

Universidade Federal Fluminense  
Instituto de Artes e Comunicação Social  
Departamento de Cinema e Vídeo

Amanda Sayuri Orlando Kadobayashi

OS CRIMES DE BOLLYWOOD: um estudo histórico sobre o trânsito das  
legalidades e ilegalidades na indústria cinematográfica indiana em busca por  
legitimidade

Trabalho de Conclusão de Curso

Niterói/RJ  
2016

AMANDA SAYURI ORLANDO KADOBAYASHI

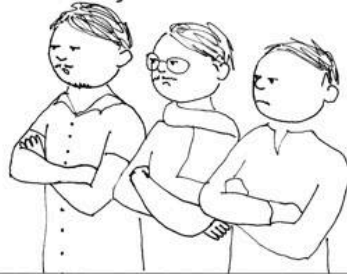
OS CRIMES DE BOLLYWOOD: um estudo histórico sobre o trânsito das legalidades e ilegalidades na indústria cinematográfica indiana em busca por legitimidade

Trabalho apresentado ao Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial a obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Índia Mara Martins  
Coorientadora: Prof.<sup>a</sup> Marcela de Souza Amaral

Niterói/RJ  
2016

You've been watching all these bollywood movies and you've gotten the wrong idea about Indians

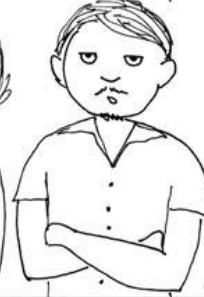


yeah!

So, Indians don't sing and dance in real life?



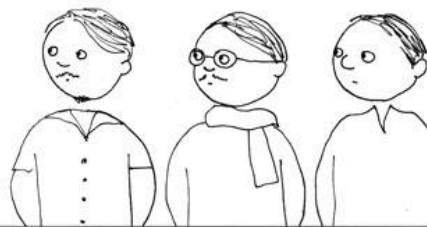
No, of course not!



What a silly idea!



real life is no fun at all!



मेरा जूता है जापानी ये पतलून...



Emilia

## AGRADECIMENTOS

À minha amiga/filha e ao meu amigo/marido, com quem compartilhei todas as coisas boas que a UFF proporcionou. Agradeço à eles e também ao Gui, pela paciência ao me ouvirem choramingar sobre meu cansaço e agitação. Peço desculpas pela minha ausência nesses últimos meses e por suas consequências. Agora que estou livre, prometo colaborar para a retomada das atividades do nosso sérieclube.

À Renata, amiga/mãe, pelos conselhos e pelo carinho.

Ao Rafa, pela presença mesmo estando tão distante.

À Marcela, por ter me orientado com paciência e bom humor, não só nesse trabalho, mas também na vida (e por colocar as vírgulas nos lugares certos).

Ao Joci, por me apresentar à *deep web*.

À Emília, pelo direcionamento, pela inspiração e por essa tirinha que embeleza a monografia.

À Índia, pela atenção e prontidão.

Ao professor Claus Tieber, pela orientação intercontinental.

E aos meus pais, vó, vô, Karen e Pepa, por cuidarem de mim, me darem comida e me fazerem massagem. Vocês moram na parte mais linda do meu coração.

À tia Gilda, por me mandar coraçõezinhos no *Whatsapp* quando mais se fez necessário.

À internet, de um modo geral (especialmente pelo dicionário de sinônimos).

E a Deus, por tudo.

## **RESUMO**

O presente trabalho se propõe a analisar a indústria cinematográfica indiana através de um viés mercadológico, que leva em consideração o papel crucial de ilegalidades e ilegitimidades para a consolidação da indústria cinematográfica na Índia. Ao longo do século XX, os modos de produção do cinema indiano passaram por severas transformações, que foram motivadas não só por avanços tecnológicos e outras conjunturas sociais, mas também pela relação conturbada do cinema com o governo indiano; que dificultava tanto seu desenvolvimento, quando a sua legitimação. Através da análise e articulação dos textos de Derek Bose, Tejaswini Ganti, Vijay Mishra, e outros, pretendemos discorrer sobre os desdobramentos históricos da consolidação do cinema, a fim de compreendermos a atual configuração dessa indústria.

**Palavras chave:** Cinema indiano, Bollywood, ilegalidades, ilegitimidades, indústria, modos de produção.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>6</b>
<b>1. BRAHMA, A CRIAÇÃO</b> .....	<b>8</b>
1.1. Pré-história do cinema indiano .....	8
1.2. A “pequena indústria” indiana .....	9
1.3. O sistema de Estúdio e o Star System .....	12
1.4. Era de Ouro .....	18
1.5. Cinema Paralelo .....	20
1.6. <i>Masala Film</i> .....	22
<b>2. VISHNU E A BUSCA INCESSANTE PELA HONRADEZ</b> .....	<b>26</b>
2.1. A retomada do cinema comercial indiano .....	26
2.2. O cinema contemporâneo indiano e Bollywood.....	31
<b>3. SHIVA, O CAPÍTULO FINAL</b> .....	<b>36</b>
3.1. O “submundo” do crime .....	36
3.2. Legalidades, ilegalidades e prostituição .....	39
3.3. <i>Proposal Makers</i> .....	41
3.3.1. Dons, os mafiosos .....	42
3.3.2. Pirataria Estrangeira .....	44
3.4. <i>Streaming online</i> legalizado .....	46
3.5. Pirataria virtual .....	48
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>52</b>
<b>5. APÊNDICE</b> .....	<b>57</b>
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>58</b>
<b>7. REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS</b> .....	<b>58</b>

## INTRODUÇÃO

Há um ano, eu não sabia nada sobre cinema indiano. Talvez por ingenuidade, escolhi o tema dessa monografia sem ter visto um único filme, ou lido qualquer coisa acerca do tema. As minhas motivações eram puramente intuitivas, uma curiosidade que surgiu de um emaranhado de poucas ideias pré concebidas. Antes de começar, eu imaginava que seria fácil compreender essa cultura e desvendar o funcionamento dos mecanismos que fazem do cinema indiano tudo o que ele é e representa; afinal de contas, eu imaginava que se tratava de uma simples grande indústria que operava de maneira metódica.

Naquela época, era impossível mensurar a amplitude desse cinema e seus significados, e foi necessário muito tempo - e procrastinação - para assimilar os conceitos, nuances e minúcias que compõem esse universo, que ainda hoje não compreendo em sua totalidade; e que muito se difere daquela visão simplista e binária que eu tinha há um ano. Acredito que mesmo depois de tanta pesquisa e reflexão, há um longo caminho a se percorrer, e que esse estudo, ainda que pessoalmente muito elucidativo, está longe de exaurir as discussões acerca de qualquer um tópicos abordados.

Antes de dar início ao texto, se faz necessário esclarecermos alguns conceitos que aparecerão ao longo dos capítulos, e que são fundamentais para seu total entendimento. O primeiro deles é acerca da tão famigerada “Bollywood”, que popularmente é tida como a síntese da indústria cinematográfica indiana. Ainda que o termo tenha sido empregado com essa conotação no próprio título deste trabalho, esta se mostra uma concepção equivocada, visto que somente a indústria cinematográfica baseada em Mumbai e que produz filmes no idioma Hindi pode ser chamada de Bollywood; e pode-se dizer ainda, que nem todos os filmes em Hindi que foram produzidos em Mumbai são bollywoodianos, uma vez que o termo “Bollywood” surgiu somente na década de 1970, e o cinema a que esse termo se refere só se consolidou durante as décadas de 1980 e 1990.

O termo “Bollywood” surgiu da tendência asiática de combinar nomes, e associa jocosamente as palavras Bombay (antigo nome da cidade de Mumbai) e Hollywood. Além de Bollywood, a Índia possui outras indústrias cinematográficas, tais como “Tollywood” e “Mollywood”, baseadas, respectivamente, nas cidades de Calcutá e Chennai. Essas subdivisões da grande indústria cinematográfica indiana refletem uma característica desse modelo de negócio, baseado fortemente na fragmentação de seus processos; que assim como a

relação oscilante das práticas cinematográficas com ilegitimidades e ilegalidades são pontos cruciais para a compreensão desse cinema.

A organização dessa monografia se baseia na cronologia dos acontecimentos, e por conta disso, o primeiro capítulo faz um apanhado histórico sobre o surgimento do cinema na Índia e os desdobramentos dessa história até a década de 1970, quando a indústria cinematográfica indiana passa por sua segunda grande crise. O capítulo seguinte discorre sobre a retomada desse cinema, que se reergueu financiado pelo setor informal com dinheiro obtido ilegalmente, ao mesmo tempo que buscava respeitabilidade e validação perante o governo. O capítulo final disserta sobre as ilegalidades e ilegitimidades que fazem parte da estrutura da indústria cinematográfica indiana, e discute a importância desses agentes para a subsistência e o sucesso comercial do setor.

Fazendo uso de uma grande licença poética, os títulos dos capítulos “Brahma, a criação”, “Vishnu e a busca incessante pela honradez” e “Shiva, o capítulo final” dizem respeito à trimúrti hindu que representa as três forças essenciais do Universo. Cada deus se relaciona também com o conteúdo dos capítulos, sendo Brahma o deus criador; Vishnu, o deus conservador e Shiva, o deus destruidor; algo que também remete aos estágios de desenvolvimento da monografia: começo, meio e fim, respectivamente. Ainda que os títulos façam uma referência direta à religião hindu, é importante ressaltar que a indústria cinematográfica indiana é multirreligiosa; e que essa apropriação só pode ser feita metaforicamente.

A escolha dos autores foi baseada na disponibilidade de material, que além de escasso, não contempla uma pluralidade de pontos de vista, devido a existência de uma homogeneidade ideológica. Muitos dos indianos que estudam o tema são radicados na Europa, especialmente na Inglaterra, e possuem uma visão conservadora e institucional sobre os modos de produção do cinema indiano; opinião que também é compartilhada pelos estudiosos estrangeiros que debatem sobre o tema.

É especialmente por conta disso que, além de traçar um panorama histórico sobre o desenvolvimento do cinema indiano, essa monografia tem como objetivo problematizar o papel das ilegalidades e ilegitimidades no sucesso da indústria. No contexto indiano, o manejo com o setor informal e ilegal (que não se baseia na repreensão ferrenha das práticas) se mostra como uma alternativa aos métodos de atuação amplamente defendidos por outras grandes indústrias. Reflexões acerca do tema se fazem necessárias, especialmente no âmbito da distribuição, pois as possibilidades criadas pelas novas tecnologias renovam o campo de



atuação das distribuidoras, que podem se beneficiar dessa nova conjuntura que vem se estabelecendo.

## **1. BRAHAMA, A CRIAÇÃO**

### **1.1. Pré-história do cinema indiano**

Ainda no século XIX, o cinema desembarcou na Índia por conta de um mero capricho geográfico. Marius Sestier, um empresário que estava a caminho da Austrália para exhibir os primeiros filmes dos irmãos Lumière, só parou em Bombaim para descansar durante a viagem, e lá decidiu fazer uma exibição dos filmes que levava consigo, em sessão exclusiva para europeus. Marius só conseguiu sair da cidade semanas mais tarde, por conta do sucesso instantâneo que lotava exibições cada vez maiores (BALLERINI, 2009, p. 23).

De acordo com Tejaswini Ganti (2004), foi somente no dia 14 de julho de 1896, uma semana depois da primeira exibição de Sestier, que a população indiana pode assistir aos filmes. O encantamento que o cinema causou foi imediato e, poucos dias depois, a imprensa local já se encarregava de escrever críticas e resenhas sobre os filmes e explicar as funcionalidades do cinematógrafo à população. O preço do ingresso era irrisório, cerca de uma Rúpia, o que potencializou ainda mais a popularização do cinema, mesmo entre as classes mais baixas. (BALLERINI, 2009, p. 23).

Após a primeira exibição, ainda em 1897, Save Dada, um fotógrafo natural da região de Maharastra, importou uma câmera e películas da Inglaterra e filmou em Bombaim os primeiros curtas-metragens indianos conhecidos. Segundo Luke McKernan (1996), depois de desvendar o uso rudimentar do cinematógrafo, Save Dada iniciou uma peregrinação para exhibir filmes pela Índia. Primeiramente, Dada projetava só títulos estrangeiros e, depois, passou a adicionar seus próprios filmes<sup>1</sup> ao repertório que era exibido em praças, salões e tendas.

A prática se popularizou e, assim como Dada, outras pessoas decidiram fazer peregrinações para difundir o cinema. Essas empreitadas foram, primeiramente, financiadas por empresários persas, já envolvidos com o teatro<sup>2</sup> no país, e que tinham interesse de

---

<sup>1</sup> O primeiro filme de Save Dada foi um curta metragem que documentava a luta entre dois pugilistas famosos Pundalik Dada e Krishna Nahvi (BALLERINI, 2009, p. 23).

<sup>2</sup> A cidade de Mumbai era sede do teatro comercial, financiado desde meados do século XIX por comerciantes persas. O advento do cinema fez com que os grupos teatrais expandissem sua área de atuação e comesçassem a fazer filmes. Por conta de seu investimento massivo em três grandes estúdios: Imperial Film, Minerva

expandir o sucesso dos palcos para as telas (MISHRA, 2002, p. 8). As primeiras cidades a entrarem na rota dos filmes foram Madras (atualmente chamada Chennai), Calcutá e Bombaim (atual Mumbai).

Para além do entendimento dos processos de realização e exibição, torna-se relevante compreendermos a configuração estética desse cinema seminal indiano. Já nessa época, algumas das histórias filmadas faziam referência a textos sagrados como o *Mahabhrata* e o *Ramáiana*, influência que tornou-se mesmo em dias atuais, uma forte referência para este cinema, ainda que a abordagem aos ícones religiosos tenha se modificado profundamente no cinema indiano ao longo dos anos, como iremos discutir mais à frente. Havia ainda uma grande influência do teatro persa nas produções, trazendo às narrativas a representação de contos mitológicos, muito conhecidos por toda a população indiana (MISHRA, 2002, p. 9). Essa associação de narrativas e linguagens que o público já dominava de antemão, e a acessibilidade ao conteúdo através do preço irrisório dos ingressos foram facilitadores importantes para o sucesso do cinema nacional indiano. Além disso, durante quase todo o século XX, o cinema se tornou, em muitas regiões do país, a única forma de entretenimento. (BALLERINI, 2009, p. 18).

## **1.2. A "pequena indústria" indiana**

Durante o século XX, a Índia passou por um período de severa instabilidade social e econômica. Antes mesmo da virada do século, o povo indiano sofria com uma onda de fome que, até 1902 já havia matado dezenove milhões de pessoas. Por volta da mesma época, a peste bubônica chegava em navios chineses e matava mais de vinte mil (BALLERINI, 2009, p. 24). Não obstante, o conflito entre muçulmanos e Hindus já existia de forma secular na Índia, e o Estado indiano passava por um período revolucionário, com a insurgência do movimento contra a dominação britânica. Liderado por Mahatma Gandhi, o movimento nacionalista era guiado pelas filosofias políticas de não-violência e desobediência civil, que em combinação com os desdobramentos da Segunda Guerra Mundial, culminaram com a independência da Índia em 1947 (WALSH, 2006).

No início do século XX, o cinema despontava na Índia e, segundo Brian Shoemith (1987), entre os anos de 1913 e 1924, o cinema indiano já se configurava como uma “pequena indústria”<sup>3</sup>. O conceito de Shoemith se refere a um momento do desenvolvimento da indústria cinematográfica indiana, onde não havia uma formalização metódica das práticas, e

---

Movietone e Wadia Movietone, bem como na distribuição de filmes até a década de 1930, o teatro persa pode ser considerado o antecedente cultural do cinema popular Hindi (GANTI, 2004, p. 8).

<sup>3</sup> Tradução livre do termo “*cottage industry*” (SHOESMITH, 1987).

os investimentos em infraestrutura não eram suficientes. No entanto, já naquela época, se fazia perceptível o desejo do meio cinematográfico de se organizar em uma configuração industrial, que foi inviabilizada pela falta de financiamento. Ou seja, é durante a fase da pequena indústria, que podemos observar o surgimento de uma tendência que se repete ao longo da história do cinema na Índia: a utilização da informalidade, quando a formalidade falha ao atender as demandas econômicas da produção filmica.

O período da ‘pequena indústria’ pode ser identificado pela ausência de capital para o investimento necessário em infraestrutura, falta de astros reconhecíveis, problemas envolvendo a técnica cinematográfica, um modo de produção instável em suas relações, mas, ao mesmo tempo, um grande entusiasmo pelo meio [de expressão], um desejo de entreter o povo indiano com sua própria cultura e uma tendência à inovação, quando necessário (SHOESMITH, 1987)<sup>4</sup>.

A “fragmentação” é outro conceito que contribui para o entendimento da dinâmica da pequena indústria. Durante esse período, os processos de produção, distribuição e exibição não eram integrados formalmente, algo que se repete durante a história do cinema indiano. Essa recorrente fragmentação se estendeu a outros âmbitos de produção e, no contexto da realização, se fez presente através da ausência de roteiros formatados dentro de um padrão de produção, o que contribuía para a falta de coordenação no set de filmagem, uma vez que as ideias não eram previamente organizadas de maneira sistemática, para facilitar sua execução (TIEBER, 2012, p. 12). Além disso, a fragmentação também atingiu a composição narrativa dos filmes, apontados como parte de um “cinema de interrupções”, por conta da inserção de “números musicais, episódios cômicos e enredos secundários” (GANTI, 2004, p. 138)<sup>5</sup>, que não contribuía para o desenvolvimento da narrativa principal; no entanto enriqueciam visualmente o filme e contribuía de forma bastante original para propostas estéticas reconhecíveis. A fragmentação da indústria cinematográfica indiana não se restringe aos tópicos descritos acima e, mais à frente, retomaremos esse conceito.

O cinema da pequena indústria era, portanto, baseado em conceitos de fragmentação e desestruturação econômica e de produção, que também apresentava forte desejo de realização e expressão. Há nessa relação uma evidente "luta" entre o legítimo e o ilegítimo, um antagonismo que parece fundar o próprio cinema indiano; e apesar de não ser estruturado

---

<sup>4</sup> Tradução Nossa. No original: *The cottage industry period is marked by a lack of capital for investment in the necessary infrastructure, an absence of recognisable stars, problems with technique, an unstable production mode and its relations, but at the same time an enthusiasm for the medium, a desire to entertain Indians through their own culture, and a tendency to innovate when necessary.*” (SHOESMITH, 1987).

<sup>5</sup> Tradução Nossa. No original: *Hindi films tend to be much longer than their Western counterparts because of the fragmented nature of the narrative and the inclusion of song sequences, comic episodes, and sub-plots.*

formalmente, este cinema representava com grande força aspectos culturais da sociedade indiana.

Ao se estudar o cinema indiano, a dualidade do legítimo *versus* o ilegítimo, que muitas vezes irá se traduzir na do legal *versus* o ilegal, permeia praticamente todos os âmbitos de constituição desse meio como uma forma de expressão. A própria legitimidade de sua existência foi controversa durante longo período. Desde sua gênese, o cinema indiano foi questionado quanto ao seu valor moral, e à ameaça que constituiria à sociedade. Mahatma Gandhi, desde a década de 1920, vinha declarando que o cinema era tão nocivo quanto o alcoolismo, ou jogos de azar, por conta de sua capacidade de influenciar e corromper a população através das histórias contadas. Gandhi contribuiu de maneira indireta para o recrudescimento da censura e o aumento de impostos sobre os filmes, salas de exibição e processos de produção. Ambas as práticas já eram comuns na Era Colonial, contudo, em apenas dois anos após a independência, a maioria dos governos estaduais já havia aumentado a taxa de impostos sobre atividades relacionadas ao cinema (GANTI, 2011, p. 54).

