



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

**Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação**

**CENAS VIOLENTAS CONTRA MULHERES: FEMINISMO E DISCRIMINAÇÃO
DE GÊNERO E TRANSGÊNERO NO FILME “BOL”:
Indústria do cinema Paquistanês e Indiano**

Chand Emmanuel

**Rio de Janeiro
Maio 2020
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Centro de Filosofia e Ciências Humanas**

Escola de Comunicação

**CENAS VIOLENTAS CONTRA MULHERES: FEMINISMO E DISCRIMINAÇÃO
DE GÊNERO E TRANSGÊNERO NO FILME “BOL”:
Indústria do cinema Paquistanês e Indiano**

Chand Emmanuel

Dissertação apresentada ao programa de pós graduação em Comunicação e Cultura - Linha Tecnologias da Comunicação e Estética, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Ivana Bentes.

**Rio de Janeiro
Maio 2020**

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora Ivana Bentes Oliveira, aos professores(as) da banca professor (a) Chalini Torquato Gonçalves de Barros e Suzy Dos Santos, e aos amigos(as) Matheuz Catrinck, Pedro Lauria e especialmente Viviane Rodrigues Gomes, que deram as suas contribuições para a realização deste trabalho. Agradeço, também, à instituição Universidade Federal do Rio de Janeiro que cedeu espaço para a produção deste exame.

RESUMO

Este trabalho aborda a influência do cinema na aceitação cultural da violência doméstica contra mulheres e a discriminação contra transgêneros. A aceitação do espectador paquistanês com relação à violência contra mulheres e transgêneros no cinema pode ser sentida a cada sessão, embora, também haja manifestações em contrário. Na maioria dos casos, os risos dos espectadores nas cenas de violência contra mulheres e transgêneros evidenciam a normalidade da cultura em favor desse tipo de violência. Neste trabalho, busco analisar através do filme “Bol” como uma narrativa em defesa das mulheres e dos transgêneros gerou uma recepção negativa por parte do público paquistanês. O filme traz cenas perturbadoras de violência doméstica e discriminação contra as mulheres e pessoas trans, como por exemplo: espancamentos, estupros, assédio sexual, assédio moral, ódio. Neste trabalho também contar a história da indústria do cinema no Paquistão/Índia, enfatizando o trabalho realizado por mulheres e pessoas trans no cinema.

Palavras-chave: dominação masculina, representação social de mulheres, feminismo, discriminação de gênero, cinema paquistanês e cinema indiano

Keywords: male dominance, women representation, gender discriminatio, feminism fear in Movie Bol, Pakistan and Indian cinema industry

LISTA DE FIGURAS

FIG. 1: Cartaz do Filme Top Gun, estrelado Kelly McGillis no papel de uma das melhores instrutoras da aviação dos EUA. Fonte: Metrópolis, 2019 ¹	23
FIG. 2: Cartaz do filme Jawani Phir Nahi Ani 2 Fonte: Brandsynario, 2018 ²	39
FIG. 3: Cartaz do filme Punjab Nahi Jaungi Fonte: The Asian Post, 2017.....	40
FIG. 4: Cartaz do filme Waar Fonte: Ary Films, 2013.....	41
FIG. 5: Cartaz do filme Teefa in Trouble Fonte: Geo Films, 2018.....	43
FIG. 6: Cartaz do filme Wrong No. Fonte: Ary Films, 2015.....	44
FIG. 7: Cartaz do filme Bol Fonte: Geo Films, 2015.....	44
FIG. 8: Cartaz do filme Jawani Phir Nahi Ani Fonte: Ary Films, 2015.....	45
FIG. 10: Cartaz do filme Bin Roye Fonte: Quartz India, 2015.....	47

¹ <https://www.metropoles.com/entretenimento/cinema/atriz-de-top-gun-diz-que-nao-foi-chamada-para-a-sequencia-maverick>. Acesso em 16 de maio de 2020.

² <https://www.brandsynario.com/jawani-phir-nahi-ani-2-review-the-mother-of-all-sequels/>. Acessado em 17 de maio de 2020.

FIG. 11: Cartaz do filme Na Maloom Afraad	
Fonte: Site Soopsiothe76, 2018.....	48
FIG. 12: Hollywood & Pakistani Filmmakers	
Fonte: News Pakistan TV, 2019.....	49
FIG. 12: Cena de “Bol”. Zainab e seu irmão eunuco Safi se confortam após confronto com o pai.	
Fonte: Pak101, 2011.....	63
FIG. 13: Cena de “Bol”. Marcas das lesões causadas pela violência doméstica em Zainab e sua mãe..	
Fonte: Pak101, 2011.....	66
FIG. 14: Cena de “Bol”. Hakeem Sahab com sua segunda esposa, a prostituta Meena, na noite de seu casamento.	
Fonte: Pak101, 2011.....	67

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 - CINEMA.....	13
1.1 – O que é filme?	13
1.2 – Breve história do cinema.....	14
1.3 – Imagem no cinema	16
1.4 – Cinema como mídia.....	17
1.5 – Cinema paquistanês.....	19
1.6 – Identidade de gênero no cinema.....	21
1.7– Cinema, mídia e globalização.....	24
1.8 – Impacto do cinema na sociedade.....	25
CAPÍTULO 2 - INDÚSTRIA DO CINEMA PAQUISTANÊS.....	27
2.1 - Contexto histórico.....	27
2.2 - Evolução da indústria paquistanesa de filmes na pós-independência.....	28
2.3 - Tempo de resistência (1947-56).....	29
2.4 - Tempo de reforço (1957-66).....	30
2.5 - Tempo de experiência (1967-1976).....	31
2.6 - Decadência (1977-1986)	33
2.7 - A indústria paquistanesa de filmes é revivida	34
2.8 - Um novo raio de esperança no século XXI.....	36
2.9 - O reflorescimento do cinema paquistanês	36
2.10 - 2019: nova queda da indústria do cinema paquistanês.....	37
2.11 - Dez melhores filmes paquistaneses de todos os tempos	39
2.12 - Oportunidades e desafios da indústria paquistanesa de filmes.....	48
2.13 - Discussão e análise.....	50
CAPÍTULO 3 - INDÚSTRIA DO CINEMA INDIANO	52
3.1 - Bollywood: a indústria do cinema indiano.....	53
3.2 - Diferentes fases do cinema indiano.....	54
3.3 - Anos dourados do cinema indiano.....	55

3.4 - Os anos 2000.....	57
3.5 - Funcionamento do financiamento de Bollywood	58
3.6 - A participação das mulheres no cinema indiano	59
3.8 - O impacto de Bollywood na região	59
CAPÍTULO 4. SINOPSE DO FILME "BOL".....	60
4.1 - Sobre o filme "Bol"	61
4.2 - A história do filme "Bol"	62
4.3 - Papéis sociais presentes no filme	62
4.4 - Estereótipos e o lugar das mulheres no filme "Bol"e no cinema	64
4.5 - Violência contra mulheres e pessoas trans no filme.....	69
CAPÍTULO 5. GÊNERO E TRANSEXUALIDADE	72
5.1 - Revisão bibliográfica: sexo e gênero.....	72
5.2 - Determinismo biológico.....	89
5.3 - Terminologia de gênero.....	89
5.4 - Genero e sexualidade no Paquistão.....	90
5.5. Mulheres no Paquistão.....	91
5.6- Violência sistêmica contra mulheres.....	92
5.7 - O feminismo em resposta contra a opressão.....	97
5.8 - Termo transexual no Paquistão e na Índia.....	100
CAPÍTULO 6 - CINEMA E A LUTA POR DIREITOS PARA MULHERES E TRANSGÊNEROS.....	102
6.1 - Lei matrimonial de pessoas trans no Paquistão.....	102
6.2 - Primeiro candidato trans ao parlamento paquistanês.....	103
6.3 - Paquistão inclui pessoas trans em censo nacional.....	103
6.4 - Curta-documentários sobre transgênero exibidos no Paquistão.....	103
6.5 - A primeira âncora transgênero de jornal do Paquistão.....	103
CONCLUSÃO	106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	108

ANEXO.....113

INTRODUÇÃO

O Paquistão é uma sociedade em que há o predomínio do sexo masculino. Desde nascimento, o homem atrai a atenção da família em casa, na escola, no trabalho. Tudo é permitido ao homem. Ele pode fazer o que quiser e pode mandar em tudo. Não é assim para mulheres e transgêneros³. Para estes, dificilmente será permitido que desempenhem um papel de destaque positivo para o progresso e o bem-estar da família e da sociedade. Essa pesquisa se propõe a analisar a situação na sociedade e na mídia paquistanesa, tendo como referência o filme “Bol”.

Destacamos a importância do cinema como o vigia, o espelho e o criador de mudanças da sociedade. Assim, nossa crítica ao cinema paquistanês é a falta de papéis positivos, que possam inspirar a sociedade paquistanesa a ressignificar os papéis sociais desempenhados por mulheres e transgêneros. Objetivamos tensionar o papel que o cinema pode desempenhar para que esse grupo de pessoas seja encorajado a viver livre de violência, com capacidade de prover o sustento de sua família com dignidade e sem complexos emocionais por serem quem são.

O mundo do cinema mostra em voz alta que, na realidade, o mundo é o mundo do homem. E os direitos e a vida de mulheres e transgêneros não estão sendo apresentados com precisão no cinema (FLANAGAN, 2007).⁴

Em seu livro *"Prazer Visual e Cinema Narrativo"*⁵, Laura Mulvey utiliza a teoria da psicanálise como uma *"arma política"* para demonstrar como a sociedade dominante masculina molda nossa experiência de assistir filmes e o próprio cinema em si. Segundo Mulvey, “o texto cinematográfico é organizado em linhas que correspondem ao subconsciente cultural e é essencialmente patriarcal” (MULVEY, 1975). A autora também argumenta que a popularidade dos filmes de Hollywood é determinada e reforçada por padrões sociais preexistentes que transformaram o patriarcado num padrão narrativo.

³ Usaremos neste trabalho as terminologias transgênero, transexual e trans e suas variações. O termo eunuco, mesmo popularizado no Paquistão, é rechaçado pela comunidade trans por ter conotação negativa, portanto, usaremos o termo com reservas, apenas quando for imprescindível.

⁴ “The film world loudly shows that in reality world is man's world. And the rights and life of women and transgender people are not presenting accurately in movies”(FLANAGAN, 2007).

⁵ Visual Pleasure and Narrative Cinema (LAURA MULVEY written in 1973 and Published in 1975)

Em "Prazer Visual e Cinema Narrativo", Mulvey nos traz uma análise semiótica das narrativas cinematográficas combinada a um estudo psicanalítico das estruturas de desejo e da formação da subjetividade. Assim, com a semiótica, quer decifrar como os filmes produzem os significados que produzem; e com a psicanálise, busca fornecer o elo entre o texto cinematográfico e o espectador, explicando seu "fascínio sobre a maneira como as representações cinematográficas, culturalmente determinadas, interagem com ele" (MULVEY, 1975).

Podemos inferir, então, que o que acontece no cinema é reflexo da sociedade e é justamente aqui que se insere esse trabalho. O filme "Bol", lançado em 2011, traz a narrativa de uma família que busca incansavelmente ter um sucessor do sexo masculino. Nesse propósito, várias situações de opressão e violência acontecem contra as mulheres dessa família. O filme mostra até onde um pai, socialmente visto como chefe de família, pode chegar para realizar o desejo de ter filho homem, que, na sociedade paquistanesa, representa a existência de uma família rica e próspera. No Paquistão, o filho homem representa a continuidade e segurança da família, aquele responsável por transmitir às futuras gerações a herança de valores financeiros, profissionais e de prestígio social.

No filme, esse homem é um "hakeem". Ou seja, um homem que nasceu predestinado a ocupar um espaço de liderança relacionado à saúde física, espiritual e filosófica de sua comunidade. É um lugar ocupado exclusivamente por homens e transmitido de pai para filho. Essa construção social move o desejo de "Hakeem Saab", nome do personagem, assim identificado com o título que carrega.

Na era da globalização, o principal veículo de desenvolvimento é o 'capital humano'. O filme traz a construção do homem paquistanês que, inserido na globalização, reforça a figura do sujeito universal dominador da estrutura social. À mulher paquistanesa cabe ser a estrutura complementar e explorada. As sete filhas de Hakeem Saab, assim como sua esposa, são retratadas no filme, que se insere nessa estrutura econômica, como mercadorias a serviço da reprodução e da manutenção do lar. Dessa forma, mesmo desempenhando funções estratégicas, as mulheres do filme "Bol" são marginalizadas, oprimidas e vitimizadas.

A violência contra as mulheres⁶, assim como violência sexual e de gênero⁷, inclui todos os atos de violência que são cometidos principalmente contra mulheres, pessoas trans. A extrema violência infringida a essas pessoas em "Bol" é uma manifestação de relações de poder historicamente desiguais entre homens e mulheres, e também outras subjetividades, e

⁶ Violence Against Women (VAW)

⁷ Sexual and gender-based violence (SGBV)

um dos mecanismos sociais cruciais pelos quais esse conjunto de pessoas é forçado a permanecer numa posição subordinada diante dos homens. Tanto, que o ex-secretário-geral da ONU, Kofi Annan, reconheceu em um relato, em 2006, que, em todo o mundo, pelo menos uma em cada três mulheres é abusada pelo menos uma vez na vida por algum agressor que, geralmente, é conhecido por ela (ANNAN, op cit USMAN 2018).

No filme, Hakeem Saab consegue, na oitava gestação de sua esposa, seu filho homem. Contudo, o filho é *eunuco*. No Paquistão, *eunuco*, que esse trabalho chamará de transexual ou simplesmente trans, é uma pessoa do sexo masculino⁸ que pode ser identificado de duas formas. Na primeira, ele nasce sem os testículos e com o pênis atrofiado. A segunda, é o homem já desenvolvido que tem seus órgãos sexuais removidos cirurgicamente. Na sociedade paquistanesa, o *eunuco* não é uma bênção, ele representa um homem que não pode se reproduzir e, portanto, não traz prosperidade à sua família e nem na comunidade. Assim, quando o filho nasce, Hakim se nega a dar seu nome a ele e o rejeita, reproduzindo a norma social paquistanesa sobre essas relações de poder e de gênero.

Dentro da estética do cinema *mainstream* de Hollywood, essas relações de poder e gênero podem ser percebidos em filmes de sucesso que informam sobre mulheres em papéis objetificados. Nessa estética, mulheres são retratadas com aparência sedutora, bonita e atraente, embora, na maioria das vezes, sejam dependentes dos homens ou caracterizadas como desprovidas de inteligência. No cinema Paquistânês, nem a beleza das mulheres é comumente representada, e, quando isso acontece, a virilidade e a agressividade do homem que alcançam sucesso. Assim, seja no cinema hollywoodiano ou paquistânês, o corpo das mulheres está sob domínio ou serve ao prazer e à força da figura do homem.

A violência explícita do filme “Bol” é bem recebida pelo público paquistânês que, em sua maioria, é constituída por homens. Essas violências, que refletem o domínio masculino contra mulheres e pessoas trans são mais populares, bem-sucedidas, atrativas e de boa lucratividade. O filme “Bol” foi responsável por escancarar o abismo das relações de gênero e violências contra mulheres e transgêneros, provocando grandes debates em torno das estruturas de poder da sociedade paquistanesa.

Tais imagens e representações das mulheres no filme “Bol” indicam de que forma elas estão sendo utilizadas como produto da indústria de mídia/cinema, assim como, sinalizam uma tentativa de manutenção das relações sociais e dos papéis de gênero, definidos a partir do patriarcado.

⁸ No Paquistão, *eunucos* são pessoas do sexo masculino.

CAPÍTULO 1. CINEMA

O cinema é uma arte baseada em imagens. No entanto, sozinhas as imagens podem não ser suficientes para nos contar uma história. Isso porque em termos dramáticos, essa narrativa se apoia tecnicamente em outros elementos, em especial o som. Somado às imagens em movimento, o som torna possível a transmissão de todo contexto dramático ao espectador. (RODRIGUES, 2005, p. 13).

Para Chris Rodrigues, o desenvolvimento do cinema se deve em primeiro lugar ao inventor, ou seja, aos pensadores que formularam as primeiras teorias sobre ótica, artistas, roteiristas, diretores, equipe técnica e atores; e aos homens de negócios, grupo formado por produtores, investidores, distribuidores e exibidores. Dificilmente um poderia viver sem os outros, contudo, a sobrevivência de todos eles dependem basicamente de um conjunto de pessoas que se juntam em determinado instante para ver o filme, ou seja: o público. É a ele que o filme é dirigido; ele é quem justifica todo o trabalho da indústria cinematográfica (O Cinema e a Produção, RODRIGUES 2005, p.13)

Essa construção é útil a esse trabalho porque explicita a importância do público para o cinema e essa interação é uma das questões que queremos provocar. Ao mesmo tempo que o cinema pode promover reflexões sociais importantes, ele também é dependente do aval do público, que, no fim das contas, vai justificar o aporte dos recursos necessários para movimentar a indústria cinematográfica.

O julgamento do público, com relação ao drama e as técnicas, tornou possíveis artistas como D.W. Griffith (entre outros cineastas), astros do cinema, o advento do som em 1929 pondo fim à era dos filmes mudos, os efeitos técnicos e éticos e os diversos sistemas de captação e projeção de imagens”. (RODRIGUES, 2005, p. 13)

1.1 – O que é Filme?

Corrigan e White (2004) corroboram ao descrever o filme como uma obra de arte, rica em camadas de práticas culturais. Essa forma de arte é ainda descrita como criativa e híbrida incorporada em uma matriz que se move entre 'realismo' e 'fantasia'; 'arte' e 'entretenimento'.

Filme é o resultado de uma sequência de milhares de fotografias também chamadas fotogramas. Em cada fotograma, a imagem ou o objeto está numa posição ligeiramente diferente da anterior. Assim, milhares de fotos ligeiramente diferentes umas das outras, reproduz a sensação de movimento. Por padrão, para produzir cada segundo dessa sensação de movimento, ou seja cada segundo de imagem, são necessários, idealmente, 24 fotogramas

projetados. Isoladamente, as imagens são indistinguíveis. Portanto, seu valor está na representação de um movimento contínuo que, por sua vez, só é percebido como tal devido a uma particularidade do olho humano chamada visão persistente. Esse fenômeno ótico acontece porque quando vemos um objeto iluminado por uma luz brilhante, retemos essa imagem em nossas retinas por dez segundos, mesmo depois do desaparecimento da luz. Existem vários experimentos curiosos que comprovam esse fenômeno, mas o principal é entender que vemos imagens em movimento porque o fotograma é uma sequência de imagens que, aos nossos olhos, parece ininterrupta. (RODRIGUES, 2005, p. 13).

O filme é a forma de arte mais bonita e colorida do mundo atual. Pode nos ajudar a entender melhor nossas próprias vidas, as vidas das pessoas ao nosso redor e até como nossa sociedade e cultura operam. Eles também podem esclarecer questões políticas e espirituais, fornecer catarse e perspectiva e abrir nossos olhos para novas maneiras de pensar, sentir e seguir nossas vidas. Filme é tecnologia (foto tirada na câmera e edição de celulóide), o filme é o negócio e o entretenimento, e o cinema é a estética.

Como produto cultural e meio, o filme pode ser visto como um meio importante para a criação de significado. O cinema e o filme estão incorporados à cultura e, portanto, é uma interessante relação entre filme, cultura, ideologia e público. O cinema é considerado uma arte difusa e poderosa, enquanto as estrelas do cinema são frequentemente vistas como "ícones culturais" (BROWNE, 1997).

O filme combina três elementos poderosos, a imagem, a história e o som, para dar contexto e significado à história. O filme nos conta histórias sobre temas de experiências cotidianas como amor, esperança, morte, bem, mal, violência e paz. Portanto, o filme é atraente para pessoas de diferentes faixas-etárias, porque conta histórias com as quais poderíamos nos associar. Em grande parte, também conta nossas histórias pessoais, a da comunidade e do mundo em que vivemos.

1.2 – Breve história do cinema

Entendemos ser necessário dedicarmos breves momentos sobre a história do cinema a fim de que possamos explorar a importância desse meio para o compartilhamento de narrativas e valores. No século XIX, os desafios da ótica, como já vimos, incentivaram muitas pessoas a tentar construir um aparelho que fizesse as imagens serem projetadas em movimento. O primeiro cientista a conseguir esse feito foi o belga Joseph Antoine Ferdinand Plateau. Em 1832, ele desenvolveu o fenacístoscópio, que consistia em dois discos acoplados a um mecanismo. O disco da parte inferior tinha figuras pintadas levemente diferentes

daquelas do disco superior, como se estivessem completando suavemente o movimento. Havia também orifícios no disco superior. Assim, quando os dois discos giravam na mesma velocidade, as pessoas que viam as figuras através dos orifícios tinham a sensação de que as imagens estavam em movimento.

Porém, foi de Eadweard Muybridge a primeira experiência de sucesso com fotografias em movimento. Aconteceu em 1877, quando conseguiu fotografias instantâneas de um cavalo numa pista de corrida. Para conseguir esse feito, ele teve que conectar os obturadores de cada câmera por um fio à pista de corrida. Dessa forma, “à medida que o cavalo corria, ele quebrava cada fio, acionando o obturador da câmera expondo o filme da cada uma delas” (RODRIGUES, 2005, p. 15/16).

A profusão de experimentos para a produção das imagens em movimentos era tão grande que, no final do século XIX, encontramos registros de inúmeros inventores desenvolvendo trabalhos relacionados, tais como: Thomas Armat, Thomas A. Edison, Charles F. Jenkins e Woodville Tatham, dos EUA; William Friese-Greene e Robert W. Paul, da Inglaterra; e os irmãos Louis e Auguste Lumière e Étienne Jules Marey, da França. Todos, quase ao mesmo tempo, promovem descobertas e avanços na produção de imagens em movimento. De acordo com Chris Rodrigues “é praticamente impossível dizer quem foi o primeiro a produzir e projetar imagens em movimento” (RODRIGUES, 2005, p. 15/16).

Vale registrar nessa etapa do trabalho, que as “sombras chinesas”, técnica que também usava a câmara escura para projetar imagens ou fotografias, faz parte dos antecedentes históricos das imagens cinematográficas. No entanto, de fato, foi com a visualização das imagens em movimento que a técnica do cinema teve seu salto qualitativo e quantitativo.

No início, os primeiros filmes tinham uma duração muito limitada, apenas uns minutos. Os pioneiros do cinema saíam com suas câmeras nas ruas para gravar a vida cotidiana das pessoas. Os irmãos Lumière, por exemplo, capturavam o cotidiano de operários saindo das fábricas, de pessoas na praia etc. Achavam que suas filmagens tinham apenas interesse científico e simplesmente descritivo, uma vez que não previam um futuro maior para sua invenção.

Nessa época, os filmes foram projetados em teatros, cafés e feiras locais, logo depois, início do séc. XIX, surgiram as primeiras salas de cinema. A partir desse momento, o cinema passou a adotar uma nova abordagem. Passou a contar histórias de ficção para divertir os espectadores ao invés de simplesmente retratar o cotidiano. Neste contexto, surgiram os primeiros efeitos especiais. Destacamos o filme “Viagem à Lua”, de 1902, que contou com

uma decoração, que renunciou a cenografia, além de todos os elementos próprios da indústria cinematográfica contemporânea: produção, roteiro, montagem, entre outros.

Ao longo do tempo, a linguagem cinematográfica foi sendo aperfeiçoada, assim como as tecnologias - captura de imagem e som, exibição, armazenamento, efeitos especiais - relacionadas com essa indústria.

Na década de 1920, já existiam os cineclubes e a indústria de Hollywood passou a dar seus primeiros passos. Em 1927, houve uma transformação revolucionária: a introdução do som nos filmes, cujo pioneirismo coube ao título ‘O cantor de jazz em 1927 nos Estados Unidos pelo diretor Alan Crosland’. E os avanços tecnológicos não param mais de acontecer. No final dos anos 40, o cinema em cores era uma realidade. As superproduções foram possíveis graças à incorporação do sistema technicolor, que lentamente converteu o cinema preto e branco em uma relíquia do passado.

1.3 – Imagem no cinema

A captura das imagens cinematográficas é bem parecida com a imagem captada por uma máquina fotográfica - pelo menos em princípio. A principal diferença é com o registro das imagens que deve ser feito em velocidades superiores a 24 fotogramas (ou fotografias) por segundo. Por fim, é a luz que passa através da lente que permite registrar a imagem em uma fita de celulóide fotossensível banhada com uma camada de nitrato de prata. Captar os fotogramas nessa velocidade, requer uma série de movimentos precisos para que o filme não tenha manchas ou qualquer outro erro que comprometa a definição de imagem”. (RODRIGUES, 2005, p. 14)

Do que se trata a experiência de ir ao cinema, será simplesmente ver um filme? O que é percebido a partir das imagens cinematográficas? Entendemos que vemos um fenômeno de redução da realidade em que a imagem, portanto, é uma imagem "de alguma coisa" carregada de intencionalidade. Dessa forma, ela aponta para uma realidade além de si mesma que, no entanto, é uma realidade transcendente, já que não é "dada" pelas próprias imagens em si, e sim por imagens que trazem representações dos objetos da cena.

Não somente o objeto “real” ou “transcendente” é colocado entre parênteses. O sujeito da ação cinematográfica também sofre uma redução. A imagem do cinema, embora construída por seres humanos específicos (diretor, cinegrafista, editor), não é dependente deles ou de qualquer outro sujeito individual ou psicológico para o seu significado (BUCK-MORSS, 2009).

1.4 – Cinema como mídia

Na sociedade contemporânea, as descobertas e o desenvolvimento fazem parte do cotidiano e a mídia atua como um poderoso mecanismo de mudança sociocultural. Interferem substituindo os valores anteriores e explorando outros, criando as mais diferentes realidades ocultas sobre a composição geral da vida. Por isso, a mídia eletrônica se tornou uma das mais importantes fontes imediatas de informações, bem como um dos melhores provedores de entretenimento. A partir dessas reflexões, conseguimos entender porque um dos principais focos do estudo da comunicação de massa têm sido os efeitos sociais, culturais e psicológicos do conteúdo e uso da mídia (PERSE, 2008).

O professor inglês Graeme Burton, autor de *Mídia e Sociedade*, publicado em 2005, reconheceu que a influência da mídia se dá por meio de atos de comunicação e que as indústrias de mídia são como produtoras de significados.

Todos os atos de comunicação produzem significados. É o poder desses significados, o que fazemos a eles, que molda relacionamentos, exerce influência, modela a realidade, gera comportamentos de dominação e sentimentos de subordinação (BURTON, 2005).

Acreditamos que, de fato, a mídia tenha uma capacidade extraordinária de dialogar com o público. Dessa forma, ela é vista como ferramenta que exerce poderosas influências sobre o público, sendo capaz de interferir sobre as crenças e os valores do público. No Paquistão, por exemplo, a entrada da mídia eletrônica trouxe efeitos muito potentes na vida cultural, social e moral das pessoas, passando a exercer um forte feitiço sobre a população.

Destacamos que essa explosão da adoção do audiovisual na sociedade paquistanesa não foi uma simples mudança na adoção de sistemas de mídia. Isso se deu também em virtude da pouca absorção da mídia impressa num país com índice altíssimo de analfabetismo. Sem requerer a alfabetização, a mídia eletrônica, em especial, a audiovisual, se faz compreensível através de suas imagens e da oralidade. O professor Joshua Meyrowitz destaca positivamente a influência das cenas visuais sobre o público, já que com a televisão, telefone e rádio o acesso ao conhecimento e à informação é compartilhado por todos, independentemente das habilidades de alfabetização. Assim, a mídia eletrônica teria a capacidade transformadora de nivelar, pelo menos no acesso à informação, classe, idade e outras diferenças sociais (MEYROWITZ, apud LAUGHERY, 2007, p. 84/85).

Com baixas taxas de alfabetização, o cinema, no Paquistão, é um importante meio de comunicação de massa, pois a população paquistanesa mais pobre tem no cinema um veículo de informação e diversão. Segundo Ali e Ayesha (ALI e AYESHA, 2015, p. 68), “A mídia é a maneira mais rápida e eficaz de transformar as concepções de audiência”, ou seja, converter as relações e estruturas sociais em espetáculos ou possibilidades de representações midiáticas, como também ocupa papel estratégico de influenciar transformações sociais. “O cinema é um dos componentes vitais da mídia, é um excelente meio de contar histórias e gera a autenticidade mediada de tal maneira que as pessoas começam a fixar suas emoções no meio.” (ELSAESSER; BUCKLAND, 2002, *apud* ALI; AYESHA, 2015, p. 68).

