

Bollywood

Uma Ferramenta Pós-Colonial Indiana

Luana Paris*

Resumo:

Considerando o uso do cinema como expressão pós-colonial, a ascensão da Índia no cenário global e a expansão e popularização de *Bollywood*, este artigo analisou dez filmes *bollywoodianos*, buscando elucidar a imagem construída acerca do sujeito e do cenário indianos, e sua contraposição àquela construída pelo cinema do Norte Global. Assim, verificou-se que a filmografia analisada se apresenta como um instrumento pós-colonial ao desconstruir estereótipos de *Hollywood*, mas também pode ser vista como uma ferramenta de dominação da cultura hindu sobre as demais presentes na Índia.

Palavras-chave: *Bollywood*; Índia; pós-colonialismo; análise filmica.

Abstract:

Considering both cinema as a post-colonial expression and the Indian rise on the global stage along with the *Bollywood* expansion and popularization, this article analyzed ten *Bollywood* films, seeking to elucidate the image constructed about the Indian subject and landscape, and its contrast with the one built by North-Global cinema. Thus, it argues that the analyzed filmography presents itself as a post-colonial instrument by deconstructing stereotypes of *Hollywood*, but it can also be seen as a tool of domination of the Hindu culture over the others present in India.

Keywords: *Bollywood*; India; post-colonialism; film analysis.

Introdução

A Índia é um Estado relativamente recente, tendo conquistado sua independência apenas em 1947. Sua independência chegou junto do início da Guerra Fria, após meio século de grandes guerras entre Estados por posições de destaque no cenário global. A indústria cinematográfica adentrou esses conflitos a partir de investimentos e uma quase monopolização feita pelos Estados Unidos, por meio de *Hollywood*. A utilização dos filmes *hollywoodianos* durante a Guerra Fria não serviu apenas para entretenimento e

* Graduação em andamento em Relações Internacionais na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG) e graduação completa em Ciências Biológicas na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); E-mail: luanaparis13@gmail.com.



expressão artística: segundo Castilho (2019), foi uma forte ferramenta de dominação no século XX, segundo.

Com a produção cinematográfica, foram difundidos valores da sociedade estadunidense e posicionamentos do governo, principalmente ao projetar uma imagem negativa de Estados que faziam parte do bloco socialista, e daqueles pertencentes ao Sul Global. Isso foi estratégico ao colocar esses países como menos desenvolvidos, negligentes quanto à democracia, contrastados com os Estados Unidos, que nas mesmas produções se coloca como o retrato oposto disso (RAMPAL, 2005).

Autores coloniais, como Edward Said e Homi Bhaba, trazem contribuições em relação à construção de estereótipos do Sul Global e do sujeito colonizado por meio do discurso colonial que ocorre de diferentes formas, incluindo a literatura e o cinema. O estereótipo está condicionado à repetição de uma mesma história, e no caso do sujeito colonizado, a única história contada e difundida é justamente a de um ser inferior, deslocado e atrasado, seja por sua raça, por suas tradições ou por ambos. Assim, não é surpreendente que o cinema de origem colonial traga representações estereotipadas; entretanto, paralelamente, o cinema também pode se apresentar como uma ferramenta pós-colonial para dar voz ao subalterno.

A Índia se torna independente de uma colonização britânica tardiamente em um momento turbulento internacionalmente. Nos últimos anos, contudo, o Estado indiano vem ganhando destaque por meio do seu desempenho econômico, assim como pela sua maior participação em atividades internacionais e em estreitamentos diplomáticos. Com maiores incentivos monetários e grandes divulgações dos filmes, nos últimos anos *Bollywood* conquistou ainda mais espectadores e fãs pelo mundo. O que se questiona é se essa imagem reforça os estereótipos *hollywoodianos*, como uma forma estratégica de bilheteria, ou se oferece uma narrativa autêntica do colonizado e de suas tradições sem se render aos padrões culturais estabelecidos pelo Norte Global. Assim, o interesse deste trabalho é investigar a principal indústria cinematográfica da Índia, *Bollywood*, por meio de duas perguntas-problema: *Qual é a imagem que a Índia está projetando para o mundo por meio de Bollywood?* e *É possível verificar Bollywood como uma ferramenta pós-colonial?*

Este artigo se destringirá trazendo, primeiramente, uma seção com um panorama geral sobre ideias de pensadores pós-coloniais, focalizando os conceitos basais relacionados a estereótipo e discurso colonial. Após a exposição e conexão entre essas noções, a seção seguinte traz o cinema como uma forma de expressão pós-colonial, ao ser observada como uma oportunidade de oferecer uma narrativa contra-hegemônica, e como um tópico de estudo da política internacional. Na terceira seção, é apresentada uma exposição sobre a indústria *bollywoodiana* e sua expansão global. Por fim, será explicada a estratégia analítica utilizada, por meio da avaliação de filmes destaques em bilheteria mundial, e será desenvolvida a análise relacionada a isso.



Uma Visão Geral sobre a Perspectiva Pós-Colonial

A teoria pós-colonial teve início no século XX, a partir da obra *Orientalismo*, de Edward Said, publicada em 1978. Said propõe que há uma divisão ideológica, e não-geográfica, do mundo em Ocidente e Oriente. A ideia do Oriente, que trazia principalmente a África, o Oriente Médio e a Ásia, seria uma invenção do Ocidente, que, por sua vez, é protagonizado pelos Estados Unidos e pela Europa. Essa criação imaginária estaria representada na literatura e em trabalhos acadêmicos, e seria um instrumento de poder imperial, já que por meio da consolidação de estereótipos orientais, as potências ocidentais teriam legitimidade para suas intervenções em relação, por exemplo, ao Islamismo. A imagem do Oriente seria reduzida ao exótico, e por meio do discurso ocidental, fica determinada uma divisão para além do Ocidente/Oriente, que se projeta para o Nós/Eles, mesmo que a categoria “Eles” englobe tantos países, nações e povos com culturas, histórias e estéticas distintas (SAID, 2007).

A crítica de Said foi baseada em análises literárias, mas a sua relevância fez com que chegasse a outras áreas do conhecimento, como a Ciência Política, as Relações Internacionais, a Filosofia e a Psicologia. O ponto comum da abordagem pós-colonial em todos esses contextos é a sugestão de que a colonização se encerrou no século XX, mas os resquícios de suas ações brutais perduram até hoje, de formas sutis ou explícitas. Quijano (2002) nomeia como “colonialidade” essa permanência contemporânea das relações de poder coloniais após a independência dos Estados. Um exemplo dessa permanência está na globalização, que se trata de uma forma de países como Estados Unidos e Reino Unido alcançarem antigas colônias com suas próprias indústrias, encurtarem os custos a partir da exploração de trabalhadores de outros países, e os influenciarem culturalmente a consumir as produções estadunidenses e europeias, em substituição às produções locais (KRISHNA, 2009).

Frantz Fanon (2009), um psiquiatra nascido nas Antilhas Francesas, dedicou-se a estudar a influência da colonização em aspectos psicológicos de indivíduos nascidos em antigas colônias. Sua obra *Pele Negra, Máscaras Brancas*, publicada pela primeira vez em 1952, trouxe o conceito de complexo de inferioridade, que ele afirma ser criado pela colonização. Segundo ele, a colonização tem motivações além da conquista de recursos no território que está sendo explorado; sua raiz estaria no encontro com a diferença e o descontentamento em relação a isso. Dessa forma, os colonizadores concebem a narrativa de que o Outro com o qual eles se deparam é inferior, e que a colonização é a saída possível para que a existência do Outro seja válida. O reforço dessa ideia faria com que os indivíduos passassem a crer que realmente são inferiores e a querer se tornarem o próprio branco; aí estaria o complexo de inferioridade, a partir de uma internalização da narrativa. Ademais, para Fanon, nasceria aí também um desejo de ser colonizado de se tornar aquilo que o oprime (FANON, 2009). Apesar dessa última constatação não ser um retrato generalizado dos estudos pós-coloniais, e sim uma especificidade deste autor, ele agrega à ideia de Said em relação ao discurso como uma ferramenta de poder e de opressão; enquanto Said trata da invenção do Ocidente por meio do discurso, Fanon



específica sobre os sujeitos colonizados.

