”

⁵⁸ Mariana Baltar, *Realidade Lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*, Universidade Federal Fluminense, 2007, p. 93.

⁵⁹ *Ibidem.*, p. 106.

reiteração de símbolos. Todos esses fatores contribuíram para a configuração de uma narrativa que daria ao modo melodramático um caráter pedagógico.

O melodrama acaba por operar estratégias de interação e aproximação com o público através da narrativa de fácil compreensão. Os personagens, de forma antagônica, tornam-se representantes dos valores morais que serão confrontados no filme. A mobilização de sentimentos como compaixão e comoção, que a narrativa busca criar entre público e determinado personagem, estabelece o valor moral que a obra melodramática pretende transmitir para a sua audiência. Esse engajamento favorece uma leitura preferencial. Segundo Mariana Baltar, esse modelo pedagógico trabalha de duas formas:

De um lado, o “ensinamento” através de um regime que privilegia o envolvimento sensório-sentimental e, de outro, um certo sentido de pedagogização, e, por vezes, até mesmo domesticação, do lugar das sensações e sentimentos na experiência da modernidade.⁶⁰

Peter Brooks chama de “moral oculta” essa reordenação do mundo moderno, articulado através da consciência individual das pessoas. Esta nova moral baseia-se em valores de virtuosidade e vilania em relação ao grupo social, não mais à escolhas de Deus. “O bem e o mal [podem ser] identificados da mesma maneira que as pessoas podem ser identificadas”⁶¹ e coloca, assim, as escolhas feitas sobre o poder de intuições e sentimentos no indivíduo.

A moral oculta está presentes em narrativas melodramáticas e possuem o intuito de “orientar” o espectador, através de ensinamentos e advertências que os personagens vivem ao longo das obras. Dessa forma, os antigos valores espirituais encontram-se mascarados através das morais apresentadas por essas narrativas.

A pesquisa de Peter Brooks foi feita em torno do mundo ocidental, porém a ideia de “imaginação melodramática” influenciou, e ainda influencia, diversas análises fora desse escopo. A seguir, veremos como as pesquisadoras Ira Bhaskar e Sheetal Majithia compreendem o melodrama dentro do quadro pós-

⁶⁰ Mariana Baltar, *Realidade Lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*, Universidade Federal Fluminense, 2007, p. 91.

⁶¹ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination – Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven and London, Yale University Press, 1995, p. 17. Texto original: “[...] good and evil can be named as persons are named.”

colonial, através do cinema indiano. Elas demonstram como o processo de modernização e secularização ocorreu de formas e níveis distintos em países não ocidentais.

1.1.3. O melodrama indiano

O secularismo é uma das características da era moderna e pós-moderna, porém, ele se deu de forma diversificada em várias comunidades ao redor do globo. Estudos recentes afirmam que é necessário questionar quando e como ele é produzido em locais fora do domínio ocidental, como, por exemplo, no território sul-asiático, onde existem estudos sobre uma possível modernidade hindu e islâmica.

É preciso ter em mente que existem duas formas de compreender o secularismo: “uma como prática política ou doutrina e outra como categoria epistêmica ou ontologia”.⁶² Na Índia, esse assunto é tratado principalmente na esfera política e, dentro da indústria cinematográfica, o secularismo é interpretado como a possibilidade de respeito mútuo entre todas as religiões. No entanto, há uma preferência constante nos filmes indianos em fazer referências a rituais religiosos hindus e (em menor escala) mulçumanos, como sequências de adoração a Shiva ou versos de mantras, que revelam uma preocupação nacionalista em preservar a religião e as tradições indianas.

Ira Bhaskar analisa questões de gênero, identidade e subjetividade dentro do contexto do cinema hindí⁶³, mais conhecido como Bollywood, a fim de responder à questões específicas desse cinema sobre a modernidade pós-colonial e o melodrama.

O melodrama é visto pela autora como uma das mais populares e contínuas formas culturais em que crises contemporâneas são cinematicamente representadas e negociadas. Emergente de períodos de

⁶² Rachel Dwyer, *Filming the Gods – Religion and Indian Cinema*, USA and Canada, Routledge, 2006, p.132. Texto original: “[...] one as a political practice or doctrine and one as an epistemic category or ontology”.

⁶³ O cinema indiano é constituído por cinco indústrias cinematográficas. Com o crescimento avassalador da cinematografia indiana, cada região seguiu seu próprio padrão dentro desta arte, chamados de Cinemas Regionais. As razões da existência de tantos cinemas são primeiramente as diferenças culturais e de idioma dos estados, que dificultam o intercâmbio de filmes dentro do próprio país. Porém o cinema hindí é o que mais possui destaque internacional, dentro das maiores diásporas indianas.

transição do sagrado para o moderno, o “melodrama é visto como negociador de traumas de deslocamento de lutas de classe e gênero, respondendo as dúvidas e impasses consequentes da secularização”.⁶⁴

Bhaskar entende-o como sendo capaz de narrar intensas experiências de momentos históricos em diferentes culturas. A autora argumenta que o cinema indiano desenvolveu formas de expressão distintas das existentes no ocidente, modelos expressivos e performativos autóctones, responsáveis pelas peculiaridades da linguagem fílmica dessa indústria cinematográfica.

De três formas particulares, Bhaskar enxerga caminhos pelos quais o cinema popular indiano desenvolveu especificidades sobre o melodrama: em primeiro lugar, seria “a orquestração do desejo”. Com a modificação da estrutura social indiana de feudal para moderna, logo após sua independência em 1947, diversos filmes dos anos 1950 apresentaram a modernidade como uma ameaça. Os personagens eram cheios de conflitos internos e a única opção seria a autodestruição do sujeito. Esse ato era frequente quando haviam tentativas de desafiar a divisão de classes (a mistura de castas foi um grande assunto na época), a instituição da família e a ordem patriarcal.

Em segundo lugar, a autora entende o “melo” da palavra melodrama de forma metafórica – Bhaskar enxerga a centralidade e a funcionalidade de canções em filmes indianos como a opção para uma linguagem indizível. Elas aparecem de forma hiperbólica e utilizam expressões do desejo do sujeito, em uma estética distintivamente indiana.

Por último, o melodrama indiano pode ser visto na presença de “idioma e a relação da cultura com o sagrado”. Em contraposição com a discussão feita até agora, principalmente por Brooks sobre a moral oculta, este item não corrobora com mudanças estruturais dessacralizadas.

Dentro da estrutura melodramática indiana, o “tradicional sagrado” é visto em diferentes formas e em quase todas as obras. Em vários filmes do cinema híndi podemos detectar o uso de línguas vernáculas que se mantêm presentes e ganham importância ao serem usadas para manifestar a fé

⁶⁴ Ira Bhaskar *Emotion, Subjectivity, and the Limits of Desire; Melodrama and Modernity in Bombay Films, 1940-'50s* in Christine Gledhill (ed). *Gender meets genre in postwar cinemas*. Urbana, Chicago, Springfield, University of Illinois Press, 2012, p. 162. Texto original: “[...] melodrama is seen as negotiating the dislocating traumas of class and gender struggle, answering the doubts and aporias consequent of secularization [...]”

espiritual. A afirmação religiosa acontece em decorrência aos processos políticos nacionalistas da Índia moderna, em que, desde a recente independência do país em 1947, foi utilizada como estratégia anticolonial.

“A ‘tradição’ reformada, com a espiritualidade como seu núcleo, foi crucial para o domínio interno da cultura nacional que marcou o caráter distintivo da Índia moderna.”⁶⁵ Junto com resquícios do colonialismo, a modernidade indiana gerou, na elite do país, um olhar crítico sobre a tradição e, com o nascer do nacionalismo pró-independência, deu-se início a uma grande autoconfiança nacional.

Em exemplos como o da Índia, a ideia universal de modernidade é criticada por diversos estudiosos que a compreendem como particular a cada local. Sheetal Majithia concorda com o pensamento de Bhaskar e argumenta que, devido às condições irregulares que caracterizam as estruturas globais e pós-coloniais, os melodramas emergentes nesses contextos se relacionam de formas diferentes com o secularismo.

Para Majithia, o melodrama pós-colonial pode ser compreendido como tendo características esteticamente diferentes e ganha potencial ao gerar conhecimento e crítica através da “razão afetiva”.

Momentos de razão afetiva emergem através do uso fílmico de interrupções, flashbacks, reversão e simultaneidades. Entendimentos contra convencionais dessas características como falhas de representações realistas e os vários modelos de temporalidade que são oferecidos, servem como alternativas à linearidade progressiva e teleológica subjacente à modernidade homogênea e secular das narrativas oficiais do estado.⁶⁶

A autora explica que a razão é convencionalmente relacionada à mente e para expandir sua análise ao corpo, trabalha também com a ideia de afeto.

⁶⁵ Ira Bhaskar *Emotion, Subjectivity, and the Limits of Desire; Melodrama and Modernity in Bombay Films, 1940-’50s* in Christine Gledhill (ed). *Gender meets genre in postwar cinemas*. Urbana, Chicago, Springfield, University of Illinois Press, 2012, p. 172. Texto original: “A reformed ‘tradition’, with spirituality as its core, was crucial to the inner domain of national culture that marked the distinctiveness of the Indian modern.”

⁶⁶ Sheetal Majithia, *Rethinking Postcolonial Melodrama and Affect*. Toronto, University of Toronto Press, *Modern Drama*, Vol. 58, 2005, p. 2. Texto original: “Moments of affective reason emerge through the film’s use of interruptions, flashbacks, reversals, and simultaneities. Contra conventional understandings of these features as failures of realist representation, the various models of temporality they offer serve as an alternative to the inevitably progressive and teleological linearity underlying the homogenous and secular modernity of official state narratives.”

Para ela, é através do afeto que personagens inseridos em quadro pós-colonial entenderiam suas próprias subjetividades – “seculares, nacionais, étnicas e de gênero”⁶⁷.

Para Majithia, o melodrama pós-colonial representa um modo de compreensão da subjetividade, no qual a mente e o corpo trabalham em conjunto com as mudanças exteriores da sociedade. É através do corpo que as vicissitudes sociais são aceitas ou reprimidas através dessa “razão afetiva”.

Nos três filmes que compõem a *Trilogia dos Elementos* existem personagens que, curiosamente, apresentam problemas ou deficiências físicas, através dos quais é possível analisar o conceito de razão afetiva.

Em *Fogo e Desejo*, por exemplo, a mãe dos protagonistas masculinos é uma viúva, muda e paraplégica. Biji sofre com as mudanças advindas da modernidade na Índia e sinaliza preocupações de ordem moral ao tentar impor comportamentos hindus à sua família.

Jayita Sengupta, ao analisar essa personagem, entende-a como a matriarca da família que simboliza impasses vividos por todos os personagens da casa. Através de sua mudez, Biji demonstra a importância cultural e hierárquica que possui na família.

Ela é a matriarca muda que vê e compreende tudo, e sustenta firmemente os códigos tradicionais. Seu senso de indignação e impotência em relação Mundu e desgosto pro Radha, ao final do filme, significam a potência do tradicionalismo mudo, que maneja homens e mulheres indianos, desde os dias de Manu. A mudez de Biji, sua paralisia e indignação, o controle dela sobre a família, lindamente exprimem a bagagem de códigos tradicionais nos quais o patriarcado indiano continua por resistir mesmo no século XX e XXI.⁶⁸

⁶⁷ Sheetal Majithia, *Rethinking Postcolonial Melodrama and Affect*. Toronto, University of Toronto Press, Modern Drama, Vol. 58, 2005, p. 20.

⁶⁸ Jayita Sengupta in Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture*, New Delhi, Chaman Publications, 2007, p.105-106. Texto original: “*She is the mute matriarch who sees and understands everything and holds on to the traditional codes steadfastly. Her sense of indignation and impotent rage against Mundu and her disgust at Radha, at the close of the film, signify the potency of the mute traditionalism, which has had Indian men and woman in its sway, from the days of Manu. Biji’s dumbness, her paralysis and yet her indignation, her control over the family, beautifully signify the baggage of traditional codes which the Indian patriarchy continues to drag on even in the twentieth and the twenty-first century.*”

Em *1947-Earth*, a história é narrada pela jovem Lenny, que possui pólio, uma deficiência física em uma de suas pernas. Neste caso, o filme foi baseado em um livro pré-existente escrito por Bapsi Sidhwa. Porém, podemos pensar na leitura de caráter reflexivo sobre a relação das pessoas viventes na Índia durante o processo de independência do país. Como apresentado na obra fílmica e pela história mundial, esta emancipação forçada, além de ruptura geográfica, ficou conhecida como um grande choque social. Do qual nem mesmo as crianças saíram ilesas dos traumas físicos e psicológicos da época.

No último filme, *Às Margens do Rio Sagrado*, não há nenhuma personagem com incapacidades físicas, porém Madhumati, a responsável pelo mosteiro, é uma senhora de cerca de 70 anos e obesa. Ela aparece constantemente sentada e com dificuldades de locomoção durante todo o filme. Madhumati hierarquiza as mulheres viventes no *ashram* e tem como fonte financeira a exploração sexual de Kalyani. Uma das possíveis leituras que podem ser feitas sobre essa personagem se localiza na contradição das crenças hindus e seu comportamento dissimulado.

A princípio, a história baseia-se nos ensinamentos fundamentalistas hindus, segundo os quais as viúvas devem viver em abnegação de desejos físicos, inclusive alimentícios. Madhumati usa de seu poder social, como líder e “matriarca” do mosteiro, para prostituir uma das viúvas, com a finalidade de fazer a manutenção financeira do local. Além da preservação do *ashram*, ela utiliza este dinheiro para manter seus próprios prazeres, o que a faz entrar em conflito com as crenças religiosas que as outras mulheres estão conservando. As demais viúvas ignoram a dissimulação de Madhumati e o que ocorre com Kalyani, pois as condições de vidas destas mulheres seriam ainda mais difíceis sem a existência alternativa desses recursos, mesmo que ilegítimos.

Uma das influências de Deepa Mehta é o Cinema Paralelo, proferido neste mesmo capítulo anteriormente. Esse movimento do cinema indiano ficou conhecido pelo interesse em narrativas políticas e de causas sociais. Em decorrência da abordagem diversificada deste cinema, muitos cineastas se inspiraram em modelos alternativos aos do cinema popular e iniciaram o chamado *New Indian Cinema*.⁶⁹

⁶⁹ Yves Thoraval, *The Cinemas of India*, Nova Delhi, Macmillan India Ltd., 2000, p. 138.

O “Novo Cinema Indiano” vem crescendo e, nos últimos 10 anos, ganhou grande espaço na mídia e reconhecimento mundial. Isso ocorreu principalmente por conta do relacionamento deste cinema com o cinema de diáspora, que mutuamente se influenciam em narrativa e estética.

1.2. A *Trilogia dos Elementos* de Deepa Mehta e suas conexões com as discussões pós-coloniais

O primeiro tópico levantado por Ira Bhaskar, em seu texto, fala sobre a conexão da modernidade com a orquestração de desejos. Na década de 1950, diversos filmes da indústria cinematográfica indiana retrataram personagens que passaram por diversas dificuldades em relação ao progresso industrial de transição da Índia feudal para a moderna. Na *Trilogia dos Elementos*, as décadas apresentadas estão intrinsecamente ligadas a este processo de mudanças políticas.

Os últimos dois filmes da trilogia, *1947-Earth* e *Às Margens do Rio Sagrado* se passam, respectivamente, no ano de independência da Índia e no final dos anos de 1930. Períodos em que o movimento nacionalista pró-independência, mobilizados pelos líderes políticos Mahatma Gandhi e Jawaharlal Nehru, estava ganhando força no país.

A modernidade é sentida pelas personagens através das alterações das dinâmicas de suas vidas rotineiras. No entanto, é um processo conscientemente desconhecido. Os filmes são contados pela subjetividade feminina, sobre mulheres marginalizadas, pobres e sem qualquer poder, das quais vivem a parte de noções políticas e decisões econômicas. Caso das viúvas de *Às Margens do Rio Sagrado* e de Shanta em *1947-Earth*.

Fogo e Desejo, primeiro filme da trilogia, se passa na Índia dos anos 1990, em uma família de classe média. As mulheres desse filme possuem mais direitos e poderes. A ideia da influência ocidental sobre a identidade indiana é algo frisado como malevolente pelos personagens patriarcais e tradicionais do primeiro filme.

As mudanças derivadas da globalização podem ser encontradas de diversas formas neste filme. Tanto na ordenação da casa e trabalho dos integrantes da família, quanto nas identidades conflitantes apresentadas. Sita é jovem e moderna, possui dificuldades em aceitar as tradições impostas e as questiona durante todo o filme. Da mesma forma, a personagem chinesa, Julie, é vista como uma ameaça por buscar se aproximar dos modos ocidentais de sexualidade e independência. Ela, inclusive, recusa a instituição do casamento.⁷⁰ Deepa Mehta irá subverter esta perspectiva comum sobre a modernidade e a identidade cultural indiana ao conduzir um final positivo para as personagens que a questionam.

Os outros dois pontos levantados por Ira Bhaskar sobre o melodrama pós-colonial estão vinculados às músicas e representações do sagrado. Os momentos de quebra narrativa e o uso de músicas como uma língua indizível da cultura indiana podem ser vistos nos três filmes da trilogia.

Em *Fogo e Desejo* há apenas dois momentos musicais extradiegéticos e estes não se configuram dentro dos padrões fornecidos pela teórica em questão. No entanto, há sequências em que pode-se ouvir mantras espirituais, como, por exemplo, na cena do entregador de leite. A sequência começa com o amanhecer do dia, acompanhamos o entregador que atravessa a cidade de Nova Déli em sua bicicleta. As cores quentes do sol, em contraste com o asfalto e a cidade vazia, somada com o canto que é usualmente referido em rituais matinais, cria proximidade religiosa e cultural com o filme.



Cena do entregador de leite, ao som de *Jai Jagdish Hare*, canção religiosa em devoção a Vishnu, em *Fogo e Desejo*, 1996.

⁷⁰ A discussão de gênero e sexualidade é uma das análises apresentadas no terceiro capítulo da dissertação.

Em dois outros momentos, é possível ver o templo e práticas sufistas, onde, inclusive, Radha e Sita se encontram ao final do filme. Nesta obra, a relação do filme com o sagrado também é feita de forma crítica, ao utilizar de códigos mitológicos para fazer oposição culturais. Este tópico será visto com maior precisão no capítulo três.

Já nos outros dois filmes, há maior evidência de números musicais. Em *1947-Earth*, a relação amorosa entre Hassan, Shanta e Dil Navaz é descrita por números musicais de longa duração. Em filmes do cinema híndi (Bollywood) as rupturas narrativas para a exibição de clipes ocorrem principalmente em decorrência de momentos afetivos. Nos filmes de Deepa Mehta não é diferente.

O primeiro personagem a se aproximar afetuosamente de Shanta é Dil Navaz, de forma carismática e bem humorada, ele conquista a atenção da jovem moça e também de Lenny. A quebra de tempo narrativo desse casal acontece quando brincam com pipas na laje de uma casa. No entanto, Shanta possui maior inclinação afetiva para Hassan, um homem sensível e romântico. Ele leva Shanta para um passeio de bicicleta e trocam carinhos físicos, raros em filmes indianos.



Shanta com Dil Navaz (Quadro 1) e com Hassan (Quadro 2) em *1947-Earth*, 1998.

No terceiro filme da trilogia, *Às Margens do Rio Sagrado* há pelo menos duas sequências de quebra do tempo narrativo para apresentação ou reafirmação do casal Narayan e Kalyani.

A primeira sequência acontece logo após os dois se conhecerem. Começa a chover na cidade, Kalyani e Chuyia estão felizes com o encontro por acaso que tiveram com Narayan e brincam com a água, enquanto ele volta feliz para casa. A segunda cena musical ocorre após Narayan enviar uma carta

pedindo que Kalyani o encontre às escondidas durante a noite. Esta é a primeira cena em que o casal fica à sós.



Kalyani e Chuyia brincam com a chuva (Quadro 1) e Kalyani indo ao encontro de Narayan (Quadro 2), em *Às Margens do Rio Sagrado*, 2005.

Em *1947-Earth*, a relação com os idiomas ou com o sagrado é vista com maior distanciamento. Apesar de haver representações das culturas parsi, hindu, muçulmana e sikh, não há cenas de devoção religiosa. No entanto, elas aparecem como motivação de divisão territorial durante a Partição.

No terceiro filme esta relação é feita de forma direta e metafórica. Kalyani aparece rezando para o deus Krishna durante uma sequência ao início do filme, que aparece novamente depois, ao pintarem Chuyia como este mesmo deus em um festival. Porém, na sequência em que Kalyani sai às escondidas para encontrar Narayan no rio, Deepa Mehta cria uma ligação visual entre Krishna em Narayan, aproximando-o ainda mais da personagem que é devota a este deus.⁷¹



Narayan ao tocar flauta enquanto espera por Kalyani, em *Às Margens do Rio Sagrado*, 2005.

⁷¹ No hinduísmo, ambos os gêneros são importantes para a formação e articulação das responsabilidades do casal. Porém, o homem é reconhecido como o protetor principal do *dharma* (comportamentos necessários para vida em sociedade, como deveres, direitos, condutas e virtudes). A sua esposa participa como sua parceira e associada, que o ajuda a complementar seus esforços. Portanto, na crença hindu, muitas vezes, as mulheres enxergam seus esposos como deuses no qual devem ser devotas, sem questioná-los. Informação retirada de < <http://hinduwebsite.com/marriage.asp> > acesso em: 10/12/2015.

O primeiro enquadramento em que o personagem aparece é inteiramente azul escuro, com a sua silhueta tocando a flauta em preto. Krishna é um dos deuses hindus mais conhecidos, é o oitavo avatar de Vishnu, deus pertencente à maior trindade hindu, junto a Brahma e Shiva. Em sânscrito *krsna* é adjetivo de “negro”, “azul” ou “azul escuro” e no substantivo é utilizado para dar sentido de “noite” ou “escuridão”. Este deus aparece em diversos contos mitológicos, entre eles, o mais importante é o *Mahabharata*. Krishna é normalmente retratado por ter pele negra ou azul, sorridente e por tocar uma flauta. Também conhecido por seu amor romântico pela *gopi* (serviçal) Radha. É um deus que veio da elite, das castas altas, e Radha era uma de suas serviçais. Para o espectador imerso na cultura mitológica indiana, também relacionado com o cinema popular, estas referências poderiam criar uma possível analogia, sendo intensificada pelo uso da flauta e das cores do quadro.

Outra aproximação feita nesta sequência é a relação amorosa entre os deuses Krishna e Radha e a possível relação dos papéis sociais de Narayan e Kalyani, sendo ele de casta alta e ela, viúva em abnegação.

Dentro do quadro romântico estilizado da narrativa Radha-Krishna de amor ideal (reforçada através das melodias de fundo), a relação entre Narayan e Kalyani gradualmente floresce. Kalyani começa a trocar olhares que expressam sua confiança e seu status como um igual a Narayan, um amante idealista e Gandhiniano. Seu relacionamento com ele mostra uma abertura para si, sempre que ela está fora dos limites do olhar social que a nega esta liberdade. A partir deste "intercâmbio literal de olhares" que é interpretado dentro de uma semântica cultural por leitor ou espectador como insiders culturais, à teorização do "olhar" da diáspora, implica uma reflexão global sobre a pitoresca representação poética, enquadrado a uma essência da cidade de Benares [Varanasi⁷²] também, cuja fervilhante vida cultural é praticamente estabilizada, pretendida por Mehta talvez para chamar a atenção exclusivamente ao isolamento e à vida reclusa das viúvas estigmatizadas.⁷³

⁷² Cidade na Índia para onde as viúvas são normalmente enviadas.

