

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**

**Emília Teles da Silva**

**Independência, Partição e Cinema: o impacto do nacionalismo  
e da partição da Índia nos filmes produzidos em Bombaim**

Rio de Janeiro

2016

**Emília Teles da Silva**

**Independência, Partição e Cinema: o impacto do nacionalismo  
e da Partição da Índia nos filmes produzidos em Bombaim**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Comunicação da Universidade Federal Fluminense  
como requisito parcial para a obtenção do título de  
Doutor em Comunicação

Área de Concentração: Comunicação  
Linha: Estudos do Cinema e do Audiovisual  
Orientador: Prof. Dr. Rafael de Luna

Rio de Janeiro

2016

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

S586 Silva, Emília Teles da.  
Independência, partição e cinema : o impacto do nacionalismo e da partição da Índia nos filmes produzidos em Bombaim / Emília Teles da Silva. – 2016.  
173 f. : il.  
Orientador: Rafael de Luna.  
Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016.  
Bibliografia: f. 164-173.  
1. Cinema. 2. Índia. 3. Bollywood. I. Luna, Rafael de. I. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

Dedico esta tese à minha avó Tiziana, ao meu avô Mário e ao meu pai.

## AGRADECIMENTOS

Eu queria agradecer, primeiramente, à minha família, que me deu apoio total durante os últimos quatro anos, e ao meu orientador, Rafael de Luna. Há muitas outras pessoas a agradecer, e espero não esquecer nenhuma delas:

- Os professores do PPGCOM, em especial o prof. Maurício de Bragança. Apreendi muito durante todas as aulas, e fazer doutorado no PPGCOM me deu outra visão de mundo.
- Os outros membros da minha banca de qualificação: professores Kléber Mendonça e Mohammed Elhajji, cujos comentários foram muito esclarecedores.
- Os professores na minha banca de defesa: Miguel Serpa Pereira, João Luiz Vieira, Mariana Baltar. Quero agradecer também aos suplentes, os professores Fernando Morais e Luiz Antonio Coelho.
- As pessoas que me ajudaram na Índia: Amitava Sanyal, Ankhi Mukherjee, Hrishikesh Ingle, Veena Hariharan, Simron Singh, Robin Bhatt e Mukesh Bhatt.
- Os senhores Rashid Akhtar, Shamsuddin Agha, Abdul Malek e Salim Akhtar, pelas entrevistas e pelo apoio.
- Todos os meus amigos, sobretudo David Parra, Luis Pacobahyba e Alexandro Rodrigues.
- Raquel Valadares, que me deu tantas dicas e me apresentou a muitas pessoas.
- Marcus e Chang Maia, pelo apoio.
- Meus colegas na MultiRio, sobretudo Marcelo Salerno, Ana Cristina Lemos e Daniel de Oliveira Garcia, que me deram muito apoio. Queria agradecer também a Marinete D'Angelo.
- O professor Cláudio Portugal, que sempre me indicou o caminho certo.
- Nassif Ali, que ouviu todas as minhas reclamações, além de traduzir textos em Urdu para mim.
- Eu queria agradecer, especialmente, a Yamini Krishna, Zachary Coffin, Kunal Madhav e Hrishikesh Arvikar. Esta tese nunca teria sido feita sem a ajuda deles.

## RESUMO

Esta tese é sobre o cinema de Bombaim, na Índia, nos anos de 1946 a 1949, período do processo de independência indiana da colonização britânica. Três filmes e uma revista de cinema, *Filmindia*, são analisados. Os filmes são: *Elan* (Mehboob Khan, 1947), *Lahore* (M.L. Anand, 1949) e *Barsaat* (Raj Kapoor, 1949). O objetivo é o de observar como o cinema de Bombaim construiu discursivamente a Índia como nação nos anos 1940. A hipótese é a de que o processo de formação da nação indiana tenha passado pela criação de um ideal de pureza nacional e pela tentativa de extirpação da “sujeira moral”, relacionada a qualquer representação de cunho erótico, e da “impureza”, representada por aqueles que não eram considerados como parte da nação – os muçulmanos. No cinema, desenvolveu-se o discurso da Índia como um território habitado por hindus, em contraste com um Paquistão muçulmano, negando a existência de uma identidade indiana muçulmana. A representação cinematográfica de qualquer manifestação de sexualidade, como cenas de beijo, foi considerada obscena e não indiana e foi censurada.

Palavras-chave: Cinema, Índia, Partição, Bollywood.