Acrescentando ainda a este diálogo conceitual, Homi Bhabha (2012), teórico indiano dos estudos pós-coloniais e culturais, trouxe as concepções de discurso colonial e dos sujeitos coloniais. O discurso colonial era uma estratégia de pressupor uma categoria de “humanidade”, além de propor que existem indivíduos que não se enquadram nesta categoria. Ou seja, agencia a noção de uma distinção, a partir de um sentido social generalizado de pertencimento, legitimando a exclusão e marginalização de certos sujeitos. O discurso colonial, portanto, promoveu a inferiorização e a crença de que existem tipos de seres humanos distinguidos entre categorias que são, simultaneamente, opostas e hierarquizadas entre si. Ademais, esse discurso também impõe violentamente um comportamento e modo de vida distantes da realidade material e subjetiva do Outro, e produz assim um sujeito colonizador, que passa a ser a referência a ser seguida, e o sujeito colonizado, aquele renegado, repulsivo, que não merece ser tratado como igual (ao colonizador) (BHABHA, 2012).

No mesmo sentido de uma invenção do Outro e de uma crença normalizada sobre a superioridade do sujeito colonizador, o argumento de Inayatullah (2008) é relevante. O autor propõe que alguns julgam que possuem uma informação crucial, negada ao Outro e que, portanto, teriam a obrigação de compartilhar esse conhecimento, mesmo que isso signifique submeter o Outro à violência. O sujeito colonizador sugeria que suas imposições civilizatórias eram a única opção a qual o sujeito colonizado deveria ser submetido para se integrar à suposta humanidade, e que essa não era uma via que estava aberta a negociação, graças à convicção de que não existia nada a ser acrescentado por um ser inferior (o colonizado). O que Inayatullah explora é como os sujeitos colonizadores tendiam a pensar serem doadores de conhecimentos, mas não receptores, de forma que não consideravam que os sujeitos colonizados tinham qualquer coisa relevante a ser dita sobre a condição humana, porque é como se eles não fossem, pelo menos ainda, humanos. Para o autor, todos são, em simultâneo, doadores e receptores. Caso isso fosse uma verdade internalizada, nossas interações sociais e relações políticas poderiam diferir e ser mais benéficas, já que a troca de ideias e conhecimento seria mais genuína¹ (INAYATULLAH, 2008).

Ainda sobre a narrativa do sujeito colonizado, Bhabha (2012) apresenta sua noção de estereótipo, em que, para ele, é imperativo que a mesma estrutura de desigualdade/assimetria entre quem é sujeito detentor de conhecimento e de poder político e quem não é, seja iterada em diferentes contextos. Dito de outra maneira, a narrativa deve ser repetida em diversas histórias até que o estereótipo seja concretizado. Isso está relacionado às ideias de Said (2007) da criação do Oriente como uma ideologia em vez de uma divisão geográfica. A ideologia do orientalismo ajuda a dar corpo a um estereótipo generalizante sobre tradições, culturas, aparências, e raças que são, na verdade, plurais, e que, por isso, acabam denotadas de maneira preconceituosa, como se

¹ Nota-se, ainda, que Bhabha e o educador brasileiro, Paulo Freire apresentam ontologias alternativas ao discurso colonial que estabelecem convergências com o pensamento de Inayatullah. Bhabha (2012) sugere os conceitos de hibridismo e tradução, relacionadas à construção da identidade dos seres colonizados, mas que perpassa uma ideia de fusão e combinação de referências, ao invés de apenas uma única.



o Oriente pudesse ser reduzido a uma única imagem. Esta imagem, por sua vez, é primariamente de cunho negativo, atravessada por um senso de inferioridade que, é claro, reforça o seu suposto oposto, o Ocidente, como referência de cultura e modelo de instituições políticas e econômicas (SAID, 2007).

No mesmo sentido de complexificar a ideologia de um único curso possível para o progresso histórico da condição humana, a escritora nigeriana Adichie (2009) alerta sobre os perigos de narrar a história de um povo, país ou continente, de maneira uníssona. O ideal de história única, segundo ela, cria representações incompletas ao destacar apenas aspectos negativos ou positivos de vivências. Isso é síncrono com a consolidação de estereótipos, visto que a mesma narrativa é iterada, de modo a excluir todos os outros aspectos que circundam a história que está sendo tratada, sejam eles positivos ou negativos. Quando se privilegia certos fatores como positivos, diversos outros são negados e marginalizados, já que não contribuem para a narrativa que está sendo reproduzida. Esses excluídos por sua irrelevância podem ser ainda colocados como perigos ou equívocos, que por não seguirem os fatores representados como positivos, não deveriam ter existido. A história única é injusta com toda a história, tradição e experiência que o Outro viveu, e nos faz acreditar que culturas podem ser reduzidas a estereótipos. A maior injustiça, entretanto, está no fato de que essa é uma estratégia que nega a liberdade do Outro, o que contradiz o próprio discurso eurocêntrico que preza exatamente por essa liberdade, a partir de uma perspectiva humanista. É aí que a categoria da humanidade criada pelo discurso colonial encaixa perfeitamente, já que a liberdade passa a ser condicionada apenas àqueles em situação reconhecidamente humana (ADICHIE, 2009)².

Já Spivak (2010), em sua obra seminal *Pode o Subalterno Falar?* exorta a outros autores pós-coloniais acerca da responsabilidade coletiva de combater a subalternidade por meio dos seus trabalhos. Spivak se utiliza do termo subalterno para designar dos sujeitos colonizados, que se apresentam na contemporaneidade ainda na condição de inferioridade e exclusão. Segundo ela, o subalterno é silenciado na literatura, no cinema e na pesquisa acadêmica, e é possível encontrar distâncias entre a epistemologia disseminada internacionalmente e as realidades concretas daqueles que não pertencem ao eixo Europa-Estados Unidos. Isso também ocorre com a indústria cultural, por meio de livros e filmes, o que faz com que essas sejam ferramentas da violência normalizada pelo discurso cultural, ao criar narrativas sobre o Outro, e não permitir que haja qualquer vislumbre de uma narrativa do Outro sobre ele mesmo. O desafio, portanto, se faz em utilizar essas mesmas ferramentas para resistir à opressão contínua, sem se tornar um próprio ator de opressão.

² Adichie, ainda, compartilha como foi importante para ela descobrir, por exemplo, que existiam escritores nigerianos, e não apenas britânicos e estadunidenses, e, mais importante, quando ela descobriu que havia personagens de livros que se pareciam com ela e viviam realidades também semelhantes.



Cinema enquanto Expressão Pós-Colonial

O cinema é uma forma de representação do mundo e uma ferramenta importante para a criação de estereótipos, mas também pode ser visto como uma forma de combate ao colonialismo e à subalternidade. A psicanálise enxerga na “sétima arte” uma maneira de analisar a intersubjetividade produzida socialmente em contraste com as subjetividades individuais, o que faz com que o cinema seja reconhecido como uma forma de construção e representação de subjetividades (CASTILHO, 2019). Dessa forma, trazer o cinema para debates de política internacional, e para a projeção de Estados e de suas sociedades para o cenário externo, se faz essencial e inovador em uma ótica pós-colonial, e é a tal proposta de incorporação do cinema ao debate pós-colonial a qual o presente trabalho se propõe. Tal necessidade de incorporação da sétima arte às análises das relações internacionais não é recentes, tendo em vista notadas estratégias de difusão de narrativas a partir do Norte Global desde o século passado, mas principalmente durante e após a Guerra Fria. O cinema se mostrou uma relevante ferramenta de dominação por meio da difusão de uma identidade construída pelo Norte Global, apresentando arquétipos do que poderia ser entendido como o modo de vida hegemônico (do Norte Global) e um outro marginalizado (do Sul Global) (LIPOVETSKY & SERROY, 2015). Por isso, nesta seção, buscar-se-á analisar os entrelaces entre cinema, política internacional e o pós-colonialismo.

