

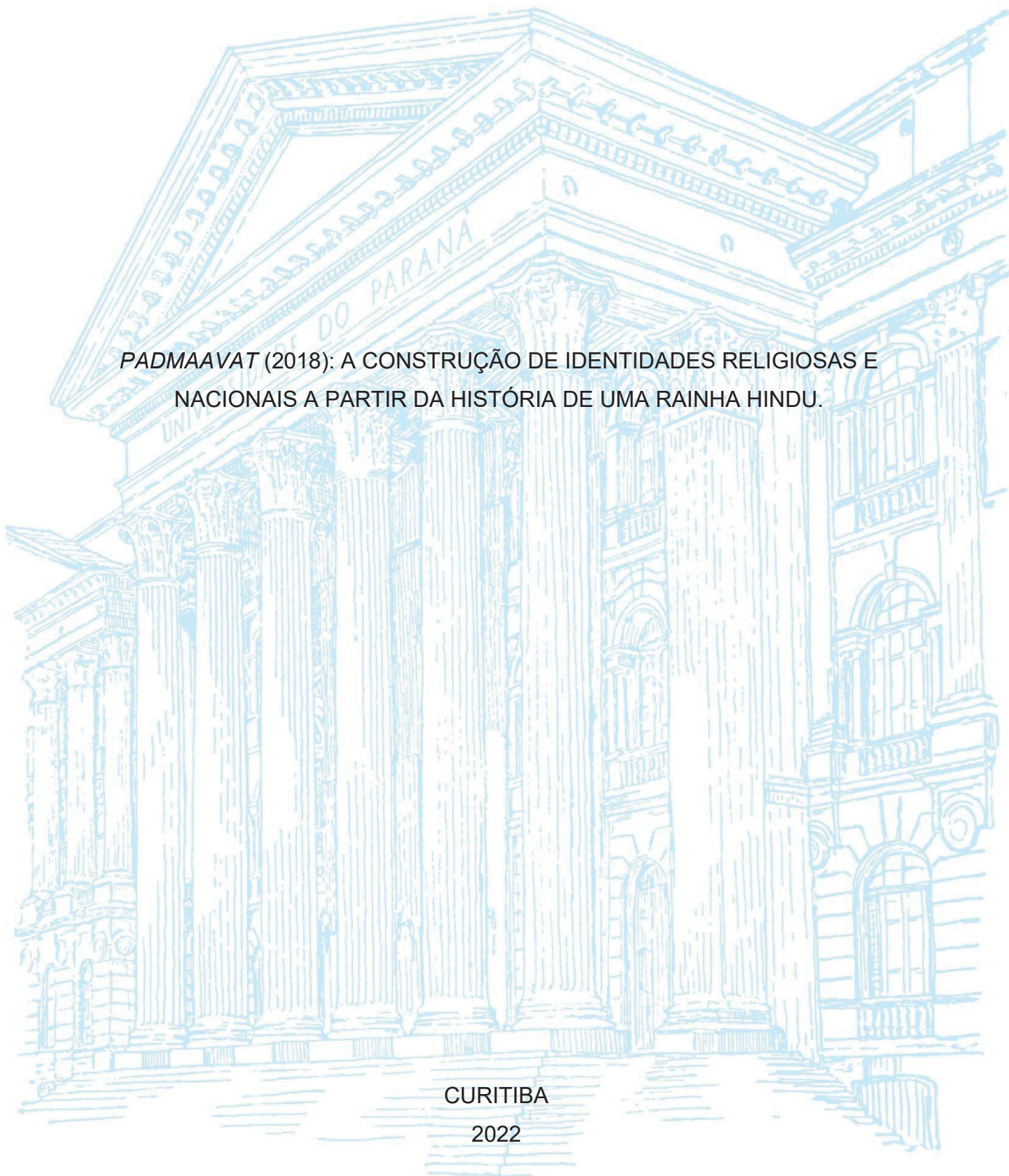
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MICHELE SOUZA DE OLIVEIRA

PADMAAVAT (2018): A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES RELIGIOSAS E  
NACIONAIS A PARTIR DA HISTÓRIA DE UMA RAINHA HINDU.

CURITIBA

2022



MICHELE SOUZA DE OLIVEIRA

*PADMAAVAT* (2018): A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES RELIGIOSAS E  
NACIONAIS A PARTIR DA HISTÓRIA DE UMA RAINHA HINDU.

Dissertação apresentada como  
requisito parcial para a obtenção do  
grau de Mestrado em História, Setor  
de Ciências Humanas, Universidade  
Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Vinicius Nicastro  
Honesko.

CURITIBA

2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA

Oliveira, Michele Souza de  
Padmaavat (2018) : a construção de identidades religiosas e nacionais a partir da história de uma rainha hindu. / Michele Souza de Oliveira. – Curitiba, 2022.  
1 recurso on-line : PDF.

Mestrado (Dissertação) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação do Mestrado em História.

Orientador: Prof. Dr. Vinicius Nicastro Honesko.

1. Índia - História. 2. Cinema Indiano. 3. Hinduísmo.  
4. Cinema e Nacionalismo. 5. Padmini. I. Honesko, Vinicius Nicastro, 1981-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação do Mestrado em História. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA -  
40001016009P0

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **MICHELE SOUZA DE OLIVEIRA** intitulada: **PADMAAVAT (2018): A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES RELIGIOSAS E NACIONAIS A PARTIR DA HISTÓRIA DE UMA RAINHA HINDU.**, sob orientação do Prof. Dr. VINICIUS NICASTRO HONESKO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 19 de Setembro de 2022.

Assinatura Eletrônica

19/09/2022 13:39:18.0

VINICIUS NICASTRO HONESKO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

21/09/2022 10:57:15.0

MARIANA FAIAD BATISTA ALVES

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS)

Assinatura Eletrônica

19/09/2022 15:23:20.0

ANA CAROLINA CERNICCHIARO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA)

Para minha avó e minha mãe.

## AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho foi um dos processos mais difíceis pelo qual já passei, e sua conclusão, com toda certeza, só foi possível pela presença e apoio de pessoas incríveis que me cercam, não poderia deixar de nomeá-las e registrar meu muito obrigado.

À minha avó e mãe, Rosa e Jaqueline, obrigada por terem me ensinado a ter apreço pelos estudos. Nem sempre vocês compreenderam o que eu estava fazendo ou tentando explicar, esse caminho teria sido muito diferente sem vocês e minhas voltas para casa. Muito obrigada. Também ao meu irmão, Daniel.

Ao meu companheiro de vida, Gabriel Siqueira, que esteve ao meu lado desde que o projeto deste trabalho estava sendo redigido. Foram conversas incontáveis, leituras, lágrimas, abraços, filmes, mais filmes e palavras de amor que fazer parte deste trabalho. Seu apoio constante e ajuda com as coisas da vida foram muito importantes. Muito obrigada, eu te amo.

Aos meus amigos Cabral, Eric e Massale, obrigada pelo companheirismo e paciência ao me ouvir falar e reclamar da dissertação inúmeras vezes, nossas conversas, risadas e pasteizinhos ficaram gravados em mim.

À Maureen, que se empolgou e comemorou comigo minha vaga no mestrado, dividimos a paixão pelos filmes indianos e eu nem sei se teria pensado tanto no filme Padmaavat se você não tivesse chamado a atenção para ele em 2017. Conversar com você sempre me encheu de vida e animo para seguir em frente, obrigada pelo apoio.

Aos amigos que a UFPR me trouxe, Ana, Gabriel, Adriene, Carol, Prycila e Luan muito obrigada pela parceria. Em especial a Ana Cintra que dividiu comigo as angústias de ser uma pesquisadora, obrigada pela abertura, pelo “vai dar certo sim”, pelos cafés e noites na biblioteca. E também à Pri, que foi uma amiga e colega de pesquisa muito importante nesses dois anos e meio, obrigada pelas conversas e debates, pela pulga atrás da orelha e pela inspiração de sempre querer fazer um trabalho melhor, te admiro muito.

Aos colegas de seminário e o grupinho de orientandos do professor Vinicius, fazer um mestrado durante uma pandemia não foi fácil, mesmo com as dificuldades da pós-graduação online e deste momento triste do Brasil, agradeço pelas leituras, conversas e sugestões mesmo com o desconhecimento do objeto.

Aos meus tios, Mabel e Marcos, e minhas primas Luana e Natália, obrigada pelo apoio sem receios, pela força e o carinho, pelas várias conversas e lições, por todas as vezes que nos sentamos à mesa juntos, pelos jogos de sinuca (continuo sendo péssima aliás) e por me abrigarem em sua casa... Jamais vou esquecer desse momento de partilha da vida, parte desse texto foi escrito no quarto da Lu, na sala, no cantinho da sacada e na cozinha de vocês. Do fundo do meu coração, muito obrigada por tudo isso.

Às queridas Ge e Isa, jamais esperaria que caminhando para o final desse trabalho encontraria novas amizades tão incríveis e gostosas como a de vocês. Obrigada pelas conversas sinceras e sem julgamentos, pelas leituras, pelo brilho nos olhos com nossas investigações da vida e do universo, por me ouvirem falar desse trabalho todas as vezes e tentarem me ajudar a seguir em frente sempre. No final, tem muito peixe (hehe), e eu espero seguir a pescaria ao lado de vocês.

Aos queridos Dodo, Vítor, Gabriel, Batata, Isa e Matheus, obrigada pela amizade. Agora posso dizer que a noite de jogos vira aí haha

À professora Rosane Kaminski e demais professores da AMENA, colegas e funcionários do PPGHIS, muito obrigada. Às professoras Alana Moraes, Ana Cernicchiaro e Mariana Fayad pela leitura cuidadosa, vocês contribuíram imensamente para o meu desenvolvimento crítico e para esse trabalho. E à CAPES que financiou parcialmente essa pesquisa.

E por fim, ao professor e amigo Vinicius Honesko. É difícil pra mim colocar em palavras o quanto você foi importante para minha jornada. Desde 2016, posso dizer que tirei a sorte grande de ter encontrado um orientador que confiou no meu trabalho e aceitou embarcar nessas viagens e pesquisas malucas. Seu apoio, orientação, paciência e conversas sinceras foram fundamentais para minha caminhada e permanência na universidade. Acompanhar seu trabalho e suas aulas me fez pegar gosto por essa coisa estranha que é escrever e partilhar o mundo e a história. Obrigada por dividir essa jornada comigo, pelas leituras e todo o seu trabalho, pelo “não vou deixar você desistir” e pelos vários “mas pensa nisso aqui e me fala”. Se o destino permitir, um dia eu pretendo ser uma professora como você.

A Reitoria da UFPR foi minha segunda casa por todos esses anos, olhar pra trás e sentir afeto mesmo com as inúmeras dificuldades e obstáculos que esse caminho apresenta – para além da loucura própria da vida – só foi possível

pela presença e partilha de todos vocês. A vocês todo meu amor e  
agradecimento.



*“Antes de serem linhas, as fronteiras são espaços de vida onde os humanos sempre se reinventaram alimentando-se da estranheza de seus próximos. Como os recifes de coral, as fronteiras só respiram e vivem pelos seus poros, suas asperezas, suas superfícies vazadas onde se produz a fecundação recíproca de mundos incomensuráveis.”*

*(Dénètem Touam Bona)*

*“bora endossar a sombra estriada nas folhagens...”*

## RESUMO

O cinema indiano *mainstream* em hindi funciona como um grande mediador e produtor do imaginário cultural e visual da Índia contemporânea. Ele acompanhou a história do subcontinente no mundo pós-colonial, que vem sendo agitado por novas políticas e pelas consequências sociais da Partilha da Índia em 1947. Entre as narrativas cinematográficas recentes se encontra *Padmaavat* (2018), um épico que conta a história da lendária rainha hindu homônima que cometeu o ritual de autoimolação para não ser capturada pelo vilão, o sultão de Delhi Alauddin Khalji. O filme apresenta uma versão da história alinhada com o nacionalismo hindu, em função disso, nessa pesquisa buscamos compreender como se deu a construção dessa narrativa e seu tensionamento com a história da jovem nação indiana, apontando para um entrelaçamento da formação da soberania nacional com as normas de gênero. Para tal, utilizaremos como base teórica os autores Veena Das, Ramya Sreenivasam, Jacques Derrida, Arjun Appadurai, entre outros.

Palavras-chave: História da Ásia; História da Índia; Cinema Indiano; Nacionalismo.

## ABSTRACT

The mainstream Indian cinema in Hindi works as a great mediator and producer of the cultural and visual imagery of contemporary India. It followed the history of the subcontinent in the post-colonial world, which has been shaken by new politics and the social consequences of the Partition of India in 1947. Among the recent cinematographic narratives we have *Padmaavat* (2018), an epic that tells the story of the legendary eponymous Hindu queen who committed the ritual of self-immolation to avoid being captured by the villain, the Sultan of Delhi Alauddin Khalji. The film presents a version of the story aligned with Hindu nationalism, as a result, in this research we seek to understand how the construction of this narrative took place and how it tensioned with the history of the young Indian nation, pointing to the relationship with the formation of national sovereignty with the gender norms. With that aim, we will use as a theoretical basis the authors Veena Das, Ramya Sreenivasam, Jacques Derrida, Arjun Appadurai, among others.

Key-words: History of Asia; History of India; Indian Cinema; Nationalism.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Babri Masjid .....	71
Figura 2 - Bharat Mata de Maqbol Fida Hussain (2005).....	93
Figura 3 - Europa Regina .....	97
Figura 4 - frontispício de Theatrum Orbis Terrarum .....	98
Figura 5 - Rainha Elizabeth I .....	101
Figura 6 - The East Offering its Riches to Britannia de Spiridione Roma .....	103
Figura 7 - Bharat Bhiksa (Índia implorando). .....	105
Figura 8 - Bharat Mata de Abindranath Tagore .....	108
Figura 9 - Estátua de Bharat Mata.....	110
Figura 10 – Impressão de Bharat Mata emerge sob o mapa e suas cidades principais.....	110
Figura 11 - Bharat Mata com o globo aos seus pés. ....	111
Figura 12– Bharat Mata registrada na diáspora indiana para os Estados Unidos. ....	111
Figura 13 – Imagem de Bharat Mata sem nenhuma referência cartográfica ..	112
Figura 14 - Frame do filme Mother India. ....	122
<i>Figura 15 – Padmaavat em Singhala</i> .....	124
Figura 16 – Padmaavat encontra Ratansen .....	125
Figura 17 – Nagmati bordando no interior de uma sala.....	127
Figura 18 – Kesar conversa com Nagmati por uma janela, mas escolhe ir até Padmaavat ao invés de ficar com ela bordando.....	127
Figura 19– As mulheres da corte descem em direção ao fogo para realização do jauhar. ....	133
Figura 20 – O jauhar é concretizado .....	134
Figura 21– Poster de Bharat Mata.....	135
Figura 22 – Panfleto do Durga Vahini.....	137
Figura 23 – “Sikandar-e-sani” (Alexandre, segundo) – Pintura de Alauddin feita no século XVII .....	150
Figura 24 – Jalaluddin e seus súditos no Afeganistão.....	151
Figura 25 – Jalaluddin dorme com carne e osso em suas mãos.....	152
Figura 26 – Jalaluddin. ....	152
Figura 27 – Alauddin e o avestruz. ....	153
Figura 28 – Alauddin pede a mão de Mehrunisa em casamento.....	153
Figura 29 – Mehrunisa, filha de Jalaluddin. ....	154
Figura 30 – Mehrunisa e as mulheres da família e da corte em seu casamento. ....	155
Figura 31 – Mehru realizando preces para recuperação de Alauddin que está ferido, no canto inferior esquerdo.....	156
Figura 32 – Mehrunisa recebe a sentença de prisão perpétua nas masmorras do castelo de Alauddin. ....	156
Figura 33 - Chitai, princesa de Daogiri, capturada e incluída no harém de Alauddin após a conquista de seu reino.....	157
Figura 34 – Rana Ratansen .....	158
Figura 35 – Rei Ratansen em seu trono.....	159
Figura 36 – Sultão Alauddin em seu trono .....	159
Figura 37 – Exército de Alauddin Khilji.....	160

Figura 38 – Ratansen e Padmaavat partem para a batalha final.....	161
Figura 39 – Alauddin e Malik Kafur.....	162
Figura 40 - alauddin khalji chorando ao fim da batalha em maharani padmini (1964).....	165

## LISTA DE MAPAS

MAPA 1 – REGIÃO DE AWADHI NO SÉCULO XVII .....	26
MAPA 2 – SULTANATO DE DELHI: GOVERNO DE ALAUDDIN KHALJI (1296 - 1316).....	28
MAPA 3 – LÍNGUAS DA ÍNDIA CONTEMPORÂNEA .....	32
MAPA 4 – ÍNDIA BRITÂNICA.....	48

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>15</b>
<b>1. CAPÍTULO 1</b> .....	<b>20</b>
1.1 UM POEMA SUFISTA.....	22
1.2 DEZENAS DE RAMAS, DEZENAS DE PADMINI.....	30
1.3 OS ECOS DE PADMINI EM CHITOR.....	33
1.4 PADMINI EM ARAKAN.....	47
1.5 PADMINI E O MOVIMENTO NACIONALISTA.....	50
1.6 PADMINI NAS TELAS.....	57
<b>2. CAPÍTULO 2</b> .....	<b>62</b>
2.1 O SURGIMENTO DO HINDUÍSMO COMO RELIGIÃO.....	63
2.2 A INFLUÊNCIA DO HINDUÍSMO NA COMPOSIÇÃO NACIONAL.....	66
2.3 AS ORGANIZAÇÕES HINDUTVA: A RSS E O HINDU MAHASHABA.....	74
2.4 A INFLUÊNCIA DO NACIONALISMO NA CULTURA INDIANA.....	81
2.5 NARENDRA MODI E A AMPLIAÇÃO POLÍTICA DA RSS NO SÉCULO XXI ...	86
<b>3. CAPÍTULO 3</b> .....	<b>92</b>
3.1 CONSTRUINDO A NAÇÃO COMO IMAGEM.....	95
3.2 PADMAAVAT E A LUTA PELA HONRA NACIONAL.....	121
<b>4. CAPÍTULO 4</b> .....	<b>136</b>
4.1 O MEDO QUE UNE: PRODUZINDO O INIMIGO.....	140
4.2 KHILJI E O FALSO RETRATO DO VILÃO MUÇULMANO.....	149
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>166</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>171</b>

## INTRODUÇÃO

Desde sua criação e desenvolvimento técnico, o cinema sempre foi uma produção artística que abriu portas para outros mundos de forma encantadora e espetacular, sejam esses mundos reais ou fictícios. Para muitas pessoas no mundo globalizado, o cinema deu cores, vozes, rostos, gestos, cenários para as narrativas distantes e mágicas que compõem o imaginário sobre a Índia, corporificando esse outro que habita terras longínquas e se constitui sob outras experiências. Contudo, sabemos que esse não é um processo simples e neutro. Estudar o subcontinente indiano é um empreendimento que nos obriga a olhar para nossa própria constituição, para o projeto colonial, imperialista, e seus inúmeros atravessamentos. Mas esse embate narrativo não acontece de imediato, é preciso compreender e atravessar as camadas que compõem o que chamamos Índia.

Meu contato com a produção cultural indiana se deu a partir de vários lugares, na universidade, no trabalho com o acervo do Museu Oscar Niemeyer, com amigos que também partilhavam pelo interesse pelo país, mas esse contato sempre causou em mim certo estranhamento. Para além das diferenças sócio-históricas, falar sobre um filme ou outro aspecto da cultura indiana me deixavam com a sensação de que algo estava faltando, de que algo escapava quando falava ou presenciava alguém comentar sobre hinduísmo, *yoga*, *ayurveda*, castas, minorias etc. Quando falamos sobre Índia muitas vezes falamos sobre uma miragem construída ao longo de mais de três séculos e uma longa história do contato do chamado ocidente com os povos indianos.

Quando olhamos a produção fílmica recente na Índia, o nome de Sanjay Lella Bhansali e seus filmes são facilmente encontrados – principalmente se procurarmos por produções com caráter histórico. Hoje com 58 anos, Bhansali ficou famoso após produzir longas-metragem espetaculares na transição para os anos dois mil. *Hum Dil De Chuke Sanam* (1999) e *Devdas* (2002) foram filmes marcantes que consagraram o diretor entre o público indiano e a crítica, além de introduzir aos espectadores o maior interesse e especialidade de Bhansali: dramas históricos.



Nas décadas que se passaram desde a sua estreia em 1996 com o musical *Khamoshi*, o realizador aprimorou seu trabalho apresentando ao público filmes com um grande rigor técnico e estético. As últimas duas produções de Sanjay Leela Bhansali, *Bajirao Mastani* (2015) e *Padmaavat* (2018), materializaram o desejo do diretor de trabalhar com narrativas românticas e históricas localizadas em uma Índia anterior à independência do governo colonial. Contudo, no espaço entre as duas produções encontramos um conflito que marca as disputas que dizem respeito à construção da identidade nacional indiana, e foi esse debate que despertou meu interesse pelo longa-metragem *Padmaavat*<sup>1</sup>.

Na primeira vez que assisti ao filme, pouco tempo depois do lançamento em janeiro de 2018, lembro-me de ter ficado impressionada com a qualidade técnica e a produção da obra, muito rica em detalhes. *Padmaavat*, é um épico que nos conta a história de amor entre uma princesa e um rei, Padmaavat e Ratansen, ambos hindus rajput, que se conhecem em meio a uma viagem do monarca hindu para a ilha de Singhalladpita – atual Sri Lanka – em busca de pérolas no século XIII. Ratansen retorna à corte de Chitor, no Rajastão, com uma nova segunda esposa, mas logo o casal é colocado em perigo em meio as tramas do guru real, Raghav Chetah. Chetah é exilado do reino após espionar o casal real em um momento íntimo e jura vingança, atraindo para Chitor o sultão de Delhi, Alauddin Khilji. A principal disputa do filme é centralizada na personagem Padmaavat. Khilji não está interessado no reino ou em suas riquezas, mas em tomar posse da rainha Padmaavat, já que Chetah promete que apenas tendo ao seu lado uma mulher de beleza e inteligência divinas como ela o sultão conseguiria conquistar não só a Índia, mas o mundo, se tornando o segundo Alexandre, o grande. No fim, após vários conflitos, os guerreiros rajputs são derrotados e mortos em batalha, e, em um ato de bravura e desespero, as mulheres da corte são lideradas por Padmaavat e realizam o ritual de *jauhar*, se sacrificando em uma grande pira de fogo. Alauddin nunca alcança Padmaavat, Chitor é derrotada, mas a integridade e honra de seus homens e mulheres são preservadas – ainda que em seu sacrifício.

---

<sup>1</sup> *PADMAAVAT*. Direção: Sanjay Leela Bhansali. Índia: Sanjay Leela Bhansali, Sudhanshu Vats, Ajit Andhare, 2018.

Foram vários os aspectos que despertaram o desejo de realizar um estudo sobre o filme. Num primeiro momento, a questão do *jauhar*, um suicídio ritual em massa, foi o que mais me chamou atenção no filme, entretanto, assim que se iniciou a pesquisa, ficou claro que a obra trazia consigo questões primordiais para o entendimento dos conflitos da Índia contemporânea e da compreensão do passado indiano pelo nacionalismo hindu.

Do projeto até a escrita deste trabalho várias mudanças aconteceram em razão de novas compreensões sobre a história da península indiana e da narrativa apresentada pela fonte de estudo. A princípio, meu objetivo era me desdobrar sobre a questão de gênero centralizada no *jauhar* e compreender, ou ao menos mapear, as recepções que surgiram sobre o filme antes e depois da sua exibição nos cinemas. Naquela altura, sabíamos que mulheres de contexto diferentes da Índia e do Paquistão haviam protestado contra o filme e os motivos que levaram essas mulheres a repudiar a produção estava entrelaçado com o contexto histórico, social, nacional e identitário dessas mulheres. Mas, ao encontrar com outras narrativas sobre a personagem principal do filme, mais conhecida como Padmini, e perceber como ela foi apropriada e manipulada por vários grupos ao longo da história do subcontinente desde o século XVI, ficou explícito o fato de que *Padmaavat* é muito mais do que uma história sobre o amor e sacrifício feminino. A narrativa e a forma como cada personagem e comunidade foi retratado no filme nos dão indícios para pensar os problemas sociais ampliados pelo projeto nacionalista hindu e pelo governo de Narendra Modi, como primeiro-ministro desde o ano de 2014.

Sabemos que em seu ofício o historiador identifica e atravessa camadas e camadas de discursos e construções históricas, mas ao me debruçar sobre a história da Índia – e, antes disso, sobre a forma como ela se constitui – emergiram questões com as quais eu ainda não havia me deparado. Foi um trabalho gratificante ainda que exaustivo e que me fez questionar meu lugar como mulher brasileira, consumidora de produções culturais, pesquisadora e produtora de conhecimento diversas vezes. Quando olhamos o outro também olhamos para nós mesmos e percebemos em nós aquilo que ainda não havíamos encontrado. Meu olhar sobre o cinema, sobre as mulheres do sul global e sobre a Índia jamais será o mesmo.

---

O estudo aqui realizado foi dividido em quatro capítulos: o primeiro busca compreender a trajetória e as mudanças que as narrativas sobre Padmini sofreram desde sua aparição, em 1540, com o poema *Padmavati*, composto pelo poeta sufista Malik Muhammad Jayasi no norte da Índia. Nesse capítulo, também nos aprofundamos sobre a construção narrativa e identitária dos grupos rajputs e nos atentamos a uma abordagem pluralista das histórias e contos indianos, entendendo que elas constituem um imaginário cultural abrangente que é herdado pela nação indiana.

No segundo momento, discutiremos a formação do Hinduísmo como uma religião moderna orientada pelo monoteísmo cristão levado à Índia pelo governo britânico e o empreendimento orientalista. Pensar o hinduísmo nos é fundamental visto que as concepções sobre religião, cultura e história da Índia desenvolvidas no século XIX causaram um grande impacto no pensamento nacional e na identidade indiana, em especial junto às elites hindus. Como consequência desse movimento, novas instituições hindus foram formadas, como a RSS (*Rashtriya Swayamsevak Sangh* – Organização Nacional de Voluntários) e o Hindu Mahasabha, com a reapropriação das reformulações narrativas elaboradas no período colonial e o desenvolvimento de um projeto nacional baseado num passado forjado, excluindo outros grupos que constituem o território, como a comunidade muçulmana.

No terceiro capítulo, avançamos para uma abordagem mais direta do filme *Padmaavat*, buscando perceber os limites da narrativa e os diálogos que o enredo e as personagens do filme apresentam com a história da Índia e o imaginário nacionalista. Colocando em xeque a construção das personagens Padmaavat e Nagmati, esposas do rei Ratansen, a partir de um olhar sob o debate de gênero na Índia contemporânea e a construção da figura da mulher como sinônimo da honra nacional.

Por fim, retomaremos uma discussão centrada nas propagandas islamofóbica difundida pela narrativa nacionalista hindu no cinema hindi *mainstream* e presente no longa-metragem de Sanjay Leela Bhansali. Nos

detendo na apresentação do personagem do sultão Alauddin Khilji como o “muçulmano inimigo” e nos conflitos hindu-muçulmano do governo Modi.

## CAPÍTULO 1

“My child, I bless you, that Chitor for which you disregard your own life, your name will be immortal in that Chitor forever<sup>2</sup>.”

Considerado hoje o maior forte de toda a Índia, o forte de Chitor foi a capital do estado rajput de Medapata fundado pela dinastia Maurya que existiu entre os séculos VIII e XVI no Rajastão. Mais conhecido como o Reino de Mewar, é nessa cidade que se passa uma das histórias mais conhecidas da chamada “Índia Medieval<sup>3</sup>”: a história de *Rani*<sup>4</sup> Padmini. Acredita-se que a rainha Padmini tenha vivido no forte no final do século XIII, após se casar com *Rana*<sup>5</sup> Ratansen, rei de Mewar. Sua vida teria um destino trágico ao se encontrar no caminho das marchas expansionistas do Sultanato de Delhi que avançavam rumo ao sul, e esse desfecho foi contado de forma incansável até os dias atuais.

De fato, não existem vestígios que comprovem a existência de uma rainha chamada Padmini ou Padmavati no Rajastão. A maioria das fontes históricas do período são registros realizados por cronistas e poetas das cortes das regiões norte e noroeste da Índia, dentre estes os escritos do poeta sufista Abu'l Hasan Yamīn ud-Dīn Khusrau (1253-1325), mais conhecido como Amir Khusrau, se destacam. Khusrau é considerado por muitos como o primeiro historiador da Índia, mas ele não se dedicou apenas a esse projeto; ele escreveu diversos trabalhos em múltiplos formatos, estilos e temáticas, contribuiu intensamente para a música e poesia indiana, e por essa razão foi chamado ainda em seu tempo de “Papagaio da Índia” ou “Voz da Índia”<sup>6</sup>. Responsável por grandes

---

<sup>2</sup> “Minha criança, eu te abençoo, essa Chitor pela qual você despreza sua própria vida, nessa Chitor seu nome será imortal para sempre” (SREENIVASAN, Ramya. *The Many Lives of a Rajput Queen: Heroic Past in India, c. 1500-1900*. Washington: University of Washington Press, 2017, p. 189, tradução nossa).

<sup>3</sup> O termo “Índia Medieval” comumente se refere ao período de domínio do sultanato de Delhi, mais precisamente ao Império Mogol (Mughal), surgindo entre meados do século IV e atingindo seu expoente nos séculos XI e XII (p. 284). Dessa forma, a Índia Medieval é associada às conquistas e expansão do Islã no subcontinente (MUKHIA, Harbans. *Was there feudalism in indian history?*. *Proceedings of the Indian History Congress*, vol. 40, 1979, pp. 229–280.).

<sup>4</sup> Rainha.

<sup>5</sup> Rei.

<sup>6</sup> É interessante pontuar que Amir Khusrau foi discípulo de Nizamuddin Auliya, um dos santos mais importantes para o desenvolvimento do sufismo indiano, e em vida também contribuiu de

avanços na literatura indiana em persa, o poeta ingressou no exército da dinastia mameluca de Delhi com vinte anos de idade e logo ascendeu à corte dado o reconhecimento que suas composições receberam <sup>7</sup>. Tendo visitado toda a extensão do subcontinente, Khusrau permaneceu ligado a corte de Delhi e registrou a ascensão e queda de duas dinastias e vários sultões, sendo Alauddin Khalji (1266-1316) um deles. Na corte do segundo sultão Khalji, Khusrau registrou com afinco as campanhas expansionistas do sultanato ao qual pertencia, tendo participado como acompanhante do sultão em muitas batalhas.

No texto *Khaza'in ul-Futuh* (“Tesouros das vitórias”, 1311-1312), contudo delineou o episódio de Chitor como apenas mais uma conquista realizada por Khalji e seu exército. Mesmo tendo citado a destruição do forte e o ritual de *jauhar*<sup>8</sup> realizado pelas mulheres da corte, o poeta não se preocupou em nomear os mortos para além do *rana* rajput. Em outro texto, *Diwal Rani Khizr Khan* (1315), um romance no qual Khusrau nos conta sobre a história de amor entre o filho de Alauddin Khalji e uma princesa do Gujrate, a batalha contra Chitor é citada e novamente não encontramos nenhuma referência à Padmini <sup>9</sup>. Em *Tarikh-i Firuzshahi*, registro de Ziauddin Barani (1285–1358), outro cronista de Delhi, encontramos a investida contra Chitor resumida em apenas uma frase: “[O] Sultão Alauddin voltou para a cidade com seu exército e marchou para Chitor, contra o qual ele investiu e capturou em pouco tempo e depois retornou para Delhi” <sup>10</sup>, o que demonstra novamente como esse acontecimento não foi relevante para o sultanato de Delhi e seus integrantes.

Aziz Ahmad, grande crítico literário e poeta paquistanês, confirma que

Historicamente, a história do amor e perseguição de *Ala al-din Khalji* [Alauddin Khalji] por Padmavati não é aludida por nenhum historiador muçulmano antes de Abu'l Fazl, que emprestou isso de Jaisi [Jayasi] ou de alguma outra lenda rajput parecida. Nenhum dos historiadores

---

diversas formas para o crescimento e fortalecimento do sufismo, sendo considerado o pai do Qawali (um tipo de canto devocional) e reverenciado como um santo sufista.

<sup>7</sup> KAMBAY, Mohmad Yaseen. “Amir Khusrau” an eminent historian. JCIRAS, vol. 3, Issue. 6, Gujarat: november 2020, p. 10.

<sup>8</sup> Em resumo, o ritual de *jauhar* é ato de autoimolação em massa de mulheres hindus, essa prática será melhor delineada à frente no texto.

<sup>9</sup> SREENIVASAN, R. The Many Lives of a Rajput Queen: Heroic Past in India, c. 1500-1900. University of Washington Press, 2017, pp. 23-24.

<sup>10</sup> “Sultan Alauddin came out of the city with his army and marched to Chitor, which he invested and captured in a short time and then returned to Delhi” (*Idem, ibidem*, tradução nossa).

do sultanato menciona isso, nem mesmo Isami que dificilmente perde a chance de inserir material romântico, ou Khusrau que poderia ter encontrado nessa história um tema mais interessante que o amor de Khizar Khan pela Rani [rainha] Dewal<sup>11</sup>.

Ao procurarmos uma fonte proveniente do território do Rajastão ou de círculos afastados de Delhi encontramos algumas informações em textos jainistas – uma comunidade com extensas relações de aliança e patronagem com os reinos rajputs. Ainda assim, a descrição dos fatos ocorridos no início de 1300 continua sucinta e envolta em certa “neutralidade” e escassez de detalhes, apesar de uma inscrição *jain* datada do século XV no templo de Ranakpur ainda incluir o sultão Alauddin Khalji como um dos reis de Mewar<sup>12</sup>.

Se não há fontes que nos contam em detalhes e expõem os personagens que compõem a saga de Chitor, como surgiu a lenda de Padmini e como ela atravessou tantos séculos sendo considerada uma história popular ainda hoje? Neste capítulo, tenho como objetivo descrever como essa personagem surgiu, localizando sua trajetória e viajando pelas suas contações até o desenvolvimento e a criação da nação indiana no século XX. Demonstro como se deu a manipulação da narrativa por diferentes grupos culturais e religiosos, e quais foram os desdobramentos históricos e culturais dessas apropriações.

### 1.1 UM POEMA SUFISTA.

O primeiro registro dessa narrativa foi o poema *Padmavati* (1540) escrito pelo poeta Malik Muhammad Jayasi (1477-1542) em um dialeto regional chamado avadhi (variante de hindi falado nas regiões de Ayodhya Allahabad, e Jaunpur), na cidade de Jayas (no atual estado de Uttar Pradesh). Do que se sabe sobre o poeta, Jayasi pertencia à mesma vertente religiosa que Amir Khusrau, foi um importante discípulo *christi sufi*, que após ter perdido toda sua

---

<sup>11</sup> “Historically, the story of “Ala al-din Khalji’s love and pursuit of Padmavati is not related by any Muslim historian before Abu’l Fazl, who has borrowed it from Jaisi [Jayasi] or from other cognate rajput legends. None of the historians of the Sultanate mentions it, not even Isami who hardly ever misses a chance to introduce romantic material, or Khusrau who might have found in the story a theme more interesting than that of Khizar Khan’s love for Dewal Rani” (AHMAD, Aziz. *Epic and Counter-Epic in Medieval India*. Journal of the American Oriental Society. n° 83, v. 4, 1963, p. 475, tradução nossa).

<sup>12</sup> Sreenivasam, R. *Op. cit.*, p. 26.

família permaneceu em Jayas até sua morte. Jayasi escreveu mais de 20 trabalhos dentre os quais se destacam *Akharavat* e *Padmavati*, tendo falecido dois anos após a finalização do último. O poema de Jayasi dá continuidade a uma longa tradição de histórias com enredo muito similares transmitidas para os mais diversos públicos. Histórias sobre um rei no norte da Índia que viaja até *Sinhaladvipta*<sup>13</sup> para se casar com uma princesa do sul são recorrentes nas tradições literárias do norte indiano e nos romances sufistas do período ainda mais<sup>14</sup>.

Em sua narrativa, Jayasi nos leva por uma aventura em direção ao sul acompanhando o *rana* Ratansen e sua comitiva. O rei, encantado pelas histórias contadas por um papagaio chamado Hiraman que chegou em sua corte após vários percalços, decide pleitear a mão de uma mulher *padmini*, um tipo de mulher famoso por apresentar uma beleza e intelecto quase divinos, e após conseguir se casar com a filha do rei Gandharvasen, de Singhal, que se encaixa perfeitamente nesse arquétipo hindu, retorna para seu dever como rei de Mewar e como esposo de Nagmati – primeira esposa do rei que é deixada no forte. Trazendo consigo uma esposa de tamanha beleza, o casal passa a enfrentar diversos problemas no interior de seu reino após o guru real trair a confiança do rei, trapaceando em um concurso que o elevaria a uma posição de maior autoridade entre os sacerdotes da corte, e ser castigado pelo casal real<sup>15</sup>. Banido de seu reino e posição, Raghava passa a convencer outros governantes a batalharem para conquistar Padmini e destruir o reino, e ele jura que se autodestruirá se não conseguir alcançar a vingança. É assim que Alauddin Khalji é atraído para Chitor. No fim, após longos anos de disputas e centenas de dificuldades, Ratansen é abatido em uma batalha contra um reino *rajput* vizinho e Padmini cumpre o ritual *sati*, se imolando sobre as cinzas do marido. Nenhum outro rei ou sultão conseguiu alcançá-la e os altos muros do forte retornaram ao pó.

Segundo Ganpati Chandra Gupta, o poeta escreveu seus trabalhos enquanto estava estabelecido em um importante centro cultural sufista, o que

<sup>13</sup> A Ilha de Sinhala ou Singhal, atual Sri Lanka.

<sup>14</sup> *Idem*, pp. 22-25.

<sup>15</sup> O crime que leva ao exílio de Raghava varia de acordo com a versão da história que está a ser contada.



possibilitou dialogar diretamente com seus professores e mestres. Assim, é possível perceber como a história de amor entre Padmini e Ratansen demonstra, em seu plano metafórico, várias simbologias sobre o caminho religioso que Jayasi professava, desse modo podemos realizar uma leitura em que

Chitaur<sup>16</sup> significa o corpo e Singhala o coração; Padmini simboliza sabedoria e o papagaio representa o guru que mostra o caminho. Nagmati simboliza as preocupações deste mundo, o mensageiro Raghava representa o demônio, e Alauddin significa a ilusão terrena. Dessa forma acontecem as conjunturas principais, oferecendo possibilidades interpretativas em manuscritos diferentes: antes da partida de Ratansen em sua busca por Padmavati, ou depois do casamento de Ratansen e Padmavati, ou como uma ponte para o epílogo<sup>17</sup>.

Mesmo possuindo um *ethos* específico, a análise do poema não termina apenas em seu escopo religioso. No fluir do enredo, política e religião são amarradas à história principal. Jayasi inicia sua narrativa com um elogio a Sher Shah, sultão de Delhi no momento de escrita da obra, o que demonstra a viabilidade de outras leituras possíveis e transmissão de conhecimento do período. Nesse sentido, o poema não encontrou dificuldades para ser reproduzido e se espalhar por outras comunidades, continuando a ser publicado e transmitido em sua língua original mesmo no século XVII, quando já havia uma transição linguística em manutenção em Avadhi e os textos começaram a surgir com comentários e traduções de palavras para o persa, dada a necessidade<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Ao invés da grafia comum, Chitor, Jayasi opta pela junção de duas palavras em avadhi, chiat e ura, que corresponde foneticamente ao nome original da cidade, mas que escrita dessa maneira pode ser lida como “domínio do coração e da mente”, permitindo outra interpretação do texto. Alguns teóricos que estudaram a produção de Jayasi optam pela diferenciação da grafia em seus textos (*Idem*, p. 37).

<sup>17</sup> “Chitaur stands for the body and Singhala for the heart; Padmini symbolizes wisdom and the parrot represents the guru who shows the way. Nagmati symbolizes the concerns of this world, the messenger Raghava represents the devil, and Alauddin stands for worldly illusion. This stanza occurs at key junctures, offering interpretive opportunities in different manuscripts: before Ratansen’s departure on his quest for Padmavati, or before the marriage of Ratansen and Padmavati, or as a bridge to the epilogue.” (GUPTA, Mataprasad. Jaaysi Granthavali. In: SREENIVASAN, R. The Many Lives of a Rajput Queen: Heroic Past in India, c. 1500-1900. University of Washington Press, 2017, p. 23, tradução nossa).

<sup>18</sup> *Idem*, p. 30.

Notemos que *Padmavati*, assim como outras composições contemporâneas a ela, como por exemplo *Chandayan* e *Mirigavati*, atravessou gerações simultaneamente na forma oral e na forma escrita. Diferente de algumas sociedades conhecidas por se constituírem e manterem apenas uma tradição oral de transmissão de histórias e conhecimento, a Índia concebeu e sustentou tradições orais e escrita em suas línguas, tradições estas que ora confluem ora se opõem, mas atravessam o tempo e o vasto território do subcontinente, mantendo vivas histórias que passam séculos sem ser publicadas ou lidas, mas continuam sendo entoadas em forma de cânticos ou poemas – independente de inclinações religiosas. Consequentemente, as narrativas escritas acabam ganhando contornos de interpretações ou novos trechos que vão surgindo em sua manutenção, o que acabou por acontecer com o poema de Jayasi de forma contraditória, visto que ao passo que o poema se modificou ele ainda manteve a ideia de um autor original e uma suposta fidelidade ao primeiro texto<sup>19</sup>. Destaco ainda que a escolha de Jayasi pela escrita de um texto em avadhi, uma língua vernácula em vez do tradicional sânscrito, demonstra uma escolha deliberada de oposição a certa tradição elitista,<sup>20</sup> Desse modo, o poeta pode ser considerado participante dos crescentes movimentos de rejeição da língua védica que cresceram exponencialmente nos séculos XV e XVI, liderados pelo movimento *bhakti*. Assim, o texto permanecia acessível para maior parte da população letrada e leiga.

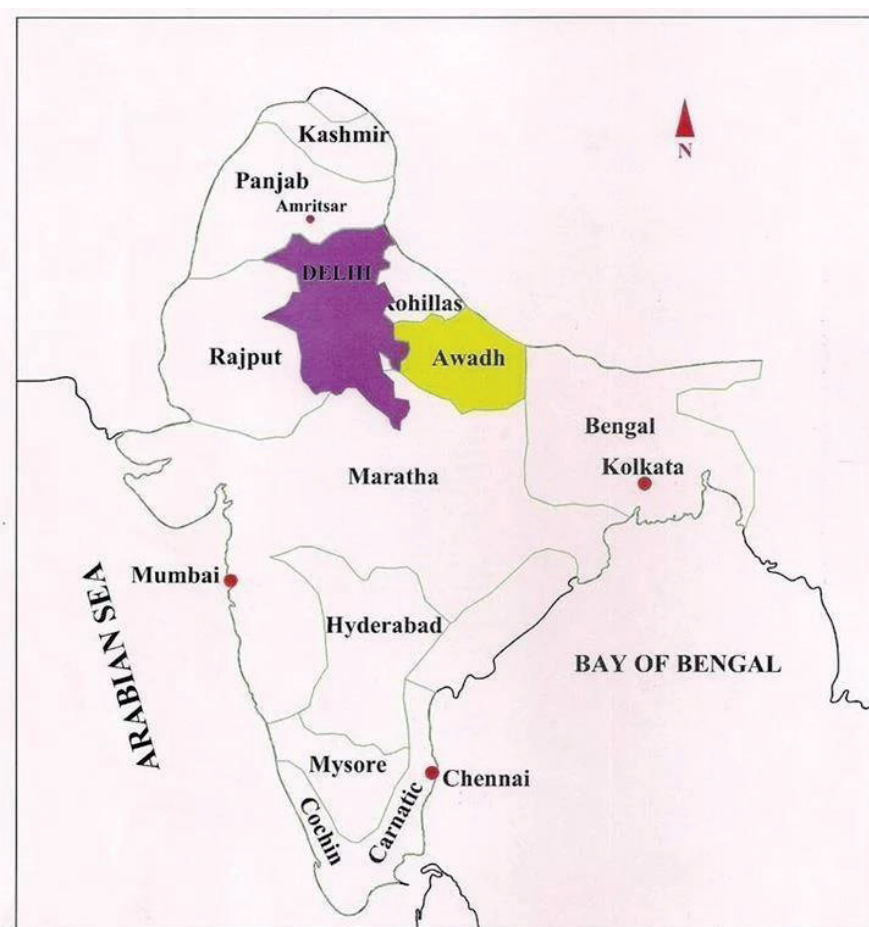
Por estar assentado em uma região de grande circulação de pessoas e culturas, Malik Muhammad Jayasi foi inspirado por várias tradições literárias e acontecimentos políticos contemporâneos. Apesar das *silsilas* sufistas serem círculos estritamente muçulmanos esse sistema era atravessado pelo recebimento de patronagem externa aos grupos, não apenas de sultões e governantes muçulmanos como também de rajputs, mercadores *jain*, dentre outros. A interseccionalidade dessas duas abordagens é explícita em *Padmavati*. No que diz respeito às histórias de amor, os escritores sufistas dos séculos XIV a XVIII revelam um conhecimento abundante de histórias anteriores e, inclusive, apropriações de estilos e gêneros distintos, como o *dastan* em persa, um gênero

---

<sup>19</sup> *Idem*, p. 30-31.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 32.

Mapa 1 – Região de Awadhi no século XVII.



Awadh. Disponível em: <<https://alchetron.com/Awadh>>. Acesso em: 12 de agosto de 2021.

de contos orais proveniente da Ásia Central <sup>21</sup>. Histórias com personagens heroicos, rainhas de estonteante beleza e inteligência, batalhas colossais contra demônios e personagens míticos e maravilhosos já eram bem conhecidas no subcontinente, Jayasi também as reproduz em várias passagens, como quando Ratansen se encontra separado de sua amante e rememora uma genealogia de casais que sofreram do mesmo infortúnio em contos deveras conhecidos, ou quando o guru real Raghava relembra a Alauddin dos textos védicos e tradições de histórias eróticas em sânscrito para ensinar o sultão sobre os quatro tipos de mulheres que existiam, das quais *padmini* era a melhor entre todas<sup>22</sup>. O poeta

<sup>21</sup> *Idem*, p. 35.