Além de importante agente de mudança sociocultural, o cinema é considerado uma fonte de entretenimento disponível ao alcance da maioria da população e um potente meio de transmissão de novos valores e códigos de conduta. (PERSE, 2001, p. 29).

No entanto, os filmes não conseguem propagar inteiramente a cultura ou as atitudes que representam, mas, de alguma forma, conseguem criar uma brecha na vida da plateia, resultando num envolvimento contínuo das pessoas com o texto, fabricando outros significados, consciente ou inconscientemente. Burton sustenta da seguinte forma:

“Os textos da mídia pretendem envolver as pessoas, transmitir algum tipo de informação e produzir reações em seu público que justifiquem a continuação da produção”. (BURTON, 2005)

Além disso, é um meio de comunicação não-verbal capaz de comunicar a partir do silêncio, das expressões faciais, da linguagem corporal etc. A linguagem falada não é uma barreira no que diz respeito ao cinema. Dotado de uma linguagem própria, gramática visual do cinema não é uma barreira para o público que a compreende sem muito esforço. Em outras palavras, a natureza do cinema o torna um meio de massa bastante poderoso.

Assim, há muitas maneiras de entender o cinema. Como arte é uma síntese única com outras formas de criação artística, combinando literatura, interpretação e outros elementos criativos. Como espetáculo, pode-se afirmar que tem sido um grande meio de entretenimento de massa.

Por fim, reforça-se o cinema como uma das mídias mais populares de comunicação. Através do cinema, o diretor se comunica com o público, que é extremamente importante em todo esse processo. A ação na tela não ocorre entre os atores de um filme; em vez disso, a

ação ocorre entre os atores e o público. A fusão de várias artes torna o cinema um complexo e também eficaz meio de comunicação. A linguagem cinematográfica é tão potente que consegue chegar a todas as pessoas, independentemente de padrão social, cultura e escolaridade. O cinema não conta, mostra. O cinema inside na mente do público quase como um poder magnético.

1.5 – Cinema paquistanês

Decidimos nos debruçar sobre o filme “Bol” porque ele é um marco no cinema paquistanês. Como já indicamos, o cinema é a atividade cultural de maior prestígio no Paquistão. Para os paquistaneses, equivale ao teatro de Shakespeare para a Inglaterra ou a pintura de Leonardo Da Vinci para a Itália. “Bol” adotou uma postura questionadora sobre o machismo e o sexismo contra mulheres e pessoas transexuais e isso é, sem dúvida, muito ousado. Reconhecemos que o cinema é uma ferramenta poderosa que tanto pode servir à manutenção de papéis de gênero relacionados ao patriarcado quanto se propõe a desafiar esses papéis. O que se propõe com esse trabalho é trazer uma abordagem sobre a importância do cinema na sociedade paquistanesa e enfatizando seu potencial para propor novos modos de vida e de relações em sociedade.

“Bol” é uma palavra de uma das línguas oficiais do Paquistão, Urdu, que significa “falar”, em português. Esse idioma, amplamente falado também na Índia, no Paquistão, em Azad e Jammu Kashmir, congrega 70 milhões de falantes nativos. O outro idioma oficial do Paquistão é o inglês, herança da colonização britânica; sendo Urdu, o preferencial. Urdu é uma palavra árabe e persa que significa *lashker*, em inglês, exército, soldado ou comboio. No Paquistão, filmes, novelas e programas de auditório são produzidos em Urdu. Documentos escritos, comunicação pública, exames, leis, periódicos, literatura, são registrados tanto em Urdu quanto em Inglês.

Segundo Aqsa Iram Shazadi (AQSA IRAM SHAZADI, 2015, p.17), desde sua criação, em 1995, pelos irmãos Lumière, o cinema tem desempenhado importantes funções de entretenimento e comunicação. Esse dispositivo tem sido desde então um meio de entretenimento, formação de idéias, educação e propaganda também. Na contemporaneidade, o cinema é considerado o meio mais eficaz de comunicação de massa.

Existem várias indústrias de cinema em diferentes países do mundo. A indústria cinematográfica norte-americana, com sede em Hollywood, é conhecida como indústria cinematográfica de Hollywood; a indiana, com sede em Mumbai (também chamada Bombaim), é conhecida como Bollywood; a indústria cinematográfica do Paquistão foi

popularizada como Lollywood. Inicialmente centrada em Lahore, em 2007 essa indústria migrou para a cidade portuária de Karachi.

Na Índia britânica, Lahore e Bombaim foram os principais centros do cinema, mas após a partição do subcontinente Índia-Paquistão, o principal colaborador dessa indústria mudou-se para a Índia e, como resultado, a recém-formada indústria cinematográfica do Paquistão teve que se estabelecer com recursos limitados.

Desde o início, a indústria cinematográfica paquistanesa produziu filmes sobre diferentes temas, que variam da abordagem de questões sociais, políticas às religiosas. Lollywood viu o surgimento de diferentes gêneros de cinema e viu também a era de ouro dos filmes em Urdu, bem como o advento da cultura *Gandasa* (*Axe/machado*) na tela de prata.

Qualquer que seja o tema dos filmes, ou qualquer gênero que tenha florescido em épocas diferentes, as mulheres e transgêneros sempre permaneceram sub-representados e sempre foram dominados por homens como são dominados na vida fora da representação cinematográfica. Das heroínas *Chui Mui* (mansas e dóceis) das películas Urdu às fortes *Heer* (princesas), as mulheres sempre foram mostradas como subordinadas aos homens, reprimidas e obrigadas a obedecer ao marido, pai e familiares masculinos.

Os filmes paquistaneses têm sido considerados o espelho da sociedade, de modo que a representação de mulheres e eunucos no cinema é, de fato, o cotidiano da vida de mulheres e transgêneros. O Paquistão é uma sociedade dominada por homens, onde mulheres e pessoas

trans são tratadas como cidadãs de segunda classe. A sociedade paquistanesa lhes impõe normas sociais repressivas em relação às suas subjetividades que são sempre suprimidas em nome da chamada honra da família. Portanto, a representação das mulheres como “*chui mui*”, sem voz, sexualmente objetivadas e sujeitas às expectativas da sociedade patriarcal é a imagem da mulher na vida real. (FARHAT ULLAH, 2018)

O papel da mídia no Paquistão não pode ser subestimado. Ela é considerada uma ferramenta para a produção e disseminação de ideologias que servem aos interesses do grupo/classe que exerce controle econômico e político sobre ela no país. A mídia ocupa um lugar estratégico no jogo das relações de poder dentro de uma formação social. Sendo o cinema um meio que pode provocar questionamentos sobre valores e normas sociais adotados em uma determinada sociedade, e sendo o cinema a principal fonte de entretenimento no Paquistão, o cinema no país é um dispositivo muito importante. Esta é a melhor fonte de entretenimento, mas também é usada para informação, educação e, além disso, como uma ferramenta de propaganda para formar opinião ou conversar com a opinião mundial. (BUCKLAND, 2011).

Do diretor Shoaib Mansoor, o filme “Bol”, que, como já dissemos, significa falar ou dizer, é um drama social que mostra o domínio masculino, a violência doméstica contra as mulheres, a representação feminina sem valor e a discriminação contra mulheres e transgêneros. No filme, quando Hakeem Sahab, o pai, bate na esposa e nas filhas, passa a idéia de que elas devem ser espancadas e que transgêneros devem ser discriminados e estuprados. Contudo, ideologias não são construídas do dia para noite; elas são construídas num tempo social e são devidamente usadas para se referir a qualquer conjunto de crenças. No cinema, menos interessa o filme em si do que os pensamentos provocados por ele. Esse é o conjunto de crenças que o filme “Bol” coloca em questão. Assim, o objetivo da análise do filme é focar e aumentar a conscientização sobre as questões relacionadas à representação cinematográfica de mulheres, a partir do feminismo, e pessoas trans.

1.7 Identidade de gênero no cinema

No livro “*Feminisms - Diversity, Difference, and Multiplicity in Contemporary Film Cultures*”, Laura Mulvey nos traz a perspectiva da apropriação dos meios tecnológicos empregados para criar ativismos. Ela defende que o cinema pode ser um recurso a ser utilizado para questionar estruturas de poder que ainda buscam subjugar as mulheres. Assim, o cinema feminista desempenharia um papel notável ao influenciar e moldar papéis e identidades de gênero. Sobre os estudos de Mulvey, Lia Mendes acrescenta:

“O principal objetivo prático da teoria era a conscientização e a denúncia da imagem midiática da mulher, principalmente a negativa, pois as mulheres eram representadas em papéis marcados, como vampiras, prostitutas, interesseiras, mães, professoras e outros estereótipos.” (MENDES, 2016)

Uma das razões pelas quais Hakeem Sahab, protagonista do filme, quer ter um filho é porque o filho, do sexo masculino, é considerado na sociedade paquistanesa como sendo o vencedor, aquele que sustenta a casa, que pode apoiar financeiramente o pai quando este se aposentar e também pode ser um líder religioso como ele.

Se acreditamos que o pensamento e aspectos culturais possam ser alterados por influência das ideias compartilhadas pelo cinema (NEIL M. MALAMUTH, 1986), defendemos que o cinema pode inspirar, provocar, mobilizar ideias para mudar a representação das mulheres. “*Top Gun*” (Ases indomáveis, em português), produzido pela indústria cinematográfica hollywoodiana, em 1986, e dirigido por Tony Scott, fez grande sucesso no Paquistão. No filme, a protagonista Charlie, vivida por Kelly McGillis, é uma instrutora da escola de pilotos de caça da Força Aérea Norte-americana que vive um romance

com um novo aviador, Maverick, vivido por Tom Cruise, mais novo, além de emocionalmente e intelectualmente menos preparado que ela.

Quando esse filme foi exibido no Paquistão, as mulheres paquistanesas começaram a se perguntar se podiam ser tão bem sucedidas como a protagonista de “Top Gun” e reivindicaram alguns direitos. Eis a capacidade de mobilização da linguagem cinematográfica que desejamos que se concretize no Paquistão.



FIG. 1: Cartaz do Filme Top Gun, estrelado Kelly McGillis no papel de uma das melhores instrutoras da aviação dos EUA. Fonte: Metrópolis, 2019⁹

Gênero é uma construção formada a partir do entendimento de que os papéis desempenhados por homens e mulheres são dados pela sociedade e se correlacionam com sua cultura. Portanto, não são fruto de forças naturais que tornaram esses papéis imutáveis. No entanto, justamente por serem produto da cultura, dependem do desejo social de mudar a atribuição desses papéis. Por exemplo, no Paquistão, os homens desempenham papéis de gênero relacionados a prover os recursos financeiros da família; ter o direito de tomar decisões sobre suas irmãs, esposas e filhos e filhas, sobre sua educação, trabalho e até mesmo sobre o futuro parceiro das mulheres de sua família. Na sociedade paquistanesa, espera-se que as mulheres cuidem da casa e da família em tempo integral, portanto, não é importante que elas tenham ensino superior e trabalhem. Também não é considerado ideal que a mulher

⁹<https://www.metropoles.com/entretenimento/cinema/atriz-de-top-gun-diz-que-nao-foi-chamada-para-a-sequencia-maverick>. Acesso em 16 de maio de 2020.

paquistanesa saia às ruas, fale em público, demonstre atenção ou afeto em público e participe de campanhas políticas.

Desde o início do cinema de ficção, um grande número de filmes expressou dúvidas e crenças sobre a relação entre identidade corporal e identidade psicológica. Além de serem fantasias disfarçadas de ciência, essas crenças e questionamentos tem na cultura contemporânea, um peso antropológico e filosófico significativo. O que determina a identidade pessoal? A resposta que os filmes nos dão - mas, também, um grande número de filósofos e cientistas - é clara: é o cérebro quem determina a identidade pessoal. Este órgão aparece como única parte do corpo de que precisamos para sermos nós mesmos. Ele parece possuir uma autonomia quase total relativamente ao corpo ou constituir-se como aquela parcela do corpo necessária para definir uma pessoa. Os homens e as situações são representados como se houvesse um corpo cerebral e um corpo extracerebral susceptíveis de existirem independentemente um do outro. (DUARTE e VIDAL, 2009, p. 134)

Na ficção científica e filosófica da entidade formada pelo corpo de um indivíduo A com o cérebro de um indivíduo B, a tendência é afirmar-se que ela é a pessoa B. Mas, em que condições, em quais circunstâncias e sob que constrangimentos e limites? É nesse contexto que se pode falar de “sujeito cerebral” e utilizar a expressão para designar uma figura antropológica chave da modernidade, a do ser humano como cérebro, tema que orienta a análise dos filmes que apresentamos neste texto e muitos outros (VIDAL, 2009a, 2009b).

Portanto, se uma pessoa é homem e desempenha papel de gênero relacionado aos homens, sua identidade de gênero é masculina. No entanto, seu papel de gênero só será masculino se ele demonstrar características tipicamente masculinas em comportamento, vestuário e / ou maneirismos. Assim, o papel de gênero costuma ser uma expressão externa da identidade de gênero, mas não necessariamente. Na maioria dos indivíduos, a identidade e o papel de gênero são congruentes.

1.8 – Cinema, mídia e globalização

Na era atual da globalização, cinema como mídia é considerada a ferramenta mais poderosa da educação em massa. O avanço das mídias sociais, aplicativos de mídia social, como Facebook, Instagram, Youtube e outros dispositivos tecnológicos, têm impactos predominantes em nossas vidas, nas nossas maneiras de pensar, nas opiniões que emitimos sobre questões educacionais, éticas, políticas, sociais e econômicas.

A mídia pode produzir efeitos sociais que abrangem as dimensões “positiva” e “negativa”. A mídia está entre os muitos varejistas sociais de primeira linha nas sociedades

de todo o mundo. TV, revistas, jornais, rádio, cinema, publicidade, internet e outras chamadas “mídias inovadoras” ou “tecnologias avançadas” subjagam se já não invadem grande parte do nosso tempo de entretenimento e, na verdade, do nosso tempo de trabalho. Os meios de comunicação transmitem estratégias, valores, normas, atitudes e comportamentos que socializam e constroem a realidade social daqueles que os usam por um grande tipo de motivos. (USAMAN, 2018)

1.9 - Impacto do cinema na sociedade

O cinema tem se tornado um meio influente na sociedade para cultura, educação, entretenimento e publicidade. É uma fonte de reflexão para as massas não somente no Paquistão, mas ao redor do mundo.

Ele é instrumental em nos ajudar contra o tédio e nos oferecer uma possibilidade de suspender o tempo por algumas horas, levando o espectador para um domínio de imaginação distante das preocupações rotineiras. O mundo do cinema tem sempre sido um furor para a geração mais jovem desde seu surgimento. A juventude se identifica com esse meio de comunicação e o segue com entusiasmo. Portanto, a geração jovem e, mais frequentemente, os adolescentes, são os impactados pelo cinema, que, com frequência, atende a demanda de transformação da juventude.

Além de ferramenta poderosa, como já enfatizamos, o cinema é também uma indústria e, como tal, desempenha um papel econômico importante para as pessoas. O cinema tem definitivamente diversos benefícios diretos sobre outras mídias.

Pesquisas contemporâneas também têm revelado aspectos mais profundos do impacto dos filmes na sociedade. Em um artigo de 2005 por S. C. Noah Uhrig, pesquisador da Universidade de Essex, no Reino Unido, intitulado, “*Cinema is Good for You: The Effects of Cinema Attendance on Self-Reported Anxiety or Depression and ‘Happiness’*”, o autor descreve como “os aspectos narrativos e representacionais dos filmes os tornam uma forma de arte totalmente única”. Além disso, a experiência coletiva dos filmes como arte os processa como uma atividade de lazer totalmente diferente. As propriedades únicas de se frequentar o cinema podem ter efeitos decisivamente positivos sobre a saúde mental. Ir ao cinema, segundo esse estudo, pode ter efeitos independentes e consistentes no bem-estar mental, pois, a estimulação visual pode desencadear uma gama de emoções e a experiência

coletiva dessas emoções poderia proporcionar um ambiente seguro no qual se experimenta papéis e emoções que, de outra forma, nós não seríamos livres para experimentar. Frequentar o cinema pode ser tanto uma experiência pessoalmente expressiva, boa diversão, e terapêutico ao mesmo tempo. Em um estudo um tanto inovador, Konlaan, Bygren e Johansson descobriram que frequentadores assíduos do cinema possuem taxas de mortalidade particularmente baixas - os que nunca frequentaram o cinema tinham uma mortalidade quase quatro vezes maior que aqueles que visitam o cinema ao menos ocasionalmente (KONLAAN, BYGREN e JOHANSSON, 2000). Enfatizamos, com essas pesquisas, os efeitos benéficos do cinema tanto como entretenimento quanto como forma de interação social, além de desenvolvimento cultural e artístico, bastante importante para ao desenvolvimento humano.

CAPÍTULO 2. INDÚSTRIA DO CINEMA PAQUISTANÊS

Lollywood é um termo cunhado a partir de Bollywood e Hollywood para representar a indústria cinematográfica paquistanesa. É considerado o centro de produção de longas-metragens, principalmente, em Urdu, além de outros idiomas regionais. Até 1971, a indústria cinematográfica paquistanesa tinha três centros de produção de filmes: Dhaka, Karachi e Lahore. No entanto, depois da separação de Dhaka (capital de Bangladesh), Lollywood perdeu um de seus principais centros de produção, isolando ainda mais Lahore durante o período de Lei Marcial, imposto de 1978 a 1988.

Esse capítulo é sobre a jornada histórica do cinema paquistanês ao longo dos últimos 68 anos, identificando os principais fatores que ocasionam as ascensões e quedas da indústria cinematográfica no Paquistão. Este estudo pode abrir caminhos para que seja considerada a importância do cinema como fator de impulsão de mudanças culturais - uma vez que não existe uma pesquisa de campo realizada localmente. No entanto, o trabalho tem suas próprias limitações. Na ausência de estudos de pesquisa anteriores e gravações de qualidade de filmes antigos, essa pesquisa se baseia fortemente nas fontes secundárias disponíveis e na literatura e na mídia. O estudo segue a abordagem temporal, trazendo um panorama das condições sociopolíticas e econômicas de diferentes épocas e seu impacto na indústria cinematográfica paquistanesa.

2.1 Contexto histórico: indústria cinematográfica paquistanesa na pré-separação de Lahore (1930 a 1946)

Em 1928, chegaram a Lahore, Kardaar e Ismael para montar um estúdio e uma produtora de cinema. Contrataram para seus projetos importantes artistas: Hiralal, Gul Hameed, Nazeer, Pran Sikhand, Ahmed Deen e atrizes como Kaushalya Devi, Gulzaar e Mumtaaz. Naquele tempo, as filmagens eram feitas durante o dia, mas não ficavam apenas no estúdio, as locações eram enriquecidas com locais históricos.

Na década de 1930, a indústria cinematográfica de Lahore foi muito influenciada por Hollywood em todas as esferas da produção, incluindo histórias, atuação e figurinos. Os heróis nativos dos anos 30 apareceriam como Douglas Fairbanks e Errol Flynn - estrelas de Hollywood. Na Índia, ao contrário do Paquistão, as indústrias de filmes de Bombaim e Calcutá já estavam experimentando filmes sonoros. Bombaim, por exemplo, lançou o primeiro filme sonoro Indo-Pak (produção da Índia e do Paquistão, antes da separação) em

1931, intitulado “Alam Ara”. A obra é a estréia de Kardar Husn Ka Daku na direção cinematográfica. Porém, foi o trabalho em “Heer Ranjha”, seu primeiro filme sonoro, produzido e lançado em Lahore, no Paquistão, em 1932, que o colocou definitivamente no rol dos principais diretores de cinema do país.

Até hoje, a região de Bhati Gate, perto de Lahore, produziu alguns dos atores, escritores e artistas mais notáveis de acordo com a Academia Chelsea de Cinema de Punjab.

Após a divisão do subcontinente, que veio com o estabelecimento de dois estados separados, Paquistão e Índia, a grande maioria dos artistas e diretores que estava em Lahore se mudou para a Índia. A indústria restante, deixada para trás, seria mais tarde reconhecida como Lollywood.

2.2. Indústria paquistanesa de cinema pós-independência

Imediatamente após a partição, o recém-fundado Paquistão enfrentou uma fuga de cérebros quando todos os seus trabalhadores altamente talentosos e qualificados migraram para a Índia, incluindo a maioria dos atores e diretores. De acordo com o Cinema do Paquistão (2010), a escassez de equipamentos de filmagem paralisou ainda mais a indústria cinematográfica do país. Os principais cineastas tomaram a partição do subcontinente fazendo um acordo político que não perturbariam o patrimônio comum da cultura, arte, literatura, música e filmes. Eles pensaram que uma vez terminado o motim e as revoltas sociais, o fluxo de pessoas, negócio, comércio e atividades culturais seriam retomados como antes. Como a indústria cinematográfica paquistanesa recém-nascida era jovem demais para atender à demanda dos cinéfilos nativos, os filmes indianos continuaram a ser exibidos no país mesmo após 1947.

A separação levou vários cineastas e distribuidores Hindus e Sikh bem estabelecidos a deixarem instantaneamente o país devido à pressões sociais e políticas. Os principais distribuidores, esperando retornar à normalização das condições, deixaram seus negócios nas mãos de funcionários ou associados com menos poder de decisão. Apesar de a importação gratuita de filmes indianos ter mantido os cinemas locais funcionando, a fraternidade de cineastas recém-migrados começou a pressionar o governo da época para restringir e proibir as importações e a exibição de filmes indianos, pois consideravam a competição totalmente injusta diante da ausência de financiadores e instalações para produções locais. Contudo, a separação também promoveu um fluxo de cineastas de Bombaim e Calcutá para o Paquistão,

alguns imediatamente após a partição e outros posteriormente. Eles fizeram de Lahore, na época, a única cidade ativamente envolvida na produção de filmes.

Entre os primeiros migrantes destacaram-se o diretor e os produtores: Nazir, Daud Chand, Zahoor Raja, Shukat Hussain Rizvi and Sabtain Fazli; atores: Noorjahan, Santosh Kumar, Ghulam Muhammad, Ajmal and Shamim Bano; músicos: Feroz Nizami, Ghulam Haider, Rashid Attre and Khursheed; letristas e escritores: Saadat Hussan Manto, Nazir Ajmeri, Tanveer Naqvi and Arsh e técnicos: Murtuza Jilani, Pyare Khan, Bhayaji A. Hameed, para citar alguns.

Em 1962 o Conselho de Censores do Paquistão levantou uma barreira inicial contra a liberdade de expressão ao proibir dois longas-metragens, *Roohi* e *Wada*, dirigidos por S.U. Syed e W.Z. Ahmed. Esses foram os primeiros filmes a serem banidos por propagar a ideologia socialista, sob o pretexto de que a recém-criada República Islâmica do Paquistão não podia se dar ao luxo de projetar o comunismo na tela grande. Após a proibição desses dois filmes, nenhum cineasta ousou tocar em questões sociopolíticas sensíveis. A política de autocensura dificultava o desenvolvimento do cinema no país desde o início.

2.3 - Tempo de resistência (1947-56)

O primeiro filme paquistanês, após a independência foi *“Teri Yaad”*, estreou em Prabhat, Lahore, em agosto de 1948. Asha Posley, Nasir Khan (irmão de Dilip Kumar), estrelaram a produção dirigida por Daud Chand com música de Nath. O filme fracassou e não pôde satisfazer ninguém, exceto os distribuidores locais.

“Do Ansoo”, lançado em abril de 1950, foi o primeiro filme em Urdu, a celebrar 25 semanas na liderança da audiência, estrelado por Santosh Kumar, Ajmal, Alaudin e Kamal Khanum. Foi uma produção de Naubahar, dirigida por Anwar Kamal Pasha. Quando o filme *“Chanwey”* usou o idioma Punjabi (outra língua paquistanesa) ditou tendências e foi sucesso instantâneo. Além da questão do idioma, esse é o primeiro filme paquistanês dirigido por uma mulher, a famosa Noor Jehan. Ela também desempenhou o papel principal, com Santoosh Kumar. A obra foi produzida por seu marido, Shukat Rizvi, em seu próprio estúdio. A música foi composta por Feroz Nizami enquanto o roteiro foi escrito por Imtiaz Ali Taj. (Cinema do Paquistão, Mushtaq Gazdar, 1997).

Outro filme em Urdu, *“Sassi”* (1954), fez história como o primeiro filme paquistanês que cativou os espectadores por 50 semanas. O elenco do filme incluía ícones das telas de prata: Sabiha Khanum, Sudhir, Asha Posley, Nazar e Saleem Raza. Foi dirigido por Daud Chand para Ever Ready Productions. Um filme de mega orçamento, foi rodado nos locais

mais belos do país e considerado um clássico de sucesso da história do cinema paquistanês. (Cinema do Paquistão, Mushtaq Gazdar, 1997).

Hamari Zaban, lançado em 1955, foi a primeira produção de Karachi que lançou as bases para inauguração de um outro centro de cinema no país. Embora nenhum estúdio adequado existisse em Karachi naquela época, a rede de exibição foi amplamente expandida. Os principais estúdios definiram ali seus departamentos de publicidade, anunciando suas produções e projetando grandes estrelas do cinema através da mídia. As campanhas de publicidade foram tão bem sucedidas que transformaram as estrelas de cinema, incluindo Noor Jehan, Santosh e Sabiha, que migraram de Calcutá e Bombaim, a desfrutaram do status de quase deidades, com características de adoração, pelos espectadores.

Por outro lado, foi um período difícil para a nova geração de artistas que se esforçaram bastante para provar seu potencial. A segunda geração das estrelas do cinema que iluminou o céu da indústria cinematográfica do Paquistão incluiu Darpan, Musarrat Nazir, Nasreen, Aslam Pervaiz, Yasmeen, Shahina, Yusuf Khan, Zeenat e S. Gul, para citar alguns.

2.4 - Tempo de reforço (1957-66)

Em 1958, o renomado jornalista cinematográfico, Ilyas Rasheedi, lançou um *Nigar Awards* - uma publicação anual para divulgar a excelência de desempenho em várias categorias de produção cinematográfica.

Um dos filmes mais importantes da época foi o filme de Faiz Ahmed Faiz, “Jago Hua Savera”, dirigido por Kardar, lançado em maio de 1959. No entanto, o filme foi reprovado nas bilheteria por não ter conseguido espaço nos cinemas indianos, apesar dos roteiros e letras clássicos da poesia popular.

Um longa-metragem intitulado “Shaheed”, produzido sobre a situação política e social da Palestina foi produzido em 1962. Foi amplamente aclamado, com o famoso ator Aga Talish em um papel principal. Na mesma época, Syed Kamal fez sua primeira aparição no filme “Tauba”, que o fez despontar como estrela da noite para o dia.

Em abril de 1964, a cor preenche o espectro do cinema paquistanês com o lançamento do primeiro filme colorido: “Sangam”. Foi produzido em Dacca (Paquistão Oriental), estrelado por Rozi, Haroon, Samita e Khalil. Zaheer Rehan foi o diretor e produtor do filme e a música foi composta por Atta Ur Rehman. Alguns historiadores do cinema afirmaram que o primeiro filme paquistanês colorido foi “Mala”, produzido na mesma época. Logo depois, tem destaque o filme “Naila”, estrelado por Santosh e Sabiha Khanum.

Após a guerra entre Índia e Paquistão, iniciada em setembro de 1965, todos os filmes indianos foram retirados da tela dos cinemas e foram completamente banidos em todo o país. Embora a proibição tenha sido apresentada formalmente no Paquistão Ocidental, desde 1952, e no Paquistão Oriental, desde 1962, a medida só foi rigorosamente implementada após 1965.

A iniciativa aumentou a demanda e a popularidade dos filmes locais, no entanto, os ávidos espectadores frequentemente pediam mais variedade e cobravam a qualidade das produções indianas nos filmes paquistaneses. Em 1966, Waheed Murad apareceu na tela do cinema com seu super filme “Armaan” e se tornou o Elvis Presley do Paquistão. Foi o primeiro filme a ficar 75 semanas nos cinemas.

2.5 - Tempo de experiência (1967-1976)

Esse período é conhecido como de experimentos. Foi nessa época que o lendário ator paquistanês, Nadeem, desfrutou do estrelato com sua estreia no filme “Chakori”, lançado em 1967. Ele se parecia com o superstar Dilip Kumar, tanto em aparência, quanto no comportamento, mas também possuía um carisma próprio e uma abordagem profissional que resultaram em uma longa carreira de sucesso no cinema.