A partir desse ponto, utilizarei a divisão ideológica Sul/Norte Global no lugar de Oriente/Ocidente, utilizada durante a seção teórica, por meio das observações de Said. A divisão Sul/Norte surgiu a partir de uma transferência dos termos utilizados durante a Guerra Fria (Primeiro, Segundo e Terceiro Mundo), embasada em uma narrativa de desenvolvimento sustentada até hoje. Dessa forma, fica delimitado como Norte Global aqueles Estados considerados “desenvolvidos”, com ênfase aos Estados Unidos e à União Europeia, enquanto o Sul Global é determinado por aqueles Estados que outrora foram colônias e hoje se enquadram como “em desenvolvimento”, incluindo a América Latina, a África, o Oriente Médio, e a Ásia (com destaque para o Sul Asiático). A mudança nesta perspectiva se justifica no fato da análise proposta por esse artigo ser contemporâneo a um momento em que a expressão do Sul tem grande importância para o pós-colonialismo, além de que o artigo foi produzido no Sul (Brasil), sobre o Sul (Índia).

A produção *hollywoodiana* iniciou-se no século XX, e, com o colonialismo que se alastrava nessa época pelo mundo, os Estados Unidos carregavam consigo os seus filmes e o orgulho de suas inovações cinematográficas. Mesmo com a ascensão da televisão nos anos 1950 - que diminuiu os ganhos e a popularidade dos cinemas --, no decorrer da Segunda Guerra Mundial e da Guerra Fria, com a consolidação dos Estados Unidos como potência hegemônica no sistema internacional, *Hollywood* tornou-se um forte instrumento de dominação. A partir dos anos 1930, os filmes *hollywoodianos* chegaram a todos os continentes e, de maneira sutil, impuseram estéticas, tradições, princípios e valores hegemônicos (CASTILHO, 2019).

Por meio da defesa do liberalismo econômico, principalmente com o fim da Guerra Fria, Estados do Sul Global passaram a receber multinacionais de origem estadunidense e europeia e, concomitante, ser expostos a modos de vida



hegemônicos oriundos do Norte, com destaque para o *American way of life*, que prioriza a democracia, mas também o consumismo. O cinema é uma forma de reforçar esses aspectos, ou até mesmo de fundá-los, já que é uma forma cultural frequentemente veiculada às massas. Quando as telas mostram diversas vezes as mesmas histórias, as mesmas características físicas de personagens e os mesmos costumes, passa a ser um padrão a ser desejado por aqueles que consomem esse conteúdo, principalmente se as suas realidades sociais se distinguem enormemente das assistidas (RAMPAL, 2005). Isso reforça o argumento trazido de Bhabha (2012), em que o estereótipo é construído a partir da frequência e regularidade em que a estrutura de uma narrativa é retratada.

Mesmo com o advento de outras indústrias cinematográficas pelo mundo, como na França ou na Inglaterra, por exemplo, a predominância nos cinemas permanece de produções oriundas dos Estados Unidos (LIPOVETSKY & SERROY, 2015). Produções nacionais de outros Estados, principalmente aqueles do Sul Global, se viram em um processo que Rampal (2005) denomina como *Hollywoodização*. Tal processo consiste na incorporação nas produções domésticas de características próprias dos filmes de *Hollywood*, sejam técnicas de filmagem ou sejam roteiros padronizados. Essa incorporação, além de demonstrar a influência dos filmes *hollywoodianos* sobre o que deve ser considerado “de qualidade” no cinema, também foi uma estratégia adotada pelas produções para terem mais chance de competir com os filmes estadunidenses nas bilheterias (RAMPAL, 2005).

Além de um monopólio que pode ser considerado mundial, com lucros inimagináveis e inatingíveis para outros estúdios que não pertencessem aos conglomerados dos EUA, a estratégia política também se fez presente, uma vez que os filmes são uma forma eficaz de difusão de intersubjetividades e também de concretização de estereótipo. Segundo Rampal (2005), durante a pós-Guerra Fria, filmes de *Hollywood* representavam a então União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) como maligna, contrária à democracia e à liberdade, o que influenciava na interpretação dos espectadores quanto ao conflito que estava estabelecido entre EUA e URSS, reforçando os argumentos estadunidenses. Alguns exemplos são os filmes *Dr. Strangelove* (de Stanley Kubrick, 1964) e *Rocky IV* (de Sylvester Stallone, 1986). As produções àquela época atualmente traziam e trazem imagens do Sul Global com ênfase em aspectos negativos, relacionados à pobreza, violência e ignorância, por exemplo, nos filmes *Diamante de Sangue* (de Edward Zwick, 2007) e *Família do Bagulho* (de Rawson Marshall Thurber, 2013). Para este último grupo, é também possível identificar questões técnicas de coloração, já que, ao apresentar um país latino, africano, ou asiático, muitas vezes utiliza-se a sépia para trazer imagens mais amareladas, que passam a impressão ao espectador de um ambiente quente e mais poluído. Frequentemente, essas imagens são contrastadas com imagens dos Estados Unidos que apresentam uma coloração mais viva, o que cria um cenário perfeito para interpretar o território estadunidense como um lugar *melhor* que os demais (JAIKUMAR, 2003; RAMPAL, 2005).

Castilho (2019, p. 25) traz o cinema estadunidense como a “maior ferramenta de controle e de poder no século XX”, e argumenta que a indústria cinematográfica globalizada por *Hollywood* faz com que a criação do Outro se expanda do espectro



branco/negro para o espectro internacional, como Colonizadores/Colonizados, Norte/Sul, Primeiro Mundo/Terceiro Mundo. Esses pares dicotômicos “constituem uma articulação de imaginários geográficos e de antagonismos, baseados em modelos de identidade-diferença” (SHAPIRO, 2009, p. 18, tradução nossa)³. A criação de uma identidade para o Outro nesses casos segue o olhar apenas do sujeito colonizador, e funda e reproduz os estereótipos sobre o sujeito colonizado. Isso tem implicações que tangenciam relações de poder e a economia, mas que também afeta a percepção do Outro sobre si mesmo. O pós-colonialismo, portanto, vem como um aparato dessa descolonização do olhar sobre si mesmo, com o cinema pós-colonial desempenhando um grande papel nisso. Ex-colônias possuíam produções próprias que, apesar de não terem ganhado tanta força internacionalmente quanto *Hollywood*, traziam críticas ao discurso colonial e poderiam ser interpretadas como formas de oposição à hegemonia. (CASTILHO, 2019).

O cinema pós-colonial, assim, pode revelar as influências do colonialismo na estrutura social, econômica e política dos Estados colonizados. De acordo com Castilho (2019), todavia, não é necessário que essa crítica à colonização seja aberta e explícita, apesar de se fazer essencial que a narrativa trazida não reforce aquela que já é reproduzida pela indústria dominante e colonial. Isso significa que, além do cinema ser uma oportunidade de se dar voz ao subalterno, as referências trazidas não devem ser baseadas nos estereótipos construídos por *Hollywood*, e sim em uma concretude mais próxima da realidade do sujeito colonizado. O autor ainda comenta que as próprias referências culturais do colonizado podem trazer sinais do discurso do colonizador e ademais a este aviso, é crucial também a reflexão de que, mesmo não se rendendo aos estereótipos *hollywoodianos*, a produção local pode ainda trazer outros aspectos de dominação, ao representar, por exemplo, apenas a elite regional, e não as camadas marginalizadas que participam da sociedade em questão.