Por envolver artes performáticas, as pessoas que trabalhavam com cinema também não eram bem vistas pela sociedade<sup>6</sup>. Além disso, um fator crucial que legava ao cinema o espaço de "submundo", era a questão de que grande parte de seu financiamento era advinda de fontes ilícitas. Durante diversos períodos de sua história, o cinema indiano fez uso de subterfúgios como este, o que contribuiu fortemente para sua estigmatização institucional que, até os dias de hoje, não foi completamente superada. Até a década de 1990, máfias participavam ativamente da estrutura de produção fílmica, financiando produções cinematográficas em esquemas de lavagem de dinheiro; enquanto empresários, comerciantes e fazendeiros investiam motivados pela possibilidade de sonegar impostos.

Esses investimentos, provenientes de diversas fontes, se tornaram disponíveis em abundância, o que proporcionou a produção de inúmeros filmes e o estabelecimento de pequenos estúdios, nos quais famílias inteiras trabalhavam. Dessa forma, a "pequena indústria" se formava em meio à ilicitude de seu financiamento. Curiosamente, durante quase todo o século XX, o cinema manteve altas taxas de empregabilidade e atingiu grande sucesso de público, em meio a crises que assolavam o país desde o final do século XIX. Ainda em 1929, o cinema comercial indiano também se manteve produtivo e não foi fortemente abalado pelo cenário econômico internacional, que se tornou extremamente desfavorável após a

---

<sup>6</sup> Na Índia, desde a antiguidade, a prática das artes performáticas esteve associada à prostituição, o que inibiu a participação de muitas mulheres na atividade; algo que não se distancia muito do que muitas artistas viveram ao redor do mundo, como por exemplo, no Brasil.

quebra da bolsa de valores dos Estados Unidos; e que influenciou inclusive, na economia indiana, que por conta desse e outros fatores, se manteve em crise até a década de 1990 (WALSH, 2006).

### 1.3. O Sistema de estúdio e o Star System

O “sistema de estúdios” se desenvolveu na Índia na década de 1930 e seu ápice foi atingido na década seguinte, em 1940, quando os números dos grandes estúdios indianos representavam cerca de dois terços da produção nacional (aproximadamente 200 filmes por ano). Esses estúdios operavam de maneira similar aos estúdios hollywoodianos no que tange à contratação de atores, roteiristas e diretores, que trabalhavam em regime de exclusividade (GANTI, 2011). Contudo, oposto a esse modelo e à própria premissa de um "sistema" de estúdio, os estúdios indianos continuavam a se apoiar na fragmentação em diversos âmbitos de sua organização. No campo econômico, onde se torna mais notória, a fragmentação se mantém no não estabelecimento da integração entre a produção filmica e a distribuição, resultando em uma estrutura baseada em muitos distribuidores de pequeno porte, que competiam entre si pelos direitos de distribuição dos filmes (LORENZEN, 2009, p. 14). Esse sistema também pode ser reconhecido pelo caráter familiar das relações profissionais, traço cultural indiano que permeia não só a indústria cinematográfica no país, mas as relações comerciais em sua totalidade. De acordo com o jornalista financeiro Sudipt Dutta, em 1997, “mais de 99% das empresas indianas eram familiares, assim como aproximadamente 75% das cem maiores empresas na Índia”<sup>7</sup>.

A consolidação da indústria cinematográfica indiana também pode ser relacionada ao sistema de estúdios, pois foi nesse período que a produção nacional se torna preferência do público indiano. Por conta das diferenças linguísticas que surgiram com advento do cinema sonoro, o conteúdo falado em idioma estrangeiro tornou-se indesejável pelo público local, que começou a optar por filmes nacionais (GANTI, 2004). Retomando a tendência do período da pequena indústria, novamente na década de 1930, o público dá preferência à cultura nacional, em detrimento do produto estrangeiro, o que desacelerou a importação de conteúdo audiovisual para a Índia, impediu a dominação hollywoodiana, e incentivou o desenvolvimento dos diversos polos audiovisuais do país (LORENZEN, 2010 p. 13).

---

<sup>7</sup> Tradução Nossa. No original: *according to financial journalist Sudipt Dutta, more than 99 percent of Indian companies are family firms, and about 75 percent of the 100 largest companies in India are family businesses.* (GANTI, 2011, p. 198)

As tecnologias que permitiram a produção de filmes sonoros e filmes em cores também foram introduzidas na Índia durante o período do sistema de estúdios. *Alam Ara* (Ardeshir Irani, 1931), o primeiro filme sonoro indiano, foi lançado somente quatro anos após a estreia de *The Jazz Singer* (Alan Crosland; Gordon Hollingshead, 1927), o primeiro *talkie*<sup>8</sup> norte-americano. Assim como nos Estados Unidos, a tecnologia que permitia a captação de som trazia consigo restrições técnicas. Naquela época, a captação de som e imagem só podia ser feita na mesma câmera e com um único microfone, o que demandava que os atores de fato cantassem as músicas, e que a orquestra estivesse presente no momento da filmagem. Essas duas limitações resultaram em restrições estilísticas, que tornavam impossível o uso de planos abertos; ou muitos movimentos de câmera, o que fez com que diversos números musicais de filmes da época fossem gravados em somente uma tomada e em *close up*; o que acabou por distinguir os filmes anteriores à década de 1930, pela ausência de múltiplas tomadas e de planos abertos. Ainda assim, as limitações técnicas também incidiam na qualidade do som captado, algo que só foi melhorar em meados da década de 1930, quando a tecnologia do *playback* foi incorporada à produção, e as gravações de áudio passaram a ser feitas em estúdios de som (MORCOM, 2007, p. 55).

O primeiro filme indiano em cores, *Kisan Kanya* (Moti B. Gidwani, 1937), utilizou a tecnologia americana *Cinecolor Process*<sup>9</sup>. Essa técnica teve grande sucesso nos EUA, sendo utilizada pela Paramount, MGM, United Artists e Universal, entre outros grandes estúdios (NOWOTNY, 1983 p 196); na Índia, no entanto, o *Cinecolor* não foi bem recebido pelo grande público, o que fez com que as cores demorassem mais duas décadas para chegar de vez à Índia, com a tecnologia do *Technicolor* (NAIR, 2015). Mais uma vez, nota-se a peculiaridade das preferências indianas, que seguiam seu próprio ritmo no que diz respeito à técnica e à estética das produções. Mesmo acompanhando os desenvolvimentos tecnológicos quase que com simultaneidade, a tecnologia por si só não despertava o interesse nos indianos.

Assim como no cinema hollywoodiano, é concomitante ao surgimento do sistema de estúdios, a emergência do *star system* indiano, que despontou seguindo os moldes norte-americanos e adquiriu proporções colossais na década de 1950, tornando-se uma “hipérbole” do que foi (e é) o *star system* que o inspirou. Podemos dividir o *star system* indiano em duas fases: o “velho *star system*”, que remete às décadas de 1930 e 1940, e o “novo *star system*”, que emerge no pós-guerra.

---

<sup>8</sup> Um filme com trilha sonora; oposição ao filme mudo.

<sup>9</sup> Tecnologia desenvolvida por William Thomas Crespinel, em 1932, cuja técnica consistia na sobreposição de dois filmes – um ortocromático e outro pancromático – que juntos eram capazes de produzir cores vibrantes.

Segundo Ballerini, o velho *star system* privilegiava as mulheres, que eram mais aclamadas que os homens (BALLERINI, 2009, p. 48). Essa configuração é de certa forma surpreendente para este cinema - inclusive para muitas outras cinematografias no mundo -, pois além de colocar a mulher em papel de destaque, a coloca também como superior a seus equivalentes masculinos; além disso, o cinema, como já dissemos, sofria um forte julgamento moral, vindo do próprio governo e da sociedade. A exaltação das atrizes das décadas de 1930 e 1940 é ainda mais curiosa, pois, em 1920, somente dez anos antes do surgimento do velho *star system* indiano, os diretores tinham dificuldade em encontrar mulheres que se dispusessem a atuar em filmes, por conta do estigma social da profissão; algo que, mesmo nos dias de hoje, ainda não foi completamente superado.

A transição do velho para o novo *star system* ocorre após a independência, em 1947, enquanto o sistema de estúdios sofria um abalo na sua produção. Logo após a partição entre Índia e Paquistão<sup>10</sup>, a cidade de Mumbai começou a receber produtoras cinematográficas paquistanesas<sup>11</sup> de pequeno porte que, financiadas por recursos ilícitos, derivados da Segunda Guerra Mundial e do mercado negro, eram capazes de gerir diversos projetos de uma única vez. Esse novo modelo de produção, agora financiado em grande parte pelas máfias indianas, a partir da década de 1950, deu início a uma nova fase do cinema, conhecida como “Era de Ouro”, que será explorada ainda nesse capítulo.

Por conta dos altos investimentos, as pequenas produtoras podiam arcar com os exorbitantes custos de produção, que incluíam cachês inflacionados aos atores, que, já no final da década de 1940, deixavam de fazer parte do corpo de funcionários dos estúdios e passaram a trabalhar de maneira autônoma. O enriquecimento diligente dos atores, inviabilizou com a mesma velocidade, o modelo de negócio preconizado pelo sistema de estúdios, que foi à falência na mesma época (LORENZEN, 2009, p. 14). O cenário político e econômico indiano do final da década de 1940 também era desfavorável à subsistência do sistema de estúdios, que não tinha bases financeiras sólidas ou apoio governamental. Naquela época, o governo era incapaz de considerar investimentos que privilegiassem a indústria cinematográfica,

---

<sup>10</sup> Quando a Índia deixou de ser colônia do Reino Unido, em 1947, também foi instituída a República Islâmica do Paquistão, território ao norte da Índia (WYNBRANDT, 2009), idealizado para separar a população muçulmana da população hindu que habitava a região. A separação provocou um intenso fluxo migratório de minorias de uma região para a outra, o que reorganizou as populações. Contudo, esse processo não foi pacífico. Cerca de um milhão de pessoas morreu em virtude da partição do território (WALSH, 2006).

<sup>11</sup> Produtoras que já estavam em atividade antes da partição, estabelecidas na região que atualmente chamamos de Paquistão (que naquela época ainda fazia parte da Índia), e que migraram para Mumbai após a independência.

primeiramente devido ao grande preconceito com o setor, e também por conta da grande crise que econômica e social que assolava o país (GANTI, 2011, pp. 53-54).

Sem apoio governamental, durante a década de 1950, a indústria cinematográfica indiana crescia e se transformava com investimentos provenientes de fontes escusas. A influência desses investidores é visível através da mudança na temática dos filmes, que lentamente se transformavam em um entretenimento sem pretensões intelectuais (GANTI, 2011, p. 82); mas que se comunicavam de forma eficaz com a grande parte iletrada da população indiana. Durante o período “pós partição”, o cinema já era considerado ferramenta educacional na Índia, algo que pode ser comprovado pelo discurso de Jawaharlal Nehru, primeiro Primeiro Ministro após a independência; que apesar de ter um olhar desconfiado sobre o cinema, acreditava em seu potencial pedagógico. Dessa forma, é apresentada a relação dupla entre a indústria cinematográfica e o governo, cujas opiniões sobre o cinema se alteravam - e até se contradiziam - de acordo com a situação. Percebe-se que quando o cinema podia ser utilizado de maneira a beneficiar o governo, o potencial pedagógico do meio de comunicação é exaltado, contudo, ainda havia uma desmoralização do cinema como modo de expressão, algo que deslegitimava as suas práticas e dificultava a integração da produção fílmica com os outros setores legítimos da economia e, conseqüentemente, também da sociedade indiana.

Grande parte dos líderes via o cinema como uma forma de entretenimento “baixa” e “vulgar”, popular entre as “massas” ignorantes (Kaul, 1998). Essas atitudes são exemplificadas pelas declarações públicas de dois dos mais proeminentes líderes da luta pela independência, Mohandas Gandhi e Jawaharlal Nehru. Enquanto Gandhi rejeitava o cinema por completo, considerando-o imoral e ilegítimo culturalmente, Nehru considerava o cinema como algo perigoso, porém, potencialmente útil para fins pedagógicos<sup>12</sup> (GANTI, 2011, p.43) (sic).

É interessante observar como o sistema de produção que substituiu o sistema de estúdios ganhou certa autonomia a partir do seu sucesso de público e do financiamento ilícito. No período anterior à independência da Índia, o país enfrentava uma grande crise que afetava sua economia legal, algo que também foi compartilhada pelo sistema de estúdios; no entanto, a indústria cinematográfica indiana que substituiu esse modelo, já dominada por um sistema altamente fragmentado, prosperou. Nesse momento, produções cinematográficas

---

<sup>12</sup> Tradução Nossa. No original: *Most leaders viewed the cinema as “low” and “vulgar” entertainment, popular with the uneducated “masses” (Kaul 1998). These attitudes are exemplified in the public statements of two of the most prominent leaders of the independence struggle, Mohandas Gandhi and Jawaharlal Nehru. While Gandhi rejected film on the whole as immoral and culturally inauthentic, Nehru viewed film as a dangerous but potentially useful pedagogical medium* (GANTI, 2011, p.43).



extravagantes, de orçamentos estratosféricos, continuavam a ser financiadas, às custas dos vínculos da indústria filmica com o mundo do crime.

O sucesso de público da época era potencializado pela facilidade de acesso ao conteúdo, que estava disponível à preços módicos e apresentava um cinema elaborado “para contemplar fantasias profundas que remetem a um grupo de pessoas extraordinariamente variado, que atingisse tanto trabalhadores iletrados, quanto as populações urbanas mais sofisticadas<sup>13</sup>” (MISHRA, 2002). A partir desse contexto, entende-se que houve um período em que a indústria cinematográfica buscava o reconhecimento e aceitação do público de maneira irrestrita, sem distinção de classe social, o que visava, principalmente, o sucesso comercial. A estratégia desse mercado era baseada na fidelização do público, que estava desenvolvendo um hábito de consumo devido as facilidades de acesso - multiplicidade de salas e preços convidativos.

Essa intenção econômica gerou também a hipervalorização do protagonista masculino e a insurgência do novo *star system* indiano, que contribui para a transformação da indústria cinematográfica no país. A partir da década de 1950, os filmes passaram a ser subservientes ao astro, “aspecto mais importante da produção, circulação e exibição de um filme” (MISHRA, 2002, p. 126)<sup>14</sup>. A partir do momento em que as práticas cinematográficas começam a ser organizadas em função do protagonista masculino, há uma inversão de valores, e os filmes deixam de ser importantes por si mesmos; e começam a ser estratificados pela relevância da *persona* do personagem principal no contexto cinematográfico do país.

O segundo estágio da valorização exacerbada do ator é a sua divinização, que faz com que os atores mais aclamados sejam considerados deuses, cujas imagens são veneradas em templos<sup>15</sup>. Há relatos ainda, de que o falecimento de atores consagrados pode ser relacionado ao suicídio de fãs<sup>16</sup>. Atualmente, o fanatismo extremista já foi abandonado pela população urbana, contudo, se mantém em cidades menores e zonas rurais (BALLERINI, 2009, p 47). Esse fanatismo é, em grande parte, abastecido pelos tabloides e canais de notícia que

---

<sup>13</sup> Tradução Nossa. No original: *The structure of the film is therefore designed to accomodate deep fantasies belonging to an extraordinarily varied group pf people, from illiterate workers to sophisticated urbanities* (MISHRA, 2002, p. 4- tradução nossa)

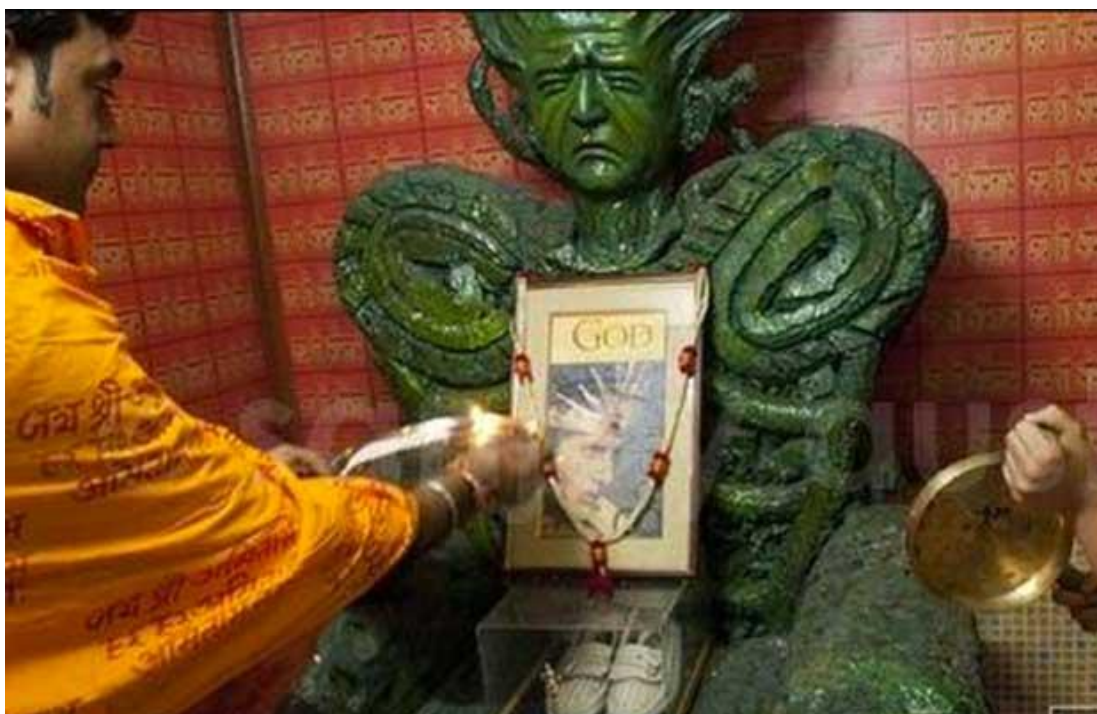
<sup>14</sup> Tradução Nossa. No original: *From around the early 1950s onward [...] the “star” became the single most important aspect in the production, circulation, and exhibition of films* (MISHRA, 2002, p 126)

<sup>15</sup> Um exemplo seria Amitabh Bachchan, ator contemporâneo que possui um templo dedicado à ele em Calcutá. (Ver imagem 1.)

<sup>16</sup> Um exemplo seria a morte do político e ator M G Ramachandran, cuja morte em 1987, causou comoção nacional. sendo noticiado que trinta fãs cometeram suicídio e outros milhares raspavam a cabeça em sinal de respeito e luto (ZAITCHIK, Alexander **India: where a movie star is more than a movie star**. Disponível em: <<http://www.spiked-online.com>>. Acesso em: 30 jan. 2016.)

constantemente informam o público sobre a vida pessoal e profissional dos atores, transformando-os em uma “parte integral da malha social do país, com um alcance superior ao de seus filmes<sup>17</sup>” (SAGAR, 2012 p. 106). Apesar de parecer muito próximo do que se vê nas indústrias americana, britânica, ou mesmo a brasileira (dada certa medida), o caso indiano é mais radical, como se vê com exemplos de algumas carreiras que foram determinadas por esse sistema.