O cineasta Habib experimentou e produziu o primeiro filme de terror, "Zinda Laash", em 1967. O filme recebeu muitos elogios e foi bem-sucedido comercialmente. É conhecido como o filme de estreia com classificação adulta do país (ZINDALASH, 2007). Oficialmente, no entanto, é “Neela Parbat”, o primeiro filme paquistanês para adultos, lançado em janeiro de 1969. O filme foi produzido e dirigido por Ahmed Basheer, estrelado por Muhammad Ali, Husna, Shahnawaz, Komal, Talish e Kamal Irani.

O filme durou apenas quatro dias nas bilheteiras, prejudicado por conflitos no território, que culminaram com a tomada de Dacca, outro centro produtor cinematográfico, como capital de Bangladesh em 1971. O período marca o segundo grande choque da indústria cinematográfica paquistanesa, que perdeu o pólo de filmes em Dacca, juntamente com uma variedade de intérpretes e cantores, incluindo Runa Laila, Shahnaz Begum e Habib, que adotaram Bangladesh como nova pátria e deixaram a indústria cinematográfica local à beira do desastre mais uma vez. (Cinema do Paquistão, Mushtaq Gazdar, 1997).

No mesmo ano do trágico incidente criação do novo país, o filme “Dosti” foi lançado estabelecendo novo recorde de bilheteria ao completar 100 semanas nos cinemas. O filme foi produzido pela Punjab Pictures por Ijaz Durrani, que conta com um elenco de estrelas como Shabnam, Husna, Rahman, Saqi. Foi dirigido por Shareef Nayyer e a música foi composta

por A. Hameed. (MAZHAR, 2008). Novamente, o Conselho de Censores do Filme do Paquistão interferiu na produção de cineastas locais, prejudicando ainda mais o pequeno fôlego da indústria.

Um exemplo vivo disso foi o filme “Tehzeeb”, lançado em novembro de 1971. O diretor do filme recebeu uma ordem para alterar as letras de uma música que continha uma referência a “*Misr*”, Egito. A lógica dada era que isso poderia estragar as relações diplomáticas com o país árabe. No final, a expressão “*Laga hai misr ka bazaar dekho*”¹⁰ foi alterada para “*Laga hai Husn ka bazaar*”¹¹ na trilha sonora do filme. (MAZHAR, 2008)

Os videocassetes foram introduzidos no país em meados da década de 1970 e provaram ser um sucesso instantâneo. Considerando a crescente demanda pública, as fitas de vídeo piratas de Bollywood e Hollywood foram contrabandeadas e disponibilizadas a um custo muito baixo, ao mesmo tempo em que eram lançadas nos cinemas. (Cinema do Paquistão, Mushtaq Gazdar, 1997).

O primeiro e talvez o último filme do Paquistão produzido em inglês foi “Beyond the Last Mountain”, que estreou em dezembro de 1976. O filme também tinha uma versão em Urdu intitulada “Musafir”. Foi produzido e dirigido por Javed Jabbar com música de Sohail Rana, estrelado por Usman Peerzada, Zahoor Ahmad, Subhani Bayounus e Raja Jameel. O filme foi apreciado pelos críticos, mas falhou nas bilheteria porque o filme era em língua Inglesa.

2.6 - Decadência (1977-1986)

O filme “Aina”, lançado em março de 1977, ainda é considerado um dos filmes mais populares na indústria cinematográfica do Paquistão. Tinha Nadeem, Shabnam, Rehan, Qavi em seu elenco. A música do filme foi composta por Robin Ghosh e dirigida por Nazrul Islam. “Aina” completou mais de 400 semanas nas bilheteria. (MAZHAR, 2008).

O cinema sofreu com golpe militar:

O golpe militar de Zia-ul-Haq levou à chamada islamização da sociedade paquistanesa que devastou quase todas as seções de artes cênicas. A indústria cinematográfica foi uma de suas primeiras e piores vítimas. (Branigan, 2004).

¹⁰ O bazar do Egito.

¹¹ O bazar da beleza.

Em 1980, leis radicais de registro tornaram obrigatório diploma universitário para cineastas. Como resultado, vários dos principais produtores e diretores foram declarados desqualificados. Para se ter uma ideia do retrocesso, em 1979, foram produzidos 98 filmes, sendo 42 em Urdu. No ano seguinte, somente, 58 filmes, sendo 26 em Urdu.

Além disso, a administração demoliu várias salas de cinema no país, especialmente em Punjab, e impôs altos impostos ao desenvolvimento desse entretenimento, o que aumentou o custo dos ingressos e, assim, reduziu ainda mais a audiência. (Cinema do Paquistão, Mushtaq Gazdar, 1997).

Os cineastas que sobreviveram às condições recém-impostas desenvolveram tramas monótonas e deram uma história suave aos clássicos do culto Punjabi em 1979. A história era sobre um herói que carregava Gandasa¹², travando uma disputa de sangue com um gângster local. “Gandasa” é um filme paquistanês, em língua Punjabi, lançado em 1991. Gandasa também significa vingança e masculinidade. Nessa época, a repressão contra demonstrações públicas de afeto influenciou a indústria e os filmes de Punjabi, que se tornaram cada vez mais carregados de violência. Espectadores das classes mais abastadas mostraram desinteresse pelos filmes, mas as classes mais populares lotaram os cinemas, compondo uma plateia ativa e barulhenta. A cultura Gandasa prevaleceu nos filmes de Punjabi e ganhou fama. Os pioneiros dessa indústria foram o sultão Rahi e Anjuman. (Cinema do Paquistão, 2010).

Nessa mesma época, os cinemas Pashto¹³ ofuscaram a audiência e promoveram uma virada interessante. Os cineastas Pushto reuniram apoio político e superaram as políticas de censura, convenientemente. Seus filmes foram reabastecidos com pornografia e depois atraíram um bando de espectadores para os cinemas da comunidade Pashto.

No geral, cinéfilos sentiram que o cinema paquistanês perdeu o toque romântico e suave e isso causou uma queda na popularidade e na arrecadação. No entanto, o fluxo de afegãos, composto por pessoas de alta classe, com paixão por cinema, manteve a indústria viva e ativa.

Atacada por diversas frentes, a frágil situação do cinema paquistanês sofre mais um golpe como a morte do icônico “chocolate hero” de Lollywood. Em, 1983, Waheed Murad morreu do coração em sua casa. A mídia afirmou que sua descontinuidade é uma consequência do evidente estado de desânimo do cinema. A última exibição de seus filmes

¹²Gandasa é um filme paquistanês em língua Punjabi lançado em 1991. Gandasa também significa vingança e masculinidade.

¹³Pashto é uma língua regional do estado Khyber Pakhtunkhwa, noroeste do Paquistão

teve sala lotada. O público apreciou o trabalho impecável do ícone da indústria cinematográfica paquistanesa. No entanto, o entusiasmo se dissipou, pois a indústria não conseguiu atender às demandas dos espectadores.

2.7 - A indústria de filmes paquistaneses é revivida

Esta década pode ser considerada a década do renascimento na história do cinema paquistanês, trazida pelo primeiro filme paquistanês de ficção-científica, “Shaani”, lançado pelo diretor e produtor Saeed Rizvi, em 1987. O filme apresentou efeitos especiais elaborados usando tecnologia especial de som e filmagem. O filme, enquadrado no gênero *Sci-Fi*, recebeu reconhecimento no Festival de Cinema de Moscou, no Egito e na Coreia, mas foi arquivado em seu país de origem. (Cinema do Paquistão, Mushtaq Gazdar, 1997).

Outro filme que atraiu a atenção de espectadores e críticos foi “International Gorillay”, lançado nos anos 90. O filme trouxe todos os elementos de um sucesso comercial: música alta, sequência de dança, brigas e conflitos. O filme retratou Salman Rushdie, interpretado por Afzal Ahmed, como um fanático cruel que acabou tendo uma justiça divina.

Foi estimado que houvesse onze estúdios de cinema nas décadas de 1970 e 1980, que produziam cerca de 100 filmes por ano, classificando o Paquistão como um dos dez principais países produtores de filmes do mundo. No entanto, na década de 1990, a produção anual de filmes caiu para cerca de quarenta filmes, todos produzidos por um único estúdio (Cinema do Paquistão, Mushtaq Gazdar, 1997).

Como resultado, as produtoras de filmes e os financiadores desapareceram e apenas alguns filmes independentes foram lançados, financiados, principalmente, pelos próprios cineastas. Lollywood teve um pico curto em meados dos anos 90.

Foi o tempo em que filmes como “Jeeva”, de Syeed Noor, e “Inteha”, de Samina Peer Zada, foram lançados e reviveram o cinema paquistanês por um curto período. Alguns outros filmes notáveis dos anos 90, que se distinguiram dos filmes de fórmula, incluem “Deewane Tere Pyar Ke”, “Mujhe Chand Chahiye”, “Sangam”, “Tere Pyar Mein” e “Ghar Kab Aao Gay”. No entanto, a maioria deles não teve êxito comercialmente porque atraíram pouco público por causa da concorrência com filmes de Bollywood e Hollywood contrabandeados e com publicidade adequada.

Um outro filme nome ‘Jinnah’, produzido no final dos anos 90 por Akbar Salahuddin e dirigido por Jamil Dehlavi. O filme foi criticado por ter selecionado o ator famoso de “Drácula”, Christopher Lee, para o papel de Jinnah, representando Quaid-e-Azam, e colocando o ator indiano Shashi Kapoor, como o anjo Gabriel. Não pára por aí. O roteiro

experimental do filme recebeu críticas da mídia local e, em 2005, o governo do Paquistão suspendeu o financiamento do filme.

Apesar disso, “Jinnah” provou ser um marco nos empreendimentos conjuntos da Indo-Pak. Em poucas palavras, o final dos anos 80 e 90 foi um período difícil para a indústria cinematográfica paquistanesa. A morte de Waheed Murad, que equivale ao Ronaldinho, Pele, Lula para os brasileiros, em 1984, o casamento de Anjuman e sua saída da indústria cinematográfica em 1989, o assassinato de Sultan Rahi em 1996 provaram ser um grande revés para a indústria cinematográfica paquistanesa, que já estava em declínio. O cinema paquistanês também perdeu um de seus principais diretores, Nazrul Islam, que faleceu em 1996, e Sangeeta, que ficou inativa, devido à sua vida doméstica. Especificamente, a produção cinematográfica de Punjabi quase morreu depois de perder seus principais ícones.

Os filmes Urdu eram a única esperança naqueles anos difíceis para os amantes do cinema paquistanês, que ainda era produzido, mas numa quantidade menor. Nesse cenário, um jovem diretor, Syed Noor, se aproximou e tentou preencher o vazio com seu filme, “Chooriyan”, rodado em Punjabi, em 1998, e estrelado por Saima e Moammar Rana. O filme reviveu a indústria cinematográfica do Paquistão com seu sucesso, arrecadando cerca de 180 milhões de rúpias.

2.8. Um novo raio de esperança no século XXI

O século XXI trouxe uma esperança renovada à indústria cinematográfica paquistanesa. Novos diretores de cinema entraram em campo com outras ideias. Em julho de 2002, Yeh Dil Aap Ka Huwa, de Javed Sheikh, acumulou mais de 200 milhões de rúpias no Paquistão. De repente, os investidores perceberam as chances de lucro e começaram a se interessar por filmes paquistaneses após um longo período.

No entanto, provou ser mais um breve período de progresso e a indústria cinematográfica paquistanesa, que costumava produzir mais de 100 longas-metragens anualmente, em 2003, mal conseguia produzir 40 filmes - emplacando apenas um *hit*, “Larki Panjaban”. “Salakhain”, um thriller de ação, lançado em agosto de 2004, estrelado por Ahmed Butt, foi outro sucesso que reviveu brevemente as atividades dos estúdios de Lahore e Karach, embora o número de produção de filmes tenha sido acentuadamente reduzido. (Cinema do Paquistão, Mushtaq Gazdar, 1997)

2.9 - O reflorescimento do cinema paquistanês

Durante a primeira década do século XXI, vários cineastas novos e competentes se juntaram à indústria cinematográfica local e provaram que filmes melhores poderiam ser produzidos com os recursos limitados disponíveis. (ABBAS, 2003).

As constantes quedas do cinema paquistanês geraram um desejo de reavivamento, que ecoou por toda parte. Com o lançamento de vários canais privados de televisão, foi lançado um novo canal, Filmazia, que projetou novos lançamentos paquistaneses, filmes antigos da era dourada do cinema paquistanês, além de trazer fofocas e notícias das atividades dos bastidores dos estúdios, criando interesse e conscientização do público.

Na mesma época, início do novo milênio, Mahesh Bhatt, um veterano diretor indiano, visitou o Paquistão, procurando talentos, principalmente cantores que pudessem dar voz a seus próximos filmes na Índia. Ele veio assistir ao terceiro Kara Film Festival, para as exposições de seu filme “Paap” em Karachi. Mais tarde, Bhatt contratou Atif Aslam para a trilha sonora de seu filme Zeher e a atriz paquistanesa Meera para desempenhar um papel principal em um de seus filmes. (Dr. Hafeez, 2015).

Em 2005, o governo paquistanês começou a considerar a demanda por suspender a proibição de exibição de filmes de Bollywood nos cinemas paquistaneses. A questão foi levantada pela Film Producers Association (FPA) e pelo Cinema Owners Association (CAO) do Paquistão após o lançamento do remake colorido do clássico Mughal-e-Azam dos anos 60. (GHAFOOR, 2005).

Quando o governo recusou o pedido, a Geo Films, uma subsidiária da Geo TV, investiu nos próximos empreendimentos da diretoria paquistanesa e intitulou a iniciativa “Revival of Pakistani Cinema”. Com investimentos da Geo Films, Shoaib Mansoor estreia na direção cinematográfica com “Khuda Ke Liye” no dia 20 de julho de 2007. O filme foi homenageado por ter sido o primeiro filme paquistanês, desde 1965, a ser lançado na Índia e no Paquistão ao mesmo tempo. A produção mudou a história do subcontinente ao ser exibido em mais de 100 cinemas de 20 cidades do Hindustan.

O clima ardente de “Khuda Ke Liye” elevou as pressões sociopolíticas enfrentadas pela comunidade muçulmana, devido ao surgimento de forças radicais nos países islâmicos, e uma guerra resultante em nome da luta contra o terrorismo.

O primeiro filme de Omar Ali Khan, “Zibakhana”¹⁴, também conhecido como “Inferno do Inferno”, foi apresentado em festivais internacionais de cinema em todo o mundo, atraindo muitos espectadores. A obra foi bem recebida pelos críticos e foi o primeiro

¹⁴ Zibakhana é um lugar destinado ao abate de animais como boi e frango. No Brasil, popularmente conhecidos como matadouros.

filme de terror a ser exibido no exterior, abrindo uma nova janela de produção de filmes desse gênero. O filme também foi o primeiro a ser gravado em HD.

A realização de filmes paquistaneses baseados em contextos sociopolíticos nos últimos anos, como o próprio “Khuda Ke Liye”, fez com que diretores como Mehreen Jabbar e Saqib Malik experimentassem sua abordagem única em termos de profissionalismo no cinema. Outro filme exibido mundialmente e que atesta essa novo paradigma do cinema paquistanês é o filme de estreia do diretor Mehreen, “Ramchand Pakistani”, que compõe a indústria cinematográfica do Renascimento do Paquistão.

2.10 - 2019: nova queda da indústria do cinema paquistanês

De acordo com alguns especialistas, uma das razões da queda da indústria de cinema paquistanesa é a proibição dos filmes indianos nos cinemas paquistanês. A proibir a exibição de filmes indianos nos cinemas paquistaneses em momentos de crise, não é exatamente uma novidade. A nova proibição aconteceu em 2019 após os ataques aéreos em Balakot, território do Paquistão, pela força aérea indiana. A resposta do ex-ministro da Informação do Paquistão, Fawad Choudhary, foi a proibição total de filmes indianos, desde conteúdos, lançamentos até a publicidade. A medida gerou muita controvérsia porque causou esvaziamento dos cinemas do Paquistão e um estrago total entre distribuidores. Para a mídia, o Paquistão, que já possuía um mercado cinematográfico pequeno em relação à Índia, deu um novo golpe na indústria ao causar a escassez de filmes para manter a programação dos cinemas. Enquanto a Índia possuía 9000 telas, o Paquistão tinha um número 53 vezes menor.

Outro fator que engrossa o coro das opiniões contrárias à proibição é o fato de que 50% da receita de bilheteria dos cinemas paquistaneses é obtida com filmes indianos. As salas de cinema multiplex do país contam com as produções de Bollywood como receita e, portanto, a proibição representa perda de receita e lucro. De forma geral, sem receita, não há investimentos em produções paquistanesas e, assim, a indústria de cinema nacional acaba sendo prejudicada por medidas que visam à sua proteção.

A situação gera também a intranquilidade de produtores e distribuidores do país, cada vez mais preocupados a pouca bilheteria que seus filmes geram. Mesmo filmes como “Lal Kabootar”, aclamados pela crítica, obtiveram resultados ruins nas bilheterias. Com isso, diretores e produtores convivem com o medo das críticas e a pressão da expectativa do resultado comercial. O produtor do filme “Sher Dil”, Noman Khan, por exemplo, foi tão pressionado que chegou a dizer que os comentários negativos da mídia afetaram a venda de ingressos e, portanto, devem ser retidos pela imprensa.

É evidente que a proibição de filmes indianos atingiu mais as perspectivas de lucro dos cineastas no Paquistão do que dos indianos. A proibição de filmes indianos não importou muito para os produtores indianos porque o Paquistão representa um mercado muito pequeno. A receita de toda indústria paquistanesa de cinema é 55,8 milhões de rúpias. Para se ter uma ideia, apenas um filme indiano comum gera entre 4 e 5 milhões de rúpias, quando é exibido no mercado paquistanês.

Em 2018, o mercado externo da indústria cinematográfica indiana atingiu US\$124.615., 82, dos quais o Paquistão representou apenas 1,2% de acordo com o Relatório de Mídia e Entretenimento da Federação das Câmaras de Comércio e Indústria Indianas (FICCI-EY).

Como conseguimos observar, banir filmes indianos dos cinemas do Paquistão afetará a economia paquistanesa drasticamente. A indústria paquistanesa de filmes, que já passava por um processo delicado, sofre mais um revés com a proibição de exibição dos filmes indianos nos cinemas no Paquistão.

2.11. Dez melhores filmes Paquistaneses de todos os tempos

Trazemos abaixo uma lista dos dez filmes paquistaneses mais vistos em todo o mundo, com maior bilheteria e considerados os melhores filmes da indústria de cinema do Paquistão de todos os tempos.

1. Jawani Phir Nahi Ani 2 | ARY Films



FIG. 2: Cartaz do filme Jawani Phir Nahi Ani 2
Fonte: Brandsynario, 2018¹⁵

“Jawani Phir Nahi Ani 2” é a comédia romântica paquistanesa melhor avaliada. Foi lançado pela Ary Films no Eid al-Adha, festival da religião muçulmana, no dia 22 de agosto de 2018. O filme foi produzido por Humayun Saeed e Shahzad Nasib pela Six Sigma Plus Entertainment. Filmado em Istambul (Turquia) e no Dubai (Emirados Árabes Unidos) é o filme paquistanês com a maior arrecadação já alcançada nas bilheterias do país. Estrelando: Humayun Saeed, Ahmed Ali Butt, Vasay Chaudhry, Uzma Khan, Fahad Mustafa, Kubra Khan e Mawra Hocane nos papéis principais.

2. Punjab Nahi Jaungi | ARY Films

¹⁵ <https://www.brandsynario.com/jawani-phir-nahi-ani-2-review-the-mother-of-all-sequels/>. Acessado em 17 de maio de 2020.

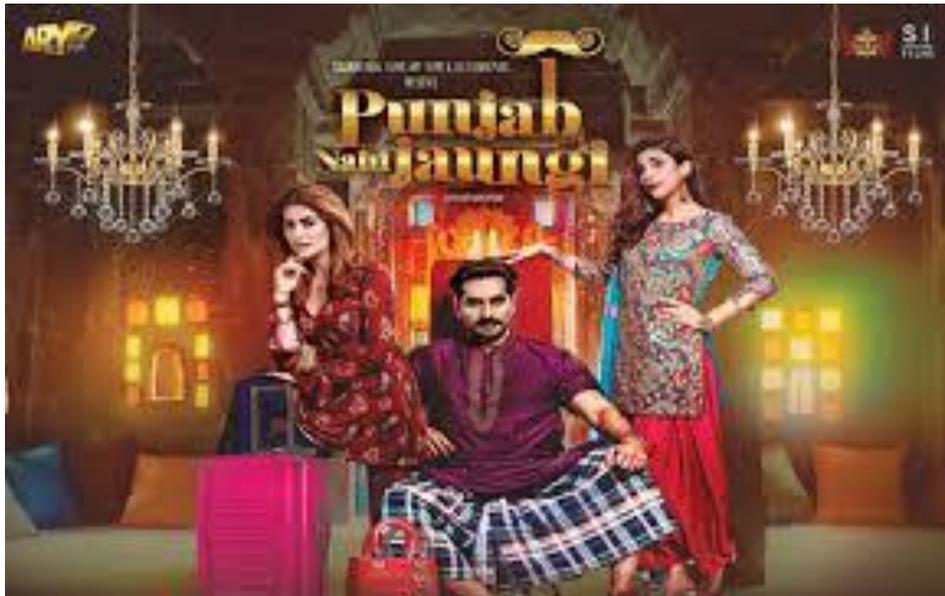


FIG. 3: Cartaz do filme Punjab Nahi Jaungi

Fonte: The Asian Post, 2017¹⁶

Punjab Nahi Jaungi é um filme paquistanês de muito sucesso. Trata-se de uma comédia romântica lançado também pela Ary Films no Eid al-Adha em 1º de setembro de 2017. Produzido por Humayun Saeed e Salman Iqbal e pela Six Sigma Plus Entertainment, o filme conta uma história baseada no amor na pureza de uma cultura paquistanesa chamada Punjabi. Quebrou todos os recordes e tornou-se a maior bilheteria de um filme paquistanês em 2017. O elenco contou com Humayun Saeed, Mehwish Hayat, Sohail Ahmed, Saba Hameed, Urwa Hocane e Ahmad Ali Butt como protagonistas.

3. Waar | ARY Films

¹⁶ <http://theasianpost.co.uk/punjab-nahi-jaungi-becomes-pakistans-highest-grossing-film/>. Acessado em 17 de maio de 2020.



FIG. 4: Cartaz do filme Waar
Fonte: Ary Films, 2013¹⁷

Waar é o melhor filme de ação e terror paquistanês. Tem direção de Bilal Lashari e foi lançado em 16 de outubro de 2013. Shaan Shahid atuou como protagonista no papel do 'Major Mujtaba Rizvi', um ex-oficial do exército paquistanês envolvido numa operação antiterrorista no nordeste das áreas tribais do país. As principais estrelas são Shaan Shahid, Meesha Shafi, Ali Azmat, Shamooin Abbasi, Ayesha Khan e Kamran Lashari.

4. Teefa in Trouble | Geo Films

¹⁷ <https://aryfilms.com/ary-films/waar/>. Acessado em 17 de maio de 2020.



FIG. 5: Cartaz do filme Teefa in Trouble

Fonte: Geo Films, 2018¹⁸

Teefa in Trouble é uma comédia romântica paquistanesa de muito sucesso. O filme, que também conta com muitas cenas de ação, foi lançado pela Geo Films em 20 de julho de 2018. Traz Ali Zafar no papel de 'Teefa', um investigador que se envolve em várias aventuras românticas enquanto soluciona crimes. É um dos filmes mais caros já feitos no Paquistão e foi a terceira maior bilheteria do país. O filme está disponível na Netflix paquistanesa. O elenco conta com Ali Zafar, Maya Ali, Faisal Qureshi, Javed Sheikh e Mehmood Aslam.

5. Wrong No | ARY Films

¹⁸<https://www.geo.tv/latest/203906-teefa-in-trouble-is-first-pakistani-film-to-be-released-in-25-countries-including-russia>. Acessado em 17 de maio de 2020.



FIG. 6: Cartaz do filme Wrong No.
 Fonte: Ary Films, 2015¹⁹

“Wrong No” é um *blockbuster* de comédia romântica paquistanesa dirigido por Yasir Nawaz. Foi lançado pela Ary Films, no Eid al-Fitr, em 18 de julho de 2015. Tem Javed Sheikh, Danish Taimoor, Nadeem Jaffri, Danish Nawaz, Sohail Ali Abro, Shafqat Cheema e Janita Asma nos papéis principais.

6. Bol | Geo Films



FIG. 7: Cartaz do filme Bol
 Fonte: Geo Films, 2015²⁰

¹⁹ <https://aryfilms.com/ary-films/wrong-number/>. Acessado em 17 de maio de 2020.

²⁰ [https://alchetron.com/Bol-\(film\)](https://alchetron.com/Bol-(film)). Acessado em 17 de maio de 2020.

O filme Bol foi dirigido e produzido por Shoaib Mansoor é uma das maiores bilheterias paquistanesas de todos os tempos. Estrelando Humaima Malik, Atif Aslam, Mahira Khan, Iman Ali, Shafqat Cheema e Zaib Rehman nos papéis principais. Teve sua estreia em 24 de junho de 2011 realizada pela Geo Films.

7. Jawani Phir Nahi Ani | ARY Films



FIG. 8: Cartaz do filme Jawani Phir Nahi Ani
Fonte: Ary Films, 2015²¹

Jawani Phir Nahi Ani é uma comédia paquistanesa produzida por Humayun Saeed e dirigida por Nadeem Baig. Foi lançado pela Ary Films no dia 25 de setembro de 2015 com apoio da casa de produções Six Sigma Plus. No elenco estão Humayun Saeed, Hamza Ali Abbasi, Mehwish Hayat, Sohail Ali Abro, Ahmad Ali Butt e Vasay Chaudhry como protagonistas.

8. Parwaaz Hai Junoon | Hum Films

²¹ <https://aryfilms.com/jawani-phir-nahi-ani-photos/>. Acessado em 17 de maio de 2020.



FIG. 9: Cartaz do filme Parwaaz Hai Junoon (45)
Fonte: New Asian Post, 2018²²

Parwaaz Hai Junoon é um filme de romance e guerra produzido em 2018. A história é baseada na vida dos cadetes da Força Aérea do Paquistão (PAF). Esse filme foi dirigido por Haseeb Hassan, lançado pela Ary films em 22 de Agosto de 2018 (Eid al-Adha). No seu elenco estão Hamza Ali Abbasi, Ahad Raza Mir, Hania Amir, Kubra Khan, Shamoan Abbasi e Adnan Jaffar nos papéis principais.

9. Bin Roye | Hum Films

²² <https://www.newasianpost.com/take-to-the-skies-in-hum-films-parwaaz-hai-junoon/>. Acessado em 17 de maio de 2020.



FIG. 10: Cartaz do filme Bin Roye
Fonte: Quartz India, 2015²³

Bin Roye é o melhor filme de romance paquistanês produzido por Humayun Saeed com direção de Momina Duraid. O filme gira em torno de uma história de amor entre Saba Shafiq (Mahira Khan) e Irtaza (Humayun Saeed). É baseado no romance original de Farhat Ishtiaq chamado 'Bin Roye Ansoo'.

10. Na Maloom Afraad | Hum Films

²³ <https://qz.com/india/460667/the-movie-bin-roye-is-pakistans-answer-to-bollywood/>. Acessado em 17 de maio de 2020.

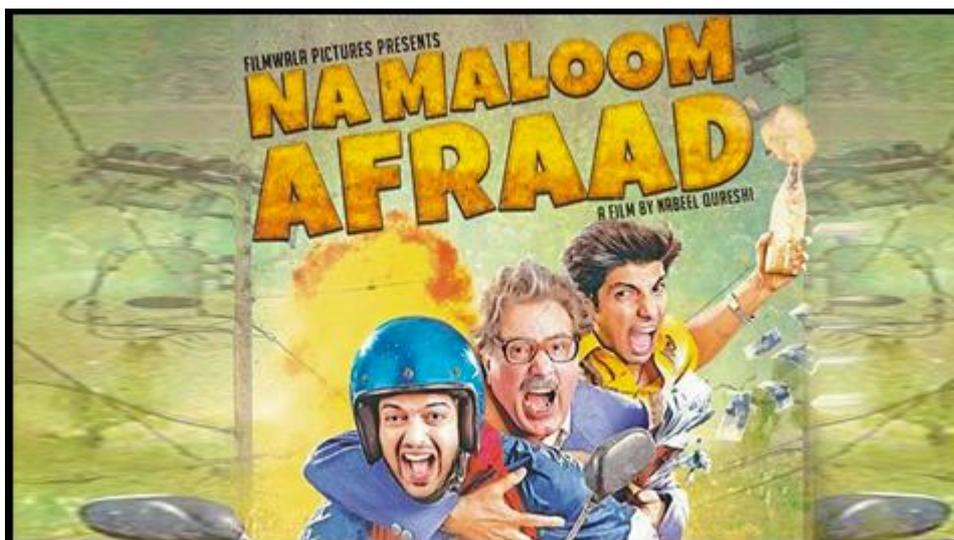


FIG. 11: Cartaz do filme Na Maloom Afraad
Fonte: Site Soopsiothe76, 2018²⁴

Na Maloom Afraad é o melhor filme de comédia paquistanês dirigido por Nabeel Qureshi. Foi lançado pela Ary Films no dia 6 de outubro de 2014. No elenco, Javed Sheikh, Fahad Mustafa, Mohsin Abbas Haider, Urwa Hocane e Kubra Khan nos papéis principais.