<sup>22</sup> *Idem*, pp. 37-39.

caminha facilmente entre as tradições literárias em sânscrito e nas línguas vernaculares, demonstrando maestria e um grande conhecimento sobre elas.

No século XVI se desenrolaram uma série de coincidências que resultaram na emersão de memórias sobre a cidade de Chitor nos séculos XIII e XIV e as relações entre os reinos rajputs e o sultanato de Delhi no mesmo período. Nove anos antes da composição do poema o *rana* de Chitor também se chamava Ratansen e assim como o personagem homônimo ele acabou sendo derrotado por Bahadur Shah, um sultão do Gujarate, e disso resultam sua morte, a realização de *jauhar* e a anexação do território pelo sultanato. Diversos encontros entre contexto e acontecimentos ao longo dos anos 1600 e o texto de Jayasi demonstram que o autor pode ter confundido alguns episódios da história indiana com o seu contemporâneo ou simplesmente se inspirado deliberadamente neles<sup>23</sup>. “Ghiyath al-din Khalji, de acordo com uma inscrição hindu na área de Udaipur, foi derrotado em batalha por um chefe rajput [chamado] Badal-Gora em 1488, multiplicado por Jayasi em gêmeos”<sup>24</sup>, ambos tendo um papel importante na narrativa como fiéis defensores do rei, lutando contra os inimigos, um claro exemplo de apropriação feita por Jayasi.

Como já apontado anteriormente, depois da criação de *Padmavati*, se iniciou a aparição de outras versões dessa narrativa em diferentes regiões e contextos do subcontinente indiano. Do persa ao urdu e sânscrito. Do reino de Mewar (Rajastão) ao reino de Arakhan (atual Myanmar). Seja oralmente ou através da escrita, Padmini continuou sua trajetória no sul da Ásia. Na sua dimensão literária e imaginária, penetrou nas comunidades da região, chegando à Índia contemporânea por via das reedições do poema de Jayasi, em formato de texto, de *grafic novel*, de peça de teatro ou em filmes.

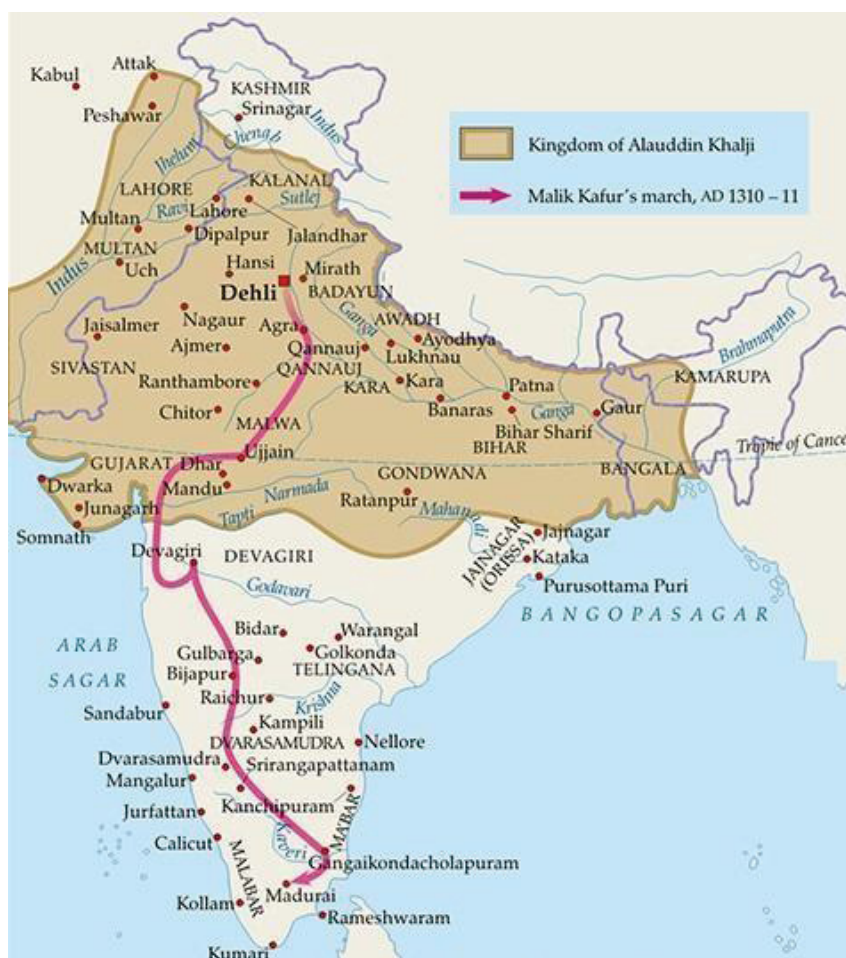
A historiadora Ramya Sreenivasan se dedicou a rastrear e melhor compreender as circunstâncias e dinâmicas nas quais surgiram as mais populares versões da história em seu livro “*The many lives of a rajput Queen: heroic pasts in India*”<sup>25</sup>. Por se tratar de um estudo que aborda um recorte

<sup>23</sup> *Idem*, pp. 47-50; e AHMAD, Aziz. Op. cit., p 476.

<sup>24</sup> “Ghiyath al-din Khalji, according to a hindu inscription in the Udaipur area, was defeated in battle in 1488 by a rajput chieftain Badal-Gora, multiplied by Jaisi into twins” (AHMAD, Aziz. Op. cit, p. 476, tradução nossa).

<sup>25</sup> SREENIVASAN, Ramya. Op. cit., 2017.

Mapa 2 – Sultanato de Delhi: Governo de Alauddin Khalji (1296-1316)



Kingdom of Alauddin Khalji. Disponível em: <<https://www.wbpsscups.com/delhi-sultanate/>>. Acesso em 12 de agosto de 2021.

geográfico, linguístico, histórico e temporal extenso (1500-1900), o livro de Sreenivasan se tornou uma ótima fonte para uma melhor compreensão histórica das narrativas sobre Padmini, rompendo com as barreiras linguísticas e culturais que muitas vezes podem se tornar um obstáculo para pesquisadores que escolhem investigar esse recorte. A partir de seu trabalho podemos perceber a manutenção da lenda de Chitor e o vasto território que ela percorreu através dos séculos, saindo do norte da Índia, entre os estados modernos de Uttar Pradesh e Rajastão, onde predominam tradições hindus, muçulmanas e jainistas, e chegando ao atual Myanmar, que durante o século XVII tinha seu território

governado por um reino budista com estreitas relações e simpatia pelos sultanatos de Bengala<sup>26</sup>.

A cada nova versão, devido à circulação de manuscritos, certos trechos da narrativa foram alterados a pedido de patronos, de acordo com o status, ou pela tradição filosófica e religiosa do autor. Assim, escritores hindus leram e moldaram o épico escrito por Jayasi de acordo com sua casta, grupo étnico, região ou com o estatuto daquele que encomendou a história. Mercadores jainistas leram versões hindus rajputs e adaptaram a história de uma maneira culturalmente mais abrangente, mesmo que em seu cerne estivessem os ideais *jain*<sup>27</sup> e assim por diante. A produção contínua, variando consoante a geografia, o contexto social e histórico até nos depararmos com o lançamento do filme *Padmaavat* em janeiro de 2018, séculos depois da queda dos fortes de Chitor e do início da circulação dos manuscritos e vozes que carregavam o nome de Padmini.

Nesse sentido, podemos ler essa questão na esteira de Jacques Derrida, que em seu famoso texto, *A farmácia de Platão*<sup>28</sup>, ao discutir o *jogo* da escritura, nos diz que

A dissimulação da textura pode, em todo o caso, levar séculos para desfazer seu pano. O pano envolvendo o pano. Séculos para desfazer o pano. Reconstituindo-o, também, como um organismo. Regenerando indefinidamente seu próprio tecido por detrás do rastro cortante, a decisão de cada leitura. Reservando sempre uma surpresa à anatomia ou à fisiologia de uma crítica que acreditaria dominar o jogo, vigiar de uma só vez todos os fios, iludindo-se, também, ao querer olhar o texto sem nele tocar, sem por as mãos no “objeto”, sem se arriscar a lhe acrescentar algum novo fio, única chance de entrar no jogo tomando-o entre as mãos. Acrescentar não é aqui senão dar a ler<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> *Idem*, pp. 13 e 97.

<sup>27</sup> As comunidades de comerciantes e monges jainistas tiveram relações comerciais e políticas com quase todas as cortes no norte da Índia em virtude de sua tolerância religiosa e relações comerciais. As histórias jainistas sobre Padmini – inclusive a primeira versão que surgiu no Rajastão *Gora Badal Charitra* foi escrita por um monge jainista chamado Hemratan, esse tema será desdobrado mais à frente no texto (*Idem*, p. 44).

<sup>28</sup> DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*; tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

<sup>29</sup> *Idem*, p. 7.

É claro que para além das versões que nos são apresentadas existe um mar de fios e contações ocultas aos nossos olhos, mas que de maneira subliminar acompanham nossa leitura e abrigam centenas de outras. Nos iludiríamos acreditando que as mais de trinta versões da história de Padmavati escritas encontradas ainda hoje são as únicas possíveis. Como vimos, a Índia pode ser comparada com uma grande tapeçaria composta por fios e fios de histórias, narrativas, contações, textos, escrituras, etc.. Uma coisa nos é certa: vários desses fios ocultos, trançados, ligam a história de Padmini à história da Índia. Por isso, não podemos desatrear as duas coisas, é preciso que esse texto seja lido, e esta é apenas uma tentativa de *acrescentá-lo*.

## 1.2 DEZENAS DE RAMAS, DEZENAS DE PADMINI.

Quando falamos de histórias e contos indianos é muito comum nos perdemos entre as várias possibilidades narrativas que apenas um personagem nos oferece. Para citar apenas um exemplo, podemos trazer à lembrança uma das divindades mais conhecidas da Índia: Rama e Krishna, avatares<sup>30</sup> de Vishnu, divindade mantenedora. Em uma pesquisa rápida na internet podemos encontrar várias histórias ligadas à divindade. Conhecemos o Krishna que brinca com as *gopis* que se banhavam em um rio, descobrimos um excelente tocador de flauta, o personagem central do *Ramayana*, o amor supremo de Sita, o cocheiro que aconselha Arjuna na Bhagvad Gita – talvez sua história mais famosa no chamado ocidente – e vários outros. Mas se escolhermos nos aprofundar em apenas uma dessas histórias, o *Ramayana* (A viagem de Rama), a grande história de amor entre Ram, o nobre rei de Ayodhya, e Sita, uma princesa, veremos que estamos apenas olhando para uma boneca matrioska, se a segurarmos em nossas mãos e abrirmos encontraremos uma outra boneca dentro, e ela até pode ser parecida, mas seu contorno será diferente, sua estrutura é menor, abrirmos mais uma vez e temos outra boneca, outra pintura,

---

<sup>30</sup> Avatares são a corporização de divindades em forma humana que acontece em períodos de declínio. Os avatares surgem sempre que a humanidade se encontra perdida, cega pelas ilusões, fraca e imoral e precisa retornar retomar seu caminho. Cumprido sua missão, as divindades incorporadas deixam esse mundo.

outros detalhes. Podemos continuar nesse gesto por muito tempo e encontraremos cada vez mais histórias.

Diante desse fato, podemos nos perguntar qual dessas bonecas é a verdadeira, qual é mais antiga, quais mãos a construíram, para quais mãos seriam entregues, entre outras coisas. Foram vários os sábios, religiosos, teóricas e teóricos de diferentes períodos que se desdobraram sobre essas questões, aprenderam e transmitiram centenas de histórias sobre Ram. Mais recentemente no século XX, Attipate Krishnaswami Ramanujan buscou coletar e recontar essas histórias chegando ao número de trezentas narrativas diferentes do mesmo *Ramayana*, dentro e fora da República da Índia, em pelo menos 20 línguas do subcontinente indiano ao leste asiático <sup>31</sup>. O que aprendemos com Ramanujan é que, em se tratando do contexto indiano, as histórias devem ser pensadas em pares, elas nunca estão sozinhas e possuem uma importância significativa na cultura e imaginário indiano, o que se estende muito além de divisões religiosas e linguísticas.

Em seu texto, A. K. Ramanujan opta por utilizar o termo *tellings* ao invés de versões ou variantes para abordar a multiplicidade de *ramayanas*. Segundo o autor ao dizermos que encontramos centenas de versões da mesma história assumimos como um fato a existência de um Ramayana primeiro e original, o que se desdobra em vários problemas de ordem política e cultural, uma disputa sobre a origem <sup>32</sup>. Mesmo que olhemos para o mais antigo e completo *RamaKatha*<sup>33</sup>, a versão escrita em sânscrito pelo poeta Valmiki com possível datação entre os séculos V e I antes de Cristo, ainda não é a versão predominante nas traduções para línguas do sudeste asiático ou em recortes populares (não nos esquecendo que a maior parte dessas histórias nasceram primeiro em meio oral e após longos séculos passaram a existir de forma escrita)<sup>34</sup>.

Contudo, só é possível estender essa abordagem às narrativas sobre Padmini de forma parcial, visto que conhecemos a origem da história de Padmini.

---

<sup>31</sup> RAMANUJAN, Attipate Krishnaswami. Three hundred Ramayanas: five examples and three thoughts on translation. P, 3.

<sup>32</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>33</sup> História de Ram, uma categoria textual que agrupa todas as narrativas sobre o personagem.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 3.



### Mapa 3 – Línguas da Índia Contemporânea.



Indian Scheduled Languages Map (As per 2001 Census), 2016.  
Disponível em: < <https://www.mapsofindia.com/culture/indian-languages.html>>. Acesso em 14 de Agosto de 2021.

Durante esta pesquisa não foram encontrados registros dessa narrativa antes que o poeta expusesse sua criação. Entretanto, ainda assim não é possível afirmar que todas as narrativas sobre Padmini variam ou simplesmente reproduzem diretamente o poema original. Em muitas delas os personagens, circunstâncias e estrutura da história em nada dizem respeito à *Padmavati*, correspondendo à lógica na qual Ramanujan insere o *RamaKatha*. Ainda que uma história não corresponda à estrutura narrativa de Jayasi ela continua sendo uma contação sobre Padmini.

Ao nos atentarmos para as datas e regiões das narrativas citadas anteriormente podemos perceber a manutenção da lenda de Chitor e o vasto território que ela percorreu através dos séculos, saindo do norte da Índia, entre os estados modernos de Uttar Pradesh e Rajastão, onde se predomina tradições

hindus, muçulmanas e jainistas, e chegando ao atual Myanmar, que, como já dizemos, durante o século XVII tinha seu território governado por um reino budista com estreitas relações e simpatia pelos sultanatos de Bengala. Em seu trabalho arquivístico, Sreenivasam reuniu um total de trinta e cinco narrativas diferentes sobre as lendas de Chitor e seus personagens, aqui aludindo não só à centralidade da personagem Padmini, mas também a narrativas em que ela se encontrava ausente, apresentando outras facetas e enfoques da história. Dentre os textos recolhidos, doze eram fontes manuscritas a partir do século XVI e vinte e três eram versões impressas do período colonial, publicadas em cinco línguas diferentes e outras variantes e misturas, encontrados em bibliotecas e arquivos da Índia, Bangladesh, Paquistão e Londres. Além desses textos, no século XX a história continuou florescendo no território indiano em vários formatos, nos teatros, no cinema, como *ghafic novel* e outros. Para melhor ilustrar a diferença dessas *contações* e os contextos sócio-políticos que a formaram abordaremos três narrativas com mais profundidade a seguir.

### 1.3 OS ECOS DE PADMINI EM CHITTOR.

No século XIX o forte de Chitor foi reconstruído novamente. Em meio as suas ruínas emergiu um palácio, local onde – supostamente – Alauddin Khalji viu pela primeira e última vez um reflexo de *rani* Padmini, como um forte raio solar que ao atingir os olhos desaparece na mesma intensidade. O palácio branco da rainha permaneceu de pé desde então, suas paredes sendo atingidas apenas pela força do tempo<sup>35</sup>. Não podemos afirmar que Padmini existiu, não podemos garantir que as paredes altas do edifício abrigaram tal *rani*, ainda assim, Padmini será lembrada pelos turistas e visitantes que entram no forte ou por aqueles que ouvirem a história de Chitor. Seu nome continua a ecoar no solo árido do Rajastão como uma figura histórica notável. Sabemos que Padmini foi gerada no poema calculado de Malik Mohammad Jayasi, nesse caso, como uma personagem de um poema místico sufista se tornou uma personalidade histórica a mais de oitocentos quilômetros de distância de Avadh? Quando Jayasi

---

<sup>35</sup> Para mais informações sobre o processo de construção do forte conferir: ZAWOOD, Md. Salim. "Rajput architecture of the Mewar from 13<sup>th</sup> to 18<sup>th</sup> centuries." *Proceedings of the Indian History Congress*, vol. 73, 2012, pp. 400–407. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/44156230](http://www.jstor.org/stable/44156230)>. Acesso em 12 de maio de 2021.

compõem uma história em que o casal de heróis são rajputs e seguem com afinco seus próprios ideais, ele se apropria de muitos aspectos tradicionais da cultura e narrativa hindu rajaputrana. Jayasi conhecia tão bem a cultura rajput a ponto de manter um diálogo contínuo com esse imaginário. Isso posto, olharemos para a formação das comunidades rajputs e suas narrativas, buscando compreender a popularidade que Padmini alcançou entre elas.

A palavra rajput origina-se da palavra “filho de um rei” em sânscrito, *rajaputra*. Ela não nomeia apenas uma etnia, mas é um marcador histórico, social, religioso e identitário muito significativo para a história do subcontinente e da Índia contemporânea. Rajputs são um grupo étnico-cultural-religioso que surgiu no norte da Índia entre os séculos VI e VII, eles pertencem à varna dos xátrias, aqueles que governam e lutam, estando logo abaixo dos brâmanes na hierarquia de castas hindu. Usualmente, ao mencionarmos rajputs estamos nos referindo aos grupos patrilineares com alta concentração nos estados do Rajastão e Gujarati, mas que também migraram por toda a extensão do subcontinente indiano – o que é muitas vezes conhecido como clãs rajputs. A literatura indiana contemporânea vem apontando que os termos clã ou linhagem são palavras inglesas que foram utilizadas no intuito de descrever as relações sociais rajputs, porém elas não contemplam a complexidade e a importância que a ancestralidade e pureza de sangue significavam na composição dessa sociedade. Um nome e sobrenomes rajput responde diretamente à posição e descendência de *vamsavali* ou *pidhyam* de seu portador, esses são os termos pelos quais as famílias rajaputranas se compreendiam e identificavam<sup>36</sup>. Seus nomes, assim como a identificação rajput atrelada a ele, possuem um grande valor social devido à memória construída por seus integrantes e sua participação na política e administração do país por muitos séculos.

Notemos que existe algo de singular em um nome/título que significa “filhos de reis”. Se nos lembrarmos da tradição de pensamento cristão, muitos adeptos dessa fé se autointitulam ou reconhecem como “filhos do rei”, com isso compreendemos uma reivindicação de uma condição anterior maior do que a realidade presente desse grupo (a herança-descendência de uma divindade

---

<sup>36</sup> SARAN, Richard D.; ZIEGLER, Norman P. *Rajpūt Social Organization: A Historical Perspective. In The Mertiyo Rathors of Merto, Rajasthan: Select Translations Bearing on the History of a Rajput Family, 1462–1660, Volumes 1–2.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001, pp. 58-59.

superior e detentora de todas as coisas) e um movimento de construção progressista no presente em busca de um “reino cristão mais elevado e perfeito”, uma projeção teleológica para o futuro. É claro que é preciso ter cuidado com esse tipo de analogia, considerando a diferença dessas religiões e culturas, assim como os antecedentes históricos e coloniais dessa problemática. Invoco esse exemplo para demonstrar ao leitor como essa nomeação carrega em si uma intervenção e denota um propósito no presente. Ao se inserirem em uma linhagem sagrada de reis pertencentes aos épicos hindus, os rajputs se localizaram como herdeiros de uma temporalidade e de um universo que não está apenas distante de seu tempo contemporâneo, ele deixou de existir por completo. O presente dos filhos dos grandes reis que governaram em tempos de glória, honra e justiça, é um momento de declínio. A humanidade vive em *Kali Yuga* por milênios, última das quatro eras de um ciclo de tempo hindu, período de declínio, de grandes imoralidades, na qual os homens estão perdidos, afastados do bem e fracos espiritualmente. De acordo com a tradição védica, no fim das quatro eras é necessário que uma divindade se torne um avatar, pois apenas uma intervenção divina pode transformar os caminhos da humanidade perdida. Quando a família se despedaça e seus integrantes se viram uns contra os outros, um reino ameaça a si mesmo, surge Krishna guiando Arjuna na Bhagavad Gita. E sabemos que antes de nós houve tantos Krishnas quanto a divindade teve anéis e que ainda haverá muitos avatares assinalando o fim da ruína humana. Essa é a ancestralidade e temporalidade que os rajaputras tomam para si. Eles são filhos de um tempo nada favorável aos que buscam manter os “bons costumes” intactos, “as histórias de seus clãs contêm tradições da perda dos grandes reinos do passado, de migração e sofrimento, da mistura das castas e da incerteza de posição [social]”<sup>37</sup>. Não podemos ignorar que essa comunidade nasce, se apropria e reproduz sobre a retórica de uma perda melancólica – e assim prevalece a necessidade de lutar com todas as suas forças para não sucumbir aos períodos sombrios em que vivem e preservar seus costumes e sua moral.

---

<sup>37</sup> “Their clan histories contain traditions of the loss of great kingdoms of the past, of migration and distress, of the mixing of castes and of the uncertainty of rank.” (*idem*, pp. 51-52, tradução nossa).

As genealogias rajput começaram a ser desenhadas no desenrolar do século VI e se tornaram verdadeiras *escrituras*, narrativas que adquiriram cada vez mais importância com o passar dos séculos. Em um primeiro momento foram escritas genealogias que falavam sobre os reis locais e suas famílias, sobre como eram escolhidos para nelas ingressar aqueles que possuíam feitos significativos, tais como a peregrinação para locais sagrados<sup>38</sup>. Essas foram as primeiras linhagens, as primeiras *vamsavali*, histórias de famílias rajputs. Posteriormente surgiram *pidhiyam* (gerações) no interior das *vamsavali* dando um enfoque completamente masculino às narrativas e destacando as batalhas das quais seus homens haviam participado e vencido, e começaram a ser adicionadas algumas informações sobre os casamentos realizados e as famílias relacionadas, mas inicialmente esse não era um elemento relevante. Nessa transição de narrativas com enfoque cada vez mais masculino e militar foi preciso purificar as linhagens reais, retirando elementos que desmoralizassem as famílias e dinastias dentro dos padrões hindus, dessa forma, as *vamsavalis* passaram a ser associadas a antigas xátrias de outras eras e respectivas divindades encontradas nos épicos hindus, elevando seus status<sup>39</sup>. Cada família ou dinastia rajput passou a centralizar seu culto em uma divindade específica da qual ela descende.

Com essas modificações, as linhagens e genealogias passaram a ter um papel central na dinâmica social rajput, dado que a posição das famílias, reis, chefes e suas interrelações dentro do sistema *jati*<sup>40</sup> era determinada pela pureza de seu sangue e ancestralidade – ambas registradas nas narrativas rajputs por brâmanes, poetas e escrivães em sua maioria patrocinados. As ligações consanguíneas hereditárias eram determinadas pelo sangue paternal, o que resultou na elevação desse aspecto à medida que os reinos rajputs expandiram seu território e relações com outros reinos e grupos étnicos que também se estruturavam e expandiam.

---

<sup>38</sup> Apesar de falarmos de um território e comunidade rajput, ela é formada por vários reinos e vilarejos vizinhos que se relacionam entre si, por essa razão falamos em dinastias e reinos no plural.

<sup>39</sup> *Idem*, p. 52.

<sup>40</sup> Do sânscrito *jata*, “nascido de” – sistema político que privilegiava os indivíduos de acordo com sua origem de varna e família.

Conforme os grupos da elite rajput almejavam cada vez mais homogeneidade em sua constituição, com pouca ou nenhuma mobilidade, eles se tornavam mais nobres e puros<sup>41</sup>. Essa mudança de status tinha como uma de suas consequências a necessidade de reformulação da *vamsavali* do grupo para que essa correspondesse ao nível hierárquico presente. Além de serem adicionados novos feitos à história, ela era concebida a partir de outra origem, não mais de uma era de declínio, mas anterior a esse movimento. Dessa forma, muitas linhagens foram completamente reescritas assim como reinos que perderam grandes batalhas ou foram dizimados e sofreram com um apagamento total ou parcial de suas histórias, afinal histórias de guerreiros derrotados ou que não buscaram pelo martírio após a derrota se entregando ao inimigo não deveriam ser lembradas – o que dificulta o trabalho dos historiadores que se debruçam sobre esses grupos. Os novos nascidos na Era de Ouro (*Sat Yuga*) ou em outros momentos louváveis do ciclo temporal foram identificados com divindades maiores, no caso das *vamsavalis* consideradas nascidas na era de ouro se tornaram filhos da divindade solar, Surya, origem de todos os rajputs *suryavamsi* – rajputs descendentes diretamente do Sol, com um grau de poder político e pureza elevados<sup>42</sup>. A complexidade das narrativas construídas pelos brâmanes e poetas contratados pelos reinos rajaputras escolhem ignorar deliberadamente se as comunidades habitantes da região eram de fato originários da terra.

Desde o final do século XIX existe um consenso entre historiadores indianos e europeus de que a população primeira dos povos rajaputras eram

---

<sup>41</sup> Cabe salientar que quando falamos dos conceitos de pureza e poluição não estamos apenas nos referindo à mobilidade entre famílias da elite e reinos divergentes. Essa dupla possui um significado nas tradições hinduístas que divergem do ideal cristão ao qual estamos acostumados, usualmente atrelado à ideia de pecado. Preocupar-se com os níveis de poluição e pureza perpassa todas as castas hindus e tem um forte impacto na vida de hindus mais conservadores até os dias atuais. Por muito tempo se manteve a prática de anunciar a passagem de indivíduos que pertenciam a castas inferiores em ruas e mercados, isso acontecia porque a mistura de pessoas com castas diferentes implicava a contaminação e poluição de indivíduos de outras castas “mais puras” como brâmanes e vaixás, por exemplo, que estivessem no mesmo lugar. Ao se poluir, era exigido que o indivíduo realizasse diversos rituais em seu corpo, casa e no caminho por onde passou, porém com a superlotação das cidades isso se tornou um problema, afetando diretamente o dia a dia desses grupos, mesmo que nenhum desses indivíduos se tocassem. Essa contaminação não era resultado apenas da convivência com outras castas, mas podia acontecer através de ações, da alimentação imprópria no caso de castas vegetarianas, entre outros motivos. Apesar da exigência de realização de rituais de purificação terem se tornado menos frequentes, os níveis de contaminação de um indivíduo ainda são observados no hinduísmo.

<sup>42</sup> *Idem*, p. 53.

estrangeiros e não grupos nativos do subcontinente. Niharranjan Ray registrou a extensa discussão sobre a origem rajput no volume 12 dos famosos anais do Instituto de Pesquisa Oriental Bhandarkar<sup>43</sup>, concluindo que

Existe agora um consenso de opinião geral entre acadêmicos de que os rajputs, assim como a maioria dos brâmanes eram a princípio de origem não-indiana e que os primeiros eram descendentes de povos estrangeiros que entraram na Índia aproximadamente no início do século sexto.<sup>44</sup>

Reconhecidos como descendentes dos deuses e grandes reis, a comunidade rajput permaneceu convicta de seu valor e de sua missão expressos em suas histórias. Seu legado de guerreiros justos e incansáveis permanece até hoje e esse é um dos motivos pelo qual as histórias de Padmini não foram esquecidas.

No período que essas contações surgiram nos reinos rajaputranas eles se encontravam em um constante conflito político e territorial entre as famílias governantes e os chefes dos vilarejos. A prática da poliginia já se encontrava estabelecida e possuía um papel fundamental nas relações hierárquicas internas a comunidade rajput. Pertencer a uma linhagem e *vamsavali* com uma boa reputação garantia aos indivíduos honra e um lugar de destaque na hierarquia social, e era necessário um trabalho contínuo para manutenção desse *status* que não se regulava em um nível individual, mas de forma familiar e consanguínea, cada vitória, derrota, casamento, nascimento e morte contribuía para honra ou desonra de todos. Assim como em outros contextos, o casamento constituía a melhor forma de ascensão social e impactava diretamente nas relações políticas das famílias da elite. Dessarte, o fomento à composição e escrita em suas mais variadas formas continuaram a serem nutridas mesmo depois de um milênio.

---

<sup>43</sup> Bhandarkar Oriental Research Institute – fundado em 1917, o Instituto continua a funcionar em Pune e possui um extenso arquivo de documentos em sânscrito e prakrit (línguas vernáculas).

<sup>44</sup> "There is now a general consensus of opinion amongst scholars that the Rajputs, like most of the Brahmans were originally of non-Indian extraction and that the former were the descendants of foreign peoples who entered India about the beginning of the 6th century." (RAY, Niharranjan. "Origin of the rajputs (a) the nationality of the Gujars." Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute 12, no. 2, 1931, p. 2, tradução nossa.)

Não podemos deixar escapar que entre a formação do povo rajput e o contexto no qual nos apegamos nesse momento se passaram mais de dez séculos e a configuração do subcontinente indiano e suas populações mudaram drasticamente nesse interim. No novo cenário, rajputs passaram a contracenar com um novo e potente ator, o Império Mugal<sup>45</sup>. Fundado por Zahir ud-Din Muhammad, popularmente conhecido como Babur, após a queda do Sultanato de Delhi na Batalha de Panipate em 1526, o Império Mugal foi o último império a conseguir centralizar o território indiano sob um único governo e perdurou até o século XIX mesmo enfraquecido pela ocupação britânica. Com uma grande influência das culturas persa e turco-otomanas, os mugal não foram os primeiros governantes muçulmanos a se relacionarem com os rajputs, mas a expansão do domínio mugal em direção ao sul da península foi significativa para as relações entre os primeiros e as comunidades muçulmanas da Índia – assim como o desenvolvimento das memórias do período.

Apenas entre os séculos XVII e XVIII encontramos as seguintes contações sobre Padmini no território rajput: *Gora Badal Padmini Chaupai* (1589), *Gora Badal ki Katha* (1623), *Padmini Charit* (1645) e *Gora Badal Chaupai* (1702) em poesia; *Raj Vila* (1677-80), *Amarakavyam* (1683-93) e *Rana Raso* (1718) em verso; nas coleções de histórias como *Rawal Ranji ri Bat* (a partir de 1691) e em crônicas e genealogias da dinastia Sisodia, como *Sisod Vansavali* (1657), *Muhta Nainsi ri Khyat* (1660) e *Chitor Udaipur Patnama*, uma composição coletiva do século XVII.

As narrativas de Padmini do século XVII – e XVIII – no Rajastão emergiram em um contexto histórico em que essa elite rajput regional patrocinou a composição de narrativas comemorando um passado heroico, de forma a elaborar normas de uma conduta heroica para o presente. A articulação dessas normas foi um instrumento para definir o status rajput no turbulento século XVII<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> Também conhecido como Mogol ou Mughal, o nome deriva da ascendência mongol de seu fundador Babur.

<sup>46</sup> “The Padmini narratives of seventeenth – and eighteenth – century Rajasthan emerged in a historical context when this regional Rajput elite patronized the composition of narratives commemorating a heroic past, in order to elaborate norms of heroic conduct for the present. The articulation of such norms was one vehicle for defining rajput status in the turbulent seventeenth century” (SREENVASAN, *Op. cit.*, p. 67, tradução nossa).



Notemos pelos títulos apresentados um novo elemento: Gora Badal, um nome rajput. No poema de Jayasi Gora Badal é um personagem coadjuvante, um soldado cingalês que acompanha Padmini na sua viagem de Singhal até o deserto do Rajastão, tendo jurado ao rei Gandhavarsen, que protegeria a princesa sobre qualquer circunstância, contudo, ele não viaja sozinho, mas integra um grupo de soldados rajputs que escoltam Padmini e posteriormente são integrados ao reino de Mewar. Nas narrativas rajputs Gora Badal recebe um contorno protagonista contrariando completamente a versão de Jayasi com foco completo no casal principal. No Rajastão, o personagem se torna um importante chefe e guerreiro do reino de Mewar, fiel à dinastia Sisodia, e sintetiza todas as características e ações que um chefe rajput deve possuir. Em vários momentos ele é tentado ou coagido por pessoas próximas, como sua esposa, a negligenciar ou abandonar seus deveres e lealdade, porém está sempre disposto a combater os argumentos contrários e, em último caso, se apresenta pronto para encarar o martírio caso necessário.

Existe uma grande controvérsia sobre o papel do *rana* Ratansen na história rajput. Não se sabe ao certo se Ratan Singh, seu verdadeiro nome, de fato reinou sobre Chitor. Efetivamente as histórias compostas a partir do século XVI localizam Ratan Singh em posições sociais e familiares diferentes como rei, primo ou irmão do rei de Chitor. O afastamento imposto a Ratan Singh pode ser visto como uma forma de afastar a vergonha da derrota que Chitor recebeu durante seu reinado, reescrevendo e retirando Singh da memória rajput.

No Rajastão, as narrativas de Padmini fogem do teor mítico elaborado por Jayasi e diminuem a presença dos reis, em algumas narrativas chegando a retirar completamente a personagem Padmini do enredo. Elaborada como uma história de amor transcendental Padmini dá lugar a Gora Badal, elementos sufistas, eróticos e femininos da narrativa são retirados, a longa jornada do herói a Ilha de Singal se transforma em uma viagem de poucas linhas, no fim restando apenas a história de um rei fraco, uma história militar. “Assim, os chefes substituem o lugar simbólico dos reis como salvadores do reino”<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> “The chiefs thus replace the king as symbolic saviors of the kingdom” (*Idem*, p. 89, tradução nossa).

Produzido a pedido de um oficial local chamado Tarachand, “*Gora Badal Padmini Chaupai*” foi a primeira narrativa para além de Avadh. Ela foi escrita em 1589 por Hemratan, um monge jainista que vivia na cidade de Sadri, considerada o portão de entrada para o reino de Mewar. É sabido que monges jainistas e líderes de *yatis* (linhagens de monges *svetambaras* que realizaram votos menores) exerceram uma grande influência na região do Rajastão e do Gurajati entre hindus e muçulmanos. Eles possuíam extensas redes comerciais e acumularam grandes fortunas ao longo de gerações, exercendo um peso cada vez maior no interior dos reinos onde viviam. No caso do Rajastão uma linhagem específica se destaca, os *Oswal Jain*. Acredita-se que em meados do século V d.C. uma excursão de discípulos jainistas em peregrinação atravessaram Jodhpur a aproximadamente trezentos quilômetros de Chitor, e compartilharam seus conhecimentos com um rei que impressionado pelo sabedoria *jain* decidiu se converter ao jainismo e foi acompanhado por mais de mil soldados rajputs que continuaram a viver no local<sup>48</sup>, formando uma nova comunidade jainista composta por descendentes de rajputs. Eles desfrutavam de um reputação positiva entre os reinos locais, estabeleceram uma relação de patrocínio com a produção cultural rajput, logo, passaram a intermediar as relações entre as elites e aconselhar os reis de acordo com sua tradição de pensamento. Desse modo, eles se tornaram ministros, conselheiros, chefes militares e administradores da dinastia Sisodia, fomentando e desenvolvendo centros culturais em várias cidades do Rajastão<sup>49</sup>. A elite *jain* ligada aos reinos rajputs – e em outras regiões do subcontinente – não apenas elaborou narrativas como constituiu bibliotecas numerosas com obras originais e cópias de textos religiosos e seculares de todo o subcontinente – muitas dessas bibliotecas foram consultadas por orientalistas que estudavam a história e as línguas indianas entre os séculos XVIII e XIX.

As narrativas jainistas no Rajastão eram sustentadas por uma estrutura ética *jain* mas ainda assim moldadas de acordo com os preceitos dos seus patronos, nesse sentido, a história contada por Hemratan obedece a lógica de seu patrocinador e o grupo no qual estava inserido. Tarachand participava do governo de Mewar mas se incluía em um grupo maior de jainistas secularizados

---

<sup>48</sup> “History of Oswhal”, texto disponível no site: <<https://www.oswhalnairobi.org/history/>>. Acesso em 17 de maio de 2021.

<sup>49</sup> SREENIVASAM, *Op. Cit.*, p. 45.

que observavam de perto e reproduziam as práticas rajputs, e quando ele faleceu suas quatro esposas realizaram o ritual *satī* tal qual a norma hindu estabelecida na região<sup>50</sup>.

O gênero literário escolhido por Hemratan atribuiu pela primeira vez outro peso as contações de Padmini:

Hemratan descreve sua narrativa sobre Padmini como *sachi katha* (conto verdadeiro). Essas instâncias revelam a reciprocidade [ou interação] substancial entre os gêneros “popular”, “literário” e “histórico” nesse período, em termos de personagens e figuras de linguagem [ou temas] compartilhados (como milagres e maldições). No século XVII, distinções mais claras entre narrativas “literárias” e “históricas” são visíveis no aparecimento do *khyat* – que se preocupa em registrar fatos sobre linhagens e direitos – como um gênero regional significante para narrar o passado histórico<sup>51</sup>.

A transposição operada por Hemratan legou não apenas veracidade à narrativa sobre Padmini, mas fixou a narrativa como histórica no solo rajput. Como consequência, a narrativa ganhou ainda mais prestígio na região e foi reproduzida continuamente não como um poema ou uma história de amor, mas como um episódio real da história rajput e da história oficial de Mewar, sendo inserida nas novas genealogias e crônicas da elite. Esse fato converteu o *status* de Padmini e outras poesias do período como fonte histórica do passado hindu e rajput, cristalizando os discursos sócio-políticos dessas narrativas.

Outra mudança brusca presente nas narrativas jainistas desenvolvidas a partir do final do século XVI é a transformação da figura da mulher e realocação das personagens femininas sob novas fronteiras. Como ressaltado anteriormente, o casamento era um ritual muito importante para a cultura e política rajput, ele influenciava diretamente na condição hierárquica e honra das

---

<sup>50</sup> *Idem*, p. 46.

<sup>51</sup> “Hemratan described his narrative about Padmini as *sachi katha* (true tale). Such instances reveal the substantial interplay between “folk,” “literary,” and “historical” genres in this period, in terms of both shared characters and shared tropes (such as miracles and curses). By the seventeenth century, clearer distinctions between “literary” and “historical” narratives are apparent in the emergence of the *khyat*—with its concern to record facts about lineage and entitlements—as a significant regional genre for narrating the historical past.” (*Idem*, p. 47, tradução nossa).

famílias envolvidas, assim como a proximidade com o trono real. As disputas políticas e a posição das mulheres frente ao casamento não aparecem no poema de Jayasi, ainda que irrompam pequenos conflitos entre Padmini e Nagmati, a primeira esposa do rei, logo após a chegada do casal à cidade-forte, eles são resolvidos sem grande dificuldade. As categorias de amor que Jayasi manipula em sua obra, *vihara* por exemplo, e o seu interesse em criar uma metáfora teológica de elevação espiritual o impedem de se delongar em detalhes corriqueiros da vida das personagens. Qualquer obstáculo que se apresente como empecilho para realização do verdadeiro amor entre os personagens é logo destruído, elemento que desapareceu no Rajastão.

Ao invés disso as personagens femininas Padmini, Nagmati e a esposa de Gora Badal são moldadas para se tornarem exemplos e arquétipos de virtude e desonra. Elas são as únicas personagens que permanecem presentes em todo enredo, eventualmente uma esposa mais velha ou a mãe de um personagem masculino é introduzida na história, mas isso só acontece em momentos conflituosos entre um casal. As mulheres idosas, sejam elas casadas ou viúvas, estão sempre a performar um ideal de esposa virtuosa tradicional em contraste com a jovem esposa, instigando ainda mais a percepção de que algo está sendo feito de forma errada.

Um exemplo evidencia essa dinâmica de forma mais completa: a questão da beleza articulada em todas as peças sobre Padmini. Previamente observamos que a relação entre o rei e os chefes possuíam um enfoque central nessas narrativas, a mudança da posição de Gora Badal revela a produção de um discurso político desenvolvido como forma de regulação dos ideais e manutenção da hierarquia interna entre os rajputs em um momento em que os chefes poderiam contrariar e até mesmo interferir nas políticas do reino. Gora Badal se percebe frente a vários desafios que solidificam sua lealdade para com o rei e materializam, exemplificando para os ouvintes, de que forma um chefe virtuoso deveria proceder quando seu líder se encontrar em desvantagem. Badal não apenas cumpre todas as leis sancionadas por Ratansen como se oferece para lutar contra as investidas de Khalji mesmo consciente de que o exército do sultão era muito maior e mais preparado do que o seu. A esposa de Badal, entretanto, permanece constantemente como um desafio à integridade militar do seu marido. Ela é descrita como uma mulher muito bela que de forma incessante

busca seduzir Badal para o impedir de se apresentar no campo de batalha. Aqui, a beleza e a virtude feminina são apresentadas como características opostas que causam centenas de desvantagens tanto à mulher como a seu marido e não há nada que ela possa fazer sozinha para reverter sua pena. É preciso que o chefe a ensine e admoeste frequentemente a atingir o ideal de uma mulher virtuosa para que ela alcance esse lugar, não só perante seu esposo como também diante sua família e de todo o vilarejo. Ela passa a ser respeitada como uma mulher virtuosa quando o corpo do seu esposo retorna para casa sem vida e invocando o nome de Gora Badal ela se lança sobre o corpo em chamas, realizando o ritual *sati*.

Em Gora Badal Chaupai de Bhagyavijay a sua autoimolação é ainda mais enfatizada:

Ela se banhou e adorou Gauri; usando vestidos frescos e puros. Ela invocou o nome do seu marido e o abençoou... Ela se sentou na pilha de madeira sagrada; e a linda mulher se entregou para o refúgio do fogo<sup>52</sup>.

O mesmo raciocínio é estendido para Padmini, ainda que a personagem ocupe o lugar mais alto para uma mulher no interior da elite rajput. O motivo para a viagem de Ratansen até Singal nas narrativas jain variam, porém permanecem como um fruto de disputas domésticas entre o rei e Nagmati ou entre as outras rainhas com quem o rei também era casado. A unanimidade em todas as versões reside no fato de que Padmini é a mulher mais bela de todas. A beleza como um atributo de Padmini causa inúmeros conflitos em todos os âmbitos da história, atritos entre as mulheres da corte, antipatia dos chefes e o pior dos males: ela atrai grandes inimigos para Chitor. Mesmo que estejam dispostos a enfrentar o martírio por sua rainha todos concordam que Padmini é culpada pelas dificuldades que assolam o reino, sua formosura é amaldiçoada e enquanto ela permanece como marca predominante na personagem ela sequer é ouvida pelos seus súditos e familiares.

---

<sup>52</sup> “She bathed and worshipped Gauri; and wore fresh, pure robes. She invoked her husband’s name and blessed him . . . She sat on the sacred pile of wood; and the beautiful woman gave herself up to the refuge of the fire” (BHAGYAVIJAY, Gora Badal Chaupai, verses 890–1, *In* SREENIVASAM, *Op. cit.*, p. 54, tradução nossa)

Sabe-se que uma princesa rajput é versada na arte da guerra assim como espera-se que ela domine as atribuições de uma mulher casada. Padmini invoca o arquétipo de mulher hindu ideal não apenas pelo seu físico, mas por demonstrar grande inteligência e astúcia, mas para que haja reconhecimento, e mesmo para que os chefes ouçam suas orientações e estratégias de guerra, é preciso que ela abandone sua beleza.

Enquanto a beleza de Padmini colocou o reino em risco, ela é recuperada como uma rainha virtuosa por outros meios: é como uma rainha que ela articula as normas ético-políticas deste mundo. Ela lamenta o estado de Chitor, define os ideais de *sati*<sup>53</sup> e *khitrivat*<sup>54</sup>, e é firme em sua decisão de não se render ao longo dos textos jainistas: “eu vou cortar minha língua e queimar o meu corpo mas não vou para o lar dos *asura*” (Hemratan, verso 359). Sua beleza retrocede a partir dessa parte da narrativa, sugerindo que a sua virtude (*sat*) é definida em oposição a sua beleza. É então essa virtude feminina que mobiliza as ações heroicas no centro das narrativas jainistas<sup>55</sup>.

Padmini é testada continuamente como mulher e como rainha, contudo, assim como a esposa de Gora Badal e Nagmati, sua virtude só é reconhecida por completo quando oferecida às chamas que do casamento à viuvez a conectam com seu marido. Em todas as narrativas as rainhas se oferecem ao fogo sem hesitação, e o suicídio encenado por elas chancela o seu amor pelo esposo e o comprometimento com o dever de um rajput, seja através do *sati* seja com a realização de *jauhar*.

O debate acerca do ritual de *jauhar* está intrinsicamente ligado à discussão e posterior proibição do ritual *sati* pelo governo britânico no século XIX.

---

<sup>53</sup> Vem da raiz *sat*, pode ser traduzido como verdade ou virtude, geralmente é usado como um conceito que representa as virtudes e o ideal feminino, ligado a deusa Sati esposa de Rama. Também é o nome do ritual praticado de autoimolação praticado por viúvas hindus.

<sup>54</sup> Conjunto de valores xátria.

<sup>55</sup> “While Padmini’s beauty has endangered the kingdom, she is recuperated as virtuous queen by other means: it is as queen that she articulates the politico-ethical norms of this world. She laments the state of Chitor, defines the ideals of *sat* and *khitrivat*, and is firm in her resolve not to surrender throughout the Jain texts: “I will cut out my tongue and burn my body but will not go to the asura’s home (*khandun jibha dahun nija deha, pina navi jaun asuran geha*)” (Hemratan verse 359). Her beauty recedes from this part of the narrative, suggesting that her virtue (*sat*) is defined in opposition to her beauty. It is this feminine virtue that then mobilizes the heroic action at the center of the Jain narratives” (*Idem*, p. 53, tradução nossa).

