



VOL.7 | N. 13 | JAN/JUN DE 2021 | ISSN 2359-4489

# ARTE E POLÍTICA: RAÇA, GÊNERO E NACIONALIDADES



FACES DE CLIO

## ***Padmaavat (2018)***

*Relações de gênero e nacionalismo a partir da história de uma rainha hindu.*

*Michele Souza de Oliveira<sup>1</sup>*

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo explorar as possibilidades de análise do filme *Padmaavat*, do diretor Sanjay Leela Bhansali, que estreou em janeiro de 2018. O filme narra a história da rainha Padmini, uma personagem que supostamente viveu no século XIV e ainda hoje permanece popular no imaginário do subcontinente indiano. Contudo, a produção e exibição do longa-metragem gerou uma série de conflitos na sociedade indiana pela forma como essa história foi exibida e em virtude de se relacionar com diversas comunidades religiosas e com uma determinada representação da identidade nacional. Procuo contextualizar o surgimento dessa personagem e desenvolver três linhas principais de leitura e interpretação do filme. Dando enfoque ao processo de politização da narrativa, analiso o papel do filme na manutenção de questões ligadas ao gênero, à islamofobia e à formação da nação indiana, principalmente no decorrer do século XIX e XX.

**Palavras-chave:** Índia contemporânea, nacionalismo, Bollywood, gênero, islamofobia.

## ***Padmaavat (2018)***

*Relations of gender and nationalism from the story of a Rajput queen.*

**Abstract:** The present article has the objective of explore the possibilities of analysis about the movie *Padmaavat*, directed by Sanjay Leela Bhansali, that was launched at 2018 January. The movie tells the story of Queen Padmini, a character that supposedly lived in the 14th century and still popular in the Indian subcontinent today. However, the production and exhibition of the feature film creates a series of conflicts between the Indian society due to the way that the story was showed and because it is linked to many communities and their national identity. I intend to contextualize the rising of Padmini's narratives and develop three principal reading lines and interpretation of the movie, focusing on the process of politization of this narrative and its use for maintaining gender issues, islamophobia and the formation of the Indian nation, mostly in the pass of 19th and 20th century.

**Keywords:** Contemporary India, nationalism, Bollywood, gender, islamophobia.

---

<sup>1</sup> A autora é mestranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, onde vem pesquisando cinema indiano, gênero e nacionalismo. Para contato: mitchephonium@outlook.com.

A cultura tem sido um lugar de intensas disputas que refletem o momento histórico que estamos vivendo nos séculos XX e XXI, com tendências a governos de direita e fortes investidas de movimentos nacionalistas. Com a globalização vimos diversas barreiras culturais sendo destruídas e continentes se ligando através dos recursos digitais, o que proporcionou uma maior troca de objetos e saberes, tais como culinária, vestimentas e, é claro, de produção artística. Em 2008 a trama *Quem quer ser um milionário?*<sup>2</sup>, estrelada por Dev Patel, chamou a atenção e foi a porta de entrada de milhões de pessoas para o cinema indiano ou Bollywood, atualmente a maior indústria cinematográfica existente. Produzindo mil e quinhentos filmes por ano e contando em média com um público mensal de meio milhão de pessoas, Bollywood faz parte do cotidiano de diversos grupos sociais dentro do subcontinente asiático, atendendo as suas demandas socioculturais, mas também criando tendências e assuntos há mais de cem anos<sup>3</sup>.

O filme *Padmaavat*<sup>4</sup> estreou nos cinemas indianos em janeiro de 2018, depois de dois anos de uma produção bastante conturbada e discutida, quando diversas comunidades hindus protestaram contra a utilização dessa narrativa em razão de boatos afirmarem que o longa-metragem apresentaria uma cena íntima entre a rainha hindu que protagoniza a trama e o sultão de Delhi<sup>5</sup>, causando uma grande comoção e brigas políticas que ultrapassaram as fronteiras de casta, classe social e religião. Posteriormente, ele foi alvo de ataques e debates nos países vizinhos Paquistão, Bangladesh e Indonésia, sendo considerado uma produção islamofóbica e aliada à crescente onda nacionalista hindu dentro da Índia. O filme, produzido e dirigido por Sanjay Leela Bhansali<sup>6</sup>, já vinha chamando a atenção de uma boa parcela da população – principalmente comunidades hindus e rajputs<sup>7</sup> – e acabou sendo boicotado por vários estados indianos (Uttar Pradesh, Rajastão, Bihar, Maharashtra, Madhya Pradesh, Gujarat, Goa, entre

2 *Quem quer ser um milionário?* Direção: Danny Boyle. Inglaterra: Celador Filmes, 2008.

3 Para mais informações: <<https://institutedecinema.com.br/mais/conteudo/bollywood-e-seu-jeito-lucrativo-de-fazer-cinema->>.

4 *PADMAAVAT*. Direção: Sanjay Leela Bhansali. Índia: Sanjay Leela Bhansali, Sudhanshu Vats, Ajit Andhare, 2018.

5 Para mais informações consultar: <<https://www.hindustantimes.com/bollywood/padmavati-chittorgarh-shuts-down-in-protest-exhibitors-demand-protection/story-MxnUcrK4V5UzZ79hVmDVxK.html>>. Acesso em: 12 jan. 2021; <<https://www.indiatoday.in/movies/bollywood/story/padmavati-protests-deepika-padukone-sanjay-leela-bhansali-1086874-2017-11-15>>. Acesso em: 12 jan. 2021.

6 Sanjay Leela Bhansali (1963) é considerado um dos diretores e roteiristas mais bem recepcionado pela população e crítica de Bollywood desde a década de 1990, possuindo em seu currículo dramas históricos superaclamados como *Devdas* (2002) e *Bajirao Mastani* (2015) e tendo trabalhado com populares atores indianos.

7 O termo Rajput se refere a um conjunto de clãs hindus patrilineares que se constituíram no norte da Índia a partir da casta xátria (governantes e guerreiros) entre os séculos VI e XII, se espalhando pelo subcontinente mais tarde. Acredita-se que os clãs rajputs tenham sua origem na família e no próprio deus Rama, sendo seus descendentes diretos, e eles estão divididos em três *vamshas* principais: os Suryavanshi descendem da deidade solar Surya, os Chandravanshi da deidade lunar Chandra e os Agnivanshi da deidade do fogo Agni. A partir das *vamshas* existem outras subdivisões e linhagens, que mudam de acordo com a região e divisões políticas e de chefes de clãs. Os rajputs ocupam um lugar importante dentro da história indiana e do hinduísmo, estando presentes mesmo no Mahabharata, um dos livros hindus mais importantes. O rei Ratansen, um dos personagens principais da história de *Padmaavat*, pertencia à linhagem de Sisodia, dentro do clã Chhattar, da *vamsha* Suryavanshi, onde também se inserem a maioria dos rajputs do Rajastão.

outros<sup>8</sup>) e banido em outros países, como Paquistão<sup>9</sup> e Malásia<sup>10</sup>, em virtude de seu conteúdo abordar de maneira pejorativa personagens históricos importantes para as comunidades hindu e muçulmana – pontos que ressaltaremos no correr deste texto<sup>11</sup>.