2.12 - Oportunidades e desafios da indústria paquistanesa de filmes



²⁴ <https://soopsiothe76.wordpress.com/2018/05/05/watch-online-na-maloom-afraad-on-hum-tv/>. Acessado em 16 de maio de 2020.

Em 2019, as indústrias de cinema de Hollywood e Lollywood promoveram para tratar dos desafios do cinema. O evento contou com a participação de muitos produtores, cineastas e vários outros profissionais da indústria do cinema que revelaram que a qualidade cinematográfica excepcional exigida na contemporaneidade tem desafiado a possibilidade de mais uma retomada da indústria paquistanesa de filmes. De acordo com a opinião da maioria dos presentes, o cinema paquistanês passa por tempos difíceis e a falta de atualização de conhecimentos técnicos dificultam essa retomada. Para os debatedores, há necessidade de atualização tanto nas etapas de criação e desenvolvimento quanto nas etapas de negociação e vendas. Outros destacaram a pouca quantidade de cinemas no Paquistão, fato já destacado por esta pesquisa. Os especialistas disseram que, mesmo com problemas, o mercado tem grande potencial e está em crescimento, uma vez que, em 2018, a receita das bilheteiras foi de R\$ 4,6 bilhões, representando quase o dobro do ano anterior, que apontou receita de R\$ 2,8 bilhões. Além disso, informaram que 33% desse montante veio de filmes paquistaneses, contrapondo a alegação de que os cinemas paquistaneses são apoiados por filmes de Bollywood.

A produtora paquistanesa, Badar Ikram, disse que produzir um filme no país é tão difícil quanto fazer uma graduação porque o mercado desencoraja cada etapa da produção. Para ela, o estado precisa permitir um ambiente em que os cineastas possam angariar fundos e executar idéias criativas. As dificuldades das produções independentes também foram enfatizadas. O produtor Fizza Ali Meerza ressalta que a principal dificuldade é competir com altos orçamentos dos filmes produzidos por emissoras de televisão. Ele revelou que é muito difícil para um cineasta promover e comercializar um filme no país que não pertença a um canal ou que não tenha a parceria de canais para distribuição, citando também as dificuldades com orçamento de marketing.

Esse evento trouxe outros contrapontos. Nadeem Mandviwala, por exemplo, disse que é preciso ampliar o horizonte para além do problema da falta de salas de cinema. Para ela, há outros meios de o cineasta ganhar dinheiro que passam pela comercialização de DVDs ou venda de licenças de exibição das obras em TV por satélite. No Paquistão, um produtor pode

²⁵ <https://newspakistan.tv/us-filmmakers-interact-with-pak-visual-storytellers-video-and-text>. Acessado em 17 de maio de 2020.

ter que vender seus direitos de música ou licenciar a obra para a TV por satélite e essa questão ainda precisa de solução.

Há um consenso de que sozinho, o governo não tem condições de financiar a revitalização da indústria, mas é preciso que o estado aceite a existência desse mercado e o potencial dessa indústria criativa.

A estrela do cinema paquistanês, Hareem Farouq, declarou, em 2019, à BBC News Ásia, que o público precisa ter paciência com os filmes nacionais porque essa indústria no Paquistão é muito recente. Ela acredita que mesmo sem a qualidade dos filmes de Hollywood e Bollywood, Lollywood precisa ser incentivada porque, através dela, será possível mostrar o país ao mundo, com suas narrativas, suas cores e seus talentos. Ela ressalta também a necessidade de levar ao exterior uma narrativa que vai além da violência, do terrorismo ou do extremismo religioso, características que, muitas vezes, definem a imagem do país no exterior.

A forte atração que a juventude tem pelo cinema pode envolvê-la no desenvolvimento de novas plataformas para solucionar os problemas enfrentados atualmente. Para Farouq, no entanto, é imprescindível que o cinema paquistanês tenha novos rostos e novas estrelas e, principalmente, faça novas provocações que gerem processos de mudança de pensamento.

2.11. Discussão e Análise

Na contramão de artistas e produtores, o crítico de cinema Nawazish Ali diz que a má qualidade dos filmes produzidos no Paquistão impede os espectadores de ir ao cinema. Para ele, um filme típico de Lollywood exhibe músicas e sequências de dança, excitações sexuais, enredo clichê sobre amantes de diferentes classes, um vilão unidimensional que acaba na prisão e brigas amorosas com efeitos sonoros exagerados de tiroteios.

Na década de 1970, o Paquistão criou a Corporação Nacional de Desenvolvimento de Filmes (NAFDEC) - um órgão federal voltado para promover o cinema. Porém, seu papel no desenvolvimento da indústria cinematográfica foi mais cerimonial do que executivo. Com isso, a realidade traz a política da censura, que se alterna entre dar espaço para a indústria respirar e, numa outra fase, cria condições para sufocá-la quase completamente, de acordo com a mudança de governo (IQBAL, 2008).

Entendemos que a indústria cinematográfica sofre com a falta de renovação, de ideias vibrantes, de instalações modernas de edição e cinematografia. Mostramos que também que as lutas internas jogaram a audiência cinematográfica paquistanesa no colo de Bollywood e

da televisão indiana. Especialistas em cinema dizem que a exibição ilegal de filmes indianos por cabo, novos canais eletrônicos e a disponibilidade de filmes estrangeiros pirateados também contribuíram para o afastamento do público do cinema paquistanês.

Há lições aprendidas. A televisão a cabo fez com que os cineastas do Paquistão percebessem a necessidade de produzir filmes de qualidade se quisessem motivar as pessoas a saírem de suas casas, comprar ingressos e assistir seus filmes. Também deixou claro para as autoridades que não restará indústria cinematográfica se os produtores forem mais reprimidos. Se de um lado, há compreensão de que o estado não deve arcar sozinho com a conta de dinamizar o cinema paquistanês, a falta de regulação sobre as questões de venda de direitos autorais e para televisão por satélite, assim como os caros impostos para importação de material cinematográfico comprometem o sucesso das muitas tentativas de retomada dessa indústria.

A repetição dos temas, enredos, elenco, títulos são outros fatores que contribuem para o desinteresse do público. Uma das saídas que a observação nos mostra é o sucesso de cineastas que investem em filmes simples, com foco em questões sociais e se propõem a reavaliar normas e valores. Sempre que os cineastas pensam fora da caixa e introduzem um novo conceito em cenários, tema, roteiro, elenco, música ou técnica, os amantes do cinema local recompensam o trabalho com sucesso de bilheteria.

CAPÍTULO 3 - INDÚSTRIA DO CINEMA INDIANO

Como já dissemos neste trabalho, o cinema é um poderoso veículo para cultura, educação e lazer. No relatório da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência

e a Cultura (UNESCO), de 1963, Baldoon Dhingra, analisando o cinema e a cultura indianos, citou um discurso do primeiro-ministro Jawaharlal Nehru, que declarou: “...a influência dos filmes na Índia é maior que a dos jornais e livros combinados”. Na época do discurso, o mercado cinematográfico indiano atendia a mais de 25 milhões de pessoas por semana – considerado apenas uma fração da população.

A indústria cinematográfica indiana consiste de longa-metragens feitos por toda a Índia, incluindo as regiões industriais em Andra Pradexe, Assam, Karnataka, Kerala, Maharashtra, Orissa, Punjab, Tâmil Nadu e Bengala Ocidental. Esses filmes são amplamente vistos ao redor do mundo especialmente na Ásia do Sul e no Oriente Médio devido a proximidades culturais e linguísticas.

O cinema indiano surgiu como o empreendimento global no século XX. Filmes indianos foram exibidos em mais de 90 países através de mídia moderna, dinâmica e rápida. A crescente participação em festivais de cinema internacionais e em delegações culturais para filmes estrangeiros, estrategicamente, contribuíram para a efetiva colocação e promoção dos filmes indianos no mercado internacional.

Além disso, a possibilidade produzir um filme com 100% de capital estrangeiro tornou a indústria indiana de cinema lucrativa para investidores estrangeiros e estúdios de produção do peso de 20th Century Fox, Sony Pictures e Warner Bros. Simultaneamente, investidores nacionais proeminentes como Zee, UTV, Suresh Productions, Adlabs e Sun Network's Sun Pictures se engajaram entusiasticamente em negócios de produção e distribuição de cinema. Benefícios fiscais para salas de cinema também levaram ao crescimento rápido de cinemas multiplex por toda a Índia. Em 2003, aproximadamente, 30 empreitadas de produção de cinema foram oficialmente registradas na Índia, destacando o enorme potencial do mercado e a posição da indústria cinematográfica indiana na região.

Os ganhos obtidos com exibições estrangeiras dos filmes indianos através de mídia formal e informal contabilizaram 12% da receita, contribuindo substancialmente para aumentar a receita total do cinema indiano, cujo patrimônio líquido foi averiguado em US\$ 1.3 bilhão no ano 2000.

A música no cinema indiano é outro gerador expressivo de rendimentos. Os direitos sobre as músicas respondem por 5% da receita líquida gerada por filme. Exibições de filmes indianos em salas de cinema americanas, britânicas, australianas, canadenses, paquistanesas entre outras do estrangeiro aumentam à medida em que o número de imigrantes sul-asiáticos proliferam nesses países. Os filmes indianos são vistos como a melhor forma de conexão com sua tradição, idioma e comunidade nativas em terras estrangeiras.

O acrônimo Bollywood é bastante popular, mas não representa a totalidade do cinema indiano. Na realidade, a indústria cinematográfica indiana é a combinação de diversas indústrias cinematográficas regionais distintas e amparadas por seus idiomas, culturas e história regionais principais, enquanto o centro cinematográfico de Mumbai é uma de suas maiores e mais proeminentes partes.

De acordo com o censo da Índia, de 1991, a indústria cinematográfica produz filmes em 30 dos 144 idiomas regionais da Índia, incluindo Hindi, Bengali, Marata, Kannada, Tâmil, Telugu e Malaiala.

A indústria cinematográfica indiana se tornou crescentemente mais étnica, regional e vernacular com o surgimento dos filmes falados (filmes com som) em 1931. Assim como no Paquistão, o cinema é dispositivo que supre, através da imagem e do som, as necessidades de informação da população analfabeta.

3.1 - Bollywood: a indústria do cinema indiano

O início da indústria cinematográfica indiana é comumente datado em 1896 quando os lendários Irmãos Lumière da França exibiram seis curta-metragens mudos no Hotel Watson, em Mumbai, ou seja, uma estreia na cinematografia. Mais tarde, Hiral Sen dirigiu *Flower of Persia* em 1898, os curta-metragens pioneiros na Índia que estabeleceram a tendência para todos os cineastas das duas décadas seguintes.

Dada Saheb Phalke, um acadêmico de idiomas e culturas indianas realizou o primeiro longa-metragem mudo em Marata, 'Raja Harishchandra', em 1913, lançando as bases para uma indústria cinematográfica regular na Índia. Ele derivou ingredientes de filmes indianos de épicos Sâncritos e elencou homens em personagens femininas. Por volta de 1920, a indústria cinematográfica indiana trabalhava a todo vapor, produzindo 27 longa-metragens por ano. O número de produções nativas aumentou gradualmente para 207 filmes ao ano em 1931. Diversos cineastas iniciantes e estúdios de produção exploraram o mercado durante esse período.

A primeira cadeia indiana de salas de cinema foi de propriedade do empreendedor de Calcutá, Jamshedji Framji Madan, que patrocinou a produção de 10 filmes por ano e distribuindo-os ao longo do subcontinente indiano.

Filmes atraíram grande popularidade na Índia, funcionando como uma mídia de massa durante o início do século XX. Ir ao cinema era o passatempo preferido da população por ter, naquele país, acesso barato.

3.2 - Diferentes fases do cinema indiano

O cinema indiano testemunhou mudanças revolucionárias na tecnologia e no estilo de produção cinematográfica nos anos 1930. Um marco histórico daquela década foi primeiro filme falado indiano, “Alam Ara”, que foi dirigido e lançado por Ardeshir Irani, em 1931. O filme, lançado em hindi e urdu, foi um sucesso instantâneo de bilheteria e estabeleceu uma tendência nova na história do cinema indiano. Vários filmes, ‘falantes, cantantes e dançantes’ foram produzidos depois de “Alam Ara”. Os primeiros filmes falados em Bengala (Jumai Shasthi), Telugu (Bhakta Prahlad) e Tâmil (Kalidass) foram lançados no mesmo ano.

Os anos 1930 também ficaram conhecidos como a década do protesto social. Três eixos principais de cinema foram desenvolvidos em Bombaim (Mumbai), Calcutá (Kolkata) e Madras (Chennai). Mumbai costumava ser o centro de produções principais distribuídas nacionalmente, enquanto Madras e Calcutá ficaram famosas por suas produções locais. (Ibid Encyclopedia of Indian cinema, 1991, p.104)

O lançamento dos filmes falados na Índia levou contou com a inspiradora presença de algumas estrelas do cinema, especialmente cantores e músicos. A década de 1930 testemunhou o surgimento da melodia na indústria cinematográfica indiana que deu origem a musicais clássicos como Indra Sabha e Devi Devyani, marcando o início da música-e-dança nos filmes da Índia.

Estúdios de cinema foram estabelecidos ao longo da Índia enquanto a produção de cinema emergia como uma indústria popular por volta de 1935, demonstrado pelo sucesso de “Devdas” que atraiu grande público em todo o país. Filmes falados de Mumbai surgiram em 1934 e os Estúdios Prabhat, em Pune, iniciaram a produção de filmes destinados a plateia do idioma Maratá. O cineasta R. S. D. Choudhury produziu “Wrath” (1930) que foi banido pelo Raj britânico na Índia já que retratava atores como líderes indianos. Foi uma expressão que foi proibida e censurada durante o Movimento de Independência da Índia. (íbid. International Forum on the Creative Economy, 2008)

3.3. Dos Anos 1940 Aos Dourados Anos 1950

As décadas de 1930 e 1940 foram um período turbulento para a Índia. A parte subcontinental foi duramente atingida pela Grande Depressão, Segunda Guerra Mundial, Movimento por Liberdade e calamidades pela partição Indo-Paquistanesas. Naquela época, a maioria dos filmes indianos eram altamente escapistas, com poucos cineastas que eram focados em tópicos sócio-políticos pertinentes em suas produções.

O jargão de filme indiano *Masala* usado para filmes comerciais com canções, dança e romance veio com a Segunda Guerra Mundial. Durante a década de 1940, o cinema na Índia do Sul contava por quase metade das salas de cinema da Índia e o cinema passou a ser visto como um instrumento de renovação cultural. No entanto, como resultado da partição, diversos estúdios e cineastas foram para o Paquistão e para a partição Indo-Paquistanesa e brigas relatadas se tornaram um assunto quente para muitos filmes nas décadas seguintes.

A Comissão de S. K. Patil avaliou a indústria cinematográfica indiana na década de 1940 para averiguar seu valor e status. De acordo com o relatório da Comissão, o cinema indiano era uma mistura de arte, indústria e espetáculo com significativo valor comercial. A comissão sugeriu o estabelecimento da Corporação de Financiamento de Filmes sob patrocínio do Ministério das Finanças. (Indian Cinema Origin Growth and Major Trends, p.35).

No entanto, suas recomendações foram implementadas muito mais tarde, na década de 1960, para dar assistência monetária a cineastas e produtores competentes através da Índia. O governo indiano já tinha formado uma Divisão de Cinema por volta de 1949 que, posteriormente, se tornou uma das maiores produtoras de filmes documentários no mundo com uma produção anual de mais de 200 documentários de curta-metragem, cada um lançado em 18 idiomas com 9.000 cópias para salas de cinema permanentes por todo o país.

Os anos 1940 e 1950 no cinema indiano foi predominantemente a era de canções e dança com alguns dos clássicos das duas décadas. Foi a era que testemunhou a emergência da dublagem do canto em *'playback'*. A música se tornou um ingrediente essencial naquela época e estrelas como Lata Mangeshkar, Asha Bhonsle, Mohammed Rafi, e Kishore Kumar dominaram a indústria cinematográfica Hindi.

O período do fim dos anos 1940 aos anos 1950 foi visto como a Era de Ouro do Cinema Indiano pela maioria dos historiadores de cinema. Os anos 1950, foram um período especialmente avaliado na indústria cinematográfica hindi lançando diretores e artistas brilhantes. O filme clássico de Satyajit Ray "Pather Panchali", lançado em 1953, provou ser

uma ruptura para a indústria cinematográfica indiana na cena global ao ser agraciado com um prêmio no celebrado Festival Cannes na categoria de melhor filme.

Ray inspirou seus vários colegas incluindo Mrinal Sen, Ritwik Ghatak, Aravindan, e Rituparno Ghosh que produziram filmes globalmente reconhecidos naquela época, sendo considerados os pais do Cinema Paralelo hindi. Simultaneamente, a indústria cinematográfica indiana também ofereceu filmes comerciais com fortes temas sociais produzidos por cineastas aclamados como Bimal Roy, Raj Kapoor, Mehboob Khan, e Guru Dutt para nomear alguns.

Diversos filmes daquela era, por ex. “Do Bigha Zamin” (1953), de Bimal Roy, “Mother India” (1957), de Mehboob Khan, “Shree 420” (1955) e “Awaraa” (1951) de Raj Kapoor, “Pyasa” (1957) e “Kaagaz Ke Phool” (1959), de Guru Dutt, estabeleceram novos recordes de bilheteria. Os primeiros exemplos de filmes em hindi desse movimento incluem “Neecha Nagar” (1946), de Chetan Anand. A aclamação crítica, bem como o sucesso comercial desses filmes, abriu o caminho para o Neorealismo indiano e a Nova Onda indiana. Alguns desses cineastas, com produções em idioma hindi, foram aclamados internacionalmente. O movimento inclui nomes como Mani Kaul, Kumar Shahani, Ketan Mehta, Govind Nihalani, Shyam Benegal e Vijaya Mehta. (The Hindu Online).

A iniciação de Premiações Nacionais do Cinema, o estabelecimento de Corporações de Financiamento Cinematográfico, Arquivos Cinematográficos da Índia e a construção do Instituto de Cinema e Televisão foram algumas das inovações notáveis que contribuíram para o estável crescimento da indústria. A organização do primeiro Festival Internacional de Cinema, em 1952, em Mumbai, Chennai, Deli e Calcutá também abriu horizontes internacionais para os cineastas indianos e os encorajaram a pensar e trabalhar na perspectiva global. Desde que o filme sócio-realista “Neecha Nagar” ganhou o Grande Prêmio no primeiro Festival de Cinema de Cannes, filmes em idioma Hindi estiveram frequentemente em competição para a Palma de Ouro no Festival de Cinema de Cannes ao longo dos anos 1950 e no início dos anos 1960. Foi a década que testemunhou tanto o *boom* do cinema comercial em idioma Hindi bem como a ascensão de um emergente Cinema Paralelo liderado por cineastas bengaleses. (Ibid Maker of Innovative Meaning Movies, 2007).

3.5 - Os anos 2000

Os anos 2000 testemunharam o contínuo crescimento do cinema indiano no mundo. Na verdade, a tecnologia moderna levou Bollywood para novos patamares em referência a

cinematografia e sinopses ao lado de avanços tecnológicos em termos de efeitos especiais e animação. O cinema indiano passou a competir globalmente com projetos digitais avançados, adaptando-se ao formato digital e às últimas técnicas de produção.

Os principais estúdios de produção na Índia, incluindo Yash Raj Films e Dharma Productions, experimentaram filmes contemporâneos inovadores. O mercado externo manteve-se em constante expansão, sustentada por empreendimentos globais e pelo aumento de salas de cinema multiplex em cidades metropolitanas. Todos esse fatores resultaram em histórias de sucesso quebradoras de recordes, incluindo filmes como “Lagaan” (2001), “Devdas” (2002), “Koi Mil Gaya” (2003), “Kal Ho Naa Ho” (2003), “Veer-Zaara” (2004), “Rang De Basanti” (2006), “Lage Raho Munnabhai” (2006), “Krrish” (2006), “Dhoom 2” (2006), “Om Shanti Om” (2007), “Chak De India” (2007), “Rab Ne Bana Di Jodi” (2008), “Ghajini” (2008), “3 Idiots” (2009), “My Name is Khan” (2010), “Raajneeti” (2010) e “Dabangg” (2010). Esses filmes vieram com uma nova geração de estrelato com atores como Hrithik Roshan, Abhishek Bachchan, Ranbir Kapoor, ShahRukh, Amir Khan e Salman Khan, e atrizes como Aishwarya Rai, Preity Zinta, Rani Mukerji, Kareena Kapoor and Priyanka Chopra, Deepika, Priyanka, Katrina.

Atualmente, o cinema indiano se configura como um fenômeno global com fama paralela através das regiões do Oriente Médio, Sudeste Asiático, Ásia do Sul, Reino Unido, Estados Unidos, Austrália e África. Na verdade, filmes indianos são vistos e amados ao redor do mundo. Filmes como “Lagaan”, “Salaam Bombay” e “Monsoon Wedding” atraíram críticos e fãs de cinema globalmente e marcaram um futuro mais brilhante para o cinema em idioma Hindi no mercado internacional.

O cinema indiano também proporcionou espaço ao cinema comercial, com forte apelo popular a fim de garantir sucesso de bilheteria. Além disso, alguns cineastas emergentes entendem e reconhecem a segmentação demográfica e filmes de interesse especial e produzem narrativas contextos indianos rurais, urbanos e estrangeiros.

Os anos 2000, testemunhou o lançamento de uma quantidade de filmes sobre o gênero Mumabi Noir incluindo “Chandni Bar” (2001) e “Traffic Signal” (2007), de Madhur Bhandarkar, “Company” (2002) e “Sua Prequela D” (2005), de Ram Gopal Varma, e “Thanks Maa” (2009), de Irfan Kamal. Além desses, filmes de super-heróis e ficção científica como “Enthiran”, “Ra One”, “Eega”, e “Krrish 3” também emergiram como uma nova sensação nos anos recentes.

3.6 - Funcionamento do financiamento de Bollywood

As produções de Bollywood são exorbitantes. Atualmente, cada produção requer investimentos da ordem de 100 bilhões de rúpias indianas. Entretanto, até a década de 1990, a situação era bem diferente. Não havia cenários de primeiro mundo, muito menos cinematografia e efeitos especiais. Seguindo a política e economia de mercado aberto, os indianos ganharam maior acesso a filmes e televisão ocidentais e desse modo enfrentaram a competição para filmes de Bollywood especialmente em áreas de ação e efeitos especiais.

A nova tendência resultou em filmes com mega-orçamentos com uma explosão nos gêneros de ação e ficção científica. Sequências rodadas no exterior provaram ser um atrativo real para bilheteria e resultou em filmagens na Austrália, no Canadá, na Nova Zelândia, no Reino Unido, nos Estados Unidos, na Europa continental e em outros locais.

Majoritariamente, filmes de Bollywood são financiados por distribuidores privados e grandes estúdios. Anteriormente, bancos e instituições financeiras indianas eram proibidas de fornecer empréstimos para estúdios de produção, mas essa barreira foi recentemente derrubada.

Como as finanças não são reguladas, alguns filmes em idioma Hindi também são apoiados pelo submundo de Mumbai, que tem má reputação por patrocinar celebridades famosas de sua escolha. Ocasionalmente, esses criminosos usam seu capital e contatos para financiar filmes baseados em ação e violência, e portanto influenciam produtores e o público indiretamente.

Bollywood está confrontando uma extensa questão de violação de direitos autorais. Cópias pirateadas em DVD de filmes indianos são facilmente acessíveis antes do lançamento de cópias originais nos cinemas. A fabricação de cópias em DVD, VCD e VHS ilícitas dos filmes mais recentes é uma pequena, porém, bem estabelecida, indústria da pirataria em partes da Ásia do Sul e do Sudeste da Ásia. A Federação das Câmaras do Comércio e Indústria Indiana (FICCI) estima que a indústria de Bollywood perde \$100 milhão anualmente em rendimentos por vídeos e DVDs pirateados. (Bollywood, underworld and Indian Cinema)

3.7 - A participação das mulheres no cinema indiano

A participação das mulheres na indústria é baixa. Apesar de observarmos muitas mulheres como atrizes nas telas, seus papéis têm menos falas e ocupam menos os personagens principais. Apesar dessa desigualdade acontecer no mundo todo, nos filmes indianos somente 25% dos personagens com falas pertencem a mulheres. Por trás das telas, a situação é pior ainda. Mesmo que a Índia tenha algumas das primeiras mulheres produtoras

como Devika Rani e Jaddan Bai, e diretoras de sucesso como Farah Khan hoje, no país, as mulheres respondem por apenas 9% da direção, 12% do roteiro e 15% da produção. São percentuais menores que os mundiais. Essa baixa participação acaba refletindo na forma como as mulheres são retratadas no cinema.

3.5. O Impacto de Bollywood

Na década de 2000, Bollywood começou a influenciar filmes musicais no mundo Ocidental, e interpretou um papel instrumental no renascimento do gênero musical no cinema Americano. Baz Luhrman (2001) declarou que seu filme musical “Moulin Rouge” foi diretamente inspirado por musicais de Bollywood. O sucesso crítico e financeiro de “Moulin Rouge” renovou interesse no gênero musical Ocidental, e subsequentemente filmes como “Chicago”, “Os Produtores”, “Rent”, “Dreamgirls”, “Hairspray”, “Sweeney Todd”, “Across the Universe”, “O Fantasma da Ópera”, “Encantada” e “Mamma Mia” foram produzidos a partir dessa retomada.

Além disso, o famoso músico indiano, A. R. Rahman compôs a música para Bombay Dreams de Andrew Lloyd Webber, e uma versão musical de Hum Aapke Hain Koun foi performada na região West End de Londres. O musical de Bollywood Lagaan (2001) foi nomeado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. Quem Quer Ser Um Milionário (2008) de Danny Boyle, que ganhou quatro Globos de Ouro e oito Oscars, foi também diretamente inspirado por filmes de Bollywood 24 e é considerado como sendo uma homenagem ao cinema comercial de idioma Hindi. (The hindu timees online)

CAPÍTULO 4. SINOPSE DO FILME BOL

Shoaib Mansoor é diretor e escritor, conhecido por “Bol” (2011), “Khuda Kay Liye” (2007) e “Verna” (2017). Em reconhecimento por seus excelentes serviços, Shoaib Mansoor foi concedido com o prêmio presidencial de Pride of Performance e Sitara-e-Imtiaz pelo governo do Paquistão. Ele também recebeu o PTV Life Time Achievement Award pelo presidente do Paquistão, Pervez Musharraf, no 43º aniversário da Pakistan Television em novembro de 2007. Recentemente, ele recebeu o Prêmio Pirâmide de Prata do Festival Internacional de Cinema do Cairo por filme Khuda Ke Liye.

4.1 - Sobre o filme "Bol"

O filme “Bol”, falar ou dizer, é um drama social que mostra o patriarcado paquistanês, a violência doméstica contra as mulheres, a representação feminina sem valor e a discriminação contra transgêneros. Reconhecemos o papel transformador do cinema, no entanto queremos apresentar e problematizar as questões trazidas pelo filme “Bol” a fim de refletirmos sobre as emoções que as imagens de morte, espancamento, roubo, chantagem trazidas por ele podem provocar e representar para a sociedade paquistanesa.

No país, o filme foi lançado em 24 de junho de 2011; na Índia, em 31 de agosto do mesmo ano; e além deles, houve lançamento na Austrália, Estados Unidos, Canadá, Reino Unido e Emirados Árabes Unidos, também em agosto de 2011. Algumas reportagens sobre o filme comentam sobre o sucesso do filme reverberado na bilheteria. Naquele ano, “Bol” se tornou o filme a arrecadar a maior renda bruta na semana de lançamento, quebrado recordes de bilheteria.