Em linhas gerais, o *jauhar* se constitui em um ritual hindu, praticado majoritariamente por rajputs, no qual mulheres e crianças se lançam em meio a uma pira de fogo, cometendo suicídio em massa, visando dessa forma não cair em mãos inimigas (em sua maioria muçulmana), situação em que poderiam ser transformadas em escravas sexuais, estupradas e mortas, além de perderem sua honra de clã e de casta ao serem capturadas. O *jauhar* pode ser lido como uma derivação do *sati*, ritual originário. Um dos primeiros registros desse tipo de ritual em massa data do século IV a.c., quando toda a tribo de Agalossoi (aproximadamente 20 mil pessoas) se rendeu ao fogo visto que o exército de Alexandre, o grande, estava próximo; já o *jauhar* realizado por mulheres e crianças foi registrado em solo indiano exclusivamente no caso de guerras contra muçulmanos, não havendo nenhum registro do ritual ser performado em conflitos entre hindus nem após o estabelecimento do governo colonial<sup>56</sup>.

São vários os pesquisadores que se dedicaram ao estudo dos rituais *sati* e *jauhar* do século XIX adiante, contudo, as interpretações produzidas sobre ambos surgiram, em sua maioria, de ambientes orientalistas e eurocêntricos, fazendo com que os rituais das viúvas simbolizassem o estigma da violência e selvageria dos povos indianos que usurpavam todos os direitos das mulheres.

Em seu famoso livro “Pode o subalterno falar?”<sup>57</sup>, Gayatri Spivak se dedica a uma longa e densa revisão historiográfica sobre o *sati*, no intento de demonstrar que o *sujeito subalterno sexualizado*, feminino, não possui voz alguma. No geral, a discussão sobre os rituais de auto-sacrifício de mulheres hindus silencia a consciência e a ação das mulheres indianas racializadas, sendo a leitura mais difundida a que demonstra a proibição de ambos pela coroa britânica como um episódio de “homens brancos salvando mulheres de pele escura de homens de pele escura”; além do mais, esse discurso foi sustentado pelas mulheres brancas desde às missionárias britânicas que foram à Índia até as sufragistas que se aliaram às lutas pela participação das mulheres nos congressos e assembleias indianas<sup>58</sup>.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> RIZVI, W.R. Padmaavat - History is written by his conqueror. Farhatullah, v. 27, 2018, p. 6.

<sup>57</sup> SPIVAK, Gayatri. Pode o subalterno falar?. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2010.

<sup>58</sup> SREENIVASAM, *Op. cit.*, p. 122.

<sup>59</sup> Encontramos aqui um tensionamento daquilo que Françoise Vergès chamou de feminismo civilizatório, um empreendimento de feministas brancas, em sua maioria europeias, que reproduz “a história das lutas das mulheres para minar ou desabonar as ações das mulheres do Sul nas lutas anticoloniais e anti-imperialistas, e são mencionadas nessa história de maneira marginal ou

Todavia, nem todas as contações rajputs repetiram os mesmos episódios, a história foi recortada e reconstruída de várias formas. Em *Patnama*, por exemplo, Padmini sozinha se lança em um lago após descobrir que Ratansen faleceu em batalha – ainda que vários chefes e militares da corte tenham sobrevivido<sup>60</sup>. Jatmal Nahar por sua vez, compõe a obra *Gora Badal ri Katha* alinhado ao poema de Jayasi, e – apesar de Padmini cumprir uma função instrumental – ele não reivindica os atributos e deveres de casta para endossar ainda mais o valor dos chefes<sup>61</sup>. No entanto, todas as narrativas demonstram a fragilidade em que os grupos rajputs se encontravam, constantemente ameaçados por disputas territoriais e conflitos internos mesmo após um milênio de sua formação<sup>62</sup>. Dessa forma, a construção de narrativas nos mais variados gêneros cumpriam uma função política de manutenção e adequação dos discursos hierárquicos, religiosos e de gênero – movimento que coincidiu com o surgimento e a difusão da personagem Padmini.

#### 1.4 PADMINI EM ARAKAN.

A Índia sempre foi um espaço com grande circulação de pessoas e culturas, entretanto, existe uma divergência geográfica entre o que veio a ser a República da Índia, República Islâmica do Paquistão, República Popular de Bangladesh e a República da União de Myanmar, fronteiras muito bem conhecidas atualmente e o que seria o território indiano pré-independência. Temos ciência de que a constituição dessas fronteiras foram uma consequência direta da ação colonial britânica e a instigação de uma administração comunalista. Ainda assim, o território da Índia sob o julgo colonial e as disputas imperialistas entre países europeus se estende do Paquistão até uma parte da Tailândia à leste, como podemos visualizar no mapa abaixo:

---

com o foco da narrativa na "traição" dos movimentos anticoloniais para com as mulheres que eles teriam mandado "para casa". Faz-se aqui uma escolha: a de ignorar as análises das mulheres que participaram das lutas anticoloniais e anti-imperialistas, que criticaram a dimensão de gênero do nacionalismo e insistiram na inevitável interseção entre direitos econômicos, culturais, políticos, reprodutivos e ambientais" (VERGÈS, Françoise. Um feminismo decolonial. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 110.) As discussões teóricas entre cientistas sociais, historiadores e teóricas feministas ocidentais e sul-asiáticas sobre os rituais hindus demonstram muito mais uma disputa epistemológica e narrativa do que uma preocupação com o desejo, a história e a consciência das mulheres hindus no contexto indiano e na diáspora.

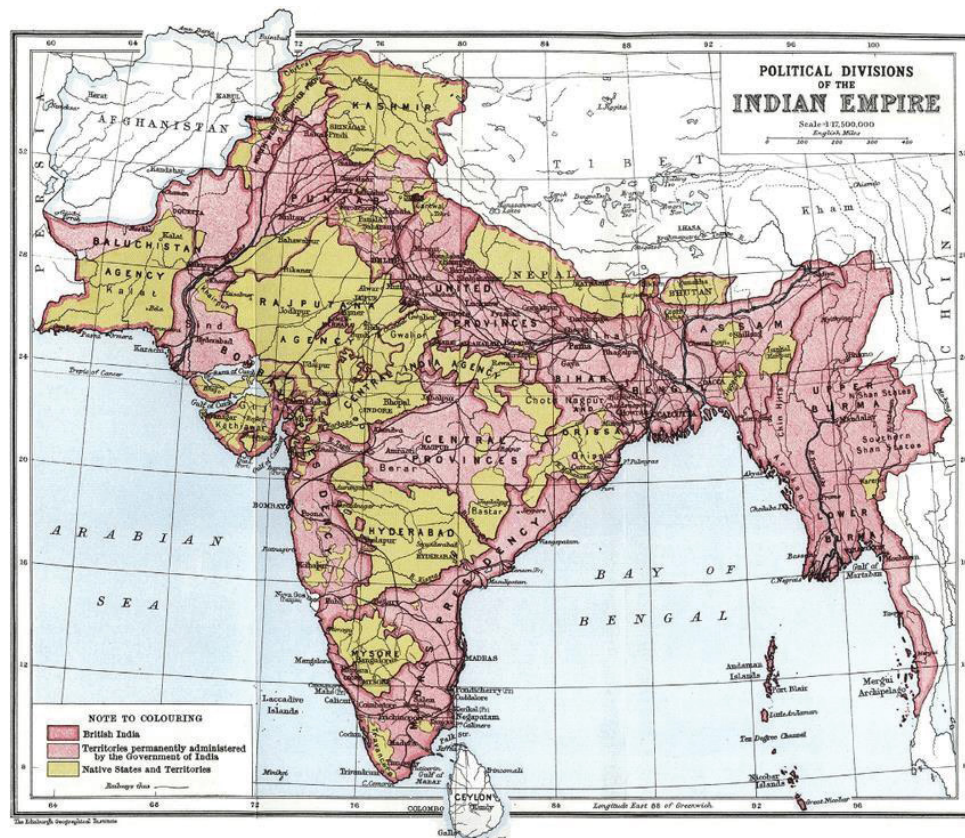
<sup>60</sup> SREENIVASAM, *Op. cit.*, p. 100.

<sup>61</sup> *Idem*, p. 106.

<sup>62</sup> *Idem*, p. 101.



## Mapa 4 – Índia Britânica



Political divisions of the Indian Empire. In: RUSSELL, R.V. *The Tribes and Castes of the Central Provinces of India*, London, 1916.

O Golfo de Bengala, pela qual se tinha acesso a cidades como Calcutá, Madras e Chennai também conectava a Índia ao sudeste asiático, onde se encontravam colônias exploradas por países como Portugal e França, contudo, essas regiões já partilhavam um longo histórico de trocas culturais, relações comerciais e migrações entre si. O *RamaKatha* se tornou uma das histórias populares da Malásia e da Indonésia muito antes da civilização branca ancorarem seus navios na Ásia. Em meio a esse circuito terrestre e marítimo a história de Padmini continuou sua peregrinação. Nesse contexto, o maior expoente das contações sobre Padmini no extremo leste foi Sayid Alaol.

Saiyid Alaol possui uma trajetória única se comparada com os outros compositores de Padmini. Seu pai era um comerciante que foi capturado junto com o filho por viajantes portugueses, o primeiro foi morto e o segundo foi vendido em Arakan, um reino budista que existiu no Myanmar.

Essa região foi fortemente influenciada pela vertente de pensamento budista *theravada*, o que permanece nas bases da população local até hoje<sup>63</sup>. Contudo, ao contrário do cenário atual, com a extrema perseguição aos muçulmanos Rohingya, os reinos antigos do norte do Myanmar mantinham estreitas relações com os sultanatos de Bengala de forma concomitante à pluralidade linguística e étnica de seu povo.

A zona inteira que se estendia de Bengala por Assam e o Alto Myanmar até a fronteira com a China não era apenas uma rota comercial, mas também uma rota ativa pela qual cada deus e deusa do panteão hindu e budista mahayana se moveu espontaneamente como os comerciantes, brâmanes pundits<sup>64</sup>, astrólogos, dançarinos, cantores e representantes das mais variadas formas de artes performáticas. Também existia uma grande demanda de escravos para as guerras que aconteciam entre os dhammas<sup>65</sup>.

Quando Alaol foi deixado no reino de Arakan ele serviu como soldado de baixo escalão, mas logo chamou atenção de seus superiores pelo grande conhecimento linguístico e literário que possuía. Não demorou muito tempo para que ele fosse convidado a integrar a corte local e recebesse patrocínio para ensinar e traduzir obras literárias em outras línguas. Essa era uma prática comum nos reinos do Myanmar, vários reis patrocinaram expedições para locais sagrados e para centros culturais, principalmente na região de Bengala, na volta os monges enviados traziam consigo peças literárias que eram enviadas para serem traduzidas pelos brâmanes da corte<sup>66</sup>.

Em 1651, Saiyid Alaol apresentou a tradução do poema de Jayasi para bengali a pedido de Magan Thakur, um membro da corte budista. *Padmabati*,

---

<sup>63</sup> BHATTACHARYA (Chkarborti), Swapna. "Sectional President's Address: Pre-colonial Myanmar: narratives of state power, symbols, languages and norms." Proceedings of the Indian History Congress, vol. 77, 2016, p. 767.

<sup>64</sup> Brâmanes que se dedicam apenas ao trabalho religioso e no treinamento de outros brâmanes para que se tornem professores.

<sup>65</sup> "The entire zone stretching from Bengal via Assam and Upper Myanmar up to the border of China was not only a trade route, but also an active route through which Gods and Goddesses of Hindu and Mahayana Buddhist pantheon moved spontaneously as the traders, Brahmin Pundits, astrologers, dancers, singers and representative of various kinds of performing arts. Slaves were also in great demand too for the wars going on among the Dhamma savers" (*Idem*, p. 768, tradução nossa).

<sup>66</sup> BHATTACHARYA, *Op. cit.*, p. 772.

seu poema, não foi apenas uma tradução, a obra marcou Alaol como um dos maiores poetas e compositores que Bengala já teve, “nos termos de um horizonte intelectual, cultural e religioso, a proximidade de Alaol com Jayasi, por conseguinte transcendeu” barreiras que haviam entre “regiões linguísticas e culturais no começo da modernidade no sul da Ásia”<sup>67</sup>. Além disso, o trabalho de Alaol demonstra uma continuidade de tradições muçulmanas indianas entre regiões e períodos diferentes e a participação que essas produções culturais dispunham em outros contextos, contrariando a proposta de que os grupos religiosos no subcontinente se desenvolveram em uma oposição mútua. Essa visão de que não houve trocas culturais entre os grupos étnicos-religiosos, principalmente na literatura indiana como Aziz Ahmad defendeu em seu clássico trabalho “*Epic and Counter-Epic in Medieval India*”<sup>68</sup>, vem sendo fortemente contestada em várias disciplinas por estudiosos sul-asiáticos que apontam os conflitos hindu-muçulmano como uma herança das políticas coloniais no território indiano.

*Padmabati* se popularizou em Arakan e Bengala. A obra continuou a ser publicada nos séculos seguintes e foi traduzida para outras línguas, circulando cada vez mais entre públicos heterogêneos <sup>69</sup>, sendo possível encontrar manuscritos em Bangladesh e no Paquistão facilmente. A influência de Saiyid Alaol se tornou tão grande que há uma confusão ligada ao poema: muitas pessoas associam a personagem Padmini com Alaol, desconhecendo o trabalho original de Malik Jayasi.

### 1.5 PADMINI E MOVIMENTO NACIONALISTA.

O período colonial e principalmente o século XIX foram significativos no que se refere às mudanças religiosas e políticas que aconteceram no subcontinente indiano e prepararam o terreno para o movimento nacionalista e a luta anticolonial do século XX. A ascensão das elites locais e o estreitamento de suas relações com o governo colonial esboçaram as separações e os lugares das comunidades indianas dentro da nova nação, sua estrutura e as relações de

<sup>67</sup> SREEENIVASAM, *Op. cit.*, p. 59.

<sup>68</sup> AHMAD, Aziz. *Epic and Counter-Epic in Medieval India*. *Journal of the American Oriental Society*. nº 83, v. 4, 1963, pp. 470-476.

<sup>69</sup> SREEENIVASAM, *Op. cit.*, p. 64.

poder em seu âmago. Grupos brâmanes, rajputs, bhadrlok e outras elites junto à nova *intelligentsia* estabelecida foram os principais ativos na reconstrução do hinduísmo e na formação do ideal de nação indiano, contudo, suas ações estavam permeadas pelo discurso colonial e orientalista assimilado nas escolas, nas sociedades asiáticas e na política do período. Como resultado, se impôs uma nova composição da religião hindu, delimitada pelos padrões da academia ocidental, excluindo superstições, práticas populares e estabelecendo as filosofias védicas como a sua verdadeira fé, tal qual a bíblia o é para os cristãos<sup>70</sup> – esse é o hinduísmo que nos é apresentado hoje.

Assim como seguimos destacando nesse trabalho, a cultura indiana é marcada por uma pluralidade de grupos e narrativas. Podemos pontuar que mesmo entre os grupos brâmanes não havia uma unidade completa em todo o território, nem sempre eles estiveram atrelados às elites políticas e sob controle total das liturgias religiosas, assim como várias divindades (incluindo Vishnu e Shiva, importantes membros da *Trimurti*) adentraram ao panteão hindu após longas peregrinações e trocas religiosas entre brâmanes, vilarejos e outros reinos com tradições específicas, da mesma maneira que os textos védicos se modificaram ao serem traduzidos para outras línguas vernáculas.<sup>71</sup>

Durante o século XIX na região de Bengala surgiram os Bhadrlok. Esse grupo ascendeu devido à assimilação de valores ocidentais e educação europeia, além de se relacionarem, trabalharem e trocarem favores com a Companhia das Índias Orientais. Intitulavam-se bhadrlok os membros de altas castas hindus, como brâmanes e baydias, comerciantes, pessoas que haviam estudado em escolas e centros de ensino britânicos além de membros de elites locais. Adicionar o termo como seu sobrenome resultava em uma ascensão social, demonstrando a ligação do indivíduo com o grupo. Os bhadrlok se tornaram, junto com os clãs rajputs, um emblema da colonização britânica, apesar de serem o grupo que mais se aproximou dos poderes e costumes coloniais, contraditoriamente tiveram um papel importante na luta anticolonial e nos movimentos sociais da região, além disso, em vista de seu acesso à educação e modos industriais de reprodução, eles se empenharam em reformar o sistema

---

<sup>70</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>71</sup> UNZER, Emiliano. História da Índia. Amazon Independent Publishing, 2018, p. 96. E-book.

e cultura hindu apropriando conceitos ocidentais, como a ideia de nação, repudiando tradições lidas como incivilizadas e contrárias aos direitos humanos ao passo que endureceram ainda mais fronteiras entre o público e o privado e alguns costumes hindus, se opondo nesse ponto ao poder imperial<sup>72</sup>.

Os reformistas bhadrlok tiveram papel central na leitura e disciplinarização do corpo feminino durante o século XIX, gerando novos modos de segregação da mulher indiana. As mudanças empreendidas por essa nova classe bengalesa tinham como finalidade alcançar um emergente projeto de nação, baseado no molde de nação europeu, mas pautada sobre os ideais hindu do período, manipulados através da imagem da mulher hindu ariana de um glorioso passado que bravamente resistiu ao “invasor muçulmano” e defendeu sua honra, mesmo que através de sua morte<sup>73</sup>. Rituais femininos como o *sati* e *jauhar* que haviam sido repudiados e proibidos pelo governo britânico passaram a serem exaltados – com a ajuda de orientalistas – e interpretados para além de questões relacionadas a honra e ao casamento. Nesse momento os rituais femininos também passaram a ser associados a integridade da crescente nação, que se queria livre tanto dos intrusos muçulmanos como dos colonizadores europeus<sup>74</sup>.

A história de Padmini foi um importante instrumento de definição e divulgação das convicções bhadrlok, a história foi reformulada para servir a esses ideais de auto-sacrifício dos homens para com a nação e das mulheres mantendo sua castidade e honra junto a eles, o que se encaixa perfeitamente a imagem de Padmini e fez com que ela lentamente fosse encarada como a deusa-mãe da nação indiana<sup>75</sup>. Mesmo com a figura de uma mulher representando a nação, a situação das mulheres bhadrlok e das mulheres de outras castas e grupos sociais continuou se tornando mais difícil, segundo Ramya Sreenivasam

A figura da rainha sacrificada foi então constituída como um centro simbólico dessa nação, na conjunção entre uma história medieval reformulada e o patriarcado bhadrlok reformado; assim, a Padmini dos bhadrlok deu voz aos valores centrais

---

<sup>72</sup> SREENIVASAN, Ramya. *Op. cit.*, p. 94.

<sup>73</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>74</sup> *Idem*, p. 95.

<sup>75</sup> *Idem*, p. 96.

rajputs e a política “hindu”. [...] os textos bhadrlok insistiram no papel da rainha em defender a honra do reino. Novamente, as razões para essas transformações na narrativa devem ser buscadas no contexto histórico alterado da reforma bhadrlok, que envolveu a segregação de mulheres na esfera privada e a redução do controle feminino sobre os recursos produtivos.<sup>76</sup>

Assim, nacionalismo e gênero se uniram na ideia de um *ethos* nacional<sup>77</sup> que foi compartilhado pelas comunidades bengalesas com outros grupos hindus do centro e do norte do subcontinente, permanecendo no imaginário de diversos grupos até o presente.

Contudo, se faz necessário retroceder e localizar a apropriação feita pelos bhadrlok das contações de Padmini. Isso se deve ao fato de que durante o século XIX dois terços do território indiano eram controlados diretamente pela coroa britânica, e os outros territórios eram influenciados através de um controle indireto e a presença de representantes britânicos em cortes locais. Nessa situação a circulação das narrativas populares entre os vilarejos e cidades se dava principalmente de forma oral, já que a circulação de manuscritos e livros era facilmente interceptada pelo governo colonial. Ademais, o Orientalismo, não apenas em forma de discurso, como demonstrado por Edward Said, mas também como instituição possuía um grande domínio sobre a produção de conhecimento local.

Entre as décadas de 1820 e 1930, James Tod publicou o seu *Annals and Antiquities of Rajasthan*, um extenso grupo de livros no qual o tenente-coronel britânico compilou o conhecimento que aprendeu sobre o Rajastão enquanto representava a Companhia das Índias na corte de Udaipur, um reino rajput<sup>78</sup>. As

---

<sup>76</sup> “The figure of the sacrificing queen was thus constituted as the symbolic center of this nation, at the conjunction of recast medieval history and reformed bhadrlok patriarchy; the bhadrlok Padmini thus gave voice to the central values of Rajput and “Hindu” polity. [...] the bhadrlok texts insist on the queen’s role in defending the kingdom’s honor. Again, the reasons for these narrative transformations must be sought in the altered historical context of bhadrlok reform, which involved the segregation of women in the private sphere and reduced female control over productive resources.” (*Idem, ibidem*, tradução nossa).

<sup>77</sup> APPADURAI, Arjun. Do etnocídio ao ideocídio. In: O medo ao pequeno número. Ensaio sobre a geografia da raiva. trad. Ana Goldberger. Iluminuras: Itaú Cultural, São Paulo, 2009. pp. 13-21.

<sup>78</sup> Os reinos rajputs não foram submetidos ao controle direto da empresa colonial britânica por terem cooperado e possibilitado a entrada dos britânicos no norte da Índia, visto que a região é fundamental para o acesso a Delhi. Ainda assim várias excursões foram feitas e representantes britânicos foram designados, exercendo um governo indireto na região.

fontes que ele apresenta em seu trabalho pertencem à tradição oral, pesquisas com membros da corte rajput e à consulta aos acervos jainistas da região, com a ajuda de tradutores. Dessa maneira, Tod trouxe a público o que seria conhecido como “a monografia mais compreensiva jamais compilada por um oficial britânico descrevendo um dos povos mais importantes da Índia [...] e a base para uma “nova história dos Rajputs<sup>79</sup>”.

Como esperávamos, Padmini está incluída nos anais de James Tod e mais uma vez sua história passou por grandes modificações. A visão que Tod possuía da comunidade rajput era moldada pelos ideais de raça, nação, civilização e outros conceitos europeus do período, além dos objetivos militares que o levaram até a Índia no início de 1880.

Vários “problemas” locais incomodavam o jovem Tod. Ele via a definição dos reinos rajputs como muito fraca e a Índia no geral com uma carência de melhor controle de fronteiras e definição em moldes nacionais. Tod era um nacionalista romântico, e esse sentimento fez com que ele interferisse diversas vezes nos conflitos de rajputs com outros reinos, principalmente com os maratas ao sul. Contudo, os grupos rajputs, por sua vez, também jogaram um jogo de escrituras com os oficiais britânicos. Para assegurar seus acordos, assim como o governo colonial, os rajputs contaram sua história de forma alterada para os oficiais que vinham até eles<sup>80</sup>. Ao perceber que os povos europeus possuíam desavenças com os sultanatos muçulmanos, na ânsia de assegurar a proteção militar que a companhia das Índias oferecia, as linhagens rajputs começaram a apagar as boas relações outrora mantidas com os imperadores muçulmanos, exaltando memórias ressentidas de batalhas perdidas e palácios saqueados. Eles criaram uma relação com o governo colonial com a forja de um inimigo comum, o Império Mugal, assumindo que nunca haviam aceitado a expansão mugal sobre seu território.

A história rajput celebrada no trabalho de Tod entrelaça duas narrativas distorcidas: a memória rajput reconstruída por animosidades no presente e a intenção que o autor tinha de reestabelecer os monarcas guerreiros dos tempos

---

<sup>79</sup> “The most comprehensive monograph ever compiled by a British officer describing one of the leading peoples of India,” and as the basis for any “new history of the Rajputs.” (SREENIVASAM, *Op. cit.*, p. 64, tradução nossa.)

<sup>80</sup> *Idem*, p. 68.

gloriosos da Índia ao seu devido lugar com um novo formato, a nação indiana. Como parte de seu estudo, James Tod apresentou histórias locais, épicos hindus e outros gêneros de histórias como fontes literais, reconhecendo “datas válidas, fatos, incidentes, opiniões religiosas e ameaças a ordem <sup>81</sup>” como acontecimentos fatídicos de um passado heroico e romântico da Índia hindu.

Tod se baseia em poucas fontes para essa narrativa, em sua maioria do final do século XVII, ele não demonstra conhecimento sobre Hemratan. A versão da história de Padmini contada nos Anais, perdeu todos os seus elementos míticos e metafóricos, que estavam presentes não só na história de amor de Jayasi. O reino de Singhal é substituído pelo Ceilão, muito mais próximo do conhecimento colonial e assim, detalhe por detalhe, elementos culturais que foram conectados à história ao longo de três séculos foram apagados. Questões centrais em narrativas anteriores, como a beleza da rainha, a relação entre chefes e reis, a virtude que se expressava de forma diferente na posição de cada personagem foi reposicionada como pequenos lugares-comuns. A beleza da rainha servia como confirmação do *status* real, o conflito com os chefes era algo que deveria ser resolvido retirando seu poder, visto que Tod associava as relações políticas do Rajastão em paralelo com o período medieval. Ainda assim, os elementos da história que resistiram foram cooptados pelo discurso exótico que os estudiosos orientalistas normalmente associavam aos personagens e temáticas da história indiana, a conduta rajput, por exemplo, foi estendida até um passado muito antigo e quase mítico do qual os rajputs surgiram<sup>82</sup>.

A constituição familiar dos rajputs, sua compreensão de pureza e a poligamia foram excluídos dos anais, em uma adaptação modernizadora do grupo, já que esses eram costumes não compatíveis com os ideais britânicos. Por fim, James Tod manipulou a relação interna que os rajputs possuíam com as figuras femininas e transformou os personagens muçulmanos em inimigos horrendos, não havendo espaço para redenção ou compaixão para com a comunidade muçulmana<sup>83</sup>.

Os “Anais e Antiguidades do Rajastão” foram a principal fonte para o conhecimento sobre a história do Rajastão e de Padmini entre os bhadrak, visto

---

<sup>81</sup> *Idem*, p. 70.

<sup>82</sup> *Idem*, p. 74.

<sup>83</sup> *Idem*, pp. 75-77.



que esse grupo consumia os trabalhos escritos por oficiais e orientalistas. Em um contexto conturbado, em que a empresa colonial se empenhava para instigar a divisão entre os grupos hindu e muçulmano, segregando os últimos cada vez mais em Bengala<sup>84</sup>, proibindo o uso da língua persa, substituindo-a pelo inglês em 1837, a disseminação da narrativa de Padmini sob um viés colonial e a reconstrução histórica dos rajputs contribuiu para a construção de um ideal de nação islamofóbico e para o enrijecimento das normas que estabeleciam a conduta das mulheres no período.

### 1.6 PADMINI NAS TELAS.

Mesmo que a narrativa bhadrakok tenha recebido certo protagonismo na transição entre os séculos XIX e XX, isso não significa que as outras contações da história tenham desaparecido por completo. Publicações e peças de teatro sobre Padmini continuaram a surgir em Bengala e em outras regiões do território indiano com diferentes contrastes, línguas, públicos e formatos.

A presença do cinema na Índia existiu desde 1896, quando os primeiros filmes franceses foram exibidos em Bombaim. Entretanto, em virtude da luta pela independência e dos conflitos com os britânicos, que afetaram toda a população indiana, o desenvolvimento de uma produção audiovisual nacional em maior escala só foi possível após a década de 1950, quando o território indiano já se encontrava repartido e os dois novos países se empenhavam para reconstruir as nações afetadas pelo deslocamento em massa e a morte de milhares de pessoas durante a Partição<sup>85</sup>.

Atualmente o cinema indiano reúne

Mais de quarenta estúdios na Índia, que produzem mais filmes que a indústria norte-americana. São mais de 900 filmes por ano. Ou seja, a cada dia há mais de dois filmes inéditos estreando na Índia! Números mais impressionantes ainda são os da bilheteria: aproximadamente 15 milhões de pessoas comparecem diariamente nas salas de cinema (é

---

<sup>84</sup> O Estado de Bengala chegou a ser repartido entre muçulmanos e hindus como uma medida desesperada do governo britânico frente ao crescente movimento nacionalista no início do século XX.

<sup>85</sup> DIAS, Diogo Sinhoroto. Bollywood: o cinema como instituição cultural e social. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação - Habilitação em Jornalismo) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004, p. 14.

importante frisar, porém, que a população da Índia é de mais de um bilhão de pessoas)<sup>86</sup>.

O cinema indiano, ou sua configuração mais recente chamada Bollywood, está presente no dia a dia da população indiana e é uma das produções culturais que mais se destacaram nos últimos setenta anos. Assim como na literatura, o material mítico e as narrativas tradicionais da cultura indiana constituem a temática central desse cinema, mesclados com novos assuntos e a reconstrução de períodos históricos passados.

A personagem Padmini já foi o tema central de obras cinematográficas, sendo elas o episódio 26 do programa *Bharat Ek Khoj*, um seriado baseado no livro *The Discovery of India* publicado por Jawaharlal Nehru um ano antes da Partição, nos filmes *Chittoor Rani Padmini* de 1963, dirigido por Chitrapu Narayana Rao na língua tâmil, e *Maharani Padmini* de Jaswant Jhaveri, lançado em 1964 em hindi.

A popularidade da personagem na Índia contemporânea e o sucesso nas bilheterias do país demonstram a força que a história de Padmini continuou a exercer no século XX, não sendo diferente nas últimas duas décadas. Depois de dois anos de uma produção bastante conturbada e discutida, o filme *Padmaavat*<sup>87</sup> estreou nos cinemas indianos em janeiro de 2018, causando uma grande comoção e o retorno de brigas políticas que ultrapassaram as fronteiras de casta, classe social, religião e até mesmo os limites geográficos da república indiana, sendo alvo de ataques e debates nos vizinhos Paquistão, Bangladesh e no sudeste asiático. O filme, produzido e dirigido por Sanjay Leela Bhansali (1963), já vinha chamando a atenção de diversos grupos sociais – principalmente comunidades hindus e rajputs – e acabou sendo boicotado por vários estados indianos (Uttar Pradesh, Rajastão, Bihar, Maharashtra, Madhya Pradesh, Gujarat, Goa, entre outros) e banido em outros países, como Paquistão e Malásia, em virtude de seu conteúdo<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> *Idem*, p. 9.

<sup>87</sup> *PADMAAVAT*. Direção: Sanjay Leela Bhansali. Índia: Sanjay Leela Bhansali, Sudhanshu Vats, Ajit Andhare, 2018.

<sup>88</sup> É relevante pontuar que o filme *Padmaavat* foi lançado concomitantemente ao longa metragem *Pad Man* (2018), que aborda a venda e o uso de absorventes menstruais, e, ainda que o último tenha recebido críticas por abordar um tema considerado tabu, ele não foi alvo de grandes ataques, ao contrário do épico de Bhansali.

Bhansali é considerado um dos diretores e roteiristas mais bem recepcionados pela população e crítica de Bollywood desde o fim da década de 1990, possuindo em seu currículo dramas históricos aclamados como *Devdas* (2002) e *Bajirao Mastani* (2015), além de ter trabalhado com atores indianos populares, como Aishwarya Rai, ShahRukh Khan, Priyanka Chopra, Deepika Padukone e Ranveer Singh. Em suas narrativas visuais, é comum encontrar referências diretas e indiretas a mitologia e contos hindus, não sendo uma surpresa que Bhansali tenha escolhido a história de Padmini como inspiração para uma nova produção.

A versão de Bhansali segue um padrão geral das contações sobre Padmini, sem o realizador ter se afiliado a alguma versão específica – apesar de ser possível perceber certas nuances com as versões nacionalistas da narrativa. A história segue a personagem principal, Rani Padmavati, uma princesa cingalesa que se casou com o rei rajput de Mewar, Rana Ratansen, e cometeu *jauhar* junto com as demais mulheres da corte após o forte de sua cidade, Chitor, ser destruído pelo Sultão de Delhi Allaudin Khilji, motivado pelo desejo de a ter como sua esposa após ter ouvido falar sobre sua renomada beleza através de Raghava, o guru real exilado, no ano de 1303.

Épicos e romances históricos que abordam amores proibidos, conflitos e obsessões atraem grande público em solo indiano, e embora muitas vezes eles abordem ou sejam inspirados por questões religiosas, como por exemplo *Jodhaa Akbar* de 2008 ou *Bahubali* e *Bajirao Mastani*, ambos de 2015, nenhum deles gerou uma recepção tão negativa quanto *Padmaavat*. O que torna o longa-metragem de Sanjay Leela Bhansali tão controverso se as contações de Padmini são conhecidas e transitam entre seus mais distantes grupos? Quais as mudanças que acontecem na narrativa exposta por Bhansali nos cinemas e na sociedade indiana contemporânea para que esse conflito exista?

Sabemos que

O que nos confronta, então, é a coexistência de várias versões da lenda em um dado momento. Entre o século XVI e o começo do século XX, sufistas, jainistas, *charans*, *bhats*, rajputs, cortes mugal, bhadraklok bengaleses e poetas urdus, todos usaram a mesma estrutura narrativa

para representar, e se relacionar, com o passado de diferentes maneiras<sup>89</sup>.

Uma hipótese para essas perguntas reside justamente no fato de que algumas narrativas sobre Padmini se entrelaçaram à memória de grupos que participaram ativamente na reconstrução de um passado mítico indiano durante o processo de formação dos nacionalismos do século XIX e internalização da modernidade europeia.

Ainda que se tenha construído e exportado uma memória nacional centrada na figura de Mohandas Gandhi, o processo de construção do nacionalismo e patriotismo na Índia cresceu de diferentes formas. Partha Chatterjee nos alerta que mesmo habitando o mesmo contexto e engajados na luta nacional e anticolonial as experiências do nacionalismo “eram narradas em linguagens muito diferentes e habitavam universos da experiência também muito distintos<sup>90</sup>”. Como consequência, percebemos na Índia contemporânea uma ansiedade social crescente, resultado do processo de formação dos novos países e estados-nação do subcontinente indiano e das mudanças sociais e econômicas que eles vêm atravessando desde a segunda metade do século XX. Dificilmente conseguiremos desenvolver uma análise homogênea que encerre todas as possibilidades e vivências que nasceram na península indiana. Mas pretendemos aqui reivindicar o conceito de *pluralismo histórico* desenvolvido por Rita Laura Segato, como uma perspectiva de estudo no qual a antropóloga nos leva a “abandonar argumentos relativistas” e reconhecer os *sujeitos coletivos* em relação aos seus processos históricos autônomos, em contato com outros povos, recusando o enrijecimento das narrativas, buscando compreender um povo a partir de seu *vetor histórico*. Compreendendo, assim, “a cultura e o seu patrimônio [...] como uma decantação do processo histórico,

---

<sup>89</sup> “What we are confronted with, then, is the coexistence of several versions of the legend at any given moment. Between the sixteenth and early twentieth centuries, Sufis, Jains, Charans, Bhats, Rajputs, Mughal courtiers, Bengali bhadralok and Urdu poets, all used the same narrative frame to represent, and relate to, the past in different ways” (SREENIVASAM, *Op. cit.*, p. 104, tradução nossa).

<sup>90</sup> CHATTERJEE, Partha; FIGUEIREDO, Fábio Baqueiro. Colonialismo, modernidade e política (Locais do Kindle 993-996). SciELO - EDUFBA. Edição do Kindle.

sedimento da experiência histórica acumulada em um processo que não se detém”<sup>91</sup>.

Ao compor uma complexa história de amor, Malik Muhammad Jayasi possivelmente não imaginaria que Padmini, Ratansen e seus obstáculos continuariam a impressionar públicos sendo exibidos através de técnicas ainda não inventadas. As narrativas sobre Padmini constituem uma *escritura* viva que foi trançada, entrelaçada, durante séculos, podemos afirmar que elas constituíram um *povo*, que no manejar de seus fios continua a compor essa tapeçaria, lendo e reescrevendo o texto em suas mãos simultaneamente.

Nesse capítulo, compreendemos os elementos principais que cercam a história de Padmini. Seus personagens Padmini, Ratansen, Alauddin Khalji, Nagmati e Gora-Badal ganharam diferentes contornos e níveis de relevância em diferentes períodos. Entre a comunidade rajput a narrativa serviu como apoio na manutenção dos ideais hierárquicos locais, não apenas sendo transmitida de acordo com as linhagens patrilineares entre reis e chefes de clãs, mas também influenciando nas dinâmicas de generificação dos espaços e no papel das mulheres dentro dos reinos rajputs. No leste da Índia, a continuação de uma tradição sufista liderada por Sayid Alaol em Arakhan e Bengala reforçam mais uma vez a continuidade de tradições literárias muçulmanas e as trocas culturais entre grupos que muitas vezes são lidos como estáticos e isolacionistas. As diferentes formas de transmissão da narrativa criaram afetos e popularizaram diferentes compreensões sobre ela. Busquei demonstrar como, na esteira de Segato, Padmini nos leva a perceber como tradições e costumes podem ser

submetidos a escrutínio e deliberação permanente e, em consequência, modificam-se, pois a permanência desse povo não depende da repetição de suas práticas, nem da imutabilidade de suas ideias. Soltamos assim as amarras que sustentam a identidade, sem dispensá-la, mas referindo-a à noção de povo, enquanto vetor histórico, enquanto agente coletivo de um projeto histórico, que se percebe como proveniente de um passado comum e construindo um futuro também comum, através de uma trama interna que não dispensa o conflito de interesse e o antagonismo das sensibilidades éticas e posturas

---

<sup>91</sup> SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial, e-cadernos CES, 18, 2012. p. 111.

políticas, mas que compartilha uma história. Esta perspectiva nos conduz a substituir a expressão “uma cultura” pela expressão “um povo”, sujeito vivo de uma história, em meio a articulações e intercâmbios que, mais que uma interculturalidade, desenham uma *inter-historicidade*. O que identifica este sujeito coletivo, esse povo, não é um patrimônio cultural estável, de conteúdos fixos, mas a autopercepção por parte de seus membros de compartilhar uma história comum, que vem de um passado e se dirige a um futuro, ainda que através de situações de dissenso interno e conflituosidade<sup>92</sup>.

Desde o século XVI os povos indianos atravessaram gigantescas ondas de mudança e suas histórias foram reescritas de novo e mais uma vez, mesmo assim, eles constituem um povo com um passado comum e que seguem construindo um projeto de futuro comum, com as ansiedades e dilemas do universo contemporâneo. Ainda que de alguns fios tenham sobrado apenas pedaços, a intenção dessa pesquisa é perceber como Padmini continua a ser um ponto central na identidade dos povos indianos e desatar os nós que Sanjay Leela Bhansali amarra no filme *Padmaavat*. Com esse objetivo, olharemos com mais cuidado para a transmissão das narrativas sobre Padmini no período de formação da nação indiana e os projetos nacionalistas que surgiram no século XIX no capítulo seguinte.

---

<sup>92</sup> *Idem*, pp. 111-112.

## CAPÍTULO 2

O século XIX é um período que se destaca por grandes mudanças nas políticas globais e locais. Centenas de revoltas anticoloniais se sucederam nesse período e na Índia não foi diferente. Durante o século XIX o subcontinente indiano nutriu uma série de mudanças religiosas e políticas significativas, resultado não apenas das novas tecnologias que chegaram aos seus portos, como o cinema. O encontro entre os modos de vida nativo e europeu produziu concomitantemente novas subjetividades que acomodavam em seu interior rupturas, complementações e um distanciamento severo entre ambas as formas de pensamento. Contudo, diferentemente dos séculos anteriores, nesse período podemos perceber algumas diferenças que coincidem com o desenvolvimento do nacionalismo indiano junto à luta anticolonial. Nesse sentido, olharemos para alguns aspectos marcantes desse período histórico, cujas manifestações permanecem a instigar ações políticas no presente.

É indispensável para esse estudo compreender o que estamos designando como *Hinduísmo*. A cultura indiana propicia para seus participantes uma variedade de conteúdos míticos e narrativas que coexistem e se reproduzem independente de fronteiras religiosas e que, concomitantemente, permanecem a salvo da exigência de fidelidade perante os textos considerados sagrados, já que muitas dessas histórias existem apenas no imaginário cultural e em tradições orais do subcontinente indiano. Quando Malik Muhammad Jayasi compôs *Padmaavat*, como um poeta sufista do século XVI, a sua relação com as narrativas populares e maravilhosas – e as crenças que as originaram – não estava circunscrita da mesma forma que para poetas do século XIX e XX, que também buscaram compreender ou transmitir histórias com estruturas e enredos similares. No espaço de quatro séculos que separa esses momentos históricos, esse território passou por mudanças profundas, resultado das transformações globais e do choque gerado pela corrida imperialista e a redução da península à condição de colônia britânica.

Nesse sentido, buscaremos compreender nesse capítulo as diferenças que as culturas e práticas religiosas atravessam na formação da Índia colonial e nacionalista a partir de um debate sobre a mobilização política do Hinduísmo. Discutiremos o conceito de *hindutva*, a idealização política do hinduísmo

moderno, e o seu desenvolvimento a partir da criação de instituições nacionalistas hindus masculinistas. Enfim, direcionando nossa atenção para a construção do nacionalismo hindu, apontaremos como o problema de gênero e a luta das mulheres foi manipulada pelos poderes hegemônicos no subcontinente, tanto por parte do governo colonial como pelas elites hindus burguesas entre os séculos XIX e XX, atribuindo às mulheres a responsabilidade de representar a nação em sua conduta e perpetuar as tradições.

## 2.1 O SURGIMENTO DO HINDUÍSMO COMO RELIGIÃO.

O Hinduísmo como religião coesa e nacional surgiu apenas em meados dos anos 1800 como um projeto de grupos intelectuais e religiosos de castas mais altas que buscavam sua inserção no mundo colonial, como grupo e povo. Assim, ele foi marcado por uma série de divisões, práticas e correspondências políticas distintas que perduram até o presente século<sup>93</sup>. O Hinduísmo tal qual visto e praticado hoje se difere em muitos aspectos às práticas nativas do sul da Ásia pré-colonial. O termo *hind* ou *Hindustan* era utilizado pelos povos persas e gregos, e mais tarde por árabes, para nomear os habitantes do leste do rio Indo<sup>94</sup>; contudo, os povos e comunidades residentes no entorno do flume não se identificavam com esse nome, frequentemente se autorreferenciando como *sindhus*. Foi no século XVI que o termo começou a ser encontrado em textos nas línguas sânscrito e bengali em referência às populações locais que não eram muçulmanas ou *yavana* (gregos e outros estrangeiros). A palavra teve seu significado e uso ampliado apenas no início da colonização britânica, quando os representantes da coroa passaram a nomear todos os falantes de hindi e dialetos próximos no norte da Índia como *Hindoo* ou *Hindu*, se estendendo mais tarde para todas as comunidades não muçulmanas ou cristãs do subcontinente, como sikhs, jainistas, budistas, dentre outros<sup>95</sup>. Ou seja, a princípio, a palavra *hindu*

---

<sup>93</sup> Refiro-me especialmente ao debate sobre a compreensão do *ser* hindu como religião e etnia/povo, visto que essa distinção pode gerar mudanças no entendimento da realidade política da Índia. Indico aqui a leitura do texto de Kancha Ilaiah para uma perspectiva do “ser hindu” visto a partir de castas mais baixas: ILAIAH, Kancha. *Why I am not a hindu: a Sudra critique of Hindutva philosophy, culture, and political economy*. Calcuta; Samya, 2002.

<sup>94</sup> Hoje, o maior rio do Paquistão, chegando a Índia através da Caxemira.

<sup>95</sup> PATTANAIK, Devdut. *Indian mythology: Tales, symbols, and rituals from the heart of the subcontinent*. Vermont: Inner Traditions/Bear & Co, 2003, p. 3.



proporcionou uma compreensão étnica dos povos contemporâneos da região e suas estruturas sociais, tendo como base as práticas religiosas e as línguas que esses grupos utilizavam.

Apenas com a presença colonial britânica e o surgimento de estudos dos povos indianos que o Hinduísmo começou a ser compreendido como uma religião, ainda que de maneira bastante precária dado o estranhamento cristão e as relações de poder que foram se estabelecendo nesse processo. Sabemos que a construção do Orientalismo, como elaborado por Edward Said, se deu a partir do estudo das religiões “orientais” e, principalmente, pelos estudos linguísticos e filológicos realizados por teóricos europeus que buscavam entre os povos da Ásia e Oriente Próximo uma ancestralidade comum, e, é claro, desenvolver uma compreensão cristã do mundo em meio as novas descobertas e explorações geográficas<sup>96</sup>. Nessa direção, enquadrar os conceitos cristãos e as estruturas acadêmicas europeias existentes nas dinâmicas locais do subcontinente indiano era uma missão árdua, mas estudiosos e orientalistas ingleses (em sua maioria no contexto da Índia, mas não apenas) se empenharam nesse projeto, transformando em uma religião nos moldes ocidentais monoteístas o que “para os praticantes nativos era simplesmente o modo de vida no qual haviam nascido”, como pontuou Devdut Pattanaik<sup>97</sup>.

Mais precisamente, ainda no início do século XIX, o Hinduísmo funcionava como um grande imã, reunindo todos os elementos dispares à sua volta. Foi na década de 1830 que, em um esforço de encontrar um elemento que fosse mais coerente do que a multiplicidade de práticas distintas que se encontrava por toda a península, orientalistas passaram a utilizar o termo para definir o que hoje se conhece como Bramanismo, um segmento do hinduísmo muito mais coeso, estruturado, com língua própria (sânscrito) e que se encontrava em toda extensão do subcontinente – sendo identificado até mesmo no arquipélago malaio <sup>98</sup>. Nem sempre os grupos brâmanes estiveram atrelados às elites políticas e sob controle total das liturgias religiosas, assim como várias

---

<sup>96</sup> SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

<sup>97</sup> “For the native practitioners it was simply a way of life into which one was born” (PATTANAIAK, Devdut. *Op. cit.*, p. 2, tradução nossa.).

<sup>98</sup> *Idem*, p. 3.

divindades adentraram ao panteão hindu após longas peregrinações e trocas religiosas entre brâmanes (incluindo Vishnu e Shiva, importantes membros da *Trimurti*), vilarejos e outros reinos com tradições específicas e castas diferentes, da mesma maneira que os textos védicos se modificaram ao serem traduzidos para outras línguas vernáculas<sup>99</sup>, o Bramanismo por si só já carrega consigo um longo processo histórico e cultural que foi apagado.