⁷³ Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture, Deepa Mehta's Elements Trilogy*, Jaipur, Chaman Enterprises, 2007, p. 207 e 208. Texto original: “*Within the stylised romantic frame of the Radha-Krishna narrative of ideal love, (reinforced through the background melodies) the relationship between Narayan and Kalyani gradually flowers. Kalyani begins to Exchange looks expressing her confidence and her status as an equal with Narayan, an idealistic lover and Gandhian. Her relationship with him shows an opening of her self, whenever she is outside the boundaries of the social gaze that denies her this freedom. From this 'literal interchange of looks' that are interpreted within a cultural semantics by reader or viewer as cultural insiders, to the theorisation of the diasporic 'gaze', entails an overall consideration of the poetic, picturesque, framed representation of an essence of the city of Benares too, whose teeming cultural life is virtually stilled, intended by Mehta perhaps to draw attention solely to the isolation and reclusive life of the stigmatised widows.*”

1.2.1. Vínculos pós-coloniais presentes na trilogia

Examinaremos uma sequência de cada filme para exemplificarmos como é feita a relação dos personagens indianos com seus antigos colonos e como o processo de emancipação é apresentado nos filmes. Seguindo a ordem histórica, faremos primeiro a análise do terceiro filme da trilogia, o *Às Margens do Rio Sagrado*, em seguida do segundo, *1947-Earth* e, depois, de *Fogo e Desejo* primeiro filme realizado por Deepa Mehta.

Em *Às Margens do Rio Sagrado* analisaremos a sequência em que Shakuntala conversa com seu guru espiritual sobre os direitos das viúvas no país. A cena inicia-se aos oitenta minutos do filme, quando esta personagem de meia idade se encontra com seu guru (*swami*) no Rio Ganges.

De forma melancólica, a moça pergunta se viúvas devem ser tratadas de forma negativa segundo as Escrituras Sagradas. Em resposta, o guru retoma o prólogo inicial do filme, em que são apresentadas as três opções da mulher ao se tornarem viúvas segundo as escrituras de Manu.⁷⁴ Quando Shakuntala move-se para ir embora, o *swami* a chama e avisa que uma lei foi recentemente aprovada. Esta lei permite que viúvas possam se casar novamente, recebendo assim, seus direitos de volta. Indignada, Shakuntala pergunta por que elas (viúvas) não receberam essa notícia, a resposta do guru é a de que leis que não os interessam são ignoradas.



Swami e Shakuntala à beira do Rio Ganges, em Às Margens do Rio Sagrado, 2005.

⁷⁴ Segundo estas escrituras, as três opções são: morrer na pira com seu marido, vivem em abnegação, ou, caso a família do conjugue deixar, casar com o irmão mais novo.

Há duas possíveis leituras referentes à resposta do guru à Shankuntala, uma é de ordem patriarcal e espiritual, na qual homens não se interessariam pelos direitos das mulheres indianas e por acreditarem que esta forma de casamento traria má sorte. A outra leitura, é em relação à colonização britânica.

A lei que permite o segundo casamento de viúvas hindus foi aprovada em julho 1856, no Ato 15, pela jurisdição da *India under East India Company*. Essa companhia era também conhecida como *Company Raj*, na Índia-Britânica e refere-se ao domínio e governo britânico sob o subcontinente indiano. Depois da proibição da prática do *sati* – quando viúvas cometiam suicídio na tora junto aos maridos mortos – o governo britânico na Índia, consciente da situação das viúvas da alta casta, deu início ao sancionamento desta lei. Eles notaram que este ato seria um choque para a sociedade hindu e, posteriormente, em 1872, aprovaram a lei que permitia o casamento fora da mesma casta⁷⁵.

Como a Índia estava passando por transições políticas decorrentes de movimentos nacionalistas, é possível crer nas rejeições de leis feitas pelos colonizadores britânicos e pela reafirmação de crenças espirituais, como uma das principais formas de indianos reaverem seu território e sua independência.

Em *1947-Earth*, há uma cena que apresenta, através de seus diálogos, alguns dos conflitos políticos e das intrigas culturais referentes ao momento que a Índia estava passando durante a emancipação. A sequência inicia-se no final do quarto minuto do filme e dura cerca de mais quatro minutos de duração. Trata-se de um jantar entre colegas políticos do pai de Lenny, homem de origem parsi, com aproximadamente 40 anos e de classe alta.

Como a maior parte da história, a cena inicia-se com a pequena Lenny. Ela se encontra escondida embaixo da mesa com seu primo e é ela quem apresenta os personagens convidados para o jantar. Além dos pais da menina, que sentam nas extremidades, há mais dois casais, o inglês Sr. Rogers com sua esposa e um casal de origem sikh. A conversa começa com uma piada contada pelo pai de Lenny para o Sr. Rogers, dita inteiramente em híndi.

⁷⁵ Dados encontrados em Hindu Widows Remarriage Act: 1856, disponível em <<http://www.womenpriests.org/historic/18hindus.asp>> acesso em 10/12/2015.

Você já ouviu falar sobre um soldado britânico e um indiano em um compartimento de trem? O indiano estava tomando goles da garrafa de whisky. Ele não estava oferecendo ao inglês. Quando o indiano saiu de seu assento, o outro soldado imediatamente tomou um grande gole da garrafa. Toda vez que o indiano saia de seu posto, o inglês esvaziava a garrafa mais um pouco. Após um tempo, os dois começam a conversar e o inglês disse: 'Amigo, eu me servi de sua garrafa. Você não me ofereceu'. O nativo ficou chocado: 'Mas essa é minha urina! O médico prescreveu como cura para sífilis!'



Cena do jantar em *1947-Earth*, 1998.

Esta é uma das cenas do filme que se destacam, não somente pelos diálogos mas pela fotografia. Após vermos Lenny com seu primo em baixo da mesa, a câmera sobe em um movimento único e apresentam os personagens. Enquanto a piada está sendo contada, a câmera circunda os personagens por trás, em movimentos contínuos em uma perspectiva na altura dos olhos dos personagens. Essa câmera que se locomove, cria um desconforto visual gerado também pelo assunto. A beleza do plano, no entanto, é indiscutível, pois consegue manter a tensão necessária sem modificar o ritmo do filme.

Após a discussão entre o Sr. Rogers e o personagem sikh começar, a fotografia fica estática, em mudanças de campo e contra-campo. Não há trilha sonora durante a cena, somente as vozes dos personagens. Outra característica que chama a atenção, é a comida em cima da mesa. Aparentemente o jantar foi feito para agradar o casal inglês, saladas e um frango assado são parte de uma culinária não comum aos indianos.

O homem de origem parsi conta a piada de forma a, notoriamente, bajular Rogers. Este comportamento é repetido durante toda a sequência, em

que há uma clara hierarquia de relações. Por um lado, há a figura do colonizador britânico, a do casal parsi – que possui um modo ocidentalizado – e, por final, o casal sikh – infeliz com a situação de estar colonizado.

A forma em que a piada é contada, as referências ao indiano como nativo e também à medicina *Ayurveda* com tom de deboche, podem ser usadas para compreender como as pessoas desse jantar estão associadas e como se tratam em relação aos seus diferentes e semelhantes. Inicialmente, há duas formas de compreender esta afinidade forçada do casal parsi pelo inglês. Há a questão de medo misturado com respeito hierárquico, após anos de colonização; como também, a ultra valorização dos britânicos.

Voltando ao filme, o pai de Lenny fala, em seguida, que soube que antes dos ingleses chegarem, a Índia não possuía doenças venéreas. O Sr. Rogers responde com gozação que, logo mais, eles (indianos) não poderão mais culpá-los por tudo de ruim que os acontece. O homem sikh, à frente de Rogers, toma um gole de bebida e comenta que finalmente eles terão autogoverno. Esta fala cria um desconforto no jantar e o britânico retribui, falando para não acharem que governar o país será fácil. O personagem sikh responde em tom agressivo e as mulheres ao redor tentam intervir, buscando acalmá-lo. A mãe de Lenny pede que contem mais piadas, porém, antes mesmo de novos assuntos começarem, o homem britânico, com um gesto simples, pede para que esperem. De modo imperativo, o inglês comenta para o sikh que, no momento em que eles forem embora, os habitantes da Índia irão se atacar internamente: “Hindus, mulçumanos e sikhs irão entrar em conflito pelo poder, espere para ver”.

Em seguida, o inglês vira-se para os anfitriões e pergunta o que eles, parsis, farão quando isso acontecer, pois acredita que não possuem força para combater as divisões culturais e religiosas referidas. A resposta do chefe da família é a de que eles irão se aliar com quem tiver o poder sobre Lahore, cidade em que vivem.

A conversa continua com o britânico, ele fala que: “a divisão da Índia é eminente. Os mulçumanos querem um país próprio, um Paquistão.” As emoções se tensionam e o Sikh se levanta em direção ao inglês, em um ato de violência. Os anfitriões os seguram e os separam. Para o Sr. Rogers, os sikhs

são a força de batalha dos hindus, não uma terceira força em questão. O pai de Lenny, para tentar acalmar o amigo britânico, inicia o assunto sobre progresso industrial, agradecendo aos ingleses por isso. O homem sikh retribui falando novamente das doenças venéreas e, antes que comecem a discutir mais uma vez, a mãe de Lenny fala da sobremesa. Lenny cutuca uma das convidadas por de baixo da mesa e a cena termina. Porém, antes da finalização da sequência, há uma pontuação da anfitriã para seu marido: que evite falar híndi e fale mais em inglês.

Mesmo o filme se referindo a este momento histórico indiano, de emancipação com os ingleses, esta é a única cena em que claramente um personagem britânico aparece e interage com os demais. A leitura desta sequência também pode ser feita sob uma ótica cronotópica⁷⁶, pois as discussões apresentadas transmitem uma singela percepção auto-atribuída pelos fatores históricos contemporâneos. Como, por exemplo, de que modo a prever como as culturas sikh e hindu reagiriam após a Partição.

Devido ao fato de *Fogo e Desejo* se passar no início dos anos 1990, e na capital indiana de Nova Déli, a presença pós-colonial é vista através das mudanças do país e da sociedade em relação à modernidade. A cidade urbana e industrializada, os comportamentos questionadores das personagens Sita e Julie em relação aos seus direitos sobre corpo e voz, o *Hínglish* (mescla do inglês com o híndi, utilizado de forma contemporânea) e a tentativa vã de Biji de manter antigas formatações tradicionais na família são alguns dos exemplos apresentados neste filme.

Esta obra, como um todo, é formada por diversas cenas nas quais o quadro pós-colonial pode ser reconhecido. Seleccionamos duas sequências em que Sita apresenta a difícil luta interna que vive por ter que se relacionar com modos culturais ortodoxos.

Aos quarenta e dois minutos do filme, Sita e Radha estão se preparando para passar por um ritual de jejum, forma devota e supersticiosa feita pela mulher indiana, para desejar vida longa ao marido. Este ritual existe há muitos

⁷⁶ Termo criado por Mikhail Bakhtin para a conexão entre as relações espaciais e temporais expressas na literatura, vistas aqui, no texto do filme. Os filmes tratam de épocas distintas, porém dialogam com o público na contemporaneidade. Mikhail Bakhtin, *The dialogic imagination: four essays*, Austin, University of Texas Press, 1988.

anos no hinduísmo e pontua o valor patriarcal do homem como mantenedor da família. Sita aponta ironicamente o quão maravilhoso é estarem ligadas a tantos rituais e costumes, “é só preciso que alguém aperte meu botão, botão marcado pela ‘tradição’ e eu começo a responder como um macaco adestrado”.

Novamente, aos oitenta e um minutos do filme, quando as duas cunhadas estão estendendo lençóis, inicia-se uma conversa sobre a amante de Jatin. Radha percebe um hematoma no rosto de Sita, feito pelo cunhado na noite anterior, e pergunta se o machucado dói. Sita responde revoltada que ela se sente tratada como um animal e, que mesmo assim, aceita esta condição. “Isso que dói”, continua Sita.



Radha e Sita conversam enquanto estendem lençóis, em *Fogo e Desejo*, 1996.

A insatisfação da personagem está intrinsecamente relacionada ao momento histórico do país. No qual, questões globais como as reformulações de tradições e a emancipação feminina estão em vigor. Sita é um sujeito-efeito dos processos globais pelos quais a Índia estaria passando no final do século XX.

1.3. A identidade transnacional e o hibridismo no cinema de diáspora

Segundo Stuart Hall, as culturas nacionais, apesar de serem atravessadas por diversas divisões internas, são unificadas e diferenciadas por regimes de poder e de influência cultural. Deve-se, então, pensá-las como

constituídas por um “*dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade”⁷⁷ e uma forma de unificá-las é usar a expressão “de um único povo”. A tentação de usar a etnia⁷⁸ dessa forma “fundacional” e essencial acaba, no mundo moderno, com a ideia de nação, que passa a ser considerada um mito. “A Europa Ocidental não tem qualquer nação que seja composta por apenas um único povo, uma única cultura ou etnia. As *nações modernas são, todas, híbridos culturais.*”⁷⁹

Outra consequência da intensificação do capitalismo, que ajudou a movimentar todos esses questionamentos de nação e identidade, foi a grande evolução da globalização. Stuart Hall enxerga três possíveis consequências. A primeira delas é que as identidades nacionais estariam se “desintegrando” como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do “pós-moderno global”. Também existe a possibilidade das identidades nacionais e de outras identidades “locais” ou particularistas estarem sendo “reforçadas” pela resistência à globalização. Ou, em terceira instância, as identidades podem estar em declínio, mas novas identidades – híbridas – estariam tomando seu lugar.

Anthony Giddens complementa Hall ao dizer que “a modernidade separa, cada vez mais, o espaço do lugar, ao reforçar relações entre outros que estão ‘ausentes’, distantes (em termos de local), de qualquer interação face a face”⁸⁰. Os locais são penetrados e moldados através de influências sociais de outros locais, distantes deles. As identidades híbridas tornaram-se possíveis com o consumismo global e com os fluxos culturais. Elas são constituídas entre pessoas dos mais diversos lugares, em tempo e espaço, “consumidores” de mesmos bens, “clientes” de mesmos serviços e “públicos” para as mesmas mensagens e imagens.

⁷⁷ Stuart Hall, *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A, 2011, p.60.

⁷⁸ A etnia é o termo utilizado para se referir às características culturais – língua, religião, costume, tradições, sentimentos de “lugar” – que são partilhadas por um povo.

⁷⁹ Stuart Hall, op. cit., p. 63.

⁸⁰ Anthony Giddens, 1990, *apud* Stuart Hall. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A, 2011, p. 72.

À medida que as culturas nacionais tornam-se mais expostas à influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural.⁸¹

Após a Segunda Guerra Mundial e as conquistas de independência por alguns países colonizados, houve um impressionante movimento de migração entre países. A interdependência global tornou-se inevitável e, com as fronteiras dissolvidas e as continuidades rompidas, as certezas e hierarquias da identidade cultural foram postas em questão. “Os confrontos da *Tradição* são fundamentalmente desafiados pelo imperativo de se forjar uma nova auto interpretação, baseada nas responsabilidades da *tradução* cultural.”⁸²

“Tradução” é o termo que Bruce Robbins utiliza para descrever as formações de identidades de pessoas pertencentes aos movimentos de diáspora. Essas pessoas retêm ligações fortes com seus lugares de origem e com suas tradições. “Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades”⁸³. Esses indivíduos possuem um conjunto de histórias e culturas interconectadas, culturas híbridas, que são, então, traduzidas. “Eles são o produto das *novas diásporas* criadas pelas migrações pós-coloniais.”⁸⁴

Como visto por Ella Shohat e Robert Stam, o sujeito híbrido diaspórico se confronta com o “desafio ‘teatral’ de se mover entre modos diversos de atuação em mundos culturais e ideológicos distintos.”⁸⁵ O sujeito é, então, definido historicamente, e não biologicamente, tornando-se, assim, uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais são representadas ou interpeladas nos sistemas culturais que o rodeiam.

A ambivalência em que o sujeito da diáspora se encontra ao relacionar-se com duas, ou mais, culturas simultaneamente é perceptível nas obras que

⁸¹ Stuart Hall, *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A, 2011, p. 74.

⁸² Bruce Robbins, 1991, *apud* Stuart Hall, *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A, 2011, p. 41.

⁸³ Stuart Hall, *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A, 2011, p. 41.

⁸⁴ *Ibidem.*, p. 78.

⁸⁵ Ella Shohat e Robert Stam, *Critica da Imagem Eurocêntrica*, São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 81.

produzem.⁸⁶ Ao lançar sua trilogia, Deepa Mehta foi alvo de diversas críticas em relação às suas reproduções culturais. Este é um dos tópicos de análise desta dissertação, que será desenvolvido no capítulo seguinte.

A teoria pós-colonial tem como objeto “identidades complexas e multifacetadas, [objeto esse que] proliferou em relação às mesclas culturais: religiosa (sincretismo); biológica (hibridismo); genética (mestiçagem) e linguística (creolização)”. Esse momento histórico coincide com os grandes deslocamentos “pós-independência que geraram identidades duplas (franco-argelino, indo-canadense, palestino-libanês-britânico)”, que são mais conflitantes “que as identidades múltiplas derivadas de uma simples mudança de país.”⁸⁷

As contradições culturais resultaram em um sincretismo mediado pelos meios de comunicação e seus produtos. É possível encontrar expressões desse tipo de sincretismo no filme indiano de Raj Kapoor, *Shree 420* (1995), em que a figura do vagabundo chapliniano canta *Mera jootahai Japani*: “Meus sapatos são japoneses / minhas calças são inglesas / meu chapéu é russo / mas meu coração é indiano”.

O termo “hibridismo” não tem um significado fixo e absolutamente claro e pode referir-se à imposição colonial, à assimilação forçada, à cooptação política, à mímica cultural e assim por diante.

As elites sempre saquearam as culturas subalternas, enquanto os dominados sempre parodiaram e imitaram as práticas das elites. A assimetria do hibridismo, portanto, tem como base as relações de poder. O hibridismo também é cooptável.⁸⁸

⁸⁶ Salman Rushdie é um dos mais famosos escritores da diáspora sul-asiática. Em seus livros é possível encontrar diversas reflexões sobre estes sujeitos híbridos e suas dificuldades ao se relacionarem com a identidade condicionada. O autor lançou inclusive um ensaio teórico denominado *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981 – 1991* (1992) baseando-se neste mesmo tópico. Conhecido pelo sua mais famosa obra *Versos Satânicos* (1988) que abriu diversas discussões sobre o olhar da diáspora. Seu livro *Midnight Children* (1981) foi adaptado para o cinema em 2012 e dirigido pela própria Deepa Mehta, que escolheu retrabalhar a mesma temática de *1947-Earth*, ao falar do momento da Partição de forma mais lúdica e fantasiosa.

⁸⁷ Ella Shoat e Robert Stam. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 78 e 79.

⁸⁸ Ibidem., p. 81.

1.3.1. A identidade pós-colonial

Homi Bhabha é um dos grandes teóricos da crítica pós-colonial. Ao estudar identidades pós-coloniais, Bhabha declara que a linguagem

fende a diferença entre o Eu e Outro, tornando parciais ambas as posições, pois nenhuma é autossuficiente. [...] O Outro deve ser visto como a negação necessária de uma identidade primordial – cultural ou psíquica – que introduz o sistema de diferenciação que permite ao cultural ser significado como realidade linguística, simbólica, histórica.
89

O autor entende as relações de poder existentes entre o “Eu” e o “Outro” como forma consolidadora e necessária para que as identidades e as diferenças coexistam em sociedade. Para Tomaz Tadeu da Silva⁹⁰, a linguagem é uma estrutura indeterminada e instável, associada à diferentes desejos de grupos sociais assimétricos.

Dentro do processo de produção da identidade há dois movimentos, um que tende a normatizá-la, e outro que tende a desestabilizá-la. A relação de poder, aqui imbricada na linguagem, diferencia, cria fronteiras, exclui, classifica e normatiza.

Na vertente da teoria e da filosofia pós-estruturalista⁹¹, a análise sobre a produção da identidade vem sendo feita principalmente através dos questionamentos sobre nacionalidade, gênero, sexualidade e etnia.

As identidades transnacionais da diáspora, decorrentes de mudanças pós-coloniais, entendem-se híbridas. Os estudos sobre hibridismo buscam questionar, principalmente, a produção de identidades como não puras e sim com traços miscigenados. No entanto, precisamos ter em mente que a "hibridização se dá entre identidades situadas assimetricamente em relações de poder, que [...] estão ligadas à histórias de ocupação, colonização e destruição"⁹².

⁸⁹ Homi K. Bhabha, *O Local da Cultura*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013, p. 93.

⁹⁰ Tomaz Tadeu da Silva (org.). *Identidade e Diferença*. Petrópolis, Vozes, 2000, p.87.

⁹¹ A corrente pós-estruturalista está interligada ao pós-modernismo, com a busca pela superação da perspectiva estruturalista. Conceitos como os de desconstrutivismo e de relativismo surgiram dentro deste movimento.

⁹² Tomaz Tadeu da Silva (org.), op. cit., p. 87.

Para Stuart Hall, a identidade cultural é vista de forma essencial, fixa no nascimento ou através do parentesco, uma concepção de “tribo”, diáspora e pátria. O autor assim analisa diásporas forçadas, como as imigrações de judeus e negros,

possuir uma identidade cultural nesse sentido é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligado ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta. Esse cordão umbilical é o que chamamos de “tradição”, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua “autenticidade”. É, claro, um mito – com todo o potencial real dos nossos mitos dominantes de moldar nossas imaginários, influenciar nossas ações, conferir significados às nossas vidas e dar sentido à nossas histórias.⁹³

A identidade cultural da diáspora, segundo Homi Bhabha, Stuart Hall e Tomaz Tadeu da Silva, é caracterizada principalmente pela condição colonial e pós-colonial da sensação de “*homeless*” – a estranheza de “não se sentir em casa”. Já o cruzamento de fronteiras e a cultivação proposital das identidades são poderosas estratégias políticas de questionamento do essencial da fixação de identidades.

Essa discussão está associada aos sistemas de representação como apresentados pela história ocidental, a configuração econômica internacional e a produção de entretenimento. Os estudos sobre alteridade estão intrinsecamente ligados ao pensamento pós-estruturalista e os teóricos dessa corrente acreditam na produção material, em sistema de signos e como tal, a representação é um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder. [...] Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade⁹⁴.

Gayatri C. Spivak⁹⁵, ao falar de alteridade, trabalha a identidade em relação às formulações econômicas globais. Para ela, o “eu” é caracterizado pelo Ocidente (principalmente pela Europa) como Sujeito, definindo que a História é “narrada pela lei, pela economia política e pela ideologia do

⁹³ Stuart Hall, *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, Belo Horizonte, UFMG, 2013, p. 32.

⁹⁴ Tomaz Tadeu da Silva (org.). *Identidade e Diferença*. Petrópolis, Vozes, 2000, p. 91.

⁹⁵ Spivak Chakravorty Gayatri, *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010, p. 48.

Ocidente.” Quem se localiza na esfera do “outro” é considerado pela autora como “sujeitos-efeito” do discurso dominante.

O “Outro” é muitas vezes o sujeito colonizado e a colonização pode ocorrer de diversas formas. Spivak chama a atenção para a violência epistêmica do colonizador eurocêntrico ao tentar constituir o sujeito colonizado como o “Outro”. Ela propõe, então, uma revisão da historiografia de povos que foram calados e excluídos durante o processo de colonização. Ao fazer isso, afirma:

Não se trata de uma descrição de ‘como as coisas realmente eram’, nem de privilegiar a narrativa da história de imperialismo como a melhor versão da história. Trata-se, ao contrário, de oferecer um relato de como uma explicação e uma narrativa da realidade foram estabelecidas como normativas.⁹⁶

Homi Bhabha afirma que culturas apenas se reconhecem “através de suas projeções de “alteridade”, em que o costumeiro se caracteriza pela história eurocêntrica imposta.⁹⁷

A origem dos questionamentos sobre alteridade no Ocidente e no Oriente tiveram Edward Said como precursor.⁹⁸ Em o *Oriente como invenção do Ocidente*, Said acrescenta pontos de grande importância sobre o modo como a cultura europeia compreende e “recria” o Oriente para o imaginário ocidental, sendo este um “lugar de episódios romanescos, seres exóticos, lembranças e paisagens encantadas, experiências extraordinárias”⁹⁹.