Shoaib Mansoor, que também atua no filme, conseguiu levar um bom público aos cinemas e obtendo, assim, boa bilheteria. De acordo com as notícias locais, o público reconheceu um padrão de qualidade de produção diferenciado e respondeu afirmativamente com aumento de bilheteria.

Em contraposição às notícias eufóricas, encontramos também outras notícias comentando que “Bol” é um filme tão ousado que seria difícil encontrar uma pessoa no Paquistão que confesse ter assistido.

De fato, essa obra levanta questões graves: violência doméstica, dominação masculina, discriminação de sexo e gênero, direitos sociais. Exatamente por suas contradições e importância, trazemos esse filme para o trabalho acadêmico.

4.2 - A história do filme "Bol"

O filme começa mostrando o personagem principal, Zainab que está cansada de apanhar de seu pai e de presenciar violência física contra sua mãe e suas seis irmãs. Uma noite, enquanto salvava sua meia-irmã mais nova, ela matou o pai. É o dia do cumprimento da sentença; ela será enforcada. Contudo, momentos antes, Zainab recebeu a graça para realizar seu último desejo. Seu pedido derradeiro era poder contar a história de sua família que a levou à prisão e a receber a sentença de enforcamento e, ainda, que essa narrativa fosse transmitida ao vivo pela televisão. O motivo por trás desse pedido é a necessidade de explicar à sociedade paquistanesa porque ela matou seu pai. Por que ela acha que essa questão é tão crucial?

4.3 - Papéis sociais presentes no filme

A graça só foi concedida pelo juiz por interferência de um policial. Logo, percebemos os papéis de poder que os homens desempenham nessa história. De pé no cadafalso em frente às câmeras, Zainab começa a contar a sua história de sua família para a mídia. Enquanto ela narra os acontecimentos, há uma passagem de tempo, suave, que transporta o espectador para as memórias da personagem principal. Através desse recurso, o espectador é levado a perceber as sensações sofridas de violência e abuso que seu pai imprime sobre ela, sua mãe, suas irmãs e seu irmão *eunuco*²⁶.

²⁶ Nesse capítulo, manteremos o termo, *eunuco*, usado no filme para designar transgêneros e transexuais. Reafirmamos, como dito no início desse trabalho, que o termo é rechaçado pela comunidade em razão da conotação negativa.

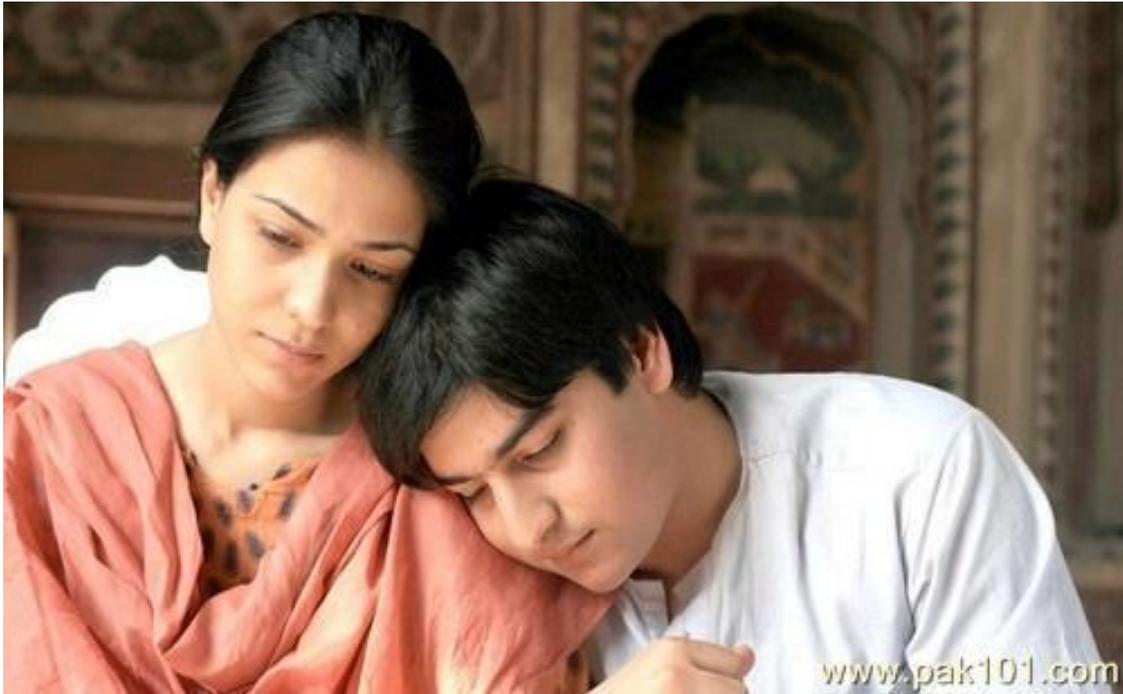


FIG. 12: Cena de “Bol”. Zainab e seu irmão eunuco Safi se confortam após confronto com o pai. Fonte: Pak101, 2011²⁷

Zainab é a primogênita de sete filhos, ela, cinco irmãs e um irmão eunuco. Seu pai Hakeem Shab tem uma clínica privada de remédios caseiros e naturais. É um homem muito rigoroso, professor de estudos religiosos, construído a partir de crenças religiosas e valores patriarcais muito fortes. Para ele, sua esposa, Suraiya Khan, tem que conceber uma criança a cada ano até dar a ele, Hakeem Sahab, um filho, um menino.

Hakeem Sahab quer um menino porque no Paquistão e na Índia acredita-se que o filho homem é quem carrega o legado da família e o transmite às gerações futuras. Isso significa que é o filho homem quem herda a propriedade de seu pai, os negócios e todas as coisas materiais e espirituais. As filhas mulheres têm que deixar a casa dos pais depois do casamento e passam a ser propriedade de seu marido.

Finalmente, a sétima gestação de Suraiya Khan é de um menino, mas é um menino *eunuco*. Na cultura paquistanesa, *eunucos* não são possuem um status social respeitável e, assim, Hakeem Sahab odeia o bebê e se recusa a dar-lhe seu nome. A sociedade paquistanesa não os vê como parte da sociedade e dificulta o acesso de *eunucos* e transsexuais a escolas, clubes e faculdades. A influência religiosa na construção do Paquistão faz com que o país adote a crença de que Deus criou o homem e a mulher, inexistindo a possibilidade de outras

²⁷ http://www.pak101.com/c/gallery/view/45981/Bol/Bol_Pakistani_Movie. Acessado em 18 de maio de 2020.

subjetividades sexuais e/ou de gênero diante dos olhos de Deus. Em torno das crenças religiosas, reforçam-se estereótipos relacionados ao rendimento e à produtividade de *eunucos* e transgêneros para a sociedade, proliferando a crença de que essas pessoas não são produtivas e, portanto, não podem ter uma família. Entretanto, contrariando as crenças sociais, a família do *Eunuco Saifi*, como foi batizado o menino, o ama, exceto seu pai.

4.4 - Estereótipos e o lugar das mulheres no filme "Bol" e no cinema

O filme avança e conta a história de opressão de Zanib. Encontramos a primogênita de Hakeem Shab casada com um homem que não trabalha e quer ter filhos. No entanto, ela se recusa a ter filhos até que sua família tenha condições financeiras suficientes para dar uma vida confortável aos filhos. A atitude dela aborrece seu marido que passa a torturá-la física e psicologicamente. Diante da violência, ela foge de casa e volta a viver com sua família. Agora, ela é uma mulher marcada pois foi “devolvida” ao pai; uma mulher que não agradou seu marido.

Na casa de seu pai, Zainab observa que, com o passar do tempo, o trabalho da clínica de medicina do pai diminuiu e o número de membros da família aumentam a cada ano. Uma noite, duas irmãs de Zainab se queixaram da pouca comida para o jantar. A mãe explicou que havia pouca comida porque o trabalho de seu pai diminuiu, gerando menos dinheiro e fazendo com que ela não pudesse adquirir alimentos suficientes para todos. Zainab pergunta para sua mãe por que ela não parava de dar à luz. Suraiya Khan responde com outra pergunta, como se desafiasse a filha a fazer essa pergunta ao pai, dando a impressão de que conhece a resposta não agradável que está por vir.

Zainab se dirige ao pai e pergunta porque a família, mesmo sem recursos financeiros para alimentá-los, continua a ter filhos? A resposta é violenta. Hakeem Shab bate em Zainab, dizendo que não vai admitir novamente esse tipo de questionamento. Até aqui, lidamos com violência doméstica e o patriarcado. Então, o filme traz a religião para a construção de toda essa violência.

Hakeem Sahab diz que Deus criou todas as criaturas, sendo responsável, portanto, em fornecer o trabalho e a comida. Zainab tenta argumentar com o pai, dizendo que sim é verdade sobre a criação de Deus, contudo ele somente oferece as ferramentas necessárias para que os seres humanos tenham capacidade de estarem empregados e, com o resultado do seu trabalho, sustentar sua família. A resposta é provocativa demais para Hakeem Sahab que joga os chinelos em Zainab em sinal de desaprovação.

“Bol” enfatiza que a obsessão de Hakeem Sahab para ter um filho homem pode causar a desestruturação de sua família e identificamos uma mensagem alinhada aos novos valores que a globalização introduz no Paquistão. Valores que dialogam com a possibilidade de tomada de decisão para realizar um procedimento cirúrgico para impedir a gravidez - um desejo de Suraiya Khan.

Na tentativa de ajudar a mãe, Zainab providência, na ausência do pai, uma ligadura de trompas²⁸, um procedimento cirúrgico que visa impedir, de forma permanente, a mulher de engravidar. Hakeem Sahab descobre a articulação, impede sua realização, e fica furioso. Ele espanca a mulher e filha dizendo que tal feito é castigo de Deus.

Vizinho à família de Zainab vive um homem chamado Mustafá. Ele é cantor e é estudante universitário de medicina. A irmã mais nova de Zainab, Ayesha, é apaixonada por Mustafá e é correspondida. No entanto, Hakeem Sahab recusa a proposta de casamento feita por Mustafá. Com a justificativa, o filme coloca em xeque outra construção da opressão, chamada sectarismo. Exageradamente apegado às suas convicções, revelando uma visão estreita e intransigente, Hakeem Sahab está convencido de que cabe somente a ele a decisão de com quem casará com suas filhas e decide que se alguém se recusar a cumprir essa determinação será severamente punida.

²⁸Nome da operação cirúrgica que visa impedir a mulher de engravidar. É forma permanente de controle do nascimento.



FIG. 13: Cena de “Bol”. Marcas das lesões causadas pela violência doméstica em Zainab e sua mãe..
Fonte: Pak101, 2011²⁹

Na maioria das famílias paquistanesas, são as figuras masculinas, o pai, o avô, o bisavô, os irmãos, que decidem sobre o casamento das mulheres da família. Sem qualquer independência, as mulheres não têm permissão para casar com o homem de sua escolha; e o fizerem, terão como destino severas formas de violência doméstica.

Depois de tantos filhos e com a queda do negócio da família a partir da entrada da indústria farmacêutica no país, a família de Zainab fica cada vez mais pobre porque apenas seu pai trabalha e mais ninguém recebeu autorização para trabalhar e ajudar na composição da renda familiar.

Mesmo expondo grandes feridas sobre como a sociedade paquistanesa trata as mulheres, eunucos e transsexuais, nessa altura de ‘BOL‘ o espectador tem a certeza de que está diante de uma personagem principal que desafia todas as regras sociais. Seu objetivo principal fazer com que o pai questione sua própria conduta, que falha absurdamente em oferecer amor, conforto e segurança para sua família.

²⁹ http://www.pak101.com/c/gallery/view/45981/Bol/Bol_Pakistani_Movie. Acessado em 18 de maio de 2020.

Zainab está determinada a contribuir com o sustento de sua família e consegue a ajuda do músico Mustafá. Ao mesmo tempo, secretamente, envia seu irmão, Eunuco Saifi, a uma loja que realiza pintura de caminhões. No trabalho, Eunuco Saifi enfrenta discriminação e os maus-tratos dos colegas. Como se não bastasse, eventualmente, o jovem é estupro. O filme não trabalha essa questão em profundidade, mas neste trabalho, faremos uma abordagem mais dedicada a partir dos debates promovidos no programa de pós-graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro a fim de levar ao Paquistão novas propostas de abordagem sobre as temáticas da sexualidade e do gênero.

Meena entra em cena como uma prostituta que encontra Hakeem Sahab através dos registros de nascimento de suas filhas. O que para Hakeem Sahab é uma maldição, ter filhas para Meena é uma bênção. Pensando dessa forma, ela se aproxima de Hakeem Sahab e propõe casamento para que ela tenha filhas e possa prosseguir com sua dinastia na prostituição. Em troca, Meena, que tem poder e dinheiro graças ao negócio da prostituição, dará a Hakeem Sahab dinheiro suficiente para sua família e para devolver o dinheiro roubado da Mesquita.



FIG. 14: Cena de “Bol”. Hakeem Sahab com sua segunda esposa, a prostituta Meena, na noite de seu casamento.

Fonte: Pak101, 2011³⁰

As relações de sexo e poder foram abordadas por Michel Foucault na teoria do Sexo Como Poder. Foucault diz que fazemos sexo por uma questão de poder e esse prazer, eventualmente, se tornará nossa identidade.

Fomos levados a pensar que através do sexo encontramos a liberdade, mas caímos em um jogo ardiloso. Quanto mais falamos (ou gritamos) sobre nossa sexualidade, quanto mais nos mostramos, mais nos empenhamos nas malhas estendidas pelo saber-poder. Nosso sexo fala de si. O foco de luz

³⁰ http://www.pak101.com/c/gallery/view/45981/Bol/Bol_Pakistani_Movie. Acessado em 18 de maio de 2020.

colocado em cima dele o imobiliza, as teias de aranha se estendem, o poder se disfarça para melhor vê-lo, cheirá-lo, ouvi-lo e depois comê-lo, até que não sobre nada.

Sexo se tornou nossa identidade, mas por que? O que motiva essa obsessão ocidental pelo sexo? Entender o que causa esta fixação nos faz passar longe da questão jurídica ou de poder como algo centralizado. O discurso sexual é algo que atravessa nossa sociedade horizontalmente. As relações de saber-poder se dão de forma descentralizada. Estendem seus tentáculos em numerosas direções, interligando-os e fazendo-os interagir. A sexualidade é algo onde se pode e deve intervir.” (FOUCAULT)

No filme, Hakeem Sahab faz sexo com sua esposa e a engravida continuamente para ter um menino, que na cultura do Paquistão, é um símbolo de poder. Mostra a verdadeira identidade do homem, construída a partir de valores da força, da violência, da virilidade e do poder. Com Meena, “BOL” mostra o outro lado dessa relação de poder/sexo, adicionando a questão do dinheiro e da influência que o sexo tem para os homens. Para ela, o nascimento de uma menina é um símbolo de poder capaz de garantir a comunidade da rua riqueza e dos seus negócios. Então, fazer sexo, quer por causa de dinheiro ou de ter uma menina tornou-se a identidade de Meena e de muitas outras mulheres que pertencem ao seu negócio.

Enquanto seu pai está envolvido com Meena, Aisha e Mustafá se casam e nossa heroína os recebe na casa da família, num passo bem ousado. Quando seu pai retorna, Zainab é espancada e torturada e essa violência, assim como a estranha relação de Hakeem com Meena, passam a ser naturalizada no filme tal como é no cotidiano paquistanês. Tanto que Hakeem vai e volta da cidade de Meena e continua seções contínuas de violência contra sua família, até que Meena, finalmente, dá a luz a uma menina.

Num outro rompante de consciência, Hakeem Sahab sente-se culpado e preocupado com o futuro de sua filha recém-nascida. Mais uma vez, ele recorre à religião para dar veracidade à uma mudança de atitude, sensibilizada pelo nascimento da filha. Diz ele, que sendo pregador do Alcorão não pode permitir que sua filha recém-nascida tenha a prostituição como destino certo. Assim, ele pede a Meena para cuidar da criança. Porém, ao fazer essa proposta, Hakeem Shab é expulso da casa de Meena pelo primeiro marido da prostituta. Alguns dias depois, Meena vai até a casa da família de Hakeem, entrega o bebê a ele e vai embora. Porém, Saqa, o primeiro marido, chega à casa de Hakeem para levar o bebê. A morte parece ser a saída mais fácil para a solução dos problemas de Hakeem, que tenta matar a recém-nascida. Na tentativa de salvar a vida de sua meia-irmã, Zainab mata seu pai. É por isso, que ela está na cadeia, em vias de ser executada.

No Paquistão, o efeito da violência retratada na mídia tende a colocar as pessoas em campos opostos. Um grupo percebe uma conexão causal a influência da mídia nas representações de violência com a violência na sociedade. O outro grupo argumenta que há múltiplas causas de violência na sociedade, e não há nenhuma ligação direta entre o que é retratado na mídia com as ações dos indivíduos. Acreditamos que a mídia não seja apenas um espelho da sociedade ou que somente reflita a violência presente nela.

No Paquistão, o efeito da violência retratada na mídia tende a colocar as pessoas em campos opostos. Um grupo percebe uma conexão causal a influência da mídia nas representações de violência com a violência na sociedade. O outro grupo argumenta que há múltiplas causas de violência na sociedade, e não há nenhuma ligação direta entre o que é retratado na mídia com as ações dos indivíduos. Acreditamos que a mídia não seja apenas um espelho da sociedade ou que somente reflita a violência presente nela.

4.5 - Violência contra mulheres e pessoas trans no filme e na sociedade

No filme, quando Hakeem Sahab toma conhecimento sobre as violências que se abatem sobre seu filho, tem vergonha da filiação e, do que ela representa na sociedade, e mata o jovem. A ação de Hakeem Sahab está amparada numa antiga crença, que ainda prevalece fortemente no Paquistão, de que o assassinato de pessoas transsexuais não é considerado um crime ou pecado.

Entretanto, essa morte causa uma grande revolta e acontecem manifestações de rua, vindas, principalmente, de outras pessoas transexuais que elevam sua voz num pedido de justiça. Mesmo mostrando a potência que são as manifestações por justiça, o filme traz o espectador para a realidade paquistanesa, introduzindo a corrupção policial e o roubo. Assim, a polícia, relutantemente, interroga Hakeem Sahab pelo assassinato de seu filho, conforme pediam as mobilizações, mas o deixa em liberdade, depois de receber uma quantia considerável de dinheiro em suborno. Mas Hakeem Sahab só consegue o dinheiro para sua liberdade roubando dinheiro do fundo de reservas da Mesquita, em virtude do cargo que ocupa como tesoureiro. Com essa passagem, ‘BOL’ mostra que a lei não é igual para todos os seres humanos no Paquistão e que mesmo as pessoas que deveriam guardar valores sociais elevados praticam os atos mais rasteiros e violentos.

A partir desse momento, “BOL” dá uma outra guinada e estabelece com cruel visibilidade às relações entre sexo e poder. Assim, Hakeem Sahab, que passou toda narrativa humilhando, violentando, batendo, matando, resolve que, como um muçulmano, seguidor do

Alcorão, ele precisa devolver o dinheiro que roubou da mesquita. Sem trabalho, ele encontra uma saída da sua crise financeira com uma prostituta Meena.

A violência contra a mulher (VCM) e a discriminação contra pessoas transexuais no cinema é informada por uma série de fatores: ética básica, convenções de notícias, audiências, avaliações, perspectivas políticas etc. Acreditamos que a mídia exerça um papel não apenas de relatar eventos, mas de influenciar a forma como pensamos determinados eventos.

Assim, nossa percepção é que a mídia ajuda a endossar a mentalidade patriarcal no Paquistão glorificando relações de poder desequilibrados e relacionamentos abusivos, incentivando a perseguição e a manipulação emocional, normalizando uma cultura que em prevalece o uso da força e a dessensibilização das massas para a violência contra mulheres, eunucos e transexuais.

De acordo com um estudo da *Global Journal Media* aponta que das 73% dos cargos de chefia das 522 organizações de mídia no Paquistão são ocupados por homens. Essa disparidade acaba se refletindo nas produções cinematográficas. Enquanto as mulheres representam metade da população mundial, menos de um terço de todos os personagens de fala em filmes são do sexo feminino. Somado a essa questão, a violência cibernética estendeu ampliou a potência a violência sofrida por mulheres, eunucos e transexuais levando-a para o mundo virtual.

BERKOWITZ, renomado psicólogo da Universidade de Wisconsin, nos Estados Unidos, escreveu vários artigos acadêmicos e livros sobre o tema de agressão e, para ele, a excessiva cobertura da mídia acerca dos incidentes violentos é o maior fator de promoção deles.

Filmes são a principal fonte de entretenimento para o Paquistão, e os construtos culturais criados por eles influenciam fortemente o pensamento de homens, mulheres, e mais importante, da nova geração. Como Oscar Wilde disse, “a vida imita a arte muito mais que a arte imita a vida.” Apesar de filmes refletirem a sociedade ao seu redor, eles têm um poder único para, também, mudar a sociedade. Além da representação de mulheres em papéis principais nos influenciar, há um condicionamento subliminar invulgar que ocorre ao somente se ver mulheres interpretando papéis subsidiários na tela, o que pode ser ainda mais instrumental na formação de nossos pensamentos.

Mulheres paquistanesas são constrangidas na vida cotidiana pela ameaça de violência sexual. Homens podem sair à noite, mas as mulheres não podem, especialmente quando estão sozinhas, por medo de que possam ser estupradas. Violência contra mulheres e transgêneros é

frequentemente retratada em filmes. As representações de estupros e ataques com ácido inspiraram alguns desses atos na vida real. Se a violência é mostrada sem repercussões negativas, ela pode encorajar violência real.

Organizações de profissionais da mídia que são mulheres, como diretoras de cinema, escritoras e a Associação Internacional de Mulheres na Rádio e na Televisão (AIMRT), deveriam estar envolvidas em designar e implementar tais iniciativas. Modelos de sensibilização de gênero deveriam ser produzidos para uso dentro de instituições de ensino/treinamento profissionais em mídia, cobrindo a gama inteira da mídia (imprensa/transmitida/Internet).

De acordo com o Índice de Diferenças Globais Entre Gêneros do Fórum Econômico Mundial, em 2019, o Paquistão esteve na posição 151 entre 153 países na diferença de gênero na participação econômica.

CAPÍTULO 5. GÊNERO, FEMINISMO E TRANSEXUALIDADE

Neste capítulo, vou buscar no feminismo, uma base para desenvolver uma abordagem sobre os problemas que as mulheres e pessoas trans enfrentam no Paquistão. A partir do livro “O Feminismo é para Todo Mundo”, da autora norte-americana bell hooks³¹, buscarei relacionar as questões sociais trazidas pelo o filme ‘Bol’, o feminismo no Paquistão, as dificuldades e problemas que mulheres e pessoas transgênero enfrentam do nascimento até a morte.

bell hooks escreveu sobre o que é o feminismo, quais são as questões que as mulheres estão enfrentando ao redor do mundo e porque o movimento feminista é tão importante para mulheres, mas também para homens.

³¹ Com essa grafia.

5.1 - Revisão bibliográfica: sexo e gênero

Os termos "sexo" e "gênero" significam coisas diferentes para diferentes teóricas feministas e não são nem fáceis ou simples para caracterizar. Esboçar uma história feminista dos termos pode ser um ponto de partida útil.

Uma maneira de interpretar a afirmação da feminista Simone de Beauvoir de que aquele ser não nasceu, mas se tornou mulher, é tomá-la como uma afirmação sobre a socialização de gênero: as mulheres se tornam mulheres através de um processo pelo qual adquirem traços femininos e aprendem o comportamento feminino. Pensa-se que masculinidade e feminilidade são produtos de criação ou como os indivíduos são criados. Elas são causalmente construídas (HASLANGER, 1995, p. 98): as forças sociais têm um papel causal na criação de indivíduos de gênero ou (em algum sentido substancial) moldam a maneira como somos como mulheres e homens. E o mecanismo de construção é a aprendizagem social. Por exemplo, Kate Millett considera que as diferenças de gênero têm “bases essencialmente culturais, e não biológicas”, resultantes do tratamento diferenciado (1971, 28-9). Para ela, gênero é "a soma total das noções dos pais, dos colegas e da cultura do que é apropriado para cada gênero por meio de temperamento, caráter, interesses, status, valor, gestos e expressão" (MILLETT, 1971, p. 31).

As normas de gênero femininas e masculinas, no entanto, são problemáticas, uma vez que o comportamento de gênero se encaixa e reforça convenientemente a subordinação das mulheres, de tal maneira que as mulheres sejam socializadas em papéis sociais subordinados: aprendendo a desempenhar os papéis de ajudantes passivas, ignorantes, dóceis e emocionais para os homens (MILLETT, 1971, p. 26). No entanto, como essas funções são simplesmente aprendidas, podemos criar sociedades mais igualitárias ao "desaprender" essas funções sociais. Ou seja, as feministas devem procurar diminuir a influência da socialização.

Os teóricos do aprendizado social sustentam que uma enorme variedade de influências nos socializa como mulheres e homens. Sendo assim, é extremamente difícil combater a socialização de gênero. Por exemplo, os pais/responsáveis frequentemente e inconscientemente tratam de forma diferente seus filhos e filhas. Quando os pais são solicitados para descrever seus bebês de apenas 24 horas, eles o fazem usando linguagem estereotipada por gênero: os meninos são descritos como fortes, alertas e coordenados, e as meninas, minúsculas, fofas e delicadas. O tratamento dos pais para com os filhos reflete ainda

mais essas descrições, estando eles conscientes disso ou não (RENZETTI e CURRAN, 1992, p. 32).

Algumas socializações são mais evidentes: as crianças geralmente vestem roupas e cores estereotipadas de gênero (meninos vestem-se de azul e meninas de rosa) e os pais tendem a comprar brinquedos estereotipados de gênero para seus filhos. Eles também (intencionalmente ou não) tendem a reforçar certos “comportamentos apropriados”. Embora a forma precisa da socialização de gênero tenha mudado desde o início do feminismo e de sua segunda onda, até hoje as meninas são desencorajadas a praticar esportes como futebol ou de jogos "mais desafiadores" e são mais propensas que os meninos a receberem bonecas ou brinquedos de cozinha para brincar; os meninos são ensinados a não “chorar como bebês” e são mais propensos a receber brinquedos como caminhões e armas (KIMMEL, 2000, p. 122-126).

Segundo os teóricos da aprendizagem social, as crianças também são influenciadas pelo que observam no mundo à sua volta. Isso, novamente, dificulta o combate à socialização de gênero. Por um lado, os livros infantis retratavam homens e mulheres de maneiras bem estereotipadas: por exemplo, homens como aventureiros e líderes, e mulheres como ajudantes e seguidores. Uma maneira de abordar os estereótipos de gênero nos livros infantis é retratar as mulheres em papéis independentes e os homens como não agressivos e estimulantes (RENZETTI e CURRAN, 1992, p. 35).

5.2. Gênero como personalidade masculina e feminina

Nancy Chodorow (1978; 1995) criticou a teoria da aprendizagem social por ser simplista demais para explicar as diferenças de gênero (DEAUX e MAJOR, 1990; GATENS, 1996). Em vez disso, ela sustenta que o gênero é uma questão de ter personalidades femininas e masculinas que se desenvolvem na primeira infância como respostas às práticas parentais predominantes. Em particular, as personalidades de gênero se desenvolvem porque as mulheres tendem a ser as principais cuidadoras de crianças pequenas. Chodorow sustenta que, como as mães (ou outras mulheres importantes) tendem a cuidar de bebês, o desenvolvimento psíquico infantil masculino e feminino difere. A grosso-modo: o relacionamento mãe-filha difere do relacionamento mãe-filho porque as mães têm maior probabilidade de se identificar com as filhas do que com os filhos. Inconscientemente, isso leva a mãe a encorajar seu filho a se individualizar psicologicamente dela, levando-o a desenvolver limites de ego bem definidos e rígidos.

No entanto, a mãe inconscientemente desencoraja a filha de se individualizar, levando a filha a desenvolver limites flexíveis e embaçados do ego. A socialização de gênero na infância aumenta e reforça esses limites do ego, inconscientemente desenvolvidos, finalmente produzindo pessoas femininas e masculinas (1995, 202-206). Essa perspectiva tem suas raízes na teoria psicanalítica freudiana, embora a abordagem de Chodorow seja diferente em muitos aspectos da teoria de Freud.