Quando um espectador escolhe um determinado ator, este será venerado pelo resto de sua vida, independente da possibilidade de abandonar a carreira ou se envolver em uma série de fracassos. “Quando se idolatra um ator, deve-se estar com ele em todos os seus filmes, o que significa que contratar um desses deuses para um filme pode ser caro, mas é garantia de alta bilheteria”, afirma Kapoor (BALLERINI, 2009, p. 46)



**Figura 1:** Templo dedicado à Amitabh Bachchan em Calcutá - Fonte: Masala.com.

A divinização dos atores chega a ser um desdobramento natural do novo *star system* na Índia, e revela algo importante sobre a cultura indiana. Vale o paralelo, que em um país com tantos deuses, há uma certa normalidade na transformação dos astros em divindades, pois assim como a religião, o cinema é também um meio fundamental para a autorrepresentação do povo indiano. Essa é uma referência superficial à construção da imagem feita por esses dois meios, e obviamente outros paralelos e dissonâncias podem ser traçados; mas o

---

<sup>17</sup> No original: *The plethora of news channels and tabloids enable the public to follow every move of their favourite stars on -and off- screen making them an integral part of the social fabric of the country even beyond the reach of their films* (SAGAR, 2012, p 106).

interessante é essa identificação de que, da mesma forma que o indiano vê o mundo e se insere nele com suas crenças religiosas; o cinema também faz parte (e contribui para) o imaginário coletivo do país e foi em muitas de suas fases, fundamental para a integração social do povo, que encontra nos filmes um denominador comum entre as classes.

#### 1.4 Era de Ouro

Conhecido como a “Era de Ouro”, o período entre as décadas de 1950 e 1960 é identificado pela mudança na temática dos filmes, que passaram a “retratar a vida dos mais desafortunados e apontar para a natureza exploratória do capitalismo, romantizando e valorizando a pobreza” (GANTI, 2004). Segundo Lorenzen, os filmes da “Era de Ouro” podem ser definidos como a replicação de uma fórmula narrativa que, durante a segunda metade do século XX, foi considerada o símbolo máximo do cinema comercial indiano (2009). Esse gênero cinematográfico que ainda se encontrava em estágio embrionário, foi enquadrado pelo *Indian Film Censorship Board*<sup>18</sup>, em 1952, na categoria de ‘social’, por possuir enredos sentimentais baseados no melodrama romântico focado na “família tradicional indiana” (MISHRA, 2002 p. 13). Foram as pequenas produtoras paquistanesas que se instalaram em Mumbai que exploraram essa fórmula fílmica, a qual, baseada na “independência” das partes, tornava-se atraente para diversas audiências. Com uma narrativa fragmentada, em um único filme podemos identificar elementos característicos de diversos gêneros cinematográficos ocidentais; tais como a comédia, o drama, o romance e a ação. Por conta disso, os filmes atraíam para a sala de cinema um público variado, pois segundo Raquel Valadares (2008), o espectador indiano não tem grandes preocupações com a narrativa do filme em sua totalidade, e ao assistir ao filme, se propõe a forjar “um todo composto por fragmentos fílmicos que mais o interessam. Ou seja, adequam o filme ao seu gosto”.

Um exemplo desse gênero é *Mother India* (Mehboob Khan, 1957), indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro de 1958, que até hoje é lembrado como um dos mais aclamados filmes já feitos na Índia. Seu enredo gira em torno da história de Radha, uma mulher pobre, que, abandonada pelo marido, cuida de seus três filhos e batalha para pagar uma dívida adquirida por sua sogra. A luta de Radha é de dimensões míticas e seu final é trágico, onde ela

---

<sup>18</sup> Atualmente chamado de *Central Board of Film Certification (CBFC)*, é um corpo estatutário que faz parte do ministério de Informações e Telecomunicações (*Ministry of Information and Broadcasting*), que regula as exibições cinematográficas públicas, seguindo as diretrizes do Ato Cinematográfico de 1952 (*Cinematograph Act*), as Regras de Certificação de 1983 (*Cinematograph Certification Rules*) e as orientações do Governo Central (Cbfcindia.gov.in, Central Board of Film Certification).

mata um dos filhos para preservar a honra da família. Segundo Mihir Bose, esse filme expressaria “os desejos e aspirações do povo indiano” (BOSE, 2006, p. 29). Além disso, *Mother India*, junto a outra produção conhecida, *Mughal-e Azam* (Karimuddin Asif, 1960), representaria a gênese do cinema contemporâneo hindi; pois suas narrativas estão sobrecarregada de símbolos da Índia moderna<sup>19</sup>, que se projeta sobre o passado feudal e opressivo, produzindo discursos otimistas sobre o futuro do país (BOSE, 2006, p. 191).

A primeira cena [de *Mother India*] mostra homens vestindo o uniforme do partido de Nehru que escoltam a matriarca para inaugurar a chegada do canal de irrigação à vila. Exatamente o tipo de progresso que Nehru estava tentando implantar na Índia, que, posteriormente, tomou os rumos da industrialização. A história é contada em *flashbacks*, conforme a mãe vai se lembrando de seu passado terrível, contudo, o filme acaba esperançoso, quando a água - muito necessária- chega à vila<sup>20</sup> (BOSE, 2006, p. 191).

As intenções pedagógicas que recaem sobre o enredo de *Mother India* não são sutis, uma vez que os ideais do tecno-nacionalismo são evocados a todo momento. O tecno-nacionalismo era a base do plano de governo do primeiro Primeiro Ministro da Índia, Jawaharlal Nehru e que se sustentava em uma ideologia vigente na Índia desde o século XVIII, a qual coloca a ciência e a tecnologia como agentes transformadores da sociedade. Por conta disso, os saberes relacionados à essas áreas passaram a fazer parte dos processos de desenvolvimento social da Índia moderna, que, após a independência, buscava prosperidade econômica e justiça social, através de projetos estatais ambiciosos (CHOPRA, 2008, p. 2). A partir disso, é possível compreender as razões que levaram a uma numerosa produção filme "social", que teria forte endosso governamental.

Ainda no início da “Era de Ouro”, o cinema passa a ser considerado ferramenta educacional e, por conta disso, em 1952, foi instituído o Ato Cinematográfico, através do qual o governo indiano passa a controlar a qualidade dos filmes produzidos em território nacional, por meio de uma “certificação” que restringia a exibição de cenas de sexo, violência, ou provocações políticas de qualquer tipo<sup>21</sup>. Ainda que as diretrizes tenham mudado de tempos em tempos, até hoje, para que entrem no circuito exibidor, todos os filmes devem ser submetidos à avaliação desses certificadores; que, por meio de um selo (exibido em forma de

---

<sup>19</sup> Quando falamos sobre Índia moderna, estamos nos referindo à Índia pós independência.

<sup>20</sup> Tradução Nossa. No original: *Mehboob's film was overladen with symbols of modern India-Nehru's India. Indeed, the very first scene in the film shows men wearing the clothing that signified the uniform of Nehru's Congress party, escorting the mother to inaugurate the arrival of an irrigation canal in the vdlage, just the sort of progress Nehru was seeking to make as India, finally, took the road towards industrialisation. The story is told in flashback, as the mother recalls her terrible past, but the film ends in hope, as much-needed water finally comes to the village.*

<sup>21</sup> Não se pode confundir a introdução do Ato Cinematográfico com o surgimento da censura aos filmes, que já existia desde a década de 1920, e era controlada pelo governo britânico.

cartela antes do início do filme) atesta a adequação do filme às audiências (BALLERINI, 2009, p. 87-90); algo similar ao que ocorreu no Brasil até os anos 80.

O cinema indiano, sendo um meio que transitava entre o legítimo e o ilegítimo, passa então a ser utilizado como ferramenta institucional para transmitir mensagens conservadoras e ideologias políticas à população, em meio à extravagância de seu espetáculo. Isso ocorre ainda, em uma época em que o Estado reprimia o cinema comercial através da sobretaxação dos impostos e não reconhecia seu potencial como indústria. Essa relação controversa para o status da arte cinematográfica, já complexa em si, se torna mais densa, quando na década de 1960, iniciativas públicas começam a incentivar o "Cinema Paralelo".

## 1.5 Cinema Paralelo

Em uma tentativa de incentivar o cinema “bom” e desestimular o modo corrente de produção cinematográfica [...] na década de 1960, o governo indiano estabeleceu a Film Finance Corporation, que em 1980 se transformou em National Film Development Corporation (NFDC). Essas instituições governamentais eram responsáveis por financiar filmes com “alto conteúdo artístico” (Dayal 1983) [...] caracterizados por sua estética realista, baixos orçamentos, filmagens em locação e ausência de sequências com música e dança, além do uso de atores menos conhecidos e um estilo mais naturalista de atuação<sup>22</sup> (GANTI, 2011, p. 50-51).

Conhecido como *Middle* ou *Parallel Cinema*, *Counter-Bollywood*, ou *New Indian Cinema*, o Cinema Paralelo indiano é descrito por Tejaswini Ganti (2004) como um cinema de estética e atuações mais realistas; com orçamentos módicos, filmagens em locação, ausência de sequências de canto e dança e utilização de atores menos conhecidos. Isso se deu, principalmente, por conta da associação de diretores, produtores, compositores, escritores e atores à *Indian People's Theatre Association (IPTA)*, associação teatral que possuía vínculos não-oficiais com o Partido Comunista indiano. Além disso, o Festival Internacional de Cinema de Mumbai, que aconteceu em 1952, expôs os produtores indianos ao neorealismo italiano, cuja linguagem também serviu de influência à estética do Cinema Paralelo (GANTI, 2004, p. 28).

---

<sup>22</sup> Tradução Nossa. No original: *In an attempt to foster “good” cinema and counter the dominant mode of filmmaking—as represented by the Bombay industry—in 1960 the state established the Film Finance Corporation, which became (in 1980) the National Film Development Corporation (NFDC). These state institutions were responsible for financing films of “high artistic content” (Dayal 1983) and “serious” filmmakers, defined primarily by their rejection of the aesthetic, generic, and production conventions of Bombay cinema, becoming known as the “New Indian” cinema.<sup>21</sup> Films falling under this category—also referred to as “parallel” or “art” cinema—were characterized by their social realist aesthetic, smaller budgets, location shooting, absence of song and dance sequences, use of lesser-known actors, and a naturalistic style of acting.*

Esse novo modelo de cinema, mesmo tendo “alto conteúdo artístico”, nunca se comunicou com a maior parte da população. Dessa forma, os incentivos ao cinema paralelo, e as barreiras colocadas para impedir o desenvolvimento do cinema comercial, se mostram como uma estratégia política contraditória, uma vez que o cinema não incentivado foi aquele utilizado pelo governo como ferramenta transmissora de ideologias políticas. Nesse contexto, o apelo popular do cinema - que estabelece uma linha de comunicação com a população - se torna uma ferramenta política importante, que ainda assim, é desprezada pelo governo, mesmo que ele faça uso de suas capacidades comunicativas em benefício próprio, através da disseminação de ideologias através dos filmes por eles criticados.

Durante a “Era de Ouro” a própria estrutura dos filmes comerciais e seu público-alvo eram motivo de retaliação por parte dos defensores do Cinema Paralelo indiano, que desprezavam a música, a dança e a comédia, por acreditarem que o cinema deveria seguir os protocolos de realismo por eles defendidos (VASUDEVAN, 2011, p. 4-6). Além disso, a partir da década de 1960, a respeitabilidade do cinema comercial indiano começa a ser cada vez mais questionada, pois ao mesmo tempo que os produtores cinematográficos buscavam a desestigmatização de seu ofício, eles estabeleciam laços com o mundo do crime. É evidente o duplo caminho percorrido pelo cinema indiano na tentativa de se legitimar. Contudo, ao mesmo tempo em que o Cinema Paralelo indiano prosperava e ganhava projeção internacional, através da participação em festivais ao redor do mundo, o cinema comercial indiano vivia sua segunda crise, motivada pela estigmatização e pela situação política, social e econômica da Índia nas décadas de 1970 e 1980.

Essas décadas foram bastante conturbadas social e politicamente para a Índia, e isso pode ser observado também no cinema comercial, que se alterou substancialmente durante esse período. Vinte e três anos após o rompimento dos laços com a Inglaterra, a euforia do período pós independência começa a diminuir e os conflitos com o Paquistão, a escassez de alimentos, a crise energética e a inflação, colocam a Índia em situação de guerra civil, com a irrupção de protestos fortemente reprimidos pelo Estado. Durante a década de 1970, durante o governo de Indira Gandhi<sup>23</sup>, a polícia agia com violência, prendendo e torturando os manifestantes; ao mesmo tempo que colocava em andamento um projeto de gentrificação urbana, que, além de destruir favelas, também esterilizou a população mais pobre (GANTI, 2004). Uma medida que atingiu a indústria cinematográfica diretamente foi a sobretaxação

---

<sup>23</sup> Indira Gandhi atuou como Primeira Ministra da Índia entre 1966 e 1984.

dos impostos sobre a importação de películas virgens, o que, por consequência, possibilitou o surgimento de um mercado negro de importação de material fílmico.

A segunda crise do cinema comercial indiano se identifica nessas décadas, quando, segundo Ganti (2011), o cenário político e econômico, juntamente com influências de um cinema produzido no sul do país<sup>24</sup>, suscitaram mudanças no modelo estético do cinema comercial vigente até então, e que se tornou mais explícito e violento. Definidos pelas classes mais abastadas como “grosseiros demais”, particularmente os filmes produzidos na década de 1980, deixaram de ser apreciados pelos mais ricos, que, por não mais frequentarem as salas de cinema, passaram a consumir conteúdo audiovisual em casa, através do recém-chegado videocassete.

A evasão das classes mais abastadas causou a diminuição dos lucros de bilheteria, que fez com que os produtores enxugassem seus orçamentos, sacrificando a qualidade técnica e estética dos filmes. Segundo Ganti, a mudança de público nas salas de cinema também estimulou a deterioração do conteúdo, onde os enredos foram simplificados e a linguagem visual se aproximou do *kitsch*, estilo considerado pelos cineastas como mais “agradável” para as classes mais baixas (GANTI, 2011 p. 82-83).

Enquanto as indústrias cinematográficas Telugu e Tamil são descritas como mais eficientes, disciplinadas e organizadas do que a indústria de Bombay, e determinados diretores, atores e técnicos são mais estimados por serem inovadores, a caracterização generalizada do cinema sul-indiano (sem levar em consideração as particularidades dos cinemas regionais) não era muito elogiosa. Tudo era descrito como mais excessivo que os filmes Hindi: a estética mais extravagante, as mulheres mais robustas, o humor mais bruto e o drama mais escandaloso (GANTI, 2011 p.80)<sup>25 26</sup>

## 1.6 *Masala Film*

Esse estilo cinematográfico mais “grosseiro”, que começou a se consolidar na década de 1970, se encaixa no chamado gênero *masala film* (LORENZEN, 2009, p. 14). Esse gênero faz uso das tradições cinematográficas indianas da narrativa “fragmentada, essencialmente musical, de realismo e caracterizações psicológicas irrelevantes, diálogo elaborado, emocionalmente envolvente, espetacular, e que se propõe a deleitar o espectador durante três

---

<sup>24</sup> Indústrias Tamil e Telugu.

<sup>25</sup> Tradução Nossa. No Original: *While the Telugu and Tamil film industries were often described as more efficient, disciplined, and organized than the Bombay industry, and certain directors, actors, and technicians were held in highest regard, lauded as innovative path breakers, the overall characterization of South Indian cinema (referred to as a collective rather than by the individual language cinemas) was not very flattering. Everything was described as more excessive than in Hindi films: the visual style more garish, the women heavier-set, the humor cruder, and the drama louder* (GANTI, 2011 p.80)

<sup>26</sup> A citação se refere à cidade de Bombaim, hoje, Mumbai.

horas<sup>27</sup>” (TIEBER, 1995). A fragmentação da narrativa ocorre através da imprecisão temporal da história, que recorre ao uso de elipses não explicadas ao público; da multiplicidade de enredos pouco relacionados entre si, e pela interrupção sistemática da narrativa por números musicais, que muitas vezes, não eram necessários para o desenvolvimento da história.

O *Masala Film* também pode ser caracterizado pela produção extravagante que conta com a presença de atores e atrizes muito famosos, e a mistura de elementos por nós reconhecidos como pertencentes a vários gêneros cinematográficos ocidentais, tais como o musical, melodrama, comédia, e ação que, juntos, compõem um filme de longa duração que agrada um público alvo abrangente (GEHLAWAT, 2010, p. 02), elementos que são herança direta do modelo da era de ouro.

A insurgência do *masala film* trouxe consigo a figura do “*angry, young man*” iconizado pelo ator Amitabh Bachchan, que interpretou protagonistas que “não cultivavam muitas afeições, eram cínicos e violentos<sup>28</sup>” (GANTI, 2003, p. 32). Os heróis dessa época pertenciam às camadas mais pobres da sociedade e seus antagonistas eram criminosos que viviam em meio ao luxo e à riqueza. A representação do Estado também refletia o cenário político da época e a força policial era tida como ineficiente, o que enaltecia o comportamento justiceiro do herói. Em narrativas altamente maniqueístas, o enredo central desses filmes girava em torno de traições, vingança e redenção, e as narrativas secundárias eram responsáveis pelo alívio cômico e o romance.

Muito popular nas décadas de 1970 e 1980, o gênero *masala* continua a ser evocado pelo cinema contemporâneo. Um exemplo disso é o filme *Om Shanti Om* (Farah Kahn, 2007), que faz uma homenagem ao gênero *masala*, e que foi sucesso de bilheteria. Ambientado na década de 1970, seu enredo conta a história de Om Prakash, um jovem figurante que atuava em filmes de Bollywood. Om era apaixonado pela heroína Shanti, que trabalhava no mesmo estúdio que ele. Durante uma gravação, Om salva Shanti de um incêndio no set de filmagens e a partir desse encontro, eles desenvolvem uma amizade. Shanti é casada secretamente com o produtor Mukesh, e dele espera um filho. Mukesh sabia que a gravidez de sua esposa

---

<sup>27</sup> Tradução Nossa. No original: *in which narrative is comparably loose and fragmented, realism irrelevant, psychological characterization disregarded, elaborate dialogue prized, music essential, and both the emotional involvement of the audience and the pleasure of sheer spectacle privileged throughout the three-hour duration of the entertainment* (Tieber, 1995).

<sup>28</sup> Tradução Nossa. No original: *The hero popularized by Amitabh Bachchan (chapter 3) was of a disaffected, cynical, violent, urban worker/ laborer* (GANTI, 2003, p. 32).



representava também a aposentadoria de Shanti, o que seria desastroso para sua carreira, que dependia do lançamento de um filme com ela como protagonista.