A história contada no filme é um épico bastante conhecido e divulgado no subcontinente indiano. Em resumo, a história segue a personagem principal, Rani (rainha) Padmavati, uma princesa cingalesa que se casou com o rei rajput da dinastia de Mewar, Rana (rei) Ratansen, e realizou o ritual de *jauhar*<sup>12</sup> junto com as demais mulheres da corte após o forte de sua cidade, Chittor (atual Chittorgarh no Rajastão), ser destruído pelo Sultão de Delhi Allaudin Khilji (1266-1316), que desejava tê-la como sua esposa após ter ouvido falar sobre sua renomada beleza, no ano de 1303. Épicos e romances históricos que abordam amores proibidos, lutas e obsessões atraem grande público em solo indiano e, embora muitas vezes eles abordem ou sejam inspirados em narrativas ou questões religiosas, como por exemplo *Jodhaa Akbar* de 2008 ou *Bahubali* e *Bajirao Mastani*, ambos de 2015, nenhum deles gerou uma comoção tão negativa quanto *Padmaavat*.

Para entender melhor sobre a história apresentada no filme, faz-se necessário realizar um recuo histórico frente ao contexto indiano e o surgimento e popularização da personagem Padmini<sup>13</sup>. Não existem registros históricos que comprovem a existência de uma rainha chamada Padmini na cidade de Chittor entre os séculos XIII e XIV, a maior parte das fontes históricas do período são registros realizados por cronistas e poetas de diferentes cortes e grupos existentes na região, dentre estes, os escritos do poeta Amir Khusrau (1253-1325) se destacam. Khusrau pertencia à corte do sultão de Delhi, por conseguinte seus escritos demonstram muito mais um interesse e registro das campanhas expansionistas de seu sultanato, delineando o episódio de Chittor como apenas mais uma conquista realizada por Alauddin Khilji e seu exército. Mesmo tendo citado a destruição do forte e o ritual de *jauhar*, o poeta não se preocupa em nomear os mortos para além do rei.

Datado de 1540, o primeiro registro dessa narrativa é o poema *Padmavati* escrito pelo poeta sufista Malik Muhammad Jayasi em um dialeto local, avadhi, na cidade de Jayas (atual estado de Uttar Pradesh). Não se sabe muito sobre o passado do poeta, apenas que após ter

8 Para mais informações consultar: <<https://www.indiatoday.in/movies/celebrities/story/padmaavat-row-states-ban-rajasthan-gujarat-himachal-pradesh-1144730-2018-01-14>>. Acesso em: 13 jan. 2021.

9 Para mais informações consultar: <<https://indianexpress.com/article/opinion/columns/padmaavat-in-pakistan-alauddin-khilji-5092455/>>. Acesso em: 13 jan. 2021.

10 Para mais informações consultar: <<https://indianexpress.com/article/entertainment/bollywood/padmaavat-release-banned-malaysia-padmavati-5044045/>>. Acesso em: 13 jan. 2021; <<https://www.aljazeera.com/features/2018/2/3/padmaavat-banned-over-films-depiction-of-muslim-ruler>>. Acesso em: 13 jan. 2021.

11 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 o conservadorismo indiano, 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.

12 O *jauhar* se constitui em um ritual de autossacrifício hindu realizado pelas mulheres hindus em contextos de guerra.

13 Apesar de o título do filme e de várias versões da história levarem o nome Padmavati e outras derivações como título da obra ou nome da rainha, o nome da personagem é Padmini, no decorrer do texto continuarei a usar seu nome ao me referir à personagem histórica de maneira geral, o termo *Padmaavat* para o filme e *Padmavati* para o poema de Malik Muhammad Jayasi e outras versões da narrativa.

perdido toda a sua família, Jayasi permaneceu em Jayas até a sua morte. Seus trabalhos mais famosos são: *Akharavat* e *Padmavati*<sup>14</sup>, ainda que o primeiro não seja muito conhecido. O poema de Jayasi surge em meio a uma longa tradição de histórias muito similares contadas oralmente ou através de manuscritos nos mais diversos contextos e públicos. Histórias sobre um rei do norte da Índia que viaja até *Sinhaladvipta*<sup>15</sup> para se casar com uma princesa do sul são recorrentes nas tradições literárias das cortes do norte indiano e nos romances sufistas ainda mais<sup>16</sup>.

Segundo Gampati Chandra Gupta, o poeta escreveu seus trabalhos enquanto estava estabelecido em um importante centro cultural sufista, onde pôde dialogar diretamente com seus professores e mestres. Portanto, é possível perceber como a história de amor entre Padmini e Ratansen demonstra, em seu plano metafórico, várias simbologias sobre o caminho religioso ao qual Jayasi professa, desse modo,

Chitaur<sup>17</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>18</sup>

Apesar disso, o poema não encontrou dificuldades para adentrar em outras cortes e grupos, e nem mesmo limites de linguagem, sendo transmitido de forma oral ou escrita entre sociedades hindus, jainistas, budistas e muçulmanas. No geral tem sido interpretado como uma história de amor, tornando-se também popular na esfera do entretenimento.

Depois da criação de Padmavati (1540), 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, penteou 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.

14 SREENIVASAN, R. *The Many Lives of a Rajput Queen: Heroic Past in India, c. 1500-1900*. University of Washington Press, 2017, p. 22-25.

15 A Ilha de Sinhala ou Singhal, atual Sri Lanka.

16 *Idem*, p. 25.

17 Ao invés da grafia comum, Chittor, o poeta 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).

18 “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 da autora].

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>19</sup>. Por se tratar de um estudo que aborda um recorte geográfico, 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 Chittor e o vasto território que ela percorreu através dos séculos<sup>20</sup>, 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>21</sup>.

A cada nova versão, devido à circulação de manuscritos – principalmente na região norte da Índia –, 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, clã, 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>22</sup> e assim por diante. A produção continua, 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 Chittor e do início da circulação dos manuscritos e vozes que carregavam o nome de Padmini.

Essa pluralidade de grupos e comunidades no período contemporâneo é explicitada ao se fazer um levantamento sobre a recepção do filme, através de relatos e artigos publicados na internet, a maioria datada do início do ano de 2018, após a estreia do filme. As divergências são sentidas logo nos enunciados desses textos, como por exemplo: “*Why the last scene of Padmaavat is not ‘glorification’*”<sup>23</sup> de Jhai Bhavani, “*At the end of your Magnum Opus... I felt*

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

20 A autora desenvolve sua tese com base em 35 textos, sendo 12 deles manuscritos e 23 versões impressas publicadas em cinco línguas diferentes e suas variações, sendo possível encontrar todas essas versões atualmente na Índia e em Bangladesh. Ainda que se saiba que existiram mais versões e traduções para outras línguas e dialetos que acabaram não chegando ao nosso tempo ou pertenciam a uma tradição oral.