Catharine MacKinnon desenvolve sua teoria do gênero como uma teoria da sexualidade. A muito grosso modo: o significado social do sexo (gênero) é criado pela objetificação sexual das mulheres, na qual as mulheres são vistas e tratadas como objetos para satisfazer os desejos dos homens (MACKINNON, 1989). A masculinidade é definida como dominância sexual, feminilidade como submissão sexual: os gêneros são “criados através da erotização da dominância e submissão. A diferença homem / mulher e a dinâmica de dominância / submissão se definem. Esse é o significado social do sexo” (MACKINNON, 1989, p. 113).

Para MacKinnon, o gênero é constitutivamente construído: na definição de gêneros (ou masculinidade e feminilidade), devemos fazer referência a fatores sociais (HASLANGER, 1995, p. 98). Em particular, devemos fazer referência à posição que se ocupa na dinâmica de dominação / submissão sexualizada: os homens ocupam a posição sexualmente dominante, as mulheres a posição sexualmente submissa. Como resultado, os gêneros são, por definição, hierárquicos e essa hierarquia está fundamentalmente ligada às relações de poder sexualizadas. A noção de "igualdade de gênero", portanto, não faz sentido para MacKinnon. Se a sexualidade deixasse de ser uma manifestação de domínio, os gêneros hierárquicos (que são definidos em termos de sexualidade) deixariam de existir.

As teorias de Judith Butler sobre gênero, sexo, sexualidade, identidade, desejo e poder influenciaram ambas, sociedade e política. Em seu trabalho, ela questiona por que a heterossexualidade é vista como "normal" e por que força as pessoas a se comportar, se mover, falar de acordo com o que é esperado de seu gênero. E quando as mulheres se comportam de maneira masculina ou os homens se comportam de maneira feminina, elas são sempre sujeitas a preconceitos ou mesmo violência. Segundo Butler, apenas desconstruindo os conceitos sobre gênero, podemos mudar a sociedade.

Butler começa seu trabalho investigando os problemas de definir mulher. À luz do feminismo, uma mulher tem sido vista como sujeito de sua representação política. Ela afirma

que as mulheres não podem ser vistas como um grupo homogêneo unificado porque toda mulher é um indivíduo inigualável, único. Devido a muitas diferenças distintas entre mulheres como, raça, posto, posição e origem étnica, elas não são consideradas um grupo unido. Portanto, o feminismo não deve tentar atingir seu objetivo, comportando-se como um movimento ou partido político. Butler ilustra que o movimento feminista que exige a verdadeira igualdade na vida cotidiana, social e política não pode alcançar seu objetivo se considerar mulheres e homens substancialmente diferentes e se valer da classificação de grupos isolados.

Butler vai mais longe ao criticar algumas feministas radicais que adotaram atitudes hostis em relação aos homens, considerando-os inimigos ou como indivíduos que gostam de morte, assassinato ou estupro porque, ao fazer isso, contribuíram para aumentar o abismo entre mulheres e homens. Segundo ela, “o esforço para identificar o inimigo como singular na forma é um discurso inverso que imita acriticamente a estratégia do opressor em vez de oferecer um conjunto diferente de termos” (BUTLER). Além disso, ela defende que, se for necessária uma mudança na sociedade, ela deve começar de dentro dessa cultura e não de fora dela, expressando “a utilidade dessa noção de negociação para as lutas contemporâneas da sexualidade em termos de sua construção ” (BUTLER).

Butler também aponta que “o próprio sujeito da mulher não é mais entendido em termos estáveis ou permanentes”. Como resultado, é necessária uma maneira revolucionária de olhar para o gênero: A consequência de uma discordância tão acentuada sobre o significado do gênero estabelece a necessidade de repensar radicalmente as categorias de identidade no contexto das relações de assimetria radical de gênero.

Em seguida, Butler aborda o problema que ela percebe na conexão sexo-gênero-desejo. À luz da teoria convencional, o sexo gera o gênero que causa desejo em relação ao sexo oposto. Segundo Freud, um indivíduo se identifica com um sexo e deseja o outro. Butler discorda totalmente do esclarecimento de Freud, porque não deixa espaço para diferenciação. Para ela, as mulheres não precisam se sentir femininas e os homens não precisam necessariamente se sentir masculinos o tempo todo. Na verdade, ela interpreta a afirmação de Simone de Beauvoir de que "não se nasce mulher, mas torna-se". De Beauvoir diferencia gênero e sexo, o gênero pode ser visto como uma criação social centrada ou diferenças naturais dos sexos. Butler argumenta que: não há recurso a um corpo que nem sempre foi interpretado por significados culturais; portanto, o sexo não pode ser considerado uma

facticidade anatômica pré-discursiva. De fato, o sexo, por definição, será mostrado como sendo o gênero o tempo todo. (Butler, Gender trouble. p. 8). Seguindo a ideia de que o gênero não é um aspecto central da nossa identidade, Butler deduz que o gênero é um desempenho ou uma conquista, e não um fator biológico. Ela ainda nos pede para que consideremos o gênero como flutuante e fluido, em vez de fixo:

Quando o status construído de gênero é teorizado radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com as consequências de que homem e masculino podem significar tão facilmente um corpo feminino em um masculino, e mulher e feminino um corpo masculino num corpo feminino. (Butler, Gender Trouble. p. 6)

Butler também usa as ideias de Foucault sobre como a auto-identidade é construída para desenvolver as teorias performativas de gênero, sobre como o corpo funciona como uma prisão do sexo e da sexualidade e como uma 'prisão' pessoal para a identidade individual em referência às referências de Foucault. Capítulo sobre “Corpos Dóceis” por meio do qual o corpo estava “sob o poder de poderes muito restritos”, que impunha restrições, proibições ou obrigações” (Foucault, Corpos dóceis 136), e como a sociedade inscreve em nossos corpos físicos externos nosso gênero e sexualidade internos. Essa ideia também pode ser uma referência ao trabalho de Foucault em Vigiar e Punir, “Panoptismo”, que impõe que os prisioneiros sejam vigiados o tempo todo. As teorias de Butler sobre a performatividade de gênero significam que nossas identidades de gênero são encenadas para a sociedade que nos observa.

Para ilustrar, Butler enfatiza que não há base natural para o gênero e nenhuma conexão inata entre o gênero e o sexo de alguém, como Foucault, que rejeita que o sexo é a expressão da biologia humana e propõe a ideia de que a sexualidade é socialmente construída. De fato, as convenções sociais repetidas, como vestir-se, caminhar, comer maneiras de se expressar e conversar, dão a aparência de uma base natural. Quando mulheres e homens se comportam de acordo com as expectativas da sociedade, tornam o gênero real. Butler chama esse processo de "performativo". Ela argumenta que:

O sexo não é uma construção ideal que se materializa à força ao longo do tempo. Não é um fato simples ou condição estática do corpo, mas um processo pelo qual as

normas regulatórias materializam o "sexo" e alcançam essa materialização através de uma reiteração forçada destas normas. (Butler, Gender trouble.p. 1-2)

Portanto, conhecendo a realidade de gênero, cabe a nós mudar o roteiro de nossa atuação e mudar nossos papéis a qualquer momento.

De fato, Butler fortalece o “problema de gênero” como uma forma de subverter os conceitos tradicionais de identidade de gênero. Descrevendo *drag* como uma metáfora primordial em seu trabalho, ela declara que os artistas de *drag* estão desafiando as noções de norma de gênero e destruindo "as categorias constitutivas que buscam manter o gênero em seu lugar, postulando como ilusões fundamentais de identidade" (Butler, Gender trouble.p. 148). Assim, desconstruir a visão da sociedade em relação aos papéis de gênero pode causar mudanças na cultura política:

Se as identidades não fossem mais fixas como premissas de um silogismo político, e a política não fosse mais entendida como um conjunto de práticas derivadas dos interesses alegados que pertencem a um conjunto de sujeitos prontos, uma nova configuração da política certamente emergiria das ruínas da antiga. (Butler, Gender trouble.p. 149)

Butler rejeita a ideia de que *drag* é uma cópia ou imitação do verdadeiro gênero, explicando que:

Não há gênero adequado, um gênero adequado para um sexo e não o outro, o que é, de certo modo, a propriedade cultural do sexo, não existe um gênero original ou primário que a *drag* imita, mas o gênero é um tipo de imitação para a qual não existe nem original. ((Butler, Gender trouble.p.127). No seu livro, Butler destaca que a identidade interior é uma ilusão e as regras que a controlam funcionam por meio da repetição. A significação da repetição desse fato pode ajudar a desestabilizar e demolir essa identidade.

O trabalho de Butler é profundo para esclarecer questões cruciais de desempenho e identidade de gênero. De fato, ela desconstrói as oposições binárias entre papéis masculinos e femininos, heterossexualidade e homossexualidade, masculinidade e feminilidade, normalidade e anormalidade, centralismo e marginalismo, bem como naturalidade e

antinaturalidade. Ela critica o discurso na sociedade que tenta consertar gênero e sexualidade. Em vez disso, ela pede desregulamentação e multiplicação de sexualidades.

Na última década, a conscientização pública sobre questões de transgeneridade têm aumentado dramaticamente, em grande parte devido ao crescente número de livros, longas-metragens e programas televisivos que incluíram personagens transgênero e tratavam de questões de transgeneridade. Por exemplo, em 1999, Hilary Swank recebeu um Oscar de Melhor Atriz por seu papel como um transsexual feminino-para-masculino no filme *Meninos Não Choram* e, em uma nota diferente, em 2005, Felicity Huffman recebeu uma nomeação ao Oscar de Melhor Atriz por sua interpretação de uma transsexual masculino-para-feminino no filme *Transamerica*. *The Oprah Winfrey Show*, o *20/20* da ABC, e o *Dr. Phil* tiveram segmentos ou episódios focados em questões transgênero. Questões transgênero também foram o tema de uma história de capa da revista *Newsweek* em maio, 2007. Sites de internet que tratavam de temáticas transgênero também se proliferaram. Todos esses meios contribuíram significativamente para uma maior conscientização pública e interesse nesses assuntos. Apesar dessa crescente disponibilidade de informação, no entanto, também é de nossa observação que muitos indivíduos acham a transgeneridade e variação de gênero como algo desafiador e difícil de entender. Isso sugere que a necessidade por informação clara e acurada sobre questões transgênero não foi completamente resolvida.

Nós usamos o termo, transgênero, nesse relatório para se referir a uma variedade de pessoas que são variantes de gênero em relação a normas culturais de maneiras significativas. Enquanto que o descritor, transgênero, tipicamente traz a mente alguém que quer transicionar para o outro sexo/gênero tanto socialmente, e fisicamente através de procedimentos cirúrgicos, também pode se referir a pessoas que expressam uma atipicidade de gênero ao longo de um continuum, incluindo, por exemplo, travestis, aqueles que se apresentam com ambiguidade de gênero, o que vivem o papel do outro gênero sem intervenção cirúrgica ou hormonal. Para enfatizar a variedade de pessoas submetidas a esse guarda-chuva, nós às vezes nos referimos a variação de gênero e temas transgênero, juntos, ao longo deste relatório.

O sexólogo alemão Magnus Hirschfeld cunhou os termos “travesti” (1910/1991) e “transsexual” (1923). Hirschfeld é considerado um dos fundadores da sexologia, um pioneiro dos estudos de gênero, feminista, e herói da liberação gay. Como com a homossexualidade, Hirschfeld medicalizou o comportamento transgênero numa tentativa de contornar a forte

rejeição societária e a condenação da variância sexual. Ele conceituou o travestismo e condições relacionadas como uma anomalia congênita além do controle de um indivíduo, e clamou por compaixão e aceitação. Mesmo assim, o travestismo e a transsexualidade continuaram a ser vistos por muitos como coisas perversas ou divergentes (Gelder & Marks, 1969; Greenson, 1964).

Durante o mesmo período de tempo, Money, Hampson e Hampson (1955) cunharam o termo “papel de gênero” para se referir a “todas essas coisas que uma pessoa diz o faz para se divulgar a si mesmo ou a si mesma como tendo o status de um garoto ou homem, garota ou mulher.” Money mais tarde definiu “identidade de gênero” como “a mesmice, unidade, e persistência da individualidade de um como masculino, feminino, ou ambivalente em maior ou menor grau, especialmente enquanto é experienciado em autoconsciência e comportamento” (Money & Ehrhardt, 1972).

Sexo se refere a atributos que caracterizam a masculinidade e a feminilidade biológicas. Nos humanos, os atributos mais conhecidos que constituem o sexo biológico são os genes determinantes do sexo, os cromossomos sexuais, os antígenos H-Y, as gônadas, os hormônios sexuais, as estruturas reprodutivas internas, a genitália externa, e as características sexuais secundárias (Grumbach, Hughes, & Conte, 2003; MacLaughlin & Donahoe, 2004; Money & Ehrhardt, 1972; Vilain, 2000). Para distinguir entre o sexo e o gênero de uma pessoa (discutido abaixo), os termos masculino e feminino são usados para descrever o sexo; as palavras garoto ou homem e garota ou mulher são usadas para descrever o gênero. Gênero se refere a características psicológicas, comportamentais ou culturais associadas à masculinidade e feminilidade (Kessler & McKenna, 1978; Ruble, Martin, & Berenbaum, 2006). Identidade de gênero se refere ao senso básico de uma pessoa de ser um macho, uma fêmea, ou de sexo indeterminado (Stoller, 1968). Papel de gênero se refere comportamentos, atitudes e traços de personalidade que uma sociedade, em um dado período histórico, designa como masculinos ou femininos, isto é, mais típicos dos homens ou das mulheres (APA Task Force on Gender Identity and Gender Variance; 37 social role), (Ruble, Martin, & Berenbaum, 2006). Expressão de gênero se refere ao modo como uma pessoa age para comunicar o gênero dentro de uma dada cultura; por exemplo, em termos de vestimenta, padrões de comunicação, e interesses. A expressão de gênero de uma pessoa pode ou não ser consistente com papéis de gênero socialmente prescritos, e pode ou não refletir seu ou sua identidade de gênero.

Orientação sexual se refere a tendência a ser sexualmente atraído a pessoas do mesmo sexo, do sexo oposto, de ambos os sexos, ou de nenhum sexo. Transgênero/Transgênero de gênero variante ou gênero variante se refere ao comportamento, aparência, ou identidade de pessoas que cruzam transcendem, ou não se conformam com normas culturalmente definidas para pessoas de seu sexo biológico. Disforia de gênero se refere a “aversão a algumas ou todas essas características físicas ou papéis sociais que conotam o sexo biológico de alguém” (Associação Americana de Psiquiatria, 2000, p. 823). Transtorno de identidade de gênero é um diagnóstico psiquiátrico definido no Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (Associação Americana de Psiquiatria, 2000). Seus principais critérios diagnósticos são a disforia de gênero e uma forte e persistente identificação entre gêneros, resultando em angústia clinicamente significativa ou em danos na funcionalidade social ou ocupacional.

Transsexualismo é o “desejo de viver e ser aceito como um membro do sexo oposto, usualmente acompanhado por um senso de desconforto ou de impropriedade do sexo anatômico, e um desejo por ter cirurgia e tratamento hormonal para tornar o corpo o mais congruente possível com o sexo de preferência” (Organização Mundial da Saúde, 1992, p. 365). Essa definição é consistente com o uso histórico e representa um uso contemporâneo possível por pessoas que se auto identificam como transsexuais. Outros que se auto identificam transsexuais usam a palavra mais amplamente para se referir a qualquer um que viva socialmente como um membro do sexo oposto, independentemente de quais, se qualquer uma, intervenções médicas eles tenham passado ou se desejam tais no futuro.

Orientação sexual e identidade de gênero são às vezes descritos como fenômenos independentes, mas na realidade, orientação sexual e variância de gênero parecem ser conectados. Por exemplo, a maioria dos garotos que demonstram feminilidade demarcada na infância crescem para ter uma orientação sexual para o mesmo sexo (Green, 1987), e não-conformidade de gênero na infância é o mais forte preditor de uma orientação sexual de mesmo-sexo em homens (Bell, Weinberg, & Hammersmith, 1981). Uma relação similar entre orientação sexual e variância de gênero é vista em mulheres, apesar de menos constantemente. Contudo, é importante notar que tanto em ambos Green (1987) e em Bell et al. (1981), houve exceções a essa tendência, incluindo, no último estudo, uma minoria significativa de crianças com variância de gênero que foram heterossexuais como adultos, e uma minoria significativa de homens gays e lésbicas não eram marcadamente variantes de gênero como adultos (Bell & Weinberg, 1978).

Seis outros estudos empíricos, revisados por Schneider (1988), servem para levantar questões sobre a relação entre variância de gênero e orientação sexual, contudo, como Schneider (1988) aponta, os problemas metodológicos inerentes a esse corpo de trabalho (incluindo amostragem, definições operacionais, e medição), torna difícil a ambos apoiarem definitivamente a existência da relação, ou para refutá-la de forma conclusiva. Não obstante, as correlações que existem sugerem a alguns pesquisadores que há uma conexão entre variância de gênero e orientação sexual que possui uma base biológica. Alguns propuseram que a maioria das formas de “transposição de gênero” - homossexualidade, bissexualidade, transsexualismo, travestismo, e outros fenômenos transgênero, são relacionados, na extensão de que todos podem ser explicados em termos de graus variantes de masculinização e de feminilização do cérebro (e.g., Pillard & Weinrich, 1987). Outros especialistas consideram essas teorias de transposição de gênero como excessivamente simplistas, pois elas enfatizam fatores biológicos ante a exclusão de influências psicológicas, familiares e culturais (e.g., Coleman, Gooren, & Ross, 1989).

Por exemplo, Harry (1982), cujo estudo revelou uma correlação entre orientação sexual e papel de gênero sugeriu que uma vez que uma pessoa é “desprendida” de expectativas sociais relacionadas ao papel de gênero, é mais fácil se tornar desprendido de outras pressões sociais como a expectativa da heterossexualidade, para que pessoas que sejam variantes de gênero são mais suscetíveis a reconhecerem e agirem sobre suas atrações do mesmo sexo. Ademais, uma explicação biológica unitária não leva em conta o número considerável de pessoas transsexuais masculino-para-feminino que são orientadas em direção a mulheres (Docter & Fleming, 2001; Docter & Prince, 1997; Lawrence, 2005), e a minoria significativa de pessoas transsexuais feminino-para-masculino que são orientadas em direção a homens (Chivers & Bailey, 2000; Coleman et al., 1993). Isso levou alguns especialistas a sugerirem uma tipologia da transsexualidade baseada na orientação sexual (e.g., Associação Americana de Psiquiatria, 2000; Blanchard, 1989a, 1989b; Blanchard, Clemmensen, & Steiner, 1987; Lawrence, 2004, 2008).

Foucault (1978) reforça a importância epistemológica da identidade sexual e argumenta que um senso de identidade, identidade sexual especificamente, permite ao indivíduo tomar uma identidade “imaginária” que pode ser reconstruída de uma maneira contingente. Em resumo, a identidade dá a uma pessoa uma visão intrapessoal ou subjetiva do mundo pois oferece um escudo protetor do mundo e permite que um indivíduo reconstrua sua

relação com mundo enquanto interações reais com outros indivíduos tomam lugar (1978). Como Butler e Sedgwick, o conceito de identidade de Foucault é flexível; ele interjeição um alto grau de contingencialidade na formação da identidade. De modo similar, trabalhos recentes de Bauman (2013) apoiam o conceito de identidade contingente e atesta que uma idade de “modernidade líquida” tem sido trazida à tona pelo começo da era da globalização.

A globalização tem, em um sentido amplo, removido certezas relacionadas ao conhecimento e a identidade. Nessa sustentação, indivíduos têm “identidades provisionais”, significando que indivíduos não constroem sua identidade de acordo com binarismos, mas sim que questões de identidade permanecem necessariamente fluidas. Por exemplo, uma pessoa que pode ou não ter superado ou descartado primariamente uma identidade religiosa, racial ou sexual, pode não a ter descartado totalmente. Por essa visão, os termos “heterossexual” e “homossexual” deixam de ter sentido, pois esses termos dependem de binarismos.

Uma pessoa pode se comportar de maneira heterossexual ou homossexual em uma conjuntura 46 no tempo, mas de maneira diferente em outra conjuntura no tempo. Nenhuma identidade é concreta; todas as identidades são fluidas. Essa dependência na fluidez, em contraste com estruturas binárias, é o resultado de uma tendência crescente em direção a diversidade, tanto na sociedade quanto para o indivíduo (Bauman, 2013).

Quando se relaciona esse conceito ao gênero e aos papéis de gênero, a determinação de como indivíduos devem/deveriam se comportar e agir é um resultado direto do que a sociedade determinou como sendo o apropriado ou inapropriado de acordo com seu sexo biológico. A expectativa do comportamento de acordo com o sexo é decidida por normas societárias e esquemas. Essas expectativas moldam a compreensão da própria pessoa e determinam a inclusão ou exclusão de um indivíduo na sociedade (Lorber, 1994). Sob essa ideologia, para determinar a moral de suas ações, a ação é comparada com o comportamento geral exibido por uma sociedade. Se o comportamento é considerado aceitável ou comum pela sociedade, então é considerado aceitável para o indivíduo. No entanto, se uma vez o comportamento é comparado com o comportamento padrão ou comum exibido pela sociedade e não for correspondido ou em comum, o comportamento seria considerado inaceitável (Lorber, 1994). 48 Essa ideologia é exibida no patriarcado. Em um sistema patriarcal, papéis de gênero são divididos baseados em normas e esquemas sociais que foram

estabelecidos pelo nexos social dos indivíduos. Nesse sistema, mulheres são reprimidas e homens são exaltados.

Apesar de o movimento feminista ter permitido as mulheres entenderem que elas não precisam aceitar um sistema que favorece os homens sobre as mulheres e dá poder público a um sexo específico, as mulheres ainda têm dificuldade em redefinir seus papéis na sociedade e desprezar comportamentos pré-determinados como resultados de seu sexo (Stacey & Thorne, 1985). Wiley (1991) afirma, “a qualidade baseada em gênero da pessoa em si não é dada biologicamente, mas criada por demandas sociais e respostas a essas demandas” (p. 77). No processo de autoidentificação, indivíduos identificam a si mesmos por um certo grupo ou marca. Indivíduos então agem e se comportam de maneiras nas quais o grupo com o qual tenham se identificado age ou se comporta. Esse processo é interconectado e determina o que é considerado como socialmente correto sobre o sentido compartilhado de um grupo particular. Uma falha em encaixar o significado compartilhado do que foi determinado como comportamento aceitável erode a validade e credibilidade da integração do indivíduo naquele grupo particular (1991)

Em uma sociedade patriarcal, a identidade e o senso de si das mulheres são determinados pela interpretação societária dos papéis de gênero, portanto criando um esquema pré-determinado, enquanto que relaciona o comportamento apropriado do que uma mulher deveria ser. De modo a ser validada ou aceita pela sociedade, uma necessidade por assimilação e subjugação é adotada pelas mulheres sob esse sistema, as deixando enfadonhas com suas restrições e limitações ao empoderamento e liberação (Connell, 1987).

O Patriarcado e o Gênero através do tempo, as mulheres têm lutado para ganhar a igualdade, respeito e direitos iguais que homens inerentemente possuem. Devido ao patriarcado profundamente entrenchado em nossa sociedade, a igualdade tem sido um empenho complicado para se perseguir e alcançar para as mulheres. Para os propósitos dessa discussão, o patriarcado pode ser entendido como uma ideologia em que os homens são moralmente, intelectualmente e fisicamente superiores às mulheres, e portanto, têm o direito de as governar. Essa escola de pensamento ainda é prevalente em alguns aspectos da sociedade nos Estados Unidos e através de culturas por todo o mundo. Mesmo no que alguns podem chamar de tempos em evolução, as mulheres ainda estão lutando por direitos que a maioria dos homens tomam como garantidos. Um exemplo primo é a disparidade de renda que continua a praguejar mulheres no ambiente de trabalho. O feminismo e a teoria feminista

surgiram para apoiar a natureza da igualdade de gênero e para contrariar o patriarcado (Eisenstein, 1983). O feminismo pode ser visto como um precursor da teoria queer e, em vários aspectos, abriu o caminho para uma discussão mais ampla sobre direitos sexuais. De acordo com a crítica feminista, a base da discriminação contra mulheres tem sido embutida na cultura e ideologia Ocidentais por anos.

O conceito de empoderamento feminino e igualdade pode parecer para muitos como um conceito normal e óbvio, particularmente para alguns atualmente vivendo na área urbana dos Estados Unidos. No entanto, pode ser facilmente esquecido que, não muitos anos atrás, esse país costumava privar mulheres de direitos básicos, como o direito ao voto, que é um componente integral do estilo de vida americano. Em uma época em que as mulheres são empoderadas e buscam tratamento igual, a história pode ser reescrita. Mais e mais mulheres estão desafiando a si mesmas bem como as regras sociais elencadas por outros para buscar aquilo pelo qual têm lutado desde o início do movimento feminista nos anos 1970: reconhecimento, validação e igualdade (Einstein, 1983).

Discriminação de gênero promove certas falácias, como a noção de que os homens são inerentemente superiores, e as mulheres inferiores, portanto fazendo um comandar e o outro ser comandado. Esses mitos de gênero representam distorcidamente as relações entre homens e mulheres (Eisenstein, 1983). Em um mundo em que os homens são considerados seres poderosos e as mulheres subservientes, o poder é distribuído de acordo com o sexo de um indivíduo, portanto os relegando a 61 diferentes setores na sociedade. Um modelo teórico crítico que promove essa crença é aquele do essencialismo biológico, uma teoria que afirma que os indivíduos têm uma predisposição inata/biológica de acordo com seu sexo biológico para performar melhor em algumas tarefas que em outras. Como um resultado dessa teoria, papéis têm sido polarizados e criados conformemente para homens e mulheres (Bem, 1994). Dentro desse modelo, homens, que foram indicados anteriormente como considerados superiores, têm sido atribuídos ao setor público. Mulheres, em contraste, têm sido conectadas com os setores privados mais domésticos. O setor público inclui áreas tais quais: a política, a representação social, a força de trabalho, as posições de poder, bem como qualquer dever relacionado à exposição pública.

Por outro lado, as mulheres são relegadas ao setor privado em que se espera que elas realizem deveres tais como: criar crianças, cozinhar, limpar, tarefas do lar em como qualquer outra tarefa dentro da casa. Desde que essa escola de pensamento tem sido aceita como uma

realidade e uma prática comum por séculos, as mulheres e os homens se conformam com as ideias/esquemas culturais estabelecidos pela sociedade sem às vezes se atrever a questionar suas crenças pessoais ou ideologias (Bem, 1994). Tais esquemas podem resultar em conflitos intrapessoais bem como interpessoais, quando indivíduos não acatam a tais padrões. Apesar de o conflito começar no nível intrapessoal, com um indivíduo se dando conta de que tais padrões sociais não coincidem com sua identidade e/ou gênero, então se torna um conflito interpessoal, uma vez que é expresso e o nexos social dita como alguém deve agir, se comportar, e sentir (Bem, 1994). Para garantir o poder e manter esses papéis relegados a indivíduos pela sociedade, os homens constroem um sistema de poder e controle de modo a ter a mão vencedora sobre as mulheres (Lerner, 1986). Kaufman (2000), afirma que um mundo controlado por homens é, por definição, um mundo de poder e controle. Os homens gozam de poder social e as várias formas de privilégio associadas a ser um homem.

Os resultados da prática do poder, ou patriarcado, têm sido fortemente questionados por feministas com o Igualitarismo. Bertens (2001) afirma: “O feminismo tende a mudar as relações de poder entre homens e mulheres que prevalecem sob o que no fim dos anos 1960 e anos 1970 usualmente era chamado de um patriarcado, um termo que se referia a quase completa dominação dos homens na Sociedade Ocidental e além” (p. 96). Sob uma ideologia patriarcal, as mulheres e os homens interpretam certos papéis e são vistos dentro do contexto de uma hierarquia, uma em que os dois sexos são desiguais na sociedade. Ambos homens e mulheres são esperados a se comportarem e viverem suas vidas baseados no esquema criado pela sociedade e construído sobre o sexo de um indivíduo.

A abordagem biológica determinista explica mais além a função que um sistema patriarcal tem em uma sociedade e seu propósito. O principal papel e propósito dessa ideologia é a subjugação das mulheres. Nessa ideologia, as mulheres não possuem poder e só podem ter o controle que é dado a elas pelos homens na privacidade de seu lar. Nesse modelo, qualquer exposição pública que demonstre os talentos ou atributos das mulheres é um conceito estrangeiro (Bertens, 2001).