O Bramanismo passou então a ser dissecado e reconstruído por mãos orientalistas, os textos *vedas*<sup>100</sup> e *shastras*<sup>101</sup> foram classificados de acordo com as categorias e valores europeus, e parte dos textos védicos foram enaltecidos por apresentarem uma lógica “monoteísta” enquanto outros textos, em especial os textos *shastra*, foram reduzidos e ostracizados por abordarem a hierarquia de castas, o tantra, assim como a adoração e culto às divindades, práticas compreendidas pelo olhar europeu como incivilizadas e opressoras. Como consequência dessa operação o abismo entre as práticas populares e as das elites novas e velhas se tornou cada vez mais profundo, o que acabou por contribuir para o acirramento de problemas sociais e consolidar a delimitação colonial daquilo que seria percebido como “puramente” hindu em oposição às práticas “degeneradas” do povo<sup>102</sup>.

A ascensão de novas elites e o estreitamento das suas relações com o governo colonial ajudaram a esboçar as separações e os lugares das comunidades indianas dentro da formação nacional. A nova *intelligentsia* foi a principal força local ativa na reconstrução do hinduísmo e na formação do ideal de nação indiano. Contudo, suas ações estavam permeadas pelos estudos coloniais e orientalistas assimilados nas escolas, nas sociedades asiáticas, na literatura em inglês e na política do período, o que resultou na composição de uma religião hindu que era outra, excluindo práticas populares e supostas superstições, cristalizando os textos e a filosofia védica como cânone base para a sua verdadeira fé <sup>103</sup>, tal qual outras religiões monoteístas. Esse arranjo também transformava o hinduísmo na religião nacional, compatível com um imaginário nacional moderno. Isso não significa que não houve movimentos

---

<sup>99</sup> UNZER, Emiliano. *Op. cit.*, p. 96.

<sup>100</sup> *Shruti* ou revelação.

<sup>101</sup> *Smriti* ou tradição.

<sup>102</sup> PATTANAİK, Devdutt, *Op. cit.*, p. 4.

<sup>103</sup> *Idem, ibidem.*

sociais e religiosos anticoloniais que demandavam reformas do povo para o povo. Em Kerala, Sree Narayana Guru (1856-1928) liderou um grupo que almejava uma reforma social em larga escala, a abolição do sistema de castas, liberdade espiritual e igualdade social para todos, para citar apenas um exemplo. Contudo, as lutas populares foram fortemente reprimidas pelo poder colonial, que paralelamente manteve seu apoio as elites que frequentavam suas instituições.

Situar a formação do Hinduísmo como religião nos interessa em razão do lugar de partida dessa reforma. Em particular no estado de Bengala, o mesmo grupo bhadrakol que se empenhou na releitura do hinduísmo desenvolveu uma visão particular para a nova nação e suas reivindicações. Mesmo na formação do Congresso Nacional Indiano, no fim do século, a demanda por mudanças radicais era mínima, e um dos principais pontos de mobilização do INC em seu início era a permissão para realizar o exame de entrada no governo britânico na Índia, mas pouquíssimos indianos conseguiam adquirir qualificações suficientes para se matricular no exame, já que apenas pessoas ricas tinham acesso à educação britânica moderna. O novo Hinduísmo servia aos interesses das elites da mesma forma que o nacionalismo. A produção de uma religião padronizada não era apenas uma visão homogeneizante do hinduísmo para toda a península, eliminando sua composição heterogênea, mas o desenho de uma religião que se aproximava dos representantes britânicos com quem as elites conviviam e recebiam em suas casas, era uma religião que servia aos contornos da nova nação, que para não precisava necessariamente se afastar do universo britânico para os seus produtores.

## 2.2 A INFLUÊNCIA DO HINDUÍSMO NA COMPOSIÇÃO NACIONAL.

É sabido que, por ser contada por aqueles que venceram, a história tende a adquirir as características do seu locutor. Ao se debruçar sob o estudo da Índia contemporânea é preciso compreendê-la como portadora de uma história não homogênea, e, por conseguinte, não apenas hindu. Assim, reduzir a “nação indiana” somente ao estigma ou imaginário hindu é uma escolha que contribui para a manutenção da rejeição e opressão de diversos povos – e até mesmo castas hindus inferiores – da história e permanência no subcontinente, discurso

este que muitas vezes está aliado às políticas da extrema direita hindu que vigora no poder e que será abordada adiante.

A ideia de um *Hindu Rashtra*, uma nação hindu, não é uma novidade das políticas contemporâneas. O conservadorismo político hindu teve sua origem no século XIX, quando os levantes contra o Raj Britânico e as primeiras movimentações em prol da independência e da formação da nação indiana começaram a se delinear. Com o risco de perder o controle da população, o domínio britânico intensificou a administração baseada na política de dividir e governar, chegando até mesmo a repartir o estado de Bengala no início do século XX<sup>104</sup>, o que levou à divisão da população em dois grupos principais: aqueles que possuíam uma religião nativa foram chamados de hindus (hinduístas, jainistas, budistas e sikhs) de forma semelhante a períodos anteriores, e aqueles que seguiam religiões com origem estrangeira foram deixados a parte como outros (muçulmanos, cristãos, persas, judeus etc.)<sup>105</sup>. Porém, nesse interim o hinduísmo já era interpretado como uma religião e não apenas nomeava um povo. Esse binarismo foi incorporado nas reivindicações hindus visto que ele era compatível com a compreensão do passado hindu que as elites letradas em inglês produziram ao longo do século XIX junto com orientalistas, sobretudo no que tange à memória da expansão muçulmana no subcontinente. Assim, esse pensamento persistiu, orientado pelas elites hindus conservadoras, vindo a se espalhar novamente em consequência da Partição e da formação da República da Índia em 1947. A exigência de um Raj Hindu<sup>106</sup> pautado pelos ideais *hindutva* logo multiplicaram.

O termo *hindutva* foi cunhado pelo escritor Vinayak D. Savarkar<sup>107</sup> em 1923, quando a *Hindu Sangathan* (Organização dos Hindus), uma instituição centralizadora que reunia membros de todo o país, se reativou. *Hindutva* designa a essência hindu em seus aspectos espiritual, político e histórico, apesar de ser

---

<sup>104</sup> MOSTAFAVI, S. M. Globalisation and Hindu Radicalism in India. 2014. Dissertation (Master of Arts in Indian Studies). Department of Indian Studies, University of Tehran, Tehran, 2014, p. 40.

<sup>105</sup> *Idem*, pp. 39-40.

<sup>106</sup> Um governo totalmente hindu, assim como o Raj Britânico durante o período colonial.

<sup>107</sup> Também conhecido como Veer (grande) Savarkar, ele foi um grande político indiano e nacionalista hindu do início do século XX. Seu pensamento gerou muito impacto entre hindus conservadores, o que trabalharemos mais à frente no texto.

visto pelo seu criador muito mais como uma força política do que espiritual<sup>108</sup>. Com o tempo, *hindutva* passou a ser entendido como o modo “puramente indiano”<sup>109</sup> de se viver, mas durante a década de 1980, com o acirramento das disputas hindus-muçulmanas dentro do país, essa ideia começou a ser manipulada por grupos como a *Rashtriya Swayamsevak Sangh* (RSS – Organização Nacional de Voluntários) para designar a base da nação hindu desde a fundação da organização, em 1925, com foco nas tradições masculinas e militares de um hinduísmo chauvinista<sup>110</sup>.

Mesmo já possuindo quatro décadas, o projeto de nação indiana permanecia incompleto e, não só para uma parte da população, vários problemas político-sociais que foram debatidos durante o processo constitucional da Índia permaneciam. Respostas e hipóteses para essa realidade e para as mudanças necessárias em meio a globalização emergente surgiram de vários lados. Entre elas, insatisfeitos com a condição do país e as disputas recentes entre Índia e Paquistão, a ala hindu mais extrema formou a *Sangh Parivar* (*RSS Family*), um conjunto de organizações nacionalistas com o objetivo de criar uma “nação hindu”, excluindo os “não hindus” (muçulmanos, cristãos, estrangeiros, etc.) de seus círculos sociais e negando seus direitos fundamentais – assim como o governo britânico, exercendo uma influência gigantesca na cultura, política e instituições nacionais. Fazem parte da *Sangh Parivar*

Três grupos em sua linha de frente, a RSS (Organização Nacional de Voluntários), o VHP (Conselho Hindu Mundial) e uma organização de estudantes associados chamada ABVP (Conselho para Todos os Estudantes da Índia). A agenda hindu nacionalista também é levada adiante por organizações auxiliares que normalmente não são associadas com os grupos religiosos fundamentalistas, como sindicatos, conselheiros ou organizações de desenvolvimento rural. Por exemplo, a *Sangh Parivar* inclui um importante sindicato, o

---

<sup>108</sup> *Idem*, p. 30.

<sup>109</sup> Notemos que a palavra hindu ganha uma nova conotação aqui, “*Hindustan*” é uma palavra de origem persa que designa a região do subcontinente como território hindu em seu sentido inicial, em referência aos povos da região, sem distinção religiosa ou étnica. Contudo, essa palavra passou a ser mobilizada dentro do nacionalismo hindu em uma associação com o novo Hinduísmo moderno já estabelecido, passando a designar não apenas a península e seus habitantes, mas o lar dos hindus que corresponde a nova divisão, entendendo a Índia em oposição ao Paquistão, no sentido de que, sendo o Paquistão um país muçulmano a Índia deveria se tornar uma nação hindu, Hindustão.

<sup>110</sup> *Idem, ibidem*.

*Bharatiya Mazdoor Sangh* (BMS, União de Trabalhadores Indianos), que há tempos é ativo em declarar sua oposição às relações com economias estrangeiras. Da mesma maneira, afiliados da RSS como o *Seva Vibhag* (SV, Departamento de Serviços), o *Bharat Vikas Parishad* (BVP) e o *Vanvasi Kalyan Ashram* (VKA) são organizações não governamentais que têm sido ativas no trabalho com as comunidades tribais. Finalmente, a *Vidhya Bhararti* (VB, Iluminismo Indiano) é uma rede de escolas. O *Deendayal Research Institute* (DRI) tem trabalhado em pesquisas sobre o desenvolvimento rural<sup>111</sup>.

Como apresentado acima, os grupos e associações radicais e fundamentalistas hindus atuando na Índia, de norte a sul, são inúmeros. No campo político, uma grande mudança ocorreu com a ascensão do *Bharatiya Janata Party* (BJP), ou Partido do Povo Indiano, e o enfraquecimento do Congresso Nacional Indiano (INC). O BJP, apesar de procurar se apresentar como um partido não-religioso, é composto por uma esmagadora maioria hindu, e seus integrantes estão rigorosamente alinhados aos ideais *hindutva*. O partido surgiu em 1980 como desdobramento da coalisão *Janata Party*, liderada pelo *Bharatiya Jana Sangh* (BJS– 1951/1977), que tinha como objetivo criar uma grande oposição ao INC, partido de Indira Gandhi, que se encontrava abalado em consequência de conflitos internos e guerras nas fronteiras.

O BJP é considerado um braço político da *Rashtriya Swayamsevak Sangh* (RSS). A RSS é conhecida como o núcleo de todo movimento nacionalista hindu na Índia, tendo sobre seu domínio não só o BJP como também outras organizações de voluntários, que atuam em escolas, vilarejos e na sociedade em geral, promovendo e defendendo a cultura hindu – além de trabalhar na adequação de práticas equivocadas que não correspondem a *sua* norma hindu. Além disso, a RSS também possui milícias locais espalhadas por todo o país,

---

<sup>111</sup> “Three frontline groups, the RSS (National Organization of Volunteers), the VHP (World Hindu Council), and an associated student organization called the ABVP (All India Student’s Council). The Hindu nationalist agenda is also pushed forth by ancillary organizations that are not commonly associated with religious fundamentalist groups, such as labour unions, think tanks or rural development organizations. For instance, the Sangh Parivar includes a very prominent trade union, the Bharatiya Mazdoor Sangh (BMS, Indian Workers Union), which at times has been active in voicing its opposition to foreign economic linkages. Likewise, RSS affiliates such as the Seva Vibhag (SV, Service Department), the Bharat Vikas Parishad (BVP) and the Vanvasi Kalyan Ashram (VKA) are non- governmental organizations that have been active in working with India’s tribal communities. Finally, the Vidhya Bhararti (VB, Indian Enlightenment) are a network of schools. The Deendayal Research Institute (DRI) has undertaken research work on rural development”. (*Idem*, p. 5, tradução nossa)

como por exemplo a *Patit Pawan* em Pune no estado de Maharashtra, que foi criada em 1967 e inicialmente se chamava *Hindu Jajvalaya Sanghatana* (Organização de Ataque Hindu) e tinha como objetivo combater a “ameaça muçulmana” e vigiar os bairros multiculturais da região, além de defender cidadãos hindus em qualquer situação, hoje a Patit Pawan dá aulas de combate aos seus integrantes e alega que em poucas horas pode reunir cinco mil homens jovens para a luta no caso de um indivíduo hindu ser ameaçado<sup>112</sup>.

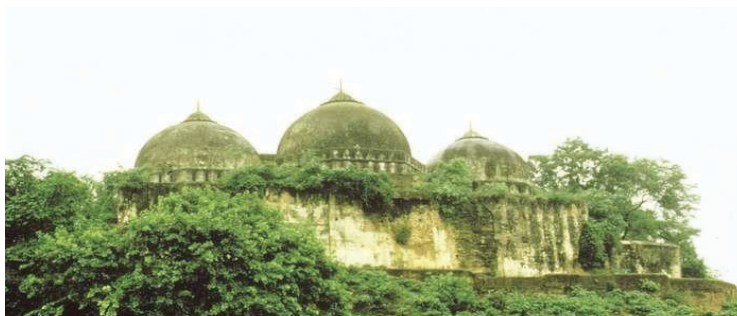
O descontentamento com o governo INC não foi suficiente para alavancar o BJP junto a grande população. A ascensão do Bharatya Janata Party ao poder está ligada à aproximação das classes média e média-alta dos ideais econômicos neoliberais que o partido agregou nas décadas finais do século XX e, principalmente, à manipulação dos discursos acerca do caso Babri Masjid, assim como seus desdobramentos. As disputas de muçulmanos e hindus por Babri Masjid (figura 1), datada do início do século XX, estava ao passo de ser esquecida quando políticos do BJP reiniciaram as discussões em torno do território, inflamando toda a comunidade hindu do país e mobilizando suas organizações na luta pela recuperação do terreno na década de 1990. A saber, Ayodhya é uma das cidades mais antigas da Índia, sendo um grande centro político e religioso. Sidarta Gautama, Mahavira e muitos outros santos hindus, jainistas e budistas viveram ou passaram por essa cidade, de modo que ela é considerada um dos locais mais importantes de peregrinação para a comunidade hindu. Tradicionalmente, acredita-se que o príncipe Rama (um dos avatares mais conhecidos da divindade hindu Vishnu) nasceu e viveu nessa cidade, onde se encontrava um templo para o seu culto, como as histórias do *Ramayana* narram, todavia, historicizar os mitos hindus é um empreendimento de difícil conclusão e não se sabe ao certo se essa cidade realmente é a mesma da história, ainda assim a comunidade hindu mantém sua crença. Durante a expansão mugal, Ayodhya foi conquistada juntamente com suas cidades vizinhas, se tornando capital da região de Awadh no século XVI, e passando por um grande processo de mudanças com a nova comunidade muçulmana que se fixou no local. Ainda nos anos 1500, um oficial do governo de Babur ordenou que uma grande mesquita fosse construída para a comunidade local em seu nome,

---

<sup>112</sup> *Idem*, p. 67.

e assim surgiu *Babri Masjid*, Mesquita de Babur – curiosamente a mesquita foi erigida em um contexto histórico e geográfico muito próximo do poeta Jayasi.

Figura 1- Babri Masjid



Fotografia da parte traseira da Babri Masjid (Mesquita de Babur) antes da sua destruição em dezembro de 1992. Disponível em: <<https://www.britannica.com/place/Babri-Masjid>>. Acesso em 20 de janeiro de 2021.

O conflito que se desenrolou em torno da mesquita já havia se apresentado anteriormente pelos mesmos motivos, naquela ocasião

Um pequeno ícone de Ram foi colocado dentro da mesquita durante a noite [em 1949], depois que a mesquita estava fechada para todos os trabalhadores. Hindus e muçulmanos, com medo de que o conflito sobre o local pudesse reacender as paixões comunais que levava à terrível carnificina seguida da Partição, deixaram para o próximo ano<sup>113</sup>.

Liderada pela *Sangh Parivar*, na segunda metade do século XX a produção de discursos hindus conservadores começou a tomar um forte contorno vitimista, com alegações de que os “verdadeiros indianos” sofriam com a influência de outras culturas e com grandes saques em seus locais sagrados e estilo de vida, especialmente pelos “invasores muçulmanos” que ainda não haviam deixado seu país. Somado à crescente islamofobia indiana nas décadas seguintes à guerra de independência de Bangladesh (Paquistão Oriental), a mobilização por líderes religiosos e figuras públicas, como Ramchandras

---

<sup>113</sup> “A small icon of Ram was smuggled into the mosque during the night, after which the mosque was closed off to all worshippers. Hindus and Muslims, for fear that conflict over the site would re-ignite the communal passions that had led to horrific carnage following ‘Partition’ the previous year.” (*Idem*, p. 47, tradução nossa.)



Paramhans (1913-2003), em todo o país teve como consequência a destruição da Mesquita Babri em 1992. Influenciada pela Sangh Parivar e por líderes do Bharatiya Janata Party, nacionalistas hindus de todo o país se uniram em uma procissão que marchou para Ayodhya. No caminho, tijolos foram recolhidos para a construção de um templo em louvor a Rama no mesmo local da mesquita. Estima-se que mais de cem mil hindus se locomoveram até o estado de Uttar Pradesh para defender o suposto local sagrado e aproximadamente 4 mil muçulmanos tenham sido mortos nessa peregrinação, além da ampla destruição de casas, comércios e comunidades muçulmanas que estavam no caminho.

O declínio do Congresso [INC] e a emergência do BJP como uma força política sólida resultou na mudança de padrões dos motins comunais. A violência comunal nas duas últimas décadas é o resultado da manipulação de sentimentos religiosos da população por organizações de direita hindu visando ganhos políticos. A politização da questão *Madir-Masjid* e a subsequente demolição da Mesquita deu ao BJP a oportunidade de consolidar o seu banco de votos. Mais que isso, nesse processo, a controvérsia criou uma divisão comunal, e a frequência de levantes aumentou durante esse período. Desde a Partição, nenhum outro incidente particular resultou na emergência da violência em quase todos os estados. De 1960 até 1980, fatores locais cumpriram um papel importante no surgimento de motins, mas desde o final de 1980, essa tendência tem mudado.<sup>114</sup>

No desenrolar das disputas por Babri Masjid o BJP mostrou o seu lado mais radical e alinhado ao *hindutva*, apoiando e criando disputas comunais em todo o país, abrindo caminho para a criação do templo *Ramjanmabhooni* em Ayodhya. O terreno da mesquita destruída em 1992 foi fechado para tanto para muçulmanos quanto para hindus enquanto o governo indiano decidia a quem entregaria o local. Após pouco tempo o terreno foi devolvido para a comunidade

---

<sup>114</sup> “The decline of the Congress and the emergence of the BJP as a strong political force resulted in shifting patterns of communal riots. Communal violence in the last two decades is a result of the manipulation of the religious sentiments of people by the Hindu right-wing organizations for political gains. The politicization of the Mandir-Masjid issue and the subsequent demolition of the Mosque gave the BJP the opportunity to consolidate its vote bank. Nevertheless, in the process, the controversy created a communal divide, and frequency of riots increased during this time. Since ‘Partition’, never before has one particular incident resulted in the emergence of violence in almost all the states. From the 1960s until 1980, local factors played a very important role in the emergence of riots, but since the late 1980s, this trend seems to be changing” (*Idem*, p.59).

hindu de Uttar Pradesh, enquanto um comitê de análise foi formado e enviado à cidade para averiguar as reivindicações feitas pelas comunidades hindus e muçulmanas. Mesmo após o resultado das avaliações arqueológicas, o debate sobre a possibilidade da existência de um templo continuou a se desenrolar e vários pesquisadores apontaram para o fato de que mesmo existindo uma construção do século X abaixo da mesquita ela poderia ser tanto uma mesquita menor ou uma estupa budista<sup>115</sup>. O caso teve fim apenas recentemente, em novembro de 2019, com o governo indiano oficialmente retornando o terreno à comunidade hindu. Em agosto de 2020 o primeiro-ministro Narendra Modi, reeleito em 2019, esteve presente em Ayodhya para um evento de celebração no qual assentou a primeira pedra da construção do templo em louvor à Rama. Quase trinta anos após o início dos debates que levaram à destruição da mesquita, a corte indiana encerrou o caso inocentando todos os acusados e envolvidos nos motins, assassinatos e na destruição da mesquita e estabelecimentos muçulmanos, inclusive importantes membros do Bharatiya Janata Party, mesmo havendo provas concretas e fotografias dos acusados no local<sup>116</sup>.

A influência colonial na formação do hinduísmo contribuiu para a reformulação de memórias de um passado ariano mítico e glorioso que entrou em declínio quando outros povos passaram a migrar pelo subcontinente, memória essa que foi reconfigurada constantemente através de produções narrativas antes mesmo do período colonial. Compreender o hinduísmo com um escopo religioso gerou constantes ansiedades sociais e xenofobia na nação indiana, principalmente contra a comunidade muçulmana, mas, para além disso, produziu um efeito de homogeneização e limpeza social não só na República da Índia como também na cultura popular e em outras instâncias da comunidade hindu. O binarismo que resulta desse processo continua a dividir os povos do subcontinente e a corroborar com a visão colonial e racista de que a Índia e os

---

<sup>115</sup> Para o debate sobre o resultado das investigações em Ayodhya, ver: <<https://thewire.in/history/ayodhya-dispute-excavation-evidence-temple-asi>>; e <[https://zeenews.india.com/news/nation/asi-submits-final-report-onexcavationinayodhya\\_117584.html](https://zeenews.india.com/news/nation/asi-submits-final-report-onexcavationinayodhya_117584.html)>. Acesso em 02 de fevereiro de 2021.

<sup>116</sup> Para mais informações sobre o caso Babri Masjid e a sentença dada em setembro de 2021 consultar: <<https://www.thehindu.com/news/national/ayodhyababrimasjiddemolitioncaseverdict/article32728552.ece>>; e <<https://www.bbc.com/news/world-asia-india-54318515>> Acesso em 20 de janeiro de 2021.

demais países da península são intrinsecamente religiosos, e de que as relações sociais produzidas nesse contexto são produzidas diretamente pelo conflito religioso produzido pelo antagonismo hindu-islã. O nacionalismo hindu perpetua essa lógica comunalista, ignorando não só os precedentes da sua formação como também a história plural da Índia, desprezando os sincretismos e diálogos inter-religiosos que aconteciam muito antes da expansão do islã<sup>117</sup>.

### 2.3 AS ORGANIZAÇÕES *HINDUTVA*: A RSS E O HINDU MAHASABHA.

Em seu famoso artigo “A cultura na sociedade”<sup>118</sup>, Michel de Certeau define as políticas culturais como “um conjunto mais ou menos coerente de objetivos, de meios e de ações que visam à modificação de comportamentos, segundo princípios ou critérios específicos”<sup>119</sup>. A partir do contexto aqui apresentado, podemos considerar sobre como o intento de criar uma nação hindu pura vem sendo propagado para a população indiana cultural e lentamente estabelecendo a idealização da direita açafrao no contexto pós-Partição. Nesse caso, os critérios e princípios utilizados no *modus operandi* da *Sangh Parivar* e suas organizações em suas ações sempre retornam à ideia de uma “hindianidade” e visam o expurgo de tudo aquilo que não se encaixa nesse essencialismo compreendido como puro, milenar e imutável.

No início do século XX o nacionalismo hindu estava dividido em dois polos: o Hindu Mahasabha e a RSS. A primeira década do novo século foi marcada por mudanças violentas tanto na práxis do governo colonial britânico quanto na ação dos grupos nacionalistas e anticoloniais crescendo pela península. O estado de Bengala foi uma das regiões mais afetadas pelas novas políticas. O governo britânico, com sua capital em Calcutá, temia que novas revoltas surgissem e se

---

<sup>117</sup> A expansão religiosa e cultural do Islã no subcontinente indiano se deu não só com disputas, mas também com acordos, tratados e a conversão de centenas de indianos ao islamismo. Sabe-se que ainda hoje é uma prática comum que grupos de páreas hindus se convertam ao islã como forma de escapar da opressão sobre suas vidas e seus corpos. Em muitos contextos diferentes podemos encontrar boas relações entre hindus e muçulmanos, que escapam a narrativa nacionalista hindu. Durante a Partição, por exemplo, era comum em várias regiões que a única diferença entre homens hindus e muçulmanos fosse o fato de homens muçulmanos serem circuncidados, suas vestimentas, línguas, nomes e outras características em nada diferiam de um homem hindu.

<sup>118</sup> CERTEAU, Michel. “A cultura na sociedade”. In: A cultura no plural. Campinas: Papyrus, 2005, pp. 191-220.

<sup>119</sup> *Idem*, p. 195.

utilizou dos conflitos das classes altas hindus com a comunidade muçulmana para evitar uma possível união de ambos os grupos. Com base na sua experiência anterior a política de “dividir e governar” se amplificou de tal forma que Bengala foi dividida em 1905, uma parte para os muçulmanos e uma para os hindus e outras religiões nativas. O domínio com base nas religiões da população indiana foi utilizado em todas as formas de ação política por parte dos britânicos.

Para evitar a crescente nacionalista, os primeiros pedidos do INC foram aceitos e as reformas Morley-Minto deram prosseguimento às decisões ambíguas do governo colonial. Como visto anteriormente, o INC foi formado por uma pequena elite hindu que reivindicava principalmente facilidades para adentrar na administração britânica da Índia e muitos grupos revolucionários não partilhavam da sua visão e política. As reformas permitiram que um número maior de indianos ocupasse cargos públicos e políticos, porém agora uma parcela das vagas estava reservada para representantes muçulmanos, o que enfureceu a ala hindu conservadora.

De acordo com o Censo de 1901, a população total de Bengala era 78.493.410 pessoas. 18.950 pessoas foram registradas como empregados em serviços governamentais e 22.530 pessoas como trabalhando nas “profissões”. Bramanes, baydias [médicos ayurvédicos] e kayashts [uma sub-casta alta com status comparável aos xátrias], que constituíam 5,2 por cento da população, possuíam 80,2 por cento das nomeações para cargos governamentais altos, enquanto hindus de casta baixa possuíam 9,5 por cento e muçulmanos 19,3 por cento. No mesmo ano, hindus constituíam 94 por cento de todos os estudantes em faculdades de arte, 96,2 por cento de todos os estudantes de faculdade profissionalizantes e 88 por cento em escolas<sup>120</sup>.

---

<sup>120</sup> “According to the 1901 Census, Bengal’s total population was 78,493, 410 persons. 18,950 persons were recorded as employed in government services, and 22,530 persons as working in the “professions”. Brahmins, Baidyas, and Kayashts, who constituted 5.2 per cent of the population, had 80.2 per cent of the total appointments to high government positions, where lower-caste hindus had 9.5 per cent and muslims 10.3 per cent. In the same year, hindus constituted 94 per cent of all students in arts colleges, 96.2 per cent of the students in professional colleges, and 88 per cent in high schools.” (SREENIVASAM, Ramya. *Op. cit.*, p. 171).

Em 1906, a Liga Muçulmana foi fundada pela elite muçulmana de Bengala que não se sentia representada pelo INC e temia que seus interesses fossem apagados em meio às reivindicações hindus. A inabilidade do Congresso de contemplar as comunidades indianas e suas diferentes pautas criou inimigos de ambos os lados. Não só a comunidade muçulmana se sentia excluída de suas reivindicações como as comunidades hindus mais conservadoras os consideravam demasiado liberais e próximos do governo colonial. Esse descontentamento com o INC como representante da população indiana já era conhecido nas décadas anteriores, mas com a formação da Liga Muçulmana o que era apenas um sentimento de insatisfação tomou outros rumos.

A notícia da divisão de Bengala e da nova participação muçulmana no governo também preocupou as elites hindus em outras regiões da Índia britânica. Apesar de hoje constituir uma minoria, a população muçulmana indiana representava um terço da população do subcontinente antes da Partição e o mero pensamento de que eles poderiam voltar a governar sob o subcontinente causou pânico entre os nacionalistas hindus, que os consideravam mais ameaçadores do que o governo colonial. Em razão disso, um grupo de hindus no Punjab formou uma pequena assembleia para discutir os problemas do período e defender a comunidade hindu, o número de integrantes logo começou a crescer no norte da Índia até que, liderados por Vinayak D. Savarkar, o mesmo pensador político e ativista que desenvolveu o conceito de *hindutva*, se criou o Hindu Mahasabha, um partido político pensado em oposição à Liga Muçulmana com o objetivo de proteger os direitos hindus e impedir o desenvolvimento do islamismo dentro do futuro país.

Em seus primeiros passos, o Hindu Mahasabha logo optou por buscar um apelo popular e a mobilização de massa, estratégia usada em movimentos anteriores em Maharashtra <sup>121</sup>. Ainda que estivesse repleto de problemas internos, o Congresso Nacional Indiano se desenvolveu na primeira metade do século XX buscando incluir outros segmentos da população indiana em sua composição e políticas, movimentando-se em uma direção contrária ao governo colonial e a favor da independência da Índia. O Hindu Mahasabha pelo contrário, se opôs ao governo colonial, mas incorporou a visão comunalista em seu

---

<sup>121</sup> HANSEN, Thomas Blom. *The saffron wave: democracy and hindu nationalism in modern India*. New Jersey: Princeton University Press, 1999, p. 92.

movimento, empreendendo um processo prático e material de purificação do próprio hinduísmo (como desenvolvido no século anterior) e expurgo de todo e qualquer elemento muçulmano de sua práxis, enxergando até mesmo o INC e seus integrantes como inimigo, posto que eles se tornaram hindus corrompidos – o que não impediu que membros do INC participassem de ambos os grupos.

Anos depois, na década de 1920, um dos integrantes do INC, Keshav Baliram Hedgewar (1889-1940), médico, hindu, marata<sup>122</sup> e nacionalista convicto desde sua juventude, rompeu com o partido por não concordar com as novas políticas escolhidas e a influência que o advogado Mohandas Gandhi passou a exercer após seu retorno à Índia em 1915.

Fortemente influenciado por Savarkar e outros líderes hindus de Maharashtra, K. B. Hedgewar fundou o Rashtrya Swayamsevak Sangh (RSS) em 1925, com o objetivo de desenvolver a base para a criação de uma nação hindu, livre de estrangeiros e práticas hindus deturpadas<sup>123</sup>. Notemos que Savarkar e Hedgewar possuem um histórico em comum, ambos nasceram em famílias brâmanes da região de Maharashtra, na Índia Ocidental, cresceram durante a formação do primeiro grande movimento anticolonial de massas, iniciado nos festivais hindus marata em louvor a divindade Ganesha por B. G. Tilak<sup>124</sup>, receberam educação ocidental, ambos pertenciam a uma elite política e religiosa que sempre esteve afastada dos homens e mulheres comuns. Apesar disso, o plano para efetivar o *hindu rashtra* desenvolvido pelos dois grupos divergem em sua forma de ação, acabando por se complementarem no fim.

A principal diferença entre o Hindu Mahasabha e a RSS reside no fato de que “Savarkar focou na política, agitação e mobilização políticas das massas, enquanto Golwakar focou em um ativismo cultural mais introvertido e “construção de caráter” hindu<sup>125</sup>. Contudo, a estratégia política foi o único ponto que se manteve divergente entre um e outro até o tempo presente, mesmo assim, suas ações se mantiveram baseadas nos princípios *hindutva* e foram realizadas por organizações e subgrupos completamente masculinos.

---

<sup>122</sup> Nascido em Maharashtra.

<sup>123</sup> *Idem*, p. 93.

<sup>124</sup> Bal Gangadhar Tilak (1856-1920) é considerado o primeiro líder nacionalista da Índia.

<sup>125</sup> “Savarkar focused on politics, agitation, and political mass mobilization, whereas Golwalkar focused on more introverted cultural activism and “character building” (*Idem*, p. 92, tradução nossa).

O pensamento e a forma de ação do nacionalismo hindu dificilmente possibilitam a inclusão das mulheres em suas dinâmicas. Isso porque Madhavrao Sadashivrao Golwalkar (1906-1973), segundo líder da RSS, continuando o trabalho de Hedgewar após a sua morte, se apropriou de práticas religiosas pré-existentes e técnicas de lutas marciais e prática de yoga para desenvolver a rotina dos integrantes de sua organização, e essas atividades e rituais eram praticadas exclusivamente por homens em grupos, enquanto suas mulheres estavam encarregadas dos afazeres domésticos e rituais menores. Além disso, ao manter a RSS como um grupo uniforme, não apenas em ideologia, mas no padrão de origem de seus membros (homens letrados de castas altas, como brâmanes e xátrias), ela se posicionava como antagonista dos movimentos sociais “afeminados” liderados por Gandhi, inspirado pela tradição bhakti e com adeptos de diferentes regiões, religiões, castas e gênero<sup>126</sup>.

A principal justificativa para a exclusão das mulheres era baseada na diferença espiritual e social dos gêneros retirada dos textos védicos (principalmente do Código de Manu), mas, de fato, era muito difícil adaptar as práticas do *hindutva* para as mulheres fora do ambiente doméstico. O hinduísmo moderno era masculino em toda sua composição e os homens brâmanes usufruíam dessa lógica em suas vidas já que a tradicional divisão de fases da vida hindu era pensada para si. Por serem responsáveis por reproduzir suas casas e famílias as mulheres não eram incentivadas ou permitidas a realizar a renúncia do mundo, última fase do *dharma*, em que se abandona as relações familiares. Dessa forma, a participação das mulheres no nacionalismo hindu se resumiu à manutenção de uma conduta tradicional e casta. Enquanto a imagem da nova mulher hindu como representante da nação indiana circulava em obras artísticas por toda a península com o *slogam Vande Mataram* (“Eu venero a mãe”, no sentido de “eu venero a Índia”), elas permaneceram sem voz ou participação política entre os nacionalistas hindus conservadores, o contrário visto nos movimentos de massas liderado por Gandhi, que tinham a participação das mulheres indianas como parte vital para seu sucesso.

Na década de 1930, uma jovem viúva e mãe brâmane, Lakshmi Kelkar (1905-1978), se inspirou nas falas de Mohandas Gandhi e começou a trabalhar

---

<sup>126</sup> *Idem*, p. 93.

em prol das mulheres e de sua filha. Kelkar abriu uma escola para meninas após considerar que as escolas abertas não eram boas o bastante e não contemplavam a grandeza do passado hindu e suas tradições; ela se especializou e se tornou uma grande educadora e administradora, atraindo cada vez mais alunas de famílias ricas e castas altas para sua instituição. Sentindo-se em perigo devido à grande violência e à ameaça de estupro por grupos rivais, tanto britânicos quanto muçulmanos em conflitos comunalistas, segundo nos conta as narrativas hindus, Kelkar procurou Gandhi pedindo ajuda para criar uma organização que ensinasse autodefesa para meninas e jovens mulheres, visto que mesmo as organizações hindus mais radicais e militaristas não as protegiam. Após várias tentativas frustradas a educadora procurou a liderança da RSS pedindo ajuda para sua organização, após várias discussões e críticas Hedgewar concordou que mulheres ainda não deveriam ser aceitas na RSS, já que “as capacidades físicas e lugares diferentes na vida social dos homens e da mulheres apenas criariam confusão”<sup>127</sup>. Apesar disso, ele ajudaria a criar uma outra organização para desenvolvimento espiritual e capacidades físicas apenas para mulheres, com um plano desenvolvido por mulheres e uma organização completamente feminina, tal qual a própria RSS, e claro, as mulheres deveriam cooperar para o aprimoramento e formação da nação hindu.

Em 1936 foi criada a primeira organização filiada a RSS, a Rashtriya Sevika Samiti ou Comitê Nacional de Mulheres Voluntárias, com sede em Maharashtra. Nela, as mulheres, crianças, esposas e viúvas de membros da RSS, realizavam encontros diários onde praticavam artes marciais, artilharia e eram ensinadas na ideologia do hindutva, assim como os homens, mas essa ação de “emancipação controlada” ainda estava limitada às mulheres da elite hindu<sup>128</sup>. Como base religiosa, a organização feminina comparecia aos mesmos rituais e festivais hindus que seus familiares masculinos, mas com o tempo desenvolveram uma forma de culto que privilegiava rituais e narrativas femininas, além de passarem a prestar louvores apenas a divindades femininas do panteão hindu. A entrada de mulheres de castas baixas na Rashtriya Sevika Samiti só foi permitida no final do século XX, em consequência das dificuldades enfrentadas para manter as adolescentes de famílias da RSS na organização de forma

---

<sup>127</sup> *Idem*, p. 97.

<sup>128</sup> *Idem*, pp. 98-99.



conservadora. Todavia, o ensino para meninas de castas altas e baixas eram diferenciados, enquanto as meninas sudras e vaixás, em geral, eram ensinadas em técnicas de autodefesa, se preparando para um confronto e violência física, as meninas brâmanes estudavam os ensinamentos sagrados e aprimoravam sua espiritualidade e intelecto, já que suas mentoras consideravam que elas não seriam expostas a violência da mesma forma que as meninas e adolescentes vindas das margens<sup>129</sup>.

O Hindu Mahasabha se manteve rígido e masculinista mesmo com as mudanças trazidas pela década de 1940, permanecendo como uma instituição política engajada – ainda que com pouco alcance. A RSS, pelo contrário, com sua organização e rotina em grupos e sua práxis voltada à religião e cultura soube se adaptar as dificuldades e repúdio de certas comunidades e de partidos de esquerda para com as elites bramânicas, o que acabou por construir uma base sólida e contribuir para a ação e futura popularidade da organização no fim do século XX até os dias atuais.

Quando Mohandas “Mahatma” Gandhi foi assassinado por um nacionalista hindu chamado Nathuram Vinayak Godse, em 1948, Savarkar foi considerado um dos principais suspeitos de ter causado a sua morte, tanto pela polícia britânica quanto pela população indiana<sup>130</sup>. A morte de Gandhi somada à violência causada pela Partição da Índia e pela migração em massa de milhares de hindus e muçulmanos para seus novos países deixou sequelas gigantescas na população indiana, prender o culpado pelo crime contra Gandhiji<sup>131</sup> de repente concentrou todos os esforços do país e os partidos e organizações ultranacionalistas foram tidos como os principais suspeitos devido às décadas de declarações contrárias e repúdio ao líder do movimento *Quit India*. Como Primeiro-Ministro, Jawaharlal Nehru utilizou a morte de Gandhi para banir a RSS e mais de vinte mil integrantes foram presos e investigados pela polícia indiana, ainda que o próprio Godse tivesse admitido que Savarkar era sua maior inspiração ao invés de Golwalkar, o partido Hindu Mahasabha permaneceu legal

---

<sup>129</sup> *Idem*, p. 101.

<sup>130</sup> Sobre esse assunto ver ANANTHAMURTHY, Udipi R. *Hindutva or Hindi Swaraj*. India: Harper Collins, 2016; e NOORANI, Abdul G. *Savarkar and Hindutva: The Godse Connection*. New Delhi: Balaji World of Books, 2004.

<sup>131</sup> Forma respeitosa e carinhosa de que a população indiana passou a utilizar para se referir a Gandhi.

e atuando na Índia Ocidental, mas passou por grandes perdas ao ser estigmatizado como assassinos de Gandhi em Maharashtra, onde possuía sua sede<sup>132</sup>. Vinayak Savarkar foi absolvido da acusação de conspiração contra Gandhi pela polícia britânica, mas foi preso novamente pouco tempo depois de sua soltura por continuar realizando discursos nacionalistas públicos. Entretanto, ainda hoje muitos pesquisadores o consideram como um dos principais arquitetos do assassinato de Gandhi.

## 2.5 A INFLUÊNCIA DO NACIONALISMO NA CULTURA INDIANA.

Desde suas formações iniciais, os nacionalismos indianos utilizaram de produções culturais e narrativas como modo de propagação de seus ideais, uma prática comum no século XIX e que não foi diferente com o nacionalismo hindu.

Ainda que as elites burguesas tivessem condições financeiras e meios para produção de jornais e outras publicações impressas, a censura e a perseguição britânica impediram o uso dessa tática por diversas vezes. As publicações de panfletos e convites para grupos revolucionários permaneceu na clandestinidade, enquanto editoriais favoráveis ao governo britânico e a industrialização da Índia recebiam o aval do governo colonial. Por esse motivo, várias sedes de jornais foram invadidas e destruídas durante motins anticoloniais e nacionalistas.

Restou à literatura e ao teatro a missão de levar adiante os ideais patrióticos, mas, em função das baixas taxas de alfabetização, o teatro conseguiu se infiltrar em meio a diversidade da população indiana e reproduzir as novas narrativas nacionais por toda a extensão do subcontinente, rompendo diversas barreiras. O alcance do teatro indiano e a grande produção de peças políticas acabou por chamar atenção da administração britânica e logo começou a enfrentar dificuldades de ação e produção.

Em 1876, “a Lei de Performances Dramáticas, 1876” foi introduzida. Ela deu o poder de banir todas as peças que possuíam conteúdo antigoverno para as autoridades coloniais. É interessante notar que

---

<sup>132</sup> HANSEN, Thomas Blom. *Op. cit.*, p. 96.

essa lei foi implementada até 2001, permitindo então as autoridades da Índia independente para exercer controle e censura<sup>133</sup>.

Com a impossibilidade de elaborar roteiros com críticas diretas ao poder colonial, a reencenação de histórias míticas hindus e épicos pré-coloniais foi utilizada como forma de resistência à lei de 1876 e abriu possibilidades para a criação de novas narrativas nacionais que recuperavam o imaginário de um passado hindu-ariano glorioso e transmitiam com facilidade a forma futura da nação prometida pelos nacionalistas hindu, sem a presença de estrangeiros, sem outras religiões, com mulheres puras e castas e soberania das castas altas sobre os direitos e vidas da comunidade *dalit*<sup>134</sup>.

Os espetáculos apresentados em Calcutá também favoreceram a formação da identidade bhadralok e do afastamento do grupo em um desvio anticolonial. Peças como *Sarat-sarjini* (1874) de Upendranath Das e *Sarjini* (1875), do famoso compositor e artista Jyotirindranath Tagore, irmão mais velho de Rabindranath Tagore, marcaram o período com o seu discurso anticolonial, poesias e músicas patrióticas que inspiraram as gerações seguintes. De fato, dado sua presença na cultura indiana em séculos anteriores e sua conhecida manipulação política, nossa heroína Padmini – e a saga de Chitor – também foi adaptada em um roteiro para teatro, como uma alegoria sobre a necessidade da realização de luta e sacrifícios para a formação da nação indiana.

A primeira apresentação de *Sarjini ba Chitor Akraman*<sup>135</sup> ocorreu em 1875, três anos antes da promulgação da lei de censura sob o teatro. O enredo da peça pública mantinha apenas três personagens principais como nas versões anteriores da narrativa: a rainha Padmini, o sacerdote real Bhairavacharya e o sultão Alauddin, enquanto os outros personagens ganham novos nomes, identidades e ações. O rei de Chitor, Rana Lakshmansinha (um novo nome) foi ameaçado pelo sultão Alauddin para entregar sua esposa e rainha de grande beleza, Padmini. Como um rana rajput, Lakshmansinha não se deixa

<sup>133</sup> "In 1876, "The Dramatic Performances Act, 1876" was introduced. It gave the colonial authorities the power to ban all plays that had anti-government content. It is interesting to note that this act was implemented until 2001, thus allowing also the authorities of independent India to exercise control and censorship" (DIMITROVA, Diana. *Hinduism and the Hindi Theater*. New York: Palgrave Macmillan, 2016, p. 32, tradução nossa.)

<sup>134</sup> *Idem*, p. 33.

<sup>135</sup> TAGORE, Jyotirindranath. *Sarjini ba Chitor Akraman*. 1875. In: SREENIVASAN, Ramya. *Op. cit.*

enfraquecer e, em busca de estratégias contra o sultão, procura o sacerdote real para buscar ajuda de suas divindades protetoras, contudo, o sacerdote possui um acordo secreto com o vilão da história e exige que a filha do rei e Padmini seja sacrificada para uma divindade feminina em troca de proteção. O triste pedido é acatado pelo rei, mas uma batalha interna se desenrola quando o noivo da pobre *Sarojini* desafia o *rana*, indo contra sua vontade. A exigência do sacrifício acaba por ser uma artimanha para enfraquecer o reino e, quando a questão é resolvida, o rei de Chitor decide sacrificar outra mulher da corte no lugar da filha, mas é tarde demais. Alauddin já cercou a cidade com seu exército e agora pede que não apenas Padmini, mas todas as mulheres rajputs sejam entregues para ele com ameaça de que todos os templos hindus serão destruídos se seu pedido não for cumprido. Sem saída, os homens decidem buscar lutar por suas mulheres, seguindo os códigos de conduta rajput, defendendo seu reino até o último momento enquanto as mulheres são levadas a realizar *jauhar* lideradas por Padmini. A narrativa é ainda mais complexa e repleta de outras personagens e problemas, Tagore, por exemplo, cria uma nova personagem muçulmana chamada Roshenara que, a certa altura, é capturada por soldados rajputs e acaba por se apaixonar pelo seu sequestrador<sup>136</sup>. De modo inverso e contraditório, Roshenara não teme os homens rajputs, já que eles são apresentados como homens que respeitam as mulheres (“Ó linda... não tenha medo. Venha conosco. Guerreiros rajputs sabem como honrar uma mulher”<sup>137</sup>), porém, no fim, é a mulher muçulmana que acaba por ser sacrificada no lugar da princesa hindu.