21 *Idem*, p. 13 e 97.

22 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, no geral seguindo fielmente as orientações de patronos, mas mantendo alguns elementos jainistas ou fazendo com que alguns personagens escolhessem se converter ao jainismo no final da história (*Idem*, p. 44).

23 Disponível em: <<https://baradwajrangan.wordpress.com/2018/02/01/why-the-last-scene-of-padmaavat-is-imo-not-glorification-part-2/>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

*reduced to a vagina – only*”<sup>24</sup> de Swara Bhaskar, e “*Watching Padmaavat in Pakistan: Why it did not leave me reduced just to a vagina*”<sup>25</sup> de Mehr Tarar<sup>26</sup>. Destaco aqui esses três textos em virtude de representarem de maneira emblemática as possibilidades de leituras de *Padmaavat* como um objeto artístico e cultural dotado de questões políticas atuais que tangenciam a relação entre as várias comunidades e o imaginário nacional, não apenas da República Indiana, como também do Paquistão, Bangladesh e Sri Lanka. A grande maioria dos relatos disponíveis *on-line* acusavam o filme de contribuir para a crescente propaganda islamofóbica na Índia, apresentando os personagens muçulmanos de maneira estereotipada e em contraposição direta com os personagens hindus, vilanizando-os, e discutiam a representação das personagens femininas completamente dependentes e subservientes à sua família e maridos.

Lembramos que

a função do historiador que interpreta fontes documentais visuais é compreender melhor a sociedade que produz tais documentos – e não somente compreender a fonte “em si”, sua sintaxe -, podemos dizer que os artefatos visuais e audiovisuais (que são sempre pautados em convenções sócicas, em maior ou menor grau de experimentalismo formal), assim como os artefatos literários e sonoros (também signos) nos ajudam a “pensar a sociedade”<sup>27</sup>.

Rani Padmavati já estava presente nas telas indianas muito antes da produção de Leela Bhansali ser anunciada, em especiais televisivos ou programas como *Bharat Ek Khoj* (episódio 26) e nos filmes *Chittoor Rani Padmini* (1963 – em tâmil) e *Maharani Padmini* (1964 – em hindi), e nunca antes havia gerado tanto tumulto, pelo contrário: sucessos de público e pouquíssimas críticas<sup>28</sup>. Isso demonstra como o cinema pode ser interpretado “tanto como apagamento quanto construção de novas realidades”<sup>29</sup>, a depender dos tensionamentos da produção narrativa e imagética que ele compõe e o contexto social no qual ele é concebido.

As notícias de violência e protestos que cercaram a produção do filme desde meados de 2015 nos deram indícios da força política da narrativa apresentada, mas após a estreia do

24 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-https://thewire.in/women/end-magnum-opus-i-felt-reduced-vagina-opus-i-felt-reduced-vagina>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

25 Artigo escrito pela jornalista Mehr Tarar e publicada no site DayliO. Disponível em <<https://www.dailyo.in/arts/padmaavat-sanjay-leela-bhansali-vagina-rajputs-mughals-pakistan-ranveer-singh-deepika-shahid/story/1/22174.html>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

26 “Porque a última cena de Padmaavat não é uma glorificação”, “No fim de seu Magnus Opus [Obra prima] ... Eu me senti reduzida à uma vagina – apenas” e “Assistindo Padmaavat no Paquistão: porque ele não me reduziu apenas em uma vagina” respectivamente, tradução da autora.

27 KAMINSKI, R. Reflexões sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes. In: FREITAS, A.; KAMINSKI, R. (orgs.). História e arte: encontros disciplinares. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 24.

28 Conferir o artigo “Padmavati has been a part of Indian theatre & cinema for 111 years, and nobody protested” de Mahrukh Inayat, disponível em: <<https://theprint.in/opinion/padmavati-theatre-cinema-111-years/17347/>>. Acesso em: 16 ago. 2020.

29 SELIGMANN-SILVA, M. Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros. In: GERALDO, Sheila Cabo (org.). Fronteiras: arte, imagem e história. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014. p. 118.

filme, o debate acerca de sua história se tornou ainda mais afluído. A partir dos três relatos apresentados podemos nos ater a três possibilidades de interpretação de sua recepção: o poema de Malik Muhammad Jayasi e seus desdobramentos culturais e históricos, uma leitura feminista e, por fim, a questão nacional (marcada pela cisão entre os grupos muçulmanos e hindus).

### Um poema sufista

No ápice dos debates, o poema de Jayasi foi utilizado ambigualmente como suporte para acusações de má interpretação da narrativa por parte dos produtores do filme, o que desencadeou toda uma nova discussão sobre os fatos acontecidos em Chittor e o poema escrito por Malik Muhammad Jayasi dois séculos mais tarde. Mas assim como muito bem elaborado por Purushottam Agrawal<sup>30</sup> em meio aos protestos contrários à exibição do longa, podemos dizer que essas comunidades estavam conscientes do conteúdo do poema, considerando as suas variantes na história? Creio que não. O motivo de incômodo dos grupos rajputs e fundamentalistas hindus com a trama elaborada por Bhansali se deu a partir da apropriação da personagem Padmini pelo realizador, visto que no século XX ela ocupou um lugar importante no âmago dessas comunidades, estando conectada a sentimentos nacionalistas que foram manipulados pelo atual partido dominante no final do século XX e início do século XXI.

Durante muito tempo se sustentou a crença em um completo antagonismo cultural nessa região, iniciada por orientalistas e sustentada por historiadores e teóricos indianos e paquistaneses no decorrer do século XX<sup>31</sup>. A ideia de que as culturas hindu e muçulmana se desenvolveram em completa oposição e ignorância mútua devido às suas disputas políticas e territoriais, como o escritor e crítico Aziz Ahmad defende em seu famoso artigo “*Epic and Counter-Epic in Medieval India*”<sup>32</sup>, vem sendo fortemente questionada desde o final do século XX a partir de novas análises históricas, sociais e linguísticas, principalmente através de fontes literárias<sup>33</sup>.

Próximo à publicação do poema *Padmavati*, diversas histórias e notícias decorrentes das dinâmicas políticas do século XVI percorriam pela região de Avadh em persa, avadhi, sânscrito, entre outras línguas, através do grande trânsito de pessoas no local<sup>34</sup>. Ademais, histórias de amor, sacrifício, conquistas e expansões monárquicas eram bastante populares entre os sufistas christi, como Jayasi, e sua cidade era marcada como centro cultural e teológico dessa ordem islâmica, havia grande conhecimento histórico e cultural concentrado no local, além da confluência de poetas, escritores e copistas. É possível perceber como diversas tradições

30 Absurdity of epic proportions: Are people aware of the content in Jayasi’s Padmavat?, Artigo publicado por Agrawal no site de notícias e opiniões India Tosay em novembro de 2017. Disponível em <<https://www.indiatoday.in/magazine/cover-story/story/20171204-padmavati-karni-sena-malik-muhammad-jayasi-sanjay-bhansali-1092364-2017-11-24>>.