Esta face do globo, como dito por Said, mas também por Spivak e Bhabha, foi um dos lugares onde as maiores e mais antigas colonizações europeias ocorreram, instalando-se como “seu rival cultural e uma de suas imagens mais profundas e mais recorrentes do Outro.” As configurações sobre as relações de poder pós-coloniais entre a Europa e o Oriente colocam este último como “parte integrante da civilização e da cultura *material* europeia”.¹⁰⁰

⁹⁶ Spivak Chakravorty Gayatri, *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010, p. 48.

⁹⁷ Homi K. Bhabha, *O Local da Cultura*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013, p. 36.

⁹⁸ Edward W Said, *Orientalismo – O Oriente como invenção do Ocidente*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

⁹⁹ *Ibidem.*, p. 27.

¹⁰⁰ Homi K. Bhabha, *op. cit.*, p. 28.

Em inúmeras entrevistas dadas durante o lançamento dos filmes da *Trilogia dos Elementos*, Deepa Mehta afirma que busca retrabalhar o imaginário ocidental feito sobre a Índia. Ela diz que pretende mudar a ideia esotérica sobre o país, visto como o lugar dos grandes impérios e encantadores de cobra. Esta fala de Mehta pode ser compreendida como uma crítica à reprodução da imagem indiana feita pelos britânicos ao ocidente. Na qual a Índia “exótica” se encontra no local do Outro, colonizado e saqueado. A criação desta imagem nada mais é do que uma forma de comercializar a diferença. Daremos sequência à nossa reflexão com a análise do chamado olhar diaspórico no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 2. O olhar da diáspora

A palavra 'tradução' vem etimologicamente do Latim 'ir através'. Tendo nascido através [across] do mundo, somos homens traduzidos. Supõe-se, usualmente, que algo sempre se perde na tradução; eu me prendo, obstinadamente, na noção de que algo também é ganho.¹⁰¹

Este capítulo abordará especificidades das produções da diáspora indiana que estão alinhadas com as discussões apresentadas por Deepa Mehta na *Trilogia dos Elementos*.

Em seguida, buscaremos compreender e problematizar questões transnacionais das produções da diáspora em relação às representações de classe, gênero, nação e sexualidade, vistos na trilogia.

2.1. A formação de cultura da diáspora indiana

Através das mudanças econômicas globais, principalmente, ao final da década de 1960 e início de 1970, houve uma crescente imigração de pessoas da Ásia Meridional (Afeganistão, Bangladesh, Butão, Índia, Maldivas, Nepal, Paquistão, Sri Lanka) para os Estados Unidos, Inglaterra, Canadá e Austrália. Este novo fluxo migratório reconfigurou antigas comunidades e iniciou um novo processo cultural.

Devido a esse grande deslocamento, produções culturais em música, literatura e televisão foram expandidas aos novos locais a fim de abrigar as culturas e línguas desses grupos. Ao refletir sobre este processo, Jigna Desai¹⁰² afirma que os filmes se reconfiguraram como um dos principais fomentadores de cultura da “comunidade imaginada”¹⁰³ desse grupo social.

Os filmes se tornaram a forma mais popular e significativa na economia e na cultura transnacional do sul-asiático. De fato, “nos anos mais recentes, a

¹⁰¹ Salman Rushdie, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, London, Penguin Books, 1992.

¹⁰² Jigna Desai, *Beyond Bollywood: the Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*. New York/London, Routledge, 2004. P, viii. Texto original: “In recente years, the language of South Asian diasporic identity and cultural production has been the language of cinema.”

¹⁰³ Termo visto no capítulo anterior, criado por Benedict Anderson em sua obra *Comunidades Imaginadas* lançada no Brasil pela Companhia das Letras, 2008.

principal linguagem das produções cultural e de identidade da diáspora sul-asiática tem sido a linguagem do cinema”.¹⁰⁴

As produções da diáspora indiana, nosso foco de pesquisa, negociam com Hollywood e Bollywood, e transitam entre outros cinemas nacionais e alternativos¹⁰⁵. É através dessas cinematografias que processos, como os de identificação da diáspora indiana, estão centralmente configurados e são contestados.

[A produção da diáspora] está estratégica e intelectualmente relacionada com o macro (i.e., capitalismo e imperialismo) e o micrológico (i.e., discursos do dia a dia), que examinam mutualmente a constituição do global e do local.¹⁰⁶

As obras da diáspora são interligadas em seus entre-textos em relação às características transnacionais. Elas podem imitar ou buscar engajamento com cinemas dominantes, mas dificilmente conseguem cooptar ou serem incorporadas em cânones da produção de massa.

A poli-vocalidade de assuntos presentes nos filmes decorre de seus produtores, pois usualmente são indivíduos de origens híbridas de estados-nações pós-coloniais. Com isso, neste capítulo buscaremos discutir o reforço do discurso híbrido da diáspora e a contribuição para a formação cultural da audiência do Atlântico Marrom¹⁰⁷.

A palavra “diáspora” significa “dispersão dos povos, por motivos políticos ou religiosos”.¹⁰⁸ As identidades transnacionais, ou de diáspora, são

¹⁰⁴ Jigna Desai, *Beyond Bollywood: the Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*. New York/London, Routledge, 2004. P, viii. Texto original: “In recente years, the language of South Asian diasporic identity and cultural production has been the language of cinema.”

¹⁰⁵ Ibidem., p. 35

¹⁰⁶ Ibidem., p. 3. Texto original: “[...] to engage strategically and intellectually the macrological (i.e., capitalism and imperialism) and the micrological (i.e., discourses of everyday life) to enact analyses that examine the mutual constitution of the glocal and the local.”

¹⁰⁷ Atlântico Marrom é o termo criado em referência ao “Atlântico Negro” de Paul Gilroy, em que “marrom” denominaria povos do sul asiático. O livro *O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência* foi lançado pela 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, São Paulo, Rio de Janeiro, em 2001. Gilroy buscou uma abordagem teórica para a compreensão de raça em três elementos: a ideia de raça como fluida e mutante; a ideia de raça como transnacional e intercultural; e uma análise da resistência ao racismo, como fenômeno que surgiu de forma transnacional e diaspórica. O autor utiliza a palavra Atlântico para interligar hemisférios, como unidade e transnacionalidade.

¹⁰⁸ Definição retirada do dicionário Michaelis, disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=di%E1spora>> acesso em 08/02/2016.

usualmente relacionadas com a ideia de antiga “casa” (*home* ou *homeland*). Em geral, as pessoas da primeira geração de imigrantes partilham de grande afinidade pelo local de origem, com o qual se identificam culturalmente e pelo qual alimentam certa nostalgia, mas sem esperanças de retorno. Esse sentimento agrega uma relação conflituosa para ambos os países com os quais essas pessoas se relacionam, criando uma identidade própria em relação a tópicos como política, memória, imaginação, afeto e produção cultural.

Filmes da diáspora indiana estão incorporados dentro de paradigmas nacionais, através da lógica do multiculturalismo e do nacionalismo cultural.

Segundo Robert Stam e Ella Shohat, o multiculturalismo promove “uma reestruturação e uma reconceitualização profunda das relações de poder entre as comunidades culturais.”¹⁰⁹ O multiculturalismo recusa discursos separatistas e une-se à posição das comunidades de minorias e, assim, desafia a hierarquia que intensifica as diferenças entre comunidades “majoritárias”, “minoritárias” e “normativas”. Esse conceito vê a identidade como sendo formada por facetas múltiplas, instáveis e situadas historicamente.

Para os autores Ella Shohat e Robert Stam, como também, para os pesquisadores do pós-colonialismo Stuart Hall¹¹⁰ e Benedict Anderson¹¹¹, previamente vislumbrados no capítulo anterior, a conexão entre nação e seus imigrantes é produzida e construída através das narrativas, que são importante característica formadora de cultura. Assim sendo, a diáspora não pode ser considerada apenas como uma derivação da nação e sim, como uma constituição mútua da nação-pátria, ou seja, elas produzem umas às outras.¹¹²

No subitem a seguir, iremos identificar quem são os principais cineastas responsáveis pela produção de cultura e da identidade diaspórica indiana e como ela vem sendo feita.

¹⁰⁹ Ella Shohat e Robert Stam. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 88.

¹¹⁰ Stuart Hall, *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A, 2011.

¹¹¹ Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

¹¹² Jigna Desai. *Beyond Bollywood: the Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*. New York/London, Routledge, 2004. p. 20.

2.1.1. Os mais significativos diretores desta diáspora

Na década de 1950, a Índia ficou conhecida internacionalmente pelo cinema alternativo bengalês de Satyajit Ray com a *Trilogia de Apu*. Sua cinematografia possuía estética e narrativa únicas quando comparadas aos filmes populares da Era de Ouro do cinema indiano. Em seus trabalhos, Ray agregou influências do neorealismo italiano e da *nouvelle vague* francesa, importantes movimentos do cinema ocidental vigentes na época. Isso inspirou diversos cineastas e estudiosos através das décadas seguintes. Diretores da diáspora, como Deepa Mehta, por exemplo, afirmam terem se inspirado em Ray por sua forma de filmar e na criação de seus roteiros.¹¹³

Da mesma maneira em que o diretor bengalês aumentou as fronteiras estilísticas da época, pode-se dizer que, atualmente, a indústria do cinema indiano está vivendo uma nova fase, feita principalmente pela presença de diretores da diáspora. O adensamento de discursos alternativos do cinema popular indiano ganhou força também com filmes e cineastas independentes. Eles constantemente agradecem os cineastas diaspóricos em cartelas iniciais ou finais de seus filmes.

A seguir iremos discorrer sobre quatro grandes diretores da diáspora indiana: Mira Nair, Vijay Singh, Gurinder Chadha e Deepa Mehta, de forma a apresentar os discursos recorrentes em suas produções e como eles trabalham, de forma intertextual, temáticas referentes à cultura e transnacionalidade.

Mira Nair é de origem Punjabi, nasceu em 1957 em uma das famílias mais prósperas da classe média-alta indiana do estado de Odissa. Aos onze anos, mudou-se com a família para capital indiana de Nova Déli. Com dezenove, mudou-se novamente, mas agora para os Estados Unidos, onde recebeu uma bolsa de estudos integral para graduação em Artes. Em seus primeiros anos como cineasta em Harvard, produziu diversos documentários sobre a Índia. Nair realizou sua primeira ficção em 1988 com *Salam Bombay!*, pelo qual foi nomeada ao Oscar para a categoria de Melhor filme de língua

¹¹³ Afirmação dada a entrevista para Richard Phillips em 1999. Disponível em: <<https://www.wsws.org/en/articles/1999/08/meh-a06.html>> acesso: 01/02/2016.

estrangeira. Atualmente, a diretora mora em Nova Iorque e possui a produtora Mirabai Films, especializada em filmes feitos pela e para a diáspora indiana.

Mira Nair dirigiu vinte e quatro filmes, entre eles, os mais conhecidos são *Mississippi Masala* (1991), *Kama Sutra: A Tale of Love* (1996), *Casamento à Indiana* (2001) e *The Namesake* (2006). Nair foi convidada em 2005 para dirigir o longa *Harry Potter e a Ordem da Fênix* mas desistiu do projeto para filmar *The Namesake*. Seus filmes trabalham relações amorosas interracialis e identidades híbridas pós-coloniais, em que também possuem críticas aos costumes tradicionais sobre as mulheres da diáspora. *Mississippi Masala* trata diretamente do relacionamento afetivo de uma indiana imigrante com um jovem afro-americano nos Estados Unidos.

Vijay Singh é diretor e roteirista de ficção e documentário. Nascido na Índia, possui bacharelado em História da Arte pela Universidade Stephen's College de Nova Déli e mestrado em História pela maior universidade do país, a Jawaharlal Nehru University, também na capital indiana. Inspirado pelo surrealismo francês, mudou-se para Paris no começo da década de 1980 com intuito de fazer doutorado na área de Ciências Sociais. Na França, trabalhou como jornalista e escreveu famosas obras literárias como *Jaya Ganga* (1985), nome referente ao rio Ganges, na Índia. É diretor do filme homônimo e de *One Dollar Curry* (2004), seu mais famoso filme, em que trata o processo de imigração indiana para França na chave da comédia.

Gurinder Chadha é uma diretora inglesa de origem Sikh, nascida em uma colônia britânica no Quênia, pertencente à segunda geração da diáspora indiana na África. Chandha mudou-se para Londres ainda criança e iniciou sua carreira nas áreas dos estudos de mídia nos anos 1980, onde trabalhou primeiramente como repórter e depois como cineasta. É diretora dos filmes *Driblando o Destino* (2002) e *Noiva e Preconceito* (2004), sendo este último, um musical baseado na obra de Jane Austen, *Orgulho e Preconceito*.

Gurinder Chadha possui cerca de quinze títulos entre filmes para a televisão e para o cinema; sendo um deles, parte do conhecido *Paris, eu te amo* (2006). A maior parte de seus filmes retrata as vidas de indianos que moram na Inglaterra, centradas em personagens femininas e suas vivências com a convergência entre tradição e modernidade na rotina do dia a dia.

Apesar de trabalhar com da comédia romântica e familiar, Chadha utiliza problemáticas sociais e culturais para abordar a relação dos imigrantes com suas origens.

Deepa Mehta nasceu no estado de Punjab e mudou-se para Nova Déli ainda criança, onde viveu a adolescência e o início da vida adulta. Sua formação acadêmica foi em Filosofia, porém, logo após concluir a faculdade, começou a fazer pequenos documentários, ainda na Índia. Durante esse período de vida, conheceu o documentarista canadense Paul Saltzman, com quem se casou e se mudou para o Canadá em 1973. Dez anos depois, divorciou-se e é atualmente casada com o produtor canadense David Hamilton.

Após a imigração, Mehta deu continuidade à sua carreira no cinema, trabalhando como roteirista para filmes infantis e dirigindo documentários até debutar em filmes de ficção em 1991, com *Sam & Me*. Esse filme rendeu, à diretora, diversas nomeações em festivais de cinema, inclusive uma menção honrosa para a categoria *Camera d'Or* no Festival de Cannes de 1991. No entanto, mesmo com uma crescente filmografia realizada no Canadá, Deepa Mehta é mais conhecida pela *Trilogia dos Elementos*. Os três filmes abordam temáticas conflitantes do cenário histórico da Índia relacionados à situação da mulher indiana, cultura e religião hindu.

As produções desses quatro diretores abrangem diversos gêneros cinematográficos, principalmente o drama e a comédia. Bem como é bastante comum a presença de reflexões sobre o comportamento do sujeito migrante e suas confluências ou divergências culturais. Na indústria de filmes híndi (Bollywood) é possível encontrar histórias que se passam fora do território indiano e com personagens imigrantes, porém, é nos filmes da diáspora que os questionamentos e reflexões sobre esses sujeitos são feitos.

2.2 O cinema de Deepa Mehta

Em uma das entrevistas feitas sobre a trilogia, Deepa Mehta afirma que a Índia inspira suas histórias mas somente o Canadá oferece a liberdade para expressá-las.¹¹⁴

A crítica à Índia presente nessa frase da diretora, faz com que pensemos em pelo menos duas razões para que esta tenha sido feita, ambas relacionadas à construção do imaginário nacionalista indiano.

O primeiro motivo está inteiramente interligado com o segundo. Inicialmente pensamos que o comentário de Mehta teria sido em relação aos violentos acontecimentos na recepção de seus filmes no país, derivados dos protestos feitos pelo partido Shiv Sena¹¹⁵. O partido de extrema direita, possui como base as crenças ideológicas do nacionalismo Hindu (Hindutva) e Marathi. Fundado em 1966, o partido iniciou-se através do movimento popular que exigia tratamentos diferenciados para pessoas viventes nos estados de Maharashtra em relação aos imigrantes. A enorme influência do grupo sob a indústria cinematográfica indiana gera, até hoje, diversas comoções sociais, em que chegaram a ser referidos como fascistas, extremistas e chauvinistas.

A intolerância a assuntos que sejam divergentes às crenças fundamentalistas hindus possivelmente trabalha como uma forma de censura a filmes com propostas menos normativas. Seguindo esta linha de pensamento, chegamos ao segundo motivo, a lei de censura cinematográfica pela qual todos os filmes produzidos em território indiano são obrigados a passar.

Em 1918, quando a Índia ainda era colônia britânica, foi implementado o Ato Cinematográfico Indiano¹¹⁶, que persiste até hoje, mesmo com pequenas alterações. Na época, o Ato ficava sob o controle das autoridades de poder locais e buscava preservar a “moral indiana” no cinema. Mais especificamente, o Ato proibia cenas de beijo, nudez, referências à prostituição, entre outras expressões de conotação sexual. Ele também buscava “proteger” o público

¹¹⁴ Entrevista dada à conferência de imprensa do *2006 Taormina Film Fest* ao falar sobre o filme *Às Margens do Rio Sagrado*. Disponível em: <<http://www.filmscouts.com/scripts/interview.cfm?File=3120>> acesso: 01/02/2016.

¹¹⁵ Informação retirada de <<http://www.thehindu.com/books/books-reviews/shiv-senas-prehistory/article6370416.ece>> acesso em 14/02/2016.

¹¹⁶ Criado pelo governo, o ato prevê a regulamentação de exibições cinematográficas.

indiano da visão “depravada” da sociedade ocidental e, em particular, das representações diferenciadas da mulher (especialmente a americana).

Os costumes das mulheres exportados por Hollywood eram considerados perigosos e poderiam “desmoralizar” os indianos acostumados com o anterior modelo “digno” e virtuoso da mulher ocidental, com o qual estavam previamente acostumados, vindo da sociedade britânica vitoriana, que colonizou a Índia.¹¹⁷

O Conselho Central de Certificação de Filmes¹¹⁸ tem permissão de cortar pedaços e até banir filmes inteiros. A preocupação com estas ações foi apresentada Deepa Mehta quando lançou *Fogo e Desejo*, primeiro filme da trilogia.

Este filme foi lançado simultaneamente em híndi e em inglês, buscando a maior disseminação possível em salas de cinema frequentadas por audiências de diversas classes sociais.¹¹⁹ O filme passou pelo Conselho sem nenhuma censura de cenas, inclusive as da relação sexual entre as personagens femininas do filme. Porém foi pedido que o nome de uma das protagonistas fosse alterado de “Sita” para “Nita”, evitando que houvesse identificação direta com a deusa hindu de mesmo nome e maior relação com um nome mulçumano.

Fogo e Desejo foi lançado em 1996 no Festival Internacional de Toronto (TIFF) e percorreu diversos festivais antes de entrar em cartaz na Índia, em 1998, onde causou grande revolta popular. Como referido anteriormente, esse movimento ocorreu, principalmente, devido aos comentários do partido de direita e fundamentalista Shiv Sena, que declarou que o filme desrespeitava o hinduísmo e desmoralizava a mulher indiana. O filme sofreu diversos ataques e chegou a ser retirado de cartaz em algumas salas, o que reiterou o posicionamento da censura em relação à mudança dos nomes e distanciamento da associação com a mitologia e religião hindu.

¹¹⁷ Yves Thoraval. *The Cinemas of India*, Nova Delhi, Macmillan India Ltd., 2000, p.17.

¹¹⁸ *Central Board of Film Certification (CBFC)*. Órgão do Governo da Índia que regula a censura é controlado pelo Ministério da Informação e Radiodifusão. Revisa, avalia e censura filmes, programas de televisão, propagandas televisivas e materiais promocionais. Filmes só podem ser exibidos após obter a certificação do Conselho.

¹¹⁹ Mesmo considerada a língua principal da Índia, o inglês é ensinado apenas para uma camada privilegiada da sociedade indiana, sendo que, na atualidade, a maior parte das pessoas permanece analfabetas. A língua mais falada é o híndi.

O segundo filme da trilogia, *1947-Earth* (1998), apresenta as três maiores religiões – hindu, muçulmana e sikh – que entraram em conflito com a divisão de território entre Índia e Paquistão no momento da Partição. Estudiosos de cinema acreditam que, pelo fato de este filme apresentar a religião parsi (e não a hindu) como central, não tenha causado tanta revolta pública quando exibido na Índia.¹²⁰ No entanto, o filme foi proibido de ser exibido no Paquistão.

Em 2000, quando Deepa Mehta começou a gravar *Às Margens do Rio Sagrado*, o terceiro filme da trilogia, os estúdios foram atacados por seguidores do Shiv Sena, causando um grande incêndio nos sets de filmagem. Os protestos ocorreram porque os seguidores discordavam da abordagem que Mehta faria da história das viúvas hindus da Varanasi colonial.

As gravações tiveram de ser adiadas, perdendo, assim, maior parte do elenco principal e equipe. Somente em 2005, Mehta voltou a filmar *Às Margens do Rio Sagrado* sob um nome falso e tendo o Sri Lanka como cenário, por temor a novos ataques.

Utilizando a crítica de Deepa Mehta em relação a liberdade de expressão e o argumento do partido Shiv Sena como exemplos, buscaremos apresentar, neste e no próximo capítulo, as principais críticas ligadas aos fundamentalismos religiosos e nacionalistas presentes na *Trilogia dos Elementos*.

2.2.1. Conjunturas transnacionais na *Trilogia dos Elementos*

A *Trilogia dos Elementos* pode ser compreendida como pertencente ao cinema de diáspora indiano, pois foi realizada em coprodução internacional entre a Índia e o Canadá, países em que a diretora Deepa Mehta reside. Filmes realizados por cineastas da diáspora possuem características híbridas e transnacionais, que abordam questões de interesse próprias da comunidade imigrante.

É dentro de contextos transnacionais que Jigna Desai afirma que “as esferas públicas são locais de contestação de diferenças sociais como gênero,

¹²⁰ Sheetal Majithia. *Rethinking Postcolonial Melodrama and Affect*, University of Toronto Press, Modern Drama, Vol. 58, 2015, p.19.

raça, nacionalidade e sexualidade, que relevantes para a formação do sujeito transnacional.”¹²¹

Fogo e Desejo se passa na Índia contemporânea, na qual afirmações sobre a mulher e a sociedade patriarcal vigente estão sendo colocadas em questão. *1947-Earth* abrange o período anterior próximo até o momento de partilha entre a Índia e o Paquistão que ocorreu em 1947, quando o país conquistou a independência. *Às Margens do Rio Sagrado*, se passa no final da década de 1930, na Índia-Britânica, e traz questionamentos sobre a posse, o casamento e a realidade das viúvas pelo hinduísmo tradicional. Desai¹²² argumenta que estes filmes ilustram diversos discursos transnacionais, articulando tais questões como formas de regulamentação e normatização. Ela discorre, ainda, sobre a necessidade de estudos de políticas culturais para compreender os processos de transnacionalismo e globalização.

A produção cultural pode oferecer a oportunidade de explorar, não somente a relação entre a cultura e os modos de produção, como também, os possíveis modos de negociar processos globais. Neste caso, o cinema de diáspora, localizado nos entremeios desses processos, promete ser um local promissor e único de pesquisa que pode auxiliar o ato de ‘repensar o Eurocentrismo’ (Shohat e Stam, 1994) dentro do contexto do capitalismo global.¹²³

A seguir, iremos analisar cenas e sequências dos três filmes, que identificamos como possíveis exemplos dos questionamentos transnacionais abordados pela diáspora indiana.

A princípio, podemos detectar questionamentos de classe, nação, gênero e sexualidade nas três obras, feitas sob a visão crítica da diretora.