Essa peça de Tagore (e outras escritas posteriormente) torna agressivamente explícito o projeto nacionalista hindu com cada fala e personagem cuidadosamente elaborado: o mito de origem, a associação entre os locais de peregrinação hindu e o território, as línguas faladas por cada personagem, assim como os papéis sociais da nação, e o seu mais antigo inimigo. Todos os elementos políticos e problemas do subcontinente que estavam divididos em versões diferentes da história de Padmini foram aglutinados nessa obra, e por mais violento que pareça, a elite hindu que

---

<sup>136</sup> SREENIVASAM, Ramya. *Op. cit.*, p. 167.

<sup>137</sup> “O beautiful one... do not fear. Come with us. Rajput Warriors know to honor woman.” (*Idem, ibidem*)

formava a plateia recebeu a narrativa com grande entusiasmo e euforia, como uma das atrizes Binodini Dasi (uma das poucas integrantes do espetáculo que não possuía origem bhadrakok) registrou em seus textos autobiográficos<sup>138</sup>. O espetáculo continuou a ser reproduzido até sua proibição pela Lei de Performances Dramáticas, mas durante o Movimento Swadeshi surgiram outras peças sobre Padmini, entre elas, outra versão da família Tagore, em 1909, dessa vez por Abanindranath, para um público infantil. Curiosamente, enquanto importantes pensadores nacionalistas glorificavam e reescreviam a história da Índia a partir do imaginário rajput no início do século XX, os reinos rajaputras se encontravam enfraquecidos por levantes camponeses, incluindo Mewar<sup>139</sup>.

A popularização do teatro hindu em hindi também contribuiu para um ressurgimento do sânscrito e o apagamento do teatro em outras línguas, mesmo peças escritas em tâmil, telugo e marata passaram a ser apresentadas em hindi e reescritas para produzir o efeito esperado pelos nacionalistas hindus. Com toda a atenção que o teatro em hindi passou a receber e os esforços operados por seus produtores, ele se tornou um representante do teatro nacional e influenciou outras formas de teatro nativas<sup>140</sup>.

No desenrolar do século XX o teatro permaneceu sendo uma forma de arte acessível a população da Índia e as narrativas nacionalistas alcançaram o povo a partir das novas tecnologias adaptadas ao teatro, “através de apresentações ao ar livre de temas tradicionais, através de peças de rádio nos anos 1950, através de peças televisivas depois dos anos 1970 e pelo teatro de rua contemporâneo”<sup>141</sup>. Por conseguinte, o teatro em hindi estabeleceu um padrão narrativo oriundo da mitologia hindu reconstruída pelo nacionalismo do século XIX, fortemente, influenciado pelo *hindutva* que foi herdado pelas produções narrativas populares do século XX, como as novelas e, inevitavelmente, o cinema.

No universo cinematográfico, entre as décadas de 1910 e 1930 que abarcam o cinema mudo, a representação das mulheres indianas modernas encarnadas nas atrizes, também marca o processo de generificação das

---

<sup>138</sup> *Idem*, p. 168.

<sup>139</sup> *Idem*, p. 181.

<sup>140</sup> DIMITROVA, Diana. *Op. cit.*, p. 35.

<sup>141</sup> “Through open air enactments of traditional themes, through radio-plays in the 1950s, through TV-plays after the 1970s and through contemporary street-theatre” (*idem*, p. 32, tradução nossa).

identidades nacionais e as disputas sobre o corpo feminino e a construção da feminilidade indiana (e masculinidades) <sup>142</sup> . Os mais de treze mil filmes produzidos em duas décadas apresentaram “nova mulher indiana”, moderna e ocidentalizada que será transformada com a chegada do cinema falado e a agitação da década de 1930. Ao passo que o nacionalismo hindu ganha força entre as massas, essas mulheres “modernas e independentes” são apagadas do cenário cinematográficos e substituídas por mulheres novamente domesticadas para encarnar os ideais nacionalistas hindus conservadores. Era preciso que as atrizes e aspirantes a estrelas do cinema não fossem mulheres despreparadas e de origem quaisquer, mas educadas e cultas, além de proficientes em hindustani (uma variação de hindi e urdu), já que a voz do cinema não poderia tomar forma em línguas de comunidades muçulmanas. A perseguição a atrizes (e atores) que não se encaixavam nos padrões impostos pela agenda nacionalista foi tão forte que muitas foram forçadas a mudar seus nomes, sotaques e aprender outras línguas para se manterem na indústria. Patience Cooper (1905–1993), a primeira mulher indiana a protagonizar um filme no cinema indiano, foi esquecida e até hoje é apagada da história do cinema, atitude que facilitou para que Devika Rani (1908-1994), neta de Abanindranath Tagore, uma mulher bhadrlok educada para os padrões da elite nacionalista fosse considerada a primeira estrela indiana<sup>143</sup>. Esse foi o destino de muitas atrizes que perderam suas carreiras em função de atributos como origem, casta, escolaridade, entre outros. Essa dinâmica exclusivista foi ainda mais agravada no contexto pós-partição, não apenas com artistas do cinema e da televisão, mas também com poetas, músicos e muitos outros.

A ação da *Sangh Parivar* e suas organizações não se limitaram aos meios culturais após o retorno da RSS a cena pública na década de 1950. Com novas estratégias, a direita hindu inaugurou a *Vishva Hindu Parishad* (VHP), uma organização responsável por administrar o trabalho de seus integrantes em ações culturais, religiosas e educativas gratuitas para a população hindu, com a justificativa de que dessa forma o *hindu rashtra* poderá se concretizar. Em 1966

---

<sup>142</sup> RAMAMURTHY, Priti. All-Consuming Nationalism: The Indian Modern Girl in the 1920s and 1930s. In: WEINBAUM, A.E., A.E., Thomas, L.M., Ramamurthy, P., Poiger, U.G., & Dong, M.Y. *The Modern Girl Around the World: Consumption, Modernity, and Globalization*. Durham: Duke University Press, 2008, p. 150.

<sup>143</sup> *Idem, ibidem*.

a VHP abriu as portas de seus “centros de desenvolvimento tribais” (*Vanvasi Kalyan Ashram*) em todo o país em regiões tribais e periféricas, onde os membros brâmanes voluntários da RSS atuam entrelaçando trabalhos sociais e a “reconversão” de hindus tribais que praticam rituais e crenças “corrompidas” pelas culturas estrangeiras, novamente ignorando a pluralidade das práticas nativas e divulgando um hinduísmo nacional único. Segundo uma conferência da VHP, em 1967, um bom hindu deve inicialmente realizar seis requerimentos de forma constante: visitas aos templos, pujas (culto a divindades) em suas casas, conhecimento da geografia sagrada da nação com seus mitos, e por fim, lealdade a nação e a cultura hindu<sup>144</sup>. Para novos membros tribais também é oferecido ajuda médica, acesso a centros de educação e bolsas de estudos, hospedagens durante peregrinações e visitas a grandes cidades em alocações da organização para homens e suas famílias<sup>145</sup>.

Apesar do trabalho da RSS e VHP na segunda metade do século XX trazer consigo um discurso ultranacionalista hindu, elitista e opressor, que de certa forma advoga para si uma tradição hindu-ariana milenar, suas ações continuam entremeadas a práticas e leituras colonialistas da cultura indiana, principalmente as mudanças recentes produzidas entre o hinduísmo tribal, que se assemelha intrinsecamente com os modos de ação, simplificação e apagamento religioso empregado historicamente com missionários católicos na Índia, como vários pesquisadores da direita hindu tem apontado.

## 2.5 NARENDRA MODI E A AMPLIAÇÃO POLÍTICA DA RSS NO SÉCULO XXI.

No século atual, a operação cultural empreendida por Narendra Modi (1950), primeiro-ministro desde 2014, abrange uma série de setores sociais e instituições e opera um apagamento de culturas e religiões minoritárias do subcontinente, mas nenhum outro grupo tem sido tão afetado quanto a comunidade muçulmana indiana. Como vimos, a construção do “muçulmano inimigo” empenhada pelas elites hindus está relacionada à formação do nacionalismo indiano. A divisão da nação indiana e a criação de um país muçulmano utilizando parte do território amplificou o ódio à minoria islâmica dentro da Índia e a violência comunalista continuou a se amplificar.

---

<sup>144</sup> HANSEN, Thomas Blom. *Op. cit.*, p. 103.

<sup>145</sup> *Idem, ibidem.*

O comunalismo é um dos mais sérios problemas na Índia contemporânea, exemplo disso foi o caso do estado de Gujarat, em 2002, que estava sob o governo de Narendra Modi e o BJP. De fevereiro a abril a comunidade muçulmana foi incansavelmente perseguida e destruída, e esta foi considerada por muitos uma ação de limpeza étnica explícita, e Modi simplesmente ignorou a violência no estado já que a maioria dos hindus que atacaram nos motins pertenciam as organizações da RSS, como o próprio governador. A clara falta de atitude do então governador para defender a população islâmica do Gujarat, uma das mais antigas da península, o levou a ser considerado o integrante mais extremo do Bharatiya Janata Party à época – o que, no entanto, não impediu que ele assumisse a cadeira de Primeiro-Ministro da Índia em 2014.

Seguidores do *hindutva* erguem slogans como “*musulman ke do hi sthan — Pakistan ya Kabristan*” (“existem apenas dois lugares para os muçulmanos – O Paquistão ou o Cemitério”) e criam agitações alegando que a comunidade muçulmana é leal apenas ao Paquistão, sendo uma ameaça para a segurança nacional e a cultura indiana. Famílias muçulmanas que escolheram ficar no país e aquelas que não possuíam recursos financeiros para atravessá-lo até as fronteiras do Paquistão e Bangladesh sofrem até hoje com o estigma da Partição, além de serem vistos como “traidores”, “terroristas”, “criminosos” e “antinacionais”<sup>146</sup>.

Os departamentos educacionais e as universidades vêm sofrendo grandes mudanças e cortes nas últimas décadas e escolas muçulmanas ou multiculturais têm sido fechadas. A área de História, em especial, tem sido bastante afetada em função do empenho por parte do governo e de outras instituições na reformulação das narrativas que compõem a História da Índia. Mudanças estas que visam o apagamento de outras culturas indianas e a censura da história de grupos minoritários. Em entrevista concedida ao site *Reuters*, em março de 2018<sup>147</sup>, Mahesh Sharma, então Ministro da Cultura, afirmou que um comitê de membros do RSS estaria reescrevendo a história indiana partindo do princípio de que a população hindu atual era descendente direta dos primeiros nativos que viveram no subcontinente e que os textos

---

<sup>146</sup> MOSTAFAVI, S. M. *Op. cit.*, p. 32.

<sup>147</sup> Matéria completa disponível em: <<https://www.reuters.com/investigates/special-report/india-modi-culture/>> Acesso em 17 de janeiro de 2021.



sagrados hindus deveriam ser compreendidos como fontes para a verdade sobre a história dos habitantes do país, alegando que esse conhecimento deveria moldar os currículos escolares<sup>148</sup> – ignorando por completo as dinâmicas plurais que deram origem ao subcontinente e os sistemas migratórios que formaram sua população. Tais discursos corroboram diretamente para isso e criam novos casos como Babri Masjid na Índia contemporânea. Trinta anos após a entrada do Bharatiya Janata Party no poder, o objetivo de alcançar o Raj Hindu ideal tem feito novos aliados não-hindus através da modificação de livros didáticos e da reestruturação das escolas organizadas pelo RSS, como também pelo fluxo migratório de indianos para nações ocidentais, e alianças do BJP com países onde a dinâmica neoliberal é preponderante e há propaganda massiva sobre o crescimento econômico indiano – o que resultou na vitória das eleições de 2014 e elegeu Narendra Damodarcas Modi como primeiro ministro da Índia, mesmo com inúmeras acusações sobre suas crenças, seu governo e partido.

Contudo, não nos esqueçamos que a resistência ao *progom* açafração tem sido presente em todos esses anos de enrijecimento político. Movimentos sociais e ativistas feministas, muçulmanas, *dalits* e estudantes sempre se pronunciaram e foram às ruas em protesto diante das novas políticas. Prova disso foram os protestos contrários a alteração da Lei de Cidadania (Citizenship Amendment Act), que chegaram a ser comparados aos gigantescos protestos guiados por Gandhi. A emenda proposta por Narendra Modi e aprovada pelo parlamento em dezembro de 2019, excluiu o direito da cidadania indiana e o registro de cidadão de quase 1,9 milhões de muçulmanos imigrantes, tornando-os imigrantes ilegais e os expondo a uma violência ainda maior e péssimas condições de vida<sup>149</sup>.

Para além disso, as formas de resistência pacífica empreendidas durante a luta anticolonial têm retornado com mais força nos últimos anos, envolvendo o boicote às indústrias, comércios e instituições que apoiem ou estejam alinhadas ao *hindutva*; à desobediência a leis arbitrárias e injustas; manifestações e movimentações via redes sociais; boicote de eventos e aulas ministradas por

---

<sup>148</sup> Matéria completa disponível em: <<https://www.reuters.com/investigates/special-report/india-modi-culture/>> Acesso em 17 de janeiro de 2021.

<sup>149</sup> Para mais informações sobre ver: <<https://theconversation.com/indian-citizenship-has-now-been-reduced-to-us-versus-them-130422>>; <<https://theconversation.com/why-modis-india-has-become-a-dangerous-place-for-muslims-132591>>; <<https://indianexpress.com/article/explained/indian-constitution-citizenship-amendment-act-modi-govt-6181761/>> Acesso em 20 de janeiro de 2021.

integrantes ou simpatizantes da RSS e manifestações não-violentas – ainda que a repressão policial possa ser letal<sup>150</sup>.

Esse capítulo compreende a formação do nacionalismo hindu como resultado das mudanças político-culturais herdadas pela colonização e pelas tentativas de captura e apropriação da modernidade ocidental pelas elites hindus. Ao analisarmos os aspectos unificadores da civilização indiana, percebemos como a cultura do subcontinente, no singular, foi reinterpretada diversas vezes para se adequar às políticas dos séculos XIX e XX e o passado mítico e histórico foi mobilizado como justificativa das ações por vezes violentas e abusivas para com os povos indianos.

A colonização britânica e a produção de um conhecimento a partir da universalização de si como raça superior em detrimento do outro, como aprimorado na lógica orientalista, causou danos e perdas incalculáveis às experiências do subcontinente. A tentativa de capturar as práticas e crenças religiosas dos povos da península indiana e enquadrá-las em um formato monoteísta cristão elaborado pelo ocidente, ressaltando apenas características fetichistas e esclarecedoras de um suposto desenvolvimento civilizacional, produziu uma mudança contínua na esfera espiritual e nas divisões sociais anteriores à invasão colonial. O hinduísmo deve seu nome e sua formação atual a esse processo.

As elites hindus, em especial os bhadralok da região de Bengala, vivenciaram uma experiência única junto ao governo britânico. Por razões econômicas e pelos seus privilégios de casta, essas elites puderam se aproximar da administração colonial e usufruir de uma série de benefícios sociais que aumentaram a distância entre elas e outros setores da sociedade. Com acesso a educação ocidental e a compreensão política moderna, esses grupos, também colonizados, utilizaram novas ferramentas para pensarem a si mesmos, em sua unidade, essência, história e dentro das disputas imperialistas. Entre tantas questões, o mito de um passado ariano superior ao presente da população do subcontinente, que concedia certo status para si e junto ao colonizador,

---

<sup>150</sup> BANERJEE, Sumanta. Confronting the Sangh Parivar: Passive and Active Resistance. *Economic and Political Weekly*, vol. 50, no. 46/47, 2015, p. 11. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/44002853](http://www.jstor.org/stable/44002853)>. Acesso em 19 de janeiro de 2021.

destacado por vários orientalistas, despertou o almejo do retorno às origens, o que levava ao escrutínio da história dos povos do Híndio e à localização dos problemas e derrotas que os levou ao seu estado de decadência.

Nesse processo, os diferentes modos de vida das comunidades indianas foram comprimidos e moldados sob o hinduísmo ao passo que as características culturais e religiosas estrangeiras, herdadas de centenas de anos de trocas e migrações entre indianos, persas, afegãos, turcos, mongóis, chineses, entre outros foram vistas como elementos ruins e que deveriam ser eliminados. No expurgo da influência estrangeira, a presença do islã foi considerada como a maior presença prejudicial para a prosperidade dos povos hindus e sobrevivência do hinduísmo moderno, já que em momentos passados governantes muçulmanos e seus exércitos teriam dificultado a vida das comunidades hindus e ameaçado sua existência – uma narrativa mais coerente com a visão colonial do que com a experiência de várias comunidades hindus, que conviviam com grupos muçulmanos de forma pacífica, e outras dinâmicas históricas.

A formação do nacionalismo hindu aconteceu de forma concomitante a outros nacionalismos e aos levantes contra o governo colonial, fato que não deixou de intervir na vida do povo indiano e que levou este à fome, exploração e miséria. Ainda assim, o nacionalismo hindu continuou restrito às elites burguesas brâmanes e xátrias, mesmo quando o Congresso Nacional Indiano passou a amplificar o alcance de suas reivindicações. Essa separação reforçou o discurso do *hindutva* para a ala conservadora, e quanto mais a luta anticolonial crescia no subcontinente, mais se sentia a necessidade de agir para que o futuro da nação correspondesse ao ideal hindu – baseado em uma tradição recém-formada no século anterior com a influência colonial.

Nesse capítulo, demonstramos como a generificação da sociedade indiana, a partir de uma perspectiva ocidentalista, e a manipulação da situação das mulheres da península foi uma constante para ações políticas e modificação de pensamento para o governo colonial e para as elites. O que não significou uma abertura para as mulheres indianas pensarem suas experiências no interior de suas comunidades e com o governo colonial, escolhendo seus caminhos, mas, pelo contrário, ignorou a vida e as violências sofridas por essas mulheres em

várias camadas da sociedade, aprofundadas pelos problemas de casta, classe e raça. As reformas e leis elaboradas para as mulheres foram o resultado de uma disputa civilizatória entre uma ação política nos moldes ocidentais e a tradição hindu, o que acabou por enrijecer ainda mais as obrigações das mulheres para com as famílias e os lares.

Em suma, a experiência nacionalista hindu e sonho de um *hindu rashtra* foi responsável por uma estratificação da nação indiana contemporânea, onde a islamofobia foi utilizada para a realização de uma limpeza étnica e religiosa do país e a mulher hindu passou a representar o ideal nacional, sendo encarregada da manutenção da tradição e da honra nacional. O retorno de organizações da direita hindu na segunda metade do século XX e a manipulação do imaginário popular contra a comunidade muçulmana vista como traidora da nação, levou a um distanciamento do INC e a ascensão do BJP ao governo do país, o que tem dado continuidade ao projeto *hindutva* e ameaçado a sobrevivência e integridade das minorias da Índia.

### CAPÍTULO 3

The geography of a country is not the whole truth. No one can give up his life for a map.<sup>151</sup>

Em 2006, após uma série de perseguições, ataques de ódio e ameaças de morte realizadas por nacionalistas hindus durante décadas, Maqbool Fida Husain, artista nascido em Pandharpur, no estado de Maharashtra, decidiu se autoexilar na Inglaterra, local onde veio a falecer cinco anos depois. Ainda jovem, ele começou seus primeiros trabalhos com pintura e design gráfico, alimentando a crescente indústria *bollywoodiana*, chegando a receber um Urso de Ouro no Festival Internacional de Cinema de Berlim em 1967 por seu filme “*Through the eyes of a painter*” (1967). O pintor, já idoso, era conhecido por pintar motivos comuns à cultura indiana, ampla, complexa e plural: “a grandeza de Husain foi o seu constante engajamento com a civilização indiana. Mais importante [...] fazer o passado relevante para o presente”<sup>152</sup>. Em sua trajetória, Husain construiu uma extensa e reconhecida carreira no meio artístico indiano e internacional, ainda que tenha enfrentado represálias. Como um indiano muçulmano e secularista, suas obras eram lidas como ameaças pelas comunidades hindus conservadoras com frequência – ainda que nelas pudéssemos encontrar a narrativa de uma Índia rica, mítica e diversa. Maqbool Fida Husain desenvolveu várias séries de pinturas: com temas muçulmanos, hindus, budistas e até cristãos, como na série *The last supper*, com diversas obras entre os anos 1990 e 2000. Em especial, ele projetou em suas telas visões de uma mãe que se estende sobre todos os seus filhos ou uma mulher que compõe o território indiano, como na pintura de 1997 “Cinquenta anos de Independência” (*Fifty Years of Independence*) onde encontramos uma mulher com roupas festivas, cabelos ao vento, dançando sob a nação indiana liberta. O motivo das frequentes violências praticadas contra o artista era, principalmente, em virtude do uso que ele fazia da mitologia hindu, principalmente as obras que apresentavam a figura da chamada *Bharat Mata*, que se traduz para a língua portuguesa como Deusa-Índia ou Mãe-Índia, da qual

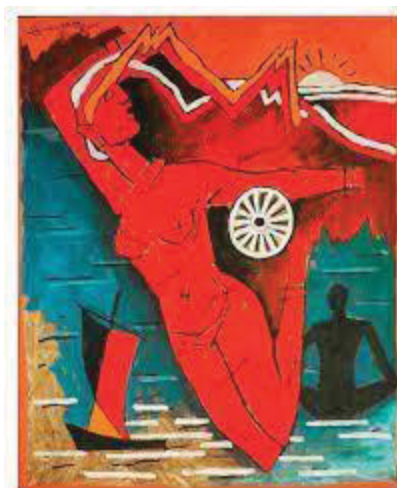
---

<sup>151</sup> Rabindranath Tagore, *The Home and the World*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2011, p. 38.

<sup>152</sup> SAMVARTHA, “Sahil”; AKADEMI, *Sahitya*. “M.F. Husain: The Sufi Painter.” *Indian Literature*, vol. 55, no. 3 (263), 2011, p. 140, tradução nossa. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/23341971>>. Acesso em 21 de maio de 2022.

a pintura em comemoração à independência da Inglaterra faz parte. Mas o próprio pintor não havia nomeado essas obras como tal, esse título foi atribuído a elas por um curador vinte anos mais tarde, quando a coleção foi adquirida por uma galeria<sup>153</sup>. Por que então uma pintura sem nome foi o estopim para que o artista recebesse tamanha violência e escolhesse o autoexílio?

Figura 2 - Bharat Mata de Maqbol Fida Hussain (2005)



Maqbool Fida Husain, Sem título [Bharat Mata].  
Acrílico sobre tela, 2005.

Em 2006, uma pintura de Husain apareceu em uma propaganda do jornal *India Today*, a pintura fazia parte de uma exposição organizada por Nafisa Ali, chamada “*Art for Mission Kashmir*” (Arte para a Missão Caxemira), ela reunia artistas de todo o território e mesmo tendo o conhecimento de que as obras de Husain poderiam ser polêmicas, ninguém previu o escândalo que ela causaria na sociedade indiana mais conservadora<sup>154</sup>. Na obra vemos novamente o que se supõem ser Bharat Mata, porém, pela primeira vez a mulher que cruza o território indiano está sendo apresentada com uma iconografia nova. “Essa imagem agora foi acusada de ‘ferir os sentimentos’ de uma parte de hindus que estavam enfurecidos. Casos e acusações foram levantados, mensagens de ódio se multiplicaram na internet, foi dado um preço a sua cabeça, suas mãos e seus olhos. Husain estava em Dubai em 2006 e decidiu não retornar”<sup>155</sup>.

<sup>153</sup> Idem, 141.

<sup>154</sup> JOHNSON, Courtney A. Bharat Mata: Mother of All India. Ohio State University, 2015, p. 01.

<sup>155</sup> “This image now had reportedly ‘hurt the sentiments’ of a section of hindus who were enraged. Cases and charges were levied, hate email multiplied on the internet, there was a price on his head and his hands and his eyes. Husain was in Dubai then in 2006 and decided not to return”

Ameaçado pelo Shiv Sena, Bajrang Dal, Vishwa Hindu Parishad, e outras organizações hindus, Maqbool Fida Hussain teve diversas pinturas queimadas em protesto e ainda precisou comparecer à Suprema Corte de Delhi para responder por cinco processos abertos contra ele (dois em Madhya Pradesh, um em Maharashtra e um em Delhi), sob a acusação de “ultrapassar os sentimentos religiosos de uma comunidade”<sup>156</sup>. Ainda que dois anos depois os processos contra ele tenham sido encerrados sem nenhuma consequência para o artista, ele não conseguiu retornar e “beijar o solo da nação mais uma vez”<sup>157</sup>. A grande transgressão de Husain foi deixar de lado a mãe alegre e serena, com roupas festivas e pele clara dos cultos hindus, exprimindo em sua tela uma mulher com pele vermelha e escura, sem brancura, sem pureza, despida, castigada pelo sol e sozinha. Retrato de Mãe-Índia em chamas, algo nunca visto antes, ainda que a Índia houvesse queimado várias e várias vezes apenas no último século.

Por ora, se faz necessário que façamos uma pequena digressão. A associação entre territorialidade e o corpo anato-fêmea como encontramos na obra de Maqbool Fida Husain não é um movimento recente. Simbologias, fórmulas, narrativas, simulacros que apresentam essa união podem ser encontrados em diversas culturas e temporalidades histórico-geográficas. Havia a presença de figuras alegóricas ou que representavam determinada população ou uma identidade geo-cultural em alguns mapas e pinturas da península europeia durante o medievo, mas elas se multiplicam nos períodos seguintes.

Como Sumathy Ramaswami argumenta, na transição entre os séculos XIX e XX houve um duplo encontro no universo imaginário e imagético indiano, sobretudo entre os grupos nacionalistas, nos quais os desenvolvimentos científicos da modernidade ligados às novas convenções cartográficas se mesclaram a uma iconografia nacionalista que estava em vias de formação. É nesse contexto que Bharat Mata, a Mãe-Índia, surge, quando a imagem da Índia

---

(SEN, Geeti. “The hands of husain.” *India International Centre Quarterly*, vol. 45, no. 2, 2018, p. 50, tradução nossa. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/45129833>. Acesso em 21 de maio de 2022.)

<sup>156</sup> “Outranging the religious feelings of a community” (MENON, sadanand. M F Husain: When the Nation Loses Its Own Narrative. *Economic and Political Weekly*, Vol. 46, No. 25 (JUNE 18-24, 2011), p. 15, tradução nossa. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/23018663>> Acesso em 16 de abril de 2021).

<sup>157</sup> SAMVARTHA, “Sahil”. *AKADEMI, Sahitya*. Op. cit. p. 141.

simbólica se une com a imagem cartográfica da Índia pré-independência, se adequando a *antropomorfização cartográfica* que resulta em um corpo geográfico ou geo-corpo (geo-body)<sup>158</sup>. Em concordância com isso, podemos começar a formular alguns postulados sobre a recepção da obra de Maqbool Fida Husain. Porque a obra foi identificada de imediato com a figura de Bharat Mata? Quais as simbologias e subjetividades culturais ligadas a ela? É possível nos atermos aos rastros dessa imagem ao longo do século XX? E mais, se Bharat Mata pode ser reconhecida em uma pintura ainda que não identificada nominalmente, podemos pensar nela como uma formação cultural subjetiva ou um mito que pode ser identificada em outros lugares e produtos socioculturais?

Essas são algumas perguntas que me guiaram na realização desse capítulo e na leitura do filme *Padmaavat*, que será realizada adiante. Aqui me deterei especialmente nos cruzamentos entre a subjetivação feminina construída no longa-metragem de Sanjay Leela Bhansali e sua relação com as narrativas nacionalistas hindus e conservadoras da sociedade indiana contemporânea, entrelaçando aspectos narrativos e imagéticos com as construções mitológicas provenientes do último século e seus desenvolvimentos, me atendo ao conceito de honra nacional que foi aprofundado de forma perspicaz pela antropóloga indiana Veena Das. Adianto, porém, que não tenho a intenção de produzir uma análise fílmica tradicional, mas caminhar entre narrativas e textos – escritos ou não – que constituem o universo político-mitológico da obra, apontando, entre outras questões, como ela se encaixa no projeto de um Hindu Raj, sem excluir completamente os elementos técnicos e específicos dessa fonte.

## 1. CONSTRUINDO A NAÇÃO COMO IMAGEM GENERIFICADA

A elaboração de mapas e cartas cartográficas passou por uma grande mudança com o início da modernidade no século XV. Não só os povos cristãos ibéricos e seus vizinhos iniciavam um projeto de conhecimento do mundo como também se fez necessário desenvolver novas técnicas e tecnologias em mar e em terra para dar fim ao que se tornaria o projeto colonial-capitalista-imperialista.

---

<sup>158</sup> RAMASWAMY, Sumathi. *The Goddess and the Nation*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2010, pp. 7-8.



É nessa confluência histórica que nasce a cartografia euclidiana e seus primeiros instrumentos, como a *tábua plana*<sup>159</sup>. Mas não nos enganemos, para as metrópoles europeias a instrumentalização da cartografia aliada ao projeto colonial favoreceu seu domínio sobre os povos periféricos, afinal:

A colonização é geografia em sentido literal: marcação e modelagem da terra pagã, percebida como oca de sentido, como nada. “O mapa é o instrumento de uma domesticação do território do Outro (...). Antes da conquista, o ambiente do habitante dos lugares ainda era amorfo. Cabe ao colonizador, figura quase divina, dar uma forma ao espaço”. O mapa colonial garante a legibilidade das terras selvagens e esboça seu futuro destino ao destacar os elementos (estradas, portos, fortes, rios navegáveis, plantations etc.) que permitirão, a médio prazo, domesticá-las, dando-lhes forma humana<sup>160</sup>.

Na primeira metade do século XVI, surgiram as primeiras gravuras em pedra e madeira que associavam o corpo imaginário da jovem Europa aos ensaios cartográficos, essas obras davam contorno à região enquanto incorporavam elementos da cultura política e religiosa em um corpo generificado do período no interior da imagem cartográfica em seus estágios iniciais (Figura 3). Em pouco tempo surgiram as alegorias antropomorfizadas da Europa e, por consequência, o *outro* não-europeu.

As representações dos continentes como entidades femininas individuais, sem traços cartográficos, foi inaugurada no conhecido atlas confeccionado por Abraham Ortelius no ano de 1570, no qual os quatro continentes – África, América, Ásia e Europa – foram sintetizados em uma iconografia própria que aliava cada figura a traços culturais, geográficos e físicos dos habitantes dessas regiões vistos pelo olhar europeu (Figura 4). Dado que a produção dessas imagens demandava um alto custo a cada encomenda, tornou-se comum que os editores adquirissem e guardassem em seus acervos as matrizes das gravuras em diversos suportes (madeira, cobre, pedra, entre outros) para

---

<sup>159</sup> SCOTTON, Giovanni Colossi. Os Primeiros Mapas: o Brasil na Cartografia do Século XVI. Editora Dialética: São Paulo, 2022, p. 6.

<sup>160</sup> BONA, Dénètem Touam. Cosmopoéticas do Refúgio. Cultura e Barbárie: Ilha do Desterro, 2020, p.76.

Figura 3 - Europa Regina.



Figura 4 - frontispício de Theatrum Orbis Terrarum



Frontispício do atlas Theatrum Orbis Terrarum de Abraham Ortelius. Fonte: ORTELIUS, Abraham. Theatrum Orbis Terrarum. Antuérpia: Gilles Coppens de Diest, 1570.

reproduzi-las em outras obras sobre o mundo além-mar<sup>161</sup>. Essa prática facilitou a associação cultural e a construção de um imaginário político racializado sobre

<sup>161</sup> DEGGER, Brenda Yasmin. Donna di volto terribile - alegoria da América e repertórios Imagéticos do Renascimento. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná. Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Andréa Doré. Curitiba, 2020, p. 35.

os outros continentes e seus povos. Não apenas os indivíduos eram ilustrados para saciar a curiosidade pelo Oriente e o Novo Mundo como também

Adereços utilizados por populações distantes e exóticas ao olhar europeu são parte importante das imagens, assim como ilustrações de costumes como a antropofagia, o empalamento, entre outros. As vistas de cidades também estão inseridas neste contexto de produção e, mesmo que imagens genéricas de cidades sejam reproduzidas, algumas delas possuem elementos distintivos como catedrais e crescentes indicando mesquitas. Ou seja, as ilustrações nos livros renascentistas se encontram em um meio termo entre uma representação cujos elementos identificam de maneira mais pormenorizada povos, cidades, regiões e imagens generalistas que acompanham o texto<sup>162</sup>.

Ainda que em processo de construção, essas imagens reduzem populações diversas com seus corpos, cores, línguas, culturas, religiões, geografia e história em signos irrealis e estáticos no universo simbólico europeu pautado pelos parâmetros da civilização moderna – e disputas sobre esses signos ainda ocorrem até os dias de hoje. Simultaneamente, a construção dos sujeitos racializados propicia a construção do sujeito europeu tal qual seu oposto, seu outro. Sendo assim, enquanto América está nua, adornada apenas pelo suave vento em seus cabelos, sentada sobre o chão, no frontispício de Ortelius, por exemplo, Europa está plenamente vestida, sentada sob o trono como uma rainha, segurando o cetro e o globo terrestre em suas mãos. Assim como América, África e Ásia estão destituídas de qualquer tipo de agência que não aquela controlada por Europa, a rainha soberana.

O corpo “cartografado” da jovem Europa se tornou um tema comum nas ilustrações e gravuras ao longo do século XVI, em mapas, livros didáticos, atlas e pinturas. Mas é na Inglaterra, menos de setenta anos após a primeira gravura do tipo feita por Johann “Bucius” Putsch, onde, enfim, se concretizou a idealizada associação entre uma imagem específica do corpo feminino e do globo terrestre com o governo soberano e a terra. Estamos falando da pintura de Marcus Gheeraerts, o jovem. A pintura a óleo chamada Rainha Elizabeth I (Figura 5) é de aproximadamente 1592 e inova ao assentar a rainha Elizabeth I no mapa

---

<sup>162</sup> *Idem, ibidem.*

européu, estabelecendo e associando o corpo da monarca britânica, como representante fundamental de seu reino, à terra. Esfarelaram-se assim as separações, não há mais a necessidade de inserir o mapa na extensão do corpo da rainha e vice-versa, como nos casos anteriores, ela é o reino, ela é a terra, e nesse novo pacto rainha Elizabeth e Grã-Bretanha diluídas, reinam e dominam, desde a península europeia, em topo do globo.

O vínculo da terra e seus territórios com o corpo anato-fêmea se encaixava perfeitamente com a ordem patriarcal e o sistema generificado desenvolvido nas sociedades cristãs modernas. A figura da mulher utilizada nessas imagens tocava diretamente na subjetividade masculina branca burguesa em crescimento e que enxergava o corpo feminino como propriedade privada, tal qual seus domínios de terra e propriedade.

Reduzir a Europa a uma mulher permitia reduzir margens e limites que mudavam traiçoeiramente para um clichê familiar confortável: terra poderá ser percebida como uma deusa doméstica, por exemplo, serena e segura; uma virgem sedutora esperando por seu amante; uma mãe ameaçada, precisando da proteção masculina desesperadamente; uma prostituta, propriedade de qualquer homem que quisesse usá-la; ou uma megera agressiva, cujo poder é ilusório. Em todos os casos, ela é um construto masculino, e seu futuro também era determinado pelo poder masculino<sup>163</sup>.

Essa fórmula se repete incansavelmente nos séculos seguintes. Associar a terra e as proto-nações europeias a imagens femininas míticas era necessário para o sucesso da empresa colonial, pois apenas assim alcançariam a mobilização necessária da população masculina para viajar os mares, invadirem terras, guerrearem em solo estrangeiro. Era preciso entender que o homem, exercendo seu direito soberano sobre o corpo e sujeito feminino, dentro da lógica cristã

---

<sup>163</sup> “Reducing Europe to a woman allowed one to reduce treacherously shifting geographic/religious margins and thresholds to a comfortably familiar cliché: land could be perceived as a domestic goddess, for example, serene and secure; an enticing virgin awaiting her lover; a threatened mother, desperately in need of male protection; a whore, property of any male who wished to use her; or a mannish unnatural harridan, whose power was illusory. In any case, she was a male construct, whose future was determined by male power” (RAMASWAMY, Sumathi. *Op. cit.*, p. 89, tradução nossa.)

Figura 5 - Rainha Elizabeth I



Marcus Gheeraerts, the Younger. Queen Elizabeth I (the Ditchley portrait). Óleo sobre tela, 1592.

patriarcal, também possuía um poder soberano, concedido a ele por deus, sobre a terra, as nações e seus sujeitos. Por conseguinte, a colonização e a formação das nações europeias modernas estão profundamente enraizadas nesse fundamento – se entendemos que a nação e seus territórios são e precisam ser dominadas como um corpo feminino, podemos então ensinar seus filhos a matar e morrer por ela, as tragédias e dificuldades dessa empreitada são assim subtraídas.

Mas a colonização estende os panos para que também os outros povos sejam representados cada qual com seu estereótipo elaborado em séculos de racismo e orientalismo. Na conhecida pintura de Spiridione Roma, “*The East Offering its Riches to Britannia*” [O Oriente oferecendo suas riquezas para Britannia] (1778), a jovem Índia é caracterizada como uma mulher de pele escura, cabelos ondulados, com poucos adereços, cobrindo apenas a parte inferior de seu corpo com um tecido branco (Figura 6). Ela segura em suas mãos um cesto repleto de joias preciosas que está sendo erguido em direção a Britannia, que segura em suas mãos um longo colar retirado do cesto. Assim como Europa, ela está assentada em uma pedra firme no local mais alto em relação aos outros personagens da tela, ganhando destaque; sob seus pés está um leão, sua pele branca é ressaltada pela roupa quase transparente, cuidadosamente pintada com as cores da bandeira britânica. Ao fundo vemos navios chegando à costa e no canto inferior direito homens que identificamos como indianos pelo tom de pele trazem mais caixas aos pés da rainha.

A obra encomendada pela Companhia das Índias Orientais ao pintor grego é apenas um exemplo do mito da colonização e da estética formada pela constante pilhagem dos povos colonizados. É desse encontro espectral, no que tange às disputas iconográficas e narrativas, que a figura de Bharat Mata surgirá um século mais tarde.

Bharat Mata, Mother India ou Mãe Índia, é uma personagem político-mitológica que surge na Índia do século XIX. Defini-la ou localizá-la ao longo dos últimos dois séculos é uma tarefa difícil já que a sua formação narrativa atrelada

Figura 6 - The East Offering its Riches to Britannia de Spiridione Roma.



a uma iconográfica específica apresenta uma profunda complexificação em razão da união de discursos, contexto histórico e usos políticos diferentes da mesma divindade no subcontinente indiano. Sumathy Ramaswamy, em seu livro *Mapping the nation – Mapping Mother India*<sup>164</sup>, encara esse geo-corpo indiano explicando inicialmente que Bharat Mata

Foi imaginada como a corporificação substancial do território nacional por um longo tempo – sua essência inviolável, seu farol brilhante de esperança e libertação – e também um poderoso símbolo que renovava as energias na longa e difícil luta pela independência do maior império do mundo moderno<sup>165</sup>.

<sup>164</sup> RAMASWAMY, Sumathi. *Op. cit.*

<sup>165</sup> “She was over time imagined as the substantial embodiment of national territory—its inviolable essence, its shining beacon of hope and liberation—and also as a powerful rallying symbol in its



Contudo, lembremos que as categorias e estruturas culturais, de gênero, religião, política, mitologias, subjetivas e identitárias dos povos da Índia colonizada sofreram grandes reconfigurações e mudanças produzidas pelo encontro da Índia histórica e o empreendimento colonial. Se, no capítulo anterior deste trabalho, discutimos a forma como os ritos, cultos e processos religiosos passaram por alterações drásticas no século XIX, encabeçadas pelas elites de casta e classe altas, seguido pela criação do hinduísmo contemporâneo homogeneizado influenciado pelos padrões cristãos e orientalista, entendemos que, ao proceder do mesmo contexto, Bharat Mata também se torna um paradigma do intrincamento histórico, geográfico, colonial e anticolonial proporcionado por essa temporalidade e pelos sujeitos que a compõem.

As imagens antecedentes da deusa mãe indiana são encontradas entre as alegorias iconográficas dos continentes e das nações europeias. Diferente de outros povos da Ásia, a Índia ganhou uma série de pinturas próprias que buscavam apresentar certa “essência indiana” condensada no corpo anatómico retratado, aliado à vulnerabilidade do gênero feminino na narrativa ocidental, que encaixa o subcontinente na ordem teleológica da colonização, justificando assim a invasão do império britânico masculinizado na Índia feminilizada e vulnerável que “necessita” da sua ajuda. A obra de Roma é apenas uma das muitas obras artísticas que retratam o encontro de Britannia e Bharat (nome histórico da Índia, encontrado em diversos textos da literatura clássica em sânscrito e reproduzido em outras línguas do subcontinente); e, no século XIX, a personagem ganha características degradantes em relação à primeira. Enquanto no teto pintado por Spridome de Roma a Índia é pintada em um posição de inferioridade, suas mãos e corpo forte e saldável ao menos trazem consigo benefícios materiais à jovem Britannia, o que vemos nas novas imagens é o oposto. Assim como na literatura e poesia do período, Bharat é retratada como uma mulher viúva desamparada. Em uma litogravura publicada pelo *Calcutta Art Studio* em 1878 (um estúdio gráfico ainda operante idealizado por Sri Annadaprasad Bagchi, em Bengala, e que tinha como objetivo a publicação e reprodução de obras sobre a mitologia indiana) Bharat é uma mulher viúva

---

long hard struggle for independence from the modern world's largest empire”. (*Idem*, p. 1, tradução nossa).

idosa, ela está com seus cabelos e roupas desarrumados, sua feição reflete tristeza e desamparo, em uma de suas mãos está uma criança, seu filho, sem roupas ou qualquer tipo de ornamento. A criança é entregue nas mãos de Britannia, a *outra* de Bharat, ela poderá se encarregar da missão de criá-la e protegê-la (Figura 7).

Figura 7 - Bharat Bhiksa (Índia implorando).



Bharat Bhiksa (Índia implorando).  
Litografia publicada pelo Calcutta Art  
Studio, Calcutta, 1878.

A produção e circulação dessas imagens se deu nos circuitos e escolas de artes criadas pelo governo britânico. A adaptação das pinturas coloniais por artistas indianos – em sua maioria anônimos – fez parte de uma mimetização da narrativa imperial quando a produção da identidade nacional indiana começava a ser fomentada também na produção imagética – fato que não estava necessariamente limitado às elites próximas do império<sup>166</sup>.

Idealizar uma Índia mitológica com características próprias dentro da fabricação e consumo de imagens foi um importante passo para os movimentos

---

<sup>166</sup> *Idem*, p. 14.

nacionalistas que eclodiam ao longo do território, visto que quando as comunidades indianas se empenharam na confecção de uma identidade nacional elas não se identificavam com o mapa da Índia colonial. A produção cartográfica que condensava o subcontinente em trópicos não possuía significados ou algum tipo de relação com a cosmogonia indiana. Mapas são vazios, sua linguagem é limitada, específica e política, não sendo capaz de abranger a complexidade viva que preenche a extensão geográfica registrada. Era preciso preencher o contorno e colorir os pontos com signos próprios à cultura indiana, que permitissem uma identificação imagética para a subjetividade coletiva.

[...] Para muitos o mapa da Índia em si não era uma ferramenta representativa adequada para retratar seu país como sua pátria ou terra natal. Como algumas vozes dissidentes do início do século começaram a lembrar a seus queridos cidadãos, a Índia era mais do que “um mero pedaço de terra”, mais do que “poeira de algum território mapeado”, e mais do que as linhas e contornos em um mapa da influente ciência colonial e disciplinas pedagógicas<sup>167</sup>.

Reparemos que Bharat Mata não é apenas uma figura alegórica que conserva uma identidade singular construída no interior de uma comunidade ou imposta por outro grupo cultural e político, na forma que encontramos os continentes, culturas e nações representados nas pinturas modernas. Ela se opõe tanto à imagem quanto ao discurso estruturado pelo imperialismo britânico através delas. Opondo essa investida colonial, Bharat Mata é a forja da nação em si, no sentido próprio das comunidades indianas na transição dos séculos XIX e XX. Ela não é simplesmente um mapa da Índia, dotado de um sentimento nacionalista anterior e primordial ao povo, pois como sabemos o mapa era um objeto estranho e estrangeiro, uma construção alheia que organizava o que a Índia era para a Companhia das Índias Orientais e a coroa britânica. Sobretudo pelo fato de que os mapas utilizados no período eram produções britânicas que

---

<sup>167</sup> “Yet to many others the map of India in and of itself was not an adequate representative device for picturing their country as homeland and motherland. As some dissenting voices from early in the century began to remind their fellow citizens, India was more than “a mere bit of earth,” more than “the dust of some map-made land,” and more than the lines and contours on a map of the influential colonial sciences and pedagogic disciplines.” (*Idem*, p. 53).

estabeleciam fronteiras parciais ou impostas pelo governo colonial, não sendo necessariamente reconhecidas pela grande população. Contudo, ela também não é uma divindade mitológica presente na Índia clássica, como a tríplice hindu (Brama, Vishnu, Shiva), que dá razão a uma Índia cosmogônica. Bharat Mata coaduna um projeto nacionalista que surge da violência colonial e da forte resistência revolucionária, assimilando a ideia moderna da soberania nacional que é apropriada e transparece no aspecto cartográfico da composição enquanto esse mesmo aspecto é subvertido quando preenchido por essa nova divindade, a deusa mãe da nação, que já existia essencialmente na produção cultural do final do século XIX (em cânticos, poesia e na literatura). Assim, o efeito causado pelo mito da deusa-mãe é mais importante do que a fidelidade para com a cartografia científica.

Essa inadequação [do mapa] precisava ser combatida e compensada através da suplementação com outra coisa, e essa outra coisa era a forma da Mãe Índia generificada, divinizada (hindu), o que é implantado – poética, prosaica e pictoriamente – para antropomorficamente (re)clamar uma Índia medida e enquadrada como um mapa pela geografia e cartografia científica<sup>168</sup>.

Nesse sentido, Bharat Mata se torna sinônimo daquilo que é próprio aos indianos e, conseqüentemente, “puramente nacional”. Não por coincidência, é no campo de disputas nacionalistas que ela irá ganhar um novo corpo e elementos identitários específicos à identidade da nação, aos movimentos anticoloniais e independentistas e às condutas generificadas do período.