31 SREENIVASAN, Ramya. *Op. cit.*, p. 13.

32 AHMAD, Aziz. Epic and Counter-Epic in Medieval India. *Journal of the American Oriental Society*, v. 4, n. 83, 1963, p. 470-476.

33 SREENIVASAN, Ramya. *Op. cit.*, p. 16.

34 Uma melhor contextualização sobre a biografia do Poeta Malik Muhammad Jayasi e seu contexto histórico pode ser encontrada em BRUIJN, T. Ruby in the Dust. Poetry and History in Padmāvat by the South Asian Sufi Poet Muhammad Jāyāsī. Leiden University Press, 2012.

culturais e literárias se fundem em *Padmavati*, tanto influenciando em sua composição como demonstrado pela variedade de personagens elencados pelo poeta, sendo um exemplo muito sofisticado das relações culturais que existiam no norte indiano<sup>35</sup>.

Diferente do filme produzido por Bhansali, os personagens principais apresentados por Jayasi – a saber a rainha Padmini e o rei Ratansen de Mewar, o sultão de Delhi Allaudin Khilji, o papagaio Haruman e o sacerdote brâmane Raghava – carregam sobre si mais uma simbologia mística mergulhada na teologia sufista do que o peso político que foi atribuído a esses nomes até o momento presente, assim, o que importa aqui é mais a mensagem espiritual que transcende a partir do relacionamento de Padmini e Ratansen e suas jornadas, delineando o caminho do fiel ao se aproximar de deus, do que uma crítica às ações políticas tomadas por esses e outros personagens em seu contexto histórico<sup>36</sup>. Segundo a tradição de romances sufistas, o personagem do sultão de Delhi representa mais uma ilusão das paixões terrenas do que vilão na história, inclusive existem trechos do poema em que a posição de ameaça ao reino de Chittor e honra rajputs encarnada em Khilji é facilmente passada para outros monarcas rajputs vizinhos, como Kumbhalner<sup>37</sup>, não correspondendo à construção que Bhansali faz no filme ao personificar o sultão como único vilão e portador de diversas características consideradas ofensivas e até demoníacas por grupos hindus – como os hábitos alimentares, vestimenta, composição de cores e caráter duvidoso.

A acusação feita pelas comunidades muçulmanas a *Padmaavat*, de que seu conteúdo se alia à propaganda islamofóbica crescente na Índia contemporânea, muito bem expressa pelo relato de Mehr Tarar, não pode ser estendida ao poema de Jayasi. O poema permite muito mais encontrar e compreender uma série de relações culturais e religiosas entre hindus, muçulmanos, nathpand e *jain*, no seu contexto próprio de criação, assim como a vivência do poeta, do que uma correspondência direta com o filme de 2018. A narrativa apresentada por Bhansali, apesar de se relacionar em alguma medida com o poema sufi, está muito mais ligada em termos estruturais e políticos com tradições rajputs e bhadrlok da história de Padmini, que foram produzidas em contato com orientalistas e membros da Companhia das Índias Orientais, como James Tod, do que com a obra original<sup>38</sup>, como destacou Edward Said:

era vantajoso para os britânicos na Índia que os bhadrlok e reformistas colocassem os muçulmanos como inimigo maior, primeiro porque os europeus possuíam suas desavenças históricas com o último, segundo porque isso distribuía e diminuía a culpa britânica pelos problemas e miséria do momento<sup>39</sup>.

35 *Idem*, p. 22-25.

36 SREENIVASAN, R. *Op. cit.*, p. 25-30.

37 *Idem*, p. 34-35.

38 A mobilização do poema feita pelos bhadrlok e a vinculação da personagem Padmini com questões nacionalistas serão desenvolvidos mais à frente no texto.

39 SAID, E. *Orientalismo - O oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007, p. 94.

Portanto, esse desdobramento é possível em razão de a Índia contemporânea possuir uma série de problemas sociais e divergências políticas que surgiram sob o controle da coroa britânica, principalmente no período do século XIX ao início do XX, e acabaram por perpassar a luta independentista dessas nações e chegar ao momento do filme, juntando-se às efervescências de fundamentalistas hindus. A análise do filme de Bhansali e seu conteúdo político é melhor compreendida apenas quando aproximada às diferentes tradições da história de Padmini, não diretamente ao poema de Jayasi, mas aos contextos históricos em que elas surgiram e atravessaram chegando ao tempo presente.

### Uma leitura feminista

Aos olhares descuidados as mulheres indianas podem parecer completamente subjugadas e passivas, porém elas fizeram parte de grandes movimentos sociais indianos. 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>40</sup>. Em 1910 foi criada a primeira instituição que visava à organização das mulheres indianas, o Grande Círculo de Mulheres Indianas (Bharat Stri Mandal), desde então o número de grupos e instituições desse tipo continuou crescendo<sup>41</sup> e ainda hoje milhares marcham frente a um sistema que as limita e oprime.

Grupos como Gulabi Gang, Brigada Vermelha, Apne Aap e as ativistas Vijayalaxmi Sharma, Masoolma Ranalvi, Manju Yadav e Supryia Sonar são apenas alguns exemplos de mulheres que têm se unido e lutado em busca de segurança, melhores oportunidades e igualdade. Na perspectiva de Renkha Pande, as reivindicações feministas na Índia têm seu foco maior nos chamados “três gês”: a luta por melhores condições de crescimento e desenvolvimento de meninas (*girl child*), visto que desde o nascimento têm suas oportunidades limitadas por serem consideradas menos importantes que filhos homens ou por terem que cumprir trabalhos relegados ao campo feminino, como sair da escola para cumprirem funções domésticas<sup>42</sup>; violência de gênero (*gender violence*), que tem grande foco na mudança das relações familiares e estatais que foram construídas sobre o corpo da mulher fazendo com que a opressão e a violência sejam ainda mais fortes, mas também visa conscientizar mulheres sobre diferentes formas de violência que ainda não chegaram ao escopo jurídico do estado, como abuso familiar, violência doméstica e psicológica<sup>43</sup>; e, por fim, a globalização (*globalization*), que cristaliza e aumenta diferenças de classes sociais e torna o trabalho feminino ainda mais

40 BASU, A. Feminism and Nationalism in India, 1917-1947. *Journal of Women's History*, v. 7, n. 4, p. 99, 1995.

41 *Idem*, p. 100.

42 PANDE, R. Desafios para o feminismo no século XXI: uma perspectiva do sul da Ásia, focalizando especialmente a Índia. In: *Entre lugares e mobilidades – desafios feministas*. 2014, p. 50-51.