Por isso, para que a produção pós-colonial seja possível e produza um efeito de contraposição à dominação, é necessário que o espectador não seja apenas um receptáculo, mas sim um espectador ativo, que Rancière (2010) denomina como espectador emancipado. A emancipação se caracteriza pela experiência sensível que o sujeito é capaz de obter, que não se resume a apenas uma observação passiva, mas sim a elaboração de um novo contexto, a partir da reconfiguração de saberes. Assim, o cinema pós-colonial pode ir além das representações trazidas pelo cinema *hollywoodiano*, e normalizar personagens que não representam estereótipos e possuem sua humanidade legitimada, não sendo essencialmente bons/ruins, mas se apresentando como indivíduos capazes de errar e acertar, e não serem reduzidos a uma caricatura. Até mesmo a língua local ser utilizada na produção fílmica apresenta uma forma de resistência à imposição do cinema apenas em língua inglesa, visto que diversas vezes países da América Latina, africanos ou asiáticos são retratados em produções europeias e *hollywoodianas*, mas não trazem a língua local.

No contexto do Sul Global, a Índia não escapa de estereótipos construídos na

³ Na íntegra: “constituted as an articulation of geographic imaginaries and antagonisms, based on models of identity-difference”.



indústria cinematográfica. Filmes de Hollywood que usam a Índia como cenário, como *Quem Quer Ser um Milionário* (Danny Boyle, 2009), *Comer, Rezar, Amar* (Ryan Murphy, 2010), e *As Aventuras de Pi* (Ang Lee, 2012) criam a imagem de um país superlotado, sujo e pobre, marcado por tradições sociais negativas, como o sistema de castas e casamentos arranjados. Essas imagens remetem a um imaginário de caos, desordem e instabilidade. A percepção de ordem e estabilidade em relação a um país é um fator importante para atração de investimentos, fomento ao turismo e realização de acordos, de modo que, reforçando estereótipos desse tipo, espera-se que isso se materialize negativamente no desenvolvimento do país. Dessa forma, justifica-se a proposta deste trabalho de explorar como a produção cinematográfica indiana, que se mostra crescente, se enquadra na lógica pós-colonial, retratando sua realidade a partir de um olhar do sujeito colonizado, ao invés do sujeito colonizador.

A Magnitude de Bollywood: da Índia para o mundo

A Índia é dotada de diversas indústrias cinematográficas, que refletem a pluralidade de línguas, culturas e religiões do país. O Estado indiano reconhece como oficiais mais de 20 línguas, e existem pelo menos 5 grupos religiosos distintos com significativos números de fiéis. Por isso, são identificadas produções fílmicas que correspondem a essa diversidade cultural, implicando principalmente na língua oficial utilizada nos filmes. Dessa forma, distingue-se na Índia produções: bengalis, incorporadas como *Tollywood* (o T devido à língua utilizada, Tengulu); malialas, denominadas *Mollywood*; tâmil, geralmente com origem no estado de Karachi e, conhecidas como *Kollywood*; e, finalmente, hindi, baseadas em Mumbai (também chamada Bombaim), integrantes de *Bollywood* (BOSE, 2006). Essa última é o objeto deste artigo, com base na percepção de sua crescente popularidade internacional, e no fato de que hoje, é a maior indústria de cinema do mundo, em termo de produção e venda de ingressos anual (ultrapassando os números de *Hollywood*)⁴.

A indústria *bollywoodiana* fundou-se em 1897 e, mesmo antes da independência da Índia em 1947, esses filmes já eram exportados para países do sudeste asiático e da África. Os filmes *bollywoodianos* compartilham estrutura de enredo e são singulares por suas sequências de músicas e danças. Segundo Bose (2006, p. 11, tradução nossa), *Bollywood* tem a “tradição de fazer filmes repletos de canções e danças estúpidas, amantes fadados a darem errado, celebrações ostentosas de glamour e espetáculos, irmãos perdidos e achados, coincidências convenientes e finais felizes”⁵. Essas características os tonaram muito populares no exterior, especialmente no subcontinente sul-asiático. Com a URSS, houve uma produção indo-soviética, denominada *Pardesi* (de Vasili Pronin e Khwaja Ahmad Abbas, 1957) e o lançamento de um jornal russo sobre filmes indianos,

⁴ Entretanto, é relevante reconhecer que o hinduísmo compreende a maioria da população, de modo que as outras religiões e línguas são minorias no Estado indiano e subjugados à marginalidade imposta pela própria cultura hindu.

⁵ Na íntegra: “a tradition of film-making replete with mindless songs and dances, star-crossed lovers, ostentatious celebrations of glamour and spectacle, lost and found brothers, convenient coincidences and happy endings.”



chamado *Prem*, o que demonstra a popularidade dessas produções à época (THUSSU, 2013).

Na década de 1990, a expansão da televisão também permitiu o impulsionamento da indústria cinematográfica e de seu alcance no mundo. Em 2000, por exemplo, o governo indiano autorizou o Banco de Desenvolvimento Industrial da Índia a direcionar recursos para a classe artística do audiovisual, além de incentivar investidores estrangeiros a apostarem na indústria de entretenimento indiana. Esses investimentos permitiram a presença de *Bollywood* em múltiplas plataformas e, assim, que as produções fossem ainda mais distribuídas globalmente. Consequentemente, entre 2002 e 2008, o país apresentou o maior crescimento na exportação de bens criativos do mundo (THUSSU, 2013). Isso foi convergente com o momento no qual a Índia estava oficialmente deixando para trás a sua política externa de isolacionismo e se projetava ao mundo.

Este aumento de investimentos por parte do governo ocorreu inicialmente sob os termos de Atal Bihari Vajpayee enquanto Primeiro-Ministro (PM), entre 1998 e 2004, como uma ferramenta de poder e influência do país em um contexto de projeção internacional, para encorajar o desenvolvimento de *Bollywood*. Vajpayee era conhecido por amar os filmes de *Bollywood* e por ter relações estreitas com atores e atrizes -- muitos deles, inclusive, prestaram-no homenagens na ocasião do seu falecimento em 2018. Segundo Devasundaram (2016), assim se consolidou a estratégia, respaldada pelo Estado, de investir e divulgar *Bollywood*, com o intuito de se projetar mundialmente, por meio do cinema, a imagem de um país globalizado e neoliberal.⁶

Manmohan Singh, o PM que ficou no poder entre 2004 e 2014, também compreendeu que *Bollywood* é dotado de poder potencial para auxiliar a Índia a tornar-se poderosa e influente internacionalmente. Em 2008, ele notou que em suas viagens pelo mundo, sempre encontrava pessoas falando sobre filmes indianos. Para ele, isso fortificou sua noção de que *Bollywood* era relevante politicamente e que poderia ser empregado como instrumento diplomático (THUSSU, 2013). Singh supunha que a Índia estava tornando-se mais influente, e de que as pessoas ao redor do mundo estavam cada vez mais atraídas pelas tradições culturais e pelas cores vibrantes da Índia, características que eram representadas nos filmes hindi, e que, incrementando em números e em recursos essa produção cinematográfica, ela poderia alcançar mais países, pessoas, investidores, turistas e atores políticos (SINGH, 2011).

No entanto, Lahiri (2017) destaca que Modi, o atual PM, foi quem mais se esforçou para projetar a influência da Índia pelo mundo. Alguns exemplos incluem o envio do ator indiano Aamir Khan para divulgar seu novo filme na China, PK (de Rajkumar Hirani, 2014), pouco antes da visita política do PM aquele país, criando um clima mais caloroso e amistoso para a estadia de Modi; a assinatura de um Memorando de Entendimento (MoU) em Xangai para firmar uma produção cinematográfica conjunta entre o Grupo da Europa da Índia e o Grupo de Cinema da China; atores de *Bollywood*

⁶ Essa interpretação é condizente com o discurso proferido pelo Vajpayee em 2003, em que explicitou que seu objetivo era forjar uma nova Índia, que está em sintonia e preparada para os desafios do novo milênio (VAJPAYEE, 2003).