A fim de se preservar, Mukesh planeja o assassinato de Shanti. O plano ocorre em um dos cenários já produzidos para o filme, a partir de um outro incêndio. A morte acidental da sua esposa e a total destruição do estúdio onde seria rodado o filme, permitirá que Mukesh se case com a filha do dono do proeminente estúdio; e ainda o isentará de devolver o adiantamento recebido para a produção do filme de Shanti. O plano funciona perfeitamente, contudo, a presença inesperada de Om desencadeia uma luta entre Mukesh, seus capangas e Om. Om é atropelado pelo famoso ator Rajesh Kapoor, que está levando sua esposa às pressas ao hospital, pois ela está em trabalho de parto. Rajesh recolhe Om e o leva para o hospital também. Chegando lá, Om morre e reencarna no filho recém-nascido de Rajesh. Passado esse momento, a história dá um salto temporal e se desenrola trinta anos mais tarde, já nos anos 2000, quando Om Prakash, morto e reencarnado, vive como Om Kapoor, filho do famoso Rajesh, e está no ápice de sua carreira como ator. Ao visitar o antigo estúdio onde Shanti morreu, Om tem *flashbacks* de sua vida passada e começa a arquitetar o plano de vingança contra Mukesh. O artil envolve a produção do filme que seria estrelado por Shanti, mas que foi engavetado devido a sua morte prematura. A vingança de Om e Shanti (que aparece nas cenas finais como espírito) é plena, e o filme acaba com a morte de Mukesh em um incêndio no mesmo estúdio onde Shanti foi assassinada.

Dos os 170 minutos de duração do filme, sessenta e um são destinados à execução de onze canções. O filme se estrutura a partir da configuração tradicional do gênero *masala film*, onde a continuidade temporal e espacial das sequências musicais não é completamente respeitada, os cenários são extravagantes e tanto o enredo quanto a estética do filme não estão necessariamente atentos ao realismo; o enredo também possui elementos de vários gêneros cinematográficos. O filme ainda conta com elenco estelar, onde o herói é interpretado pelo *superstar*<sup>29</sup> Shah Rukh Khan; o vilão Mukesh é interpretado por um nome de peso na indústria, Arjun Rampal, e ao longo do filme, muitos outros atores conhecidos fazem participações especiais. Entre eles, é interessante citar Amitabh Bachchan, o ator indiano que, em 2015, ficou na sétima posição do ranking de atores da Forbes<sup>30</sup>, publicação que classifica os profissionais mais bem pagos do mundo. A presença de Bachchan também é importante por ele ser o símbolo máximo do herói da década de 1970, a cujo personagem de Shah Rukh

---

<sup>29</sup> A escolha do termo *superstar* é justificada por fazer parte do vocabulário indiano, ainda que seja um estrangeirismo.

<sup>30</sup> GLENY, Misha. **India's Most Wanted**. Disponível em <<http://www.forbes.com>> acesso em 15/02/2016

Khan presta homenagem. *Om Shanti Om*<sup>31</sup> também é um filme pertinente por sua metalinguagem. Ao retratar os modos de produção da indústria cinematográfica indiana em dois períodos históricos diferentes, o filme traça um panorama relevante sobre as mudanças que aconteceram no setor, e também pontua quais características se mantiveram inalteradas ao longo dos anos. Sutilmente, o filme trata de temas como a perecibilidade da carreira das atrizes, o jogo de influências e a importância dos laços familiares para o sucesso na indústria cinematográfica; questões importantes para a compreensão da indústria cinematográfica indiana em um panorama geral, visto que essas problemáticas, assim como a natureza fragmentada das práticas cinematográficas, são constantes ao longo da história do cinema βœ

Ainda sobre o contexto da forma como o cinema era encarado na Índia, é possível compreender que ao longo da história, as práticas cinematográficas, assim como os próprios filmes, foram tratados de maneira diferente e até contraditória, tanto pela sociedade, quanto pelos cineastas. Um exemplo disso é a conduta dos realizadores durante a década de 1980, que tentavam se distinguir de seus espectadores, através do desdém expresso publicamente em relação à suas próprias obras. Naquela época, a imprensa e a comunidade acadêmica compreendiam que o cinema comercial indiano atendia aos gostos da população mais pobre, algo que pode ser considerado uma das razões que levaram a elite indiana a se distanciar do cinema local, como uma maneira de reforçar sua superioridade intelectual (GANTI, 2011 p. 82). Ainda assim, nessa mesma época, os atores e atrizes que faziam parte dessa indústria “maculada”, eram exaltados e adorados por multidões, às vezes como divindades. A relação conturbada entre a indústria cinematográfica com seus próprios realizadores e a sociedade, evidencia uma complexa relação política e ideológica, na qual o cinema tem seu status socioeconômico e ideológico alterado sob visões dominantes, coabitando os campos opostos da legitimidade e da ilegitimidade.

Essa dualidade da indústria se reforça justamente nessa época, quando o cinema indiano passa por um período mais sombrio. Além do envolvimento crescente com o mundo do crime, é durante os anos de 1980 que a produção passava por um período de sucateamento, que levou ao empobrecimento das narrativas. Curiosamente, é nesse momento que os membros da indústria cinematográfica se mobilizam com mais veemência para tornar seu ofício algo “digno de respeito e reconhecimento”. A preocupação com a respeitabilidade foi uma constante para a indústria cinematográfica indiana e, no final do século XX, produtores e

---

<sup>31</sup> O título do filme é um jogo entre o nome dos protagonistas, Om e Shanti, sendo o nome de Om repetido duas vezes por conta de sua reencarnação. No hinduísmo, os dizeres “Om Shanti Om” são considerados um mantra, que invoca paz.

cineastas consolidaram o processo de retomada do nicho comercial principal, que significou uma mudança estrutural nos filmes, responsável pela reinvenção do cinema popular indiano, e o estabelecimento de vínculos formais com o governo, o que legitimou o cinema como indústria e o elevou ao patamar de maior estima, como veremos adiante.

## **2. VISHNU E A BUSCA INCESSANTE PELA HONRADEZ**

### **2.1 - A retomada do cinema comercial indiano**

Na década de 1980, o processo para o reconhecimento do cinema como indústria se iniciou junto ao movimento de corporativização<sup>32</sup> do setor, que culminou simbolicamente no reconhecimento do cinema como atividade industrial na Índia, em 1998. Esse movimento privilegiava a exploração dos mercados internacionais e a valorização do cinema comercial indiano, que propunha a ressignificação de Bollywood no cenário nacional e reconhecimento no cenário internacional.

Segundo Ashish Rayadhyaksha (2003), o processo de corporativização da indústria cinematográfica indiana começou com a produção dos filmes *Mr. India* (Shekhar Kapur, 1987), *Roja* (Mani Rathnam, 1992) e *1942 - A Love Story* (Vinod Chopra, 1994), cujos conteúdos retomavam a ideia do tecno-nacionalismo, tema que na década de 1950 havia se tornado emblemático nas narrativas cinematográficas indianas. Uma outra característica da corporativização é o reconhecimento da importância dos mercados internacionais, representados pela população diaspórica<sup>33</sup>; responsável pela mudança no estilo dos filmes que, a partir do final da década de 1990, deveriam agradar não às camadas mais pobres da sociedade, mas sim, à classe média e parte da população indiana que morava no exterior.

---

<sup>32</sup> Processo que consiste na transformação do modelo de negócio familiar em uma corporação, que através da formalização empresarial, pretende aprimorar o setor. No caso do cinema indiano, esse processo depende da institucionalização das práticas cinematográficas, que a partir daquele momento deveriam seguir diretrizes de execução que normatizavam a atividade no país. Esse processo também significou o redirecionamento do nicho cinematográfico.

<sup>33</sup> Segundo Vijay Mishra, é possível identificar dois períodos de emigração na Índia. O primeiro, chamado de Antiga Diáspora, aconteceu durante os séculos XVIII, XIX e XX (até a década de 1960), quando trabalhadores saíam da Índia com destino à África do Sul, Ilhas Fiji, Trinidad, Guiana, entre outros. Lá, eles desempenhavam trabalhos braçais em lavouras de cana-de-açúcar, extração de látex e na produção de estanho. Esses trabalhadores, mesmo após saírem da Índia, continuavam a pertencer às camadas mais pobres da sociedade e eram consumidores do cinema indiano produzido antes do processo de mudança de nicho cinematográfico que significou uma “gentrificação cinematográfica” na Índia, como discutiremos mais à frente.

A Nova Diáspora, por sua vez, acontece durante e depois da década de 1960 e é caracterizada pela emigração de indianos para grandes centros metropolitanos nos Estados Unidos, Canadá, Reino Unido, e Austrália. Esses emigrantes são conhecidos como NRIs (non-resident indian), ou indianos não-residentes, que não mais ocupam papel marginal nas sociedades onde habitam. Ainda que houvessem incorporado para si um estilo de vida ocidentalizado e de alto padrão financeiro, os NRIs continuam a se apegar à aspectos culturais de seu país de origem, a fim de se distinguir da população nativa do país para onde migraram (MISHRA, 2002, p. 236).

Essa população diaspórica torna-se, então, o público-alvo e investidor do novo cinema indiano. Esse cinema se caracteriza por um processo de “gentrificação<sup>34</sup>”, que extermina simbolicamente os pobres de suas narrativas, ao retratar somente a vida dos mais ricos. Do lado de fora das telas, a gentrificação afeta diretamente a população menos favorecida, que é excluída das narrativas e também dos espaços de consumo de filmes.

Assim como a gentrificação urbana é marcada por um vocabulário de progresso, renovação, e embelezamento, feitos às custas de diferenças sociais acentuadas e o eventual deslocamento dos mais pobres e da classe trabalhadora residentes nos centros urbanos, a gentrificação do cinema Hindi é articulada pelos discursos de qualidade, aprimoramento, e inovação que são geralmente guarnecidos pelo deslocamento dos pobres e da classe trabalhadora dos espaços de produção e consumo<sup>35</sup> (GANTI, 2011, p. 4).

Segundo Ganti (2011), a “gentrificação” do cinema comercial indiano seria uma tentativa de buscar respeitabilidade às práticas cinematográficas, que se "tornariam honráveis", uma vez que o cinema comercial indiano passasse a ser apreciado pelas elites. Com o intuito de atrair as classes mais altas de volta ao cinema, os filmes ganham outro aspecto estético e narrativo, e o que antes era um retrato da classe trabalhadora, passa a ser um relato dos dramas das camadas mais abastadas da sociedade indiana. Através disso, o público-alvo da indústria cinematográfica indiana deixa de ser representado pelas “massas”, e para ser substituído pela elite, residentes não só na Índia, mas também nos Estados Unidos, no Canadá, na Grã-Bretanha e na Austrália, entre outros países.

É em meio ao processo de gentrificação do cinema indiano, que produtores e diretores pleiteavam o reconhecimento das práticas cinematográficas como atividade industrial e também buscavam a respeitabilidade do meio. Isso se deu, em parte, através de uma intensa ação de *lobby* que tentava convencer o governo das vantagens que a legitimação do cinema traria para o país (RAYADHYAKSHA, 2003). Foi nesse contexto político que, em 1998,

---

<sup>34</sup> O uso do termo “gentrificação”, no texto condiz com as mudanças estéticas e sociais que buscavam a elitização da indústria cinematográfica. A palavra gentrificação (do inglês *gentrification*) pode ser entendida como o processo de mudança imobiliária, nos perfis residenciais e padrões culturais, seja de um bairro, região ou cidade. Esse processo envolve necessariamente a troca de um grupo por outro com maior poder aquisitivo em um determinado espaço e que passa a ser visto como mais qualificado que o outro.

O termo é derivado de um neologismo criado pela socióloga britânica Ruth Glass em 1963, [...] que se referia ao “aburguesamento” do centro da cidade, usando o termo irônico “gentry”, que pode ser traduzido como “bem-nascido”, como consequência da ocupação de bairros operários pela classe média e alta londrina.” MARTINS, Andreia. **O que é e de que maneira altera os espaços urbanos**. Vestibular UOL. Disponível em <<http://vestibular.uol.com.br/>> acesso em 05/03/16

<sup>35</sup> Tradução Nossa. No original: *Just as urban gentrification is marked by a vocabulary of progress, renovation, and beautification, which is predicated upon exacerbating social difference through the displacement of poor and workingclass residents from urban centers, the gentrification of Hindi cinema is articulated through a discourse of quality, improvement, and innovation that is often based upon the displacement of the poor and working class from the spaces of production and consumption* (GANTI, 2011, p. 4)

houve a “*National Conference on Challenges Before Indian Cinema*”, organizada pela *Federation of Indian Chambers of Commerce* (FICCI) e a *Film Federation of India* (FFI); onde os cineastas apresentaram ao governo um panorama da atividade no país. O relatório era focado nas adversidades enfrentadas pelo setor, que incluíam impostos exorbitantes, a pirataria, e a falta de regulamentação para as transações financeiras. Os produtores também apontavam as potencialidades do setor, que, com a ajuda do governo, poderiam não só transformar a sociedade indiana, mas também competir economicamente com Hollywood e alcançar prestígio internacional através do cinema.

Se incentivos adequados de infraestrutura e instalações forem fornecidos, o país poderia competir com Hollywood inicialmente de uma maneira pequena, mas, posteriormente, uma vez que a indústria ganhasse ímpeto, a Índia poderia ser uma grande competidora de Hollywood. Veja o crescimento da indústria de tecnologia de software para computadores. Quem poderia imaginar que a Índia competiria tão ferozmente com nações desenvolvidas em uma área tão sofisticada?... Nós podemos produzir filmes com apelo internacional e competir com 20th Century Fox (Prakash 1998: 15)<sup>36</sup> (GANTI, 2011, Cap. 1).

Durante a conferência, o governo concedeu ao cinema o status de indústria e utilizou como pretexto a justificativa de que pretendia “salvar” o meio do domínio do crime organizado, através da erradicação do uso de dinheiro sujo para o financiamento de produções, e redução dos prejuízos causados pela pirataria (GANTI, 2011, p. 64). Contudo, essa não foi a única razão que motivou o governo; o processo de liberalização econômica, que vinha ocorrendo ao longo da década de 1990, demandava uma renovação no setor das telecomunicações indianas, pautada pela interligação dos meios de comunicação - rádio, TV à cabo e via satélite e internet. Nesse contexto, conceder ao cinema o *status* de indústria, certamente mobilizaria o capital estrangeiro necessário para fazer investimentos no setor, o que beneficiaria as telecomunicações, visto que a programação dos meios já era pautada pela veiculação de conteúdo cinematográfico. Novamente, observa-se a complexidade da relação entre a indústria cinematográfica e o governo, que age como um patrono do cinema, quando a relação é adversa. O cinema, por potencializar o investimento internacional, tinha uma grande capacidade da qual o governo necessitava, contudo, o Estado insistia em se posicionar de maneira condescendente, como protetor da indústria cinematográfica, mesmo quando essa não era a real situação.

---

<sup>36</sup>Tradução Nossa. No original: *If proper incentives and infrastructure facilities are provided, the country can compete with Hollywood initially in a small way, but later on, once the industry gains momentum, then the country can give competition to Hollywood. See the growth of [the] high-tech computer software industry. Who would have thought that India would compete with developed nations in such sophisticated area?. . . We can produce world class international films and compete with 20th Century Fox.* (GANTI, 2011)

O *The Times of India*, um dos jornais mais influentes do país, no dia seguinte à conferência, publicou uma declaração que ressaltava a importância cultural do reconhecimento do cinema como indústria e, segundo Ganti, os jornais, de maneira geral, davam ênfase ao caráter heroico das ações do governo, sem problematizar a situação política e econômica que caracterizava o país, e que motivou tal decisão.

Agora reconhecido com indústria, o cinema indiano finalmente recebe o reconhecimento que, há muito tempo, merece. Mais cedo ou mais tarde, o governo teria que admitir a importância do cinema, e como ele é intrínseco ao estilo de vida indiano, moldando as atitudes, fantasias, e a moda por várias gerações. Se os ícones no cinema influenciaram o comportamento social, os filmes, por sua vez, têm sido o fator unificante mais notável, que se comunica com uma audiência multicultural, multilíngue e multirreligiosa através de uma língua pan-indiana. É de responsabilidade do governo reconhecer a importância de um meio que literalmente traduz o conceito de “unidade pela diversidade”, levando em consideração a natureza cada vez mais fragmentada do *ethos* sociopolítico do país” (Boost for Bollywood, *apud* GANTI, 2011).<sup>37</sup>

Ainda assim, nos dois anos seguintes à concessão do status de indústria ao cinema, poucas mudanças foram feitas na maneira como os filmes eram financiados. Bancos e outras instituições financeiras só começaram a investir em produções audiovisuais nos anos 2000, quando o *Industrial Development Bank of India* passou a endossar investimentos no setor de entretenimento. Até então, corporações e instituições financeiras consideravam o investimento de alto risco, e optavam por aplicar seus fundos em outras áreas (VASUDEVAN, 2011, p. 5).

O relaxamento na cobrança de impostos foi uma medida subsequente, que pretendia fomentar a produção de conteúdo (através da isenção de impostos estaduais) e estimular exibidores e empreiteiros a construir salas de cinema multiplex. Com o reconhecimento das potencialidades do cinema, o Estado indiano também passou a nutrir a indústria ao incentivar a exportação de conteúdo permitir que capital estrangeiro fosse investido no setor, sendo concomitante à entrada de produtoras e exibidoras no mercado de ações, diversificando ainda mais as formas de investimento na indústria cinematográfica.

Desde os anos 2000 o Estado indiano passou a considerar o cinema comercial como um modelo de negócio legítimo, viável e importante, que deveria ser nutrido e favorecido. Agências governamentais, em parceria com sindicatos, passaram a

---

<sup>37</sup> Tradução Nossa. No original: *With its newfound status as an industry, India cinema finally gets the long overdue official recognition it deserves. Sooner or later the government had to shed its blinkered vision, which consistently denied a reality that was an intrinsic part of the Indian lifestyle, that had shaped Indian attitudes, fantasies, and fashions over several generations. If movie icons have influenced social behavior, films for their part, have been the most conspicuous unifying factor, by consistently addressing a multi-cultural, multi-lingual, multi-religious audience in a pan-Indian voice. It was incumbent on the government to recognize the importance of a medium which literally translates the concept of “unity in diversity”, especially given the increasingly fractured nature of the country’s socio-political ethos. (“Boost for Bollywood”, 1998) (GANTI, 2011, Cap. 1).*

promover a exportação de filmes indianos em mercados internacionais como Cannes, e as regulamentações para investimento de capital estrangeiro foram relaxadas para que até cem por cento do investimento direto possa ser aplicado em qualquer etapa da produção cinematográfica: produção, distribuição, exibição ou comercialização<sup>38</sup> (GANTI, 2011, p. 67).

O reconhecimento do cinema como indústria e as mudanças estéticas e temáticas dos filmes comerciais indianos também fazem parte do processo de “bollywoodização<sup>39</sup>”. Chamados por Lorenzen (2009) de “*global masala*”, os filmes “bollywoodizados” são caracterizados pela seguinte estrutura: narrativas mais curtas, menos inserções musicais, enredos mais realistas e atuações mais naturalistas; algo que passa a aproximar o cinema indiano dos modelos narrativos ocidentais. Além disso, esse processo estabelece na Índia um conglomerado cultural difuso, devido a interligação do cinema à suas indústrias conexas (mercado fonográfico, moda, bens de consumo...), o que organiza e conecta as atividades de “consumo e distribuição, através da internet, da televisão à cabo, do rádio e das fitas cassete” (RAYADHYAKSHA, 2003, p. 27), fazendo com que o cinema impulse outros setores da economia através de sua influência cultural na população.