43 *Idem*, p. 53-55.

desvalorizado e marginalizado, tornando o abismo que existe entre mulheres de classe baixa e média ainda maior, mas mantendo a opressão sobre ambas<sup>44</sup>.

A televisão e as mídias em geral têm sido um lugar ambivalente sobre questões de gênero na Índia, ora contestando determinadas atitudes, ora reforçando o lugar e papel das mulheres dentro das famílias e da sociedade em geral<sup>45</sup>. O que tem se mostrado muito produtivo tem sido o engajamento público a que algumas atrizes dos cinemas<sup>46</sup> e da televisão indiana tem se proposto, ampliando os debates sobre feminismo e denunciando situações e práticas vivenciadas por elas e outras mulheres, como por exemplo as artistas Swara Bhaskar, Taapsee Pannu e Nandita Das. Resultado disso foi o aumento de filmes com personagens femininas e protagonistas com discursos feministas ou que denunciavam a violência e opressão entre os vilarejos e as cidades indianas, como foi o caso de *Lipstik under my Burka* (2015), *Saand Ki Aank* (2019) e mais recentemente o filme *Chhapaak* (2020), que discute os ataques com ácido sofridos por mulheres indianas em diferentes contextos.

No processo de produção de *Padmaavat*, alguns grupos fundamentalistas hindus e rajputs, como o Karni Sena, causaram grande agitação social e promoveram protestos que resultaram em ações violentas<sup>47</sup> por serem contrários à representação da personagem de Padmini, vista por estes como uma deusa e representante de seus mais altos valores. Não demorou muito para que o estado indiano precisasse intervir nas discussões, que chegaram ao ponto de Deepika Padukone, atriz que interpreta a personagem principal do filme, ter sido ameaçada de morte publicamente<sup>48</sup>. Por fim, o filme acabou não sendo censurado, mas precisou ter seu nome alterado para não estar ligado explicitamente a Padmini<sup>49</sup>. Nesse contexto, várias atrizes, atores e jornalistas se empenharam para defender Bhansali, Padukone e o direito de expressão dos ataques hindus. Muitas mulheres apoiaram a produção do filme, o que resultou em controvérsias após sua estreia, visto que uma grande maioria se sentiu ofendida e expressou diversas críticas à representação feminina no filme e a glorificação do *jauhar* apresentada nele.

Das vozes que se levantaram contra o filme, muitas delas protestaram pela maneira como as mulheres apresentadas, a protagonista *Padmaavat*, a primeira esposa do rei Nagmati e outras anciãs e crianças hindus, além da Imperatriz Mehrunissa, esposa do sultão de Delhi, estiveram sujeitas à aprovação masculina durante todo o longa-metragem. Junto a isso, o descontentamento com a cena final do filme também foi grande, já que em seu clímax a protagonista junto com todas as mulheres da corte de Mewar não hesitaram em recorrer ao

44 *Idem*, p. 57-58.

45 Ver: PATOWARY, H. Media portrayal and women: women, god's creation as 'afterthought. International Journal in Management and Social Science, vol.04, Issue 06, June 2016.

46 Utilizo aqui cinemas no plural para me referir não apenas à Bollywood como também a outras indústrias cinematográficas em bengali, marata, Kollywood (tâmil), telugo etc.

47 Para mais informações consultar: <<https://www.bbc.com/news/world-asia-india-46318505>>.

48 Para maiores informações: <<https://www.news.com.au/entertainment/movies/bollywood-epic-postponed-after-female-star-death-threats/news-story/b3e5ca6c0f554893c254cbb6082bc41e>>.

49 Para mais informações: <<https://www.tribuneindia.com/news/nation/bhansali-s-padmavati-officially-gets-renamed-padmaavat/526993.html>>.

*jauhar* para proteger sua dignidade e honra frente ao medo e a vergonha imposta pela possível violência que recairia sobre seus corpos caso alcançados pelo inimigo.

O debate acerca do ritual de *jauhar* está intrinsicamente ligado à discussão e posterior proibição do ritual *sati* pelo governo britânico no século XIX. Em linhas gerais, o *jauhar* se constitui em um ritual hindu, praticado majoritariamente por *rajputs*, onde mulheres e crianças se lançam em meio a uma pira de fogo, praticando suicídio em massa, visando dessa forma não cair em mãos inimigas nas quais poderiam ser transformadas em escravas sexuais, estupradas e mortas, além de perderem sua honra de clã e de casta ao serem capturadas. Um dos primeiros registros desse tipo de ritual 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>50</sup>.

São vários os pesquisadores que se dedicaram ao estudo dos rituais *sati* e *jauhar* desde o século XIX, 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>51</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. Até o presente século a interpretação e a discussão sobre os rituais de autossacrifício de mulheres hindus silenciam a consciência e a ação das mulheres indianas racializadas, sendo a leitura mais difundida a que demonstra a proibição do *sati* e *jauhar* pelos britânicos 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 as missionárias britânicas que foram à Índia até as sufragistas que se aliaram às lutas pela participação das mulheres nos congressos e assembleias indianas<sup>52</sup>.

Encontramos aqui um exemplo 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 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<sup>53</sup>.

50 RIZVI, W.R. Padmaavat - History is written by his conqueror. Farhatullah, v. 27, p. 6, 2018.

51 SPIVAK, G. Pode o subalterno falar?. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2010.

52 *Idem*, p. 122.

53 VERGÈS, F. 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.

Dias após o lançamento do filme nos cinemas indianos, a atriz Swara Bhaskar publicou uma carta (quase manifesto) endereçada a Sanjay Leela Bhansali que se popularizou por criticar abertamente o diretor e a misoginia e violência de seu tempo, que segundo ela é o tema realmente mostrado em *Padmaavat*:

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; onde, há cinco anos, uma garota foi brutalmente estuprada por um grupo dentro de um ônibus em movimento na capital do país. Ela não cometeu suicídio porque sua honra foi profanada, senhor. Ela lutou contra seus seis estupradores. Ela lutou tanto que um daqueles monstros empurrou uma barra de ferro contra sua vagina. Ela foi encontrada na rua com seus intestinos jorrando para fora. Peço desculpas pelos detalhes gráficos, senhor, mas esse é o “contexto” real do seu filme. Uma semana antes do lançamento do seu filme, uma garota dalit de 15 anos foi brutalmente estuprada por um grupo em Jind, [no estado de] Haryana; um crime com semelhanças sinistras ao estupro de Nirbhaya. Você sabe que atos como o Sati e o estupro de mulheres são dois lados do mesmo raciocínio. Um estuprador busca violar e atacar uma mulher em sua região genital, penetrá-la à força, mutilá-la em um esforço para controlar a mulher, dominá-la ou a aniquilar. Um apologista ou apoiador do sati-jauhar busca aniquilar completamente a mulher se sua genitália foi violada ou se seus genitais não estão mais sob o controle de um proprietário “legítimo”. Em ambos os casos a tentativa e a ideia é reduzir as mulheres para a soma total de suas genitálias. O contexto da arte, qualquer arte, é o tempo e lugar em que ela foi criada e consumida. E esse é o porquê de o estupro em grupo ter infestado a Índia, essa mentalidade de tolerância ao estupro, essa sociedade que culpa a vítima é o atual contexto do seu filme, senhor. Com toda certeza nesse contexto, você poderia ter proposto algum tipo de crítica ao Sati e Jauhar em seu filme? Você irá dizer que você colocou um aviso no início do filme afirmando que o filme não apoiava o Sati ou Jauhar. Com certeza senhor, mas você seguiu com isso em um hino de duas horas e quarenta e cinco minutos sobre a honra rajput, e a coragem de honrosas mulheres rajputs que escolheram alegremente sacrificar suas vidas em chamas furiosas, do que serem tocadas por homens inimigos que não eram seus maridos, mas acidentalmente eram muçulmanos.<sup>54</sup>