A sociedade hindu possui divisão de castas, porém é um assunto deixado em segundo plano nos filmes de Deepa Mehta. Castas são divisões feitas através de crenças religiosas e em *Fogo e Desejo*, o contexto histórico

¹²¹ Jigna Desai. *Beyond Bollywood: the Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*, New York/London, Routledge, 2004, p. 9. Texto original: “[...] public spheres are the sites of contestation over social differences such as gender, race, nationality, and sexuality that are relevant to transnational subject formation.”

¹²² Ibidem., p.7.

¹²³ Ibidem., p.7. Texto original: “Cultural production can offer the opportunity to explore not only the relationship between culture and modes of production but also the possible ways to negotiate global process. In this case, diasporic cinema located in the interstices of these global processes promises to be a productive and unique site of inquiry that may assist in ‘unthinking Eurocentrism’ (Shohat and Stam 1994) within the context of global capitalism.”

acontece na Índia secular. A divisão de classes nesse filme aparece em modelos estatais de segmentação com base financeira, denominadas classe alta, média e baixa. Ao inserir a discussão de sexualidade na classe média indiana, Deepa Mehta questiona as necessidades cambiantes da burguesia em processo de globalização.

Em *1947-Earth*, a Índia ainda está sob domínio britânico e a sociedade possui regulamentações feudais. Nesse filme, podemos detectar a hierarquia social através da família de Lenny, de religião Parsi, e dos diversos serviçais da residência dos Sethnas, de religiões cristãs, hindus, mulçumanas e sikhs. Durante o filme, as mudanças políticas são sentidas diferentemente pelos grupos sociais. Enquanto a família parsi está menos preocupada com a divisão de terras por possuir uma estratégia pacífica, os empregados da casa, que são majoritariamente hindus e mulçumanos, começam a migrar de cidade ou convertem-se religiosamente, em atitudes desesperadas de sobrevivência.

O terceiro filme da trilogia, *Às Margens do Rio Sagrado*, foca nas viúvas hindu brâmanes, casta mais alta desta religião. Esta é a única obra que alguma casta possui relevância. Porém podemos observar a divisão social em uma análise paralela, o posicionamento das viúvas marginalizadas e das famílias ricas em que, essa segunda, abusa de sua condição social em relação à essas mulheres.

Os tópicos de gênero e sexualidade serão feitos com maior profundidade nos capítulo seguinte, com foco no gênero feminino. No entanto, a discussão de gênero em relação à sexualidade é comum em produções da diáspora. Muitos de seus filmes apresentam personagens menos estereotipados e fora do padrão heterossexual (personagens homossexuais e *queers*), como também, exibem cenas de atos sexuais, raramente vistos no cinema comercial indiano.

É possível dizer que a trilogia trata da relação da Deepa Mehta com a Índia. É através de sua forma subjetiva empregada nas obras que torna-se possível explorar problemas socioculturais, instituições patriarcais como casamento e família, intervenções religiosas na política, gênero, castas e, por vezes, a necessidade de liberdade física e religiosa.

Segundo Jasbir Jain, “cada um dos três filmes questiona o local de poder – e conclui que o poder é compartilhado e compartilhável.”¹²⁴ Para a autora, a relação de poder pode ser encontrada de diversas formas, seja na força física, na política, em recursos financeiros e, também, em crenças e ideologias, como pelo uso da religião que aparece de forma influente nos filmes da trilogia.

Para Jain, a relação hierárquica de poder encontra-se nas relações entre os personagens dos filmes e são, por eles, transmitidas. Tal como Biji e Ashok conduzem autoritarismos através de crenças fundamentalistas hindus dentro da casa em *Fogo e Desejo*. A matriarca da família, mesmo sem conseguir falar, aponta como suas noras devem se comportar através do bater apressado de seu sino. O filho mais novo, Jatin, casa-se com uma moça de sua religião também por pressão de seu irmão mais velho e de sua mãe. Ashok controla a casa financeiramente e, com isso, a dinâmica da família. Até a chegada de Sita, todas as atitudes de Radha dentro da família vinha do consentimento de Ashok, ela sempre teve uma ligação de dependência completa com o marido.

Em *1947-Earth*, as hierarquias são vistas através das mudanças políticas após a independência do país. Primeiramente pelos antigos colonos britânicos que iniciaram o processo de partição e, logo depois, a violência entre as massas religiosas que entraram em conflito nesse momento histórico, controlando diversas comunidades étnicas através do medo e de guerras.

Por fim, há também, a presença de duas linhas religiosas fornecidas por Shakuntala e Madhumati em *Às Margens do Rio Sagrado*, em que uma cultua crenças advindas de seu guru espiritual e, a outra, é seguidora de crenças ortodoxas brâmanes.¹²⁵ Shakuntala é culta e discute normas e deveres com seu guru, enquanto Madhumati é filiada às antigas escrituras e através delas, as modifica como bem entende.

Outro discurso estabelecido nos três filmes é a influência de Gandhi. Em *Fogo e Desejo* a presença deste filósofo e líder político aparece nas práticas celibatárias de Ashok. Quando Gandhi iniciou sua devoção espiritual, eliminou qualquer tipo de contato sexual com sua esposa. Para testar suas crenças e

¹²⁴ Jasbir Jain. *Films, Literature and Culture: Deepa Mehta's Elements Trilogy*. Jaipur: Chaman Publications, 2007, p. 67. Texto original: “Each of the three films questions the location of power – and concludes that power is shared and shareable.”

¹²⁵ Ibidem., p. 67.

necessidades carnis, pedia que mulheres deitassem ao seu lado enquanto meditava, tentando controlar sua libido. Este mesmo estilo de provação é feito por Ashok, quando pede que Radha fique ao seu lado em suas práticas de reclusão. A forma pela qual Gandhi tratava sua esposa, e demais mulheres subservientes, é uma das grandes questões contemporâneas colocada no debate do papel de gênero na luta nacionalista pela independência indiana.¹²⁶ Muitas das conquistas e lutas das mulheres foram colocadas de lado para assumirem a visão espiritual da Índia emancipada.¹²⁷

O discurso apresentado no segundo filme, *1947-Earth*, acusa Gandhi pela divisão do país. As filosofias disseminadas pelo líder eram pautadas em crenças hindus separatistas e, nas discussões feitas no decorrer do filme, entre parsis, hindus, muçulmanos e sikhs, há referências à ação política dissidente de Gandhi.

Em *Às Margens do Rio Sagrado*, ele é visto como o salvador e inovador, o introdutor de mudanças políticas de viés nacionalista da então Índia-Britânica. Narayan, um dos personagens protagonistas, é seguidor de Gandhi e crê em sua reforma política com perspectivas de conquista de independência da Índia.

Neste filme, há uma polifonia de opiniões sobre este personagem histórico. Por um lado, há Madhumati e sua colega *hijra*¹²⁸ que, repetidamente, referem-se ao Gandhi e o culpam por tentar subverter a relação de castas com os intocáveis¹²⁹ e as discriminações sociais (inclusive as das viúvas). Como também, quando amigo de Narayan, por filiação à cultura britânica, entende o poder do líder político como um problema a ser combatido. Porém, ao final do filme, Shakuntala entrega Chuyia para Narayan e os seguidores de Gandhi,

¹²⁶ Para maiores informações, o artigo: <https://broadly.vice.com/en_us/article/gandhi-was-a-racist-who-forced-young-girls-to-sleep-in-bed-with-him> acesso dia 15/12/2015.

¹²⁷ A relação da mulher com a tradição e nacionalismo foi explicada previamente no capítulo anterior.

¹²⁸ Nome dado para transexuais mulheres na Índia, este recebe implicações culturais.

¹²⁹ Os intocáveis (dalits) não fazem parte do sistema de castas hindu. São o grupo de pessoas que trabalha com empregos considerados indignos e sujos, como lixo ou lidando com pessoas e animais mortos. O termo surgiu pois a sociedade hindu acreditava que este setor não merecia respeito, portanto, não poderiam ter contato físico com os pertencentes às castas, pessoas "puras". Atualmente, a divisão de castas foi abolida pela constituição, porém, muitas comunidades as mantêm como uma forma de perdurar suas tradições. Assim sendo, muitas pessoas que eram dalits mantiveram empregos nas mesmas áreas, mas ainda casam-se entre si e sofrem discriminações sociais.

pois acredita que aos cuidados dele, a criança poderá ter outras perspectivas de vida.

Para Jasbir Jain, existe mais um subtexto baseado no pensamento Gandhiniano na trilogia: “a disputa entre discursos humanísticos e de violência”¹³⁰, caracterizado pelas batalhas contra opressões vividas pelos personagens dos filmes.

Seguindo a análise da autora, em *Fogo e Desejo*, este subtexto pode ser visto na busca de Radha por liberdade, ao referir-se à metáfora de “ver sem olhar” o mar. A personagem foi ensinada por sua mãe a controlar e internalizar desejos ao dizer que a imaginação é o suficiente. Esta seria uma forma constante e restringida de controle social do corpo feminino, no qual devem recorrer à imaginação para satisfazer desejos de liberdade.

No segundo filme, *1947-Earth*, Hassan e Dil Navaz representam duas atitudes distintas. Segundo a análise de Jain, o personagem de Hassan é o amante pacificador que resiste à violência e oferece a conversão religiosa por amor a Shanta. Para a autora, o evento mais trágico não foi a morte de Hassan por pessoas da mesma religião (muçulmana) mas sim quando Dil Navaz, em ato posterior, engana de forma afetiva Lenny ao suborná-la para que conte onde sua babá está escondida. Logo após vemos a traição pueril da criança com Shanta, vemos a imagem de homens vorazes arrastando a babá terra afora. Estas cenas remetem às graves violências sofridas por mulheres durante o processo de independência na Índia.

Em *Às Margens do Rio Sagrado*, a reviravolta pessoal de Shakuntala acontece quando pergunta como está sua aparência para a pequena Chuyia, que responde de forma inocente e direta que a moça está “velha”. Shakuntala que é a personagem que carrega o peso da consciência e responsabilidade nas costas, começa a tomar atitudes, tais como: salvar Chuyia das imposições de Madhumati e libertar Kalyani do mosteiro. Essa forma de preocupação humanística tem sido um aspecto importante do pensamento gandhiniano, que entende seres humanos como sujeitos, sem objetificá-los¹³¹. Essa é a base dos

¹³⁰ Jasbir Jain. *Films, Literature and Culture: Deepa Mehta's Elements Trilogy*. Jaipur, Chaman Publications, 2007. P.68. Texto original: “is the contest between a humanistic discourse and violence”.

¹³¹ Essa é a base dos ensinamentos de Gandhi, apesar de utilizar-se de corpos femininos para testar suas crenças.

ensinamentos de Gandhi, apesar de utilizar-se de corpos femininos para testar suas crenças. “A luta por crescimento pessoal era um passo necessário em direção à liberdade espiritual.”¹³²

Em relação às críticas culturais, levantaremos a seguir alguns pontos de reflexão sobre as representações feitas pela diretora Deepa Mehta, que nos fazem questionar o “olhar da diáspora”.

2.2.2. Reflexões sobre o “olhar da diáspora”: uma tática mercadológica ou preocupação social?

A diáspora não é formada por um grupo emocionalmente nem politicamente homogêneo. “A primeira geração de adultos imigrantes possui uma bagagem cultural e um envolvimento emocional que dificultam a neutralização e a racionalização.”¹³³

Para Jasbir Jain, as tentativas de apresentar produtos culturais étnicos para o público ocidental pode ser vista com uma certa desconfiança, sendo eles, “texto traduzido, mito cultural ou realidade sociopolítica”. Para estudiosos orientalistas, é difícil saber a divisão exata entre obras que possuam preocupações genuínas com as histórias apresentadas e aquelas que são usadas como estratégias mercadológicas da cultura não-ocidental.

A autora aponta essa preocupação ao analisar os finais dos três filmes de Deepa Mehta. Para ela, a trilogia possui finais confusos, em situações trágicas e trabalham fortemente o sentimento de culpa.

Ao analisar a cena final de *Fogo e Desejo* é possível notar uma carga emocional dupla, transmitida pelo desfecho da personagem Radha. Esta cena começa com a apresentação do espaço, o enquadramento em um movimento panorâmico e horizontal. Sita encontra-se no templo sufista à espera de Radha, ela está sozinha e chove. A câmera se aproxima de Sita, em um plano médio, em que podemos ver seu semblante calmo e aliviado. No contracampo vemos Radha chegar no templo, com suas roupas queimadas e com expressão de

¹³² Jasbir Jain. *Films, Literature and Culture: Deepa Mehta's Elements Trilogy*. Jaipur, Chaman Publications, 2007. p. 69. Texto original: “The striving towards a higher self is necessary step towards [espiritual] freedom”.

¹³³ Ibidem., p. 70. Texto original: “A first generation adult migrant carries a cultural baggage and an emotional involvement that is difficult to neutralise or rationalise.”

sofrimento e cansaço, como se pedisse ajuda. Voltamos a ver Sita, inicialmente a jovem esboça um sorriso, mas ao notar o estado de sua amada, fica preocupada e corre em sua direção. O rosto de Radha em plano fechado mostra sua falta de forças e desânimo. O filme termina com um outro movimento panorâmico, mas agora vertical e bem distante das personagens. Observa-se o reencontro das personagens, porém, em vez do filme nos aproximar das emoções das duas, ele nos distancia e nos faz contemplar este momento sob outra perspectiva. Esse último quadro nos faz refletir sobre o que o filme busca discutir como um todo. A trilha sonora instrumental nos leva a esta percepção. O som de violinos e de toques em material de metal indica um final denso e triste.



Apresentação da ordem dos enquadramentos, utilizados na análise da cena final de *Fogo e Desejo*, 1996.

Para Jasbir Jain¹³⁴, o que seria uma vitória para as personagens protagonistas, acaba por ser um final alternativo de vida a ser seguido. O símbolo da vida após a perda de tudo que conheciam até então não seria motivo de celebração.

Para Jain ainda, a comovente cena final de *1947-Earth* não é a memorável sequência final de Shanta mas a cena de Lenny adulta, relatando sua história com um profundo sentimento de culpa e desilusão.

Após assistirmos a cena de abdução de Shanta e do desespero de Lenny e sua mãe que correm atrás da multidão, somos transportados do passado para o presente. Vemos uma espécie de parque abandonado, com algumas estatuas de homens britânicos. A voz de Lenny, agora adulta, inserida em voz *off*, explica dados decorrentes da Partição. Ela finaliza comentando que aquele dia, da cena anterior do filme, foi a última vez que ela viu sua babá. Conta sobre ter traído Shanta sem perceber e indica que buscou saber dela após o cessar da guerra, mas que, para ela, o mais traumatizante foi a sensação de que Shanta levou uma parte dela, naquele dia. Suas vestimentas, cabelos curtos, seu andar difícil, junto de sua fala, transmitem novamente um distanciamento da realidade diegética para uma contemplação maior do discurso fílmico.



Lenny adulta, ao final do filme, falando de Shanta, em *1947-Earth*, 1998.

Para Jain, não se trata apenas da culpa de uma criança que traiu a confiança de sua babá, mas também todo o sentimento de revolta em relação a Dil Navaz, aos britânicos colonizadores, aos líderes políticos que auxiliaram no

¹³⁴ Jasbir Jain. *Films, Literature and Culture: Deepa Mehta's Elements Trilogy*. Jaipur, Chaman Publications, 2007. p. 70.

movimento separatista da Índia e, também, a massa populacional que reagiu de forma violenta. Trata-se, inclusive, da alternância entre emoções individuais e coletivas, em que a culpa chega ao espectador.¹³⁵

A autora enxerga esse sentimento de forma diferente em *Às Margens do Rio Sagrado*. No terceiro filme da trilogia, a culpa não é sentida nem vista pelos personagens “culpados”. Os atos irresponsáveis do pai de Narayan, em se relacionar com viúvas prostitutas, são justificados pela cultura brâmane, a qual usa para se legitimar. O sentimento de culpa sobre a morte de Kalyani e as práticas sexuais desse personagem é passado ao filho, que tenta se eximir da culpa pelo pai. O final deste filme é marcado pelo trem em movimento, símbolo de progresso e a esperança de um futuro melhor. Nesse sentido, a culpa é um sentimento que se modifica de problemas do código familiar para problemas maiores, gerais e sociopolíticos.

Em relação às preocupações de Jasbir Jain sobre o uso da cultura como material de consumo, a proposta de Deepa Mehta de atingir a audiência, deixando-a desconfortáveis com a quebra de contemplação, é, em sua opinião, o que altera uma simples amostra mercadológica cultural para uma obra de arte.¹³⁶

2.2.3. Algumas problemáticas enfrentadas pelo “olhar diaspórico”

Uma das declarações dadas por Deepa Mehta quando questionada sobre os temas de seus filmes, encontra-se no seu desejo de produzi-los na Índia, pois suas histórias acontecem lá, no microcosmo indiano, onde desafiam tradições.

A diretora exprime a vontade de quebrar estereótipos relacionados à Índia, que relacionam o país de forma “exótica” e mística em valores espirituais, além das temáticas de miséria e palácios.¹³⁷

¹³⁵ Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture: Deepa Mehta's Elements Trilogy*. Jaipur, Chaman Publications, 2007. p. 71.

¹³⁶ Ibidem., p. 71.

¹³⁷ Uma Parameswaran in Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture: Deepa Mehta's Elements Trilogy*. Jaipur, Chaman Publications, 2007, p. 17.

Para alguns estudiosos, como Uma Parameswaran¹³⁸, Mehta falhou em alterar essa imagem, pois a Índia dos Rajs¹³⁹ já não existiria mais como parte do imaginário ocidental. Ela acredita que a Índia atual seja referência para buscas espirituais ou alimentícias. Porém, acreditamos que essas sejam opiniões subjetivas e relacionadas ao local de fala. Contrariamente à ideia de Parameswaran, em 2009, a Rede Globo, maior exibidora televisiva brasileira, abordou a Índia em uma de suas telenovelas. *Caminho das Índias*, idealizada e escrita por Glória Perez, foi ao ar em horário nobre, portanto, o de maior audiência. Nesta produção, podemos notar a recorrência do imaginário ocidental relacionado à uma Índia de difícil compreensão, exótica e esotérica.

Esta visão conturbada de uma cultura não-ocidental é o alvo das maiores críticas recebidas pela diretora indiana. A difícil recepção da *Trilogia dos Elementos* atraiu críticas positivas mas também negativas, como as previamente referidas sobre os sentimentos nacionalistas. Esse movimento contribuiu para formulação de duas perguntas principais: qual a relação entre uma produção artística e ideologias implícitas nela; e qual o local de fala da cineasta?

Para responder a essas perguntas, que estão interligadas, utilizaremos novamente as reflexões de Jasbir Jain. Ela acredita que os filmes alcançam grandes audiências, diferentes culturas, classes e gêneros, e que inevitavelmente possuem ideologias. Ela acredita ainda que todo filme tem um pedaço de raiz cultural que não pode ser universalmente explicada e, por isso, o local de fala se torna importante. “Em um filme, até a linguagem corporal em que é cultura construída carrega um significado e pode evocar diferentes respostas a um espectador de outra cultura.”¹⁴⁰

Jasbir Jain pontua cenas e reflexões de ordem cultural sobre os filmes de Deepa Mehta que nos fazem pensar sobre as políticas de representação das produções da diáspora.

¹³⁸ Uma Parameswaran in Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture: Deepa Mehta's Elements Trilogy*. Jaipur, Chaman Publications, 2007, p. 18.

¹³⁹ Refere-se à Índia Britânica ou *British Raj*.

¹⁴⁰ Jasbir Jain. *Films, Literature and Culture: Deepa Mehta's Elements Trilogy*, Jaipur, Chaman Publications, 2007, p. 56. Texto original: “In a film even the body language, which is often culturally constructed, carries meaning and may evoke quite a different response in the ‘other’ cultural viewer.”

No primeiro filme da trilogia, *Fogo e Desejo*, o espaço de convivência entre os personagens confina tanto os campos emocionais quanto os físicos. Eles estão presos em uma rotina social fechada, na qual não há relacionamentos com vizinhos ou familiares. A falta de convívio externo e o isolamento é apontado, por estudiosos, como algo incomum à vivência indiana¹⁴¹. Para eles, isso reflete a visão da cultura indiana e de família hindu que Deepa Mehta possui.

A convivência claustrofóbica pode ser vista no exemplo da cena em que Sita e Jatin chegam de sua lua-de-mel e são recebidos por uma festa fria e vazia de boas vindas. Este é um momento cultural em que, geralmente, há muitos convidados à espera dos noivos, mas não nesse filme.

Outras referências simbólicas utilizadas nesse filme são as edificações. Ao início, podemos ver o Taj Mahal, conhecido por ser o ícone do amor imortal. Já no final, vemos o santuário de Hazrat Nizammundin que remete ao santo sufista, conhecido por crenças de libertação e rituais religiosos. A transição percorrida pela personagem Sita é a mesma do tempo diegético do filme. Podemos pensar que o seu caminho se inicia através da busca pelo amor idealizado pelo casamento arranjado, mas que se frustra ao saber que Jatin, seu marido, não está disposto a retribuir o afeto. Sua vida torna-se miserável e ela começa a julgar as diversas tradições que lhe são impostas com olhar crítico. O caminho diegético de Sita termina no encontro com Radha do templo sufista, libertando-a de imposições patriarcais e religiosas.



À esquerda, o Taj Mahal e à direita o templo de Nizammundin, em *Fogo e Desejo*, 1996.

¹⁴¹ Jasbir Jain. *Films, Literature and Culture: Deepa Mehta's Elements Trilogy*, Jaipur, Chaman Publications, 2007, p.42.

Críticos de Deepa Mehta acreditam que suas mensagens são passadas através de subtextos, feitas pela montagem e pela diferenciação de espaços públicos e privados.¹⁴²

Ainda em *Fogo e Desejo*, das noventa cenas do filme, setenta se passam dentro de casa. A intenção de Mehta é apresentar os espaços ocupados por homens e mulheres de uma família indiana. As excursões externas são feitas apenas por Ashok ou Jatin, quando, respectivamente, visitam o guru e a amante Julie. Como também por Mundu, quando vai buscar o leite fresco. As áreas públicas ocupadas pelas personagens femininas são limitadas em apenas duas: a feira, quando vão comprar comida, e o templo sufista.

Segundo a visão de Avinash Jodha, o tratamento claustrofóbico da casa acentua-se com o convívio entre os membros da família.¹⁴³ O espaço primário da sala é onde fica a cama da viúva Biji, estrategicamente no meio da principal área de convivência. Em cima da cama, é possível notar um quadro com uma fotografia de seu falecido esposo, a sua frente, uma televisão ao lado de um pôster escrito “*home sweet home*” (lar doce lar). Esse espaço comum dá acesso a sala de jantar, uma pequena cozinha e aos dois quartos da casa.

Os dois quartos são parecidos, com uma cama de casal, uma penteadeira e uma grande janela. A organização e decoração dos quartos fala muito sobre os homens da casa. No quarto de Ashok e Radha, há quadros religiosos e no de Jatin com Sita, pôsteres de filmes chineses. Deepa Mehta pontua, sempre que possível, os contrastes e as polaridades dos personagens.



À esquerda está o quarto de Radha e Ashok e à direita, de Sita e Jatin. *Fogo e Desejo*, 1996.

¹⁴² Avinash Jodha in Jasbir Jain. *Films, Literature and Culture: Deepa Mehta's Elements Trilogy*, Jaipur, Chaman Publications, 2007, p. 42 a 44.

¹⁴³ *Ibidem.*, p. 43.

No quarto de Jatin e Sita, as camas ficam próximas formando uma grande cama única. Enquanto no de Ashok e Radha, elas permanecem separadas.



À esquerda está o quarto de Sita e Jatin e à direita, Ashok e Radha. *Fogo e Desejo*, 1996.