Os interesses governamentais relacionados ao processo de bollywoodização eram econômicos, e pretendiam aumentar a taxa de investimentos estrangeiros, tanto por parte dos NRIs, como de grandes corporações internacionais. O processo de liberalização econômica, que se deu no início da década de 1990, estimulou ainda o crescimento da classe média urbana na Índia, e possibilitou o desenvolvimento da indústria de software, que atualmente possui presença significativa no cenário internacional. Nessa mesma época, empresas como Pepsico, IBM e Xerox voltaram a atuar em território indiano, e cerca de dez bilhões de dólares foram investidos no país. O cinema popular indiano - junto de suas indústrias conexas - também passou a ser reconhecido internacionalmente, ao mesmo tempo em que conteúdos estrangeiros começaram a transitar em solo indiano - também através da TV à cabo, via satélite e da internet (METCALF, 2006). Essa nova permeabilidade do mercado indiano contribuiu para o desenvolvimento do processo de bollywoodização que, atrelados à gentrificação do cinema, podem ser considerados dois aspectos de um novo estilo

---

<sup>38</sup> Tradução Nossa. No original: *Since 2000 the Indian state has perceived commercial filmmaking as a viable, important, and legitimate economic activity that should be nurtured and supported. Government agencies, in partnership with film trade organizations, promote the export of Indian films at markets held during major film festivals such as Cannes. Regulations regarding foreign investment within the media sector have been relaxed, so that up to 100 percent foreign direct investment (FDI) is allowed in any aspect of filmmaking: financing, production, distribution, exhibition, or marketing.*” (GANTI, 2011, p. 67)

<sup>39</sup> No original “*bollywoodization*”, termo criado por Ashish Rayadhyaksha e utilizado por Tejaswini Ganti, Ravi Vasudevan, Aswin Punathambekar, Claus Tieber, *Ali*, para significar essa padronização dos filmes durante o final do século XX e início do século XXI.

cinematográfico indiano, que forjou também um novo modelo econômico que permanece vigente na Índia até os dias atuais.

## 2.2 O cinema contemporâneo indiano e Bollywood

É em meio às agitações do final do século XX que os modos de produção "à indiana" tomam uma nova forma e o cinema que hoje conhecemos como "Bollywood" ganha mais destaque no cenário internacional. Apesar de representar somente uma parte da indústria filmica indiana, o estudo das práticas cinematográficas de Bollywood é o aspecto mais importante para esse segmento da pesquisa, pois os exemplos utilizados nesse tópico dizem respeito a essa indústria em particular.

Atualmente, o cinema bollywoodiano apresenta feições industriais e é voltado para a exportação. Seus modos de produção remetem aos que vinham sendo desenvolvidos na Índia desde 1940, e mesmo depois de terem passado pelos processos de bollywoodização e corporativização do setor, as práticas cinematográficas atuais ainda são pautadas pela informalidade e pelas relações familiares (GANTI, 2011). Essa característica continua a borrar as linhas entre o que pertence à esfera doméstica e o que pertence à esfera corporativa, sendo um exemplo disso Dharmendra Deol, que facilitou a carreira de seus dois filhos ao criar a produtora Vijayta Films, que lançava os filmes por eles estrelados.

Enquanto a indústria cinematográfica Hindi é muito diversa em termos linguísticos, regionais, e religiosos, a característica unificante da indústria contemporânea é a sua estrutura quase dinástica<sup>40</sup> (GANTI, 2011, p. 197).

Essa estrutura quase dinástica se materializa na indústria cinematográfica através do jogo de influências que facilita o sucesso de uns, enquanto dificulta (e quase impossibilita) o sucesso de outros. Pessoas que já possuem contato com atuantes no meio tem grandes chances de se estabelecer, enquanto os "desconhecidos" não encontram janelas de oportunidade, por falta de validação social e orientação de pessoas que já conhecem os pormenores de Bollywood. O *star system* contemporâneo também se insere nessa estrutura dinástica e, atualmente, são os Chopras, Kapoors, Bachchans, Khans, Bhatts, entre outras famílias, que compõem o panteão dos deuses de Bollywood e estrelam os filmes que mais fazem sucesso. Por já serem reconhecidos pelo público em sua totalidade, um filme com um desses atores certamente será um sucesso de bilheteria, visto que o *star system* indiano sempre preconizou a lealdade dos fãs para com seus ídolos. Já o caráter quase dinástico desse *star system* consiste

---

<sup>40</sup> Tradução Nossa. No original: *While the Hindi film industry is very diverse in terms of the linguistic, regional, religious, and the caste origins of its members, the unifying characteristic of the contemporary industry is its quasi-dynastic structure* (GANTI, 2011, p. 197)



no fato de que muitos membros dessas famílias estão, de alguma maneira envolvidos com a indústria cinematográfica, não necessariamente como atores, visto que grande parte dos ofícios também são passado de maneira praticamente hereditária. Os casamentos entre essas famílias também são muito comuns, o que facilita a ocorrência de um fenômeno apontado por Ganti (2004) como a “reprodução” da indústria cinematográfica de Bollywood<sup>41</sup>, que consiste na união de duas famílias que já fazem parte da indústria cinematográfica; e cujos filhos dão sequência às linhagens, ao se envolverem, de alguma maneira, com a produção filmica.

As famílias que hoje monopolizam a indústria cinematográfica indiana passaram a controlar todas as etapas de produção dos filmes há, aproximadamente, duas gerações, e atualmente é quase impossível não reconhecer ao menos um desses sobrenomes ocupando os mais altos cargos nos créditos de um filme comercial de Bollywood. A família Kapoor é considerada a primeira dinastia bollywoodiana e sua história começa muito antes do estabelecimento das outras dinastias contemporâneas. Prithviraj Kapoor começa a estabelecer seu legado em 1928, quando abandona a faculdade de direito e, com um empréstimo concedido por sua tia, se lança como ator em Mumbai. Com muita dificuldade, Prithviraj se torna um ator de sucesso e, tempos depois, cataliza a carreira de seus três filhos, Raj, Shammi e Shashi. Raj, em 1948 funda a R. K. Films e, através dela, se lança como *superstar*; o que, por sua vez, contribui para o sucesso de seus três filhos, Randhir, Rishi e Rajiv. Randhir, deu à luz a duas filhas Karisma e Kareena Kapoor, que atualmente são duas das atrizes mais bem pagas de Bollywood (SAGAR, 2012 p.106-107).

Atualmente, a hegemonia das dinastias de Bollywood dá contornos fortes à indústria cinematográfica indiana e dificulta a entrada de pessoas que não possuem uma linhagem dentro dessas famílias. Uma evidência disso é o fato de que cerca de sessenta por cento dos atores que interpretam protagonistas são de famílias que trabalham com cinema (GANTI, 2011, p. 198). A questão dinástica não se restringe aos atores, e também acomete as funções técnicas, que passam a ser ocupadas por pessoas da mesma família que não necessariamente tenham instrução técnica; isso contribui para a desprofissionalização do setor. Para além disso, soma-se a escassez de educação formal técnica no próprio país. Além de escassos, os cursos disponíveis são caros para os padrões indianos, o que acaba por elitizar o acesso, tornando a educação formal inacessível para a grande parte da população. Além disso, existe a prática comum na qual as pessoas estabelecidas no mercado mantém aprendizes. Através do

---

<sup>41</sup> Tradução Nossa. No original: *With most film people marrying other film people and with their children entering the industry, the Bombay film industry appears to be literally reproducing itself.* (GANTI, 2004, p. 55)

acompanhamento do dia a dia do set, eles aprendem a desempenhar as funções técnicas. Isso acaba por dificultar a entrada de pessoas que não possuem essas conexões, e corrobora para o engessamento das práticas, uma vez que o ingresso de pessoas com vivências diferentes é restrito; e o processo vigente de aprendizagem não estimula a análise ou a inovação dos modos de trabalho.

Outra característica da indústria cinematográfica indiana contemporânea, que remete às práticas do cinema clássico, é a informalidade que traz uma certa "espontaneidade" na dinâmica do set, que se estende ao seu planejamento e também aos processos de pós-produção. Costumeiramente, durante os estágios iniciais de produção, a equipe criativa<sup>42</sup> se encontra e discute oralmente as diretrizes do filme, incluindo aspectos burocráticos e técnicos. É somente depois dessas reuniões que um roteiro, muitas vezes inacabado, é lido para o elenco e equipe, que posteriormente a essa primeira discussão, começam a trabalhar (GANTI, 2011).

A escassez de documentação se estende à produção do filme, cujos únicos materiais escritos presentes no set são as fichas de continuidade, essenciais para o processamento e edição do material bruto, e os diálogos que devem ser memorizados pelos atores antes da gravação das cenas. Grande parte dos diretores de Mumbai não faz *storyboard* e as decisões sobre iluminação, posicionamento, e movimentação de câmera são feitas em colaboração com o diretor de fotografia ao longo das filmagens<sup>43</sup> (GANTI, 2011, cap. 6).

Dessa forma, percebe-se que, assim como no estágio de roteirização, a formalização das atividades no set não segue um padrão organizacional rígido. Por conta disso, muitas das deliberações são feitas oralmente, sem nenhum registro físico, o que exige muito mais da memória dos profissionais envolvidos na tomada das decisões. Além disso, em um set de filmagem indiano, as funções de cada membro da equipe não são estritamente definidas, o que permite uma fluidez nas atividades desempenhadas por cada membro da equipe.

Para eles, as funções são todas para todos. Se você trabalha com a elétrica, também poderá ser da maquinária. E se você estiver perto de algo que necessite de um microfone, um tripé, um objeto de cena, ou se alguém estiver precisando se trocar, você vai ter que providenciar essas coisas também<sup>44</sup> (GANTI, 2011, Cap. 6).

---

<sup>42</sup> Podem ser considerados parte da equipe criativa os roteiristas, diretores, diretores de foto iluminação, arte, e som.

<sup>43</sup> Tradução Nossa. No original: *The paucity of documentation extends to a film's production as well, where typically the only written materials on a set are the continuity sheets, necessary for processing and editing the film, and the sheets of dialogues that actors have to memorize for a scene. Most Bombay directors do not storyboard their films, so decisions about lighting, blocking, and camera placement and movement are made in collaboration with the cinematographer once sets are constructed and shooting commences* (GANTI, 2011, cap. 6)

<sup>44</sup> Tradução Nossa. No original: *With them, it's sort of like a free-for-all. And if you're a grip, you're also a gaffer and if you happen to be standing around and happen to be near something, a stand or a mike or a prop or*

Durante a pós-produção, essa “espontaneidade” continua presente no modo de produção indiano contemporâneo, e é nesse momento que números musicais podem ser adicionados ao filme com o propósito exclusivo de completar a quantidade de faixas necessárias para compor um CD. A partir daí, criam-se músicas, cujos direitos de veiculação são vendidos antes do lançamento do filme, com o intuito de financiá-lo (TIEBER, 2012, p. 12). Por conta disso, os laços entre as indústrias fonográfica e cinematográfica tornam-se cada vez mais fortes, pois são as trilhas sonoras de filmes que mais fazem sucesso que impulsionam a venda de CDs.

Todas essas características ilustram a oscilação das práticas cinematográficas indianas, que transitam entre o corporativo e o familiar a todo momento. Por conta disso, é possível concluir que, na Índia, a corporativização se tornou “familiar” e menos burocrática, algo dificilmente encontrado em outro lugar no mundo. O teor “doméstico” da corporativização indiana se relaciona com a natureza informal e espontânea dessa indústria que, mesmo depois de se inserir no sistema internacional de distribuição e consumo de conteúdo, manteve suas particularidades no que tange o modo de produção. Ao mesmo tempo em que a corporativização transformou o cinema indiano, a indústria indiana renovou e expandiu o próprio conceito de “corporativização”.

Além disso, ao observarmos essa organização, é possível vislumbramos um outro fenômeno também muito particular da constituição dessa cinematografia, a oscilação constante entre a legitimidade e a ilegitimidade; ou seja, em diversos âmbitos e períodos da produção cinematográfica indiana, é possível observarmos que sua constituição se dá de forma divergente, pois se por um lado o financiamento ocorre de forma ilícita, o sucesso de público e a geração de diversos empregos, por outro lado, favorece a própria economia legítima e a produção artística formalmente constituída.

Para além disso, a relação entre a indústria cinematográfica e a sociedade também se mostra tensionada, pois ao mesmo tempo que indústria cinematográfica é questionada moralmente pela sociedade, o público continua consumindo conteúdo cinematográfico, ainda que com ressalvas em relação à moralidade das pessoas que compõem essa indústria. Estabelece-se, então, uma relação ambígua entre a indústria cinematográfica e a população, que apesar de possuírem opiniões discrepantes, encontram-se nas salas de cinema. Por conta de todos os aspectos discutidos, pode-se dizer que as ilegalidades, ilegitimidades e

---

*something, or someone needs help being changed or something, then you can be wardrobe all of a sudden* (GANTI, 2011)

disparidades foram - e são - fundamentais para o sucesso do mecanismo industrial do cinema indiano, que viabilizou sua autossustentabilidade.

Como visto anteriormente, a indústria cinematográfica indiana estabeleceu fortes laços com o mundo do crime ao longo do seu desenvolvimento. Durante todo o século XX, foram atividades ilícitas ou ilegítimas que viabilizaram o crescimento da indústria cinematográfica na Índia, mesmo em meio às adversidades do cenário socioeconômico e político da época. Algumas das práticas ilegais resistiram ao processo de corporativização e, até os dias de hoje, permanecem parte do *modus operandi* dessa indústria, e continuam sendo responsáveis pela autossustentabilidade desse setor.

Eles chegavam com malas cheias de dinheiro para investir em um filme de Bollywood. Era um empreendimento que funcionava maravilhosamente. Se o filme era um sucesso, o status dos seus investidores seria o de magnatas do cinema. Se o filme fosse um fracasso, uma parte de suas finanças tinha sido regularizada. Afinal de contas, quem iria checar quantos carros foram amassados - sem falar em casas incendiadas e navios afundados - durante as gravações de um filme?<sup>45</sup> (BOSE, 2006, p. 20).

A visão comum sobre o papel das atividades ilegais e ilegítimas na indústria cinematográfica indiana é extremamente tendenciosa, uma vez que o discurso difundido internacionalmente é controlado pelos dizeres da própria indústria cinematográfica e da mídia indiana em língua inglesa. Ambas as instituições (mídia e cinema) refletem os interesses das classes que dominam o país intelectual e economicamente, e a visão por elas defendida estabeleceu um padrão moral conservador para a indústria cinematográfica indiana, para o qual há quase nenhuma contestação. Ao condenar as práticas ilegais e ilícitas, o discurso dominante se reveste por uma “falsa moral”, pois ao mesmo tempo que recrimina essa configuração mercadológica, se beneficia dela; o sucesso comercial dos filmes dessa indústria esteve em grande medida relacionado ao bom funcionamento do setor, patrocinado pelo financiamento ilegítimo.

Por essa razão, seguiremos estudando os processos ilegais e ilegítimos da indústria, que se transformaram ao longo do século XX e são responsáveis, em parte, pelo estabelecimento dos novos paradigmas que compõem o mercado cinematográfico indiano contemporâneo.

---

<sup>45</sup> Tradução Nossa. No original: *They arrived with suitcases filled with currency notes to launch a Bollywood film. It was a gamble that worked wonderfully. If the film was a hit, their status in the public eye went up to that of movie moguls. If the movie flopped, it was that much money laundered. After all, which income tax inspector was actually going to check how many cars were smashed—not to mention houses burnt and ships sunk—in the course of shooting a film?* (BOSE, 2006, p.20).

### 3. SHIVA, O CAPÍTULO FINAL

#### 3.1 Legalidades, ilegalidades e a prostituição

A partir do contexto anteriormente apresentado, é de extrema importância compreendermos o estabelecimento de um “jogo” entre legalidade e ilegalidade, assim como de legitimidade e ilegitimidade; visto que essa é uma das características basilares desse grande setor econômico, que se mantém atinente às relações internas da indústria cinematográfica indiana, inclusive na contemporaneidade, como iremos ainda discutir. Esse jogo, que começa com o financiamento proveniente das máfias locais, se diversifica através de práticas como o estelionato e a pirataria. Nesse contexto, é igualmente interessante citar a prostituição, que apesar de não ser abordada pela maior parte dos teóricos que trata o tema, se caracteriza como uma atividade capaz de fomentar a criação de um comércio paralelo, que opera em função da indústria cinematográfica, dela se beneficia, e com ela divide seus lucros.

Além disso, o tema da prostituição é pertinente à discussão pelo caráter midiático que o envolve, e que gera grande alarde. Assim como em outras indústrias cinematográficas, boatos que envolvem a vida pessoal de grandes estrelas são combustíveis dos tablóides, que buscam receber atenção proporcional ao tamanho do escândalo que anunciam. O comportamento de atores e atrizes de Bollywood é de extremo interesse para esse público, e somente o suposto envolvimento de algum desses artistas com atividades relacionadas à prostituição ou ao *casting couch* (prática comum em várias indústrias cinematográficas, que consiste na troca de sexo por papéis de destaque), é suficiente para causar grande estardalhaço. Em 2005, o ator Shakti Kapoor protagonizou um escândalo no qual foi flagrado solicitando sexo a uma repórter, que se passava por aspirante à atriz. Além de prometer um papel para a repórter, Kapoor mencionou atrizes renomadas que, supostamente, já haviam trocado sexo por papéis de destaque, bem como o nome dos diretores e produtores também supostamente envolvidos<sup>46</sup> (GANTI, 2011, p. 119). As alegações de Kapoor não comprometeram somente a sua imagem, uma vez que a atenção dos tablóides também foi direcionada às pessoas por ele mencionados, igualmente incluídos na pauta daquele ciclo de notícias.

Atrelado às notícias que falam sobre prostituição, está um discurso altamente moralizante que possui raízes históricas na Índia; até a década de 1990, filhas de pessoas

---

<sup>46</sup> Em nota, Tejaswini Ganti alega que, de acordo com algumas reportagens, as atrizes mencionadas por Kapoor foram Rani Mukherji, Aishwarya Rai e Preity Zinta. Os produtores/diretores foram Yash Chopra, Subhash Ghai e Yash Johar.

ligadas ao cinema, ou mesmo mulheres das consideradas “boas famílias” [sic] (com alguma projeção social) não se tornavam atrizes por conta do estigma da prostituição (GANTI, 2011, p. 119); e, ainda hoje persistem as sequelas desse preconceito que atinge homens e mulheres de maneira diferenciada. Uma busca feita no Google com as palavras chave “Bollywood + prostitution” traz quatro páginas de resultados falando sobre escândalos envolvendo atrizes, antes de exibir um único *link* que cita prostituição masculina<sup>47</sup>. Além disso, enquanto as atrizes são sempre mencionadas nas matérias, inclusive com fotos e vídeos, a identidade dos homens é geralmente preservada.