54 “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; where five years ago, a girl was gang-raped brutally in the country’s capital inside a moving bus. She didn’t commit suicide because her honour had been desecrated, Sir. She fought her six rapists. She fought them so hard that one of those monsters shoved an iron rod up her vagina. She was found on the road with her intestines spilling out. Apologies for the graphic details, Sir, but this is the real ‘context’ of your film. A week before your film released, a 15-year-old Dalit girl was brutally gang-raped in Jind in Haryana; a crime bearing sinister similarities to the rape of Nirbhaya. You do know that acts like Sati and raping women are two sides of the same mindset. A rapist attempts to violate and attack a woman in her genital area, penetrate it forcibly, mutilate it in an effort to control the woman, dominate her or annihilate her. A Sati- Jauhar apologist or supporter attempts to annihilate the woman altogether if the genitals have been violated or if her genitals are no longer in the control of a ‘rightful’ male owner. In both cases the attempt and idea is to reduce women to a sum total of their genitals. The context of art, any art is the time and place when it was created and consumed. And that’s why this gang-rape infested India, this rape condoning mindset, this victim blaming society is the actual context of your film, Sir. Surely in this context, you could have offered some sort of a critique of Sati and Jauhar in your

O relato choca os leitores pela força e violência explícita, exemplo do cotidiano de uma parte da população indiana marginalizada e que permanece exposta à brutalidade e violência resultante de uma sociedade patriarcal e misógina. Entretanto, Sanjay Leela Bhansali e sua produtora não responderam às críticas dirigidas a *Padmaavat* de forma clara, e permanecem se esquivando de perguntas, explorando outros aspectos e personagens do filme em entrevistas, claramente buscando evitar qualquer desentendimento político com o público.

O uso de mitos e histórias para manutenção e regulação do corpo e sujeito feminino não é algo restrito ao universo contemporâneo indiano, podendo ser encontrado em outras culturas (como no cristianismo). Essa recuperação e manipulação narrativa possui suas raízes em meio a tradições que mesmo apagadas ou reinterpretadas continuam exercendo sua influência. Aqui o paradoxo apresentado por Furio Jesi em seu texto *A festa e a máquina mitológica* nos interessa à medida que buscamos entender as relações entre os mitos e o papel da mulher na Índia, principalmente no contexto hindu, onde as representações femininas através de deusas causaram um grande impacto na construção do papel da mulher dentro das famílias e das comunidades. Ao explicar as engrenagens da *máquina mitológica*, o historiador italiano diz que

a mitologia não é uma máquina que funciona apenas enquanto os homens estão persuadidos de que “deus está vivo”. Ela continua a funcionar também onde e quando os homens estão persuadidos de que “deus está morto”, e onde e quando os homens, ainda que não persuadidos de que “deus está morto”, permanecem ligados sem argumentos de oposição aos pressupostos dos quais procede necessariamente essa persuasão.<sup>55</sup>

Dessa forma, ainda que uma parte da população não se identifique ou mantenha contato com a história de Padmini ou outras, é inegável o poder coercitivo, social e político que essas narrativas exercem sobre o presente. No decorrer do filme, a personagem de Padmaavat, que inicia a trama caçando sozinha na floresta, é gradualmente escondida dentro do palácio em Chittor após seu casamento com o rei Ratansen. Em dado momento, a personagem chega a cobrir todos os espelhos do palácio com lama por entender que a guerra traçada contra a cidade pelo sultão de Delhi foi causada por culpa da sua beleza. Padmaavat é guardada como um objeto precioso, contudo nem o rei dá ouvidos a ela e seus conselhos. Ainda que conhecida pela sua inteligência e habilidades de guerra, ela se iguala a outros personagens que apenas seguem e servem o do monarca hindu.

Não podemos deixar de contrapor nesse texto a construção da principal personagem feminina muçulmana da trama. Françoise Vergès aponta que a inclusão das mulheres muçulmanas nas sociedades modernas e em meio aos círculos feministas ocidentais só é

---

film? You will say that you put out a disclaimer at the beginning of the film claiming that the film did not support Sati or Jauhar. Sure Sir, but you followed that up with a two-hour-45-minute-long paean on Rajput honour, and the bravery of honourable Rajput women who chose happily to sacrifice their lives in raging flames, than to be touched by enemy men who were not their husbands but were incidentally Muslim.” (Carta já referenciada anteriormente).

55 JESI, F. A festa e a máquina mitológica. In: Boletim de pesquisa NELIC, Florianópolis, v. 14, n. 22, p. 46, 2014.

possível se ela demonstrar estar longe de sua comunidade e abdicar de certos costumes, como o uso do véu<sup>56</sup>, do contrário ela segue sendo estigmatizada e sofrendo com atitudes racistas e islamofóbicas. Apesar de estarem presentes em solo indiano desde o século XI, nos séculos XX e XXI a comunidade muçulmana se tornou uma minoria perseguida explicitamente pelo governo indiano (liderado pelo Partido do Povo Indiano) e a esmagadora maioria hindu. No filme de Bhansali a única personagem muçulmana, a imperatriz Mehrunissa, está sempre nas trevas, vivendo em cantos de palácios escuros com um triste destino, em clara oposição à personagem da rainha hindu com suas roupas alegres e ambientes iluminados – como demonstrado nas figuras 1 e 2. A construção imagética, cenário e iluminação do filme cooperam para uma leitura binarista da narrativa e dos personagens.

**Figura 1 – Imperatriz Mehrunissa**



**Figura 2 – Rainha Padmaavat**



---

<sup>56</sup> VERGÈS, F. *Op. cit.*, p. 87.