Aamir Khan e, depois, Amitabh Bachchan e Priyanka Chopra, como os embaixadores da campanha de turismo do governo chamada “Índia incrível”; e o uso oficial de atores de *Bollywood* durante a visita da coroa britânica à Índia em 2016 (LAHIRI, 2017; DEVASUNDARAM, 2016). Shahrukh Khan também é um ator *bollywoodiano* de destaque mundial e que trouxe popularidade para a Índia, a partir de um movimento do cinema hindi em tratar das experiências diaspóricas dos indianos⁷. Além de estrelar o primeiro grande filme hindi focado em uma família indiana residindo no Reino Unido⁸, em 2008, ele foi considerado um ícone global, sendo listado como um dos 50 homens mais poderosos do mundo⁹ e, em 2013, ele estrelou seis dos dez filmes de *Bollywood* de maior bilheteria no exterior de todos os tempos, o que enfatiza sua importância na globalização e popularidade de *Bollywood* (THUSSU, 2013).

Apesar de as produções *bollywoodianas* terem seus roteiros comumente enquadrados como romances, comédias e dramas, sem necessariamente explicitarem apelos políticos e críticas pós-coloniais, a popularização dessa produção pode ser vista como uma tentativa de ressignificação em relação à narrativa que se apresenta sobre o sujeito indiano, a partir de um contraste com o estereótipo oferecido por *Hollywood*. O crescimento da indústria cinematográfica hindi também pode apresentar uma afronta à hegemonia mundial *hollywoodiana*, uma vez que está se tornando amplamente conhecida e atrai espectadores de todos os continentes. Os filmes hindi não necessariamente são concebidos com este propósito, mas a sua disseminação global pode ser um fator-chave na reconstrução dessa narrativa indiana, através de um olhar sobre si mesmo e sobre suas relações com o outro, que desafia a história única que até então se sobressaiu. É inegável que o discurso que se propaga com *Bollywood* pode trazer uma homogeneização do sujeito indiano, o que contradiz a pluralidade cultural, linguística e religiosa encontrada na Índia, de forma que existe um limite no potencial de resistência apresentado por essa indústria. Todavia, esse trabalho se propõe a realizar uma análise panorâmica dos aspectos pós-coloniais que esses filmes, internacionalmente popularizados, apresentam, o que pode inspirar trabalhos futuros que adentrem, por meio desta mesma abordagem, as especificidades da pluralidade dos indianos e os discursos internos dominadores que perduram na própria sociedade indiana.

Bollywood em cena: a projeção de uma Índia Pós-Colonial

Os objetivos deste artigo são responder as seguintes perguntas: *Qual é a imagem que a Índia está projetando para o mundo através de Bollywood?* e *Bollywood se apresenta como uma ferramenta crítica pós-colonial?* Para buscar responder às perguntas, foram analisados os filmes de *Bollywood* com a maior bilheteria mundial a partir de aspectos como a repercussão, sua disponibilidade no Brasil e questões estéticas.

⁷ O movimento em que muitas famílias indianas deixaram seu país para residir em outros, geralmente em busca de uma melhor condição de vida.

⁸ O filme “*Dilwale Dulhaniya Le Jayenge*”, de 1995.

⁹ De acordo com a revista Newsweek.



A partir da análise, será apresentada à frente, a imagem projetada pela Índia a partir destes filmes, buscando compreender a presença das narrativas de resistência pós-colonial no contexto das produções.

É importante responder a essas perguntas porque, com base nos filmes de *Bollywood* que são consumidos em todo o mundo, podemos ver qual imagem da Índia está sendo mais comprada, apreciada e difundida pelos continentes a partir da indústria indiana. Por ser *Bollywood* uma potencial ferramenta pós-colonial, é importante verificar se a imagem apresentada pelos filmes mais vistos é a mesma de *Hollywood*, ou se é diferente, apresentando uma Índia pelos olhares do colonizado e não do colonizador.

Portanto, as questões orientaram para a hipótese de que, ao contrário dos filmes de *Hollywood*, os filmes de *Bollywood*¹⁰ carregam uma imagem de uma Índia mais moderna, não resumida à pobreza ou problemas sociais, mas a uma sociedade que vive com muita tecnologia, nacionalismo e tradição valores culturais, não tratados negativamente. Isso, portanto, poderia sugerir que o aumento dos incentivos e produções *bollywoodianas* configuram uma expressão pós-colonial, a partir de uma resistência ao oferecer para as telas uma imagem de uma Índia aos olhos do colonizado, e não do colonizador.

Três *rankings* de filmes indianos de maior bilheteria no mundo foram consultados nas plataformas *IMDb* (HIGHEST..., 2020), *Bollywood Hungama* (BOLLYWOOD..., 2020) e *Box Office India* (TOP..., 2021). Dez filmes de *Bollywood* destes rankings foram selecionados para análise¹¹. A lista final de filmes foi: 1. *Dangal* (2016); 2. *Bajrangi Bhaijaan* (2015); 3. *Secret Superstar* (2017); 4. *PK* (2014); 5. *Sultan* (2016); 6. *Sanju* (2018); 7. *Padmaavat* (2018); 8. *Tiger Zinda Hai* (2017); 9. *War* (2019); e 10. *3 Idiots* (2009).

Com a lista de filmes definida, coletaram-se as notas dadas a eles por críticos de cinema na plataforma *Rotten Tomatoes*, e nos jornais *Hindustan Times* e *Times of India*¹². A intenção foi verificar se críticos estadunidenses, como os que compõem a equipe do *Rotten Tomatoes* avaliariam os filmes majoritariamente como negativos, por não se tratarem de produções *hollywoodianas*. A consulta aos críticos indianos, por meio dos jornais, serviu justamente em termos de comparação. Uma grande divergência entre as avaliações poderia reforçar uma inferiorização dos filmes não-hollywoodianos no olhar dos críticos estadunidenses, ou uma dupla (dos EUA e da Índia) avaliação negativa poderia demonstrar o efeito da padronização da estética e da qualidade *hollywoodiana*. Em seguida, verificou-se a disponibilidade dos filmes em plataformas de *streaming* de origem estadunidense e que são populares no Brasil: Netflix e Prime Video. Esses dados podem indicar a demanda do público e também o interesse da plataforma em exibir esses filmes, no intuito de atrair mais usuários e audiência. Por fim, buscaram-se os ganhos

¹⁰ Nesse caso, os que foram mais assistidos no mundo.

¹¹ O décimo filme hindí da lista, *Dhoom 3*, é o terceiro filme de uma sequência de filmes e, por isso, não foi utilizado. O filme *3 Idiots* (2009) foi utilizado em substituição.

¹² Enquanto o *Rotten Tomatoes* avalia os filmes em uma escala de 0% a 100%, os jornais indianos atribuem notas de 0 a 5. A consulta aos jornais indianos se iniciou pelo *Hindustan Times*, mas as avaliações de dois filmes, *War* (2019) e *3 Idiots* (2009) não foram encontradas lá, de modo que foi necessário buscar um segundo jornal para a consulta. Portanto, a nota atribuída pelo *Times of India* foi verificada apenas para esses dois filmes.



mundiais de bilheteria de cada filme, para explicitar o retorno financeiro que as produções conquistaram.

Após a sistematização dessas informações, os filmes foram assistidos e foram tomadas notas sobre aspectos que se destacaram e julgados como relevantes para a análise. A partir das notas, foi possível elaborar categorias que facilitaram a análise na totalidade, considerando a quantidade de filmes e de apontamentos reunidos. As categorias elaboradas foram: saturação das imagens; urbanização das cidades indianas; prática do casamento arranjado; sistema de castas; conflito entre o Paquistão e a Índia; tecnologias de segurança estatal; e papel atribuído às mulheres no filme e na sociedade representada; nacionalismo; referências do Norte Global; menção à própria *Bollywood*, músicas e danças coreografadas.

A Imagem Indiana pela Narrativa Bollywoodiana

O resultado da primeira coleta de dados proposta encontra-se na Tabela 1 abaixo.