Em *Fogo e Desejo*, um dos aspectos de crítica mais importantes da narrativa são as pontuações feitas pela diretora sobre o clássico *Ramayana*, a classe média e a indignação das personagens femininas.

Para Avinash Jodha, a sequência feita pela montagem dá a entender a linha de pensamento de Deepa Mehta. A primeira referência que a diretora nos fornece deste conto indiano é quando Radha pede para que Mundu leve Biji para a parte de cima da casa, com a intenção de que ela possa assistir a adaptação do *Ramayana* para TV. Enquanto o empregado da família a leva, Radha e Sita iniciam uma conversa sobre Ashok e Radha não terem filhos. Sita comenta sobre o cunhado, Ashok, ser “santo” em seus comportamentos, esta cena corta diretamente para Mundu se masturbando ao ver um filme pornô. A ligação entre a fala de caráter espiritual e apreço com uma expressão carnal de desejo é uma das táticas mais utilizadas por Mehta, neste filme, para traçar suas críticas.

Logo depois, Sita entra em casa e encontra Biji chorando enraivecida. Mundu, que prontamente alterou a programação da TV, explica que é por conta da cena que está passando na série, o teste de fogo vivido pela deusa com nome homônimo no *Ramayana*. Esta é a primeira vez que essa passagem do conto aparece no filme, ela se repete mais duas vezes.

Ao final dos dezesseis minutos, vemos a cena em que é apresentado o estabelecimento de trabalho de Ashok e Jatin. Ela começa com um primeiro plano do pôster da novela que Biji estava assistindo, fazendo uma segunda

referência ao *Ramayana*. A cena continua com um homem alugando um filme pornográfico da loja de Jatin, fazendo novamente a quebra entre valores espirituais e vivências sexuais. Em outra sequência, Jatin está beijando intensamente Julie e, a cena seguinte, é a do amanhecer, ao som de um famoso mantra hindu *Jai Jagdish Hare*.

Aproximadamente na metade do filme, aos cinquenta e oito minutos, há a cena em que Ashok assiste, junto ao seu guru, uma passagem do conto *Ram Leela* e novamente podemos ver o teste de fogo sendo referenciado. A triste cena de Sita sendo rejeitada por Rama faz com que algumas mulheres chorem, porém a sequência acaba com o guru de Ashok falando “pobre Rama”, como se ele fosse a vítima da história. Essa cena corta para Sita e Radha no terraço da casa, elas conversam e Radha lambe o sangue da perna de Sita de forma sexualmente sugestiva. Depois Jatin aparece lambendo os dedos de Julie, que corta para a cena de Ashok massageando os pés de seu guru.



Exemplos de cenas contrastantes que aparecem em *Fogo e Desejo*, 1996. Sita e Radha na cama (Quadro 1) e cenas depois, a representação do teste de fogo em que Ashok assiste (Quadro 2).

A última cena em que Deepa Mehta apresenta esses contrastes é durante a transição da cena em que podemos ver um grupo de pessoas cantando uma música religiosa em um templo sufista para outra cena de Mundu se masturbando.

Para Avinash Jodha, *Fogo e Desejo* apresenta de forma irônica e polarizada a imagem da respeitosa classe média indiana através de críticas feitas pelo *Ramayana*. Para a autora, é através da sexualidade reprimida das personagens femininas, dos homens passivos e das mulheres condenadas a casamentos mortos pela tradição, que Radha e Sita buscam por alternativas. “As mulheres são tão pressionadas pela tradição por um lado e por homens

insensíveis pelo outro, que a única escolha que as resta é a de explorarem as possibilidades iluminadas do lesbianismo”¹⁴⁴.

Após a apresentação da Índia urbana, Deepa Mehta retorna, em seu segundo filme, para um dos momentos mais traumáticos do século XX: a partição da Índia. Segundo Avinash Jodha, a escolha do tema principal, o número de celebridades e a fotografia, revelam que *1947-Earth* cruza fronteiras entre o espetáculo do cinema popular híndi e as intenções do cinema paralelo.¹⁴⁵

Como no filme anterior, destaca-se a diferença entre os espaços públicos e privados. Das sessenta e cinco cenas do filme, quarenta e duas se passam dentro da casa dos Sethnas. “A casa, onde cada uma das comunidades majoritárias é apresentada através de seus serviçais – uma pequena réplica da boa, antiga e tolerante Índia em sua configuração colonial.”¹⁴⁶

Uma Parameswaram comenta sobre o uso do inglês e do híndi neste filme. Ela aponta que o filme utiliza a língua híndi como base mas que o uso eventual do inglês, misturado com a língua nacional, pode ter sido uma escolha contemporânea, entendendo-a como “uma escolha da diáspora em busca de uma voz.”¹⁴⁷

A representação da Partição é construída cuidadosamente por Deepa Mehta neste filme. Ela utiliza imagens famosas da memória deste momento histórico, como:

duas cenas de multidões invadindo as ruas, uma cena da multidão rasgando um homem ao meio, uma cena da polícia perpetuando a violência, uma cena de um trem cheio de pessoas mortas, uma cena de pessoas saindo com seus pertences, uma cena de casamento infantil, uma cena de humilhação por parte das pessoas que se

¹⁴⁴ Avinash Jodha in Jasbir Jain. *Films, Literature and Culture: Deepa Mehta's Elements Trilogy*. Jaipur, Chaman Publications, 2007. p. 45. Texto original: “The women are so pushed by tradition on one hand and insensitive males on the other that the only choice left for them is to explore the enlightened possibilities of lesbianism.”

¹⁴⁵ Ibidem., p. 45.

¹⁴⁶ Ibidem., p. 46. Texto original: “A house, where each of the major communities is represented through the servants – a miniature replica of the good old tolerant India in a colonial setting.”

¹⁴⁷ Uma Parameswaran in Jasbir Jain. *Films, Literature and Culture: Deepa Mehta's Elements Trilogy*. Jaipur, Chaman Publications, 2007, p. 12

converteram religiosamente, e por fim, uma cena da multidão carregando seu prêmio: uma mulher Hindu.¹⁴⁸



Cena de casamento infantil (Quadro 1), pessoas imigrando (Quadro 2), pessoas mortas no trem (Quadro 3), revolta popular (Quadro 4), bombardeios (Quadro 5) e abdução de Shanta (Quadro 6), retiradas de *1947-Earth*, 1998.

Segundo Avinash Jodha, a diretora intensifica a vulnerabilidade da população indiana contemporânea sobre esta lembrança de sua história, porém esquece de destacar momentos de resistência. A grande narrativa sangrenta de conflito é substituída ou reduzida por outro enredo, simplificada pelo olhar “domesticado” do espectador sobre o relacionamento entre a babá Shanta e o triângulo amoroso no qual estava envolvida. A relação entre esses três

¹⁴⁸ Avinash Jodha in Jasbir Jain, op. cit., 2007, p. 46. Texto original: “two shots of mobs storming the streets, one shot of mob tearing a man apart, one shot of police perpetrating violence, one shot of train full of murdered people, one shot of people departing with their belonging, one shot of child marriage, one shot of humiliation of the new convert and the last shot of the mob carrying away its prize, a Hindu woman.”

personagens é apresentada de forma rasa, exportada das realizações da indústria cultural indiana.

Em paralelo com a obra da qual o filme é baseado, *Ice-Candy-Man*, de Bapsi Sidhwa, o romance apresentado por Deepa Mehta é alegre e possui apelo comercial. Para Jodha, em comparação com a obra literária, a diretora falha na apresentação da complexidade dos personagens. No filme, todos os personagens que representam suas religiões são estereotipados: os sikhs são impulsivos e nervosos, hindus são perspicazes e submissos, parsis são bajuladores e neutros. Só os muçulmanos possuem certa diversidade, representados através do piedoso Imam Din, do sensível e brincalhão Dil Navaz e do secular Hassan.¹⁴⁹

Ainda segundo as percepções de Jodha, as personagens femininas no livro são mais fortes. A abordagem de Sidhwa e de Mehta foram diferentes quanto à apresentação histórica em relação às personagens. Enquanto o filme termina com a captura de Shanta pelos muçulmanos, o livro vai além. Uma das partes mais significativas é o esforço da mãe e de Lenny (também da tia e da avó, omitidas no filme) em encontrar, recuperar e reestruturar a vida após a Partição. “Esse filme foi feito para trazer a verdade sobre a Partição e o silêncio ocidental sobre o holocausto indiano.”¹⁵⁰

O último filme da trilogia também intensifica a relação da diretora com os elementos da natureza, relacionando estes às cores e motivações ligadas aos nomes dos filmes. Realizado em 2005, *Às Margens do Rio Sagrado* é mais sofisticado em relação ao aparato técnico. O filme inicia-se com longas e belas sequências de beleza natural, rios, flores de lótus e zonas esverdeadas. A diretora diz ter escolhido o nome original (*Water*: “água” em português) por representar simbolicamente a fluidez. No sentido de que as tradições não deveriam se tornar rígidas mas fluídas.

¹⁴⁹ Avinash Jodha in Jasbir Jain. *Films, Literature and Culture: Deepa Mehta's Elements Trilogy*. Jaipur, Chaman Publications, 2007, p. 46.

¹⁵⁰ *Ibidem.*, p.46.



Fotogramas retirados da sequência inicial do filme *Às Margens do Rio Sagrado*, 2005.

Deepa Mehta abre uma brecha para refletirmos sobre como ela opera as vidas e as realidades humanas em seus filmes, em comparação com a contrastante riqueza de sua cinematografia. Em uma de suas entrevistas ela afirma:

*Fogo [e Desejo] tinha uma paleta quente, Terra [1947-Earth] tinha uma paleta bastante avermelhada e Água [Às Margens do Rio Sagrado] teria de ser azul esverdeado. Meu fotógrafo e eu tiramos as paletas dos próprios elementos. O mundo deles [personagens] é tão pesado, que além disso, gostaríamos que fosse o mais bonito possível. Algo que não é acessível para eles, mesmo vivendo isso para mostrar a ironia de suas vidas.*¹⁵¹

A beleza pictórica deste filme apresenta duas motivações artísticas, segundo Jodha. A primeira seria a relação polarizada de Narayan e Kalyani, que estaria interligada com o encanto da natureza, em cotejo a situação das viúvas. A segunda seria a reiteração da fórmula do cinema comercial híndi. Neste caso, a natureza é colocada como plano de fundo para admiração dos dramas humanos. Como em *1947-Earth*, o romance de *Às Margens* é composto

¹⁵¹ Avinash Jodha in Jasbir Jain. *Films, Literature and Culture: Deepa Mehta's Elements Trilogy*. Jaipur, Chaman Publications, 2007, p.49. Texto original: "Fire was a very warm palette, Earth was a very red palette and Water had to be blue green. My cinematographer and myself took the palette from the elements itself. Their world is so harsh that outside it we wanted it to be as beautiful as it can be. Something that is not acessible to them yet they are living it to show the irony of their lives."

pelas mesmas estratégias de Bollywood. Vistas por Jodha como: “amor à primeira vista, maravilhosas paisagens, música cativante, cartas contrabandeadas, restrições sociais e encontros às escondidas”¹⁵².

Em uma outra reflexão, Sudha Rai afirma que *Às Margens do Rio Sagrado* é um filme comovente, mas vazio de redefinições e subversões políticas de gênero, classe e raça. Em discordância com Jasbir Jain sobre produtos que comercializam a etnicidade, Rai entende o caso de *Às Margens do Rio Sagrado* como congruente com esta mesma questão. Para a autora, Deepa Mehta procura sua “casa” em sujeitos étnicos de interesse do mercado cativo. A característica introdutória e didática deste filme faz com que Sudha Rai questione o quão conhecedor da cultura indiana, o espectador de Mehta deve ser.

Uma Parameswaram acredita que cada geração de imigrantes parece olhar para a Índia da sua infância ou a de seus pais, referindo-se às produções da diáspora. Para a pesquisadora, Deepa Mehta revisita o passado para se relacionar com o presente. O problema com essa aproximação é que o passado é normalmente bem representado, mas o presente é um apêndice híbrido.¹⁵³

Com este capítulo buscamos compreender e problematizar algumas questões transnacionais das produções da diáspora e, principalmente, como esta é feita por Deepa Mehta na *Trilogia dos Elementos*. As pontuações apresentadas pela diretora e pelos críticos são comuns aos textos diáspóricos, que nos fazem pensar: Onde são traçados os limites culturais? Quem os desenha?¹⁵⁴

¹⁵² Avinash Jodha in Jasbir Jain. *Films, Literature and Culture: Deepa Mehta's Elements Trilogy*. Jaipur, Chaman Publications, 2007, p.51.

¹⁵³ Uma Parameswaran in Jasbir Jain. *Films, Literature and Culture: Deepa Mehta's Elements Trilogy*. Jaipur, Chaman Publications, 2007, 19.

¹⁵⁴ Ibidem., 20.

CAPÍTULO 3. Questionamentos de gênero e sexualidade feminina na *Trilogia dos Elementos*

Com os filmes ambientados nos períodos de 1938, 1947 e início dos anos 1990, a *Trilogia dos Elementos* discute os fenômenos pertencentes aos processos de modernização e globalização na Índia através da subjetividade feminina. A trilogia conta com obras sem continuidade narrativa, porém interligadas pela abordagem temática em relação a discussão de gênero.

Centrada na relação das mulheres com a cultura, a diretora explora os paradigmas de representação da sexualidade feminina na sociedade indiana. Ela particulariza, através desses três momentos da história da Índia, tensões de gênero em meios a estruturas patriarcais e religiosas advindas do pensamento nacionalista hindu.

Segundo as reflexões de Madhuri Chatterjee, “a narrativa [dos filmes] constitui um comentário interpretativo de cultura, sociedade e política”¹⁵⁵. Para a pesquisadora, Deepa Mehta ultrapassa a compressão de sexualidade como uma mera manifestação de desejo, compreendo-a como fruto de relações de poder imbricadas a valores políticos e culturais.¹⁵⁶

Neste capítulo, portanto, analisaremos com maior profundidade como são feitas as críticas e comentários sobre a mulher indiana apresentados nos três filmes. No tópico seguinte, faremos uma análise da trilogia como uma obra completa, para depois segmentarmos a pesquisa através de temas específicos de cada filme.

3.1. As mulheres na *Trilogia dos Elementos*

Apenas o primeiro e o último filme da trilogia foram lançados no Brasil, onde receberam os nomes de *Fogo e Desejo* e *Às Margens do Rio Sagrado*. Porém se pensarmos na tradução literal dos títulos originais, eles seriam *Fogo*,

¹⁵⁵ Madhuri Chatterjee in Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture*, New Delhi, Chaman Publications, 2007, p. 76. Texto original: “*The narrative constitutes an interpretative commentary on culture, society and politics*”.

¹⁵⁶ Ibidem., p. 76.

1947-Terra e Água¹⁵⁷, relacionando-se melhor com o referente conjunto das obras, nomeado *Trilogia dos Elementos*.

A partir dos nomes traduzidos, podemos observar melhor a relação dos elementos naturais com o texto fílmico, incluindo o uso das paletas de cor e as simbologias apresentadas nas três obras. Alguns dos exemplos mais importantes e significativos que legitimam a escolha dos nomes são: o teste de fogo que Radha passa em *Fogo e Desejo*, a divisão de terras entre a Índia e o Paquistão em *1947-Earth*, com a emblemática cena de Shanta sendo carregada pela massa de pessoas em meio a poeira e, por último, a água que cruza fronteiras, inclusive as de vida e morte segundo práticas do hinduísmo. É também no rio que cerca a cidade de Lahore que Kalyani se suicida em *Às Margens do Rio Sagrado*.



Na sequência, Radha em *Fogo e Desejo*, 1996 (Quadro 1). Shanta em *1947 – Earth*, 1998 (Quadro 2). Kalyani em *Às Margens do Rio Sagrado*, 2005 (Quadro 3).

¹⁵⁷ Os nomes originais dos filmes são *Fire*, *1947-Earth* e *Water*, respectivamente.

Jasbir Jain compreende as simbologias da natureza utilizadas nos filmes como uma forma de repensar as bases primárias dos seres humanos. Não seria por acaso que eles estariam mais perceptíveis nos momentos finais dos filmes, em detrimento do destino físico e moral das personagens femininas.

Calor, porosidade e fluidez, juntos criam o *continuum* de extinção e continuidade trabalhando de diferentes formas. Os elementos nos rodeiam, nos sustentam e constituem o mundo ao redor em relacionamentos, instituições, nações, nascimento e morte. Todos eles representam tanto a desconstrução quanto a vitalidade da vida humana¹⁵⁸.

A *Trilogia dos Elementos* é centrada na subjetividade de mulheres e Deepa Mehta trabalha de forma alegórica a relação do corpo e gênero feminino com a nação.

Podemos traçar duas linhas de reflexões em *Fogo e Desejo*. Ao se passar no começo dos anos 1990, em uma família conjunta, o filme apresenta as possibilidades de articulação do desejo feminino dentro da classe média hindu, em que frequentemente é repreendido ou condenado por normas sociais. Por outro lado, o filme apresenta a afiliação e a ligação das protagonistas femininas de forma a reverter estas formas opressivas e recuperar a autonomia de suas sexualidades.¹⁵⁹

O filme questiona a ideia de gênero feminino como uma característica coletiva a todas as mulheres indianas e pela qual elas podem ser discriminadas em níveis de normatividade. As quatro mulheres de *Fogo e Desejo* – Radha, Sita, Biji e Julie – apresentam tanto proximidade com o que é esperado delas, quanto total divergência do padrão comportamental.

A cena em que Sita descreve-se como semelhante a um macaco treinado em relação a deveres e tradições, vista previamente no capítulo anterior, é um dos momentos de reflexão da personagem sobre a coletividade em que as mulheres indianas estão inseridas.

¹⁵⁸ Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture*, New Delhi, Chaman Publications, 2007, p. 6. Texto original: “heat, porouness and fluidity together create a continuum of extinction and continuity working in different ways. The elements surround us, sustain us and contitute the world around us of relationships, institutions, nations, birth and death. They all represent both the destructibility and the vitality of human life.

¹⁵⁹ Madhuri Chatterjee in Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture*, New Delhi, Chaman Publications, 2007, p. 76.

O mesmo acontece com Radha ao constantemente lembrar-se de uma memória de sua infância. Nesta, sua mãe explica-lhe que pode “ver sem enxergar” o mar, metáfora sobre a possibilidade da garota sonhar, mas compreender que nem sempre realizará seus desejos. Ela se refere também a um sentimento de coletivo, pois entende as imposições e delimitações de gênero como norma, levando-nos a pensar que, por isso, passaria esta lição a diante, para a sua futura geração.

As duas outras personagens também são exemplos diretos das críticas da diretora. Biji é a idosa e viúva, mãe dos homens que sustentam financeiramente a casa. Esta personagem utiliza da hierarquia familiar e de seu contexto cultural para regulamentar o hinduísmo nas práticas de suas noras. Enquanto Julie é a amante de Jatin, o marido de Sita. De origem chinesa, esta personagem possui ambições independentes da instituição familiar e preza por características ocidentais, vistas através de suas atitudes e sotaque americanizado.

O casal Radha e Sita ultrapassa zonas morais e ilegítimas dentro da cultura indiana ao iniciar uma nova forma de se relacionar. Isso ocorre, apenas após crescentes questionamentos individuais das personagens ao longo do filme. A existência e a união desse casal torna-se uma forma de resistência de gênero a regimes sociais.

Fogo e Desejo não apresenta as protagonistas como lésbicas reprimidas, mas sim sujeitos resultantes da modernidade na Índia em processo de globalização. Ambas personagens voltam-se contra o sistema que as dominam e buscam realização uma na outra, mesmo que isso signifique um relacionamento homoafetivo.

A narrativa de aproximação e intimidade de Radha e Sita foi criada por Deepa Mehta através do toque e da sensação de segredo, ganhando diferentes níveis de exploração sexual e físicas entre si. A cena em que Radha passa óleo nos cabelos de Sita, por exemplo, ou quando Sita massageia os pés de Radha no piquenique em família, são construções da intimidade entre as personagens, divididas apenas com o espectador. Esses toques rotineiros, sensuais e muitas vezes em público, iniciam o processo de crescimento do afeto e sexualidade das personagens.



Radha passa óleo no cabelo de Sita (Quadro 1) e Sita massageia os pés de Radha (Quadro 2), em *Fogo e Desejo* (1996).

As primeiras cenas de aproximação de Sita e Radha começam com os ocasionais encontros na cobertura da casa. Nesses momentos, ambas confessam desejos e segredos, como a vontade de Sita em fugir, as frustrações das personagens com seus casamentos e, assistem juntas, uma procissão de casamento (*Baraat*). O silêncio das duas, junto dos seus olhares tristes, refletem sentimentos melancólicos em relação aos maridos e suas vidas.

A construção cinematográfica dessas cenas é simples, planos médios e campo e contra campo das personagens, fazem que o espectador dê importância aos diálogos.

A cena seguinte começa com Radha entrando no quarto de Sita, pois a ouve chorar. É madrugada e vemos a garota em uma cama de casal sozinha, Jatin está com a sua amante. Sita reclama, está completamente decepcionada com seu casamento e com suas perspectivas de vida e, em um momento de carinho, a garota beija Radha, que inicialmente aceita, depois sai do quarto ligeiramente.



Cena do primeiro beijo de Radha e Sita em *Fogo e Desejo*, 1996.

A partir deste primeiro contato íntimo, inicia-se o romance secreto das duas personagens.

O filme se passa em maior parte dentro da casa, o relacionamento deste casal cresce dentro dos quartos e momentos à sós no telhado. Acreditamos que pelas delimitações de espaço, o uso da câmera também esteja limitado, no entanto, a fotografia trabalha com contrastes e pontos de luz, além do uso excessivo de luz natural, características naturalistas que Deepa Mehta utiliza em contraposição aos filmes da indústria de cinema híndi. A escuridão e as superexposições presentes no filme ajudam a transmitir os sentimentos de solidão e dramas pessoais das personagens.

Após Radha e Sita começarem a se relacionar sexualmente e afetivamente, Deepa Mehta adiciona trilhas sonoras românticas e alegres aos momentos em que as personagens, em segredo, se encontram. Essa característica é comum em toda sua trilogia e refere-se, também, às estruturas narrativas indianas de uso de música para representar emoções.

Apesar do final inconcluso do filme, *Fogo e Desejo* não aparenta se comprometer com o desfecho da jornada dessas mulheres ou do posicionamento futuro deste casal. Em vez disso, como diz Madhuri Chatterjee, podemos considerar que o roteiro prioriza o questionamento das relações humanas.¹⁶⁰

A discussão sobre a coletividade continua em toda a trilogia. Deepa Mehta pontua como a história indiana das opressões e violências contra as mulheres as caracterizou como uma massa coletiva, sem poder ou ambições individuais.

A jornada do presente para o passado, vai dos anos 1990 para os anos 1930, à procura de raízes, causas e explicações para a situação da mulher hindu. A diretora possui como escopo as questões da sexualidade feminina, que curiosamente estão separadas da procriação. Apesar de nos três filmes existirem resquícios de maternidade, como em Biji, viúva do primeiro, a mãe ausente de Lenny no segundo e a mãe de Narayan no terceiro, em nenhuma das obras nasce qualquer criança.

¹⁶⁰ Madhuri Chatterjee in Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture*, New Delhi, Chaman Publications, 2007, p. 78.

1947-Earth é baseado no conto de Bapsi Sidhwa, *Ice Candy Man*. Segundo Charterjee¹⁶¹, o filme problematiza de forma inovadora a Partição através do testemunho de uma visão feminina desse processo de divisão territorial entre a Índia e o Paquistão.

O filme é contado pela perspectiva de Lenny em sua fase adulta, sobre esse momento histórico que ocorreu em sua infância. *1947-Earth* é construído através da memória desta personagem em relação à culpa e à perda da inocência, dentro de um contexto histórico traumático.