## A questão nacional

Durante o século XIX, na região de Bengala, surgiram os bhadralok, grupo que ascendeu devido à assimilação de valores ocidentais e educação europeia, além de se relacionar, trabalhar e trocar favores com a Companhia das Índias Orientais. Intitulavam-se bhadralok membros de altas castas hindus, como brâmanes e baydías, comerciantes, pessoas que haviam estudado em escolas e centro de ensino britânicos e membros de elites locais, sendo possível acender socialmente adentrando ao grupo e adicionando o termo como seu sobrenome. Os bhadralok se tornaram, junto com os clãs rajputs, um emblema da colonização britânica, e apesar de serem o grupo que mais se aproximou dos poderes e costumes coloniais, eles exerceram um papel importante na luta anticolonial e movimentos sociais da região de Bengala. Em vista de seu acesso à educação e modos industriais de reprodução, eles se empenharam em reformar o sistema e cultura hindu apropriando conceitos ocidentais, como a ideia de nação, repudiando tradições lidas como incivilizadas e contrárias aos direitos humanos; porém, em contrapartida, eles endureceram ainda mais as fronteiras entre o público e o privado e alguns costumes hindus, opondo-se nesse ponto ao poder imperial<sup>57</sup>.

Os reformistas bhadralok tiveram papel central na leitura e disciplinarização do corpo feminino durante o século XIX, gerando novos modos de segregação para as mulheres indianas. As mudanças empreendidas por essa nova classe bengalesa tinham como finalidade alcançar um emergente projeto de nação, baseado em moldes europeus, mas pautado sob os ideais hindus do período. Dessa forma, a imagem da mulher hindu ariana de um “glorioso” passado foi manipulada e santificada, ela passou a representar aqueles que bravamente resistiram ao “invasor muçulmano” e defenderam sua honra, mesmo que através de sua morte<sup>58</sup>. Rituais femininos como o *sati* e *jauhar* que haviam sido repudiados e proibidos pelo governo britânico passaram a ser exaltados e interpretados para além de questões relacionadas à honra e ao casamento, sendo nesse momento também associados à integridade da crescente nação, que se queria livre tanto dos intrusos muçulmanos como dos colonizadores europeus<sup>59</sup>.

A história de Padmavati foi um importante instrumento de definição e divulgação das convicções bhadralok, ela foi reformulada para servir aos ideais de autossacrifício dos homens para com a nação e das mulheres mantendo sua castidade e honra junto a eles, o que se encaixa perfeitamente à imagem de Padmini e fez com que ela lentamente fosse encarada como a deusa-mãe da nação indiana<sup>60</sup>. Mesmo com a figura de uma mulher representando a nação, a situação das mulheres bhadralok e das mulheres de outras castas e grupos sociais continuou se tornando mais difícil. Assim, nacionalismo e gênero se uniram na ideia de um *ethos* nacional<sup>61</sup> que foi

57 SREENIVASAN, R. *Op. cit.*, p. 94.

58 *Idem, ibidem.*

59 *Idem*, p. 95.

60 *Idem*, p. 96.

61 APPADURAI, A. 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. p. 13-21.

compartilhado pelas comunidades bengalesas com outros grupos hindus do centro e do norte do subcontinente, permanecendo em seu imaginário até o presente.

Ao falarmos sobre a formação da nação indiana é preciso destacar não só a questão de gênero, mas também retomar a construção do “muçulmano inimigo” empenhada pelos mesmos grupos, visto que essas duas prerrogativas permanecem sempre relacionadas<sup>62</sup>. A divisão da nação indiana e a criação de um país muçulmano em 1947 amplificou o ódio à minoria islâmica dentro da Índia, e a violência comunalista se amplificou. Famílias muçulmanas que escolheram ficar no país e aquelas que não possuíam recursos financeiros para atravessá-lo sofrem até hoje com o estigma da Partição, sendo vistos como “traidores”, “terroristas”, “criminosos”, “antinacionais”, entre outros adjetivos. Nos dias atuais, seguidores do Hindutva<sup>63</sup> 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<sup>64</sup>.

O termo Hindutva foi cunhado pelo escritor Veer D. Savarkar, em 1923, quando a Hindu Sangathan (Organização dos Hindus) se reativou. Hindutva é a essência hindu em seus aspectos espiritual, político e histórico, apesar de ser vista pelo seu criador muito mais como força política do que espiritual. Com o tempo ele passou a dar ênfase e ser utilizado significando o modo de se viver indiano, mas durante a década de 1980, com o acirramento das disputas hindus-muçulmanas dentro do país, começou a ser usado por grupos como a Organização Nacional de Voluntários (Rashtriya Swayamsevak Sangh - RSS) para designar a base da nação hindu, com seu foco nas tradições masculinas e militares de um hinduísmo chauvinista<sup>65</sup>.

Na segunda metade do século XX os discursos hindus, liderados pelas instituições da RSS, começaram a tomar contorno de um vitimismo hindu, alegando que vinham há séculos perdendo sua cultura e tendo seus locais sagrados saqueados por invasores muçulmanos. Somado à islamofobia indiana, o resultado foi que em 1992 a Mesquita Babri, do século XVI, foi destruída por grupos e voluntários hindus de todo o país apoiados por líderes do Partido do Povo Indiano (Bharatiya Janata Party) e da Sangh Parivar. Uma procissão foi realizada por toda extensão do território recolhendo tijolos para a construção de um templo hindu em louvor à Rama no mesmo local da mesquita. Estima-se que mais de 100 mil hindus se locomoveram até o estado de Uttar Pradesh para defender o local sagrado e aproximadamente 4 mil muçulmanos tenham sido mortos nessa peregrinação, além da destruição de casas, comércios e comunidades. O caso teve fim apenas 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

62 Ver: EVERETT, J. “‘All the Women Were Hindu and All the Muslims Were Men’: State, Identity Politics and Gender, 1917-1951.” *Economic and Political Weekly*, v. 36, n. 23, p. 2071-2080, 2001.

63 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. 30.

64 *Idem*, p. 32.

65 *Idem*, p. 30.

pedra da construção do templo em louvor à Rama. Vinte e oito 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, entre eles importantes membros do BJP, mesmo havendo provas concretas e fotografias dos acusados no local<sup>66</sup>.

Ainda que para muitos as relações desenvolvidas pelas elites hindus no século XIX estejam muito distantes da Índia contemporânea, e o movimento de secularização iniciado por Nehru e o INC (Congresso Nacional Indiano) tenha muitos adeptos, ao sondar as articulações políticas recentes, é nítida a presença do imaginário e do mito nacional criado e desenvolvido pelas elites hindus mais de um século atrás – e em meio a tudo isso o paradigma muçulmano na Índia permanece sendo utilizado como uma manobra política. O Partido do Povo Indiano ascendeu ao poder por via da mobilização do remorso hindu contra os muçulmanos. O caso Babri Masjid foi usado para ampliar seu quadro de votos. O Bharathya Janata permanece no poder até hoje e vem reduzindo cada vez mais as oportunidades e direitos da população indiana muçulmana.