Um outro fato curioso sobre a prostituição de atores e atrizes é a existência de um mercado paralelo a esse, que “agencia” sócias de atores famosos para prostituição. De acordo com uma matéria veiculada pelo canal *Zoom TV*, do conglomerado *The Times Group*<sup>48</sup>, o preço para passar a noite com uma atriz indiana gira em torno de dez milhões de rúpias<sup>49</sup>; contudo, existe a possibilidade de reduzir os custos, ao se contratar uma sócia, por um centésimo do preço original<sup>50</sup>. A relação da indústria cinematográfica indiana com a prostituição pode ser considerada outro ponto importante de oscilação entre a legitimidade e ilegitimidade. Nesse caso, pessoas que já possuem seu “legítimo” constituído, se relacionam com a ilegitimidade, ao tomarem parte em uma atividade criminosa<sup>51</sup> (além de moralmente repreensível, especialmente pela sociedade indiana) por razões econômicas. A contratação de sócias, por sua vez, evidencia ainda uma certa “sagacidade” da indústria, que se aproveita da rebarba do seu próprio sucesso para promover uma “segunda linha” de consumo de seus subprodutos, a partir de atividade ilegítima; além disso, a atividade prolonga o alcance comercial desse meio, atingindo um público consumidor que possui orçamentos mais módicos.

É evidente que a ligação entre a prática da prostituição e do *casting couch* com o cinema não é exclusiva da indústria indiana, havendo em vários países e várias épocas conhecimento de diversos casos que ilustram essa relação muitas vezes bastante íntima. No entanto, é fundamental o entendimento da inserção dessa prática, ilegal na Índia, como algo

---

<sup>47</sup> Bollywood’s Unknown Dirty Dark Side Out In The Open Now. In: Koimoi. Disponível em: <<http://www.koimoi.com>>. Acesso em: 30 jan. 2016.

<sup>48</sup> Maior conglomerado midiático indiano Disponível em: <[Timesmediastudies.com](http://Timesmediastudies.com)> Acesso em: 19 mar. 2016.

<sup>49</sup> Em conversão feita em 13/12/2015, cem milhões de Rúpias equivalem a U\$148.000,00.

<sup>50</sup> Tradução Nossa. No original: *Those who are rich can get a top heroin for a crore rupees (ten million) a night and those with lowers entertainment budgets can pay a lahks (a hundred thousand) and get a look alike* (Leaks, Prostitution in Bollywood - Video Dailymotion.)

<sup>51</sup> Ainda nos dias de hoje, a prostituição é considerada uma atividade criminosa na Índia.

de certa maneira comum nesse contexto e, mais do que isso, como um pilar de fortalecimento da própria indústria, em termos midiáticos e econômicos.

Ainda que moralmente controverso e envolto em tabus, o tema da prostituição também é tratado como entretenimento. É comum nas narrativas indianas (não somente na contemporaneidade) a ficcionalização dessa temática que, de maneira romantizada é levada ao público. Um bom exemplo dessa narrativa é o filme *Chameli* (Sudhir Mishra, 2003), que conta a história de uma prostituta que ao tentar fugir de seu cafetão, encontra um distinto empresário que a salva. A narrativa explora a relação das prostitutas com seus cafetões e com a polícia, e discorre também sobre a violência por elas sofrida. O filme, apesar de conter diálogos com linguagem explícita, censura os palavrões com recursos sonoros - tais como a inserção de trovões-, e mesmo tendo a prostituição como seu tema central, não mostra cenas de sexo, o que reforça o tom moralizante do discurso, que além de reforçar os tabus relacionados à prostituição, também comprova a natureza ainda pudica da indústria cinematográfica indiana.

Isso também pode ser observado nos filmes do diretor Madhur Bhandarkar que retrata de maneira atenuada e moralista os escândalos do mundo da moda, da mídia e da indústria cinematográfica. Os três filmes que melhor descrevem sua relação com o tema são *Page 3* (2005), *Fashion* (2008), e *Heroine* (2012) que, coincidentemente ou não, possuem protagonistas mulheres que, pela fama, estão dispostas a se corromper moralmente. O enredo de *Heroine* é o que mais se relaciona com a indústria cinematográfica indiana e, através dele, é possível perceber a dominância do discurso oficial que condena o estilo de vida dos astros de Bollywood.

Com uma tônica essencialmente moralista e inegavelmente didática, Bhandarkar associa o álcool, o cigarro e as drogas a um comportamento destrutivo, irracional, violento e promíscuo. Em diversas cenas, especialmente quando a protagonista está emocionalmente vulnerável, ela fuma, bebe uísque, e toma remédios controlados. Por outro lado, quando sua vida profissional e amorosa passa por um período de tranquilidade, ela abandona completamente tais hábitos. *Heroine* retrata uma indústria cinematográfica inescrupulosa e manipuladora, movida a escândalos, traições e mentiras. Sua narrativa possui enredos sobre o jogo de influências, a rivalidade entre atrizes e a utilização do sexo como moeda de troca. A importância da mídia na construção de uma estrela também é pontuada, e a utilidade de um escândalo é comprovada quando a protagonista, Mahi Arora, vaza sua própria *sex tape*, em uma tentativa desesperada de promover seu filme. Apesar de exitoso, o plano de Mahi não lhe

traz felicidade, pois seu sucesso vem às custas de dois relacionamentos muito estimados pela protagonista. O desfecho de *Heroine* é melancólico, e a personagem termina sozinha, longe de casa, tentando se desvencilhar dos resquícios de fama que ainda lhe restam.

É interessante perceber a ironia que a metalinguagem proporciona sobre o filme, uma vez que o mundo do cinema representa o espaço trágico para a personagem, e ao mesmo tempo, ele é, evidentemente, o meio pelo qual a narrativa se constrói. O julgamento moral que o filme apresenta recai sobre uma visão extremamente dirigida a poucos aspectos da suposta realidade da vida dos atores do cinema indiano. Além disso, obviamente, esse julgamento se estabelece em bases de "bom ou mau", "certo e errado" e "felicidade ou tragédia".

Também é importante ressaltar que *Heroine* é um filme que não se encaixa nos padrões bollywoodianos contemporâneos, pois apesar de possuir em seu elenco atores renomados como Kareena Kapoor, Arjun Rampal e Randeep Hooda, apresenta uma linguagem explícita, cenas mais ousadas (e ainda assim muito conservadoras quando comparadas aos padrões internacionais), e uma quantidade reduzida de números musicais. Por parte da crítica, o filme não foi muito bem recebido, com ressalvas à atuação de Kareena Kapoor. Ainda assim, em nenhuma das críticas analisadas, o tom moralista do filme é questionado (ou sequer mencionado), o que comprova que isso não faz parte do pensamento crítico.

É perceptível que as questões morais estão intimamente ligadas à constituição da indústria cinematográfica indiana, desde de seu primórdios. Esse tema é extremamente importante para o entendimento da volubilidade à qual nos referimos anteriormente e que norteia o cinema indiano, do ilegal/ilegítimo *versus* o legal/legítimo. Em diversos âmbitos que já analisamos e ainda no que analisaremos, esse tema ganhará relevância, tornando-se de extrema importância para nosso estudo e os conceitos que aqui investigamos.

### **3.2 Proposal Makers**

Diferente e mais intensamente do que no caso da prostituição, a ação dos *proposal makers* afeta diretamente a indústria cinematográfica indiana, cujo processo de legitimação se deu de forma mais dificultada, justamente pela existência de estelionatários que atuavam, entre outras maneiras, como os *proposal makers*. Segundo Derek Bose (2006), essa era uma figura comum no meio cinematográfico bollywoodiano até o final da década de 1990, e seu modelo de negócio se aproveitava das lacunas existentes na regulamentação das práticas da indústria, para ludibriar investidores legítimos. Seu modo de operação consistia em alugar um quarto de hotel, convidar alguns atores influentes e depois de entretê-los com vinho e



mulheres, pedir (e algumas vezes, pagar) para que eles assinassem um contrato. Na manhã seguinte, ele desaparecia e, com contrato em mãos, conseguia financiamento para um filme que jamais sairia do papel. Quando o golpe era bem elaborado, os *proposal makers* chegavam a gravar algumas cenas internas com os atores e a promover festas de lançamento do filme para registro, no entanto, esse filmes nunca seriam realizados.

Atualmente, o golpe do *proposal maker* vem se tornando cada vez menos comum, pois tanto os atores quanto os diretores desenvolveram um tino para identificar e evitar tomar parte em tais esquemas. Além disso, a mídia também desempenha papel de vigilante e usa de sua influência para condenar tais práticas. A aceitação do cinema como indústria, em 1998, também contribuiu para o escasseamento da figura do *proposal maker*, pois a nova configuração das práticas cinematográficas após a corporativização dificultou a aplicação de golpes dessa natureza (BOSE, 2006, p. 21).

A partir da configuração do esquema do *proposal maker*, torna-se perceptível que a sua inserção na indústria indiana se relaciona a uma época em que o cinema comercial possuía brechas em sua organização que permitiam a execução de golpes como esse. Até a década de 1990, os modos de produção eram essencialmente fragmentados, não regulamentados e conectados à setores ilegais e ilegítimos da sociedade; e ainda sem amparo governamental, e sem uma estrutura organizacional que permitisse o controle formal das produções indianas, o mercado cinematográfico local esteve sujeito à iniciativas como essas, que deslegitimavam o cinema como instituição, pois a sociedade interpretava que a ética de trabalho dos estelionatários representava a ética de trabalho que regia o mercado cinematográfico.

Para além das reverberações das ações dos *proposal makers* no funcionamento da indústria cinematográfica indiana, é interessante observar que é a própria estrutura da indústria, e o tipo de cinema por ela “fabricado” o que permite a aplicação de golpes dessa natureza. Por ser um cinema facilmente segmentado em gêneros, formatos e nichos, é possível que exista um especialista em fazer propostas; que se aproveita da maleabilidade da fórmula filmica indiana para desenvolver uma variedade de projetos falsos. Posteriormente, com sua cartela de produtos e o aval de alguém proeminente da indústria, o *proposal maker* pode dar início à captação de recursos, através da apresentação de seus projetos diretamente aos interessados (sem nenhuma mediação com governo, como acontece no Brasil, por exemplo). Por ser uma indústria muito grande, também é natural que nem todos os membros se

conheçam, algo que até a década de 1990 facilitou ainda mais a ação dos *proposal makers*, por conta da escassez e a demora na circulação de informações.

### **3.3 A Pirataria e o Crime Organizado**

A pirataria representa o elo mais forte entre a indústria cinematográfica indiana e o crime organizado. Sua importância para o sucesso comercial do cinema local complexifica seu papel, que não pode ser simplesmente descreditado. Apesar de ilegal, a reprodução e comercialização de conteúdo pirateado foi benéfica para a indústria cinematográfica indiana que, ainda assim, se recusa a reconhecer os méritos do setor informal, colocando-o também no campo da ilegitimidade. Enquanto os estudos acadêmicos relativizam o papel da pirataria, os estudos conduzidos pela indústria cinematográfica ressaltam que a apropriação e comercialização indevida de propriedade intelectual é algo nocivo para a indústria cinematográfica. A discrepância das conclusões apresentadas evidencia o jogo de interesse por trás dos resultados, que refletem as ambições econômicas e políticas de quem os apresenta.

Durante o século XX, a pirataria se desenvolveu vigorosamente na Índia. Isso se deu principalmente, devido a uma medida protecionista tomada por Bollywood, que parou de lançar filmes em VHS para garantir os lucros de exibição nos cinemas. Contudo, a comercialização de fitas VHS não foi erradicada, e o setor informal dominou esse segmento do mercado. Dessa forma, a comercialização de fitas VHS de conteúdo bollywoodiano surge completamente ilegítima. A tecnologia do videocassete também permitiu que os contrabandistas alcançassem o mercado internacional suprindo, novamente, uma deficiência no esquema de distribuição legal indiano; visto que naquela época, a indústria cinematográfica negligenciava os mercados internacionais (LIANG; SUDARAM, 2011). Por conta disso, é possível perceber que a pirataria é responsável por disseminar conteúdos em lugares não atendidos pelo esquema regular e oficial de distribuição. Isso concorreu para aumentar a projeção do cinema indiano, e valorizou seu capital simbólico particularmente entre seu público indiano erradicado no exterior, que em sua maioria atingia níveis sociais e econômicos mais elevados, quando comparados aos da população local. Além disso, essa prática também serviu para difundir, ainda que não oficialmente, o cinema indiano para outros públicos, isso tudo às custas da apropriação indevida de propriedade intelectual e artística. Uma terceira função da pirataria é resolver o desequilíbrio entre o preço da mercadoria original e a renda média do trabalhador indiano, que não teria acesso ao produto, se não fosse a cópia falsificada.

Apesar de se tratar de um nicho, a pirataria se definiu em diferentes momentos da história da tecnologia e do cinema indiano, podendo ser divididas em três fases: a de seu surgimento, marcada pela chegada do VHS na década de 1980; a dos VCDs e DVDs, que simbolizaram um aperfeiçoamento da qualidade das cópias e facilidade no transporte devido ao seu tamanho reduzido; e a etapa atual, que conta com as comodidades da internet, que permite a transferência arquivos de altíssima qualidade, sem custos operacionais.

### **3.3.1 Dons, os mafiosos**

Uma das figuras mais célebres na indústria de entretenimento na Índia na década de 1980 é Gulshan Kumar, o ‘Rei do Cassete’. Ainda na década de 1970, sua atuação envolvia a gravação e distribuição de *covers* de músicas famosas, por um preço inferior aos cobrados pelos cassetes originais. O empreendimento inicial de Kumar não se caracterizava, precisamente, como uma infração das leis de direitos autorais indianas, pois ele se aproveitou de uma brecha dessa lei que não considerava *covers* como apropriação indevida de propriedade intelectual alheia. Por conta disso, Kumar foi durante algum tempo, isento do pagamento de *royalties*.

Sua estratégia de negócio consistia na centralização dos processos. Ele era responsável tanto pela gravação das músicas, quanto pela fabricação e distribuição das fitas cassete no mercado informal, em escala nacional e por preços convidativos (LIANG; SUDARAM, 2011, p. 353). Kumar conseguiu alcançar o público situado nas cidades pequenas, onde a indústria fonográfica sequer tinha interesse em penetrar. Ele também iniciou uma guerra de preços com seus concorrentes e foi acusado de fornecer fitas cassete de qualidade inferior, a fim de descreditar as marcas competidoras.

Depois de se estabelecer, Kumar expandiu sua área de atuação e começou a produzir fitas VHS, televisões, máquinas de lavar roupa, detergentes. O legado de Kumar foi tão prolífero que o negócio, posteriormente tocado por seu filho chegou aos VCDs e tocadores de MP3. Ele também tentou legalizar suas práticas ao fazer acordos de pré-venda dos direitos autorais das canções, o que beneficiava, pela primeira vez, os produtores fonográficos e cinematográficos diretamente. Dessa forma, pode-se dizer que o mercado começou a lucrar retroativamente, depois de um tempo sendo usurpado pelo ‘Rei do Cassete’. Além disso, os lucros de venda das trilhas sonoras de filmes se tornaram tão volumosos que os fabricantes de fitas cassete começaram a investir na indústria cinematográfica, beneficiando novamente o setor (ATHIQUE, 2008, p. 700-701).

Kumar foi morto em 1997 por Mohammaed Rouf Raja, a mando do diretor musical Nadeem Saifi, por conta de desavenças corporativas. Seu legado contribuiu para expandir o público consumidor e transformou os hábitos de consumo de mídia cinematográfica e fonográfica, bem como os métodos de produção de música na Índia (ATHIQUE, 2008, p. 701). Atualmente, a empresa T-Series é gerida pelo filho de Gulshan, Bhushan Kumar. Parte de seus negócios foi legalizada e o envolvimento com a indústria cinematográfica se mantém constante e variado. A T-Series Company é responsável pelo lançamento de inúmeros filmes e também atua no mercado fonográfico, lançando trilhas sonoras. Uma das participações mais significativas da T-Series, foi no lançamento da trilha sonora do *remake* de Don (Farhan Akhtar, 2006), um grande sucesso de bilheteria.

Outro mafioso importante é Dawood Ibrahim, que também começou sua carreira na década de 1980. Criador da D-Company, ele foi responsável por uma rede internacional de pirataria de filmes bollywoodianos e esteve envolvido com o narcotráfico na África e no Sul e Sudeste Asiáticos. Atualmente, a empresa de Ibrahim, baseada em Karachi, no Paquistão, fornece DVDs e VCDs com conteúdo pirateado para Dubai, Karachi e Mumbai (LIANG; SUDARAM, 2011, p. 380).

A pirataria internacional de Ibrahim e de outros criminosos contribuiu para aumentar a projeção global do cinema indiano e transformar o modelo dominante de recepção midiática através do estabelecimento de uma audiência de nicho. Essa configuração na qual o cinema legítimo se apoia em um corredor ilegítimo de distribuição, parece bastante “natural” para a estrutura do cinema indiano. Ainda transitando entre os polos da legalidade e da ilegalidade, a pirataria constitui esse espaço sólido de divulgação do cinema indiano, se realimenta dele e consegue atingir, inclusive, a sua legalidade e legitimidade após um certo tempo. É interessante perceber ainda que isso constitui parte da estrutura do que entendemos como o modelo de produção e distribuição indianos, que depende dessa relação para se auto-sustentar.

Em contraste com a estratégia da indústria cinematográfica norte-americana utilizada durante a era fotoquímica, que consistia na exibição simultânea do mesmo filme no maior número de salas possível, o padrão de distribuição estabelecido pela indústria cinematográfica indiana pode ser um exemplo da eficiência no alcance de uma audiência de nicho, através de uma distribuição motivada pela demanda e que depende de uma cadeia de pequenos empreendedores. Essa estratégia de distribuição foi capaz de usufruir de inovações tecnológicas (videocassete, principalmente) e conciliar a ideologia de mercado livre para oferecer um serviço “on-demand” para seus consumidores<sup>52</sup> (ATHIQUE, 2011, p. 704).

---

<sup>52</sup> Tradução Nossa. No original: *In contrast to the block-booking and mass monopoly practices through which the US industry established itself during the photochemical era, the pattern of distribution achieved by Indian films through playback media over the last 25 years can instead be seen as exemplary of the effective targeting*

Parece ainda que a pirataria, talvez por seu caráter “caseiro”, compreenda melhor o espaço cultural indiano para a inserção da distribuição do que a própria indústria cinematográfica. A distribuição pulverizada dos filmes é composta por agentes de pequeno porte que replicam, transportam e comercializam as mídias físicas; e essa organização muito se assemelha à configuração geral do terceiro setor, bastante efetivo não só na Índia, mas em todos os países do Sul Global.

A prosperidade do mercado ilegal e seus posteriores investimentos no setor “oficial” da indústria cinematográfica, como no caso de Ibrahim ou mesmo no caso da indústria de sucesso do filho de Kumar, acabam por complexificar a relação entre cinema e pirataria, que tende em certa medida, até à uma codependência. A partir do momento que empresas que lucram com a pirataria começam a investir na indústria cinematográfica, é dado o primeiro indício de que uma atitude hostil contra a pirataria não seria a mais interessante para o cinema indiano; pois o mercado informal contribui de forma substancial para o sucesso (e a projeção) da Bollywood legítima. Assim como o produtor da pirataria precisa dos filmes para estabelecer seu negócio, a indústria legítima passa a ter interesse nessa distribuição paralela, uma vez que esta atende à uma população negligenciada pelo circuito oficial.