## SUMÁRIO

### PEQUENO GLOSSÁRIO DE PERSONAGENS, CIDADES E EVENTOS 8

#### NOTA 12

#### INTRODUÇÃO 17

A extirpação das “impurezas” da nação: uma questão contemporânea com origem na independência da Índia 18

Sobre a metodologia 21

Outros estudos 24

Sobre os capítulos 25

Um breve resumo da independência da Índia e da Partição 26

A classe média indiana 27

A revista *Filmindia* 29

#### CAPÍTULO 1: OS MUÇULMANOS NA REVISTA *FILMINDIA*. 34

Introdução 34

Definindo uma identidade indiana 37

Os muçulmanos 38

Os produtores muçulmanos 44

“Um alerta aos Don Juans!” 53

Uma nação hindu 57

A irrupção da desordem 63

Reações dos leitores da *Filmindia* 66

#### CAPÍTULO 2 - CINEMA E MORALIDADE 68

A noção de obsceno na era colonial 69

Reação: a formação de uma identidade indiana moral 72

O começo da censura cinematográfica na Índia colonial. 75

A censura e o beijo no cinema 79

A censura após a independência 87

O ministro Morarji Desai 88

A “campanha pela purificação” 89

A campanha pela higienização das salas de cinema 95

O comportamento dos espectadores 97

#### CAPÍTULO 3 – O INDIANO HINDU E O MUÇULMANO AUSENTE: A IDENTIDADE INDIANA NO CINEMA 100

*Barsaat* 100

Censura a *Barsaat* 101

Crítica de <i>Barsaat</i> na revista <i>Filmindia</i>	103
Caxemira, território vazio	105
Um território hindu	111
“Hinduização” dos atores	113
Um nome como disfarce	117
Indiano/ocidental	125
<b>CAPÍTULO 4 – OS MUÇULMANOS NAS TELAS DO CINEMA</b>	<b>128</b>
O muçulmano como vilão: <i>Lahore</i>	128
Censura de <i>Lahore</i>	130
Uma crítica do filme <i>Lahore</i> por Baburao Patel	131
Análise de <i>Lahore</i>	131
O gênero <i>Muslim Social</i>	141
Muçulmanos em um filme <i>Muslim social: Elan</i>	147
Censura de <i>Elan</i> e crítica na revista <i>Filmindia</i>	148
Análise de <i>Elan</i> .	152
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>155</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>164</b>
Imagens:	172

## PEQUENO GLOSSÁRIO DE PERSONAGENS, CIDADES E EVENTOS

ANNA. Unidade monetária, equivalente a 1/16 de uma rúpia.

AT HOME AND ABROAD. Coluna da revista *Filmindia*.

ASHOK KUMAR. Ator indiano, principal astro nos anos 1930-1940.

BABURAO PATEL. Editor da revista *Filmindia*. Casado com Sushila Rani.

BENGALA. Região no nordeste da Índia. Na Índia colonial, esta região abrangia também o que hoje é o Bangladesh. Apenas uma pequena parte da Bengala ficou com a Índia depois da Partição.

BIHAR. Estado indiano.

BRÂMANE. Agrupamento de castas do nível mais alto; tradicionalmente, sacerdotes. Nos anos 1940, muitos brâmanes trabalhavam em atividades intelectuais.

BOMBAIM. Cidade indiana, um dos principais centros de produção cinematográfica na Índia. Atualmente conhecida como Mumbai.

BOMBAY CALLING. Coluna da revista *Filmindia*, escrita por “Judas”.

CALCUTÁ. Cidade indiana na região de Bengala.

CAXEMIRA. Região dividida após a Partição entre Índia e Paquistão. A primeira guerra entre os dois países, em 1947-1948, foi para disputar esta região, um conflito que ainda ressurgiria outras duas vezes, nas guerras de 1965 e 1999. A região tem maioria muçulmana.

CUCKOO. Dançarina e atriz anglo-indiana.

DEV ANAND. Ator indiano, astro nos anos 1950-1970.

DILIP KUMAR. Ator indiano, um dos principais astros nos anos 1950 e 1960.

DESAI, Morarji. Ministro indiano responsável pela censura entre 1946 e 1952.

EDITOR'S MAIL. Coluna de cartas ao editor da revista FILMINDIA.

FILMINDIA. Revista de cinema indiana publicada entre 1935 e 1964.

GANDHI, Mohandas Karamchand, também conhecido como Mahatma Gandhi. Um dos principais líderes do movimento pela independência indiana.

GANDHIJI. Forma respeitosa de se referir a Mahatma Gandhi. “Ji” é um sufixo honorífico.

GOONDA. Bandido a soldo.

GURKHAS. Povo do Nepal e do norte da Índia.

HIMANSHU RAI. Produtor indiano, dono do estúdio Bombay Talkies.

HINDI. Uma das principais línguas faladas na Índia.

HINDU. Religião indiana.

HINDUSTANI. Mistura entre as línguas hindi e urdu.

ICC - INDIAN CINEMATOGRAPH COMMITTEE. Comissão apontada pelo governo colonial que investigou o cinema mudo indiano em 1927/1928.

JAIN. Membro da religião Jainismo.

JINNAH, Mohammad Ali. Também conhecido como “*Quaid-e-Azam*”. Líder da Liga Muçulmana e primeiro governador-geral do Paquistão.