Mehr Tahar, em seu relato citado anteriormente, se pergunta sobre o “*timing*”, o momento em que o filme *Padmaavat* foi produzido e lançado e sobre a relevância de se apresentar uma história do século XIV no mundo contemporâneo globalizado. A Índia do século XXI, ainda que com seu imaginário clássico e estereotipado presente no ocidente, foi muito bem sumarizada por Appadurai no trecho a seguir:

A destruição de Babri Masjid, uma mesquita muçulmana do norte da Índia, em 1992, precedida e seguida por uma onda de levantes genocidas contra a população muçulmana por toda a Índia, e o progrom homicida contra muçulmanos no estado de Gujarat, em 2002. A década delimitada por esses eventos também foi testemunha da consolidação nacional de um grande corpo de opinião pública indiana, incluindo as classes médias instruídas e antes liberais, contra as ideias inclusivas, pluralistas e secularistas da constituição indiana de Nehru, o primeiro e mais carismático primeiro-ministro da Índia. Em seu lugar, a coalização dos movimentos de raiz e dos partidos políticos, liderados pelo Partido do Povo Indiano (o Partido Bharatya Janata, ou BJP), conseguiu criar um profundo vínculo entre a memória das humilhações hindus pelos dirigentes da Índia antes dos ingleses, o patriotismo duvidoso dos cidadãos indianos muçulmanos, a vontade conhecida que tem o Paquistão de destruir militarmente a Índia e o aumento das ações militantes por terroristas muçulmanos ligados às aspirações anti-Índia no contestado da Cachemira<sup>67</sup>.

Isso posto, podemos afirmar que esse foi o contexto no qual *Padmaavat* foi lançado, deixando claro o porquê de Tarar se questionar sobre a exibição do filme no subcontinente, com sua explícita dicotomia bem *versus* mal, hindu *versus* muçulmano e sua sutil subjugação do

66 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 jan. 2021.

67 APPADURAI, A. *Op. cit.*, p. 56.

corpo feminino, somando com os esforços realizados em prol de uma nação puramente hindu<sup>68</sup> que a frente Hindutva tanto deseja.

### Considerações finais

As três chaves de leitura aqui elencadas estão evidentes nas cenas finais do filme *Padmaavat*, nas quais a rainha realiza um comovente discurso para as mulheres da corte, enquanto ao fundo as cenas mostram a batalha final entre Ratansen e Alauddin Khilji, o sol rajputs contra a lua muçulmana, o bem *versus* o mal, uma construção narrativa e visual impactante e política. Momentos antes de o *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 rajputs ao mesmo tempo em que depende da permissão de seu marido até mesmo para recorrer ao *jauhar*, Sanjay Leela Bhansali está muito mais alinhado com as crescentes narrativas nacionalistas hindus do século XIX do que com o poema de Malik Muhammad Jayasi de 1540. É claro que houve outras tradições da história de Padmini que chegaram ao século XX, mas com a luta de libertação anticolonial e a criação da República Indiana, seguidas da violência e o trauma da Partição e da criação do Paquistão e Bangladesh, elas permaneceram restritas aos manuscritos em bibliotecas que já não pertencem mais ao território indiano ou a poetas e oradores tradicionais em línguas como urdu. As tensões políticas e sociais suscitadas pelo filme *Padmaavat* podem ser mapeadas a partir do levantamento e análise da recepção do filme e mais bem compreendidas através de uma reflexão histórica sobre o presente e a formação da nação indiana.

68 O termo hindu é aqui utilizado no sentido Hindutva, que compreende como hindu todos os grupos com religião matriz no subcontinente (hindus, shiks, budistas, jain, entre outros) dando para esses grupos contornos étnicos e retirando do ideal nacional os “estrangeiros” (muçulmanos e cristãos).

Dois séculos ou três anos atrás, na voz de um orador convidado, em um livro ou em uma tela, a história dessa lendária rainha continua articulando disputas políticas, sejam elas religiosas, de gênero, identitárias ou coloniais. Trazer essas questões pode nos ajudar a construir uma visão mais atenta e crítica sobre a Índia contemporânea, percebendo como alguns fatos históricos e narrativas culturais e de memória moldaram e influenciaram o presente dessa nação (que no contexto global contemporâneo tem se colocado junto a um grupo de países e lideranças com tendências fundamentalistas e fascistas, mesmo com suas particularidades). Como historiadora, reconheço que remontar o passado tal como ele foi é uma empreitada perdida, entretanto, busco, através deste texto, fazer entender as tensões históricas que, chegando ao nosso tempo, mobilizaram politicamente centenas de pessoas a partir da imagem e da memória de uma personagem feminina.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AHMAD, A. Epic and Counter-Epic in Medieval India. *Journal of the American Oriental Society*, v. 4, n. 83, p. 470-476, 1963.

APPADURAI, A. *O medo ao pequeno número. Ensaio sobre a geografia da raiva*. Tradução Ana Goldberger. Iluminuras: Itaú Cultural, São Paulo, 2009.

BASU, A. Feminism and Nationalism in India, 1917-1947. *Journal of Women's History*, v. 7, n. 4, p. 95-107, 1995.

BRUIJN, T. *Ruby in the Dust. Poetry and History in Padmāvat by the South Asian Sufi Poet Muhammad Jāyasī*. Leiden University Press, 2012.

CHATTERJEE, P. A Nação em Tempo Heterogêneo In: *Colonialismo, modernidade e política*. Salvador: EDUFBA, 2004.

DAS, V. O ato de testemunhar: violência, gênero e subjetividade. *Cadernos Pagu*, n 37, p. 9-41, jul./dez. 2011.

EVERETT, J. 'All the Women Were Hindu and All the Muslims Were Men': State, Identity Politics and Gender, 1917-1951. *Economic and Political Weekly*, v. 36, n. 23, p. 2071-2080, 2001.

JESI, F. A festa e a máquina mitológica. In: *Boletim de pesquisa NELIC*, Florianópolis, v. 14, n. 22, p. 26-58, 2014.

KAMINSKI, R. Reflexões sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes. In: FREITAS, A. KAMINSKI, R. (orgs.). *História e arte: encontros disciplinares*. São Paulo: Intermeios, 2013. p. 65-93.

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.

PANDE, R. Desafios para o feminismo no século XXI: uma perspectiva do sul da Ásia, focalizando especialmente a Índia. In: *Entre lugares e mobilidades: desafios feministas*. 2014.

PATOWARY, H. Media portrayal and women: women, god's creation as 'afterthought. *International Journal in Management and Social Science*, vol. 04, Issue 06 June 2016.

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

SAID, E. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SELIGMANN-SILVA, M. Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros. In: GERALDO, Sheila Cabo (org.). *Fronteiras: arte, imagem e história*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014. p. 91-124.

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

SREENIVASAN, R. *The many lives of a rajput queen: heroic pasts in India, c. 1500-1900*. University of Washington Press, 2017.

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

Recebido em: 14/09/2020  
Aprovado em: 10/10/2020