De família parsi, uma comunidade que se manteve pacífica durante o processo de partição, Lenny absorveu de forma pueril as tensões políticas que a rodeavam. Criada parcialmente por Shanta, sua babá de origem hindu, a criança convivia diretamente com outros serviçais e pessoas de outras religiões. Do grupo de amigos de Shanta, destacam-se os mulçumanos Dil Navaz e Hassan.

Após o início da batalha pelo território de Lahore (cidade em que o filme é ambientado), mulçumanos e hindus tornaram-se rapidamente inimigos. Em uma das cenas finais do filme, Dil Navaz engana Lenny para que conte onde Shanta estaria escondida. A culpa da criança sobre a morte ou perda de integridade de sua babá impacta Lenny para o resto de sua vida.

Durante a Partição, os corpos femininos foram utilizados como prêmios de guerra e conquista entre as comunidades étnicas. Esses corpos não agregaram força ou resistência em batalhas, em vez disso, foram saqueados e ocultados.¹⁶²

Em filmes como os de Deepa Mehta, existem manifestações e violações da sexualidade, indo da sedução até as cenas de abusos. As crenças relativas aos corpos femininos podem ser reforçadas pela perspectiva normativa e convencional ou produzir um contra discurso, caso de *1947-Earth*.

Em *1947-Earth*, a voz feminina é ouvida mas ainda é retida substancialmente dentro da narrativa controlada pelo sancionado desejo masculino e patriarcal, seja individual ou coletivo. O filme

¹⁶¹ Madhuri Chatterjee in Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture*, New Delhi, Chaman Publications, 2007, p. 78.

¹⁶² Ibidem., p. 79.

levanta questões sobre os limites impostos aos corpos femininos, que requer significado amplo no discurso social.¹⁶³

O papel da babá Shanta é visto como uma espécie de espetáculo pela pesquisadora Madhuri Chatterjee¹⁶⁴. Para ela, essa personagem é um sujeito a ser observado, pois se torna evidente, perante a câmera, a forma que seu corpo age, como seus movimentos e olhares são seletivamente apresentados de forma sexual. Ela é a única mulher do grupo de amigos homens apaixonados por ela.

Segundo Chatterjee, um dos principais momentos de reflexão está em uma das sequências finais, quando Dil Navaz, por ganância e vingança, engana a pequena Lenny para que entregue a localização de sua babá. Navaz utiliza a religião como ornamento, junto das forças nacionalistas, para conseguir o que deseja e explorar sua raiva perante o momento de guerra no país. Com isso, ele acaba por relacionar o corpo de Shanta como exemplo de prêmio da guerra sectária.

Às Margens do Rio Sagrado relata a tentativa de resistência de gênero tanto dentro de normas patriarcais (que regem a sociedade indiana) quanto matriarcais (que regem o *ashram*). Deepa Mehta aponta novamente para a relação entre a mulher e o nacionalismo no último filme de sua trilogia.

Este é um filme sobre três mulheres, Chuyia, Kalyani e Shakuntala, que buscam questionar o ciclo imposto pelo hinduísmo à condição de viuvez feminina.

O código social e moral da religião exclui mulheres não somente dos poderes estruturais e construtores sociais mas também de seus próprios corpos, a ideia de subjetividade e sexualidade própria.¹⁶⁵

¹⁶³ Madhuri Chatterjee in Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture*, New Delhi, Chaman Publications, 2007, p. 80. Texto original: “*In 1947-Earth, the female voice is heard and yet retained substantially within a narrative controlled by masculine and patriarchally sanctioned desire, whether individual or collective. The film raises questions regarding the boundaries imposed on the female body, which acquire significance in the larger social discourse.*”

¹⁶⁴ Segundo essa pesquisadora ainda, é importante observarmos como os corpos femininos se comportam perante a tela. Em relação tanto ao sexo oposto quanto ao mesmo sexo, como são caracterizados pelo figurino, pela direção, pela narrativa e pelas atrizes.

¹⁶⁵ Madhuri Chatterjee *op.cit.*, p. 81. Texto original: “*The social-moral code of religion excludes women not only from power structures and social constructs but also from her own body, the idea of a self and her sexuality.*”

Diegeticamente o filme se passa em 1938, em um *ashram* financiado por caridade e prostituição. Madhumati é a idosa viúva que comanda o local. Com a ajuda de Gulabi, ela mantém contato com o mundo externo ao mosteiro e negocia a prostituição forçada de Kalyani.

Na primeira parte da obra, o foco se encontra na pequena Chuyia e na sua entrada para grupo social do *ashram*. Após conhecer Kalyani, ambas se tornam as personagens condutoras dos conflitos do filme. Kalyani é vista metaforicamente como a flor de lótus, referida como a flor que sobrevive em águas sujas. O corpo da jovem não é apenas marginalizado como o das outras viúvas pela sociedade, mas também valorizado pela prostituição.

A jovem e sedutora viúva apresenta a situação de comercialização sexual de seu corpo e, também, o conflito ao iniciar um relacionamento afetivo com Narayan.¹⁶⁶ A possibilidade de um segundo casamento, provavelmente fora do hinduísmo fundamentalista, modifica seu imaginário em relação a expectativa de um futuro promissor, pois sairia do quadro de abnegação em que se encontra.

Enquanto as duas jovens personagens criam seus caminhos de esperança dentro deste quadro social, Shakuntala, uma viúva mais velha e alfabetizada, começa a questionar a sociedade e a religião em que está inserida em relação a vida que as viúvas são obrigadas a levar.

Essa personagem cresce na narrativa do filme quando busca conhecimento e compreensão sobre a sua situação. Ao notar diversas injustiças, liberta Kalyani e Chuyia dos cuidados da matriarca Madhumati. Apesar das atitudes de Shakuntala indicarem certa busca por alternativas, especialmente para a pequena Chuyia, a imagem final do filme é dessa personagem olhando para trás, com um profundo olhar de condolência.

Em *Às Margens do Rio Sagrado*, os elementos de crítica social são inseridos gradativamente. As perguntas inocentes de Chuyia e o silêncio das viúvas que aceitaram seu destino, são algumas das formas de reflexão utilizadas no filme. Uma das falas mais memoráveis é a de Narayan, em que, somente após a morte de Kalyani, busca racionalizar a situação de sua amada:

¹⁶⁶ No período em que o filme se insere, a opção de segundo casamento é ilegítima. Atualmente é, por lei, autorizado que mulheres hindus possam se casar novamente, porém isso raramente acontece. É uma crença comum que elas apenas possam ter um parceiro sexual na vida.

“uma boca a menos para alimentar, quatro saris a menos, um espaço a mais na casa, fantasiada de religião [o quadro das viúvas] se trata de dinheiro”.

Como uma obra fechada, a *Trilogia dos Elementos* apresenta diversos problemas relacionados à sociedade, à cultura, à religião e ao corpo das mulheres. Nos tópicos a seguir, iremos analisar especificidades abordadas por cada filme.

3.2. A sexualidade feminina e o sujeito pós-colonial em *Fogo e Desejo*

Fogo e Desejo passa-se dentro de uma família conjunta de classe média, habitantes de Nova Déli, capital indiana, no começo dos anos 1990. O filme começa com a chegada da mais nova integrante da família, Sita. Esta personagem acaba de se casar com Jatin através de um casamento arranjado¹⁶⁷. Seu marido é dono de uma locadora de filmes, enquanto o irmão mais velho dele, Ashok, comanda uma loja de alimentos com a ajuda de sua esposa Radha e de Mundu, o serviçal da família.

Para agradar o irmão e continuar a linhagem da família, Jatin casa-se com Sita, porém mantém uma relação extraconjugal com a chinesa Julie, que se recusou a viver a vida sob normas hindus e preferiu manter-se como amante. Além dos personagens já apresentados, há, também na casa, a mãe viúva dos dois irmãos, Biji, que após um derrame ficou muda e paraplégica.

Após descobrir que Ashok e Radha não podem procriar, o filho mais velho da família começa a seguir os ensinamentos de celibato de Gandhi e através da convivência com seu guru espiritual (*swami*) se abstém de atividades sexuais. Por causa dessa escolha de Ashok, Radha sente-se obrigada a também abdicar de seus desejos e necessidades sexuais, até a chegada de Sita. A dinâmica de contenção e regulamentação da sexualidade é algo que permeia todos os personagens do filme.

¹⁶⁷ O casamento arranjado é descrito como a situação em que os pais de duas pessoas heterossexuais, de culturas semelhantes ou iguais, predeterminam o casamento de seus filhos. Eles fazem parte de diferentes culturas, antigas e atuais e representam uma abordagem lógica da instituição matrimonial e familiar. Os casamentos arranjados são determinados por fatores culturais e econômicos. Presentes predominantemente em culturas orientais, casamentos arranjados fornecem benefícios para ambas as partes, embora as estatísticas também mostrem um risco elevado de abuso e violência de gênero. Informação retirada de < <https://www.larsonjewelers.com/culture-and-history-of-arranged-marriages.aspx> > Acesso em 15/02/2016.

Biji é caracterizada como viúva, idosa e assexuada, detentora de toda atenção familiar e que, com batidas rápidas em seu pequeno sino, indica o que aprova ou não na casa, especialmente em relação aos valores hindus de suas noras. Porém, ela se vê obrigada a assistir, contra a sua vontade, Mundu se masturbar enquanto vê filmes pornográficos na sua presença. O servente da família possui paixão secreta por Radha, da qual reprime por causa de sua posição social e da relação de proximidade com Ashok.

Jatin é apaixonado pela ocidentalizada e independente Julie, que precisou manter como amante por escolha da própria moça. Sita é jovem e sonhadora, vê a vida de uma forma moderna e menos relacionada aos costumes tradicionais hindus. Quando não recebe qualquer atenção e afeto da parte de Jatin, procura, por si mesma, outra pessoa para que possa satisfazer suas necessidades de afeição e desejo físico. Sua relação de carinho por Radha se desenvolve, especialmente, pela falta de desejo de ambos os maridos e de suas posições como mulheres dentro da casa.

Ashok acredita em sexo somente como forma de procriação e valoriza filhos homens. Ao saber que Radha é infértil, entende como um sinal divino para seguir o caminho espiritual de redenção e fugir de possíveis carmas. Tendo essa atitude, submete Radha à rituais de contenção sexual, como ficar deitada ao lado dele por horas enquanto medita, testando seus desejos sexuais, sem se importar com os de sua esposa. Ela entende a situação como seu dever para o marido e passa a realizá-lo frequentemente por treze anos, esquecendo, inclusive, que pode ter seus próprios desejos.

Porém, Radha é atormentada por uma recorrente lembrança, que podemos associar com a sua rotineira e insatisfatória vida até então. Ela se transporta à um campo de flores, ainda criança e com a sua carinhosa família. Sua mãe a ensina que quando desejar algo, é preciso que “veja sem enxergar”, metáfora que podemos relacionar com a sua falta de independência e liberdade. Radha, deve então, manter seus desejos na esfera do imaginário, sem procurar realizar suas ambições pessoais.

Fogo e Desejo foi lançado em 1996 em Toronto, no Canadá. O filme percorreu vários cinemas norte-americanos e foi recebido com grande

entusiasmo. Sua estreia em solo indiano ocorreu apenas dois anos depois, em 1998, onde gerou grande violência crítica, tornando-se um dos filmes indianos mais controversos já lançados no país.¹⁶⁸

Neste tópico discutiremos formas alternativas e não-normativas de sexualidade apresentadas pelo filme, a modo que possamos compreender como os corpos femininos são regulados pela religião e outras construções culturais.

Apesar da longa e antiga história de expressão e representação sexual indiana¹⁶⁹, atualmente o país vive uma relação ambígua com o puritanismo. Dificilmente encontram-se obras cinematográficas que expressem desejos físicos de forma explícita, principalmente em referência a sexualidade feminina.¹⁷⁰ Jigna Desai utiliza das reflexões de estudiosos dos quadros pós-coloniais como Kumkum Sangari, Sudesh Vaid e Partha Chatterjee para discutir como o binarismo entre a tradição e a modernidade está relacionado às políticas de gênero do nacionalismo anticolonial indiano.¹⁷¹

Partha Chatterjee associa o “moderno” à esfera masculina e pública, onde é possível detectar discursos derivados do nacionalismo e do materialismo indiano¹⁷². Enquanto na esfera do feminino, o autor enxerga a “tradição”, espiritualizada e nativa, que está relacionada à manutenção da casa, da família, da nacionalidade e da domesticação.

Assim, durante a primeira parte do século, a instituição da família que reproduz a cultura nacional através do corpo feminino emerge da consolidação da classe média. Dentro do contexto colonial e nacional, a independência [da Índia] marcou a mulher burguesa como casa [*home*], nação e espiritualidade. Além disso, no discurso (neo)colonial, o fardo das opressões sexuais e de gênero, está na base das “tradições” feudais e patriarcais (da religião, do casamento e da

¹⁶⁸ Bandana Chakrabarty in Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture*, New Delhi, Chaman Publications, 2007, p. 119.

¹⁶⁹ Um dos exemplos seria o *Kama Sutra*. Escrito no século III por diversas pessoas, foi compilado pelo indiano Vatsyayana. Este livro é reconhecido como o mais antigo texto sobre prazeres e educação sexual. Dados encontrados em < http://www.alternet.org/story/86582/a_brief_history_of_the_kama_sutra > acesso em 01/02/2016.

¹⁷⁰ Bandana Chakrabarty, *op.cit.*, p. 119.

¹⁷¹ Jigna Desai, *Beyond Bollywood: the Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*, New York/London, Routledge, 2004, P.163.

¹⁷² Partha Chatterjee *apud* Jigna Desai, *Beyond Bollywood: the Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*, New York/London, Routledge, 2004, P.163. Texto original: “nationalism’s derivate discourse as those masculine traits associated with Westernization and the material.”

heterossexualidade) localizado na família "indiana". A sexualidade também foi mobilizada pelo nacionalismo anticolonial em nome da família, da maternidade e da pureza (marcadas pela tradição), em contraste aos moldes ocidentais de romance e de amor (significadores da modernidade). Estas determinações binárias continuam a configurar, centralmente, discursos nacionais (e também no cinema) e instituições de gênero e sexualidade.¹⁷³

Deepa Mehta apropria-se da noção de esferas públicas e privadas na forma pela qual mostra no filme o espaço da casa. É somente neste local, pertencente às mulheres, que as personagens protagonistas criam seus laços de amor, desejo e em seguida, rebelião.¹⁷⁴

A maior parte do filme ocorre dentro desta casa, entre cenas dos casais em seus quartos e convivência comunal na sala, é apresentado o cotidiano deste grupo de pessoas que compartilham o espaço como família conjunta. O tempo ficcional do filme está intrinsecamente relacionado ao tempo em que Sita participa da rotina deste grupo. Começa com sua chegada e termina quando Radha e ela decidem fugir. Sita pode ser vista como uma *outsider* do universo já pré-estabelecido da casa. Após entrar, cria uma sensação de caos na vida dos outros moradores que começam a questionar seus hábitos - como a relação de dever de Radha com Ashok; ou até a enxergar com mais clareza situações conflituosas que antes eram despercebidas - como os frequentes momentos de masturbação de Mundu na presença de Biji.

Conforme já considerado no capítulo 2, Deepa Mehta deixa evidente seu pensamento crítico através das justaposições na edição de seus filmes. Ela cria, na narrativa sequencial de planos, o contraste crítico de sentimentos e imposições culturais.

¹⁷³ Ibidem., p.163. Texto original: *"Thus, during the early part of the century, the family as an institution that reproduces national culture through women's bodies with consolidation of the middle classes. Within the colonial and national context, national independence marked bourgeois women as home, nation, and spirituality. Furthermore, in (neo)colonial discourses, the burden of sexual and gender oppressions is laid at the feet of the patriarchal and feudal 'traditions' (of religion, marriage, and heterosexuality) located within the 'Indian' family. Sexuality too, was mobilized by anticolonial nationalism in the name of the family, motherhood, and purity (marked as tradition), in contrast to the Western modes of romance and love (signifying modernity). This overdetermining binary continues to configure centrally national (and cinematic) discourses and institutions of gender and sexuality."*

¹⁷⁴ Em uma análise alternativa e com foco na diáspora *queer*, Gayatri Gopinath (2005) comenta que diferentemente de como é falado por estudiosos pós-coloniais sobre a aproximação da nação como a casa, os sujeitos desviantes da normatizada heterossexualidade buscavam locais onde poderiam se distanciar de tradições opressoras.

Bandana Chakrabarty analisa estas características nas cenas iniciais do filme.¹⁷⁵ A memória do campo de flores e da família amorosa de Radha dá sequência à cena de Jatin e Sita no Taj Mahal, onde o casal passa sua lua-de-mel, ponto turístico que simboliza o amor eterno. A cena é contraposta à indiferença e frieza com a qual Jatin trata Sita, que, ao mesmo tempo, ao longo do filme, aumenta o abismo de solidão recorrente da memória de Radha.



Radha ainda pequena com a sua família (Quadro 1) e Sita e Jatin (Quadro 2) nas cenas iniciais de “Fogo e Desejo”, 1996.

Sita e Jatin estão passando por um processo mútuo de conhecimento, comum após casamentos arranjados. Sita nota a falta de interesse de seu marido por ela e o confronta. A resposta de Jatin é a de que eles acabaram de se casar, dando um ar de menosprezo sobre este momento íntimo em sua lua-de-mel. Para a Chakrabarty,¹⁷⁶ Sita é forçada a questionar sua feminilidade e atratividade pela falta de atenção de Jatin desde o início do casamento. Essa importância do caráter masculino sobre o feminino, qualifica a relação do casal até este momento do filme.

Em uma de suas primeiras conversas, Sita pergunta a Jatin se ele gosta de filmes de Bollywood (referindo-se principalmente a filmes românticos e melodramáticos). Ele responde que apenas gosta de filmes chineses de luta. Sua resposta rude também indica seu relacionamento afetivo com Julie, que o espectador só descobrirá momentos depois.

Filmes da indústria do cinema indiano possuem um papel fundamental em fazer a manutenção da crença no amor, especialmente em casamentos tradicionais e arranjados. É esperado que Sita tenha crescido com a ideia de

¹⁷⁵ Bandana Chakrabarty in Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture*, New Delhi, Chaman Publications, 2007, p. 120.

¹⁷⁶ Ibidem., p. 121.

amor romântico, em que “a heterossexualidade tem sido glorificada filme após filme.”¹⁷⁷

Em uma sociedade em que a heterossexualidade é uma norma e mulheres estão sob controle, essa definição é atribuída e internalizada nas mulheres. Os filmes indianos possuem uma longa história em pregar a heterossexualidade e o amor romântico.¹⁷⁸

Desde muito cedo, a menina indiana comum é treinada para servir e cumprir com seus deveres. Ela precisa ser dócil e submissa, para que um dia possa ser uma esposa desejável sob a consciência cultural do papel da mulher nesta sociedade. A personagem de Radha possui duas fases de vida no filme, é sonhadora quando criança, porém, na segunda e maior parte do filme, ela já adulta, é uma típica mulher indiana. Em sua fase mais velha, é uma pessoa presa em uma teia de deveres e normas, conformada pelo seu papel de gênero, sem questioná-los.

3.2.1. A referência do papel de gênero feminino através da religião e mitologia

Apesar dos nomes das protagonistas serem nomes comuns na Índia, no filme eles fazem menção à duas grandes deusas do Hinduísmo: Radha e Sita. Na mitologia, Sita é a mulher de Rama, conhecida, principalmente, pelo grande conto *Ramayana*, que é excessivamente repetido e referido dentro da cultura indiana.

No próprio filme, há, pelo menos, três passagens que fazem menção ao conto e, todas as vezes, se referem ao momento em que Sita, após ser sequestrada por um deus-demônio e salva por Rama, deve provar sua “pureza e lealdade” ao marido através de um teste de sobrevivência ao fogo. Ilustrado nas imagens retiradas do filme, que vemos abaixo:

¹⁷⁷ Bandana Chakrabarty in Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture*, New Delhi, Chaman Publications, 2007, p.121. Texto original: “Heterossexuality has been glorified in movie after movie.”

¹⁷⁸ Ibidem., p. 121. Texto original: “In a society where heterosexuality is the norm and women are under control, this definition is imbibed and internalised by women. Indian films go a long way in putting a stamp on heterosexuality and romantic love.”



Biji ao assistir o ritual de fogo de Sita, na série feita para a TV do *Ramayana* (Quadro 1), em *Fogo e Desejo*, 1996.



Pôster da série de filmes sobre o *Ramayana* na loja de filmes de Jatin. (Quadro 2), em *Fogo e Desejo*, 1996.



Teatro folclórico sobre o ritual de fogo de Sita, no *Ramayana* que Ashok assiste com seu guru (Quadro 3), em *Fogo e Desejo*, 1996.

É possível notar como todos os personagens que possuem ligação com a apresentação do conto no filme – Biji, Ashok e Jatin – são os que fazem a manutenção da tradição no dia-a-dia da casa, inclusive, são os formadores iniciais da família, antes da chegada das duas esposas – Radha e Sita – através dos casamentos arranjados.

De volta à mitologia, Radha é amante de Krishna, um dos deuses mais importantes, conhecido após o outro conto fundador do comportamento e das crenças hindus, o *Mahabharata*. Radha representa a beleza e o amor relacionados ao desejo e à paixão. Dentro do filme e com um olhar mais acurado na cultura indiana, é possível enxergar os conflitos vividos pelas personagens de nomes homônimos em relação com as deusas.

Por anos reprimida, Radha confessa a Ashok, ao final do filme, seu desejo por Sita¹⁷⁹, com a representação do que a deusa com o mesmo nome proclama – a paixão. E a de Sita, ao renegar toda a tradição imposta a ela por ser mulher indiana e, também, por possuir esse nome (da deusa que representa pureza, dedicação e serventia ao marido), como uma forma de se rebelar de tudo que sempre lhe foi imposto.

Entretanto, é Radha quem passa pelo ritual de fogo nos minutos finais do filme. Após Mundu denunciar o relacionamento homossexual entre as duas personagens a Ashok, Sita convence Radha a fugir da casa para iniciarem uma vida em conjunto. Porém, a personagem decide esperar Ashok para uma última conversa. Durante a discussão que se inicia com ela expondo seus desejos por uma vida com mais prazer, Ashok a beija à força e por desespero, pede que ela não fuja e busque ajuda na religião, como ele fez. A mentalidade patriarcal indiana o impede de compreender o desejo feminino e a subversão da política de sexualidade que aconteceu entre as duas personagens, enxergando apenas como “um pecado aos olhos de deus e dos homens”¹⁸⁰,

Quando Radha se distancia de Ashok, sua vestimenta pega fogo. Imerso nos distúrbios dos acontecimentos recentes, inclusive nos últimos treze anos seguindo uma vida de dedicação espiritual, Ashok vê a situação como uma provação de fogo que Radha deve passar. Ele a deixa sozinha e sem ajuda, enquanto o resto da casa continua a pegar fogo, salvando apenas Biji que assistia tudo de longe.



Radha em meio ao fogo, em sua casa, em *Fogo e Desejo*, 1996.

¹⁷⁹ Radha fala: “Você sabia que sem desejo eu estava morta? Sem desejo não faz sentido viver. E você sabe de mais uma coisa? Eu desejo viver, desejo Sita, desejo seu ventre, sua compaixão, seu corpo. Eu desejo viver novamente.” Tradução livre.

¹⁸⁰ Fala do personagem Ashok neste momento do filme.

Radha consegue sair da casa e encontrar Sita em um templo sufista. O filme termina com abertura para um futuro indeterminado da relação e história das duas personagens. Porém, ao deixar Radha sobreviver ao teste de fogo, o filme direciona a leitura de forma a entender que a personagem prova a sua pureza e lealdade, em relação ao que o ritual representa para o hinduísmo. Não como merecedora da morte como castigo.