Tabela 1: Coleta de dados dos filmes selecionados

	Disponibilidade em plataforma	<i>Rotten Tomatoes</i>	Jornais indianos	Ganhos
<i>Dangal (2016)</i>	Netflix	88%	4	US\$287 milhões
<i>Bajrangi Bhaijaan (2015)</i>	Nenhuma	87%	3.5	US\$150 milhões
<i>Secret Superstar (2017)</i>	Nenhuma	91%	3	US\$154 milhões
<i>PK (2014)</i>	Netflix	77%	4	US\$120 milhões
<i>Sultan (2016)</i>	Prime Video	85%	3	US\$89 milhões
<i>Sanju (2018)</i>	Netflix	40%	2.5	US\$83.34 milhões
<i>Padmaavat (2018)</i>	Prime Video	56%	3	US\$83 milhões
<i>Tiger Zinda Hai (2017)</i>	Prime Video	67%	2.5	US\$87.32 milhões
<i>War (2019)</i>	Prime Video	69%	3	US\$67 milhões
<i>3 Idiots (2009)</i>	Nenhuma	100%	4.5	US\$88 milhões

Fonte: elaborado pela autora, de acordo com os catálogos da *Netflix* e *Prime Video* no Brasil e dos sites *Rotten Tomatoes*, *Hindustan Times* e *Times of India*, em janeiro de 2021.



De acordo com a Tabela 1, os críticos estadunidenses e indianos estão em sua maioria alinhados e a maioria dos filmes estava disponível nas plataformas de *streaming* selecionadas. Já o resultado da sistematização de observações nas variáveis escolhidas, a partir dos filmes assistidos, foi:

- *Saturação das imagens*: oito em dez filmes apresentam imagens com saturação elevada, e imagens em sépia ao se referir ao passado e/ou para estabelecer contraste entre rural e urbano. Os filmes de *Hollywood* costumam trazer imagem sépia ao mostrar a Índia, o que está relacionado ao desejo de despertar impressões de que o cenário é mais quente, mais sujo e mais pobre do que os lugares que mostram no Norte Global em imagens mais coloridas (JAIKUMAR, 2003).
- *Urbanização das cidades indianas*: oito em dez filmes mostram cenários urbanizados ordenados e limpos, e seis desses oito também mostram pequenas vilas, que não são retratadas com um aspecto negativo e de retrocesso. Isso é um contraste com os filmes de *Hollywood* (JAIKUMAR, 2003), porque os principais cenários indianos que eles trazem tendem a ser mais rurais do que urbanizados, e de formas pejorativas. *Bollywood* destaca que a Índia é um país em processo de modernização e, que tem muitas áreas rurais. As cidades oferecem uma vida com mais oportunidades, e semelhantes às do Norte Global, mas as vilas não são colocadas em um local de inferioridade, sendo apenas um espaço singular de vivência e valorizado na sociedade indiana.
- *Prática de casamentos arranjados*: oito em dez filmes mencionam os casamentos arranjados como uma tradição. Em 2 deles, estes casamentos são retratados de modo ruim, demonstrando que há uma parcela da população que se mostra insatisfeita com a permanência dessa prática na sociedade, e que é algo que está mudando aos poucos. Desai & Andrist (2010) analisam a questão do casamento e gênero na Índia e trazem correlações que corroboram para isso, por meio de dados sobre fatores econômicos e de idade.
- *Sistema de castas*: três em dez filmes mencionam o sistema de castas, e todos eles se referem a isso como algo desatualizado, o que sugere que embora o sistema de castas ainda exista na sociedade indiana, ele não é particularmente aceito em sua totalidade enquanto instituição social legítima. Isso é muito importante, principalmente diante das ocorrências na Índia em 2020, quando se tornou global o caso de uma menina que morreu após um estupro coletivo com base em sua casta e surgiram muitas manifestações contra esse sistema, dentro e fora da Índia (BISWAS, 2020).
- *Conflito entre o Paquistão e a Índia*: quatro em dez filmes mencionam o conflito, em que os paquistaneses são colocados enquanto inimigos, porém três também o colocam na condição de rivalidade desnecessária, que apenas traz prejuízos à sociedade.
- *Tecnologias relacionadas à segurança estatal*: dois em dez filmes (nesse caso, *War* e *Tiger Zinda Hai*, os dois classificados como filmes de ação) mostram tecnologias relacionadas à *Research and Analysis Wing* (RAW), a agência de



inteligência do governo indiano. Isso se mostra significativo quando se pensa em filmes *hollywoodianos* que trazem sempre o FBI como referência de agência de inteligência e segurança (JAIKUMAR, 2003). Além disso, os Estados Unidos, em filmes de ação, também desempenham um papel muito importante, em que muitas vezes cabe à Casa Branca tomar decisões de impacto mundial, enquanto nestes dois filmes de ação, o ator de decisão era o governo indiano.

- *Papel atribuído às mulheres no filme e na sociedade representada*: todos os filmes têm personagens femininas. Em cinco de dez filmes, as personagens femininas não são apenas parte de um casal romântico. Nesses cinco filmes, a maioria das personagens femininas desempenha papéis onde o propósito é essencialmente fazer parte de um par romântico, restando para apenas uma ser a mulher independente e desprendida dessa finalidade. Essa mulher pode até fazer parte de um casal, mas não vive apenas para sua função de mãe e esposa. O fato dessa liberdade feminina ser representada por apenas uma personagem não é positivo, já que agrega ao estereótipo da devoção das mulheres indianas à família e às tradições culturais e religiosas. Além disso, apenas dois filmes, *Secret Superstar* e *Padmaavat*, retratam uma mulher como protagonista. Embora não sejam números expressivos, essas designações femininas podem ser sinal de que a indústria cinematográfica hindí está ciente das transformações na sociedade indiana, em que a representatividade e a liberdade feminina são demandas concretas, ou está meramente atendendo a uma tendência de mercado, visando seu ganho financeiro. De toda forma, o deslocamento das personagens para o protagonismo e para uma conquista de independência responde à visibilidade que as mulheres indianas vêm obtendo no cenário internacional, principalmente a partir do estupro ocorrido em 2020. O acontecimento fez com que internacionalmente se prestasse mais atenção à vulnerabilidade das mulheres indianas (BISWAS, 2020).
- *Nacionalismo*: seis em dez filmes mostram a bandeira indiana e/ou sinais de nacionalismo, por exemplo: sonhar em ganhar uma medalha para o país; chamar a Índia de “pátria”, desejá-la vida longa, dizer “Salve Índia”; torcer avidamente pelo time nacional em competições internacionais, e dizer que a Índia vem “em primeiro, segundo e último lugar” como prioridades na vida. Essas falas e simbolismos representam um forte sentimento de orgulho pela própria nação, e da vontade de defendê-la, custe o que custar. Verifica-se um contraste entre os filmes *bollywoodianos* que se popularizaram mundialmente no século XX, que retratam a diáspora indiana, e esses filmes contemporâneos, em que a Índia se torna objeto de desejo e esperança. Dessa forma, tem-se de um lado uma aposta inicial em enredos que trouxessem a busca por melhores condições de vida fora da Índia, e, do outro, enredos que representam a Índia como algo digno, que se pode acreditar e proteger. Ademais, também se cria um contraste ao nacionalismo estadunidense que é destacado por *Hollywood*,



que nega a possibilidade de que outras pessoas, de outros países, também sintam orgulho de sua nação.