Uma das grandes referências à nova deusa mãe é a obra Bharat Mata, cromolitogravura feita por Abanindranath Tagore próximo de 1905 e publicada no jornal Indian Press em 1910 (Figura 8). Fortemente inspirado pelo Movimento Swadesh, o artista criou a composição em meio o apogeu dos protestos contrários a partição de Bengala, originalmente seu nome era Banga Mata (Mãe Bengala), sendo renomeada como Bharat Mata pouco depois. O mapa está

---

<sup>168</sup> “This inadequacy was to be countered and compensated by supplementing it with something else, and this something else was the gendered, divinized (Hindu) form of Mother India, which is deployed—poetically, prosaically, and pictorially—to anthropomorphically (re)claim an India seized and enframed as map by scientific geography and cartography.” (Idem, p. 53, tradução nossa).

ausente na impressão, mas reconhecemos seu aspecto divino na lotus aos seus pés, nos quatros braços e na singela auréola sob sua cabeça, o sári açafião faz referência a cultura hindu, ela não apenas é o contrário da alegoria estabelecida pelos pinces britânicos, não há nenhum elemento que nos remeta aquela Índia devastada<sup>169</sup>.

Figura 8 - Bharat Mata de Abindranath Tagore.



Bharat Mata. Cromolitogravura de Abanindranath Tagore, publicado pela the Indian Press, Allahabad, 1910.

A popularização dessa imagem e a circulação de calendários, jornais e posteres de Bharat Mata foi favorável nos princípios do século XX também em virtude de um importante elemento cultural e religioso. Em Bengala, havia comunidades matrifocais que compreendiam o universo físico e material (*prakrti*) como feminino e, com as constates imposições do governo britânico, esses grupos fortaleceram seus cultos as divindades femininas tradicionais, como Kali e Durga, e criaram novas divindades, contribuindo assim para a consolidação de Bharat Mata como uma personagem idealizada politicamente, adorada no campo religioso e no estabelecimento de um culto a imagem da Deusa Índia<sup>170</sup>.

---

<sup>169</sup> *Idem*, pp. 15-16.

<sup>170</sup> *Idem*, p. 98.

Em conformidade com esse contexto, Bharat Mata não tem como modelo apenas a representação pictórica de uma figura feminina ou de um corpo feminino idealizado pelo patriarcado hindu, mas uma figura “modelada para acompanhar as demandas de consagração e cultos convencionais”<sup>171</sup>.

Ao todo, Ramaswamy descreve cinco iconografias onde a posição de Bharat Mata junto ao mapa do subcontinente se altera no último século, sendo elas: 1. Bharat Mata ocupando todo o contorno do território da Caxemira ao Sri Lanka com seu corpo, cabelos e roupa (Figura 9); 2. Bharat Mata emergindo sob as fronteiras da Índia ou sob o subcontinente (Figura 10); 3. Bharat Mata com o globo terrestre aos seus pés, essa disposição foi predominante no período pós-independência (Figura 11); 4. Bharat diante do mapa, refletindo no contorno do seu corpo e roupas as fronteiras do subcontinente, composição que foi muito frequente entre os indianos diaspóricos (Figura 12); 5. E, por último, Bharat Mata apenas com o contorno ou a sombra da imagem cartográfica da Índia ao fundo ou ao lado da deusa, iconografia essa que só foi possível pela quantidade de trabalho que os nacionalistas patriotas colocaram em espalhar a imagem de Bharat Mata, ao ponto de a deusa ser reconhecida sem estar inserida completamente ou ao lado do mapa cartográfico (Figura 13).

Ainda que com suas diferenças no arranjo antro-po-cartográfico, as figuras apresentadas acima apontam para a escolha de qual corpo feminino seria aquele perfeito para representar e simbolizar a nação. Contudo, as pinturas com esse tema ainda possuem muitas outras formas de representação, produzidas em contextos específicos, como emblema de grupos independentistas guerrilheiros, com Bharat Mata junto a personagens políticos dos movimentos nacionalistas, com uma iconografia ocidental, entre outros. Porém essas imagens permaneceram restritas aos seus grupos, reclusas na clandestinidade ou foram apreendidas e banidas pelo governo colonial.

---

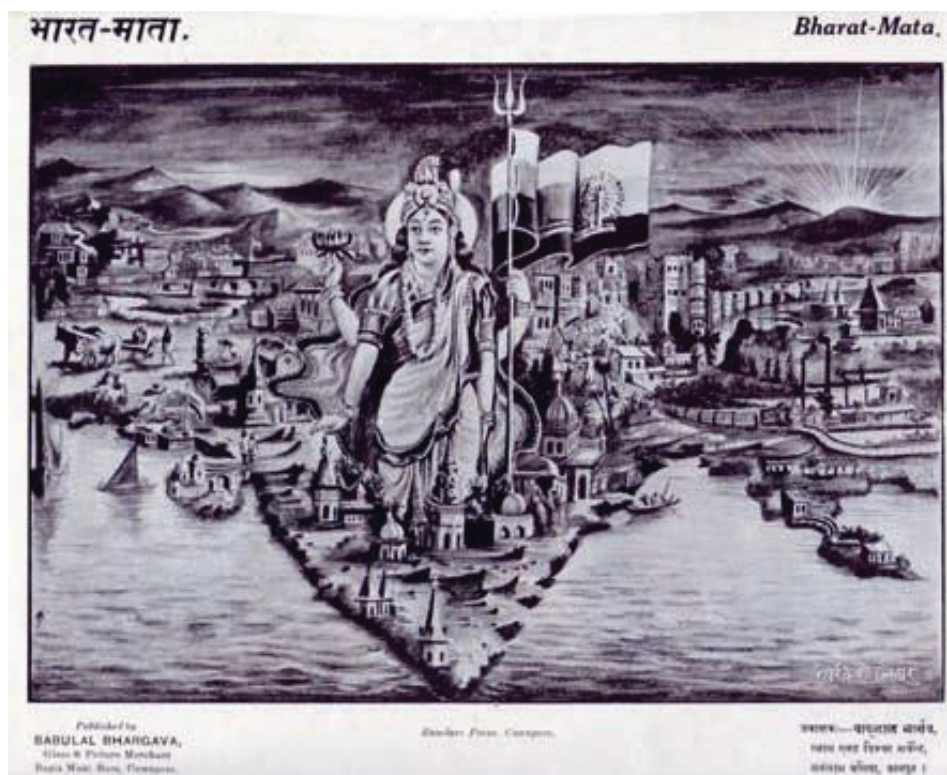
<sup>171</sup> *Idem*, p. 56.

Figura 9 - Estátua de Bharat Mata



Subramania Bharati. Bharat Mata. Estátua em terracotta, 1911.

Figura 10 – Impressão de Bharat Mata emerge sob o mapa e suas cidades principais.



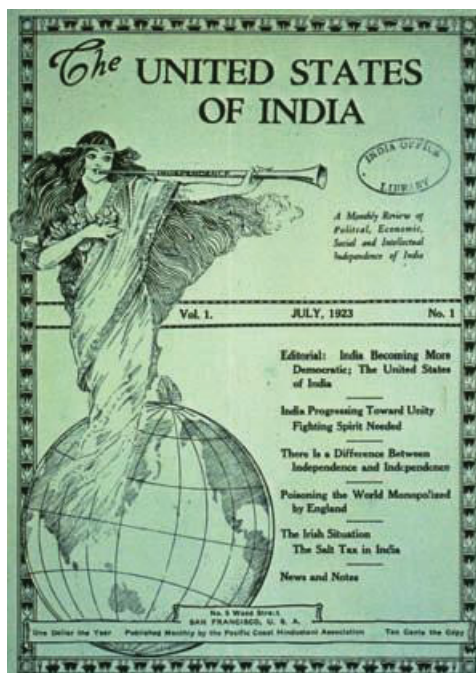
Roopkishore Kapur, Bharat-Mata. Impresso por Babulal Bhargava em propaganda de um comerciante de vidros e fotos, Kanpur, 1931.

Figura 11 - Bharat Mata com o globo aos seus pés.



Propaganda para Kesoram Cotton Mills, Ltd., Calcutta. Impresso pelo Indian Photo Engraving Company, 1940.

Figura 12– Bharat Mata registrada na diáspora indiana para os Estados Unidos.



Página do jornal The United States of India criado pela Pacific Coast Hindustani Association em São Francisco, 1923.



Figura 13 – Imagem de Bharat Mata sem nenhuma referência cartográfica.



Brij Lal, March to Independence: Raahe Azaadi. Impresso pelo Sudarshan Studio, Lahore, 1947.

Nesse ponto, o corpo, rosto, cor e vestuário de Bharat Mata não apresentam variações significantes,

Ela é etnicamente indeterminada e não pode ser associada de imediato com mulheres de alguma região particular ou localidade, embora a brancura (não natural) de sua tez possa aparentar aos seus espectadores indianos como aquela de uma mulher de casta alta<sup>172</sup>.

<sup>172</sup> “She is ethnically indeterminate and not readily associable with women of any particular region or locale, although the (unnatural) fairness of her complexion would appear to her Indian viewer as that of an upper-caste female.” (*Idem*, p. 58, tradução nossa).

Ao possuir traços físicos genéricos, a deusa mãe pode ser facilmente relacionada ao panteão hindu, mas essa não é a única razão que levou a essa escolha de caracterizar seu perfil como tal.

A libertação das mulheres do subcontinente indiano se tornou uma das pautas principais dos debates políticos na primeira metade do século XIX, sofrendo alterações em diversas frentes. Como se sabe, a opressão contra as mulheres das sociedades invadidas, que não correspondiam ao modelo das mulheres brancas burguesas, foi usada como argumento e justificativa para ocupação de territórios e subjugação de populações que eram estigmatizadas como muito abaixo da linha civilizacional. No caso indiano, os povos do subcontinente eram vistos como atrasados e bárbaros, suas práticas, tradições e rituais foram medidos com os pesos da sociedade judaico cristã ocidental, as mulheres eram vistas como vítimas de casamentos forçados, infanticídio e costumes opressores, no fim era preciso “libertar a mulher marrom do homem marrom incivilizado”. Essa narrativa foi repetida à exaustão, inclusive para as elites que passaram por um processo de modernização e assimilação dos valores europeus, estando autorizadas a circular em certos espaços da administração colonial.

Nessa perspectiva, encontramos uma triangulação entre gênero, racismo e orientalismo sendo articulada, o que nos é pertinente. Gayatri Spivak, Rita Laura Segato, Veena Das, Yuderkys Espinosa Minoso, Maria Lugones, Oyeronke Oyewumi, Silvia Frederici e outras importantes pesquisadoras da questão de gênero concordam – com suas respectivas diferenças teóricas, objetos e recortes historiográficos – que a modernidade causou uma mudança abrupta e violenta nas concepções de gênero e na produção dos papéis e lugares das mulheres tanto na península europeia quanto no sul global.

Sociedades não-generificadas ou com outros sistemas de organização social e compreensão dos seres no mundo se reformularam com o contato colonial e lentamente cristalizaram lugares que antes não existiam ou eram marcados por uma fluidez que não estava atrelada a classificações de gênero. Na América Latina, por exemplo, o fato de os indivíduos lidos como homens pelos europeus se tornarem os negociantes e representantes dos povos nativos

criou uma nova relação e uma separação de papéis generificados que limitava a circulação das mulheres no exterior das aldeias.

Já as mulheres indianas e *hijras* eram perpassadas por outros atravessamentos devido ao seu contexto histórico, como grupo social, religião, casta, cor, língua, educação e outros. Em primeiro lugar, lembremos que não é possível generalizar ou estender apenas uma experiência “padrão” para todas as mulheres da península, visto que, como já exposto, as situações e sistemas político-culturais nos quais essas mulheres estavam inseridas mudavam consideravelmente tendo em conta apenas seu local de nascimento. A situação das mulheres, principalmente no meio hindu, já havia sido criticada por algumas comunidades indianas antes mesmo da chegada do homem branco – evidentemente a formulação e o conteúdo dessas críticas não carregam o mesmo teor. Movimentos sociais e religiosos advogaram pela independência das mulheres e chegaram a desenvolver uma compreensão de mundo e religiosidade a partir do universo feminino, tendo a mulher como exemplo máximo de espiritualidade, devoção e desenvolvimento, somando à luta das mulheres a rejeição do sistema de castas, a soberania bramânica, a hegemonia do sânscrito e outras causas, como é o caso do movimento Bhakti. Contudo, com o estabelecimento do governo colonial, a situação das mulheres começou a se alterar drasticamente. A vida de uma mulher indiana de classe baixa estava sujeita a violências similares às das mulheres britânicas em péssimas condições de vida e trabalho no Reino Unido. Ainda assim, com uma vasta literatura orientalista e os dados coletados pela Companhia das Índias Orientais, elementos e rituais ligados às religiões indianas foram explorados de forma fetichista e propagados pelo império britânico para sustentar o seu discurso civilizatório. Era preciso crer que a mulher indiana vivia sobre condições extremamente violentas e degradantes causada pela sua própria família, pelo seu próprio povo. Apenas uma sociedade evoluída como os britânicos poderiam mudar esse cenário, e, dessa forma, sua presença no subcontinente estava justificada.

E é a partir desse ponto que uma crítica ao feminismo precisa ser sinalizada. Se dizemos que o feminismo é uma *resposta* generificada a modernidade, isso significa que o encaramos como “um ponto de vista parcial,

encoberto de objetividade e universalidade, já que surge de certa experiência histórica e certos interesses concretos”<sup>173</sup>, sendo estes a colonialidade, a modernidade, o imperialismo, o racismo e o capitalismo. A luta e as necessidades das anato-femêas ao redor do globo não seguem essa ordem *a priori*, mas no percurso da invasão colonial a epistemologia feminista branco burguesa não só justifica a intensa violência contra os povos subjugados com o pretexto da salvação das mulheres, como impõem sobre elas e suas comunidades uma narrativa exterior e falaciosa sobre seu passado que resulta em uma triste verdade no presente: a de que as mulheres de tal e tal comunidade sempre foram seres inferiorizados pelos seus pares masculinos.

Por essa razão, o ritual de *suttee* (*sati*), como ficou conhecido pelos britânicos, veio a ser explorado como exemplo da barbárie da civilização indiana. A queima da boa esposa (*burning of sati*), uma das possíveis traduções para o nome do ritual de autoimolação da viúva hindu, nunca foi um ritual popular e presente em todo o território indiano, pelo contrário, ele sempre foi realizado em regiões específicas como nos reinos rajputs e em Bengala<sup>174</sup>, em uma pequena escala. Muitos pesquisadores apontam que a insistência na proibição do *sati* nas regiões ocupadas com governo direto, principalmente em Bengala, no século XIX, na verdade contribuiu para o aumento da queima de viúvas como uma reafirmação e espetacularização da tradição hindu.

Não demorou para que as elites letradas percebessem que só encontrariam alguma brecha para alcançar a modernidade ocidental (e através dela garantir alguma autonomia) se as possibilidades de vivências das mulheres indianas, em especial mulheres hindus de castas mais altas, estivessem enquadradas na experiência moderna burguesa e em seu conceito de liberdade. Em vista disso, um longo debate se estabeleceu no século XIX em torno da figura da mulher e suas particularidades na experiência histórica indiana, concomitante à revisão do hinduísmo e dos textos hindus, um debate em que as próprias mulheres foram completamente excluídas. Hindus mais ortodoxos advogaram

---

<sup>173</sup> MINOSO, Yuderkys Espinosa. Fazendo uma genealogia da experiência: o método rumo a uma crítica da colonialidade da razão feminista a partir da experiência histórica na América Latina. In: (Org.) Holanda, Heloisa Buarque de. Pensamento feminista hoje: feministas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 14.

<sup>174</sup> A prática do *sati* também foi registrada com mais frequência entre a comunidade hindu em Bali na Indonésia do que em outras regiões do subcontinente indiano.

pela validade dos escritos sagrados e a reprodução dos rituais e normas tal qual eles os informavam, enquanto entre as novas elites letradas uma reforma era demandada: não se excluía a validade dos textos, mas se compreendia que algumas práticas perderam sua coerência ou precisavam de outras interpretações, o que acabou por cooperar com as mudanças que o governo colonial buscava implementar. “Assim, o que os britânicos veem como pobres mulheres indo para o matadouro é, na verdade, um campo de batalha ideológico<sup>175</sup>”. Nesse caso, os britânicos usaram a causa das mulheres para justificar uma série de abusos contra as populações indianas e as elites hindus letradas utilizaram o mesmo ponto para reivindicar um retorno a um passado mítico ariano, no qual a liberdade feminina supostamente existia e a tradição eram perpetuadas.

“Eles [a *intelligentisia* indiana] criaram a noção de uma idade de ouro na Índia Antiga em que as mulheres mantinham uma posição alta que entrou em declínio posteriormente. Por um sentimento de humilhação como um povo subjugado, eles tenderam a glorificar o passado. Cada medida de reforma exigida para as mulheres foi justificada com o fundamento de que elas eram sancionadas pelos textos religiosos”<sup>176</sup>.

Em seu texto *Colonialism, Nationalism, and Colonized Women: The Contest in India*<sup>177</sup>, Partha Chatterjee aponta como o pensamento colonial e a submissão das mulheres indianas contribuiu para uma divisão epistêmica que foi perpetuada pelo projeto nacionalista. Em acordo com Gayatri Spivak, o historiador explica que o debate acerca do *sati* e outras práticas femininas foi muito mais um encontro entre a civilização indiana e a ocidental que resultou em uma reelaboração de lugares. O mundo exterior foi completamente invadido e

<sup>175</sup> SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?**. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2010, p. 133.

<sup>176</sup> “They created the notion of a Golden age in ancient India where women held a high position which subsequently declined. From a sense of humiliation as a subject people, they tended to glorify the past. Every measure of reform demanded from women was justified on the ground that it was sanctioned by religious texts” (BASU, Aparna. *Feminism and Nationalism in India, 1917-1947*. *Journal of Women's History*, vol. 7, no. 4, 1995, p. 96, tradução nossa).

<sup>177</sup> CHATTERJEE, Partha. *Colonialism, nationalism, and colonized woman: the contest in India*. *American Ethnologist*, vol. 16, no. 4, 1989, pp. 622–633. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/645113](http://www.jstor.org/stable/645113)>. Acesso em 15 de Junho de 2021.

ocupado pelas forças coloniais, um espaço onde as tradições eram adaptadas ou escondidas sob uma performance colonizada, enquanto o interior dos lares continuou a ser um local “intocado” e essencial para sobrevivência e perpetuação dos costumes nativos. A dicotomia criada entre *ghar* e *bahir* (a casa e o mundo) permeou a formação da “nova mulher hindu” moderna na segunda metade do século. As elites letradas (principalmente em Bengala) cooperaram com o governo britânico nas reformas que permitiram a algumas mulheres terem acesso a locais públicos, mas essas reformas contribuíram ambigualmente para o confinamento das mulheres da elite em suas casas. A educação feminina foi permitida pela elite hindu, em um primeiro momento apenas na língua materna e dentro das casas, já que às mulheres não era permitido inicialmente frequentar escolas, principalmente pela educação ser dirigida por missionários e evangelistas cristãos. Logo que escolas hindus foram criadas na língua bengalesa houve um aumento do número de alunas mulheres: 2500 alunas estavam matriculadas em escolas no ano de 1863, já trinta anos depois, em 1890, mais de 80 mil alunas frequentavam as escolas do estado de Bengala <sup>178</sup>, surgindo uma geração de mulheres que passaram a enfrentar novos desafios. O apoio e propaganda educacional reforçado por mulheres da elite, como Bhikaiji Cama<sup>179</sup>, no oeste da Índia, favoreceu o ingresso de alunas em outras regiões do subcontinente, para além do estado bengalês.

Na visão dos grupos mais conservadores a educação em estilo ocidental não poderia ferir a essência hindu e a participação doméstica que as mulheres possuíam. A mulher da elite burguesa podia frequentar a escola e receber um diploma com a condição de que permanecesse exercendo seu trabalho doméstico e ritualístico com perfeição para sua família. Enquanto o homem lidava com o mundo exterior e a realidade colonial, as mulheres se tornaram responsáveis por manter a tradição mesmo quando seus pais, irmãos e maridos já não podiam comparecer ou abdicavam dos rituais e devocionais sagrados. Essa operação resultou em uma dupla separação para as mulheres da elite. Em um primeiro momento, o enclausuramento nas casas aprofundou um

---

<sup>178</sup> *Idem*, p. 628.

<sup>179</sup> Conhecida também como Madame Cama, ela foi uma importante militante da causa das mulheres e do movimento pró-independência no fim do século XIX. Formada por uma escola inglesa, Cama era uma mulher marata de família parse (de origem persa), a família do marido era rica e influente o que possibilitou uma melhor educação e sua dedicação a causas sociais.

distanciamento da vida pública e dos homens, já que estes se tornaram habitantes do mundo material e colonial. E, por fim, a responsabilidade de sustentar o mundo espiritual e se adaptar às novas práticas ocidentalizadas dadas a essas mulheres resultou em um distanciamento ainda maior em relação às mulheres do povo. Enquanto as mulheres das castas mais altas e da elite econômica passaram a representar uma incorporação da tradição hindu, as mulheres do povo foram lidas de modo oposto, por transitarem por *bahir*, o mundo externo, convivendo com outros homens abertamente. As mulheres do povo eram acusadas por adquirirem tanto traços masculinos como coloniais; em oposição às mulheres da elite, as de grupos inferiorizados eram masculinizadas, fracas de espírito, promiscuas, sem educação, impuras, mal-vestidas<sup>180</sup> e sem o zelo da tradição, estando muito próximas das *memsahabs*, as mulheres ocidentais<sup>181</sup>. Em suma, o discurso colonial contribuiu para a formação de um novo patriarcado, o qual, reformulando a tradição, concedeu ambigualmente certa liberdade à mulher da elite hindu, estabelecendo um modelo feminino em contraste com o projeto colonial e as mulheres do próprio povo indiano, ideal que foi reproduzido no discurso nacionalista desenvolvido no mesmo período. As mulheres foram encarregadas de sustentar a tradição hindu e a nação que estava por se erguer.

Durante a formação dos levantes anticoloniais e o desenvolvimento do discurso nacionalista indiano várias militantes já apontavam que os movimentos de libertação falhariam se não houvesse abertura para o debate sobre as questões de gênero e participação efetiva de mulheres de todo o subcontinente<sup>182</sup> – o que também é válido para o problema de castas e da islamofobia. Em 1910 foi criada a primeira instituição exclusiva que visava a organização das mulheres indianas, a *Bharat Stri Mandal*, Grande Círculo de Mulheres Indianas, desde então o número de grupos e instituições desse tipo continuou crescendo, mas, nesse período, as mulheres (sobretudo das elites) continuaram a sofrer com a resistência dos grupos hindus majoritariamente masculinos que não aceitavam sua presença, até o fim do século XIX as

---

<sup>180</sup> Para uma leitura mais aprofundada sobre a conexão entre vestimentas e as mudanças da Índia moderna e contemporânea ver TARLO, Emma. *Clothing Matters: Dress and Identity in India*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

<sup>181</sup> CHATTERJEE, Partha, *Op. cit.*, p. 629.

<sup>182</sup> BASU, Aparna. *Op. cit.*, pp. 98-99.

mulheres que eram permitidas no interior desses grupos políticos podiam apenas se sentar e ouvir, não tinham direito a voz e ao voto<sup>183</sup> e sua presença ativa causou desconforto entre os integrantes masculinos.

Ainda assim, a imagem da mulher nacional se aproximava mais das mulheres brancas burguesas do que das mulheres do povo: ela tinha pele clara, era educada de forma ocidental e agora se vestia com um conjunto de roupas e joias ocidentais combinadas com o sári tradicional (o que ficou conhecido como *brahmika sari*). Esse arquétipo da mulher nacional foi introduzido lentamente nas produções culturais do subcontinente, e, uma vez consolidado, foi utilizado como propaganda nacionalista pela ala hindu tradicional, chegando a ser utilizada na primeiras décadas do século XX por grupos clandestinos seculares e armados, primeiro nas grandes cidades e depois sendo levada de diversas formas aos vilarejos ao redor, tanto pela ala hindu tradicional como por grupos seculares e armados. As peças de teatro, contos, músicas, poemas, litogravuras, cinema, arte de calendário, entre outras realizações dos nacionalistas hindus, serviu ao propósito de divulgar e moldar a identidade da nação, com base em sua tradição “verdadeira”, reforçando os papéis sociais generificados que foram criados entre o mundo exterior e o interior das casas.

Tanto Bharat Mata quanto a idealização da mulher hindu moderna são definidas culturalmente no mesmo processo. As imagens de Bharat Mata desempenham uma tarefa de coerção moral e educacional para as mulheres da nação, é desejável que elas busquem ser como ela. Pensando a partir de um lugar não-eurocêntrico, essa dupla instituição – ambas anteriores a Partição da Índia – certifica no campo imagético-narrativo um sujeito feminino universal no subcontinente que dialoga com a mulher branca burguesa e se infiltra na cultura popular, perpetuando a “colonialidade da razão feminista<sup>184</sup>” na ação direta e própria do empreendimento civilizatório.

Não faz parte do recorte deste trabalho explorar a fundo os movimentos de resistência e dissidência dentro da formação das mitologias políticas que se

---

<sup>183</sup> *Idem*, p. 100.

<sup>184</sup> “Por colonialidade da razão feminista entendo, a princípio, uma série de práticas e práticas discursivas – em sentido foucaultiano – que foram combinadas e desenvolvidas por feministas de qualquer tendência e por meios das quais elas contribuíram para a produção de um sujeito universal “mulher/mulheres”. MINOSO, Yuderky Espinosa. *Op. Cit*, p.17.



desenvolvem na Índia anterior e posterior a sua partilha, antes, nos atemos a esses processos com um compromisso político frente ao “fazer história”. Isso não significa que esses constructos ideológicos nunca foram rejeitados, pelo contrário, a hegemonia de uma representação específica de Bharat Mata ao longo do território indiano se deu entre muitas disputas e lutas regionais particulares.

“É por isso que uma análise dos feminismos do Sul e de sua relação de dependência com os feminismos do Norte precisa ser complexa a ponto de desfazer o mito de uma suposta unidade interna do sujeito “mulher” e nos permitir observar um campo vivo de disputas de sentidos [...], que acaba sendo resolvida com a imposição e a violência simbólica e material sobre aquelas cujos corpos estão marcados por processos de racialização e contínua exploração, o que chamo de “a outra da outra”<sup>185</sup>.

Se a mulher hindu de casta alta, pele clara e formação acadêmica é apontada como a “outra” da mulher branca na lógica ocidental moderna (ainda que ambas estejam envolvidas em relações de poder e racialização particulares), as mulheres indianas de diferentes regiões, cor, casta, culturas, línguas, religião, sistemas políticos e familiares, se constituem como a “outra da outra”, aquelas na qual *a ferida colonial sangra mais* – o que não é necessariamente um sinônimo de anulação total da agência dessas mulheres, suas comunidades e a luta pela sobrevivência.

Enquanto Bharat Mata é vista por algumas comunidades nacionalistas hindus como exemplo supremo da representação e do culto a nação como corpo feminino, ela continua sendo produto de uma elite que esquece sua idealização *per se*. Assim, como as elites hindus, as comunidades tâmile pintaram e compuseram inúmeras poesias para Tamilannai (Mother Tamil – Mãe Tamil) (Figura 14), da mesma forma, a comunidade rajput associou a figura de Bharat Mata com a Rainha Padmini, porque dentro do imaginário sócio-histórico rajput Padmini representa e manipula os mesmos atributos que a deusa-mãe nacional, entre os bengaleses Bharat Mata foi adorada como Durga, Kali e Sati e também

---

<sup>185</sup> *Idem*, p. 6.

esteve presente entre as comunidades muçulmanas. Essa imagem antroposagrada e científica-cartográfica possui sua própria história, complexa e repleta de motivações, disputas e elaborações que não se encerram no século XIX – tampouco nas pinturas de Maqbool Fida Husain.

### 3.2. PADMAAVAT E A LUTA PELA HONRA NACIONAL.

Durante a Partilha, em agosto de 1947, as fronteiras do subcontinente foram transpostas. Índia e Paquistão Ocidental e Oriental passaram a constituir inicialmente dois projetos nacionais distintos e excludentes, assim como construíram uma história repleta de magoas pelo seu passado em comum. Um ano depois, o Sri Lanka alcançara independência do governo britânico e algumas décadas adiante Bangladesh se tornará uma nova nação, não mais ligada ao Paquistão Ocidental. Todas essas mudanças influenciaram o culto de Bharat Mata, seu corpo físico continuava a ser alterado no plano real, no entanto, a produção de obras visuais e audiovisuais seguiram sendo produzidas.

Em 1957, Mehboob Khan (1907-1964) levou aos cinemas de Bombay a obra *Mother India*<sup>186</sup>, ampliando ainda mais o aspecto de identificação de uma personagem feminina com a nação. No obra, a deusa mãe não aparece como uma personagem própria, ao invés disso, a alusão ao seu nome no título do longa-metragem faz com que conectemos a narrativa focada na personagem Radha, interpretada por Nargis (1929-1981), uma das maiores atrizes indianas, faz com que conectemos as personagens com Bharat Mata (também é possível realizar essa associação com outras divindades femininas, o que foi feito por alguns críticos da época). O filme, indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1958, nos conta a história de Radha, uma mulher campesina, casada e com filhos (apesar de seu marido permanecer ausente no filme), que enfrenta dificuldades e escassez, tendo problemas com o senhorio das terras em que vive e lutando para manter seus filhos protegidos. O filme constrói em sua montagem várias referências à ideia de Bharat Mata, inclusive incluindo o mapa da Índia em uma cena musical, onde os camponeses se reúnem formando o

---

<sup>186</sup> *Mother India*. Direção: Mehboob Khan. Índia: Mehboob Productions, 1957.

contorno do mapa da Índia anterior a Partição (Figura 14). Além de ser uma produção marcante para o período, a obra produzida em sua maioria por indianos muçulmanos, permitiu que o geo-corpo da nação fosse identificado nas entrelinhas narrativas, inaugurando novas possibilidades de leitura da produção imagética futura.

Figura 14 - Frame do filme Mother India.



Mais recentemente, é preciso falar de Sanjay Leela Bhansali, um famoso realizador indiano que brinca com a nostalgia, os grandes épicos e a história clássica da Índia. Em seu penúltimo filme, Bhansali resgatou a história de Rani Padmini com *Padmaavat* (2018), como comentamos brevemente no primeiro capítulo, transformando a contação original, alterando suas partes, e encaixando a personagem Padmaavat em uma narrativa específica a temporalidade do século XX, a mesma onde encontramos Bharat Mata, a produção da nova mulher hindu e os discursos em disputa que atravessam a Partição.

O filme começa ambientado em terras afegãs, e a primeira personagem que vemos é o Sultão Jalaluddin, tio de Alauddin Khalji. Jalaluddin Khalji foi o fundador da dinastia Khalji quando se tornou sultão de Delhi em 1290. Um personagem histórico, assim como a maioria dos personagens muçulmanos do longa, sua localização no Afeganistão remete às origens turquicas de sua tribo. Na ocasião, ele veste roupas escuras, pesadas, feitas com couro e pele de animais. Segurando um grande osso com carne em sua mão ele nos conta sua

trama, ele quer invadir Delhi, “rebelião contra o sultanato?” um dos seus homens pergunta, em uma mistura de espanto e medo, ao que o sultão responde: “isso não é uma rebelião, é sobre os nossos desejos”. Dessa forma, somos apresentados a comunidade muçulmana do filme, já que ele não apresenta nenhuma possibilidade de ambas as comunidades hindu e muçulmana conviverem permanentemente, os muçulmanos estão sempre entre muçulmanos e hindus somente com hindus.

Poucos minutos depois somos apresentados ao próximo personagem muçulmano de destaque, Alauddin Khalji, o antagonista do filme. Alauddin é recebido com glória e traz consigo um avestruz que caçou com suas próprias mãos. Assim como o tio, o jovem nobre também está sujo, com ferimentos em seu torso e suas mãos, provavelmente adquiridos durante a caçada e o cabelo levemente despenteado, e, diferentemente do primeiro, ele não possui nenhuma joia ou anel, mas sua ganância está explícita em todas as falas. Ambos os homens expressam um grande desejo de poder; há uma tensão, não existe aqui nenhum tipo de separação ou diferenciação, um terceiro personagem ou ação que diminua a rigidez da cena. Alauddin entrega o avestruz para Jalaluddin como um presente à sua filha, Mehrunisa, e a atmosfera da cena começa a mudar. Para que trouxesse o avestruz aos pés do futuro sultão, Alauddin precisou arriscar a sua vida, ele exige então a vida de Mehrunisa para sanar a dívida, perante o qual seu tio o repreende violentamente. “Tudo o que é precioso pertence a Alauddin”, ele diz.

As cenas consecutivas aprofundam ainda mais o caráter perverso de Alauddin. Durante seu casamento com Mehrunisa ele se afasta da família e convidados para cortejar outra mulher, quando Shareef Pasha, seu melhor amigo, é enviado por seu sogro para o trazer novamente a festa, Alauddin o mata para que não contasse a ninguém o que seu olhos haviam presenciado. A notícia da morte repentina chega ao conhecimento de Mehrunisa e a narradora nos diz que “a ganância de Alauddin de possuir tudo o que era precioso fez Mehru e os céus estremecerem de medo”. Como se para seus atos não houvesse consequências, Alauddin dança e celebra seu casamento, não há vestígios de culpa ou preocupação em seus olhos. Em todas essas cenas vemos um número

muito reduzido de mulheres, a única que possui diálogos é Mehrunisa e já sabemos que ao lado de Alauddin ela terá um futuro trágico.

Mais de três mil quilômetros em direção ao sul, partimos do Afeganistão para o Sri Lanka, sendo acompanhados pela narradora que conecta esses lugares tão distantes. A câmera desliza em um travelling sob uma calma floresta repleta de lianas e grandes árvores. Em cima de uma árvore de troncos largos está uma mulher, os cabelos soltos, roupas simples de cores claras e monocromáticas, ela não está deitada, ainda assim, é despertada pelo som de um veado que transita pelo local. Pela forma ágil e firme com que ela se movimenta sabemos que está acostumada ao local e ao manuseio do arco e flexa em suas mãos, sentindo o perigo, seu alvo foge, mas ela não treme e muito menos excita em segui-lo (Figura 15). Em meio à busca, uma de suas flechas acaba por alcançar outra presa, um homem que também caçava no local. Eles não se conhecem, ainda assim, a jovem caçadora arranca a flecha cravada no peito do homem e o leva até um templo budista no interior de uma caverna, para ter seu ferimento tratado (Figura 16). Dele, descobrimos que é o rei de Mewar, Ratan Singh. Dela, saberemos apenas nas cenas seguintes por um dos monges que é a princesa Padmaavat do reino de Singhala, mas apresentações não serão necessárias já que segundo a própria personagem “cada folha aqui sabe o meu nome”.

*Figura 15 – Padmaavat em Singhala.*

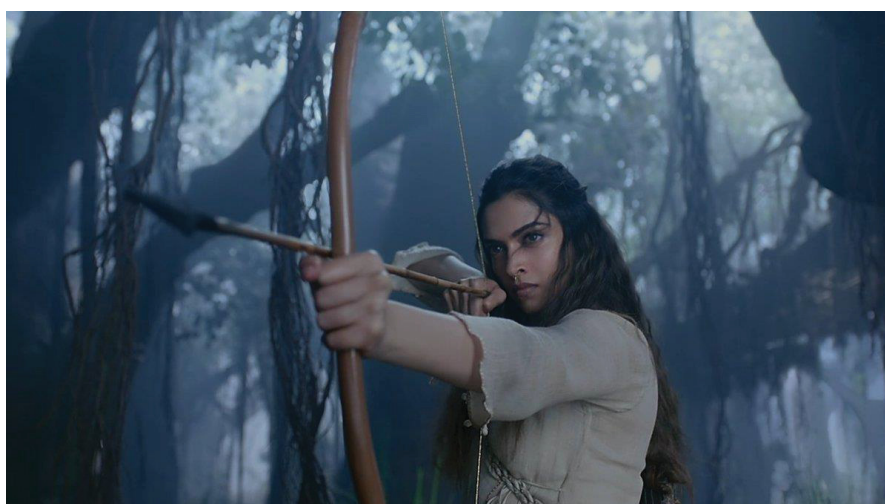


Figura 16 – Padmaavat encontra Ratansen.



Os primeiros conjuntos de cena do longa, ambientados no Afeganistão e no Sri Lanka, respectivamente, apresentam ao telespectador uma diferença crucial entre suas personagens. Na primeira, somos apresentados ao núcleo principal de personagens muçulmanos, um encontro entre familiares e um casamento é instituído. No reino de Singhala o mesmo acontece em sequência entre Padmaavat e Ratansen, todavia, além da diferenciação cultural e geográfica, há uma diferenciação sendo estabelecida nesse desencadear narrativo. Apesar do incidente que envolve o encontro entre Padmaavat e Ratansen, o avanço no relacionamento dos dois acontece de forma romântica e benigna para ambos; o rei Gandhavarsen passa a considerar Ratansen como um membro de sua família antes mesmo que um pedido de casamento fosse realizado, unificando suas famílias, não há uma luta pela hierarquia soberana, o casamento aqui é um fim em si, a união de um casal apaixonado. Há uma comunhão e cumplicidade entre os personagens que também é reforçada pela ambientação das cenas: vestes sempre claras, diálogos em tons amenos e íntimos na floresta e no templo onde o casal se conheceu. Não existe o menor vestígio de ambição e maldade – essas características são reservadas aos personagens muçulmanos.

Padmaavat deixa então a floresta viva e adentra uma fortaleza cercada pela aridez do deserto. Mas a paisagem geográfica não é a única que muda dramaticamente. Os tons pastéis das roupas características das comunidades do extremo sul são cingidos pelo vermelho cintilante e rosa, o teto formado pelas copas das árvores dá lugar as grandes estruturas em pedra e as luzes das fogueiras refletem nas joias douradas que cobrem o corpo da nova rainha.

Estamos falando do Forte de Chittor, capital de reino de Mewar, lar dos guerreiros rajputs.

Uma sua nova família, Padmaavat perde gradativamente as características que presenciamos quando a conhecemos na floresta, dentro da nova casa ela é adornada pelas mulheres mais velhas da corte, prende e cobre seu cabelo com o *ghoonghat* (véu indiano) e segue o ritmo de vida de seu marido, agindo de forma tímida frente ao homem que foi atingido pela ponta da sua flecha. Não capturamos ao menos a ideia de a jovem *rani* possa sair do forte ou caminhar sozinha. Padmaavat passa por um processo de domesticação no interior do palácio, apresentando uma timidez estranha à personagem que conhecemos nas cenas iniciais.

Ainda que não receba atenção na narrativa, encontramos uma outra personagem na sombra de Padmaavat. É Nagmati, primeira esposa do rei Ratansen. Ela foi o motivo da viagem do rei ao reino de Singhala, ele foi buscar pérolas para um colar que presenteou erroneamente a um súdito, um colar que estava incluso no dote de casamento da primeira rainha. Não temos outras informações sobre Nagmati, sua família, a história do seu casamento, tampouco percebemos algum tipo de relação afetuosa entre ela, o rei e os membros da corte. Nesse caso, podemos lembrar como era comum que os casamentos rajputs se dessem para fortalecer a posição social do homem e sua família, que recebe mais status a depender da mulher com quem se casar, ainda que as mulheres e sua família de origem também sofressem uma alteração em sua posição dentro do sistema político, as rainhas eram constantemente instrumentalizadas nesse sentido<sup>187</sup>. No desencadear narrativo ela está sempre isolada, em ambientes ainda mais reclusos, como uma rainha fraca, ela não tem nenhuma influência sobre as decisões da corte e das mulheres, restringindo sua ação à causa doméstica, como na cena em que prefere estar em um quarto bordando a encontrar o rei e a segunda rainha que voltam de uma batalha, quando todos estão festejando (Figuras 17 e 18). Nas narrativas sufistas do século XVI, é um confronto doméstico com a primeira esposa de Ratansen que resulta em sua jornada para o sul e a vinda de Padmini, na maioria das vezes,

---

<sup>187</sup> SREENIVASAM, Ramya. *Op. cit.*, p. 93.

entretanto, a relação de Ratansen e Nagmati causa atritos entre as esposas do rei, que só são solucionados quando advertidas de que seu “dever em comum” é servir ao rei<sup>188</sup>. No filme, entretanto, Nagmati é completamente rejeitada, não tendo contato com o rei após o casamento com Padmaavat, o relacionamento que encontramos nas obras literárias, mesmo com seus percalços, é inexistente.

Figura 17 – Nagmati bordando no interior de uma sala.

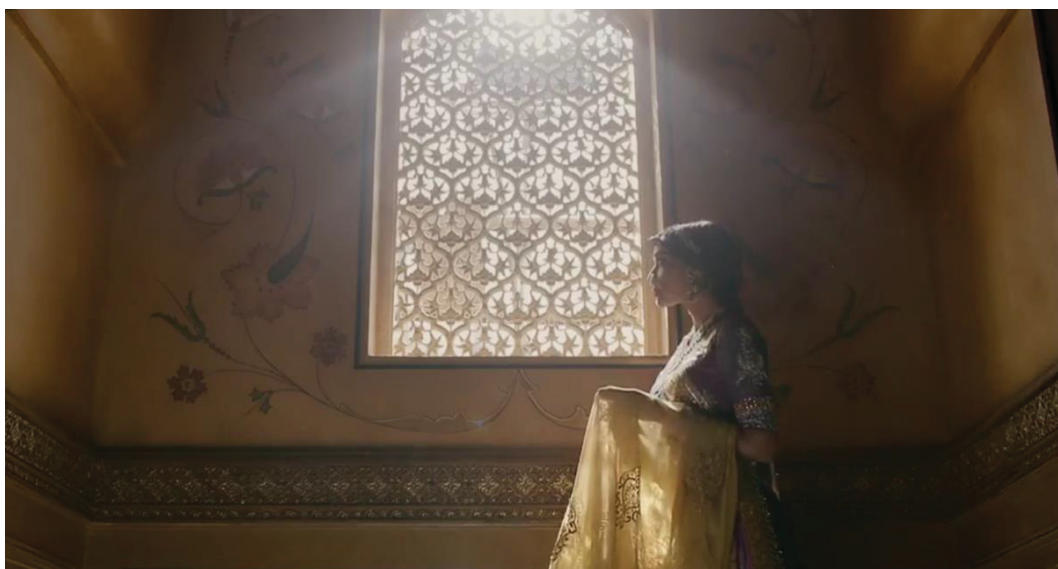


Figura 18 – Kesar conversa com Nagmati por uma janela, mas escolhe ir até Padmaavat ao invés de ficar com ela bordando.



Padmaavat é testada pelo guru real Raghav Chetan que se impressiona com sua beleza e sabedoria, ao perguntar como ela descreveria a vida ele ouve de sua boca “espiritualidade, amor e sacrifício”, mas os olhos da rainha não

<sup>188</sup> *Idem*, p. 55.



encontram os seus, ela permanece com a cabeça baixa frente ao sacerdote. Chetan parece temer a nova rainha, mas não há motivos para desconfiar do guru até que ele é capturado por bisbilhotar o rei quando estava em um momento íntimo com Padmaavat, Raghav Chetah é banido do reino, uma sentença sugerida por Padmaavat, já que matar um brâmane fere os princípios rajputs do rei. Mas ele não vai embora sem antes jurar que o fogo da humilhação que engoliu em seu julgamento irá reduzir Chittor as cinzas. Em seu caminhar ele promete “eu estou indo para longe dessa terra, mas se eu não deixar Mewar de joelhos então você pode supor que Raghav Chetan nunca existiu”.

A rainha Nagmati, uma personagem infeliz e fraca, sem habilidades de governança, e o guru, um brâmane traidor, são os únicos personagens hindus que são marcados por uma quebra em seu caráter e status. A família real, os ministros do rei, seus soldados, até mesmo os serviçais do palácio seguem fielmente um código de conduta rajput. Ironicamente, é Raghav Chetah que irá buscar o inimigo muçulmano para ameaçar Chittor e a família real que o expulsou.

Enquanto isso, mais ao norte, em uma emboscada na cidade de Kara, Alauddin recebe o sultão Jalaluddin e seus ministros, que trazem um presente: um escravo egípcio chamado Malik Kafur, versado na luta e na guerra. O objetivo da visita era cuidar para que Alauddin não tramasse nenhuma rebelião contra o sultanado, considerando que sua posição e seus bem cresciam conforme ele vencias as batalhas pelo sultanato. Em retribuição, Alauddin continua com seu plano e assassina Jalaluddin e seus ministros, retornando para Delhi com a cabeça degolada de seu tio, sogro e sultão e tomando posse do Sultanato.

Na noite em que Alauddin Khalji se torna Sultão de Delhi ele conhece Raghav Chetan ao ouvir suas belas notas de flauta que ecoavam para dentro do palácio. Encantado, o novo sultão pede para que o flautista seja levado até ele. E é nesse momento que a jornada de Alauddin, Padmaavat e Ratansen se cruzam, através de um brâmane a procura de vingança. Raghav olha profundamente Alauddin Khalji e diz ver sua vida, passado e futuro. Ele prevê que Alauddin será Alexandre, segundo (Sikandar-e-Sani) e governará o mundo, mas isso só irá acontecer quando *ela* estiver ao seu lado. Exilado, o guru conquista a completa atenção de Alauddin, “ela é uma ilusão, uma criação de deus, seu rosto brilha como o luar, sua beleza luminosa irradia longe e além, ela

é a essência da vida, um mero deslumbre da sua sombra faria com que você a desejasse.” “Tal beleza só pode existir em sonhos”, responde Alauddin. “eu te asseguro, um olhar para ela e você nunca mais conseguirá tirá-la da sua mente. Ela vai mudar seu destino, se você a conquistar, Mewar será sua, a Índia será sua, o mundo estará aos seus pés até o paraíso, sem ela você não terá nada! O que quer que ela toque se transforma em ouro, ela vai te fazer imortal, ela é a mais preciosa, mas é tão difícil de possuir.”