### **3.3.2 Pirataria Estrangeira**

Além da pirataria dos próprios produtos indianos, o esquema de pirataria no país também contempla o mercado cinematográfico estrangeiro. Um caso interessante de análise é o filme *Star Wars Episode I- The Phantom Menace*, cujo trajeto de distribuição ilegítima foi monitorado pela *International Intellectual Property Alliance*<sup>53</sup> (IIPA). Os resultados apresentados apontam que, em um período de quatorze dias (do dia 19/05, lançamento do filme nos EUA, a 02/06), dez países do Sul Asiático já possuíam cópias piratas do filme (vide figura 1); e que a “demora” para a chegada do filme à Índia é justificada pela rota feita pelo produto, que era reproduzido em fábricas no Paquistão e posteriormente contrabandeado para a Índia (SUDARAM, 2011, p- 355).

---

*of a dispersed, (mostly) niche audience through demand-driven film distribution undertaken along a chain of relatively small entrepreneurs. In this sense, the Indian film provides a compelling example of what can be achieved when a technological innovation is successfully conjoined with the economic ideology of the free market in order to provide an ‘on-demand’ service to consumers (ATHIQUE, 2011, p. 704).*

<sup>53</sup> Fundada em 1984, a *International Intellectual Property Alliance*, é uma coalisão do setor privado que pretende proteger os direitos autorais das obras audiovisuais norte americanas que circulam internacionalmente através de fiscalização e negociações para abertura de mercados (FONTE: [Iipa.com](http://Iipa.com), "Aboutiipa". N.p., 2016. Web. 4 Feb. 2016.)

Cinco dias após o lançamento nos Estados Unidos, cópias já estavam sendo vendidas em Singapura; no dia seguinte, em Hong Kong, Taiwan e Macau; no dia 26, na Tailândia; no dia 27 na Indonésia e Austrália; dia 28 na Coréia; dia 31 no Paquistão e no dia 02 de junho na Índia<sup>54</sup> (SUDARAM, 2011, p. 355).



**Figura 2:** Mapa da distribuição ilegal do filme *The Phantom Menace* no Sul Asiático.

Ainda que laboriosa, a logística de operação da pirataria é extremamente eficaz na Índia, sendo que a principal vantagem da distribuição paralela sobre o modelo legal estrangeiro é a capacidade desta primeira de encontrar seu público-alvo de forma mais precisa; além disso, oferece um produto a preços convidativos mantendo-se, inclusive, competitiva e atual em relação às distribuidoras (ao mesmo momento que os filmes são lançados nos cinemas, eles também chegam ao circuito paralelo). No caso de *Star Wars*, seu público-alvo é abrangente, contudo, as empresas que pirateiam filmes de Bollywood têm suas audiências muito bem mapeadas e, por conta disso, direcionam seus esforços em distribuir os filmes às áreas negligenciadas pelas distribuidoras oficiais: cidades pequenas, áreas rurais e os países com maior concentração de população diaspórica.

<sup>54</sup> No original: *According to the IIPA, for example, the May 19, 1999, release of The Phantom Menace set in motion a sort of regional domino effect in which pirated VCD copies of the film were available on May 24th in Singapore; on the 25th in Hong Kong, Taiwan, and Macao; on the 26th in Thailand; on the 27th in Indonesia and Australia; on the 28th in Korea; and on the 31st in Pakistan. After Pakistan, the VCD was available on June 2nd in India. (SUDARAM, 2011, p. 355)*

### 3.4 *Streaming online* legalizado

Na atualidade, essa questão no entorno da prática da pirataria ganha novos contornos com as inovações tecnológicas. Estas desempenham importante papel na caracterização de uma nova estratégia de distribuição, pois ao mesmo tempo que facilitam a difusão de conteúdo pirateado, também se mostram uma alternativa para a distribuição legal de filmes, cuja principal vantagem é o baixo custo operacional. Ao reduzir as barreiras geográficas que dificultavam o transporte de cópias, o processo de distribuição fica simplificado, e a partir dessa nova conjuntura, a indústria cinematográfica indiana tem a oportunidade de reivindicar os mercados por ela negligenciados no passado.

De acordo com o *Hindustan Times*<sup>55</sup>, atualmente, existem 21 plataformas de *streaming*<sup>56</sup> legalizadas na Índia, sendo que treze delas são nacionais e oito são internacionais, incluindo a Netflix, que passou a estar disponível no país no dia 06 de janeiro deste ano. A primeira plataforma de *streaming* indiana surgiu em 2010 e empresas estrangeiras só conseguiram se fixar no país dois anos depois (vide figura 2). Para os próximos cinco meses, estão programados os lançamentos de outras 38 plataformas de *streaming online* que disponibilizarão filmes e séries indianas e estrangeiras.

Quando não é gratuito, como o *streaming* da HotStar<sup>57</sup>, o preço do serviço varia entre 49 Rúpias<sup>58</sup> mensais (cobrado pela indiana BigFlix), podendo chegar até 800 Rúpias<sup>59</sup>, valor cobrado pelo pacote 4K da Netflix, que pode ser acessado em até 5 dispositivos móveis<sup>60</sup> simultaneamente. Uma das maiores dificuldades enfrentada pelas empresas de *streaming* é a pouca disponibilidade de internet banda-larga no país, o que impossibilita para muitas pessoas o acesso aos conteúdos. Na Índia, a maior parte dos planos de internet tem limite mensal de *download* e a velocidade da conexão é uma das mais lentas do mundo. Uma solução já adotada pelo YouTube é permitir o *download* dos vídeos em diferentes qualidades para consumo offline, uma medida exclusiva para a Índia, que segue a tendência lançada pela

---

<sup>55</sup> DIXTI, Pranav. **Still buffering: Is Netflix India worth your money?**. Disponível em: <<http://www.hindustantimes.com>>. Acesso em: 31 jan. 2016.

<sup>56</sup> Forma de distribuição de dados geralmente utilizada para a emissão de conteúdo audiovisual através da internet. A diferença do *streaming* para o *download* é que o primeiro não armazena informações no disco rígido do usuário.

<sup>57</sup> Plataforma online subsidiada pelo conglomerado midiático STAR India que possui em seu catálogo programas de TV em diversos idiomas locais, filmes nacionais e estrangeiros e pequenos trechos de competições esportivas. Ver figura 3.

<sup>58</sup> Aproximadamente US\$ 0,72. Conversão feita no dia 31/01/2016.

<sup>59</sup> Aproximadamente US\$ 11,78. Conversão feita no dia 31/01/2016.

<sup>60</sup> Fonte: The Huffington Post., **5 Factors That May Spoil The Show For Netflix In India**. Disponível em: <<http://www.huffingtonpost.in/>>. Acesso em: 31 jan. 2016.

Amazon no país, que vende gêneros alimentícios, e pela Uber, que aceita pagamento em dinheiro<sup>61</sup>.

O fato de que grandes corporações internacionais estão dispostas a abrir exceções em seus modos operacionais para alcançarem o mercado indiano, algo que aponta para a importância desse público consumidor em escala global. A presença massiva de serviços de *streaming*, por sua vez, é um indício da nova realidade que vem se estruturando na Índia. Atualmente, o consumo de conteúdo cinematográfico se dá, majoritariamente, de quatro maneiras distintas: cinemas de rua, com pouca infraestrutura e preços convidativos; cinemas multiplex que atendem às necessidades das classes mais abastadas; TV a cabo e via satélite; e o *streaming* online, que vem ganhando espaço na esfera de consumo doméstico. A diversidade nas maneiras de consumo descentraliza e complexifica o processo de distribuição, que não mais se restringe geográfica e economicamente. Atualmente, as possibilidades de distribuição são cada vez maiores e cabe à indústria cinematográfica estabelecer estratégias que façam bom uso dessas novas oportunidades e que explorem todas as janelas de exibição.

	INDIAN	INTERNATIONAL
2010	Cinemas of India	-----
2011	Myplex	-----
2012	Spuul BoxTV	Eros Now, Viewster
2013	Sony LIV	Vimeo On Demand, Google Play, Mavshack
2014	Ogle, #Fame	-----
2015	TVF Play, NexGTV, HotStar, Hungama Play, Wynn Moveies	YuppTV, Hooq
2016	Reliance Jio	NetFlix

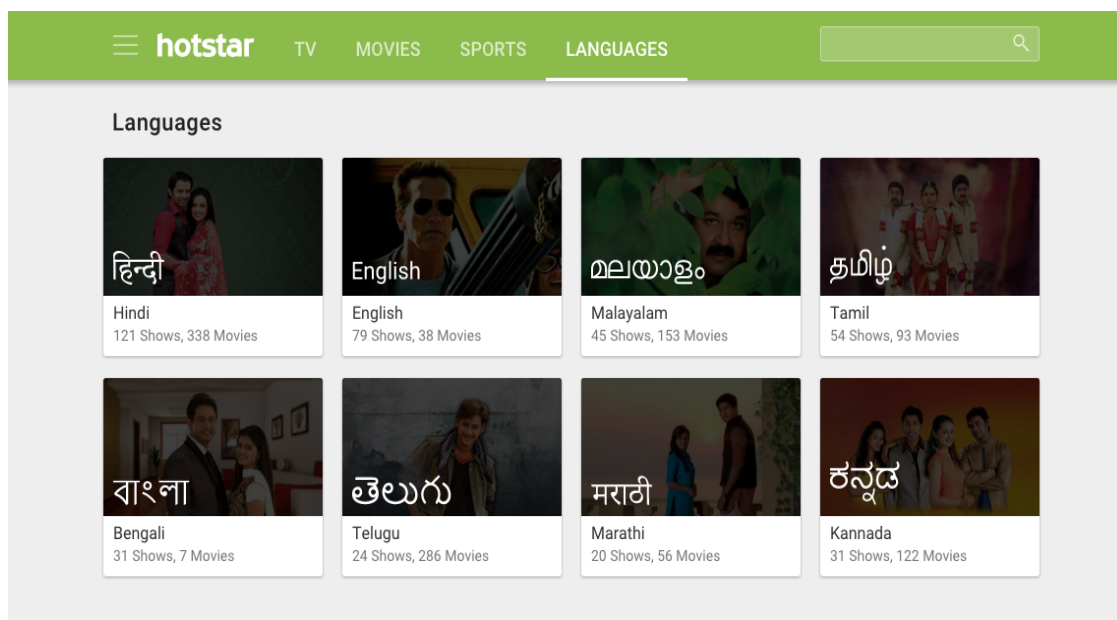
**figura 3:** Relação das datas de lançamento de plataformas de *streaming* na Índia (Fonte: Hindustan Times<sup>62</sup>.)

<sup>61</sup> The Huffington Post,. **5 Factors That May Spoil The Show For Netflix In India**. Disponível em: <<http://www.huffingtonpost.in>>. Acesso em: 31 jan. 2016.

<sup>62</sup> Disponível em: <<http://www.hindustantimes.com>>. Acesso em: 31 jan. 2016.



Percebe-se que em poucos anos, houve grandes avanços tecnológicos que permitiram a transformação do consumo de filmes, séries e notícias. A possibilidade de *streaming* e *download*, além de facilitar o acesso, modifica o consumo, principalmente por conta dos dispositivos móveis que propõem um novo tipo de espetacularidade. A velocidade em que surgem novas plataformas legalizadas aponta para uma inteligência da indústria indiana, que se mostra disposta a mudar seus métodos de comunicação e de se relacionar com o público. Uma característica peculiar nessa relação é a pluralidade na oferta, algo necessário e comum na Índia, que nesse caso, muito se difere do Brasil. Mesmo com melhor qualidade de banda larga e tecnologia, atualmente, o Brasil possui menos plataformas de *streaming online* disponíveis, sendo que poucas são nacionais, o que evidencia menor investimento em desenvolvimento de software e uma dependência dos modelos de negócio estrangeiros.



**Figura 4:** conteúdos disponíveis na plataforma de *streaming* do canal HotStar. Fonte: HotStar<sup>63</sup>

### 3.5 Pirataria virtual

Na maior parte dos países, a modernidade tecnológica não é predicada pelo funcionamento harmonioso das novas tecnologias, mas sim, nas suas adaptações imperfeitas. A pirataria digital em países em desenvolvimento é um exemplo desse processo mais amplo, edificado sob infraestruturas baratas e adaptadas pela economia da informação<sup>64</sup> (SUDARAM, 2011, p. 351).

<sup>63</sup> Disponível em: <<http://www.hotstar.com/languages>>. Acesso em: 31 jan. 2016.)

<sup>64</sup> Tradução Nossa. No original: *In most countries, consequently, technological modernity is predicated not on the smooth functioning of new technology but on its imperfect adaptation or indigenization. Digital piracy in developing countries is an example of this wider process, built on the cheap, repurposed infrastructures of the information economy* (SUDARAM, 2011, p. 351)

Atualmente, a pirataria online é uma grande preocupação da indústria cinematográfica mundial. No entanto, os esforços para erradicá-la são questionáveis em diversas circunstâncias. No caso da indústria indiana isso se dá, primeiramente, por sua necessidade em termos de alcance de distribuição; e ainda por sua popularidade. Arul Scaria defende que os estudos que apontam a pirataria como uma prática nociva à indústria, particularmente no caso da pirataria online, são levantamentos conduzidos pela própria indústria, e que a ausência de detalhamento dos métodos de pesquisa são um grande indício da tendenciosidade de seus resultados (SCARIA, 2013, p. 651).

De acordo com a pesquisa *India: Internet Piracy Landscape Audit*, conduzida pela *Motion Pictures Association*<sup>65</sup> (MPA) americana, a Índia é o país que possui o maior número de visitantes em sites que hospedam *torrents*<sup>66</sup> em comparação ao número de pessoas que têm acesso à tecnologia de banda larga no país. Contudo, a pesquisa não difere a natureza dos usos desses sites e, portanto, não diferencia os usos legais dos ilegais (SCARIA, 2013, p. 650).

Para comprovar suas suspeitas em relação à tendenciosidade dos resultados das pesquisas conduzidas pela MPA, Scaria conduziu uma pesquisa empírica, que constatou uma resistência da maior parte do público residente na Índia em migrar para os métodos digitais de consumo de conteúdo pirateado, por conta da dificuldade de acesso à internet banda larga (o que dificulta o *download* e o *streaming online*) e pela falta de conhecimento sobre o uso dessa tecnologia de transferência de dados (idem, p. 651). Grande parte da população local, até os dias de hoje, não tem acesso à educação de qualidade e os sites de *torrent* são, em sua maioria, internacionais, e conseqüentemente em inglês, o que dificulta e muitas vezes inviabiliza a navegação para essa fatia da população.

Essa visão evidencia duas grandes falhas nas estratégias anti-pirataria de Bollywood. Como aponta Scaria, a maioria dos consumidores de conteúdo pirata online não se encontra na Índia, o que os coloca impunes às previsões das leis de direitos autorais e propriedade intelectual vigentes no país. Além disso, esse público estrangeiro ainda não foi reivindicado pelos distribuidores oficiais, que não fazem grandes investimentos para fornecer conteúdo legalizado a essa audiência (2013, p. 660). Dessa forma, assim como na década de 1980, após o surgimento do VHS, a pirataria online atua como um potencializador na difusão do

---

<sup>65</sup> A *Motion Picture Distributors Association* (MPA) é a correspondente indiana da *Motion Pictures Association of America* (MPAA). Ambas as entidades são instituições sem fins lucrativos que defendem os interesses dos estúdios e grandes produtoras dos países onde atuam.

<sup>66</sup> Arquivos utilizados para compartilhamento online de vídeo, áudio ou texto através do sistema *peer-to-peer*, que usa múltiplas fontes para fazer o download de um mesmo arquivo.

conteúdo que não chega a seus consumidores por vias tradicionais. Além disso, o lucro de bilheteria doméstica não apresentou declínio quando comparado com o aumento de usuários de internet no ano de 2010 (idem, p. 654).

Em âmbito internacional, a indústria cinematográfica indiana culpa a pirataria por perdas que ela sequer consegue calcular, pois sua atuação no exterior não é relevante o suficiente para mapear os possíveis padrões de consumo do público internacional (SCARIA, 2013, p. 660). Ainda assim, através da análise feita na Índia em 2010, Scaria previa um aumento no consumo interno de conteúdo pirateado online, concomitante à popularização da internet banda-larga no país (2013, p. 661). Dessa forma, se relacionarmos as constatações de Scaria às medidas tomadas pela indústria cinematográfica indiana no início dos anos 2000, é possível inferir que as ações anti-pirataria por ela tomadas foram preventivas; uma vez que a oferta de conteúdos pirateados disponíveis online foi reduzida antes mesmo de haver grande procura.

Vale lembrar que até os dias de hoje, grande parte das medidas anti-pirataria implementadas na Índia são promovidas pela indústria estrangeira; que procuram por brechas no modelo indiano de distribuição, com a finalidade de exercer algum tipo de controle sobre ele. Se observarmos a distribuição de conteúdo no contexto indiano, perceberemos que parte do setor legitimado é interligado de maneira harmoniosa ao setor informal. A distribuição de filmes indianos na própria Índia e no exterior se beneficia da pirataria; contudo, os títulos estrangeiros (especialmente os norte-americanos) só tem prejuízos com a configuração atual do método de distribuição. Por conta disso, Bollywood se torna uma ameaça para Hollywood que, além de não conseguir influenciar massivamente a produção cinematográfica indiana, perde grande parte dos seus lucros de distribuição nesse território, algo que justificaria o empenho da indústria cinematográfica norte-americana em tentar legitimar por completo o método de distribuição indiano.

As constatações de Scaria estabelecem um panorama sobre a importância da pirataria para o mercado cinematográfico indiano, e a partir de suas observações, erige-se uma maneira diferente de encarar a ilegalidade do cinema, em confronto com a noção difundida pelas grandes indústrias cinematográficas que ligam a pirataria a um ato lesivo e criminal. Grande parte dos estudos sobre o tema são patrocinados ou ligados a dados fornecidos por grandes estúdios e distribuidoras. No entanto, diferentemente do que é exposto pela pesquisas patrocinadas pela indústria cinematográfica estrangeira, a venda e reprodução ilegal de

conteúdo audiovisual não se mostra dessa forma nociva para o mercado cinematográfico do país.

Efetivamente, as pesquisas de Scaria evidenciam exatamente o oposto, e as alternativas por ele apontadas para o melhor desempenho do modelo de distribuição legalizada envolvem a diminuição no tempo para o lançamento dos filmes no exterior e a adoção das novas tecnologias. O autor sugere ainda, o uso de cópias digitais, que chegariam com menor custo às salas de cinema internacionais, e a distribuição online de lançamentos, utilizando a tecnologia de rastreamento de IP, que disponibilizaria os filmes online somente no exterior e resguardaria os lucros de bilheteria doméstica (2013, p. 661). Uma outra solução envolve a cooperação entre as muitas produtoras e distribuidoras, que deveriam unir forças para criar um banco de dados unificado online com filmes de diferentes regiões e períodos históricos. Em 2010, esse sistema de distribuição já estava disponível para a população de duas maneiras: legalmente, através de poucos sites que não possuíam um catálogo variado e que cobravam valores exorbitantes pelo serviço de baixa qualidade; ou através de sites ilegais, gratuitos, com melhor performance e variedade. Segundo Scaria, uma solução inteligente seria transformar as plataformas ilegais existentes em plataformas legítimas, o que agilizaria o processo e reduziria os custos de implantação desse sistema de forma legitimada (2013, p. 662)

Qualquer abordagem que seja focada exclusivamente em derrubar plataformas piratas, sem fornecer aos consumidores alternativas legítimas de acesso serão empreitadas fracassadas, que abrirão caminhos para que novas plataformas ilegítimas preencham o vazio deixado pelas plataformas derrubadas<sup>67</sup> (SCARIA, 2013, p. 662)

As conclusões de Scaria apontam medidas não convencionais para lidar com a distribuição informal na Índia, algo condizente com a estrutura sociocultural do país. As medidas por ele apontadas sugerem que o setor legalizado adote os mesmos artifícios utilizados pela pirataria aos seus métodos de distribuição. Contudo, é importante ressaltar que, apesar de capaz de reduzir os custos, o sistema legalizado de distribuição jamais conseguirá se equiparar à pirataria no que tange aos seus métodos de atuação. O caráter naturalmente corporativo do setor legalizado não atua com a mesma velocidade e alcance do setor informal que funciona, essencialmente de maneira colaborativa.