Outra função para a qual essa ideologia serve é a de promover a noção de que a existência de uma mulher é definida pela de um homem. Sob esse dogma, a cultura de desigualdade é promulgada ao se posicionar a existência das mulheres como dependente da dos homens, implicando que sua identidade é definida baseada na identidade dos homens, e, portanto, perpetuando o patriarcado. Isso é historicamente evidente de várias maneiras. Por

exemplo, nos Estados Unidos (e em vários outros países), quando uma mulher se casa, é uma prática comum que as mulheres adotem o sobrenome de seus esposos, desistindo de seus nomes de solteira. Essa prática serve para honrar o esposo e para completamente reconhecer o casamento para a sociedade. Algumas mulheres, no entanto, decidem hifenizar seus sobrenomes e manter seus nomes de solteira. Essas mulheres, comumente percebidas como mais “liberais” ou como feministas o fazem assim para reconhecer seus nomes de solteira e/ou para não se sentir como propriedade de seus esposos.

No entanto, pode ser argumentado que mesmo essa tática ainda anexar as mulheres aos homens, pois o nome de solteira de uma mulher é dado a ela por seu pai. Portanto, é notável que mesmo as características mais pessoais que uma mulher pode possuir, como um nome, que significa identidade pessoal, também é relacionado a um homem. Essas práticas tradicionais e comuns são um desafio para o feminismo e reforçam o patriarcado. Curiosamente, com o conceito de normatividade heterossexual, um conceito em que direitos homossexuais são oprimidos e não reconhecidos a não ser que provenham um prazer direto ao homem, há preconceitos mais uma vez em ação para beneficiar tal gênero, portanto exibindo subjugação para as mulheres. Por exemplo, em um sistema patriarcal, relações sexuais entre dois homens ou duas mulheres não são aceitos. No entanto, um “sexo a três”, uma experiência que consiste de duas mulheres com um homem e que envolve atividade do mesmo-sexo entre as mulheres enquanto o homem está presente é mais socialmente aceitável pois o homem vai ganhar prazer da experiência (J. Campbell, comunicação pessoal, 20 de setembro, 2011). Pode-se argumentar que isso uma vez mais demonstra um preconceito detalhado contra homens. De acordo com Babbitt (1993), “Entender as experiências do grupo oprimido não parece ser o suficiente a não ser que envolva algum tipo de experiência de transformação, particularmente do tipo que resulta no desarranjo do ser e 64 posição de uma pessoa” (p.256).

A necessidade de um elemento de “desarranjo” como descrito aqui por Babbitt é útil tanto para entender a dinâmica de poder entre homens e mulheres, mas também para extrapolar essa dinâmica de poder para a alienação e opressão experienciada por muitos membros da comunidade LGBTQ (1993). Utilizando o exemplo de um sexo a três, a atividade do mesmo-sexo é somente aceitável se beneficia os homens; no entanto, relações de mesmo-sexo que não beneficiam homens heterossexuais não são aceitáveis na sociedade (Babbitt, 1993). Enquanto o patriarcado permanecer prevalente na sociedade, as mulheres e

outras minorias (incluindo a comunidade LGBTQ) vão precisar trabalhar mais duro de modo a mudar as percepções sociais desses grupos.

Desde que a revolução sexual e anticolonial do último século balançou o mundo, os patriarcas-hétero-brancos embarcaram em um projeto contra-reformação—agora acompanhados por vozes “femininas” desejando continuar sendo “importunadas e incomodadas”. Isso vai ser uma guerra de 1000 anos—a mais longa de todas as guerras, dado que vai afetar as políticas da reprodução e processos pelos quais um corpo humano é socialmente constituído como um sujeito soberano. Na realidade vai ser a mais importante de todas as guerras, pois o que está em cheque não são territórios nem cidades, mas o corpo, o prazer e a vida.

O que marca a posição dos homens em nossas sociedades tecno-patriarcais e hetero cêntricas é o fato de que a superioridade masculina é definida pelo uso legal de técnicas de violência (contra mulheres, contra crianças, contra homens não brancos, contra animais, e contra o planeta como um todo). Lendo Max Weber com Judith Butler, podemos dizer que a masculinidade é para a sociedade o que o Estado é para a nação: o suporte e legítimo usuário da violência. Essa violência é expressa socialmente na forma da dominação, economicamente na forma dos privilégios, e sexualmente na forma da agressão e do estupro. Inversamente, a soberania feminina nesse regime está ligada com a capacidade das mulheres a dar à luz. As mulheres são subordinadas sexualmente e socialmente. As mães sozinhas são soberanas. Dentro desse sistema, a masculinidade é definida necro politicamente (pelos direitos dos homens para infligir a morte), enquanto a feminilidade é definida bio politicamente (pela obrigação das mulheres em ter filhos).

A heterossexualidade não é somente um regime político, como a escritora francesa Monique Wittig tem mostrado. Também é uma política do desejo. A natureza específica desse sistema é que ele é encarnado como um processo de sedução e dependência romântica entre agentes sexuais “livres”. As posições do Robocop e do Alienígena não são escolhidas individualmente, e não são conscientes. A heterossexualidade necropolítica é uma prática de governo que não é imposta por quem governa (homens) sobre os governados (mulheres), mas sim uma epistemologia que tece as respectivas definições e posições dos homens e das mulheres através de uma regulação interna. Essa prática de governo não toma a forma de uma lei, mas a de uma regra não escrita, uma tradução de gestos e códigos cujo efeito é estabelecer dentro da prática da sexualidade uma partição entre o que pode e não pode ser

feito. Essa forma de servitude sexual é baseada em uma estética da sedução, uma estilização do desejo, e em uma dominação historicamente construída e codificada que erotiza a diferença de poder e a perpetua. Essa política do desejo é o que mantém o velho regime do sexo/gênero vivo, apesar de todo o processo de democratização e empoderamento das mulheres.

5.3. Determinismo biológico

A maioria das pessoas pensa que sexo e gênero são coextensivos: mulheres são mulheres humanas, homens são homens humanos. Muitas feministas discordaram historicamente e endossaram a distinção sexo/gênero. Provisoriamente: "sexo" indica fêmeas e machos humanos, dependendo de características biológicas (cromossomos, órgãos sexuais, hormônios e outras características físicas); "gênero" denota mulheres e homens, dependendo de fatores sociais (papel social, posição, comportamento ou identidade). A principal motivação feminista para fazer essa distinção era combater o determinismo biológico ou a visão de que a biologia é destino.

5.3 Terminologia de gênero

A fim de distinguir as diferenças biológicas das sociais/psicológicas e falar sobre elas, as feministas se apropriaram do termo 'gênero'. Psicólogos que escrevem sobre transexualidade foram os primeiros a empregar a terminologia de gênero nesse sentido. Até a década de 1960, "gênero" era frequentemente usado para se referir a palavras masculinas e femininas, como *le* e *la* em francês. No entanto, para explicar por que algumas pessoas sentiam que estavam "presas em corpos errados", o psicólogo Robert Stoller (1968) começou a usar os termos "sexo" para identificar traços biológicos e "gênero" para determinar feminilidade ou a masculinidade de determinada pessoa. Embora, o sexo e o gênero de uma pessoa possam se complementar, separar esses termos parecia fazer sentido teórico, permitindo a Stoller explicar o fenômeno da transexualidade: o sexo e o gênero das pessoas transexuais simplesmente não combinam.

A partir do trabalho de psicólogos como Stoller, as feministas consideraram útil distinguir sexo e gênero. Assim, argumentaram que muitas diferenças entre homens e mulheres eram produzidas socialmente e, portanto, passíveis de mudança. Gayle Rubin, por exemplo, usou o termo "sistema de sexo/gênero" para descrever "um conjunto de arranjos pelos quais a matéria-prima biológica do sexo humano e da procriação é moldada pela intervenção social humana" (RUBIN, 1975, p. 165). Rubin empregou esse sistema para

articular a “parte da vida social que é o *locus* da opressão das mulheres” (RUBIN, 1975, p. 159), descrevendo o gênero como a “divisão socialmente imposta dos sexos” (RUBIN, 1975, p. 179).

5.4 - Gênero e sexualidade no Paquistão

Para hooks, em suas palavras, “o feminismo é um movimento para terminar o sexismo, a exploração sexual, e a opressão”. A partir dessa definição, a autora defende que o feminismo não é um movimento contra o masculino e, sim, contra o sexismo. Para hooks, essa é uma grande questão porque nos ajuda a compreender que os seres humanos são ensinados desde cedo a aceitar o pensamento e ações sexistas e, assim, mulheres podem ser tão sexistas quanto homens. hooks propõe que o término do patriarcado (outra forma de nomear o sexismo institucionalizado) passa pelo entendimento de que homens e mulheres participam da perpetuação do sexismo, o feminismo não é um movimento anti-homem e que devemos substituir pensamento e ações sexistas por pensamento e ações feministas.

No filme ‘Bol’ a personagem da protagonista, Zainab, foi explorada sexualmente por seu marido contra a sua vontade, espancada por seu pai ‘Hakeem Saab’ e enforcada pela corte paquistanesa porque levantou sua voz para terminar a violência doméstica, a dominação masculina, o sexismo, a exploração sexista, a opressão e o patriarcado contra ela, sua mãe e irmãs e todas as mulheres no Paquistão. No filme todo, Hakeem Saab explorou sua esposa em nome do sexo, controlou seu corpo, direitos reprodutivos, e bateu em suas filhas e filho transgênero.

Nessa obra, hooks manifesta que o feminismo tem a intenção de terminar com o sexismo, a exploração sexista, a dominação masculina e o patriarcado, abordando as seguintes questões: feminismo, educação para mulheres, mulheres no trabalho, igualdade de gênero, direitos reprodutivos e parentalidade feminista. Buscarei relacionar esses tópicos ao filme ‘Bol’ para falar sobre a situação das mulheres e das pessoas trans no Paquistão.

5.5. Mulheres no Paquistão

A condição das mulheres no Paquistão não é homogênea devido a interconexão do gênero com outras formas de exclusão na sociedade. Há uma considerável diversidade na condição das mulheres através de classes, regiões, e a divisão rural/urbana devido ao desenvolvimento socioeconômico desigual e ao impacto de formações sociais tribais, feudais e capitalistas nas vidas das mulheres. No entanto, a situação das mulheres em relação a dos

homens é de subordinação sistêmica, determinada pelas forças do patriarcado através de classes, regiões, e da divisão rural/urbana.

Gênero é um dos princípios organizacionais da sociedade paquistanesa. Valores patriarcais embutidos nas tradições e cultura locais pré-determinam o valor social do gênero. Uma divisão artificial entre produção e reprodução, criada pela ideologia da divisão sexual do trabalho, colocou as mulheres em papéis reprodutivos como mães e esposas na arena privada do lar e os homens no papel de produtores e chefes de família na arena pública. Isso levou a um nível baixo de recursos investidos em mulheres pela família e pelo estado. Portanto, o baixo investimento no capital humano das mulheres, combinado com a ideologia do purdah (literalmente “veladas”), preconceitos sociais negativos, e práticas culturais; o conceito de honra unido com a sexualidade das mulheres; restrições na mobilidade das mulheres; e a internalização do patriarcado pelas próprias mulheres, se torna a base para discriminação e disparidades de gênero em todas as esferas da vida.

O Paquistão é uma federação de quatro províncias unidas com a área da capital federal, o Território Federal das Áreas Tribais, nas Áreas do Norte de Gilgit-Baltistão, e a Caxemira Livre. De acordo com o censo realizado em maio de 2017, a população total do país é de 207.7 milhões, apresentando uma taxa de crescimento anual de 2.4 por cento desde último censo em 1998. Por volta de 47% da população está em Punjab, 23%, em Sindh, 11%, em na Província de Khyber Pakhtunkhwa, 4%, em Baluchistão, 2%, no Território Federal das Áreas Tribais, e 0,34%, em Islamabad. As mulheres formam 48% por cento da população total e tem crescido pouco mais que a população de homens. A taxa média mais recente de crescimento, estima 2,6% para mulheres e 2,5% para homens, abrangendo período de 1998–2017. De acordo com dados do censo de 2017, 120 milhões de pessoas vivem em áreas rurais, enquanto que 87 milhões vivem em áreas urbanas. Os dados também revelaram que 45% da população está abaixo dos 15 anos de idade.

A razão de dependência é de aproximadamente 87.1. Em média, cada pessoa dentro da faixa-etária habilitada ao trabalho possui, pelo menos, um dependente. A idade média das mulheres para o casamento subiu de 20.9 anos, em 1998, para 23.8 anos em 2017. Por volta de 23% das mulheres, de 15 a 19 anos, são casadas, enquanto que os homens, na mesma faixa-etária, correspondem a 5%. A maioria das mulheres são casadas com parentes próximos, isto é, primos de primeiro e segundo grau. Somente 37% das mulheres casadas não tinham relacionamento com seus maridos antes do casamento.

A taxa de divórcio no Paquistão é extremamente baixa devido ao estigma social associado. Em 2016, de acordo com estatísticas oficiais, lares familiares chefiados por

mulheres constituíam somente 7% do total. A quantidade de lares familiares chefiados por mulheres é menor em áreas urbanas quando comparado com áreas rurais.

5.6 - Violência sistêmica contra mulheres

De acordo com uma pesquisa de 2011 feita por especialistas da Fundação Thomson Reuters, o Paquistão é o terceiro país mais perigoso para mulheres no mundo. De acordo com o estudo, mais de mil meninas e mulheres são assassinadas em “nome de honra” todo ano. Além disso, estima-se que 90% das mulheres paquistanesas sofrem violência doméstica.

Pessoas ocidentais usualmente associam a difícil situação das mulheres paquistanesas com opressão religiosa, mas a realidade é muito mais complicada. Uma certa mentalidade está profundamente arraigada em sociedades estritamente patriarcais como o Paquistão. Mulheres pobres e sem educação lutam diariamente por direitos básicos, reconhecimento e respeito. Vivem em uma cultura que as define pelas figuras masculinas, mesmo que sejam as provedoras de suas famílias.

Silenciosamente, pouco a pouco, através de reformas legais, o empoderamento feminino se amplia no Paquistão. Há mulheres inspiradoras em todas as regiões. Organizações sociais e filantrópicas atuam para ajudar a empoderar mulheres, mas nem todas as mulheres adotam os recursos oferecidos. Elas temem seus maridos, temem atrair atenção indesejada, ou, que de alguma forma, a honra de sua família seja manchada. Outro problema é que, muitas vezes, elas não sabem que a ajuda existe. Com a alfabetização feminina em 36%, muitas mulheres sequer conhecem seus direitos.

No Paquistão, a vítima que denuncia um abuso físico ou sexual, passa a ser vista como indigna, arranhando não apenas a sua reputação como a de toda sua família. Assim, muitos estupros são não declarados pois as vítimas temem se tornar ainda sem valor na sociedade. Frequentemente, as mulheres buscam ajuda de seus empregadores ou com famílias de confiança. É uma forma silenciosa e não percebida de apoio, porém fundamental para a sobrevivência de muitas mulheres.

Fundação Thomson Reuters traz histórias de duas mulheres de idades, contextos, e experiências de vida diferentes no Paquistão, que consentiram em dividir suas histórias para que o mundo possa entender melhor os desafios que enfrentam. O relato da mulher mais jovem reivindica acesso à educação e denuncia trabalho infantil e outras violências, mas

também revela o apoio silencioso (e fundamental) de sua empregadora para assegurar sua vida. O depoimento da mulher mais velha também acusa a ocorrência de múltiplas violências e nota-se a preocupação dela em prover uma situação melhor para seus filhos. Ambas olham para o futuro e veem a educação como possibilidade de mudança social. A íntegra dos depoimentos está no Anexo 1, deste trabalho.

No filme ‘BOL’ Hakeem Sahib manteve suas filhas e esposa sem educação por três razões:

- I. “Educação não é para garotas pois mais cedo ou mais tarde elas vão se casar e ir para a casa de seus maridos em que sua função primária é cuidar da casa, e as crianças.
- II. Se hoje eu dou educação para as minhas filhas, então, elas vão sair todos os dias, há a possibilidade de que elas se apaixonem com qualquer homem desconhecido e fujam com ele.
- III. Se as mulheres têm educação, então elas vão querer trabalhar fora, elas não vão se submeter, elas vão pedir autonomia em casa, para tomar suas decisões, elas vão casar com quem desejam, ou talvez, nem se casam. Elas não vão querer ter filhos e não serão obedientes a seus esposos, por isso não há educação para garotas.”

Educação é um direito básico, indispensável para cada indivíduo independentemente de gênero, raça, crença ou casta. É central para o nosso desenvolvimento, progresso social, e liberdade humana. Infelizmente, as mulheres no Paquistão enfrentam privação da educação, que é um direito básico fundamental, até mesmo de acordo com a constituição do país.

A cultura paquistanesa consiste de autoridade patriarcal e tradições datadas que afetam grandemente as mulheres do país. A luta pela igualdade de gênero tornou extremamente difícil para as mulheres obterem uma educação no Paquistão. Em termos de padrões educacionais, o Paquistão é um dos países com o desempenho mais baixo na Ásia Meridional. Em 2017, foi classificado o “segundo pior país no mundo em termos de igualdade de gênero.” (Revista Borgen)

Esse fator impacta diretamente a participação das mulheres no mercado de trabalho assim como seu acesso a direitos. É comum, as trabalhadoras passarem por experiências de

injustiças nos locais de trabalho. Embora, mundialmente seja perceptível uma mudança em tendências e percepções sobre a empregabilidade das mulheres, a situação das mulheres trabalhadoras persiste, especificamente no Paquistão. Dentre muitos outros fatores, uma falta de oportunidades, diferenças salariais, assédio no local de trabalho e estigmatização da empregabilidade feminina contribuem para a manutenção da exploração da mão de obra das mulheres.

Através do Project Kaavish, uma iniciativa de serviço comunitário e campanha de conscientização, Anoud Naeem, Areesha Tauseef e Halimah Mian, estudantes da Lahore Grammar School, “pesquisaram mais de 400 mulheres trabalhando em fábricas, hospitais e faculdades e entrevistaram várias mulheres empregadas para identificar a natureza e severidade da discriminação dizendo respeito a oportunidades e empregabilidade”.

A pesquisa focou em mulheres de grupos socioeconômico mais baixos. Essas respostas indicaram que um grande problema enfrentado por mulheres trabalhadoras é o dos salários injustos e diferenças salariais entre colegas homens e mulheres. Em todo o mundo, as mulheres ganham 23% a menos que seus colegas homens (ONU Mulheres), indicando que essa questão não é só enfrentada no Paquistão, um país em desenvolvimento, mas também no mundo desenvolvido.

Ademais, as mulheres são incapazes de conseguir posições de autoridade em seus locais de trabalho ou por discriminação deliberada ou por um preconceito implícito que existe contra mulheres trabalhadoras. As mulheres paquistanesas estão presas em uma rede de dependência e subordinação devido a sua falta de oportunidades de emprego e baixo status social, econômico e político na sociedade. Para mudar a posição das mulheres, são necessárias mudanças estruturais na ordem social e econômica. As mulheres são totalmente ausentes das estruturas do estado e dos corpos de tomada de decisão política que poderiam introduzir tais mudanças estruturais.

A inclusão das mulheres em estruturas de governança é essencial para trazer mudanças substantivas no desenvolvimento de políticas e programas que levariam a uma mudança nas relações de gênero na sociedade. Atualmente, para manter o status quo, a violência institucionalizada contra mulheres nos níveis da família, comunidade e estado é usada como um mecanismo para garantir sua conformidade com as normas de gênero.

Isso serve para prevenir qualquer tentativa que leva a subversão da ordem masculina. Ironicamente, ao mesmo tempo, muita atenção retórica tem sido dada às questões de gênero em nível nacional. O Paquistão assumiu vários compromissos em fóruns nacionais e internacionais para garantir a igualdade de gênero em casa. No entanto, há uma grande lacuna entre compromisso e implementação. A persuasão do Estado em traduzir seu compromisso com a igualdade de gênero em realidade concreta é o maior desafio enfrentado por mulheres no Paquistão.

A violência contra mulheres é o mecanismo mais poderoso usado pela família, sociedade e estado para silenciar vozes de resistência a existente ordem social relacionada ao gênero. Ela garante que as mulheres vão continuar a aceitar hierarquias de gênero em todas as relações sociais de produção e reprodução e perpetua sua subordinação. A violência contra mulheres é uma violação fundamental do direito humano à vida, segurança física, autorrespeito e dignidade. É a manifestação de relações de poder historicamente desiguais entre homens e mulheres.

A construção social do gênero estabelece a autoridade e poder masculinos sobre as mulheres, e provém a base para violência baseada em gênero na sociedade. Algumas formas de violência contra mulheres, especialmente as violências doméstica e costumeira, estão tão entrenchadas na cultura que são dificilmente reconhecíveis como violência, sendo amplamente toleradas pela sociedade. É difícil estimar a extensão da violência contra mulheres devido à subnotificação, como já descrevemos. No entanto, alguns estudos locais dão alguma indicação na forma e extensão da violência infligida em mulheres. A violência doméstica é bastante difundida por todas as classes. Vai desde tapas, espancamentos e chutes a assassinato. Já que a sociedade, polícia e agências de aplicação da lei veem a violência doméstica como uma questão privada, ela passa despercebida até que toma formas extremas de assassinato ou tentativa de assassinato.

De 41 casos notificados em Punjab em 2010, somente seis foram registrados e somente uma pessoa foi presa. Um relatório de 2009, descobriu que 70% das mulheres nas delegacias são submetidas a violência sexual e física. A cláusula da Portaria de Hudood que requer quatro homens adultos muçulmanos de boa reputação como testemunhas do estupro real ou o estuproador confessa como uma condição de prova do estupro tornou impossível para vítimas de estupro conseguirem justiça. Sob esta lei, se a vítima do estupro não pode provar estupro, ela pode ser acusada e sentenciada por adultério.

Um estudo conduzido pela “Divisão de Mulheres” sugere que a violência doméstica toma lugar em aproximadamente 80% dos lares familiares no país. Segundo o journal Inglês do Paquistão “em 2016, 282 casos de queimadura de mulheres foram relatados em Punjab estado principal do Paquistão. Dessas, 65% morreram em decorrência de seus ferimentos. Dados coletados de dois hospitais em Rawalpindi e Islamabad, de 2007 a 2010, revelaram a existência de 739 casos de vítimas de queimadura. O número oficial de assassinatos de mulheres em 1998 foi 1.974; a maioria delas foram vítimas de seus próprios parentes - esposos, irmãos, pais e sogros.

Os transgêneros enfrentam a violência sistêmica e a discriminação no acesso a serviços de saúde, moradia acessível, transporte e opções alternativas de subsistência no Paquistão. Eventos recentes também enfatizaram ocorrência de estupros coletivos praticadas por um grupo criminoso contrário à comunidade trans. Em outro evento deplorável em 2016, Alisha, uma transgênero que foi baleada no noroeste do Paquistão e morreu enquanto um hospital tentava decidir se a internaria na ala masculina ou feminina. Ainda assim, para ativistas transgêneros, há um entendimento generalizado de que as proteções legais podem fazer a diferença.

5.7 - O feminismo como resposta à opressão

A igualdade de gênero tem se tornado um assunto cada vez mais tratados no Paquistão. A célebre frase feminista “Meu Corpo, Minha Escolha” tem sido usada nas mídias sociais por ativistas do movimento dos direitos das mulheres, provocando considerável repercussão negativa na mídia paquistanesa.

No final do fevereiro 2020, o escritor das novelas, Khalil Ur Rehman Qamar apareceu na televisão paquistanesa afirmando que seu “fígado estremece de nojo” quando ele ouviu essa frase “meu corpo, minha escolha”. Quando sua companheira, a feminista Marvi Sarmad, repetiu a frase, ele a chamou de “mulher nojenta”. Embora a explosão tenha sido amplamente condenada por um largo espectro de celebridades e políticos, também foi celebrada por muitos homens e mulheres que concordaram com as opiniões de Qamar na mídia paquistanesa. Marvi Sarmad é ativista que fala amplamente sobre feminismo e direitos das mulheres no Paquistão. Depois desse episódio, ela se divorciou.

“As feministas são vistas como mulheres más pois falar sobre o corpo é muito tabu. É uma politização da esfera íntima da vida familiar - qualquer discussão sobre tirar as mulheres dos confins do lar causa uma reação negativa,” disse Tooba Syed, uma das organizadoras da Marcha da Independência das Mulheres. Syed também disse que no Paquistão ainda é controverso até mesmo usar a palavra corpo pois corpos, direitos reprodutivos e papéis de gênero são controlados por homens.

No filme BOL Zainab estava muito incomodada com a igualdade de gênero - nossos corpos, nós mesmas - direitos reprodutivos, pois Hakeem Sahab sempre controlou as funções reprodutivas de sua mãe. No filme, Hakeem Sahab tinha duas esposas, mas sua primeira esposa e filhas não eram permitidas a se casarem duas vezes. No Paquistão, as mulheres não tem permissão para realizar aborto nem para evitar a gravidez. Se elas o fizerem, recebem um espancamento dos homens de sua família, assim como a esposa de Hakeem e Zainab recebem em diversas ocasiões no filme. No Paquistão, as mulheres também não devem saber o gênero da criança antes do nascimento.

Para bell hooks, quando as mulheres não têm direito de deliberar sobre seus corpos, acabam tendo muito mais dificuldade de acesso a direitos em outras áreas. Acreditamos que para haver igualdade de gênero, as mulheres e os homens devem desfrutar das mesmas oportunidades, direitos e obrigações em todas as esferas da vida. Isso também significa divisão igual na distribuição do poder e influência e ter oportunidades iguais para independência financeira, educação e realização de suas ambições pessoais. Além disso, acreditamos fortemente na grande amplitude do potencial de uma mulher e em sua capacidade para fazer suas próprias escolhas informadas sobre sua saúde sexual e reprodutiva e seu empoderamento ao longo de sua vida.

Segundo hooks, um dos elementos centrais do movimento feminista radical contemporâneo, que pode preparar o terreno para equidade de gênero, é a educação dos filhos. Criar filhos sem sexismo, possibilitaria, segundo a autora, a criação um mundo futuro em que não houvesse necessidade de um movimento antissexista porque todos seriam antissexistas desde o nascimento. No filme “Bol”, a atenção de Zainab se volta para suas irmãs

mais jovens, promovendo imagens positivas das mulheres e contestando preconceitos sexistas de seu pai.

Como já dissemos, a preferência pelo gênero masculino é profundamente enraizada na cultura paquistanesa. Os garotos carregam o nome da família, podem continuar o ramo comercial da família, e espera-se que sustentem seus pais em sua velhice. Mulheres casadas basicamente vivem com seus parentes e espera-se que prestem cuidados e apoio aos pais de seu marido em sua velhice. Filhos casados são, portanto, uma necessidade no Paquistão, que não dispõe de nenhuma pensão estatal ou apoio assistencial para idosos.

É preciso que as crianças paquistanesas sejam criadas em ambientes amorosos, principalmente as meninas garotas. Em qualquer lugar que a dominação ou preferência masculina está presente, o amor está faltando. Pais amorosos, sejam eles solteiros ou casados, gays ou heterossexuais, chefiados por mulheres ou homens, são mais propensos a criar crianças saudáveis e felizes, com boa autoestima.

bell hooks diz que o movimento feminista precisa colocar empenho no trabalho de mostrar aos pais as mudanças benéficas que uma sociedade não-sexista possui. A autora defende de o movimento feminista é pró-família e que eliminar a dominação patriarcal das crianças é a única maneira de fazer da família um lugar seguro para elas serem livres e conhecerem o amor.

Hooks reflete no livro que se mulheres e homens querem conhecer o amor, precisam buscar o feminismo porque sem o pensamento e a prática feministas não há possibilidade de criação de vínculos amorosos. Ela declara que a alma das políticas feministas é o comprometimento com o fim da dominação. Para ela, o amor nunca pode se enraizar em um relacionamento baseado na dominação e na coerção. Não pode haver amor quando há dominação.

Pensamento e prática feministas que Zainab demonstra no filme quando enfatiza o valor do crescimento mútuo e da auto realização nas relações e na parentalidade. Na visão dela, nos relacionamentos em que as necessidades de todos são respeitadas, em que todos têm direitos, ninguém precisa temer subordinação ou abuso. Independentemente do sexo ou do

gênero, ao longo de nossas vidas, teremos contato com muitos homens: pai, avó, irmão, tios, companheiros românticos. Se essas relações adotassem o feminismo, alcançaríamos as condições para que a mutualidade pudesse ser nutrida.

Quando aceitarmos que o verdadeiro amor é enraizado no reconhecimento e aceitação, que amor combina reconhecimento, cuidado, responsabilidade, compromisso, e conhecimento, entenderemos que não pode haver amor sem igualdade e justiça.