Para conquistar o seu destino, a Índia, Alauddin precisa conquistar a beleza de Padmaavat, em “uma guerra em nome da beleza”, mas para alcançá-la é preciso destruir o reino e enfrentar os filhos da nação, homens jovens e velhos dispostos e convictos a se sacrificar pela rainha cercada pelos altos muros do forte que habita. Esse ponto é uma constatação nas narrativas de Padmini e nos discursos que definem a mulher hindu nacional. Heroínas de grande beleza são personagens comuns que atravessam os tempos, e nas narrativas sufistas a beleza de uma mulher estava significava a manifestação do divino e suas dádivas na terra, a “luz de deus” era revelada a partir da beleza feminina. Argumento que, no caso da longa-metragem de Bhansali, temos uma transferência de significados ideológicos na narrativa. Se originalmente Malik Muhammad Jayasi elaborou a história de Padmini para simbolizar o caminho do homem e seu relacionamento com o divino, nutrindo seus personagens e desdobramentos com uma mitologia própria à cosmogonia sufi, as formas como a história foi reproduzida se relacionando com outros contextos, significados e objetivos criou diferentes *textos e grafias*, que só são acessados quando olhamos atentamente a produção de novas mitologias políticas dentro dos recortes histórico-geográficos e estão entrelaçados com a produção dessas narrativas textuais, visuais ou não. No caso do filme, a luta por Padmaavat e seu corpo está configurada dentro da subjetividade e da ontologia da criação da nação indiana, tanto como fato histórico, memória e trauma, quanto como produto da mitologia nacionalista.

Alauddin parte com seu exército em direção a Chittor, acampando ao lado do forte durante meses, direcionando todas as suas energias e planos militares na conquista da rainha. A ameaça exterior faz com que as falhas e contradições do mundo rajput dentro do forte se tornem aparentes. O rei rajput é constantemente

avisado pela segunda rainha e seus ministros sobre a ameaça de Alauddin, ele tem três oportunidades de encerrar a vida do sultão de Delhi e a guerra, mas escolhe não o fazer para manter sua honra, porque um rajput jamais deveria ferir “alguém desarmado ou ferido”. Padmaavat é astuta e indica estratégias para combater o inimigo, mas suas advertências ao rei, feitas no âmbito doméstico, são rejeitadas. Quando questionada sobre sua decisão de mostrar o rosto para Alauddin quando o sultão visita o forte de Chittor, Padmaavat entra em confronto direto com o rei, que rebate “você pode ser a rainha de Mewar, mas você não tem o direito de tomar decisões políticas”. Para o rei é preferível entrar em uma guerra à rainha tomar uma decisão política sozinha. No campo simbólico Padmaavat incorpora e representa a excelência rajput, mas no plano real, na práxis política, ela é esvaziada de poder, permanecendo apenas como o corpo que representa a comunidade rajput, e no presente onde o filme é exibido, a nação.

Cansado do cerco ao redor do forte, Alauddin cria uma estratégia para levar o rei cativo para Delhi, com o objetivo de atrair Padmini para seu palácio e a capturar. Rejeitando todos os conselhos e advertências de sua rainha, mais uma vez, Ratansen vai até a tenda de Alauddin, sua preocupação é com o que a história dirá, no futuro, honra para o futuro e as próximas gerações, enquanto Padmaavat pede para que ele reconsidere, para que leve a sua espada, para que perceba a tempestade que se levanta no deserto, para que esteja atento a armadilhas. Mas nada disso importa, ele não quer que a história registre que estava com medo de ir até Alauddin seguindo os termos de acordo que ele mesmo fez, não pode haver manchas na honra rajput. Ratansen é capturado, com o rei ausente, as mulheres da corte se reúnem a pedido da rainha Nagmati para decidir como agir enquanto o rei está aprisionado em Delhi e o sultão pede para que Padmaavat o busque. Nagmati chora pelo rei e pelo reino na presença das outras mulheres e culpa Padmaavat e sua beleza por todas as coisas que aconteceram em Mewar, inconsolada, ela pede para que Padmaavat vá até o sultão, o que é recebido de forma negativa pelas anciãs entre a multidão.

“Minha rainha, se chegar a hora de medidas tão desesperadas então toda mulher de Chittor pulará no fogo para proteger sua dignidade, nós vamos realizar o jauhar! Mas nunca deixaremos nossa rainha sair desse forte” diz uma das

anciãs. Há uma pausa e uma tensão, todas ali entendem imediatamente o que isso significa, mas a proposta da realização do jauhar é deixada de lado momentaneamente, Padmaavat decide ir até Delhi buscar o rei, mas não sem antes advertir Nagmati: “Eu devo ir. Até mesmo a deusa teve que descer de sua residência para matar demônios. Quem sou eu? Uma mera mortal, eu só vou cruzar os limites de Chittor. E você esquece minha rainha, as mulheres rajputs são tão guerreiras quanto seus homens”. Porém, ainda que a rainha reconheça seu lugar nas relações políticas rajput, sua autoridade é questionada por todos a sua volta.

Gora Singh e seus homens vão até a rainha, eles não compreendem sua decisão de ir até o sultão de Delhi para resgatar o rei. A rainha sair da fronteira de Chittor para encontrar um inimigo é tão vergonhoso para os homens da corte que eles pedem para que ela os decapite, sua honra foi ferida e precisa ser restaurada. Padmaavat não é reconhecida como uma rainha investida em autoridade, os tratamentos usados com ela são o de um familiar, uma irmã, uma filha, não sua líder. Antes de entrar no terreno inimigo a rainha precisa lutar pela sua posição dentro do próprio reino, da sua família.

Como discorremos no tópico anterior, Bharat Mata entre outras narrativas do século XX, foram personagens mitologizadas e operacionadas na revisão do lugar generificado da mulher dentro da sociedade indiana, criando a mulher nacional hindu idealizada no âmbito doméstico/tradicional/conservador e as suas outras, as mulheres do inimigo e as mulheres dissidentes que não poderiam gerar filhos para nação, já que seus filhos seriam impuros. Como sabemos, a Partição consolidou no imaginário hindu açafração a memória e o ódio ao sujeito muçulmano, entendido como ladrão, inimigo e obstáculo máximo a ser superado para a desejada realização de uma nação hindu pura e autêntica, a realização do mito nacional. Veena Das, em seu importante livro *Vida e Palavras – a violência e sua descida ao ordinário*<sup>189</sup>, afirma que

“A assinatura da Partição tanto na imaginação literária quanto na popular se fez pela violação de mulheres, pelos estupros e desaparecimentos em massa, por sua expulsão dos lares, pelo imperativo da busca de

---

<sup>189</sup> DAS, Veena. *Vida e Palavras – a violência e sua descida ao ordinário*. São Paulo: Editora Unifesp, 2020.

mortes heroicas e pelas operações de resgates levadas a cabo por Índia e Paquistão. Não pretendo sugerir que não tenha havido violação de corpos masculinos durante a Partição. Na verdade, tudo indica que a castração do inimigo (tanto literal quanto figurativa) era um importante modo pelo qual se fazia o corpo masculino representar toda a comunidade. No entanto, nos discursos que emanam do Estado [...], esse fato é sempre obliterado. A estratégia retórica de dar destaque às mulheres raptadas ou estupradas e, assim, excluir a violação sexual de homens permitia a nação construir-se como nação feminina.”<sup>190</sup>

É imperativo compreender, na forma como nos propomos a ler *Padmaavat* aqui, que a construção do estado nacional indiano como mito operante no imaginário, nas narrativas, na política e na produção cultural da Índia contemporânea, é fundamentada na compreensão do estado nacional como corpo generificado feminino. O corpo das mulheres, sua subjetividade e o corpo cartografado é o centro das disputas pela soberania do Estado. Isso porque “as violações inscritas no corpo feminino (literal e figurativamente) e as formações discursivas em torno dessas violações” produzidas de forma brutal durante a partilha da Índia e do Paquistão e sustentada pelas narrativas incluídas nessa pesquisa – Padmini, Bharat Mata, Padmaavat - “tornaram visível a imaginação da nação como masculina”<sup>191</sup>. O corpo de Padmaavat em disputa, sua reclusão e subordinação ao marido e ao próprio reino, é, por fim, a encenação do mito nacional da Índia hindu.

Padmaavat retorna com o rei, mas o inimigo muçulmano nunca deixará de lutar para conquistá-la. A rainha está ciente de que a guerra e a destruição se deram por sua causa, chegando a cobrir os espelhos do palácio com lama para não ver seu rosto. Chegando o momento do confronto final entre o reino rajput e o sultanato de Delhi, Padmaavat pede à Ratansen permissão para realizar o *jauhar* e diz que “não pode nem morrer sem a sua permissão”.

O *jauhar*, ritual de autoimolação em massa, realizado pela rainha e todas as mulheres da corte no final do filme sintetizam a responsabilidade da mulher hindu para com a honra nacional no contemporâneo (figuras 19 e 20). Quando o

---

<sup>190</sup> *Idem*, p. 37.

<sup>191</sup> *Idem*, p. 93

exército do rei Ratansen é vencido, e os homens mortos, é dever das mulheres que protejam seus corpos da violação inimiga a qualquer custo. Isso para além de uma forma de proteção pessoal, mas como compromisso firmado através do fogo no dia dos seus casamentos. “A figura da rainha sacrificada foi [...] constituída como um centro simbólico dessa nação”<sup>192</sup>, de modo a evitar que Alauddin Khalji, por meio da tomada do corpo de Padmaavat e das mulheres da corte, alcançasse o lugar da Índia nacional mitológica. E é com o fogo vermelho, assim como na pintura de Hussain, que Padmaavat, liderando as mulheres, anciãs, jovens e crianças, colocam um fim a qualquer possibilidade do Sultão de Delhi encostar ao menos em sua sombra. É no sacrifício do próprio corpo que a Mãe Índia é celebrada como uma rainha e uma deusa. Em seu corpo está o peso de um projeto nacional, um projeto de limpeza étnica e religiosa que constitui a Índia comandada pelo governo Modi e pelos movimentos nacionalistas Hindus desde o fim dos anos 1990. Bharat Mata continua assim habitando o imaginário social das telas indianas na constante mutação de um corpo feminino sagrado-religioso cartografado e um mapa científico-secular antropofornizado.

Figura 19 – As mulheres da corte descem em direção ao fogo para realização do jauhar.



<sup>192</sup> “The figure of the sacrificing queen was thus constituted as the symbolic center of this nation.” (SREENIVASAN, R. *Op. cit.*, p. 96, tradução nossa).

Figura 20 – O jauhar é concretizado.



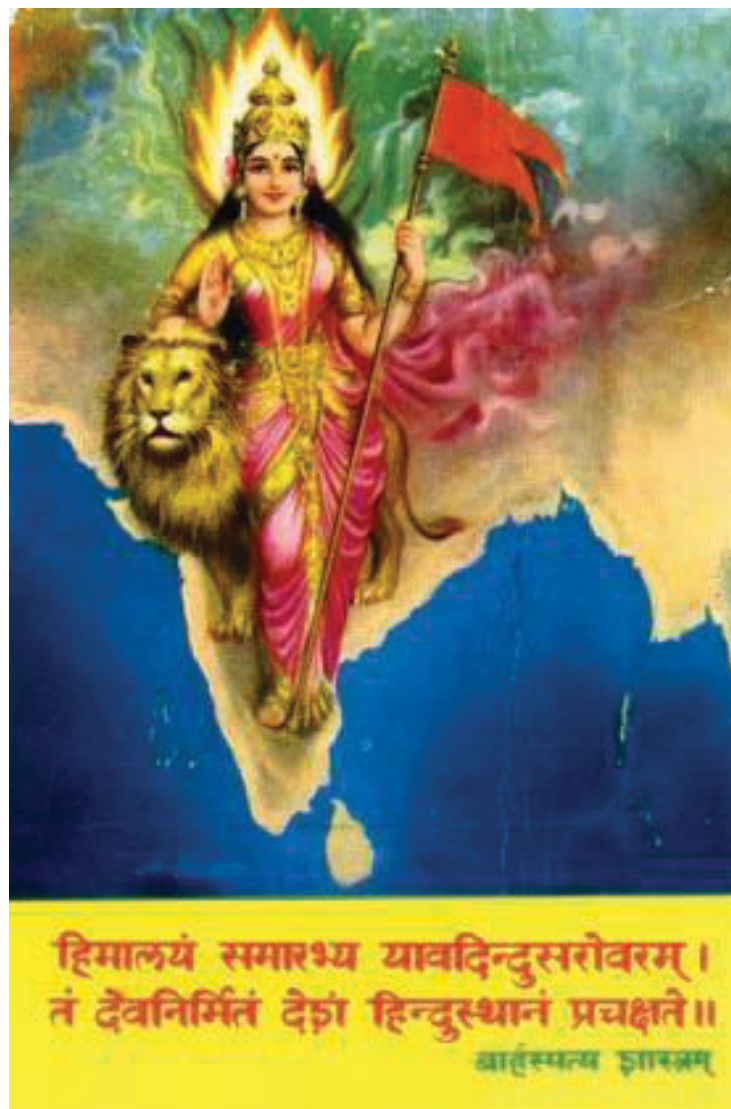
Tanto Bharat Mata quanto Padmini são personagens plurais e multifacetadas que habitaram os tempos com suas respectivas características e necessidades. Não podemos ignorar a complexidade de suas origens e usos porque, ao fazê-lo, corremos o risco de endossarmos um lado da disputa pelo mito no presente. Se Bharat Mata foi usada por muitos na construção de uma imagem anticolonial para o projeto nacional, partes dessa mesma nação reproduzem esse olhar para a personagem de Padmini visando a manutenção de um estado hindu islamofóbico. Se nos atermos a História Presente corremos o risco de abraçarmos o mito de que a Índia só seria possível quando os muçulmanos deixassem o subcontinente, junto com suas mesquitas e seus costumes, no fim, já inseparáveis da cultura da região, ainda que não tenhamos acesso a ele.

Gostaria de concluir esse capítulo retornando à sua epígrafe. Em *The home and the world*, Rabindranath Tagore diz em uma famosa frase que “a geografia de um país não é toda a verdade. Ninguém pode renunciar à sua vida por um mapa”<sup>193</sup>. Talvez, o nome mais importante da literatura bengalesa não pudesse prever de maneira profética, em 1916, os rumos que o pensamento nacional que ele mesmo ajudou a desenvolver seguiriam. Na década de 1990, a filial da RSS do estado de Karnataka publicou um cartaz de Bharat Mata (figura 21), segurando a bandeira açafraão, a Mãe Índia tem o mapa do subcontinente ao fundo e, abaixo, uma inscrição que diz “Eu sou a Índia. A nação indiana é o meu corpo. Kanyakumari é o meu pé e os Himalaias minha cabeça. O Ganges flui das

<sup>193</sup> TAGORE, Rabindranath. *The home and the world*. p,

minhas coxas. Minha perna esquerda é a costa Coromandel, minha direita é a costa do Malabar. Eu sou essa terra inteira. Leste e Oeste são meus braços. Quão maravilhosa é minha forma! Quando eu caminho eu sinto toda Índia mover comigo. Quando eu falo, a Índia fala comigo. Eu sou a Índia. Eu sou a verdade, eu sou deus, eu sou a beleza”. O mito da nação hindu continuou a ocupar o imaginário nacional e em tempos em que a investida ultranacionalista continua a levar a morte aos filhos bastardos dessa nação imaginada, como discutiremos no último capítulo, podemos discordar fundamentalmente da afirmação de Tagore. A nação é o lugar onde se deve renunciar a vida para se posicionar no exército dos filhos da nação, e matar por ela.

Figura 21 – Poster de Bharat Mata



Poster de Bharat Mata impresso pela Karnatak Rashtriya Swayamsevak Sangh, 1990.



## Capítulo 4

Em outubro de 2012, Kareena Kapoor (1980), uma das maiores atrizes de bollywood, estampou o rosto de vários jornais e tabloides indianos com a notícia de seu casamento com o ator, também indiano, Saif Ali Khan. A atriz estrelou produções como *Kabhi Khushi Kabhie Gham* (O amor dos pais – 2001), *Asoka* (2001), *Chennai Express* (2013) e a lista contínua dos anos 2000 ao tempo presente. Saif Ali Khan, nasceu na cidade de Nova Delhi em 1970, filho do jogador de críquete Mansoor Ali Khan Pataudi e da atriz Sharmila Tagore, Khan é mais um dos grandes atores de Bollywood que possui origem muçulmana, assim como Shah Rukh Khan, Salman Khan, entre outros – atores que encontram problemas em razão da sua ancestralidade “não hindu”. Apesar da cerimônia privada ter se tornado um evento público dada a popularidade dos atores, tempos após o casamento, no ano de 2015, surgiram panfletos com uma foto da atriz editada. Filha de uma família famosa por seus grandes atores, Kareena Kapoor acabou por ter seu nome e rosto utilizado em propagandas da extrema direita nacionalista hindu. O panfleto foi produzido pelo Durga Vahini (Exército de Durga), a ala feminina criada pelo Vishva Hindu Parishad, o VHP, com objetivo de incluir as mulheres nas dinâmicas do VHP e educá-las para a construção da nação em moldes hindus. Na foto o rosto de Kapoor foi dividido ao meio e parte dele foi sobreposto com um *niqab* preto (Figura 22). O casamento de Kapoor e Khan foi utilizado como exemplo de alerta para a sociedade indiana hindu, especialmente para pais com filhas jovens, dos perigos que a “*love jihad*” apresenta para as comunidades hindus, e, por fim, para a nação indiana.

Saif Ali Khan foi acusado de “atrair” a atriz para dentro de um relacionamento romântico para que assim pudesse convencê-la a se converter ao Islã, uma estratégia que, segundo os grupos *hindutva*, faria parte de um plano maior de “extremistas muçulmanos” para transformar a nação indiana em uma nação muçulmana – partindo do pressuposto que a verdadeira nação indiana é a nação hindu. A organização demonstrava o receio de que, por se tratar de indivíduos famosos, isso acabaria por influenciar as jovens mulheres e adolescentes hindus a se casarem com homens muçulmanos, assumindo que todo muçulmano está conectado a nações estrangeiras, negando a história do

Islã no subcontinente indiano e causando ainda mais temor e restrições para com as mulheres hindus.

Figura 22 – Panfleto do Durga Vahini



No texto junto a imagem, lemos que dezesseis mulheres hindus que se casaram com homens muçulmanos supostamente fingindo ser hindus procuraram a organização pedindo ajuda para realizar o *ghar wapsi*, ritual de “reconversão” ao hinduísmo, das quais duas passaram pelo processo de reinserção na comunidade hindu e uma chegou a se casar novamente<sup>194</sup>. Contudo, apesar da divulgação massiva, nenhuma das informações presentes no panfleto puderam ser verificadas e comprovados, abrindo margem para uma desconfiança em relação ao texto e também de manipulação da população hindu através de sentimentos comunalistas.

Ações e propagandas como essa, promovidas pelo setor hindu conservador, não são novidades na história da Índia. Recuando novamente ao século XIX, encontramos autores hindus que em suas obras já retratavam os governos muçulmanos da Índia pré-colonial, o governo mughal e seus personagens por exemplo, como “crônicas de estupro e abdução de mulheres”<sup>195</sup>. Bharatendu Harishchandra (1850-1885), Pratap Narain Misra (1856-1894) e

<sup>194</sup> Notícia disponível em <<https://www.indiatvnews.com/entertainment/bollywood/kareena-kapoor-morphed-image-on-vhp-magazine-19814.html>>. Acesso em 05 de fevereiro de 2022.

<sup>195</sup> GUPTA, CHARU. “Hindu Women, Muslim Men: Love Jihad and Conversions.” *Economic and Political Weekly*, vol. 44, no. 51, 2009, p. 14. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25663907>>. Acesso em 17 de junho de 2022.

Radha Charan Goswami (1859-1923) são alguns dos autores hindus que criaram um universo narrativo-discursivo islamofóbico onde décadas depois organizações como RSS, VHP, Sri Ram Sene, Akhil Bharatiya Vidyarthi Parishad e Hindu Janjagruthi Samiti viriam a elaborar a ideia de “*love jihad*” também conhecida como “*romeo jihad*”.

Charu Gupta define “love Jihad/Romeo Jihad” como uma organização supostamente criada por homens e jovens muçulmanos fundamentalistas, com o objetivo de converter mulheres hindus e cristãs ao islã através de relacionamentos românticos <sup>196</sup>. Esse grupo seria financiado por outros muçulmanos em países estrangeiros, os panfletos, notícias e vídeos facilmente encontrados na internet sobre o tema alertam para os grandes perigos que podem surgir ao permitirem que *suas* mulheres (hindus) se casem com muçulmanos, já que esse programa teria “ramificações nacionais a respeito de segurança, ao lado da questão ilegal do tráfico de mulheres”<sup>197</sup>.

Até então havíamos abordado a forma como se construiu a imagem da nação configurada no corpo generificado da mulher indiana, como um convite para a sociedade patriarcal contraditoriamente imersa no colonialismo, o corpo casto e puro, de pele clara, livre de desejos sexuais, com vestimentas modestas, apresentavam à sociedade o geo-corpo de uma mãe, esposa e filha para ser usufruído na lógica moderna-burguesa da propriedade privada. Nesse fluxo, a ideia moderna do estado nação estaria transposta em um discurso generificado, se reproduzindo entre as normas de gênero e o mito nacional, já que, deixando a teoria hegeliana de lado, passamos a considerar o contrato social como um contrato sexual onde “as mulheres são seres sexuais e reprodutivos instalados no interior do doméstico, sob o controle dos tipos “certos” de homens”<sup>198</sup>, o que permite ao estado “ser instituído essencialmente como um contrato social entre homens encarregados de manter em suspenso a violência masculina contra as mulheres”<sup>199</sup>. Desse modo, “a fidelidade das mulheres ao Estado é comprovado por seu papel como mães que tem filhos legítimos [...]; e os homens aprendem

---

<sup>196</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>197</sup> “[had] national ramifications concerning security, besides the question of unlawful trafficking of women” (*idem*, p. 15).

<sup>198</sup> DAS, Veena. *Op. cit.*, p. 45.

<sup>199</sup> *Idem*, p. 48.

a ser bons cidadãos quando preparados para morrer para dar vida ao soberano”<sup>200</sup>. Contudo, nessa equação tríplice que resulta no mito nacional, ainda não nos desdobramos sobre o *outro* – o outro muçulmano, este que ameaça o corpo da nação indiana-hindu e mobiliza seus filhos para sua defesa. Dessa forma, neste capítulo abordaremos a construção do estereótipo do muçulmano invasor/muçulmano lascivo e a propaganda dessa imagem através das produções culturais *mainstream*. Seguindo esse viés, buscaremos investigar a forma como no filme *Padmaavat* o personagem histórico Alauddin Khalji foi retratado, não como sujeito histórico do qual temos acesso a partir das mais variadas fontes históricas e sim como figura crucial para a constituição da ideologia *hindutva*, bem como as implicações que essa fórmula narrativa pode gerar – ou já tem gerado – na Índia contemporânea.

#### 4.1. O MEDO QUE UNE: PRODUZINDO O INIMIGO.

No capítulo 2 desta dissertação pudemos nos ater aos principais deslocamentos históricos que permitiram, dentro da dinâmica colonizado-colonizador, a formação de novas epistemologias, contraditórias e particulares, que contribuíram para a construção do sujeito indiano moderno, marcadamente sob a identidade hindu. A compreensão do hinduísmo como religião durante o século XIX e a expansão do termo para um delimitador étnico-político constituiu um paradigma colonial, racial e orientalista que induziu, em meio a grandes disputas, a compreensão do sujeito indiano como um sujeito hindu particular. Por conseguinte, essa concepção primordialmente específica a respeito do sujeito indiano hindu passou a circular entre os grupos sociais da Índia, em primeiro lugar entre as elites letradas, perpetrando lentamente a subjetivização de outros sujeitos que até pouco não concebiam a si mesmos por tais moldes.

No início do século XX, como sabemos, os movimentos nacionalistas se uniram na luta anticolonial. Mesmo com todas as suas disparidades regionais, objetivos, práxis e fundamentação política, as comunidades indianas foram vitoriosas e como resultado elas se encontraram livres do jugo colonial britânico imposto, porém, o problema da constituição do nacional foi apenas uma dentre

---

<sup>200</sup> *Idem*, p. 65.

várias questões deveras complexas que permaneceram como herança do paradigma colonial moderno. Infelizmente, no escopo deste texto acabamos por priorizar a abordagem do nacionalismo açafraão ou *hindutva* devido à leitura que produzimos do objeto de pesquisa, caminhando *en passant* entre os outros movimentos nacionalistas empreendidos pelas comunidades que tangenciavam as elites hindus. Olhar para a construção do *raj hindu*, nos permite perceber essa outra *Índia*, uma gênese e projeto opostos e inversos à Índia secularista que viemos a conhecer no mundo ocidental/ocidentalizado através das imagens de Gandhi e Nehru, e, sobremaneira, compreender como se produziram os discursos que dão coesão ao projeto nacional do governo Modi no presente.

Com Partha Chatterjee aprendemos que o sujeito indiano se constituiu imerso em uma *modernidade heterogênea*, onde diversas temporalidades, distintas, opostas, próprias e complementares habitavam esse lugar interior de subjetivação simultânea. Essas temporalidades, do colono, do soldado, da anciã, do guru, apareciam juntas em diversas situações, como quando um operário se recusava a utilizar um novo maquinário enquanto ele não fosse consagrado, por exemplo. Por esse motivo, no *jogo* dos nacionalismos precisamos estar atentos e cautelosos entre os dedos que tecem os tempos. Sabemos que *toda comunidade é imaginada*, mas até que ponto do passado podemos traçar os fios que designam o “nós” do presente se essa tecitura se dá pelo intermédio de várias mãos?

Segundo Hommi Bhabha, “a equivalência linear entre evento e ideia, que o historicismo propõe, geralmente dá significado a um povo, uma nação ou uma cultura nacional enquanto categoria sociológica empírica ou entidade cultural holística”<sup>201</sup>. Portanto, as “estratégias narrativas” empregadas em conformidade com certa temporalidade ou período do passado engrossam o coro nacional e a aplicação do projeto último da nação no presente, seguindo o rastro utópico de um tempo mítico que habita um futuro perfeito, sintetizado na ausência do *outro*.

Quando algumas elites hindus incomodadas com sua posição subalternizada em relação ao governo britânico começam a busca por aquilo que os constituiria como “dignos” da modernidade ocidental, é em uma temporalidade específica

---

<sup>201</sup> BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019, p. 229.

que elas encontram amparo: a Índia Antiga. Mítica e gloriosa, a nação indiana, ou seja, um conceito ocidental moderno, acaba por ser apropriada desde um passado, uma temporalidade que se torna específica não só pelo fator histórico-geográfico, mas porque o olhar feito no presente já está filtrado pelas lentes da nação e das contradições da colonialidade. Nessa Índia mítica idealizada, as normas do novo hinduísmo, que datamos no século XIX, sempre existiram, a sociedade é completamente hindu, não há desvios, as fronteiras geográficas são imóveis e ausente de conflitos, as práticas religiosas e culturais são homogêneas, a pluralidade linguística é reduzida, a mulher está em uma posição social digna e elevada (algo muito importante para a modernidade ocidental e os povos subjugados no discurso civilizatório) e os conflitos de castas e classe são subtraídos. A Índia nacional mitológica se torna assim a *entidade cultural holística* que Bhabha aponta, mas há nessa composição um elemento desviante, que não cessa de irromper e se deixar perceber – algo comum a todos os nacionalismos.

Se consideramos a existência desse período histórico suspenso como verídico e imutável, formador da cosmogonia ancestral do *povo hindu* produzido nos anos 1800, logo pensamos que ainda que se deseje um novo acesso a esse mito, existem elementos no real que tem o poder de desfazê-lo, quebrando o encanto. No passado glorioso ou no presente escorregadio, é o Islã, como instituição, religiosidade e população adepta, que é responsabilizado pelo declínio da sociedade hindu perfeita, uma decisão narrativa e política que se harmoniza com o antigo ódio da branquitude contra o Islã.

Arjun Appadurai, em sua leitura aguda dos nacionalismos na era da globalização acelerada, aponta para a manipulação de uma ansiedade social no interior da categoria supostamente homogênea do nacional. Para Appadurai, a soberania nacional se constrói a partir de um *ethnos* singular a cada nação, a partir da qual a reprodução daquilo que é nacional se dá “por meio da retórica da guerra e do sacrifício, de exaustivas regras e uniformização educacional e linguística e da subordinação de milhares de tradições locais e regionais”<sup>202</sup>. Portanto, para que o mito da nação, no sentido de Furio Jesi<sup>203</sup>, continue a se

---

<sup>202</sup> APPADURAI, Arjun. *Op. cit.*, 2019, p. 14.

<sup>203</sup> JESI, Furio. *O mito*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

atualizar, a mover a máquina mitológica produzindo sentindo ao presente, é preciso de um elemento que viole a pureza sacra do nacional, provocando um medo permanente que se alastre entre os “filhos da nação” pelos meios culturais, redes de informação e produção de conhecimento, e, na maior parte dos casos, a insegurança que estremece os grupos majoritários é causada por um *outro*, um inimigo da nação que não está além das fronteiras, mas acaba por se localizar em seu interior.

A fórmula narrativa do muçulmano invasor/inimigo não parou de crescer desde o início do século XX, mas, diferente das narrativas produzidas pelas elites bhadralok e intelectuais das décadas anteriores, elas já não estavam localizadas em um período histórico distante, agindo sob memórias específicas com o objetivo de gerar um remorso com a comunidade muçulmana do presente. Esse remorso já estava consolidado na memória dos grupos hindus conservadores, e se transformou em ódio quando o subcontinente indiano foi recortado, primeiro em Bengala e depois pela Partição.

Como o âmbito doméstico passou a ser entendido como o lugar onde a tradição era resguardada com o controle dos corpos femininos, proteger a nova nação e o seu projeto também significava resguardar esses corpos subalternizados e restritos no interior das casas hindus para que o inimigo muçulmano não tivesse nenhuma chance de se apossar desse corpo-nação. Mesmo com a independência no horizonte, o *raj hindu* não poderia existir com a presença de um inimigo mais antigo e mais perverso. O tema da reprodução da família hindu, como um microcosmos nacional, e o risco da quebra familiar foi usado como elemento de propagação do medo e ódio contra o muçulmano enquanto agia na profunda manutenção do lugar generificado e recluso das mulheres hindus.

Em um discurso realizado em 1923 por Madan Mohan Malviya, um dos primeiros presidentes do Congresso Nacional Indiano, lemos o seguinte trecho:

Difícilmente passa um dia sem que nos apercebamos de um caso ou dois de sequestro de mulheres e crianças hindu não apenas por *badmashes* e *goondas* muçulmanos, mas também por homens de posição e meios e, segundo se imagina, boas ligações. A pior característica desse mal é que os hindus não se agitam diante do assalto

à progênia nacional à luz do dia [...]. Estamos convencidos de que uma propaganda regular está sendo realizada pela parte interessada em sequestrar mulheres e crianças hindus em diferentes centros de todo o país. Não é segredo nenhum que Juma Masjids<sup>204</sup> em Delhi e Lahore estão sendo usadas como sede desses propagandistas. [...] Devemos acabar com essa vil propaganda muçulmana de sequestrar mulheres e crianças<sup>205</sup>.

Poucos anos depois, em 1928, a *Hindu Aryia Samaj*, um movimento de reforma hindu circulou em jornais e panfletos um poema chamado *Chand Musalmanon Ki Harkaten*, que dizia que

Muçulmanos estão criando novos esquemas para aumentar sua população e transformar o povo em muçulmano. Eles vagam com carrinhos em cidades e vilarejos e levam as mulheres, que são postas sob o véu e se tornam muçulmanas.<sup>206</sup>

Essas propagandas se espalharam cada vez mais pelo território indiano, alimentadas constantemente pelos grupos políticos hindus, afirmando uma e outra vez o sujeito indiano muçulmano como inimigo da nação e adaptando a narrativa as novas conjunturas e acontecimentos ao longo do século. Independente da situação, “o corpo das mulheres foi considerado o repositório da honra masculina, a moral da comunidade e a integridade territorial da nação, elas foram submetidas a uma violência brutal, tanto sexual como outras, já que como símbolo de linhagem e pureza, os corpos das mulheres uma vez violados sexualmente supostamente designariam toda a coletividade como desonrada e envergonhada”<sup>207</sup>.

---

<sup>204</sup> Mesquitas congregacionais.

<sup>205</sup> DAS, Veena. *Op. cit.*, pp. 61-62.

<sup>206</sup> “Muslims are making new schemes to increase their population and to make people muslims. They roam with carts in cities and villages and take away women, who are put under the veil and made muslim” (*In. GUPTA, Charu. Op. cit.*, p. 14.)

<sup>207</sup> “Women’s bodies [were] deemed the repositories of men’s honor, the community’s morality, and the nation’s territorial integrity, which were subjected to brutal violence both sexual and otherwise, since as a symbol of lineage and purity, women’s bodies once violated sexually would purportedly designate the entire collectivity as dishonored and shamed.” (KHATUN, Nadira. “‘Love-Jihad’ and Bollywood: Constructing Muslims as ‘Other’,” *Journal of Religion & Film*: Vol. 22, Iss. 3, 2018, p. 10.)



Para além dos discursos políticos, narrativas literárias e teatrais, o cinema pós-colonial foi um dos meios que mais contribuiu para a consolidação da imagem da comunidade muçulmana como *outsider*, mesmo quando reconhecia a presença muçulmana desde o primeiro milênio, definindo concomitantemente a cultura nacional da Índia como a cultura hindu das castas altas dominantes, ressaltando a imagem da mulher hindu de casta alta e pele clara como símbolo da nação e portadora dos seus atributos culturais <sup>208</sup>. Esse cinema, especificamente hindi e *mainstream*, teve uma produção crescente após a era nehruviana entre as décadas de 1950 e 1960, nesse primeiro momento onde, puramente influenciados pelo secularismo de Nehru, os diretores e realizadores cinematográficos buscaram apresentar personagens muçulmanos em ricas narrativas que exploravam a longevidade e complexidade da história e cultura muçulmanas no subcontinente, nawabs e regentes muçulmanos estavam presentes nas obras épicas e históricas, apontando para uma equalização das disputas comunalistas no pós-Partição<sup>209</sup>. São exemplos desse cinema os filmes Shah Jahan (1946), Mumtaz Mahal (1944), Anarkali (1953) e Mughal-e-Azam (1960).

Marcando os anos 1970 e 1980, quando o cenário político da Índia foi gravemente afetado pela guerra de Independência de Bangladesh e problemas internos durante o governo de Indira Gandhi, entre outros, o cinema trouxe novos contornos para os grupos indianos muçulmanos. Alinhado com o empenho do BJP para reconstruir a história e a geografia da Índia como hindu<sup>210</sup>, surgiram filmes que estimulavam o público a perceber a comunidade muçulmana como externa à nação<sup>211</sup>.

Como já foi dito, o projeto do hindutva começou a ganhar força na segunda metade do século XX, mas foi com a destruição de Babri Masjid que a ala hindu ultranacionalista se afirmou como projeto político e tornou a década de 1990 como decisiva para a Índia contemporânea e os confrontos hindu-muçulmanos. Bollywood acompanhou essa tendência, que foi agravada com a

---

<sup>208</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>209</sup> ISLAM, Maidul. Imagining Indian Muslims: Looking through the Lens of Bollywood Cinema. *Indian Journal of Human Development*, 1(2), 2007, p. 411.

<sup>210</sup> APPADURAI, Arjun. *Op. cit.*, p. 73

<sup>211</sup> KHATUN, Nadira. *Op. cit.*, p. 13.

queda do World Trade Center em ato realizado por membros da Al-Qaeda na virada do século. Juntos, esses dois eventos foram amplamente retratados por Bollywood e criaram o que foi chamado de “gênero muçulmano-político”, onde religião e política se entrelaçaram em um estereótipo do personagem muçulmano específico e refinado, elaborando um imaginário que localizava o muçulmano como terrorista e antinacional<sup>212</sup>, não distinguindo aspectos religiosos, culturais, nacionais e políticos das comunidades muçulmanas indianas. Mas seguindo uma direção contrária, qualquer elemento de identificação visual, linguística, etc., remetia a uma nação ou cultura estrangeira, gradativamente o lugar de protagonismo se reduziu e excluiu as personagens muçulmanas em Bollywood<sup>213</sup>.

Representados como um outro exótico ou grandes vilões, no cinema pós Babri Masjid os personagens muçulmanos – em sua maioria homens – se tornaram inimigos da nação, ocupando o lugar de extremistas e terroristas hiper-vilanizados que ameaçavam as famílias “hinduizadas” da nação <sup>214</sup> e a possibilidade da sua reprodução. Segundo Nadira Khatun, a disseminação da ideologia *hindutva* e o trabalho das organizações da *Sangh Parivar* estabeleceram o contexto oportuno para que as produções bollywoodianas mergulhassem e instrumentalizassem o estereótipo do muçulmano invasor, favorecendo também a recepção desses filmes em meio ao crescimento dos conflitos comunalistas, como o caso genocida do extermínio de famílias muçulmanas no Gujarat,<sup>215</sup> em 2002.

A constância dos conflitos comunais e a propagação, por meios culturais, da possibilidade de confronto com a comunidade indiana muçulmana ostracizada foi uma prática conveniente para a perpetuação da ansiedade social na Índia. Dessa forma, bollywood e os movimentos ultranacionalistas hindus se sustentaram reciprocamente, alertando a “população hindu” e afirmando novamente a falácia de quem é/pode ser um hindu, quando na realidade

A maioria hindu é uma dupla ficção na Índia contemporânea,  
primeiro porque a categoria “hindu” é impensável na política

<sup>212</sup> KHATUN, Nadira. *Op. cit.*, p. 42.

<sup>213</sup> ISLAM, Maidul. *Op. cit.*, p. 410.

<sup>214</sup> KHATUN, Nadira. *Op. cit.* p. 44.

<sup>215</sup> *Idem*, p. 46.

contemporânea quando separada de sua origem na etnografia colonial e nas categorias do censo e, segundo, porque as profundas divisões entre as castas superiores e inferiores, que sempre tem sido um aspecto da vida na Índia agrária, cresceram e transformaram-se numa das mais importantes fissuras na política do norte da Índia nas duas décadas passadas. Assim, a maioria hindu é obviamente um projeto, não um fato, e, como todas as categorias racializadas e todas as identidades predatórias, ela exige a mobilização por meio dos discursos sobre a crise e as práticas da violência<sup>216</sup>.

Lidamos então com um *eu* mitológico criado na contradição com a colonialidade/modernidade junto à realidade da pluralidade cultural indiana, e um *outro* que é parte da história indiana, mas que se quer rejeitar na constituição nacionalista do *hindu rashtra*. Muitas vezes o cinema *mainstream* hindu apenas reproduz essa ontologia, e quando há a tentativa de desvio, agentes da RSS com seus cargos políticos e autoridade sobre o Conselho Central de Certificação de Cinema (*Central Board of Film Certification – CBFC*) acabam por utilizar do poder ao seu alcance para retirar conteúdos não aprovados em filmes, bani-los, chegando ao ponto de alterar os regimentos da CBFC para evitar que muitos filmes – dentro e fora do universo cinematográfico de Mumbai – possam ser cogitados como livres para a grande população. Ainda de acordo com Khatun, as estratégias de propagação do hindutva por meio de bollywood também incluem a geografia retratada nos filmes e a associação indistinguível entre indianos muçulmanos e paquistaneses<sup>217</sup>.

Essa tentativa constante de controle das narrativas cinematográficas também recai sob a vida das atrizes, atores, cantores e produtores que compõem a indústria. Uma parcela considerável dos sujeitos que produzem os grandes filmes de bollywood são muçulmanos, mas mesmo os famosos atores *Khan*, Shah Rukh Khan, Aamir Khan, Salman Khan, Irfan Khan e Saif Khan, cuja relevância corresponde a grandeza da própria indústria cinematográfica na Índia, movendo multidões para vê-los nas telas dos cinemas espalhados pelo país, não

---

<sup>216</sup> APPADURAI, Arjun. *Op. cit.*, p. 60.

<sup>217</sup> KHATUN, Nadira. *Op. cit.*, p. 48.

estão livres da vigilância dos seguidores do hindutva. Mesmo conquistando uma posição privilegiada com a mídia indiana e o povo, essas estrelas muçulmanas estão constantemente sob ataque de grupos hindu extremistas, os atores Shah Rukh, Amir e Saif Ali Khan são constantemente criticados por terem se casado com mulheres hindus, sendo acusados de praticarem a estratégia de “*love-jihad*” como propaganda do projeto para a população geral. A *Hindu Mahashaba* chegou a propor um desafio amoroso para os atores em questão provarem seu amor às esposas se convertendo ao hinduísmo<sup>218</sup>. Poderíamos olhar para essas situações como discursos ingênuos de grupos extremistas ou ignorantes, mas a violência contida nessas mensagens constantemente se torna palpável e real, em ataques de ódio, ameaças de morte, invasões e linchamentos públicos de cidadãos muçulmanos.

Para além da máquina de produções audiovisuais e midiática de Bombay, os outros núcleos cinematográficos na Índia continuaram a produzir outros discursos e epistemologias em torno e com a comunidade muçulmana. A mídia Urdu, por exemplo, tomou um lado oposto ao de Bollywood e da mídia hindi nas últimas décadas. Enquanto o cinema *mainstream* em hindi prontamente lançou produções que associava muçulmanos com terroristas, se aliando a propaganda islamofóbica global, as redes de produção audiovisual em urdu “condenou a América e o Ocidente por serem anti-islã e a Índia por apoiarem essa aliança, caracterizando o Talibã e o Afeganistão como vítimas do terrorismo americano”<sup>219</sup>.

Mesmo com a existência de contra-narrativas, essa propaganda nacionalista islamofóbica e genocida dá vida a um perigoso movimento em direção ao projeto da nação hindu, onde a violência assina as ações direcionadas as comunidades muçulmanas e seus indivíduos em todas as instâncias da vida social. Os relatórios do Comitê Sachar, um comitê criado em 2005 pelo então primeiro-ministro da Índia Manmohan Singh, concluíram que a população muçulmana “sofre com grande privação nas oportunidades sociais, econômicas e educacionais em função da falta de acesso a educação, saúde e outros serviços públicos, assim como o mercado de trabalho. O nível de privação

---

<sup>218</sup> *Idem*, p. 17.

<sup>219</sup> ISLAM, Maidul. *Op. cit.*, p. 407.

creceu ao ponto de muçulmanos estarem muito atrás dos *dalits* em alguns setores”<sup>220</sup>. Com a vinculação da população muçulmana como inimiga e *outsider* no cinema *mainstream* a incerteza social em relação a coesão da nação se perpetua pelo tecido social nessa constante reencenação do mito da nação hindu no cinema, reforçando as premissas do hindutva e as políticas genocidas e islamofóbicas do BJP na Índia contemporânea. E isso como ações patrióticas e necessárias para a nação ameaçada por uma população que não pode evitar se fazer presente, já que ela, também, constitui a realidade e a história do subcontinente indiano.

#### 4.2. KHILJI E O FALSO RETRATO DO VILÃO MUÇULMANO.

Alauddin Khalji (1266-1316) é um personagem importante na história da Índia. Em 1296, ele se tornou o Sultão de Delhi após uma revolta contra o sultão anterior, seu tio Jallaluddin (1220-1296), na cidade de Kara, sendo o segundo sultão da dinastia Khalji, que expulsou os mamelucos da Índia. Politicamente, Alauddin (Figura 23) trouxe várias reformas ao sultanato e foi o responsável por uma consolidação e influência da cultura e costumes persas na Índia, visto que ele próprio seguia o código de conduta persa em sua linguagem, alimentação, etiqueta, vestimenta, entre outros<sup>221</sup>. Nos dez primeiros anos do seu governo, ele venceu diversas batalhas contra os invasores mongóis enquanto liderava campanhas de conquista em direção ao sul do subcontinente, anexando os reinos de Gujarat, Ranthambore, Malwa, Jalore, e muito mais nesse interim. Dessa forma, Alauddin foi o primeiro governante a ter domínio de maior parte do território indiano, anexando diversos reinos até Devagiri e estabelecendo rotas de impostos e tributos ao redor de suas poses em quase toda a Índia. A regência de Khalji foi marcada por reformas sociais e militares, assim como o patrocínio e

---

<sup>220</sup> “Indian Muslims suffer from grave deprivation in social, economic and educational opportunities because of lack of access to education, healthcare and other public services, and to employment. The level of deprivation has increased to such an extent that in certain sectors, Muslims are lagging behind Dalits” (*Idem*, p. 404).

<sup>221</sup> RIZVI, W.R. Padmaavat - History is written by his conqueror. Farhatullah, v. 27, 2018. p. 7.

a profícua produção das mais diversas artes e monumentos – muitos deles ainda podem ser encontrados na cidade de Delhi<sup>222</sup>.

Em seus vinte anos de governo, que se findaram com a morte de Alauddin em 1316, muitos conflitos políticos e territoriais aconteceram amplificados pela expansão territorial, não podemos ignorar também as duras sentenças contra seus inimigos, a perseguição de muçulmanos xiitas e mongóis em Delhi e a inimizade criada com o fim de diversas dinastias hindus e rajputs. Apesar disso, foi apenas com a colonização britânica que Alauddin Khalji e outros governantes muçulmanos da Índia pré-colonial passaram a ser vistos como “déspotas muçulmanos” que prejudicaram profundamente o desenvolvimento dos reinados hindus até a chegada dos colonizadores “salvadores”<sup>223</sup>.

O discurso vilanizador dos personagens muçulmanos – e da mulher muçulmana oprimida – circulou na produção cultural se conectando a narrativas anteriores que tornavam a mágoa histórica da população hindu para com certos personagens ainda mais profunda, o que beneficiava o governo britânico comunalista e radicalizava os grupos nacionalistas burgueses e de casta alta. Com isso, houve a historicização de épicos e narrativas religiosas que datavam de meados do século XII, mesmo essas narrativas coexistindo com a história e outras epistemologias, elas não deixaram de operar como um pano de fundo simbólico onde a história sociopolítica da Índia seria percebida. Assim como a história de Padmini, Ram e Ravana, Arjuna e Krishna, entre outras divindades e personagens hindus, se tornaram um instrumento de leitura do mundo e de produção de conhecimento e cosmogonias no subcontinente. A importância de Ram e do templo que marca o local de seu nascimento (o local onde Babri Masjid foi construída) se tornam relevantes porque quando retornamos a esse mito não estamos falando apenas de uma narrativa mítica religiosa, mas o rastro no tempo que nos conta sobre Ram e seus feitos também é o que o marca como um monarca virtuoso, um exemplo a ser seguido, e, o seu inverso, Ravana como

---

<sup>222</sup> Asaduddin, M. “A Rare Historical Account.” *Indian Literature*, vol. 61, no. 3 (299), 2017, pp. 179–82. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/26791398>. Accessed 3 Sep. 2022.