---

<sup>67</sup> Tradução Nossa. No original: *Any approach that merely focuses on taking down pirated media platforms, without providing consumers alternate legitimate channels, will only be opening roads for new infringing platforms to fill the vacuum* (SCARIA, 2013, p. 662.)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após discorrer sobre o processo de consolidação da indústria cinematográfica indiana e seus desdobramentos até a contemporaneidade, é possível estabelecer uma configuração desse setor econômico, que desde o seu surgimento tem uma relação complexa - e conturbada - com ilegalidades e com o mundo do crime. Na Índia, a indústria cinematográfica surge com um caráter marginal e observa-se, inclusive, o trânsito das práticas entre as esferas do legal e do ilegal, que por muitas vezes, também conduz esse cinema a oscilar entre a legitimidade e a ilegitimidade. Essa oscilação também pode ser responsabilizada, em grande medida, pela autossustentabilidade do setor, que tem mais liberdade de atuação por não se restringir ao total cumprimento das leis indianas. O papel antagônico do governo, por sua vez, contribuiu para a multiplicação das medidas ilegais e ilegítimas que foram incorporadas a estrutura dessa indústria; que em um primeiro momento se organizou de maneira doméstica, artesanal e essencialmente informal, através da atividade das pequenas produtoras que foram responsáveis pela fundação do cinema como um meio de expressão e entretenimento na Índia.

Outra característica fundamental para a compreensão da indústria cinematográfica indiana é a sua fragmentação, que se mantém presente nos modos de produção fílmica até os dias atuais. A fragmentação também faz parte da estrutura narrativa dos filmes, e foi fundamental para a consolidação de um modelo cinematográfico indiano, mais reconhecido (porém não somente) pelo gênero *masala film*, estabelecido na década de 1980 e até hoje referenciado. A fragmentação narrativa observada no *masala film*, já estava presente nos filmes das décadas anteriores, e permaneceu recorrente, ainda que com mudanças estéticas, no cinema do século XXI.

A fragmentação também pode ser responsabilizada pela eventual extinção do sistema de estúdios indiano, baseado no modelo norte-americano que, depois de anos em funcionamento, não mais conseguiu se sustentar devido a escassez de financiamento legítimo e legalizado; e da competição do “setor informal” da produção fílmica, personificado pelas pequenas produtoras, que não limitavam seu financiamento ao escopo da legitimidade. Foi também nesse período que a Índia se renovava politicamente por conta de sua recém conquistada independência, e o cinema, sempre relacionado as conjunturas sociais e econômicas, também passa por sua primeira reinvenção. As novas tecnologias (de som e cor) favoreceram a produção cinematográfica nacional em detrimento do produto estrangeiro, e o investimento ilegítimo proveniente dos lucros do pós-guerra estimulou a produção de uma

maneira jamais vista. Já nessa época, a popularidade do cinema era significativa, e pode-se dizer, que mesmo não sendo legitimado pelo governo, o cinema já havia sido reconhecido pelo povo.

Com a chegada do Cinema Paralelo, na década de 1960, observa-se novamente uma mudança na estética e na narrativa dos filmes, que refletiam o anseio dos realizadores de retratar uma Índia mais realista e que fugisse dos estereótipos por eles mesmos criados. Já nessa época, o cinema era considerado ferramenta pedagógica, e por essa razão, despertava interesses no governo indiano, que paulatinamente modificou a maneira como lidava com a indústria cinematográfica. Contudo, a mudança da atitude estatal veio tardiamente, o que impossibilitou a erradicação das idiosincrasias ilegais e ilegítimas da indústria cinematográfica no país. Ainda assim, isso não pode ser considerado como algo desfavorável para o cinema indiano, que muito se beneficia dessa relação íntima com o terceiro setor e a ilegalidade.

Essa mudança na postura do governo, ainda na década de 1960, faz parte de um longo processo de aceitação social desse cinema, que culminou no reconhecimento das práticas cinematográficas como atividade industrial na Índia no final da década de 1990. Percebe-se que essa reconfiguração da indústria se deu de forma gradual, e que esta reflete as oscilações políticas e econômicas que ocorreram na Índia durante todo o século XX. Ao longo dos anos, o cinema desempenhou funções diferentes perante à sociedade; e o que começou como uma simples tecnologia estrangeira, logo se transformou em meio de comunicação de massas e ferramenta política. Ainda assim, as atribuições do cinema não se restringiram à essas citadas, e durante um certo período, ele chegou até a ser desprezado por parte da população. Essa situação, que também não foi definitiva, se transformou em seu completo oposto, e atualmente o cinema indiano é reconhecido como símbolo da cultura nacional no exterior. Esse caráter metamórfico do cinema indiano evidencia a maleabilidade do meio, que não só tinha suas práticas oscilantes entre a legalidade e a ilegalidade, mas que também ocupou uma gama de posições no jogo sociopolítico da Índia.

Atualmente, com uma ideologia mais internacionalizada e elitista, o cinema comercial indiano aponta para um processo de gentrificação, que apaga os mais pobres de suas narrativas e também dos espaços de consumo fílmico. Para além disso, o cinema também passa por um processo de moralização, que ainda pretende reforçar a ideia de que o “fazer cinema” é uma atividade respeitável, algo questionado durante grande parte da história do cinema indiano. Essa tentativa de moralizar o cinema se materializa na própria natureza dos

filmes, que possuem um cuidado imenso com a representação de temas considerados imorais; e por conta disso, as narrativas são esmaecidas em favor da manutenção dos bons costumes. Talvez seja por isso, inclusive, que existam filmes como *Heroine* (Madhur Bhandarkar, 2012) e *Chameli* (Sudhir Mishra, 2003), que de maneira didática (e extremamente moralista) relembram a população sobre os malefícios de determinadas condutas.

Apesar de todos os esforços, o projeto de gentrificação e internacionalização não se deu de maneira completamente legítima (como era de se esperar de um setor recém corporativizado e extremamente preocupado com a respeitabilidade), visto que principalmente a distribuição desse novo cinema indiano dependia muito da ilegalidade para chegar ao seu novo público-alvo pretendido - a população mais abastada residente na Índia e os NRIs.

O papel da pirataria, especificamente, se torna ainda mais controverso, uma vez que mesmo depois da aceitação do cinema como indústria, são os lucros da pirataria que continuam a contribuir para o financiamento desse cinema. O recrudescimento do sucesso desse cinema também está relacionado à pirataria, visto que em algumas regiões, os filmes indianos só chegam de maneira ilegal, por negligência das distribuidoras oficiais. A trajetória desse setor se torna mais interessante quando observamos que há ainda, a possibilidade de legitimação desses agentes, que como no caso das empresas de Gulshan Kumar, encontraram subterfúgios que permitiram o investimento em Bollywood de maneira legítima e legalizada.

A forte conexão da indústria cinematográfica com o mundo do crime não se restringe aos laços estabelecidos entre a distribuição e a pirataria, mas se estende para o âmbito das discussões sobre a moralidade do cinema e a respeitabilidade de suas práticas. Por conta da ubiquidade da atuação do submundo (e conseqüentemente, das máfias indianas) na composição da estrutura do cinema comercial indiano, pode-se dizer que foi estabelecida uma “falsa moral” no cinema, visto que ao mesmo tempo que há uma preocupação ostensiva com a respeitabilidade e moralidade das práticas e dos conteúdos, o submundo estabelece fortes laços com a indústria cinematográfica indiana (inclusive através da prostituição), o que contribui para a autosustentabilidade e sucesso comercial do setor. Muitas das ilegitimidades que atingem as práticas cinematográficas acontecem, principalmente, por conta da natureza fluida e "promíscua" das relações entre e a economia oficial e informal na Índia; a lógica mercadológica da sociedade indiana, assim como da brasileira, ainda se apoia fortemente no chamado terceiro setor, um espaço de farta informalidade. Essa configuração, de forma controversa, colide com um mundo globalizado, onde há o estabelecimento dominante de normas comerciais e regras de propriedade (intelectual, material etc), que o terceiro setor não

necessariamente respeita. No entanto, como se vê na Índia (assim como em outras economias), este setor é fundamental para a manutenção dos outros setores mais formais. Provoca-se assim, uma intensa oscilação no entendimento dessas relações comerciais e sociais que se alternam insistentemente entre o legítimo e o ilegítimo, tendo forte apelo do ilegal. É principalmente por conta disso, que no contexto indiano, assim como em todo Sul Global, as ilegalidades e ilegitimidades não podem ser representadas como antagônicas ao setor formal, visto que sua presença é fundamental para o funcionamento da máquina industrial em grande parte dos setores da economia. Dessa forma, é interessante pontuar que as ilegalidades e ilegitimidades se fizeram necessárias para o estabelecimento da indústria cinematográfica indiana; que por outro lado, desde seu surgimento lutava por reconhecimento e legitimação. Contudo, com o passar do tempo essas práticas ilegais e ilegítimas se intrincaram ao modo de produção cinematográfico de maneira indissociável.

Atualmente, o cinema possui grande representatividade na indústria de entretenimento, e atua como difusor de um conceito de cultura indiana que influencia não só a música e a mídia, mas fomenta também o turismo, a moda e até mesmo a prostituição, um setor completamente ilegítimo e ilegal na Índia ainda hoje. Para além disso, é possível observar que as máfias indianas se encontram presentes em todos os setores acima citados, o que a coloca em uma posição onipresente no que tange a indústria cinematográfica e todos os setores a ela conectados. Por conta disso, é impossível ignorar o papel das ilegalidades e ilegitimidades para a manutenção do sistema indiano de produção fílmica, e seria indevido não conceder ao setor informal sua parcela de crédito pelo sucesso do cinema indiano.

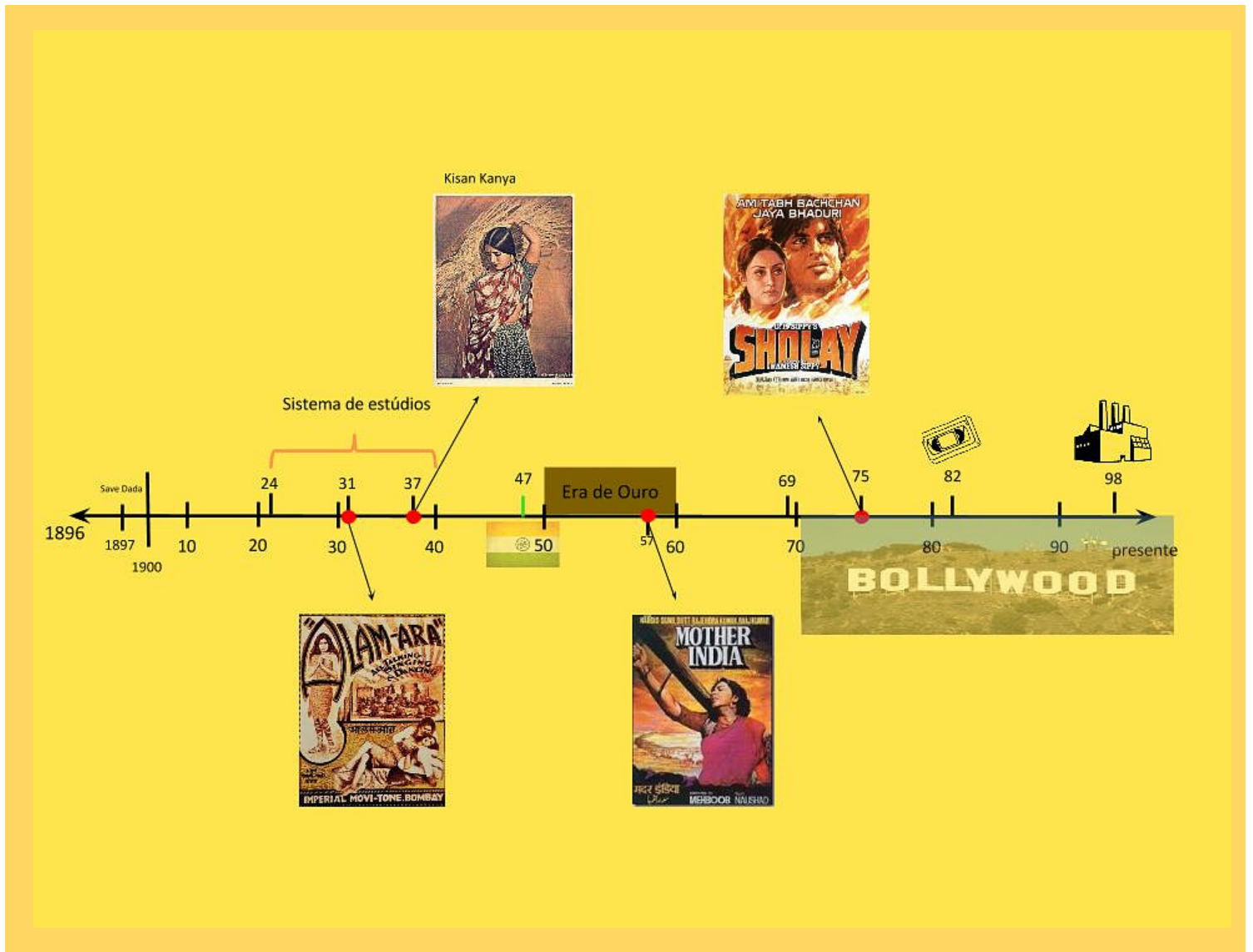
Como uma visão geral de todo esse cenário complexo indiano, é interessante entender que tanto a ideia de “submundo” contribui para as questões econômicas e estéticas do cinema, como também para o seu próprio conteúdo, ou seja, que se estende à questões identitárias em relação com o público que entende sua natureza e seu modo de fazer. Para além disso, é um cinema que não se compararia a uma estrutura “tradicional” de cinema, como o americano, por exemplo; pois apesar de algumas similaridades, a indústria indiana tem uma configuração própria que se diferencia de qualquer outra e que provoca resultados igualmente singulares: sucesso de público, autosustentabilidade, e uma estética reconhecível que garante ao cinema indiano um papel de distinção no cenário internacional.

Por fim, é interessante notar que esse processo de produção que envolve o legal, o ilegal, o legítimo e o ilegítimo, se perpetuou na Índia de maneira consistente, tornando-se o *modus operandi* dessa indústria, que vem se realimentando com a chegada de novos



elementos, particularmente a tecnologia, que permite a renovação (e a atualização) das práticas dessa indústria que se adapta aos novos contextos.

## APÊNDICE



Apêndice A: Linha do tempo de eventos significativos para a história do cinema indiano.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALLERINI, Frantiesco. **Diário de Bollywood- Curiosidades e segredos da maior indústria de cinema do mundo.** São Paulo: Summus, 2009.

BOSE, Derek. **Brand Bollywood.** New Delhi: Sage Publications, 2006.

BOSE, Mihir. **Bollywood: A History.** Stroud, Gloucestershire [England]: Tempus Pub., 2006.

CHOPRA, Rohit. **Technology and Nationalism in India.** Amherst, NY: Cambria Press, 2008.

GANTI, Tejaswini. **Producing Bollywood.** Durham: Duke University Press, 2012.

GANTI, Tejaswini. **Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema.** Routledge Film Guidebooks, 2004.

GEHLAWAT, Ajay. **Reframing Bollywood.** New Delhi, India: SAGE Publications, 2010.

KHATIB, Lina. **Storytelling in world cinemas.** London: Wallflower Press, 2012.

MISHRA, Vijay. **Bollywood cinema: Temples of Desire.** New York: Routledge, 2002.  
Mishra, Bollywood cinema.

MORCOM, Anna. **Hindi Film Songs and the Cinema.** Aldershot, Hampshire, England: Ashgate, 2007.

TIEBER, Claus. **Aristotle did not make it to India.** *In:* Kathib, Lina (Org.). *Storytelling in World Cinemas.* 1. ed. London: Wallflower Press, 2012, p. 11-24.

VALADARES, Raquel. **Bollywood e a Celebração Social – O papel das salas de cinema na Índia.** TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2008.

VASUDEVAN, Ravi. **The Meanings of Bollywood.** *Journal of the Moving Image,* 2008.  
Vasudevan, The Meanings of Bollywood.

WALSH, Judith E. **A brief history of India.** New York: Facts on File, 2006.

WYNBRANDT, James. **A brief history of Pakistan.** New York: Facts On File, 2008.

## REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS

ATHIQUE, Adrian. The global dynamics of Indian media piracy: export markets, playback media and the informal economy. **Media, Culture & Society.** University of Queensland, Australia, p. 699-717, 2008.

CBFC, Central Board of Film Certification. Film Certification. Disponível em: <[http://cbfcindia.gov.in/html/uniquepage.aspx?unique\\_page\\_id=20](http://cbfcindia.gov.in/html/uniquepage.aspx?unique_page_id=20)>. Acesso em: 26 jan. 2016.

GIRARD, Kim. Protecting against the Pirates of Bollywood. HBS Working Knowledge. Disponível em: <<http://hbswk.hbs.edu/item/protecting-against-the-pirates-of-bollywood>>. Acesso em: 29 jan. 2016.

LEAKS, Pak. Prostitution in Bollywood - Video Dailymotion. Dailymotion. Disponível em: <[http://www.dailymotion.com/video/x16438g\\_prostitution-in-bollywood\\_news](http://www.dailymotion.com/video/x16438g_prostitution-in-bollywood_news)>. Acesso em: 22 jan. 2016.

LIANG et al, **Chapter 8: India**. In: Karaganis, Joe (Org.). Media Piracy in Emerging Economies. 1. ed. [s.l.]: Social Science Research Council, 2011. Disponível em: <<http://piracy.ssrc.org>>. Acesso em: 29 jan. 2016.

RAJADHYAKSHA, Ashish. **The 'Bollywoodization' of the Indian Cinema: Cultural Nationalism in a Global Arena**. Inter-Asia Cultural Studies, p. 25-39, 2003.

SCARIA, Arul George. **Online Piracy of Indian Movies: Is the Film Industry Firing at the Wrong Target?**. SSRN Electronic Journal, Jan. 20, 2013

SHOESMITH, Brian. **FROM MONOPOLY TO COMMODITY: THE BOMBAY STUDIOS IN THE 1930S**. Perth: History & Film Association of Australia, p. 68-75, 1987. Disponível em: <<http://www.mcc.murdoch.edu.au/readingroom/hfilm/BOMBAY.html>>. Acesso em: 24 fev. 2016.

Times Group | About Us. Disponível em: <<http://www.timesmediastudies.com/aboutus.html>>. Acesso em: 22 jan. 2016.