- *Referências do Norte Global*: seis em dez filmes mencionam o Norte Global. Eles mostram marcas como McDonald's (*PK*), YouTube e Facebook (*Secret Superstar*), incorporam uma narrativa de “ir para a América” para estudar e, assim, conquistarem melhores empregos no retorno para a Índia (*3 Idiots* e *Bajrangi Bhaijaan*); alguns mencionam até mesmo JK Rowling (*Sanju*) e o filme *Titanic* (de James Cameron, 1997) (*3 Idiots*). Em *Tiger Zinda Hai*, os estadunidenses são colocados quase como vilões: que invadem e bombardeiam outros países e que decidem arbitrariamente, sem direito à qualquer contrapartida de defesa para essas acusações, quem é terrorista e quem não é. Durante essas observações, a intenção era compreender se o Norte apareceria como objeto de desejo, e se seria a principal referência quanto qualidade de vida e nacionalismo, por exemplo. Através dos pontos mencionados, percebe-se um considerável número de filmes que citam o Norte (enfaticamente, os Estados Unidos), o que traduz o efeito da disseminação da realidade estadunidense por meio da globalização e de *Hollywood*. Ainda que fique evidente essa influência, esses filmes não retratam o Norte como ponto de referência primordial, tendo como parâmetro a própria sociedade indiana e a cultura hindu para o desdobramento da trama.
- *Menções à própria Bollywood*: quatro em dez filmes mencionam *Bollywood*, o que mostra a consolidação que *Bollywood* tem na sociedade indiana e a importância que possui para a cultura hindu.
- *Música e coreografias*: todos os filmes possuem música (cantada pelos atores durante a trama ou no final), e nove dos dez também incluem coreografias. Os filmes de *Bollywood* têm como tradição a presença da música e da coreografia, não tendo se rendido completamente à *hollywoodização*, e, assim sendo, mantendo esses aspectos como seus traços característicos.

A partir das observações dos filmes e análise, o resultado é de que a imagem da Índia projetada mundialmente se trata de: um país tanto urbanizado quanto rural, porém em processo de modernização; uma sociedade que pratica casamentos arranjados, embora possa ser por vezes considerada uma tradição ultrapassada; um país que ainda é significativamente estruturado pelo sistema de castas como parte de sua sociedade, embora não seja aceito por uma parcela da população; mulheres indianas sendo, em sua maioria, mostradas como submissas às práticas do casamento e às suas famílias, mas que podem estar conquistando sua independência aos poucos; presença de nacionalismo, assim como de referências ao Norte Global; destaque para *Bollywood* como componente consolidado na cultura hindu, e produções cinematográficas que, embora tenham sofrido influências de *Hollywood*, não abriram mão de suas características marcantes, como a música e as coreografias.

Esses fatores demonstram que a Índia está passando por uma modernização, que faz parte do discurso colonial, ao alinhar desenvolvimento à industrialização e



urbanização. Ademais, a relação com as tradições, que são interpretadas por uma parte da população como antiquadas, também é influenciada pelo projeto do Norte Global de imposição do neoliberalismo, que implica nas liberdades individuais e de gênero, e da universalização de direitos humanos (KRISHNA, 2009). Essas imposições se refletem tanto na questão da mulher indiana na sociedade, quanto do sistema de castas. No entanto, isso é inevitável em um mundo globalizado. O que se mostra importante e que torna esse trabalho expressivo é que os filmes selecionados apresentam uma narrativa alternativa à de *Hollywood* sobre a sociedade indiana, sem reproduzir estereótipos difundidos por meio do discurso colonial e trazendo para cena um sujeito colonizado que não é constituído apenas por aspectos negativos.

A construção de novas histórias de personagens indianos, na própria Índia, dá início a um processo de dismantelamento da imagem principal que se tinha dessa nação e de seus cidadãos, mostrando uma certa resistência às imposições coloniais que prevaleciam. O protagonismo do indiano nessas produções possibilita que a humanidade do sujeito colonial, subalternizado no Sul Global, seja explorada e explicitada, sem se reduzir a uma ideia fixa inferior colocada pela narrativa *hollywoodiana*. As cenas em território indiano, similarmente, oferecem um contraponto à imagem de Índia difundida por *Hollywood*, ao exporem que não estão restritos ao Norte Global pontos como urbanização e tecnologias. Aqui, o espectador emancipado de Rancière tem a oportunidade de refletir sobre essas divergências de relato e perceber que o mundo não se limita ao desejo pela realidade veiculada do Norte. O aumento da popularidade e da disponibilidade de filmes *bollywoodianos*, aliado às boas críticas recebidas (sejam estadunidenses, sejam indianas) faz com que o público consumidor se diversifique, e essas produções tenham um alcance amplificado, o que permite que cada vez mais pessoas as acessem e ponderem sobre a faceta não-estereotipada que está sendo reproduzida, cumprindo com suas atribuições de espectadores ativos.

Como elaborado acima, é importante produzir entretenimento que tenha escopo global e enfraqueça estereótipos coloniais neste processo. Contudo, *Bollywood* apresenta limitações em sua própria pós-colonialidade. Um ponto crucial é que a religião hinduísta e a língua hindu representam a maioria da população indiana, mesmo em meio à pluralidade na qual o Estado foi fundado e permanece até hoje. Uma vez que a indústria cinematográfica *bollywoodiana* se concentra na cultura hindu, seus filmes reproduzem a realidade de uma parcela da população, enquanto marginaliza outras tantas. Dessa forma, a substituição sugerida do discurso colonial em relação ao sujeito indiano provoca a formação de um novo estereótipo que não é representativo e autêntico quanto ao contexto concreto da Índia. Substitui-se, assim, uma narrativa imposta pelo Norte Global, por uma narrativa imposta pela maioria hindu, a partir da exibição específica e universalizada do que esse grupo considera como sua nação ideal e o que significa ser um cidadão indiano.

Isso se confirma a partir do fato de que, na Índia, há um movimento nacionalista hindu, liderado e fortalecido pelo partido Bharatiya Janata (BJP), ao qual faz parte o PM Narendra Modi. Esse projeto visa impor sobre a sociedade um modo de vida, partindo de um pressuposto de desigualdade social. O sistema de castas se originou do próprio hinduísmo, e a continuidade dessa estrutura na Índia se deve principalmente aos



praticantes hindus, que não abrem mão dessas tradições e as consideram como a forma na qual a humanidade deveria ser submetida como um todo. Logo, com o BJP no poder, o controle social interno é colocado em prática com maior facilidade, e é bem evidenciado pela homogeneização que *Bollywood* provoca, retratando apenas a realidade hindu e apagando a pluralidade existente na Índia (que é considerada inviável pelo nacional-hinduísmo). Essa exclusão, por vezes, se expressa concretamente na sociedade indiana de formas violentas, como o caso do estupro coletivo que ocorreu em 2020 e matou uma mulher de 19 anos, motivado pela casta à qual a vítima pertencia (*Dalit*, a mais inferior de todas) (BISWAS, 2020), e o caso da Lei de Emenda à Cidadania, que em 2019 discriminou deliberadamente muçulmanos imigrantes de receberem cidadania indiana (CITIZENSHIP..., 2019).

Considerações Finais

Este artigo se propôs a analisar a imagem que é projetada da Índia por meio de sua maior indústria cinematográfica, *Bollywood*, e se essa imagem cumpre uma função crítica de pós-colonialidade vis-à-vis as produções *Hollywoodianas*. Considerou-se aqui, através de bibliografias acadêmicas e da própria percepção da autora enquanto espectadora, que os filmes concebidos pelo Norte Global e, sobretudo, pelos Estados Unidos, reproduzem uma imagem estereotipada do Sul Global, incluindo a Índia. Isso se dá por meio de um discurso originado na colonização, em que a identidade subjetiva dos sujeitos colonizados foi anulada e substituída por uma ideia generalizada de inferioridade, o que produziu histórias singulares sobre povos, e estereótipos que permanecem até os dias atuais.

O crescimento de *Bollywood* tanto em números de filmes realizados, quanto no alcance e popularidade pelo mundo, motivou os questionamentos nos quais esse artigo se baseou, principalmente por se tratar de um cinema originário do Sul Global e de uma ex-colônia britânica. Devido à expansão globalizante de *Hollywood*, ocorrida desde os anos 1930, produções cinematográficas ao redor do mundo sofreram influências relacionadas a estética e padronização de roteiros estadunidenses, mas não necessariamente eles incorporariam os estereótipos também trazidos pelos filmes *hollywoodianos*. Por isso, verificou-se a capacidade de *Bollywood* de difundir narrativas alternativas às difundidas e de apresentar-se como resistência e afronta a homogeneidade consolidada na indústria de entretenimento mundial.