<sup>223</sup> ROY, Baijayanti. “Visual Grandeur, Imagined Glory: Identity Politics and Hindu Nationalism in Bajirao Mastani and Padmaavat,” *Journal of Religion & Film*: Vol. 22: Iss. 3, Article 9, 2018, p. 2. Disponível em: <<https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol22/iss3/9>> . Acesso em 15 de junho de 2022.

Figura 23 – “Sikandar-e-sani” (Alexandre, segundo) – Pintura de Alauddin feita no século XVII.



um outro demoníaco e destruidor<sup>224</sup>. A rejeição do período mughal e sua história pela coroa britânica, orientalistas e as elites letradas, se converteram em “conflitos proto-nacionais” e corroboram com a versão *hindutva* do presente, o que se tornou uma tradição epistemológica colonial, elitista e comunalista que media as negociações político-identitárias no tecido social indiano, permanecendo em conflito constante já que não corresponde diretamente a história e a pluralidade da cultura indiana, mas transparecendo nas produções culturais como a literatura, teatro e o cinema.

Em *Padmaavat*, Alauddin Khilji (Khalji em hindi) é um completo estrangeiro no solo indiano. O longa-metragem inicia localizando Alauddin, seu tio Jalaluddin, assim como a família Khilji e outros membros do governo, em um

<sup>224</sup> *Idem*, p. 4.

lugar indefinido no Afeganistão, no interior de um forte isolado em meio ao deserto, Jalaluddin nos conta seu plano de se tornar Sultão de Delhi. A construção da cena parece milimetricamente pensada e alinhada com o discurso do “muçulmano inimigo” do imaginário hindu nacionalista. Jalaluddin é o primeiro personagem que vemos, ele está em posição de destaque, sentado de forma elevada frente aos outros personagens homens, há carne e pedaços de animais mortos por todos os lados a sua volta, um pedaço enorme de carne está em suas mãos, mas ele dorme dessa forma, até que é acordado pelo murmúrio da conversa a sua frente, mesmo com o sol forte e o céu azul, os personagens estão cobertos por sombras, o que é aprofundado pelas roupas escuras que todos estão vestindo (Figura 24 e 25). A barba de Jalaluddin está tingida, sinal de que sua peregrinação a Meca já foi realizada, ele está vestindo roupas de pele de animal, e mesmo as joias e adornos do personagem não emitem luz ou brilho, assim como sua maquiagem (Figura 26). Ele se assemelha a um animal selvagem em repouso, mas pronto para atacar com a menor movimentação a sua volta. Em suas primeiras frases o líder da dinastia Khalji demonstra uma insatisfação com o Sultanato de Delhi e o seu desejo de alcançar esse lugar, afirmando que isso não é uma rebelião e sim a luta pelo seu desejo – o que logo irá contrastar com a lealdade dos membros da corte rajput.

Figura 24 – Jalaluddin e seus súditos no Afeganistão.

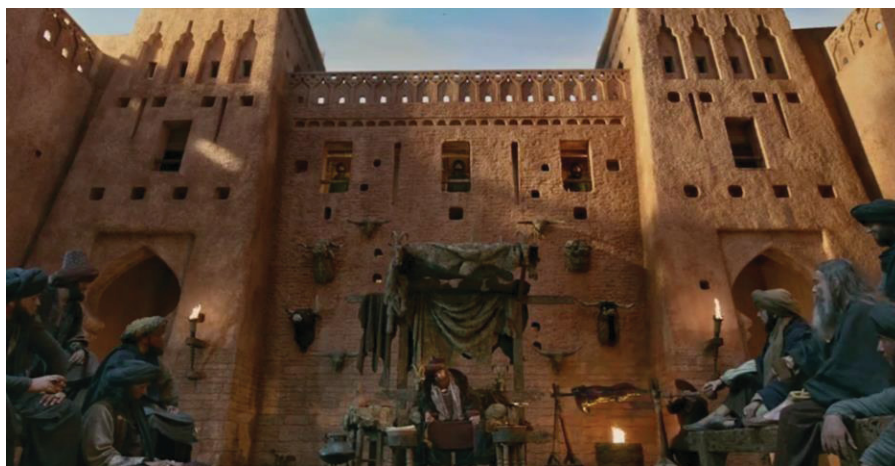




Figura 25 – Jalaluddin dorme com carne e osso em suas mãos.



Alauddin entra em cena trazendo consigo um avestruz que capturou para sua prima Mehrunisa, filha de Jalaluddin (Figura 27). Ainda um jovem combatente do sultanato, ele está sujo e com roupas simples, contrastando com seu tio, um homem imponente, a sua frente. Notemos que, novamente, não há nenhuma luz direta sob os personagens ou algum tipo de destaque que os separe da penumbra em primeiro plano, o que reforça a sensação de medo e ameaça que os personagens carregam (Figura 28).

Figura 26 – Jalaluddin.



Figura 27 – Alauddin e o avestruz.



No encadeamento da cena, Alauddin oferece o avestruz a Mehrunisa e a pede em casamento. Podemos notar outras mulheres no saguão aberto junto aos súditos de Jalaluddin, mas elas estão camufladas em segundo plano misturada aos homens, reproduzindo o padrão de roupas escuras, passando despercebidas no foco central da cena. Quando Mehrunisa aparece em uma janela, ela é a primeira personagem a vestir uma roupa com cor vibrante, vermelho e rosa, cores comuns para noivas hindus, e a receber uma luz direta emitida pelo sol, fazendo com que seus adornos e os bordados da sua roupa cintilem (Figura 29). Ajeitando o véu folgado que cobre parte de sua cabeça, a personagem parece ter uma boa relação com seu pai, ainda surpresa, Mehru aceita o pedido de casamento com alegria e logo a celebração é realizada.

Figura 28 – Alauddin pede a mão de Mehrunisa em casamento



Figura 29 – Mehrunisa, filha de Jalaluddin.



A presença de Mehru vai se apagando ao longo do filme. Contudo, ela é fundamental para a demonização do muçulmano, já que um dos aspectos fundamentais desse discurso é a opressão extrema e violência contra a mulher. A jovem princesa perde seu brilho durante a festa de casamento, ao descobrir que seu marido assassinou um amigo querido no mesmo dia, ela passa a temer Alauddin e seus desejos, e conforme sua posição cresce no sultanato, Mehru é deixada de lado, sem ter para onde fugir, se tornando um mero objeto para Alauddin sanar suas vontades – assim como as mulheres que compunham seu harém, se mesclando com as sombras das paredes nos cantos de outras cenas (Figuras 30 e 31). A subalternização das mulheres foi um dos temas que justificou moralmente a colonização, uma vez que era preciso “salvá-las” dos seus maridos e famílias bárbaros, e continua a ser utilizada como argumento na manutenção da islamofobia na Índia e no Ocidente. Mehru é um aviso e uma advertência para as mulheres muçulmanas e outras mulheres de uma suposta realidade de opressão, para que não se convertam ao islã ou não se relacionem com homens muçulmanos, e uma lembrança da colonialidade latente que marca a comunidade muçulmana dessa forma, excluindo até mesmo a possibilidade de outro tipo de registro ou representação nas narrativas dominantes. Pouco a pouco, ao longo dos séculos e no tempo presente, a mulher muçulmana foi constantemente cercada e coagida pela imposição da liberdade feminista-burguesa que retira, num gesto violento, sua identidade, fé, características socioculturais e, no fim, a opção de viver de acordo com suas próprias escolhas, já que todos esses elementos foram manchados no discurso civilizacional como opressores. Recentemente, presenciamos esse debate novamente com a

proibição do uso do *hijab* (véu) em escolas da França e da Índia. No fim, Mehrunisa é condenada por Alauddin a viver o resto de sua vida presa nas masmorras do castelo, em consequência por ter ajudado o casal de reis rajputs a escaparem da prisão antes que o Sultão capturasse Padmaavat. Em sua última cena ela veste preto e aceita sua sentença, os outros membros da sua família já haviam sido mortos por Alauddin (Figura 32).

Figura 30 – Mehrunisa e as mulheres da família e da corte em seu casamento.



Mehru se tornou Imperatriz da Índia ao lado de Alauddin, mas teve uma vida triste e difícil, ela viu seu pai e primo serem mortos pelo marido, enquanto vivia enclausurada no castelo em Delhi. Quando Alauddin captura o rei Ratansen numa emboscada, obrigando Padmaavat a ir buscá-lo em Delhi, o casal rajput demonstra respeito e agradece Mehrunisa pela ajuda, mas sua relação acaba nos limites do forte, eles não demonstram nenhuma possibilidade de a imperatriz fugir junto, mesmo ela tendo mostrado o caminho secreto pelas masmorras. A solidariedade à mulher muçulmana só se perpetua quando ela deixa o Islã e sua família para trás. Mehru foi acusada por Padmaavat por não ter agido contra Alauddin para impedi-lo de cometer seus crimes. Essa questão moral no filme, que atribui um julgamento a Mehru, e seu casamento com Alauddin deixam a personagem encurralada em uma dinâmica que não permite que ela saia dessa sociedade muçulmana fictícia e demonstra que ela não seria aceita facilmente entre a comunidade hindu, que é apresentada como boa e perfeita. Essa situação possui antecedentes em situações reais que aconteceram durante a Partição da Índia e Paquistão e continuam a substanciar esse tipo de narrativa.

Figura 31 – Mehru realizando preces para recuperação de Alauddin que está ferido, no canto inferior esquerdo.

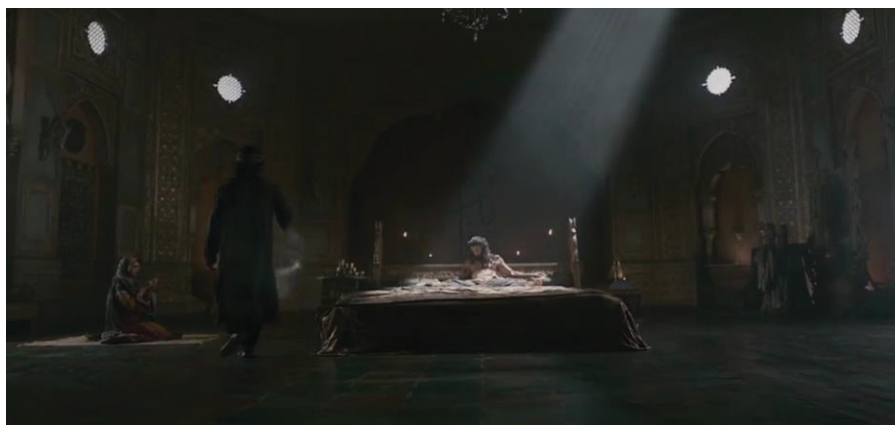
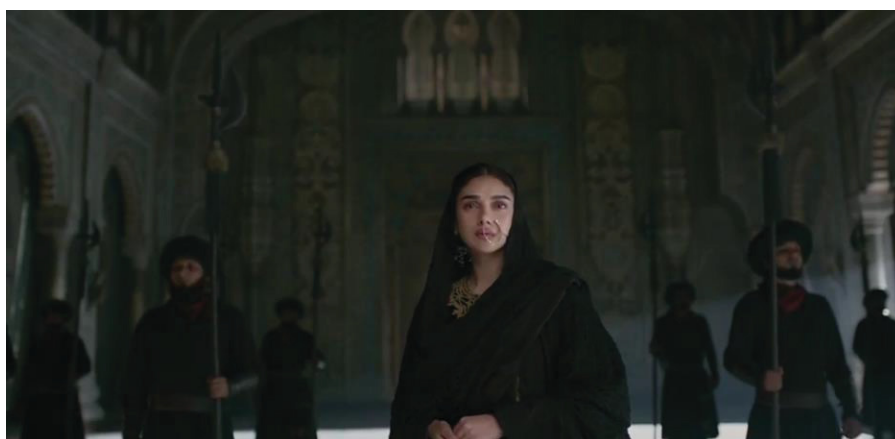


Figura 32 – Mehrunisa recebe a sentença de prisão perpétua nas masmorras do castelo de Alauddin.



As mulheres muçulmanas que foram raptadas por hindus não poderiam permanecer na nova Índia porque manchariam a pureza da nação e colocariam um obstáculo para a soberania do estado justamente pelo elemento muçulmano que se queria expurgar do solo açafião, os filhos dessas uniões eram ilegítimos e se acreditava que esses casos sempre trariam problemas para a constituição nacional<sup>225</sup>. No filme, as mulheres muçulmanas carregam essa mancha que se intensifica quando vemos a composição técnica, o jogo de luz, e a relação desenvolvida por Padmaavat com Ratansen. As mulheres muçulmanas são apenas objetos para os homens da sua comunidade satisfazerem seus desejos, provenientes de disputas e conquistas (Figura 33), enquanto as mulheres hindus desenvolvem relações íntimas e de respeito com seus parceiros e familiares. Esse último aspecto me parece ser ressaltado pela ausência de filhos e crianças

<sup>225</sup> DAS, Veena. *Op. cit.*, p. 59.

muçulmanas ao longo do filme, enquanto as mulheres hindus são filhas, esposas, mães, irmãs e viúvas plenas.

Figura 33 - Chitai, princesa de Daogiri, capturada e inclusa no harém de Alauddin após a conquista de seu reino.



Essas construções identitárias e de gênero reforçam os estereótipos e preconceitos contra a comunidade muçulmana em um nível local, no interior da Índia com as ações constantes das organizações alicerçadas no hindutva, e em um nível global, quando encontra o antigo ódio ao muçulmano do ocidente e se encaixa em uma logica de divulgação e acesso a produções culturais movidas pelas grandes plataformas de streaming. Em conjunto, os estereótipos do homem e a mulher muçulmana agem duplamente no mesmo sentido, retirando qualquer possibilidade de agência da mulher muçulmana enquanto demoniza o homem muçulmano como perpetrador de toda a violência contra a mulher.

Em *Padmaavat*, o telespectador sabe desde o início que Alauddin é um homem perigoso, vil e lascivo. Essas características são inerentes a sua persona, a forma como ele conduz suas relações com as mulheres a sua volta e a obsessão incontrolável com Padmaavat aprofundam esse traço. O filme brinca com essa polarização entre bem e mal, luz e sombra, muçulmanos e hindus constantemente, enfatizando esteticamente essa dicotomia. Em contrapartida à Alauddin, um governante ardiloso, imoral e traiçoeiro, o rei raput Ratansen é o exemplar imaculado de um rei hindu virtuoso. Ratansen está sempre vestindo são claras e de tecidos leves, com o corpo e cabelo limpos e cuidadosamente arrumados, em muitas cenas o enquadramento fotográfico nos remete a iconografia das divindades hindus, marcadas pela posição central do

personagem, um arco, e os desenhos do sol (símbolo rajput) ou uma lotus (flor nacional) compondo a imagem (Figura 34). Ratansen e Alauddin nos remetem ao imaginário popular de Ram e Ravana (Figuras 35 e 36), uma divindade que criou o reino perfeito e o rei dos demônios de Lanca que o enganou sequestrando sua esposa Sita, e como os personagens do filme utilizam das narrativas mitológicas hindus como metáfora em vários momentos essa associação se reforça e é confirmada quando Padmaavat diz “O senhor Ram também nunca pensou que Ravan viria disfarçado como um sábio”.

Figura 34 – Rana Ratansen.



Há ainda uma série de confusões e erros históricos que contribuem para que o telespectador tenha uma leitura enviesada e comunalista do passado, produzida pelas lentes nacionalistas do presente, que tocam na subjetividade e na constituição da imagem nacional. Por exemplo, para além do aspecto de animalesco dos personagens muçulmanos, o exército de Alauddin é estritamente homogêneo, composto apenas de muçulmanos de grupos supostamente do norte da Índia, sem nenhum tipo de diferenciação (Figura 37), sendo que os exércitos medievais, especialmente de reinos maiores como o de Alauddin Khalji, eram completamente heterogêneos, formado por soldados de religiões, etnias e línguas diferentes<sup>226</sup>. A bandeira que representa o Sultanato de

<sup>226</sup> ROY, Baijayanti. *Op. cit.*, p. 24.

Figura 35 – Rei Ratansen em seu trono.



Figura 36 – Sultão Alauddin em seu trono.



Delhi é a mesma bandeira da Liga Muçulmana criada em 1906 com a conhecida iconografia da lua e estrela muçulmana em um fundo verde, e que foi utilizada como inspiração para a composição da bandeira atual da República Islâmica do Paquistão. Ainda que a iconografia da bandeira tenha certo respaldo histórico, o modo como ela foi inserida e manipulada no filme acaba por criar essa associação direta com as ansiedades que advém do conflito entre Índia e Paquistão.



Figura 37 – Exército de Alauddin Khilji.



Seguindo em direção ao final do longa-metragem, duas cenas demonstram categoricamente a forma como a ideologia do hindutva foi incorporado no intertexto do filme fazendo uso de um passado distante para criar uma visão de um futuro para a nação caso os seus filhos não se prontifiquem a lutar por ela. A primeira é o momento que antecede a batalha final entre Alauddin e Ratansen, já que a rainha Padmaavat não foi entregue ao sultão em sua última proposta que evitaria a guerra. Alauddin está determinado, ele crê que seu destino é governar a Índia e o mundo com Padmaavat ao seu lado, e ele lutará para alcançar seu objetivo de todas as formas. Do outro lado, Ratansen, com sua honra e um código militar rígido, se prepara para defender a rainha e o reino de Chittor até o fim, mesmo que esta seja sua última batalha. Na noite anterior, Padmaavat pede permissão para realizar jauhar caso o rei seja derrotado e na manhã decisiva o ajuda a vestir sua armadura e se preparar para a guerra, ela está vestida como uma noiva, lembrando os deveres de uma esposa de permanecer ao lado do seu marido até o fim. O olhar dos personagens transmite uma tristeza e apreensão pela separação iminente, mas a atmosfera da cena é preenchida por amor e afeto, enquanto ao fundo ouvimos uma música também composta por Sanjay Leela Bhansali que entoia “Há um esplendor/ há um orgulho/ e os dois eu sacrificarei por você”, a honra e o orgulho rajput estão sempre presentes e se intensificam nesses momentos. No momento de partir para a batalha, Ratansen segura a espada em suas mãos enquanto Padmaavat traz consigo um *arti*, antes que Ratansen saia do espaço doméstico para lutar contra o vilão muçulmano (Figura 38), Padmaavat realiza um ritual com uma oferenda no templo de Shiva que faz parte do complexo da fortaleza, comumente, esse ritual tem a função de purificar e remover toda poluição e sombras do

indivíduo. Ratansen não se despede da primeira esposa, a Rainha Nagmati, ao invés disso o casal principal encena uma dinâmica monogâmica, heterossexual e patriarcal que estabelece seus lugares no arranjo social e doméstico generificado.

Figura 38 – Ratansen e Padmaavat partem para a batalha final.



Essa sequência, que materializa um nacionalismo hindu romanceado, se opõem a uma cena anterior, do momento em que Alauddin aceita as condições de Ratansen para visitar o forte de Chittor como um convidado desarmado. Malik Kafur, um escravo que foi presenteado para Alauddin pelo seu tio quando ele conquistou a cidade de Kara e servia como braço direito do Sultão é quem cumpre o “papel de esposa” ao prepará-lo para o encontro (Figura 39). Assim como Alauddin e sua família, Malik Kafur foi um personagem histórico, ele foi capturado por Alauddin quando o Sultanato invadiu o reino de Gujarat, Kafur era escravo de uma família abastada da região e dentro do governo Khalji conseguiu se tornar comandante do exército, o que fez com que ele e o sultão se tornassem muito próximos. Malik e Alauddin desenvolveram um relacionamento forte, e o sultão passou a favorecer Malik entre os outros homens da corte. Há um debate acadêmico sobre essa questão, visto que muitos pesquisadores do período confirmam a existência de um relacionamento homoafetivo entre as personagens, mas a falta de registros historiográficos e o distanciamento temporal impedem que outros intelectuais confirmem a suposta união. O que nos interessa aqui é perceber a manipulação desse detalhe nessa narrativa cinematográfica. Relacionamentos homoafetivos existiam e não eram “incomuns”

ou proibidos antes da invasão britânica – ademais, é importante lembrar que “a lei colonial que criminalizava a homossexualidade foi derrubada pela Suprema Corte da Índia recentemente [em setembro de 2018]. A decisão da ala hindu nacionalista no governo foi a favor da continuação da proibição colonial visto que a ideologia do Hindutva apoia as tradições patriarcais heterossexuais da família”<sup>227</sup>.

Figura 39 – Alauddin e Malik Kafur.



Alauddin e Malik Kafur são quase inseparáveis no longa-metragem de Bhansali, e junto ao abandono da rainha Mehru pelo sultão, esse relacionamento que é apresentado de forma sutil nas entrelinhas da narrativa corroboram com o discurso de que os homens muçulmanos são luxuriosos e lascivos, não havendo limite para os seus desejos, partindo do princípio de que relações homoafetivas são erradas e condenáveis. Mais uma vez, esse grupo de elementos divergentes da norma hindu estão cuidadosamente colocados na composição fílmica para endossar Ratansen e Padmaavat como exemplos de um relacionamento hindu ideal e honroso.

Na sequência final do filme *Padmaavat*, a rainha realiza um comovente discurso para as mulheres da corte enquanto, ao fundo, as imagens mostram a batalha final entre Ratansen e Alauddin Khilji, o sol rajput contra a lua muçulmana,

---

<sup>227</sup> “The colonial law criminalising homosexuality has recently been overturned by the Supreme Court of India. The Hindu nationalist ruling dispensation was in favour of continuing the colonial ban since Hindutva ideology stands for heterosexual patriarchal familial traditions.” (*Idem*, p. 22).

em uma profunda polarização, uma construção narrativa e visual impactante e política. Momentos antes do *jauhar* ser realizado, Padmavati diz:

“Em todas as épocas, uma guerra pela justiça é travada entre o bem e o mal, como aquela entre o senhor Ram e Ravana, entre os Pandavas e Kauravas e agora entre os Rajputs e Khiljis. E toda vez, o bem triunfa. Hoje, milhares de rajputs se propuseram a proteger nossa dignidade. As paredes de Chittor sempre nos protegeram, mas hoje nossos soldados ficam de guarda. Para nós, eles não são menos que Deus. Quando um rajput luta pela pátria, o eco de sua espada ressoa através dos tempos. Quando a escuridão engolfa a terra rajputs sacrificam suas vidas para espalhar luz e defender a verdade e a liberdade. Se nossos corajosos corações atingirem o martírio hoje o inimigo ainda não seria vitorioso. Chittor testemunhará outra guerra, invisível e inédita, e essa guerra será travada por nós mulheres! Nossos inimigos devem observar como transformamos nossa agonia em vitória. É hora de reacender o fogo sagrado que testemunhou nosso juramento de que somente a morte nos separará. Nós nos ofereceremos ao fogo sagrado e realizaremos jauhar! Aqueles que cobiçam nossos corpos, nem sequer colocarão suas mãos em nossas sombras! Nossos corpos serão reduzidos a cinzas, mas nosso orgulho e honra permanecerão imortais e essa será a maior derrota da vida de Alauddin. Chegou a hora de vestir o véu de fogo!”

Ao encenar a história de Padmini em um filme, representando o sultão de Delhi como um inimigo demoníaco e uma rainha que transmite a virtude hindu rajput ao mesmo tempo em que depende da permissão de seu marido até mesmo para realizar o jauhar, Sanjay Leela Bhansali está muito mais alinhado com o discurso nacionalista hindu que se desenvolveu ao longo do século XIX, resultando no hindutva como ideologia e projeto nacional do que com o poema de Malik Muhammad Jayasi de 1540. O discurso final realizado por Padmaavat materializa essa longa tradição de caracterização da comunidade muçulmana como inimiga, manipulando o sentimento da população hindu no presente e localizando esse lugar de rejeição do muçulmano, através de uma epistemologia comunalista e um capital cultural hindu, na própria origem da Índia mitológica e histórica, *Bharat*, comparando a luta dos rajputs/hindus contra os muçulmanos como uma continuidade do conflito entre as divindades e seus inimigos (Ram e

Ravana), e entre as famílias fundadoras de Bharat segundo os clássicos hindus (Pandavas e Kauravas, como o Maha Bharat e o excerto Bhagav Gita apresentam). Esse trecho sintetiza a história da Índia tal qual os seguidores do hindutva, o BJP e suas organizações tem se empenhado para divulgar, além de estabelecer não só uma impossibilidade de coexistência entre esses dois grupos, a continuação da sequência apresenta a cena na qual o jauhar é realizado e o filme se finda, dando ao telespectador o testemunho de que Padmaavat, Ratansen e a comunidade no interior do forte, ou seja a comunidade hindu, só poderia continuar a existir com a morte de Alauddin Khalji, já que um inimigo tão grande e obsessivo jamais cessaria suas tentativas de conquistar Padmaavat – e a Índia.

Autores como Rai Farhatullah, Roy, Baijayanti e Kazi Kamrun Nahar concordam que o longa-metragem de Sanjay Leela Bhansali demoniza Alauddin Khalji de acordo com os preceitos do hindutva que expandiu seu alcance nas últimas três décadas, e continua a se utilizar do cinema e das mídias para promover um ideal nacional genocida e patriarcal, incentivando a violência contra as comunidades muçulmanas ao longo do país, Padmaavat é apenas um exemplar da propaganda nacionalista hindu no século XXI. No filme de Jaswant Jhaveri, *Maharani Padmini* lançado em 1964, o sultão de Delhi possui outra caracterização e no final acaba aos prantos ao encarar a tristeza e a violência do conflito entre Delhi e Chittor (Figura 40)<sup>228</sup>. A possibilidade de contar a história de Padmini são inúmeras, a escolha dessa narrativa parte de um lugar político específico e historicamente elitista. Essa diferença narrativa, característica de bollywood, confirma que essa indústria de cinema *mainstream* na Índia

Explorou o vácuo deixado pelos imperialistas e conduziu toda força para sua máquina de propaganda para reduzir a população a um estado de corrupção cultural. [...] Não é uma brincadeira ou meramente uma estratégia para lucro. É uma forma de imperialismo cultural, uma força projetada para destruir a individualidade e a singularidade das várias culturas nacionais do país<sup>229</sup>.

<sup>228</sup> *Idem*, p. 19.

<sup>229</sup> “They have exploited the vacuum left by imperialists and turned the full force of their propaganda machine to reduce the people to a state of cultural bankruptcy. [...] It is not just a

Dessa forma, Bollywood continua a agir como meio para divulgação do ideal nacional hindu, reforçando os estereótipos e o ódio da “hinduidade” para com as comunidades muçulmanas, propiciando um estado de incerteza social constante ao marcar esses grupos como anti-nacionais e um vilão a ser combatido no âmago da nação. Para isso, o cinema nacionalista se utiliza de uma faceta manipulada da história do subcontinente indiano para justificar a violência e a perseguição islamofóbica dentro do país, resumida em uma mitologia e geografia nacionalista compreendida através das reformulações do hindutva que são recontadas através das narrativas populares da Índia.

Figura 40 - Alauddin Khalji chorando ao fim da batalha em Maharani Padmini (1964).



---

prank or merely a ploy for profits. It is a kind of cultural imperialism, a juggernaut designed to crush the individuality and distinctiveness of the various nation's cultures of this country" (ISLAM, Maidul. *Op. cit.*, p. 403)

## Considerações Finais

No início do ano de 2020, quando a caminhada dessa pesquisa começou oficialmente, eu me dediquei a busca de recepções e notícias sobre o objeto de análise desse trabalho, o filme *Padmaavat*. A princípio, as diferentes recepções e leituras do filme produzidas pelas comunidades e grupos sociais indianos fariam parte do conjunto de fontes dessa pesquisa, mas ao longo da jornada percebi que esses textos e relatos necessitavam uma investigação mais detida e elas acabaram por serem realocadas em meio a pesquisa para que as novas questões que surgiram entre o levantamento historiográfico e o trabalho com a fonte pudessem ser exploradas. Ainda assim, posso afirmar que uma das recepções que encontrei me acompanhou até o fim da pesquisa. Trata-se da carta (quase manifesto) que a atriz Swara Bhaskar publicou em um jornal endereçada à Sanjay Leela Bhansali que se popularizou por criticar abertamente o realizador e a misoginia e violência de seu tempo, que, segundo ela, é o real tema apresentado em *Padmaavat*. Ela diz:

“Não senhor, o Rajastão do século XIII com suas práticas cruéis é apenas o cenário histórico do poema que você adaptou para o filme *Padmaavat*. O contexto do seu filme é a Índia no século XXI.<sup>230</sup>”

E segue descrevendo casos extremos de violência contra mulheres indianas que aconteceram durante a produção e divulgação do filme. Bhaskar faz uma crítica feminista sistemática e direta ao longa-metragem, tendo percebido de forma perspicaz, assim que sua estreia se deu, que esse épico histórico nos contava a história do presente, um presente específico da Índia contemporânea.

Essa carta suscitou vários questionamentos relacionados à problemática de gênero na construção do filme, muitos dos quais estão presentes no capítulos que compõem este texto. Porém, quando releio o trecho da carta acima, percebo que chegar a essa conclusão não é um movimento tão simples, assim como a História da Índia, é preciso estar atento ao caminho e seus desvios.

---

<sup>230</sup> “No Sir; Rajasthan in the 13th century with its cruel practices is merely the historical setting of the ballad you have adapted into the film *Padmaavat*. The context of your film is India in the 21st century;” (Carta aberta ao produtor Sanjay Leela Bhansali escrita pela atriz Swara Bhaskar e publicada no site *The Wire*. Disponível em < <https://thewire.in/women/end-magnum-opus-i-felt-reduced-vagina-opus-i-felt-reduced-vagina>>.).

Muitos sites e o próprio Bhansali vincularam a narrativa do filme como uma reprodução do poema de Malik Muhammad Jayasi. Essa conexão parece ser quase que automática quando lemos sobre a personagem Padmini. Contudo, o levantamento historiográfico e o mapeamento das narrativas sobre Padmini realizados pela historiadora Ramya Sreenivasam e outros pesquisadores apresentaram dezenas de versões da história que se desdobraram do poema composto por Jayasi no século XVI. O texto variava de acordo com seu contexto de produção, período, autoria, língua e formato, resultando em produções muito diferentes e uma circulação específica de cada uma delas. Em sua escrita, Jayasi apresentou personagens e contextos socioculturais distintos, o que proporcionou uma maleabilidade maior do texto e sua continuidade dentro de grupos identitários singulares.

Em vários momentos Padmini foi lida como uma personagem histórica real, assim como outras produções da Índia pré-colonial, o que acabou influenciando a construção da identidade e subjetividade dos povos indianos junto a essa narrativa literária que se confundia com a história do sul da Ásia. A invasão britânica e a imposição da política colonial moderna foi decisiva para o enrijecimento de uma versão de Padmini. Durante séculos as comunidades indianas acompanharam a fluidez histórica e cultural da mudança do tempo a partir de uma cosmogonia própria, mas a sujeição compulsória à temporalidade moderna civilizatória causou uma cisão na dinâmica própria do sul da Ásia, alterando a história e a identificação dos sujeitos indianos através da ontologia ocidental, estruturada através dos preceitos de raça, gênero e capitalismo, alicerçados no Orientalismo e nas novas ciências ocidentais. Dessa forma, a Índia contemporânea tem as suas bases nas construções heterogêneas e conflituosas do século XIX e na apropriação do passado indiano tanto pelas elites locais como pela coroa britânica.

A grande mágoa dos historiadores é a completa impossibilidade de acesso aos fatos e temporalidades passadas. Quando escavamos, para lembrar Giorgio Agamben, sempre haverá a oportunidade de encontrarmos uma nova camada de terra, mas os ossos que reviramos atrás de centelhas de vida e respostas sussurradas estão mortos. Resta-nos observar o caminho e seguir os rastros da terra remexida enquanto nossos olhos e mãos se movem no presente



vivo. Mas ainda podemos escrever e adicionar novas tramas e sentidos ao tecido da História que repousa sob o tempo.

O passado indiano foi capturado e remexido diversas vezes, transformando seus herdeiros em novos sujeitos que se encontravam em certo momento do percurso teleológico do tempo pautado pelo projeto nacionalista que foi elaborado pelas comunidades políticas do subcontinente. Esse projeto não se construiu no singular, mas atravessou comunidades distintas que se uniram para criar uma nação e expulsar o inimigo colonizador, com o objetivo de encarar seu próprio passado e construir um novo caminho para o futuro. Mas esse trajeto não é romântico e belo; pelo contrário, a nação se cria ideologicamente pela rejeição de um outro criado, um irmão ou primo que divide a mesma casa, ou um vizinho novo ou antigo, que precisa ser expulso, a violência e a semente do genocídio são o princípio motor das nações modernas. A “ideologia cultural do Estado-nação, a realidade do pensamento etnoterritorial *demand*a discriminação entre diferentes categorias de cidadãos, ainda que todos ocupem o mesmo território<sup>231</sup>” e essa discriminação é criada ao remover a terra e manipular o passado histórico.

O desenvolvimento do estado-nação não soluciona os conflitos e violências das comunidades que o compõem, mas cria uma narrativa mitológica que é subjetivada na constituição dos cidadãos, filhos da nação, indicando um caminho que supostamente os levaria para uma temporalidade onde os conflitos do presente seriam subtraídos com a ausência do *outro* e a concretização da soberania nacional total. Normalmente, essa narrativa possui um ritmo específico, marcado ora pela colonialidade, ora pela raça, história, gênero, geografia, capitalismo, modernidade, ou a articulação dessas categorias estruturais em um todo que se repete, atualizando o mito da nação, indicando mais uma vez o caminho, reforçando as colunas históricas que sustentam a narrativa e permitem a rememoração do projeto nacional e sua manutenção.

Na Índia, o projeto nacional das elites hindus formadas pelas castas altas e pela burguesia orquestrou um passado singular dotado de atributos da história

---

<sup>231</sup> APPADURAI, Arjun. Soberania sem territorialidade - notas para uma geografia pós-nacional. *Novos Estudos*, n. ° 49, novembro de 1997, p. 36.

e religião hindus reformulados para nutrir o sujeito hindu moderno. Esse sujeito hindu contraditório emulava características ocidentais modernas enquanto reclamava para si uma origem estática, se diferenciava das classes baixas e das populações iletradas da Índia rural e se opoia, simultaneamente, ao outro muçulmano que teria desencadeado seu declínio. Essa construção foi concretizada sobre o corpo feminino, interseccionando as epistemologias e disputas da cosmogonia nacional e da modernidade ocidental através de normas generificadas que transformaram a mulher indiana hindu no ponto central da nação: ela é imbuída de manter a honra nacional enquanto é enclausurada no ambiente doméstico, fato que retira dela o domínio sobre seu corpo, sexualidade e reprodução.

É nesse contexto que personagens femininas como Bharat Mata surgem, materializando aspectos materiais e simbólicos da nação, como geografia, cultura, história, religião, valores, fronteiras condensadas em um geo-corpo escolhido para gerar os filhos da nação. Nesse sentido, a narrativa de Padmini é resgatada pelos movimentos nacionalistas em correlação com Bharat Mata, uma personagem popular que consubstancializa a honra nacional em uma trama que já inclui, no século XX, o personagem do muçulmano invasor, e será reproduzida com fervor até o momento de produção do filme.

Ainda no século XX, havia outras versões da história de Padmini que circulavam concomitante na extensão do subcontinente indiano, tanto na literatura quanto em outros suporte e produções culturais. É a partir do caso da destruição de Babri Masjid pelas organizações nacionalistas e voluntários do VHP que se cria um contexto de crescente violência comunalista, favorecendo a produção da obra de Sanjay Leela Bhansali e sua estética fascista.

Compreender a história recente da Índia e perceber o evento da Partição em 1947 como fundador do trauma e dos sentimentos nacionais foi fundamental para o desenvolvimento de uma articulação histórica do filme *Padmaavat*, já que ele se encontra muito mais próximo dos discursos nacionalistas da República da Índia do que da Índia pré-colonial. Ainda há muitas perguntas que devem ser colocadas a *Padmaavat* como fonte. Em minha leitura, *Padmaavat* é um longa-metragem que atualiza o mito do *raj hindu* e a manutenção de uma epistemologia que nos permite compreender a sua narrativa em paralelo com uma versão

manipulada da história da Índia criada pelo nacionalismo hindu e o hindutva. A personagem de Padmaavat sintetiza a representação de uma versão contemporânea de Bharat Mata e a própria nação indiana, com seus ideais e valores, rivalizando com o inimigo muçulmano no passado inventado e no presente do governo Modi através de uma projeção histórico-mitológica com o objetivo de manter a soberania nacional e alertar os sujeitos hindus acerca dos riscos que a população muçulmana apresenta na ótica açafião. Com isso, justifica-se assim a violência e o extermínio da população muçulmana e a castração das mulheres hindus. Com este trabalho, eu espero ter contribuído para a reflexão histórica sobre a cultura e política da Índia no campo de estudos asiáticos no Brasil e também ter chamado a atenção das pesquisadoras e pesquisadores para uma leitura mais crítica da soberania nacional relacionada à construção de gênero na formação dos estados-nação do sul global.

Parafraseando o filósofo Dénètem Touam Bona, desejo que “antes de serem linhas, as fronteiras” voltem a ser “espaços de vida onde os humanos sempre se reinventaram alimentando-se da estranheza de seus próximos. Como os recifes de coral, as fronteiras só respiram e vivem pelos seus poros, suas asperezas, suas superfícies vazadas onde se produz a fecundação recíproca de mundos incomensuráveis<sup>232</sup>”.

---

<sup>232</sup> “Antes de serem linhas, as fronteiras são espaços de vida onde os humanos sempre se reinventaram alimentando-se da estranheza de seus próximos. Como os recifes de coral, as fronteiras só respiram e vivem pelos seus poros, suas asperezas, suas superfícies vazadas onde se produz a fecundação recíproca de mundos incomensuráveis” (BONA, Denetem Touam. *Op. cit.*, p. 70).

## Referências Bibliográficas

AHMAD, Aziz. Epic and Counter-Epic in Medieval India. *Journal of the American Oriental Society*. nº 83, v. 4, 1963, pp. 470-476.

ANANTHAMURTHY, Udupi R. *Hindutva or Hindi Swaraj*. India: Harper Collins, 2016.

APPADURAI, Arjun. O medo ao pequeno número - ensaio sobre a geografia da raiva. trad. Ana Goldberger. Iluminuras: Itaú Cultural, São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. Soberania sem territorialidade - notas para uma geografia pós-nacional. *Novos Estudos*, n. ° 49, novembro de 1997, pp. 33-46.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019..

BASU, Aparna. Feminism and Nationalism in India, 1917-1947. *Journal of Women's History*, vol. 7, no. 4, 1995, pp. 95-107.

BHATTACHARYA (CHKARBORTI), Swapna. "Sectional President's Address: Pre-colonial Myanmar: narratives of state power, symbols, languages and norms." *Proceedings of the Indian History Congress*, vol. 77, 2016, pp. 766–776. JSTOR, [www.jstor.org/stable/26552706](http://www.jstor.org/stable/26552706). Accessed 20 July 2021.

BONA, Dénètem Touam. *Cosmopoéticas do Refúgio*. Cultura e Barbárie: São Paulo, 2020.

CERTEAU, Michel. "A cultura na sociedade". In: *A cultura no plural*. Campinas: Papyrus, 2005, 4ª ed., pp. 191-220.

CHAKRABARTY, Dipesh. "Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for 'Indian' Pasts?" *Representations*, no. 37, 1992, pp. 1–26. JSTOR, <[www.jstor.org/stable/2928652](http://www.jstor.org/stable/2928652)>. Accessed 29 Apr. 2021.

DIMITROVA, Diana. **Hinduism and the Hindi Theater**. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

CHAKRAVARTY, Sumita. *National Identity in Indian Popular cinema – 1947-1987*. Austin: University of Texas Press, 1993.

CHATTERJEE, Partha. Colonialism, nationalism and colonized woman: the contest in India. *American Ethnologist*, vol. 16, no. 4, 1989, pp. 622–633.

Disponível em: <[www.jstor.org/stable/645113](http://www.jstor.org/stable/645113)>. Acesso em 15 de Junho de 2021.

CHATURVEDI, Heramb. Allahabad School of History. Nova Delhi: Oceans Books, 2016, p. 222.

DERRIDA, Jacques. A farmácia de Platão; tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DIAS, Diogo Senhoroto. Bollywood: o cinema como instituição cultural e social. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação - Habilitação em Jornalismo) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

GOTTSCHALK, Peter. Beyond Hindu and Muslim: Multiple Identity in Narratives from Village India. New York: Oxford University Press, 2000, p. 99.

GUPTA, CHARU. "Hindu Women, Muslim Men: Love Jihad and Conversions." *Economic and Political Weekly*, vol. 44, no. 51, 2009, pp. 13-15. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25663907>>. Acesso em 17 de junho de 2022.

KAMBAY, Mohmad Yaseen. "Amir Khusrau" an eminent historian. *JCIRAS*, vol. 3, Issue. 6, Gujarat: november 2020, pp. 10-12.

KHATUN, Nadira (2018) "'Love-Jihad' and Bollywood: Constructing Muslims as 'Other'," *Journal of Religion & Film*: Vol. 22, Iss. 3, 2018, pp. 1-38.

HANSEN, Thomas Blom. *The saffron wave: democracy and hindu nationalism in modern India*. New Jersey: Princeton University Press, 1999.

ILALIAH, Kancha. *Why I am not a hindu: a Sudra critique of hindutva philosophy, culture and political economy*. Calcuta; Samya, 2002.

ISLAM, Maidul. *Imagining Indian Muslims: Looking through the Lens of Bollywood Cinema*. *Indian Journal of Human Development*, 1(2), 2007, pp. 403-422.

JESI, Furio. *O mito*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

JOHNSON, Courtney A. *Bharat Mata: Mother of All India*. Ohio State University, 2015. Disponível em: <

w2.wpmucdn.com/u.osu.edu/dist/e/18897/files/2016/04/Bharat-Mata-2ghcus9.pdf> . Acesso em 17 de abril de 2022.

MENON, Sadanand. M F Husain: When the Nation Loses Its Own Narrative. *Economic and Political Weekly*, Vol. 46, No. 25 (JUNE 18-24, 2011), p. 15. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/23018663>> Acesso em 16 de abril de 2021.

MOSTAFAVI, S. M. Globalisation and Hindu Radicalism in India. 2014. Dissertation (Master of Arts in Indian Studies). Department of Indian Studies, University of Tehran, Tehran, 2014.

MUKHIA, Harbans. "Was there feudalism in indian history?" *Proceedings of the Indian History Congress*, vol. 40, 1979, pp. 229–280. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/44141966](http://www.jstor.org/stable/44141966)>. Acesso em 15 de junho de 2021.

NOORANI, Abdul G. *Savarkar and Hindutva: The Godse Connection*. New Delhi: Balaji World of Books, 2004.

OYĔWÙMÍ, Oyeronke. Visualizando o corpo: Teorias ocidentais e sujeitos africanos. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). *The African Philosophy Reader*. New York: Routledge, Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento. 2002, pp. 391-415.

PATTANAIK, Devdut. *Indian mythology: Tales, symbols, and rituals from the heart of the subcontinent*. Inner Traditions/Bear & Co, 2003.

RAMASWAMY, Sumathi. *The Goddess and the Nation*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2010.

RAY, Niharranjan. "ORIGIN OF THE RAJPUTS (A) THE NATIONALITY OF THE GUJARS." *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute* 12, no. 2, 1931, pp. 117-22. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41688201>>. Acesso em 24 de junho de 2021.

RAMANUJAN, Attipate. Krishnaswami. *Three hundred Ramayanas: five examples and three thoughts on translation*. P, 3.

RIZVI, W.R. Padmaavat - *History is written by his conqueror*. Farhatullah, v. 27, 2018.

ROY, Baijayanti. "Visual Grandeur, Imagined Glory: Identity Politics and Hindu Nationalism in Bajirao Mastani and Padmaavat," *Journal of Religion & Film*: Vol. 22: Iss. 3, Article 9, 2018, pp. 1-35. Disponível em:

<<https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol22/iss3/9>> . Acesso em 15 de junho de 2022.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAMVARTHA, "Sahil"; AKADEMI, Sahitya. "M.F. Husain: The Sufi Painter." *Indian Literature*, vol. 55, no. 3 (263), 2011, pp. 138–42. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/23341971>. Acesso em 21 de maio de 2022.

SARAN, Richard D.; ZIEGLER, Norman P. *Rajpūt Social Organization: A Historical Perspective*. In *The Mertiyo Rathors of Merto, Rajasthan: Select Translations Bearing on the History of a Rajput Family, 1462–1660, Volumes 1–2*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001, pp. 51-70.

SEN, Geeti. "The hands of husain." *India International Centre Quarterly*, vol. 45, no. 2, 2018, pp. 47–70. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/45129833>. Acesso em 21 de maio de 2022.

SCOTTON, Giovanni Colossi. *Os Primeiros Mapas: o Brasil na Cartografia do Século XVI*. Editora Dialética: São Paulo, 2022.

SEGATO, Rita Laura. *Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial*, e-cadernos CES, 18, 2012. pp. 106-131.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?*. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2010.

SREENIVASAN, Ramya. *The Many Lives of a Rajput Queen: Heroic Past in India, c. 1500-1900*. Washington: University of Washington Press, 2017.

TARLO, Emma. *Clothing Matters: Dress and Identity in India*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

ZAWEED, Md. Salim. "Rajput architecture of the Mewar from 13th to 18th centuries." *Proceedings of the Indian History Congress*, vol. 73, 2012, pp. 400–407. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/44156230](http://www.jstor.org/stable/44156230)>. Acesso em 12 de maio de 2021.