5.8 - Termo transgênero no Paquistão e na Índia

Khawaja Saraa é um termo usado no sul da Ásia – em particular no Paquistão e na Índia – para se referir a mulheres trans (masculino para feminino ou transgêneros). Em outras áreas da Índia, as pessoas transexuais também são conhecidas como Hijra. No Paquistão e Bangladesh, as hijras são oficialmente reconhecidas como terceiro gênero pelo governo, não sendo completamente masculinas nem femininas. O termo mais comumente defendido por assistentes sociais e membros da comunidade transgênero é khwaaja sira (em Urdu: خواجه سرا) e pode identificar o indivíduo como uma pessoa transexual, transgênero (khusras), travesti (zenanas) ou *eunuco* (narnbans).

A palavra "hijra" é uma palavra hindustâni (hindí-urdu) - derivada da raiz árabe semítica "hjr" em seu sentido de "deixar a própria tribo" - emprestada para o hindi. O uso paquistanês tem sido tradicionalmente traduzido como "*eunuco*" ou "hermafrodita", onde "a irregularidade da genitália masculina é central para a definição". No entanto, em geral, as hijras nascem com fisiologia tipicamente masculina, apenas algumas nascem com variações intersexuais.

Desde o final do século XX, alguns ativistas da hijra e organizações não governamentais ocidentais (ONGs), têm pressionado pelo reconhecimento oficial da hijra como uma espécie de "terceiro sexo" ou "terceiro gênero", não homem nem mulher. Hijras obtiveram com sucesso este reconhecimento em Bangladesh e são elegíveis para prioridade na educação. Nepal, Paquistão, Índia e Bangladesh reconheceram legalmente a existência de um terceiro gênero, inclusive em passaportes e outros documentos oficiais.

No Paquistão, alguns Khawaja Saraa não se definem por orientação sexual específica, mas sim por renunciar completamente à sexualidade. A energia sexual é transformada em

poderes sagrados. No entanto, essas noções podem entrar em conflito com a prática, a de que Khawaja Saraa são, muitas vezes, empregadas como prostitutas. Além disso, no Paquistão, um homem feminino que assume um papel passivo no sexo com outro homem, muitas vezes, se identifica como um kothi (ou o termo equivalente local). Embora os kothis sejam geralmente distinguidos de Khawaja Saraa, como uma identidade de gênero separada, normalmente, eles se vestem como mulheres e agem de forma feminina em espaços públicos, até mesmo usando linguagem feminina para se referir a si mesmos e uns aos outros. Os parceiros habituais de Khawaja Saraa e kothis são homens que se consideram heterossexuais, pois têm papel “ativo” no sexo. Esses parceiros masculinos são, muitas vezes, casados e qualquer relação ou sexo com kothi ou Khawaja Saraa são geralmente mantidos em segredo da comunidade em geral.

CAPÍTULO 6 - LUTA POR DIREITOS PARA MULHERES E TRANSGÊNEROS

Em relação ao status social e circunstâncias econômicas das pessoas trans, a maioria dos Khawaja Saraa vive à margem da sociedade com status muito baixo. A própria palavra "Khusra", às vezes, é usada de forma depreciativa. O advogado e autor indiano Rajesh Talwar escreveu um livro destacando os abusos de direitos humanos sofridos pela comunidade, intitulado "O Terceiro Sexo e Direitos Humanos". Poucas oportunidades no mercado de trabalho estão disponíveis para khusras e muitos obtêm renda através de extorsão (chantageando seus parceiros heterossexuais), performando em cerimônias (toli), com a mendicância (dheengna) ou trabalho sexual (raarha) — a ocupação como *eunucos* também foi registrada.

A violência contra Khawaja Saraa, especialmente os khusras, que atuam como profissionais do sexo, é muitas vezes brutal, e ocorre em locais públicos, delegacias, prisões e suas casas. Como acontece com as pessoas transexuais na maior parte do mundo, elas enfrentam extrema discriminação em saúde, moradia, educação, emprego, imigração, acesso a direitos e qualquer burocracia que seja as considere como terceiro sexo ou gênero, sem colocá-las em categorias de masculino ou feminino.

Em outubro de 2013, cristãos paquistaneses e muçulmanos (xiitas e sunitas) estavam pressionando os proprietários da Colônia Imamia a despejar qualquer residente transgênero. "Geralmente no Paquistão, Khwaja Saraa não está sob ameaça. Mas eles estão na província de Khyber Pakhtunkhwa por causa de um 'novo Islã' em curso", I.A. Rehman, diretor da Comissão de Direitos Humanos do Paquistão.

Em um estudo com hijras bengalis, os participantes relataram não ter permissão para procurar atendimento em consultórios médicos particulares e de sofrer abusos se forem a hospitais do governo.

6.1 - Lei matrimonial de pessoas trans no Paquistão

Em junho de 2016, cinquenta clérigos no Paquistão emitiram um fatwa, ou decreto religioso, dizendo que pessoas transgênero podem se casar sob a lei islâmica mas apenas se não tiverem "sinais visíveis de ambos os sexos". O decreto também dizia que as pessoas transexuais não devem ser privadas de sua parcela de herança e disse que era pecado humilhar, insultar ou importunar pessoas por serem transgêneros.

6.2 - Primeiro candidato trans ao parlamento paquistanês

Em 25 de fevereiro de 2013, um membro da comunidade transgênero do Paquistão participou nas eleições gerais, ingressando em um partido adotando a plataforma da igualdade de direitos, dizendo que a comunidade tem mais a oferecer do que mendigar ou dançar em casamentos. Também foi a primeira vez que os cerca de 500.000 *eunucos* do Paquistão foram elegíveis para almejar um cargo, depois que a Suprema Corte, em 2011, ordenou que o governo os concedesse carteiras de identidade e os registrasse como eleitores.

6.3 - Paquistão inclui pessoas trans em censo nacional

Em 9 de janeiro de 2017, o Tribunal Superior de Lahore emitiu uma ordem ao governo, à Autoridade Nacional de Banco de Dados e Registro e ao Ministério do Interior para garantir a inclusão da comunidade transgênero no censo de 2017. Não há números oficiais sobre o número de pessoas transexuais que vivem no Paquistão, mas o grupo de defesa Trans Action estima que existam pelo menos 500.000 no país onde a população é de 200 milhões.

6.4 - Curta-documentários sobre transgênero exibidos no Paquistão

De acordo com o The Gender Guardian, pela primeira vez no Paquistão, filmes internacionais e nacionais sobre direitos, preocupações e questões transgêneros foram exibidos durante um festival organizado por esta organização não governamental. O festival de cinema foi realizado no Alhamra Hall durante o mês de junho de 2019. Em entrevista ao Express News, Asif Shehzad, organizador do evento, disse que obras do mundo todo foram exibidas nesse festival único. "O festival exibiu curtas e documentários sobre temas como direitos dos transgêneros, questões e suas realizações em diferentes esferas da vida".

6.5 - A primeira âncora transgênero de jornal do Paquistão

Uma jornalista de 21 anos está nas manchetes dos jornais do Paquistão por se tornar a primeira âncora transgênero do país. As redes sociais paquistanesas ficaram agitadas após a primeira aparição de Marvia Malik na televisão, em 23 de março 2018. Até hoje, os posts da apresentadora viralizam no Facebook e no Twitter, com muitas mensagens louvando o acontecimento como um progresso para os direitos dos transgêneros no Paquistão.

Malik, uma âncora estagiária do canal Kohenoor News, com sede em Lahore, está satisfeita com a atenção que recebeu, mas insiste que mais precisa ser feito quando se trata de melhorar a vida da comunidade transgênero do Paquistão. Formada em jornalismo pela Universidade de Punjab, Malik disse à CNN que se candidatou ao cargo, pois queria provar que pessoas da comunidade transgênero "são capazes de qualquer trabalho e podem fazer o que quiserem. Quero mostrar ao país que somos mais do que objetos de ridicularização... Que também somos humanos", disse ela.

CONCLUSÃO

“Bol” teve como objetivo principal e manifesto aumentar a conscientização sobre a realidade de mulheres e transexuais. Esse trabalho se propôs a analisar a representação cinematográfica de mulheres e transexuais neste filme, que superou recordes de bilheteria e causou comoção ao cumprir seu objetivo de colocar a violência que aflige esse grupo social em debate.

Consideramos o Paquistão como uma sociedade predominantemente masculina onde mulheres e transexuais possuem poucos direitos e desempenham papéis subalternos ou, até mesmo, prejudiciais ao progresso e bem-estar da família e da sociedade.

Provocamos o tensionamento das contradições que surgiram a partir da exibição de cenas violentas no cinema paquistanês porque queremos contribuir com o debate sobre a importância do cinema em desafiar normas de condutas consagradas numa sociedade.

Como podemos parar a violência contra mulheres e transgêneros tanto no vida e real, quanto nos filmes alcançar direitos iguais no Paquistão?

Várias organizações de cinema de produtores, diretores, escritores etc., e também indivíduos, deveriam se engajar através de oficinas. Além disso, pesquisas deveriam ser compartilhadas a realização de filmes questionadores dos papéis de gênero deveria ser incentivada para permitir um pensamento mais consciente.

O filmes deveriam incluir fortes protagonistas mulheres e as mensagens subliminares, estudadas, evitando imagens negativas, e talvez um condicionamento subliminar positivo com representações de mulheres com características que ajudassem a construir percepções de igualdade de gênero.

Afirmamos que as mulheres devem ser respeitadas por si mesmas e não por quaisquer papéis a que sejam atribuídas. Elas deveriam ter suas próprias identidades e tomar suas próprias decisões. Deveriam ser representadas no cinema como pessoas que exercem seus direitos, ao invés de sacrificá-los no altar da família ou do bem público.

Mulheres deveriam estar trabalhando em várias profissões. Em particular, elas deveriam aparecer em empregos não tradicionais e em posições sênior e além, talvez até como motoristas de táxi, condutoras de ônibus, e guardas de segurança. E homens deveriam

ser mostrados dividindo seu tempo entre sua carreira profissional e cuidados com filhos e o lar.

Mulheres deveriam ser mostradas como móveis e livres para ir e vir, especialmente em espaços públicos e também deveriam ter em controle sobre seus próprios corpos.

Embaixadores de marcas poderiam ser criados na indústria cinematográfica para encorajar esses objetivos. O emprego de mais mulheres em posições de tomada de decisões é decisiva para ajudar a indústria e os filmes a serem mais amigáveis com as mulheres.

Programas e institutos para treinamento de habilidades poderiam ser criados para mulheres em várias ocupações nas indústrias cinematográficas para facilitar uma maior empregabilidade. O governo poderia encorajar instituições como a National College of Arts no Paquistão a financiar mais filmes centrados em mulheres, ou levantar novas instituições. Companhias poderiam ser encorajadas a usar seus orçamentos de Responsabilidade Social Corporativa para financiar filmes que promovam empoderamento de gênero.

Festivais de Cinema poderiam organizar oficinas similares ao redor do país para sensibilizar a indústria cinematográfica local sobre questões de gênero, assim como prêmios deveriam ser instituídos para contribuições a percepção de gênero.

Esse compromisso não deveria ser somente com a indústria cinematográfica Urdu, mas também com indústrias regionais e mundiais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AHMAD, Bilal. **The established Cinema of Pakistan (2017)**. Journal of The Punjab university Historical Society, Lahore, ano 2017, v. 30, issue no. 2, jul - dez 2017

ALI, A. & Ayesha (2016). Violence against women in Pakistani feature films. *International Journal of Academic Research and Reflection*, 3 (2), 68-76. Disponível em: <http://www.idpublications.org/wp-content/uploads/2014/12/VIOLENCE-AGAINST-WOMEN-IN-PAKISTANI-FEATURE-FILMS.pdf>. Acesso em: 25 de set. 2019

ALMEIDA, J. Miranda; AGUIAR, I. Pereira (org.). *Filosofia Cinema & Educação*. Vitória da Conquista: UESB, 2010.

AYAZ, sheikh. Bol is a superlative with a larger message for the society. Rediff.com, 2011. Disponível em: <<https://www.rediff.com/movies/review/review-bol/20110831.htm>> Acesso em: 10, maio 2019.

AVI J. sklar. Tubal Ligation. Emedicinehealth.com, 2019. Disponível em: <https://www.emedicinehealth.com/tubal_sterilization/article_em.htm#facts_you_should_know_about_tubal_ligation_tubal_sterilization> Acesso em: 5, nov 2019

BENTES, Ivana. **Mídia e Multidão: Estéticas da Comunicação e Biopolíticas**. São Paulo: Mauad, 2015.

BENTES, Ivana. **Apocalipse estético: Ameryka da fome, do sonho e do transe**. Revista CULT. <<https://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/conceitos-da-obra-de-glauber-rocha/>>. Acesso em: 28 nov. 2019.

BENJAMIN, Cinema and Experience: The Blue flower in the land of technology, https://www.jstor.org/stable/488138?seq=1#metadata_info_tab_contents

BUCKLAND, Wasran. (2011). Review of Richard Rushton, *The Reality Film: Theories of Filmic Reality*, *New Review of film and television studies*, 9(3), 390-394 BUTLER, Judit. (2004).

BUTLER, Judith. How behaviour creates gender. A short introduction to gender performativity. Open Culture, 2018. Disponível em: <<http://www.openculture.com/2018/02/judith-butler-on-gender-performativity.html>>. Acesso em: 6, ago 2019

CURRAN, James; GUREVITCH, Michael. *Feminist Perspectives on the Media*. 2ª edição. Londres: St Martin's Press, 1996.

CHASE, Alisia. Review: *The Female Gaze, Part Two: Women Look at Men*. New York: Cheim & Read, 2016. Disponível em: <<https://afterimage.ucpress.edu/content/44/3/34>>. Acesso em: 18 set. 2019.

EUNUCO. In: *Dicionário Priberam*. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/eunuco>>. Acesso em: 6 dez. 2019.

EUNUCH. In: *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2019. Disponível em:

<<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/eunuch?q=eunuch>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

FOUCAULT, Michel. Ditos e escritos: ética, sexualidade, política - volume V. 3ª edição. São Paulo: GEN - Forense Universitária, 2012.

GAZDAR, Mushtaq. **Pakistan Cinema**. Lahore: Oxford Press, 1991.

GERMINARIORTA312. The cinema screen as prosthesis of perception: A historical account. Germinariorta312.wordpress.com, 2016. Disponível em:

<<https://germinariorta312.wordpress.com/2016/11/17/the-cinema-screen-as-prosthesis-of-perception-a-historical-account/>> Acesso em: 19, abril 2019

Hansen, Miriam. Benjamin, Cinema and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology. New German Critique, no. 40, 1987, JSTOR. Disponível em:

<<https://www.jstor.org/stable/488138>>. Acesso em 15, junho 2019

HEIN, Carolina. Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema. Grin Verlag, 2008

KHAN, Ali, Ahmad Nabil Ali. **Cinema and Society: Film and Social Change in Pakistan**. Karachi: Oxford University Press, 2016.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and narrative cinema. A political use of psychoanalysis. Theslideprojector.com, 1975. Disponível em:

<<http://theslideprojector.com/pdf/files/art6/visualpleasureandnarrativecinema.pdf>> Acesso em 24, set 2019

INDIA, times. Bol movie review. Timesofindia.indiatimes.com, 2016. Disponível em:

<<https://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/hindi/movie-reviews/bol/movie-review/9797368.cms>> Acesso em: 05, abril 2019.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real. Estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KAPLAN, Arline. Violence in the Media: What Effects on Behaviour? **MH life sciences**, v. 29, ed. 10, 5 out. 2012. Disponível em: <<https://www.psychiatristimes.com/child-adolescent-psychiatry/violence-media-what-effects-behavior>>.

Acesso em: 01, fev 2019

MBEMBE, A. **Necropolítica: biopoder, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

NASIR, Ayesha. Film with a view. Newlinemagazine.com, 2011. Disponível em:

<<https://newlinemagazine.com/magazine/movie-review-bol/>> Acesso em: 10, marco 2019.

MED, Scape. Gender Identity. Emedicine.medscape.com, 2015. Disponível em:

<<https://emedicine.medscape.com/article/917990-overview>>. Acesso em: 15, set 2019.

OFFENHAUER, P. Women in Islamic societies: a selected review of social scientific literature. Washington, D.C: Library Research Division, 2005.

PHILLIPS, Willam . Film: An Introduction. 3ª edição. Boston/New York: NY Bedford/St. Martin's, 2008.

POTTER, Laura. The cinema screen as prosthesis of perception.

Gaffatapeandcardboard.blogspot.com, 2009. Disponível em:

<<http://gaffatapeandcardboard.blogspot.com/2009/03/cinema-screen-as-prosthesis-of.html>>

Acesso em: 8, dez 2018.

REORLD, org. Homosexual acts are illegal in Pakistan. Reworld.org, 2007. Disponível em:

<<https://www.refworld.org/docid/4784def1c.html>>. Acesso em: 10, Julho 2019.

RIBBON P. Global and regional estimates of violence against women. WHO, 2013.

Disponível em:

<https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/85239/9789241564625_eng.pdf;jsessionid=CB2C5EC6E126EE71E579F3143AC8E30B?sequence=1> Acesso em: 6, jan 2019

RIZVI, Wajiha Raza. Visual Pleasure of Pakistani Cinema (1947–2014). **International Journal of Asia Pacific Studies** , Londres, ano 2014, v. 10, n. 2, p. 73–105, 12 jul. 2014.

Disponível em: http://ijaps.usm.my/?page_id=2414. Acesso em: 6 dez. 2019

RODRIGUEZ, Alex. (2009, November 8). Pakistan's film industry is in collapse.

RODRIGUES , Chris. O Cinema e a Produção. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

ROSELL, Michelle Ceynar. and Hartman, Shelly. L. (2001). Self Presentation of Beliefs about Gender Discrimination and Feminism, Sex Roles, 44 (11-12), 647-659.

SHAZADI, Aqsa Iram. A Feminist Representation in Pakistani Cinema. *New Media and Mass Communication*, v. 43, 3 dez. 2015.

SKEGGS, Beverley. (1997). *Formations of Class and Gender*. London: Ldn, Sage.

SCHWAB, Brigitte. *The Feminist Discourse on Violence against Women and the Question of Prostitution*. Copenhagen: University of Lausanne, 2000. pp: 6-17.

UN. Convention on the Elimination of all forms of discrimination against women. Ohchr.org, NY 1979. Disponível em:

<<https://www.ohchr.org/en/professionalinterest/pages/cedaw.aspx>> Acesso em: 4, jan 2019

WATSON, Paul. (2003). Critical approaches to Hollywood cinema: Authorship, genre and stars, In Nelmes., Jill (Ed), *An Introduction to Film Studies*, 3rd Ed, 129-183.

WHO. Violence against women. Who.int, 2018. Disponível em: <<https://www.who.int/news-room/feature-stories/detail/violence-against-women>> Acesso em 15, fev 2019

XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

ZATLIN, Phyllis. Josefina Molina's *Esquilache*: Example of Feminist Film Transformation?. *Journal Symposium A Quarterly Journal in Modern Literatures*, v. 52, ed. 2, p. 104-115, 2

abr. 2010. Disponível em:

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00397709809598263> . Acesso em: 6 dez. 2019.

ZOONEN, Liesbet Van. (1993). Feminist Theory and Information Technology, *Media Culture and Society*, 14, 9-29.

ZOONEN, Van. Feminist Perspectives in Media. Salisbury 6th Form College – Media Blog, 2017. Disponível em: <<https://s6cmedia.wordpress.com/2017/10/01/van-zoonen-feminist-perspectives-in-media/>>. Acesso em: 4, ago 2019

ZOONEN, Van. Feminism and patriarchy. Media studies @ Guilsborough Academy, 2017. Disponível em: <<https://guilsboroughschoolmedia.wordpress.com/2017/08/25/van-zoonen-feminism-and-patriarchy/>> Acesso em: 1, ago 2019

AHMAD, Bilal. *The established Cinema of Pakistan*. Journal of The Punjab university Historical Society, Lahore, v.30, issue no. 2, jul/dez 2017.

ALI, A. & Ayesha (2016). Violence against women in Pakistani feature films. *International Journal of Academic Research and Reflection*, 3 (2), 68-76. Disponível em: <http://www.idpublications.org/wp-content/uploads/2014/12/VIOLENCE-AGAINST-WOMEN-IN-PAKISTANI-FEATURE-FILMS.pdf>. Acesso em: 25 set 2019.

THE EXPRESS TRIBUNE (2019). *Hareem Farooq wants Pakistanis to own their films*. Disponível em: <https://tribune.com.pk/story/2031730/4-hareem-farooq-wants-pakistanis-films-even-arent-good/> Acesso: 25 abril 2020.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversive of Identity*. London: Routledge, 1990.

ANEXO 1

Sadia, 20 anos

“Toda garota pobre deseja mais educação, ter oportunidade de aprender e ir para a escola; ter uma infância. Mas muitas de nós não são tão afortunadas. O dia em que meu irmão nasceu foi agri-doce; ao mesmo tempo em que me senti feliz pelo nascimento dele, perdi a permissão de frequentar a escola. Devido ao aumento do número de responsabilidades do lar, meu pai me disse que eu devia ficar em casa e eventualmente começar a trabalhar”.

“Na noite do meu aniversário, enquanto toda a minha família estava comemorando, eu fui para a casa do meu tio para pegar pão. Eu não sabia que um jovem homem estava ali. Na casa vazia, ele tomou vantagem de mim; ele fez coisas que eu não entendi; ele tocou meu peito. Antes que eu pudesse me dar conta, havia um pano sobre minha boca e eu estava sendo estuprada. Eu tive dificuldade para voltar para casa andando, me senti tonta e tive uma forte dor de cabeça. Isso acontece em muitos vilarejos. Jovens garotas são estupradas, assassinadas e enterradas. Ninguém é capaz de traçar seu paradeiro depois de seu desaparecimento. Se uma mulher não é casta, ela é indigna do casamento. Tudo que ele fez foi pedir perdão e eles o deixaram ir embora, já que era melhor evitar ter outros sabendo o que aconteceu. Ele não recebeu nenhuma punição mesmo que tenha me arruinado. As pessoas podem ter se esquecido do que ele fez, mas eu nunca esqueci. Agora, ele está casado e vivendo sua vida feliz. Eu culpo meu próprio destino; eu sou azarada por isso ter acontecido comigo”.

“Quando eu comecei a trabalhar, eu estava assustada. Eu acho que foi natural, eu tinha só dez anos. Eu me considerava sortuda, pois nas casas em que eu trabalhava, eu era responsável por cuidar das crianças, arrumá-las, alimentá-las e brincar com elas. Eu me divertia muito e me sentia como se eu fosse uma criança entre eles. Eu era capaz de reviver minha própria infância. Logo, eu me acostumei tanto a trabalhar que eu comecei a me sentir mais segura e feliz no trabalho que em minha própria casa e vilarejo. Nosso vilarejo é um ambiente tóxico, cheio de homens indecentes e desrespeitosos; homens como o meu próprio pai”.

“No momento, nós vivemos em cidade Gujranwala em uma casa pequena com um quarto e o chão está quebrado. Sempre que eu visito meus pais, ou eu testemunho discussões abusivas entre eles ou algo muito mais perturbador. Desde que eu era jovem, meu pai sempre bateu em minha mãe, sem qualquer constrangimento. Minha família inteira é ciente do abuso de meu

pai; não é nenhum segredo. Minha mãe é muito obediente; ela nunca diz não para o meu pai. Ela sai de casa para trabalhar às 8h da manhã e só volta à meia-noite. Mesmo se ela tentasse, ela faz de tudo para deixar ele feliz; ela cuida de nossa casa e cozinha tudo que ele quiser. Todos os homens em nosso vilarejo batem em suas esposas, é uma norma e as mulheres continuam deixando isso acontecer. Talvez seja medo, talvez seja desespero, eu nunca entendi muito bem. Por mais triste que isso possa soar, uma parte de mim não teme mais o abuso físico. Eu temo coisas muito maiores”.

“Conforme eu cresci, meu pai mudou. Ele começou a fumar, beber, e talvez até usar drogas com a minha renda. Ele começou a dormir ao meu lado. No meio da noite, ele me tocava de forma inapropriada e tirava minhas roupas. Por eu estar assustada, eu agia como se eu estivesse dormindo e me virava para o outro lado. Depois da primeira vez em que ele me abusou sexualmente, toda noite que eu dormia na minha casa, eu dormia com medo. Eu continuava sonhando que meu pai estava me estuprando. Eu tinha muito medo. Eu ouvi falar que se você não divide seu sonho com alguém, então ele nunca aconteceria. Então eu nunca dividi o que aconteceu comigo”.

“Depois desses incidentes, a única pessoa para quem eu poderia recorrer seria minha empregadora. Ela é ciente do que acontece na minha casa e eu sei que posso confiar nela. Em janeiro, eu temi que poderia estar grávida, e ela tomou conta de todas as despesas médicas sem deixar que ninguém descobrisse. Felizmente, eu não estava, mas ela estava pronta para cuidar de mim se eu estivesse. A reputação de uma mulher é tão frágil na sociedade Paquistanesa”.

Shazia, 39 anos

“Minha vida não é diferente da de qualquer outra mulher vivendo na pobreza no Paquistão. Meu esposo é abusivo e eu sou a provedora primária. Eu estou me esforçando para que meus filhos tenham educação pois eles são minha última esperança. A única diferença em minha história é que eu talvez pudesse ter tido tudo se um incidente não tivesse ocorrido em minha vida”.

“Eu cresci em uma casa em que meus pais mal tinham renda o suficiente para sustentar nossa família de 14 pessoas. Meu pai costumava fazer caixas para remédios enquanto minha mãe trabalhava em casas como empregada. Nós aprendemos como sobreviver com muito pouco”.

“Quando eu tinha por volta de 14 anos, eu fiquei noiva de Nasir. Estar com ele foi a melhor época da minha vida. Ele era um homem gentil e ganhava um salário decente. Mesmo que nunca tenha passado realmente muito tempo juntos, eu sentia que o amava. Eu acho que ninguém nunca esquece seu primeiro amor”.

“Então, numa terrível noite antes de eu me casar, alguns homens jovens entram de fininho na nossa casa no meio da noite, por volta das 3h da manhã. Eles amarraram meus pais e os espancaram. Eu estava dormindo com minhas duas irmãs no quarto ao lado. Como eu era a mais velha, eles me tiraram de minha cama e amarraram minhas pernas. Eu sabia que eles queriam me estuprar. Eu expliquei que eu perderia tudo se alguma coisa acontecesse comigo”.

“Eu peguei uma faca e disse a eles que me mataria se eles continuassem. Finalmente, eles decidiram deixar em paz. Eu estava salva, mas os danos já tinham sido feitos. Quando Nasir e sua família souberam da notícia, eu fui considerada “usada” e não era mais digna dele. Isso é muito comum em nosso bairro. É tão fácil para uma jovem garota perder sua virgindade e manchar sua reputação por causa de circunstâncias incontroláveis”.

“Quando eu fiz 15 anos, eu me casei com meu marido, Fakhir, por desespero. A mãe dele pediu minha mão em casamento pois não havia ninguém mais para cozinhar em sua casa. Eu me casei pela conveniência deles. Eu sou a segunda esposa de Fakhir. Ele disse que ama sua primeira esposa, Rukhsana, e tem dois filhos com ela. Eu acho que ele usa o meu salário para sustentar ela também. Fakhir não é confiável, ele vai trabalhar às vezes, e toma o resto do meu salário para apostar em jogos de azar”.

“Nós brigamos por dinheiro a todo momento. Eu quero educar meus filhos. Meu tempo para passar comigo mesma foi embora. Agora, eu só ganho para meus filhos e nossa casa. No dia do pagamento, se eu não der meu salário para meu esposo, ele não me deixa sair de casa e me bate. No entanto, eu guardo os salários e aluguel em segredo porque não confio no que ele poderia fazer com eles. Eu sou a principal provedora da casa. Quando eu tive meu último bebê, ela tinha só sete meses de idade, e eu já precisei voltar a trabalhar. Mesmo os médicos tendo me dito que eu deveria parar de trabalhar pois eu tinha vermes em minha barriga, eu sabia que não podia contar com Fakhir. Os medicamentos que me foram receitados custam 3.000 rúpias (\$33 US), então eu também não tenho condições para obter um tratamento”.

“A violência doméstica começou dois meses após meu casamento, e não parou nem mesmo 14 anos depois. Membros quebrados, dentes quebrados e abortos se tornaram uma rotina para mim. Porque ele me bate, eu não sei. Ele certamente não me vê como um ser humano que vive e respira. Em qualquer lugar que eu trabalhei, eu me senti como se eu fosse tratada como uma pessoa, não do jeito como sou tratada em minha casa. Eu me dei conta de que eu mereço ser considerada um ser humano”.