A subversão deste ritual em *Fogo e Desejo* reafirma a influência das mudanças econômicas globais em relação à produção cultural das identidades, das políticas de gênero e sexualidade.

Em uma reflexão sobre este filme, Uma Parameswaran¹⁸¹ questiona as escolhas dos nomes das personagens femininas. Por conta do teste de fogo, o nome da esposa de Ashok deveria ser Sita, não Radha. Porém, diferente das expectativas, Deepa Mehta consegue formular algumas críticas com essa troca. Ao nomear outra personagem de Sita, ela cria um subtexto sobre como a construção de mulher é feita na Índia. Ao criar esse distúrbio da narrativa principal, ela utiliza isso em função ideológica na qual indica que todas as mulheres indianas são criadas para “serem” Sitas.

Segundo Chakrabarty, Sita tornou-se o referencial de mulher e ícone cultural que faz a manutenção e a validação de formas de opressão ao gênero feminino.¹⁸² Para a autora ainda, Ashok deixa que Radha passe por um ato não consensual de triagem do fogo. Esta ação pode ser compreendida como uma crítica às práticas ritualísticas do casamento hindu e sua ligação com a sexualidade e pureza. A cena ultrapassa os limites do matrimônio e compromete-se com uma relação abusiva.¹⁸³

Através das apresentações indicadas anteriormente no filme¹⁸⁴ e da fala de Madhuri Chakrabarty que contempla a reflexão de Uma Parameswaran, a devoção de Sita aos homens de sua vida transborda o conto mitológico e se torna parte da vida rotineira da mulher indiana.

¹⁸¹ Uma Parameswaran *apud* Jasbir Jain. *Films, Literature and Culture: Deepa Mehta's Elements Trilogy*. Jaipur, Chaman Publications, 2007, p. 57.

¹⁸² Bandana Chakrabarty *in* Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture: Deepa Mehta's Elements Trilogy*. Jaipur, Chaman Publications, 2007, p. 124.

¹⁸³ *Ibidem.*, p. 125.

¹⁸⁴ Existem outros momentos que apresentam características devocionais específicas do hinduísmo. Como, por exemplo, quando Ashok ao final do filme, fala que Radha deveria tocar seus pés em sinal de respeito e submissão.

3.2.2. O processo de globalização em *Fogo e Desejo*

Os eventos em torno dos filmes de Deepa Mehta refletem a complexidade histórica e da relação de poder presentes nos estados nações pós-coloniais. Eles articulam discursos transnacionais contemporâneos como a discussão de regulamentação e normatização de gênero.

Segundo Jigna Desai¹⁸⁵, o filme *Fogo e Desejo* não aborda somente as negociações entre o sujeito, gênero e o Estado, mas também as resoluções políticas e econômicas transnacionais da diáspora em processo de globalização.

Depois de estrear na Índia em dezembro de 1998, o filme esteve por diversas semanas em cartaz em suas versões em híndi e em inglês, até que membros do partido supremacista hindu Shiv Sena vandalizassem as salas de cinema. Em resposta aos comentários vindos do partido, que afirmavam que práticas lésbicas não pertencem à cultura hindu, grupos opositores, como os liberais, as feministas, algumas celebridades, as cidadãs lésbicas e os simpatizantes, mobilizaram-se para protestar contra as demandas do Shiv Sena. Essa discussão abriu espaços para um momento de problematização da heteronormatividade e *queerness* vistos como marginalizados, censurados e tratados de forma sensacionalista pela mídia e sociedade indiana.¹⁸⁶

Fogo e Desejo discute mudanças da burguesia indiana no final do século XX. Na percepção de Desai, o filme debate os privilégios masculinos em casamentos arranjados e os desejos femininos suprimidos, através da heterossexualidade compulsória resultante da opressiva tradição indiana.¹⁸⁷

Em 1996, Deepa Mehta deu uma entrevista para Ingrid Randoja, no qual afirmou que Radha e Sita representam a Índia em processo de modernização.

As relações das mulheres representam a própria Índia moderna... Radha é presa pela tradição apenas esperando para florescer, mas não pode por conta da absurdidade da tradição e dever. Sita é a Índia moderna, desejando independência sobre a tradição. No entanto, não

¹⁸⁵ Jigna Desai, *Beyond Bollywood: the Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*, New York/London, Routledge, 2004, p. 159.

¹⁸⁶ Ibidem., p.160.

¹⁸⁷ Ibidem., p.162.

é como se ela pudesse falar o que pensa. Ela é apenas uma catalizadora, então quando ela entra na casa, ela faz com que as coisas aconteçam apenas com a sua presença¹⁸⁸

Ashok e Jatin também são enquadrados nessas duas chaves. Enquanto o filho mais velho é tradicional e possui devoções religiosas radicais, o mais novo possui relação extraconjugal com Julie e trabalha com comércio pornográfico.

3.2.3. Personagens que questionam a normatividade sobre a mulher hindu em *Fogo e Desejo*

Logo no início do filme, ao encontrar-se sozinha em seu quarto, Sita troca seu sari de seda pesado pelas roupas de seu marido e finge fumar um cigarro enquanto olha-se ao espelho. Esta cena apresenta um lado da personagem que faz com que ela seja rapidamente reconhecida como fora dos padrões por diversos motivos: seu prazer em se travestir (com roupas ocidentais, inclusive), remissão a personagens *vamp*¹⁸⁹, até sua ingenuidade sobre como se comportar como recém-casada e parte de uma nova família, da qual mal conhece o comportamento e dinâmica.



Sita logo após chegar em sua nova casa, com seu sari (Quadro 1) e com calças do seu marido (Quadro 2), em *Fogo e Desejo*, 1996.

¹⁸⁸ Ingrid Randoja *apud* Jigna Desai, *Beyond Bollywood: the Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*, New York/London, Routledge, 2004, p.162. Texto original: “The women’s relationship represents India itself...Radha is tradition bound and just waiting to blossom, but can’t because of the absurdity of tradition and duty. Sita is modern India, desiring Independence over tradition. Yet it’s not as if she can speak her mind. She’s simply a catalyst, so when she walks into the house, she makes things happen just by her presence.”

¹⁸⁹ Ícone comum no cinema popular indiano, que ganha maior visibilidade nos anos 1990. Normalmente é caracterizada por se vestir e se comportar de forma “ocidental”, além de fumar e beber bebidas alcóolicas, muitas vezes representam vilãs, que brigam pelo amor do protagonista masculino e da mulher indiana devota e religiosa.

Sita se constrange ao ser flagrada por Radha, que entra no quarto para chamar sua atenção – Biji estava tocando o sino e a moça não foi atendê-la. Sita sai desesperada do quarto, com a mente ainda em conflito, sobre o que ser e fazer, quando Biji novamente toca o sino e Radha sugere que seja porque a menina está com roupas “inapropriadas”.

Este é apenas um dos momentos em que Sita se vê reprimida dentro desta sociedade, casa e nova família, dentro das quais constantemente questiona seu posicionamento em relação aos deveres impostos às mulheres pela tradição. Durante todo o filme, esta personagem revela diversos questionamentos sobre a regulamentação de seu corpo e mente.

Além de Sita e Radha, existem outros personagens que representam variedades não-normativas em *Fogo e Desejo*. Jigna Desai aponta principalmente para Julie, a amante chinesa de Jatin.¹⁹⁰ Esta personagem coloca o seu desejo fora da realização do casamento e da família. Sua sexualidade está “claramente ligada ao capitalismo e ao consumo”¹⁹¹. Julie possui a ambição de participar de filmes chineses, obter fama e para isso, preocupa-se em ter sotaque americanizado. A relação deste casal pode ser vista como depravada por apresentar uma personagem feminina que não se satisfaz com o matrimônio e também por ser um relacionamento inter-racial.

Para a pesquisadora, ainda, a relação de Jatin e Julie se mantém possível apenas porque o personagem possui privilégios patriarcais, enquanto o outro casal não monogâmico, Sita e Radha, é inconcebível. Desai acredita que o relacionamento das mulheres é ainda mais transgressor por romper com a família burguesa indiana e não somente por ser uma relação homossexual.¹⁹²

As argumentações de Sita e o modo como se relacionou com Radha, trazem ao filme, aberturas para repensar como a Índia pode estar sendo afetada pelos processos de globalização e transnacionalismo. As personagens femininas funcionam como uma metáfora para a emergência de uma nova forma de ser mulher na Índia pós-colonial.

¹⁹⁰ Jigna Desai, *Beyond Bollywood: the Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*, New York/London, Routledge, 2004, P.166. Texto original: “(...) clearly linked to capitalism and consumption”.

¹⁹¹ Ibidem., p.166.

¹⁹² Ibidem., p.166.

3.3. A terra e o corpo feminino em *1947-Earth*

O filme *1947-Earth* (1998) é ambientado durante o período de partilha da Índia¹⁹³, na cidade de Lahore. A história é narrada por Lenny adulta sobre sua vida quando criança, especificamente sofre a época em que ocorreu este momento crítico da história do país.

Lenny sofre de uma deficiência física (pólio) e faz parte de uma rica família parsi, religião pacifista que se mantém fora dos conflitos entre hindus, sikhs e muçumanos da região. Apesar de ter pais relativamente presentes, a criança é majoritariamente criada por uma babá (*ayah*), uma jovem hindu chamada Shanta. A moça é amiga de um grupo de rapazes em que, dois deles, muçumanos, são apaixonados por ela, Dil Navaz (conhecido como o “homem do sorvete”) e Hassan.

Com a Partição, este grupo de amigos sofre diversas desavenças que resultam na tragédia final do filme, quando Lenny, inocentemente, entrega Shanta para um grupo de muçulmanos fervorosos que estavam erradicando pessoas com crença hindu.

A guerra de divisão da Índia durou cerca de nove meses e foi um dos eventos mais violentos da história mundial. É possível contabilizar que durante esse período, 18 milhões de pessoas, entre eles, hindus, sikhs e muçumanos, foram obrigados a deixar suas casas e se refugiar em áreas menos perigosas. Inserida nesta quantidade, espera-se que um milhão de pessoas tenham sido mortas pela violência étnica e que pelo menos 120 mil mulheres foram abduzidas por homens da comunidade rival.¹⁹⁴

A grande escala desse processo divisor de terras, culturas e religiões, foi marcado como um dos eventos mais violentos já ocorridos na contemporaneidade para formação de uma nação. Como também, a maior migração mundial até hoje.

¹⁹³ A Partição ocorreu em 15 de agosto de 1947 em que o Império Britânico, antigo colonizador da Índia, dividiu o país em Domínio Paquistanês e Domínio Indiano, resultando em guerras e embates até hoje.

¹⁹⁴ Neelam Raisinghani in Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture*, New Delhi, Chaman Publications, 2007, p. 157.

Segundo a pesquisadora Neelam Raisinghani, pode-se dizer que pouca atenção foi dada ao impacto crítico dessa violência em mentes indianas.¹⁹⁵ Para ela, *1947-Earth* abrange, de forma inédita, complexas discussões em relação à etnicidade e a discussão de gênero perante a violência nacionalista. Durante a Partição, o fanatismo religioso protagonizou a separação das comunidades e, este filme, trata diretamente do início desse trauma histórico em relação aos corpos femininos.

3.3.1. A representação de traumas e violências de gênero

1947-Earth, o segundo filme da *Trilogia dos Elementos* de Deepa Mehta, foi baseado no livro *Ice-Candy-Man* de Bapsi Sidhwa. A diretora reside no Canadá e a escritora nos Estados Unidos, o que torna, essa história, parte da produção da diáspora indiana. Ao utilizarem um drama romântico entre as personagens de religiões diferentes, pode-se dizer que ambas as autoras facilitam a abordagem desse complexo e intenso momento histórico.

O filme é agenciado pela pequena Lenny, de família parsi. Sua pouca idade condiz com seu nível de inocência perante o momento político do país. Porém, Deepa Mehta utiliza essa característica da personagem para apresentar certas críticas em forma de metáfora durante o filme.

Em uma das cenas iniciais, o tema é introduzido por Lenny ao quebrar um prato propositalmente. Quando sua mãe ouve o barulho, vai até a menina e pergunta o que houve. A criança em resposta, pergunta: “É possível quebrar um país?”. Apesar da mãe tentar tranquilizar a filha, as sequências seguintes apresentam pontualmente as quebras sistemáticas do país em relação à Partição. Como, por exemplo, na cena do jantar previamente referida no capítulo 1.

¹⁹⁵ Neelam Raisinghani in Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture*, New Delhi, Chaman Publications, 2007, p.157.



Em *1947-Earth*, Lenny após quebrar o prato e Shanta juntando os pedaços da porcelana quebrada (Quadro 1 e 2). Uma das cenas seguintes, quando as crianças ouvem a conversa sobre a partição da Índia no jantar. (Quadro 3)

Além das discussões verbais que Lenny presencia, ela também é exposta a cenas de forte violência física. Mais ao final do filme, Shanta, Dil Navaz, Hassan e Lenny estão juntos em um terraço. O grupo assiste inúmeros bombardeios, pessoas pegando fogo, comunidades diferentes se atacando e fugindo. A babá, em estado de choque, tenta proteger Lenny. No entanto, a exposição da menina a diferentes formas de violência e de perturbação social começa a fazer com que ela perca a inocência com a qual iniciou o filme.

Lenny, traumatizada, chega em sua casa e repete simbolicamente o ato que viu anteriormente, rasgando sua boneca ao meio com a ajuda de seu primo, personagem que aparece para aumentar o universo de infantilidade desta personagem protagonista.



Em *1947-Earth*, grupo assiste ao início da guerra de partição da Índia (Quadros 1). Lenny com a ajuda do primo, rasgam uma boneca no meio. (Quadro 2)

Após o episódio descrito, as tensões aumentam no filme. A mudança de caráter dos personagens representam o difícil posicionamentos dos sujeitos viventes nos pontos de guerra advindos da independência da Índia.

O filme, em pequena instância, modifica a personalidade de Dil Navaz de carismático para agressivo, após a morte de sua irmã. Em uma das sequências anteriores, o personagem se encontra na estação de trem, a espera de sua irmã. Porém junto ao som do motor da máquina, podemos ouvir diversos gritos que anunciam mais problemáticas que marcaram essa guerra. O trem chega como um prévio anúncio de morte. Além de não possuir nenhum passageiro vivo, encontram-se sacos de seios femininos, uma das marcas sobre a violência de gênero na partição da Índia.

Uma série de notícias sobre assassinatos, estupros e revoltas que resultaram em destruição de casas, comércios e templos, começam a amedrontar as pessoas da cidade. Os moradores descobrem que Lahore se tornaria parte do Paquistão, portanto muitos hindus e sikhs começam a migrar para a Índia e outros países ao redor. Aquelas pessoas que decidiram ficar na cidade tiveram apenas algumas opções de sobrevivência. Elas teriam que se converter religiosamente para o islamismo ou cristianismo ou, em casos mais extremos, como os de pessoas de castas mais baixas, casar suas filhas (inclusive as crianças) para que não sofressem as possíveis formas de violência de gênero.

A recente historiografia sobre a Partição aponta para a grande violência vivida por mulheres, da qual Deepa Mehta utiliza como clímax dramático na cena mais marcante de *1947-Earth*. O filme discute um assunto bastante negligenciado por obras que falam desse momento histórico, o estupro e as diversas violências sexuais como armas e estratégia de guerra.

A partição na Índia aponta ao fato de que violência sexual foi um instrumento central de terror central nas campanhas que envolviam fratricídio étnico ou ortodoxias nacionalistas. Além disso, estupro e violência têm sido usados como afirmação e dominância sobre inimigo étnico.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Neelam Raisinghani in Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture*, New Delhi, Chaman Publications, 2007, p. 163. Texto original: “*The partition of India points to thie fact that sexual violence was a central instrument of terror specially in campaigns that involved ethnic fraticide or nationalistic orthodoxies. In addition rape and violence have been used to assert dominance over ethnic enemies.*”

Para Neelam Raisinghani, Deepa Mehtra traz essa grande questão para a discussão pública. Ela retrata como os símbolos da comunidade cultural nacionalista estão construídos nos corpos feminino e como foram, através deles, manifestado vitória ou vingança. As mulheres são vistas “como fardo simbólico significante de cultura e tradição, comunidade e nação”.¹⁹⁷

Por *1947-Earth* abordar o filme pela ótica de Lenny adulta, ele relembra e discute as dificuldades vividas por mulheres após a independência da Índia. O conto de Bapsi Sidhwa vai além da história apresentada na obra fílmica, mas as duas obras discutem a árdua recuperação das mulheres. O filme de Deepa Mehta “destaca o maior efeito prejudicial da Partição, a simbólica profanação das mulheres nos dois lados do conflito.”¹⁹⁸

A sexualidade feminina é vista como pertencente aos homens da comunidade, a corrupção da mesma é um ato de dominância entre os homens dos grupos sob ataque. A violência sexual é usada em guerras étnicas para poluir e corromper o outro lado. Segundo Raisinghani, a violação da castidade é utilizada em guerras modernas em locais onde a pureza racial e étnica são altamente valorizadas.¹⁹⁹

Em *1947-Earth* o corpo de Shanta é o local a ser contestado e conquistado. Hassan, um dos jovens apaixonados pela moça, é o único personagem masculino sensível ao processo. Sua voz racional tenta apaziguar os lados em conflito, porém falha e é mutilado por fanáticos muçulmanos, enquanto Shanta se torna o símbolo da conquista muçulmana sobre a religião hindu. Após ser sequestrada, a indicação que o filme dá sobre o final de Shanta é de que ela provavelmente seria retalhada, como Hassan e as mulheres no trem. Outra suposição, seria a feita por Lenny adulta, de que a massa de homens lideradas por Dil Navaz a tirou toda dignidade, inserindo-a no mundo de prostituição, único local aceitável para uma mulher indiana de casta baixa que fora estuprada.

¹⁹⁷ Neelam Raisinghani in Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture*, New Delhi, Chaman Publications, 2007, p.162. Texto original: “(...) the symbolic burden of signify culture and tradition, community and nation.”

¹⁹⁸ Ibidem., p.162. Texto original: “(...) draws out the most damaging effect of the Partition, the symbolic desecration of women on both sides of the conflict.”

¹⁹⁹ Ibidem., p. 163 e 164.

O filme não adentra em descrições sobre o final da personagem e deixa em primeiro plano a trama do amor sem final feliz. Para Raisinghani, o uso do melodrama, tão utilizado em filmes populares indianos, com esse enorme trauma nacional, faz com que “pesadelos se tornem realidade, e a realidade em pesadelo”²⁰⁰ para o espectador comum.

3.4. Reflexões sobre as viúvas na Índia Colonial em *Às Margens do Rio Sagrado*

O terceiro filme da *Trilogia dos Elementos* se passa no final dos anos 1930 e foca nas dificuldades vividas por viúvas hindus habitantes de uma espécie de mosteiro (*ashram*) em Varanasi, na Índia.

Às Margens do Rio Sagrado começa com a trajetória de Chuyia ao se tornar viúva aos 8 anos de idade. Ela é levada pelos pais ao *ashram*, onde deverá viver o resto de sua vida em abnegação, conforme a tradição cultural hindu descrita no *Manusmriti*²⁰¹. Logo ao entrar para o mosteiro, torna-se amiga de duas outras viúvas: Shakuntala que possui cerca de quarenta anos, alfabetizada e conhecedora das questões sociais relacionadas a situação das viúvas; e Kalyani, uma jovem e bela viúva que compartilha com Chuyia o amor pela liberdade fora do *ashram* em que vivem.

Chuyia não compreende sua situação e repete ao longo do filme questionamentos relacionados à sua condição de mulher na sociedade hindu, voz que se torna polifônica com críticas também apresentadas por Shakuntala e Kalyani.

A filosofia nacionalista e de independência indiana, derivada do líder político e religioso Mahatma Gandhi, estava ganhando visibilidade neste momento da história da Índia. É neste cenário político que o filme se insere, tanto nas problematizações apresentadas, como nos posicionamentos de dois dos personagens protagonistas, o casal romântico Kalyani e Narayan.

Kalyani passou pelo mesmo percurso de Chuyia ao se tornar viúva ainda jovem. Ao entrar para o *ashram* tornou-se vítima da líder das viúvas,

²⁰⁰ Neelam Raisinghani in Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture*, New Delhi, Chaman Publications, 2007, p.166.

²⁰¹ Texto mais antigo e importante do Hinduísmo.

Madhumati, que a obrigou a se prostituir desde muito cedo para sustentar o mosteiro. Narayan estudou nas melhores universidades e possui alto padrão de vida, além de ser da casta mais alta hindu. Os dois se conhecem através de Chuyia e se apaixonam. Narayan é seguidor das filosofias gandhinianas, inclusive na questão dos direitos das mulheres, entre elas acredita na possibilidade de que viúvas podem ser casar novamente. Com este argumento, convence Kalyani a sair do *ashram* e se unir a ele. Porém, ao descobrir que o pai de Narayan era um dos homens que pagava para ter relações sexuais com ela, Kalyani decide se suicidar no rio que contorna o vilarejo onde vivem.

Após esta morte, a idosa Madhumati fica sem fonte de sustentação financeira para o *ashram* e envia Chuyia para substituir Kalyani nos programas noturnos de prostituição. Shakuntala ao receber Chuyia machucada e em estado de choque, a carrega até Gandhi que estava de passagem pelo vilarejo. Ela entrega a menina à Narayan que se encontrava no mesmo trem do líder político e pede que cuide de Chuyia, para que ela tenha um futuro melhor.

Como os outros dois filmes da trilogia, este também passa uma mensagem de conhecimento social em relação a situação das mulheres. Segundo a pesquisadora Tunun Mukerjee²⁰², Deepa Mehta consegue empregar significados de forma dialética com o espectador, através das fortes imagens relacionadas a ideologia patriarcal operante. Para ela, o filme é direcionado a um público e uma consciência global, fazendo com que todos encarem o desinteresse social nas relações de gênero e viuvez na Índia. A autora ressalta que mesmo após o êxito de lutas feministas que resultaram em reformas políticas igualitárias, este é um assunto longe de estar solucionado.

A identidade das mulheres indianas é governada pelo seu laço de parentesco masculino, seja pela figura do pai, do marido ou do filho, que detém responsabilidade e poder sobre seus corpos. Ao tornar-se viúva, a mulher hindu é culturalmente obrigada a passar por um estado de “morte social” que também condiz como um sinal de “morte sexual”.²⁰³

²⁰² Tunun Mukerjee in Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture*, New Delhi, Chaman Publications, 2007, p. 219.

²⁰³ Ibidem., p. 219.

A viúva hindu em abnegação deve se vestir de branco, não possuir desejos físicos ou vaidades, como os sexuais, alimentícios e nem utilizar joias e maquiagens. Elas são levadas ao extremo das margens sociais ativas e, em alguns casos, deixam de viver em sua antiga comunidade ou família, caso apresentado no filme.

Em *Às Margens do Rio Sagrado* podemos encontrar essas características culturais que marcam o sujeito de forma materialista. Quando Chuyia se torna viúva, ela passa por um curto ritual de quebra de suas pulseiras e o corte dos cabelos. Em uma das cenas posteriores, a inocente criança se apresenta para Narayan como viúva, o moço responde já saber. Chuyia ainda não notou a importância dos adereços para a cultura, o uso rígido de saris simples e brancos que marcam sua condição social.



Chuyia passando pelo ritual após se tornar viúva. (Quadros 1 e 2) Chuyia ao conhecer Narayan (Quadro 3)

O filme se inicia com uma bela apresentação pitoresca do ambiente, campos verdes e lagos com tons de azul. Chuyia está acompanhada de um homem doente e seus pais, a criança possui cabelos longos e é brincalhona. Logo a noite chega e Chuyia é acordada por seu pai, que pergunta se a menina lembra de ter se casado. Ela responde que não.