Assim, dez filmes *bollywoodianos* foram selecionados, com base em seus destaques de bilheteria global, e assistidos, buscando compreender qual é a imagem da Índia projetada por esse meio. Através da análise, estabeleceu-se que a projeção por *Bollywood* oferece uma alternativa aos estereótipos exibidos por *Hollywood* sobre as cidades, o modo de vida e a sociedade indiana. Esse resultado é expressivo para confirmar que a produção cinematográfica hindu auxilia no processo de desconstrução desses estereótipos, reforçando o argumento de expressão pós-colonial. No entanto, essa mesma ferramenta que apresenta uma resistência à dominação do Norte Global, também é utilizada para marginalizar grupos culturais minoritários presentes na Índia, acentuado



pelo projeto de nacionalismo hindu que se encontra fortalecido e que exclui violentamente parcelas da sociedade.

Portanto, *Bollywood* se mostra como uma oportunidade de afrontar a narrativa colonial imposta através de *Hollywood*, mas enfrenta o desafio de representar adequadamente o sujeito indiano. A homogeneização da sociedade indiana feita por esses filmes hindi pode ser interpretada como uma nova narrativa de dominação, que enquanto oferece aos espectadores uma imagem distinta da realidade na Índia, não contempla sua pluralidade cultural e religiosa local, fortificando a subalternização desses grupos plurais e promovendo o seu silenciamento.

Referências Bibliográficas

ANTUNES, Ricardo. **A Desertificação Neoliberal no Brasil** (Collor, FHC e Lula). São Paulo: Editora Associados, 2004.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O Perigo de uma História Única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BAJRANGI Bhaijaan (2015). **IMDb**, 17 jul. 2015. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt3863552/>>. Acesso em: 29 jan. 2021.

BISWAS, Soutik. Hathras case: Dalit women are among the most oppressed in the world. **BBC News**, 6 out. 2020. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/world-asia-india-54418513>>. Acesso em: 15 abr. 2021.

BHABHA, Homi K. **The Location of Culture**. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2012.

BOLLYWOOD Top Grossers Worldwide. **Bollywood Hungama**, 2020. Disponível em: <<https://www.bollywoodhungama.com/box-office-collections/worldwide/>>. Acesso em: 29 jan. 2021.

BOSE, Derek. **Brand Bollywood: A new global entertainment order**. Thousand Oaks: Sage Publications India, 2006.

CASTILHO, Pedro. A teoria pós-colonial, a psicanálise e o cinema: uma articulação possível. In: DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucília. **Cinema e Psicanálise: volume 7**. São Paulo: nVersos, 2019, p. 15-34.

CITIZENSHIP Amendment Bill: India's new 'anti-Muslim' law explained. **BBC News**, 11 dez. 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/world-asia-india-50670393>>. Acesso em: 31 jan. 2021.

DANGAL (2016). **IMDb**, 30 jan. 2018. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt5074352/>>. Acesso em: jan. 29 2021.

DESAI, Sonalde; ANDRIST, Lester. Gender scripts and Age at Marriage in India. **Demography** 47, n. 3, 2010, p. 667-687.

DEVASUNDARAM, Ashvin I. Bollywood's Soft Power: Branding the nation, sustaining a meta-hegemony. United Kingdom: **New Cinemas: Journal of Contemporary Film**, v. 14 n.1, 2016, p. 51-70.

FANON, Frantz. **Piel Negra, Máscaras Blancas**. Madri: Ediciones Akal, 2009.



- HIGHEST Grossing Indian Films. **IMDb**, 2020. Disponível em: <<https://www.imdb.com/list/ls063771441/>>. Acesso em: jan. 29 2021.
- HINDUSTAN Times. **Hindustan Times**, s.d. Disponível em: <<https://www.hindustantimes.com/>>. Acesso em: 29 jan. 2021.
- INAYATULLAH, Naem. Why Do Some People Think They Know what is Good for Others?. In: ___. **Global Politics**. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2013, p. 478-499.
- IBBI, Andrew Ali. Hollywood, the American image and the global film industry. **Cinej Cinema Journal**, v. 3, n.1, 2013, p. 93-106.
- KRISHNA, Sankaran. **Globalization and Postcolonialism: Hegemony and Resistance in the Twenty-First Century**. Lanham: Rowman & Littlefield, 2009.
- LAHIRI, Swaroopa. Soft Power-a Major Tool In Modi's Foreign Policy Kit. **Journal of South Asian Studies**, v. 5, n.1, 2017, p. 39-47.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A Estetização do Mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015.
- MAISUWONG, Wanwarang. The Promotion of American Culture through Hollywood Movies to the World. Gujarat: **International Journal of Engineering Research & Technology (IJERT)**, v. 1.n.4, 2012.
- MANNONI, Dominique-Octave. **Psychologie de la Colonisation**, Paris: Ed. du Seuil, 1950.
- MATUSITZ, Jonathan; PAYANO, Pam. Globalisation of popular culture: from Hollywood to Bollywood. **South Asia Research**, v. 32, n.2, 2012, p. 123-138.
- NETFLIX. **Netflix website**, s.d. Disponível em: <<https://www.netflix.com/browse>>. Acesso em: 29 jan. 2021.
- PRIME Video. **Prime Video**, s.d. Disponível em: <<https://www.primevideo.com/>>. Acesso em: jan. 29 2021.
- PK (2014). **IMDb**, 6 set. 2018. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt2338151/>>. Acesso em: 29 jan. 2021.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade, Poder, Globalização e Democracia. **Novos Rumos**, ano 17, n. 37, 2002.
- RAMPAL, Kuldip R. Cultural Imperialism or Economic Necessity?: The Hollywood Factor in the Reshaping of the Asian Film Industry. **Razón y Palabra**, n. 43, 2005. Disponível em: <<http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n43/krampal.html>>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- ROTTEN Tomatoes. **Rotten Tomatoes**, s.d. Disponível em: <<https://www.rottentomatoes.com/>>. Acesso em: 29 jan. 2021.
- SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2007.
- SANJU (2018). **IMDb**, 29 jun. 2018. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt6452574/>>. Acesso em: 29 jan. 2021.
- SECRET Superstar (2017). **IMDb**, 19 out. 2017. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt6108090/>>. Acesso em: 29 jan. 2021.



SHAPIRO, Michael. **Cinematic Geopolitics**. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2008.

SINGH, Manmohan. **PM inaugurates 9th Pravasi Bharatiya Divas, Speech at Pravasi Bharatiya Divas**, 8 jan. 2011. Disponível em: <<http://pmindia.nic.in/speech-details.php?nodeid=971>>. Acesso em: 29 jan. 2021.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SULTAN (2016). **IMDb**, 6 jul. 2016. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt4832640/>>. Acesso em: 29 jan. 2021.

THUSSU, Daya. **Communicating India's soft power: Buddha to Bollywood**. Nova York: Palgrave MacMillan, 2013.

TIGER Zinda Hai (2017). **IMDb**, 22 dez. 2017. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt5956100/>>. Acesso em: 29 jan. 2021.

TIMES of India. **Times of India**. Disponível em: <<https://timesofindia.indiatimes.com/>>. Acesso em: 29 jan. 2021.

TOP India Grossers All Time. **Box Office India**, 2021. Disponível em: <<https://boxofficeindia.com/india-total-gross.php>>. Acesso em: 29 jan. 2021.

VAJPAYEE, Atal Bihari. **Prime Minister Inaugural Address at the First Pravasi Bharatiya Divas**. 9 jan. 2003. Disponível em: <www.indiandiaspora.nic.in>. Acesso em: 29 jan. 2021.