A apresentação da situação social em que Chuyia está começando a se inserir é composta com enquadramentos abertos, coloridos e cheios de natureza. A trilha sonora principal do filme acompanha as sequências, transmitindo o sentimento de tristeza da viuvez hindu. Inicialmente conseguimos ouvir instrumentos de sopro e corda, que de certa forma apresenta a Índia colonial, sem sons elétricos. Com o passar das cenas, outros

instrumentos clássicos indianos compõem a trilha, que junto com os silêncios, nos preparam para o que Chuyia irá passar.

A troca da paleta azul e fria pela amarelada e quente ocorre em um breve momento, quando o pai da criança chega com a notícia do falecimento de seu genro. Chuyia caminha junto ao corpo do falecido marido, que é carregado por homens para a tora onde será cremado, ainda na madrugada. A menina o acompanha, de forma ritualística, em sua morte social.



Cremação do marido de Chuyia, em *Às Margens do Rio Sagrado*, 2005.

Enquanto seus cabelos são cortados, suas pulseiras quebradas, a criança encara com olhar confuso o corpo de seu ex-marido ao seu lado. Trocam-lhe as roupas coloridas para um sari simples e branco. Desde o início da sequência, de transição para a viuvez, a câmera se aproxima da personagem. A fotografia contrastante, com a quente luz das chamas, captura detalhes de olhar, movimentos de mãos e dedos dos pés, e também da frieza do ritual pelo qual uma criança de 8 anos é obrigada a passar.

A longa cena do corte dos longos cabelos de Chuyia até o ponto de a deixar careca, possui um caráter contemplativo, que junto da triste trilha sonora, apresenta o filme e os créditos iniciais. Após os primeiros cinco minutos, a paleta fria e azul esverdeada volta, o dia está amanhecendo e Chuyia é levada ao *ashram* pelos pais.

Além de não ter função social, a mulher viúva hindu é culturalmente estimulada a se distanciar de qualquer relação com sua sexualidade e, com isso, a reprodução. Em famílias mais tradicionais, ela começa a ser tratada

como uma quebra na ordem social, pois a mulher indiana não é vista como autônoma ou independente do seu par masculino.²⁰⁴

Em 1996, as cidades de Varanasi (onde diegeticamente ocorre o *Às Margens do Rio Sagrado*), Mathura e Vrindavan chamaram grande atenção de indianos e da mídia internacional ao apresentar relatórios ao *Indian National Commission for Women* sobre a realidade das viúvas viventes nessas cidades. Porém pouco foi modificado, muitas dessas mulheres ainda vivem em situações muito parecidas com as apresentadas no filme.²⁰⁵

Como nos filmes anteriores, a sexualidade feminina é reconhecida de forma legítima apenas dentro dos domínios sociais aceitos. Para Kalyani sair de sua condição de opressão, teria que se casar com Narayan para ser vista como parte da sociedade novamente. Porém, por também ser prostituta, mesmo contra sua vontade, ela anula qualquer possibilidade de redenção social. Como em *Fogo e Desejo*, *1947-Earth* e em *Às Margens do Rio Sagrado*, a questão da moralidade e castidade da mulher são superiores a todas as outras normas.

Novamente o questionamento sobre a Índia está colocada no corpo feminino, os pensamentos fundamentalistas investem a responsabilidade da manutenção da tradição e dos valores nas mulheres. Em estado de viuvez, esta regulamentação é feita de forma plena, pois a apresentação de qualquer desejo é inaceitável.²⁰⁶

Podemos pensar que Deepa Mehta se preocupa em como os corpos femininos se posicionam em relação à câmera. Ela não busca erotizar suas personagens através de movimentos de câmera ou objetificá-las, em vez disso, a diretora utiliza de outros artefatos para transmitir sensualidade, jovialidade e libido. Em primeiro lugar, há a preocupação do figurino ligado ao contexto histórico.

Em *1947-Earth*, por exemplo, Shanta vive na Índia colonial da década de 1940 e é serviçal de uma família rica. Seus saris simples, de algodão e com

²⁰⁴ Tutun Mukherjee in Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture*, New Delhi, Chaman Publications, 2007, p. 219

²⁰⁵ Ibidem., p. 221.

²⁰⁶ Vijaya Singh in Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture*, New Delhi, Chaman Publications, 2007, p.197.

aparência de velhos, passam a ideia de que a garota possui poucas roupas e as reutiliza em excesso. Pela norma e moralidade social indiana, é comum que as mulheres cubram a área de seus seios de diversas formas. Além do uso de uma espécie de uma micro camiseta justa, o pano do sari deve cobrir a região peitoral. No filme, algumas vezes o sari de Shanta solta e essa área fica exposta, deixando os seus amigos homens atentos.

No terceiro filme da trilogia, Deepa Mehta apresenta outro vestuário, o uso mais primitivo ainda dos saris. Antes da colonização, os indianos compreendiam a sensualidade de forma diferente, as mulheres ainda se cobriam com panos enormes mas não usavam a camisa interna, deixando seus seios à mostra ou visíveis através do tecido. Kalyani utiliza saris brancos sem sutiã ou qualquer outra vestimenta que esconda sua área peitoral. Podemos pensar que, mesmo *Às Margens do Rio Sagrado* sendo ambientado poucos anos do *1947-Earth*, a cidade em que o filme acontece é pouco colonizada pelos britânicos, estando primordialmente sob domínio indiano (e hindu).



Referência do uso de saris na antiga Índia colonial. Imagem retirada do filme *Pather Panchali*, 1955, de Satyajit Ray.

A segunda preocupação de Deepa Mehta está nas atrizes. Inicialmente, para Kalyani, o papel original seria de Nandita Das (Sita de *Fogo e Desejo* e Shanta em *1947-Earth*), porém para a segunda tentativa de gravação²⁰⁷, a atriz não teria mais a jovialidade e ingenuidade que a personagem necessitaria. A

²⁰⁷ Após o incidente gerado pelo partido Shiv Sena que fez a gravação do filme ser adiada em quatro anos.

ênfase na beleza frágil e vulnerabilidade sugere questões inclusive relacionadas a pele clara e a delicadeza feminina pensadas pela diretora.²⁰⁸

3.4.1. Reflexão sobre o estado das viúvas hindus

Inicialmente, *Às Margens do Rio Sagrado* foi programado para ser filmado em 1999, em Varanasi, na Índia. Porém depois de novos protestos orquestrados pelo Shiv Sena, mesmo partido de extrema direita que fechou salas de cinemas que exibiam *Fogo e Desejo* em 1998, fez com que o filme fosse adiado. Ele voltou a ser filmado quatro anos depois no Sri Lanka, com um nome falso, por medo dos produtores de novos ataques.

O filme foi feito inteiramente em híndi, legendado em inglês e com apoio financeiro do governo canadense. Seu enorme sucesso no continente norte-americano fez com que o Canadá o indicasse ao prêmio do Oscar de “melhor filme estrangeiro” daquele ano.

A cena final do filme, em que o trem se distancia da estação, indica a importância do filme se passar ainda na Índia colonial. Quando Shakuntala entrega Chuyia aos cuidados de Gandhi, o filme sugere que a liderança do líder político e religioso levará a liberdade não somente do país em relação a dominação britânica, mas também das escrituras ortodoxas que regiam e regulamentavam as mulheres de forma patriarcal.

No entanto, como sugere Uma Mahadevan, o letreiro final do filme retifica que até os tempos atuais, muitas viúvas se encontram na mesma situação. Podemos pensar, então, que mesmo com as críticas gandhinianas que influenciaram o nacionalismo no país, a mudança em relação as opressões de gênero com as viúvas não tiveram grande avanço. Outra observação da pesquisadora, é de que essa mesma cena pode instruir uma leitura de que o patriarcalismo colonial foi simplesmente substituído por um novo patriarcalismo baseado no nacionalismo de Gandhi.²⁰⁹

²⁰⁸ Uma Mahadevan in Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture*, New Delhi, Chaman Publications, 2007, p.174.

²⁰⁹ Ibidem., p.172.

Shakuntala é a personagem mais forte e mais intrigante do filme. Ela demonstra agenciamento, solidariedade e coragem. (...) Para mim, o momento mais forte da finalização do filme foi quando Shakuntala vira-se para olhar a câmera. Por quê quando ela vira-se, Shakuntala parece olhar através dos anos, obrigando-nos a refletir, entre outras coisas, sobre a falta de dignidade peculiar da nossa própria situação e a tristeza dela: porque onde quer que o trem tenha ido, ele eventualmente voltaria para uma Índia que, à beira do novo milênio – em um filme que se passa na Índia, contando uma história indiana – ele não foi autorizado a ser feito.²¹⁰



Shakuntala na cena final de *Às Margens do Rio Sagrado*, 2005.

Em análise sobre o filme, Rama Rani Lall elege três poderes estruturais responsáveis pela situação das viúvas.²¹¹ O primeiro seria o aspecto ideológico religioso, baseadas nas leituras dos antigos textos nos quais o hinduísmo se baseia. A interpretação feita por religiosos de poder, acaba por implicar juízo de valores em mulheres e viúvas. A segunda forma de poder, seria a hegemonia patriarcal dos donos de terra e pequena nobreza liderada por homens. Esta explora as viúvas que se encontram marginalizadas por instituições sociais para satisfazer seus desejos físicos de forma insensível. Por último, a terceira força é a falta de poder feminino, que sofrem continuamente com o jugo masculino.

²¹⁰ Uma Mahadevan in Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture*, New Delhi, Chaman Publications, 2007, p.175. Texto original: “*Shakuntala is the strongest and most intriguing character in the film. She demonstrates agency, solidarity and courage. (...) For me it was actually the moment of Shakuntala’s turning to look at the camera that was the most powerful closing for the film. Because when she turns, Shakuntala seems to gaze directly at us across the years, compelling us to reflect, among other things, on the peculiar indignity of our own situation and the sadness of it: because wherever else that train did lead, it would eventually come to an India where, at the cusp of the new millennium, a film set in India, telling an Indian story, was not allowed to be made.*”

²¹¹ Rama Rani Lall in Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture*, New Delhi, Chaman Publications, 2007, p. 236.

Elas acreditam que estas são as condições e limitações as quais estão designadas, vividas por gerações, sem qualquer opção ou esperança.

Essa tríplice opressão e a negação de comida, roupas e vidas normais condicionam viúvas colocadas em tais instituições a serem reduzidas à posição do mais pobre dos pobres e o mais fraco entre os fracos. No filme, os contrastes (e rupturas) juntos permitem que o significado emerja.²¹²

Uma das análises sobre os filmes de Deepa Mehta já abordados por essa pesquisa é em relação à montagem das cenas. Em *Às Margens do Rio Sagrado*, a diretora utiliza de imagens díspares de forma artística para aumentar o impacto emocional que, segundo Rani Lall, ajuda a iluminar as contradições apresentadas.²¹³

Este filme possui grande contraste de cenas e personagens, como, por exemplo, a abertura do filme em relação à cena final. A pequena Chuyia do início do filme, vibrante, se encontra inconsciente no final após ser enganada por Madhumati. Os belos tons azuis esverdeados do início, perdem saturação ao longo do filme, eles estão presentes, porém menos saturados e mais frios. Uma característica deste filme, em comparação aos dois primeiros da trilogia, é a forte presença da finalização de cor. É possível notarmos como Deepa Mehta teve o cuidadoso trabalho de pontuar a natureza através das cores em *Às Margens do Rio Sagrado*.

O filme, que possui um maior enquadramento horizontal, trabalha a composição visual de forma a vermos a intensa e dramática realidade das viúvas de forma contemplativa, em que, meio à todas as hipocrisias apresentadas, podemos encontrar beleza nas relações humanas.

²¹² Rama Rani Lall in Jasbir Jain, *Films, Literature and Culture*, New Delhi, Chaman Publications, 2007, p. 236. Texto original: “*This threefold oppression and the denial of normal food, normal clothing, and normal living conditions to the widows placed in such institutions have reduced them to the position of the poorest of the poor and the weakest of the weak. In the movie, the contrasts (and disruptions) together allow the meaning to emerge.*”

²¹³ Ibidem., p. 240.



Contraste da apresentação vívida e da finalização com pouca saturação, em *Às Margens do Rio Sagrado* (2005).

Chuyia é a personagem detentora de diversos questionamentos em relação ao gênero feminino no filme. Por sua inocência e infantilidade, ela pouco compreende a hierarquia dos gêneros na cultura hindu. Ao tornar-se viúva, pergunta ao seu pai “até quando?” pois não entende nem o que significa estar casada ou o ser viúva. Quando chega ao *ashram* pergunta novamente aos pais, se aquele era um mosteiro para mulheres, onde estaria o dos homens.

Deepa Mehta faz uso do caráter infantil de suas personagens crianças tanto em *Fogo e Desejo* e em *1947-Earth*, quanto em *Às Margens do Rio Sagrado*, para abordar questões simples, que introduzem a enorme desigualdade entre os gêneros em uma sociedade patriarcal como a indiana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Minha pesquisa em torno do cinema indiano iniciou-se em 2011, na graduação em Audiovisual. No trabalho de conclusão de curso, busquei refletir sobre a identidade cultural e a representação de personagens pertencentes à diáspora e que são retratados em suas vidas fora da Índia por duas obras da indústria cinematográfica híndi – Bollywood: *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (1995) e *My Name is Khan* (2010). As questões abordadas na monografia, despertaram meu interesse sobre as questões de políticas de gênero de filmes desta cultura.

No momento do mestrado, escrevi um projeto que dava continuidade às minhas pesquisas anteriores. Minha primeira abordagem seria em relação aos papéis femininos e a carga cultural advinda de Sita e outras personagens de contos mitológicos hindus, de forma a preservar o comportamento fundamentalista e nacionalista imbricado às mulheres através das narrativas cinematográficas. Dessa forma, a primeira versão da pesquisa contemplava outras obras indianas e abrangia, inclusive, outras formas de arte como a literatura. Inicialmente continuaria a estudar a indústria de Bollywood, nos filmes *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (1995) e *Lajja* (2001). No entanto, ao início da pós-graduação, decidi entrar em contato com produções de diretoras da diáspora como Mina Nair e Deepa Mehta. Foi nesse momento que notei que minhas inquietações sobre o gênero feminino, em filmes indianos, poderiam ser estudadas através de outro ponto de vista.

As produções da diáspora discutem temas comuns às suas realidades, de forma visceral tanto no texto fílmico como imagetivamente, junto com grande teor crítico, diferentemente dos moldes perpetuados em filmes comerciais feitos em Bollywood. A *Trilogia dos Elementos* logo me chamou a atenção por vislumbrar a temática da sexualidade e subjetividade feminina em detrimento cultural e histórico. A mudança de filmes ocorreu por acreditarmos que a análise destes seriam mais propícias aos questionamentos que gostaríamos de abranger no mestrado.

Embora minha pesquisa possua o foco de discussão nas relações de poder entre as mulheres indianas e a cultura, decidimos pontuar a ligação da

diáspora com essa temática, incluindo o pensamento em torno da nacionalidade.

A ideia de nação, como vista por Benedict Anderson²¹⁴ e logo depois por Stuart Hall²¹⁵, auxiliou na compreensão de como o imaginário coletivo foi organizado após a queda dos Antigos Regimes no ocidente. Com a conciliação do momento histórico indiano pós-independência, entendemos como o movimento nacionalista ajudou na reformulação da divisão de gênero na Índia moderna.

Esta relação histórica é retratada nos filmes de Deepa Mehta desde a Índia colonial até os anos recentes, iniciando-se nos final dos anos 1930 e chegando até o início dos anos 1990, através dos filmes *Fogo e Desejo* (1996), *1947-Earth* (1998) e *Às Margens do Rio Sagrado* (2005).

Partimos dos textos teóricos e estudos prévios feitos sobre a trilogia e realizamos uma aproximação conforme os tópicos principais foram encontrados no objeto. Estes assuntos são, em primeiro lugar, a relação colonial e pós-colonial da Índia nacionalista, vista nas análises do primeiro capítulo. Em segundo lugar, os hibridismos textuais e estilísticos partilhados por Deepa Mehta ao longo de seu olhar diaspórico, tema do segundo capítulo. E, por último, a maior discussão presentes nos filmes: as regulamentações dos corpos femininos, através do estudo de gênero e sexualidade, vistos no terceiro capítulo.

Depois de 24 meses de aprofundamento no tema e dessas análises, a principal conclusão a que cheguei foi de que a Índia é um país cuja independência é demasiadamente recente. Seus valores híbridos em relação ao passado e as tradições juntos da contemporaneidade e a modernidade fazem com que fundamentalismos regulem uma sociedade que busca se desenvolver na velocidade do resto do mundo, de maneira bastante complexa. Os sujeitos híbridos da diáspora, conseguem se distanciar não somente fisicamente, mas intelectualmente dos processos vividos no país e com a facilidade que encontraram em seus atuais países de residência, conseguem realizar obras que contestam hierarquias, posicionamentos e até a liberdade de expressão, como o caso da *Trilogia dos Elementos* de Deepa Mehta.

²¹⁴ Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

²¹⁵ Stuart Hall, *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A, 2011.

Muitos estudiosos questionam as intenções das obras concebidas na diáspora em apresentar de forma potencialmente negativa sua cultura de origem, mas essas obras falam de seus autores e da geração deles como imigrantes. As percepções e discussões de Deepa Mehta consignadas em seus filmes *Fogo e Desejo* (1996), *1947-Earth* (1998) e *Às Margens do Rio Sagrado* (2005) são compartilhadas por outros cineastas da diáspora como Mira Nair, Vijay Singh e Gurinder Chadha. Por um lado, a aproximação com essa leitura cultural foi marcada por um grande desafio, por outro também abriu espaço para novas discussões que não previa com meu escopo anterior.

Gostaria de pontuar o relacionamento afetivo que tive com este processo, as discussões propostas na dissertação vinham também de uma grande busca de conhecimento pessoal, por fazer parte da primeira geração de indo-brasileiros viventes em São Paulo. Finalizo esta longa e ao mesmo tempo breve caminhada com profunda satisfação. O nível de leituras e assimilações exigidas pelo mestrado foi um processo enriquecedor profissionalmente e, também, de autoconhecimento como pesquisadora. Esses dois anos foram repletos de discussões e aulas que contribuíram para o meu projeto de diversas formas, inclusive indiretamente. O eixo acadêmico e de pesquisa requer disposição e apreço, há muitas adversidades encontradas na trajetória, mas posso afirmar que fiz jus às conquistas e aos resultados encontrados.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *The dialogic imagination: four essays*, Austin, University of Texas Press, 1988.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BALTAR, Mariana. *Realidade Lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*, tese de doutorado, Curso de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, 2007.

BAZIN, André. *O Cinema*. Ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BERRY-FLINT, Sarah. "Genre". In: MILLER, Toby; STAM, Robert (eds.). *A companion to film theory*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 1999, pp. 25-44.

BHASKAR, IRA, *Emotion, Subjectivity, and the Limits of Desire; Melodrama and Modernity in Bombay Films, 1940-'50s* in GLEDHILL, Christine. *Gender meets genre in postwar cinemas*. Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press, 2012.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination – Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

CANCLINI, Néstor G. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

COOKE, Paul in DENNISON, Stephanie. *World Cinema – As Novas Cartografias do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus, 2013.

DESAI, Jigna. *Beyond Bollywood: the Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*. New York/London: Routledge, 2004.

DWYER, Rachel. *Filming the Gods – Religion and Indian Cinema*. USA and Canada: Routledge, 2006.

ELIAS, Nobert e SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

GAYATRI, Spivak Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

GILROY, PAUL. *O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência*. São Paulo, Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOKULSING, K. Moti e DISSANAYAKE, Wimal. *Indian Popular Cinema – A Narrative Of Cultural Change*. Inglaterra: Trentham Books Limited, 1998.

GOPINATH, Gayatri (org.). *Impossible Desires – Queer Diasporas and South Asian Public Cultures*. Durham e Londres: Duke University Press, 2005.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A, 2011.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

KABIR, Nasreen Munni. *Bollywood – the Indian Cinema Story*. Londres: Channel 4 Books, 2001.

JAIDKA, Manju. *A Critical Study of Deepa Mehta's Trilogy Fire, Earth and Water*. Índia: Readworthy Publications, 2011.

JAIN, Jasbir. *Films, Literature and Culture: Deepa Mehta's Elements Trilogy*. Jaipur: Chaman Publications, 2007.

MAJITHIA, Sheetal. *Rethinking Postcolonial Melodrama and Affect*. Toronto: University of Toronto Press, Modern Drama, Vol. 58, 2005.

NAGIB, Lúcia e JERSLEY, Anne. *Impure Cinema – Intermedial and Intercultural Approaches to Film*. New York: J.B.Tauris & Co Ltd., 2014.

RAMOS, Fernão (org.), *Teoria Contemporânea do Cinema, Vol. 1*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

SAID, Edward W. *Orientalismo – O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e Diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

THORAVAL, Yves. *The Cinemas of India*. Nova Delhi: Macmillan India Ltd., 2000

TURNER, Graeme. *Cinema como Prática Social*. São Paulo: Summus, 1997.

VASUDEVAN, Ravi. *The Melodramatic Public – Film Form and Spectatorship in Indian Cinema*. New Delhi: Permanent Black, 2010.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Sites

Informações sobre os Estudos Culturais.

<<http://www.espacoacademico.com.br/027/27wlap.htm>>

Acesso em 17/02/2016.

Informação sobre matrimônio e devoção religiosa do Hinduísmo.

< <http://hinduwebsite.com/marriage.asp> > Acesso em: 10/12/2015.

Dados encontrados sobre o *Hindu Widows Remarriage Act: 1856*.

<<http://www.womenpriests.org/historic/18hindus.asp>> Acesso em 10/12/2015.

Definição de “diáspora” retirada do dicionário Michaelis.

<<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=di%E1spora>> Acesso em 08/02/2016.

Entrevista de Deepa Mehta para Richard Phillips em 1999.

<<https://www.wsws.org/en/articles/1999/08/meh-a06.html>>

Acesso em 01/02/2016.

Entrevista de Deepa Mehata aada à conferencia de imprensa do 2006 *Taormina Film Fest* ao falar sobre o filme *Às Margens do Rio Sagrado*.

< <http://www.filmscouts.com/scripts/interview.cfm?File=3120>>

Acesso em 01/02/2016.

Informações sobre o partido Shiv Sena.

<<http://www.thehindu.com/books/books-reviews/shiv-senas-prehistory/article6370416.ece>> Acesso em 14/02/2016.

A relação de Gandhi com as mulheres.

<https://broadly.vice.com/en_us/article/gandhi-was-a-racist-who-forced-young-girls-to-sleep-in-bed-with-him> Acesso dia 15/12/2015.

Informação sobre casamentos arranjados hindus.

<<https://www.larsonjewelers.com/culture-and-history-of-arranged-marriages.aspx>> Acesso em 15/02/2016.

Ficha técnica dos filmes que constituem o *corpus* da pesquisa:

Fogo e Desejo (Fire), cor / 108' / 35mm / 1996 / Canadá e Índia, direção e roteiro: Deepa Mehta; produção: Deepa Mehta e Bobby Bedi; fotografia: Giles Nuttgens; direção de arte: Sunil Chhabra; edição: Barry Farrell; música: A. R. Rahman.

1947-Earth, cor / 101' / 35mm / 1998 / Canadá e Índia, direção e roteiro: Deepa Mehta; produção: Anne Masson e Deepa Mehta; fotografia: Giles Nuttgens; direção de arte: Aradhana Seth; edição: Barry Farrell; música: A. R. Rahman.

Às Margens do Rio Sagrado (Water), cor / 114' / 35mm / 2005 / Canadá e Índia, direção: Deepa Mehta, roteiro: Anurag Kashyap e Deepa Mehta; produção: David Hamilton; fotografia: Giles Nuttgens; direção de arte: Sumant Jayakrishnan; edição: Colin Monie; música: A. R. Rahman e Mychael Danna.