“JUDAS”. Escritor da coluna *Bombay Calling*, da revista *Filmindia* – segundo Mukherjee (2013), “Judas” seria um pseudônimo de Baburao Patel e Sushila Rani.

KAMINI KAUSHAL. Atriz indiana. Casada, teve um romance com Dilip Kumar, com quem atuou em vários filmes.

KRISHNA. Deus hindu.

LAHORE. Cidade na Índia colonial. Atualmente, uma das principais cidades do Paquistão.

LIGA MUÇULMANA (*Muslim League*). Partido político na Índia colonial, que lutou pela formação do Paquistão.

MADHUBALA. Atriz indiana, célebre entre 1940 e 1950.

MADRAS. Cidade no sul da Índia, atualmente chamada Chennai. Centro da indústria de cinema na língua *tamil*.

MANTO, Saadat Hasan. Roteirista e escritor indiano/paquistanês.

MEHBOOB KHAN. Cineasta muçulmano.

MOGOL, império. O império mogol foi o governo de uma aristocracia muçulmana no norte da Índia, cuja queda coincidiu com o início da colonização inglesa. Estes governantes eram aliados a uma aristocracia hindu da casta dos *Rajput*, a qual teve uma posição subordinada no governo.

NABABO. Título de nobreza, equivalente a príncipe.

NARGIS. Atriz indiana muito renomada entre 1940 e 1950.

NEHRU, Jawaharlal. Primeiro ministro da Índia entre 1947-1964 (falecimento).

NIMMI. Atriz indiana que atuou principalmente entre os anos 1940 e 1960.

NOAKHALI. Noakhali foi uma região no interior da Bengala onde houve uma violência intensa e contínua contra a população hindu entre outubro e novembro de 1946.

NOOR JEHAN. Consagrada atriz e cantora indiana nos anos 1940, que após a Partição se tornaria a principal atriz paquistanesa.

NOVA DELHI. Capital da Índia.

PARTIÇÃO. Divisão do território colonial britânico em Índia e Paquistão, em 1947.

PARSI. Membros de comunidade religiosa minoritária na Índia, zoroastrianos.

PARTIDO DO CONGRESSO (*Congress Party*). Partido político secular, iniciado na Índia colonial, que assumiu o poder após a independência. Muitos membros foram ativos na luta anti-colonial.

PICTURES IN MAKING. Coluna relatando as atividades de cada estúdio de cinema de Bombaim na revista *Filmindia*.

PROVÍNCIAS UNIDAS: (*United Provinces*). Região ao norte da Índia colonial – atualmente, Uttar Pradesh.

PUNJAB. Região no norte da Índia, que foi dividida entre Índia e Paquistão durante a Partição.

QUAID-E-AZAM. “Grande líder”. Honorífico de Mohammad Ali Jinnah, líder da Liga Muçulmana e primeiro governador-geral do Paquistão.

RAJ KAPOOR. Ator e diretor indiano, um dos três maiores astros nos anos 1950-1960.

RADHA. Amante do deus Krishna.

RÚPIA. Moeda corrente na Índia.

SIKH. Membro da religião Siquismo.

SHUDRA. Agrupamento de castas do nível mais baixo. Os *shudras* tradicionalmente costumavam ser trabalhadores braçais.

SURAIYA. Célebre atriz indiana nos anos 1940.

SUSHILA RANI. Atriz, secretária, cantora, jornalista, esposa de Baburao Patel.

URDU. Língua falada na Índia e no Paquistão.

VAISHYA. Agrupamento de castas do terceiro nível mais alto.

VARNA. As *varnas* podem ser vistas como parte de um sistema de classificação de castas. Há quatro varnas, na seguinte ordem hierárquica: *brâmane*, *kshatriya*, *vaishya*, *shudra*.

WAJID ALI SHAH. Nababo da cidade de Lucknow. Conhecido por sua dedicação às artes.

WOES AND ECHOES. Coluna de cartas de leitores na revista *Filmindia*.

W.Z. AHMED. Cineasta muçulmano.

## NOTA

É necessário mencionar brevemente alguns dos termos que serão usados nesta tese. Há três palavras que têm a mesma raiz etimológica, mas significados diferentes: “hindu” é a pessoa que nasce em uma família que pratica o Hinduísmo<sup>1</sup> e que continua a praticá-lo; “Hindi” é a língua falada pelos habitantes do norte da Índia, de todas as religiões; “indiano” é aquele que nasceu na Índia, mas que pode ser praticante de outras religiões. Há ainda outra língua importante no cinema, na Índia, e sobretudo no Paquistão: o Urdu, que é essencialmente a mesma língua que o Hindi, só que com outro alfabeto e com menos palavras oriundas do Sânscrito e mais de origem persa (DWYER, 2006)<sup>2</sup>. A língua Hindustani é a interseção entre Hindi e Urdu, trazendo palavras do Sânscrito e do Persa. Nem sempre é fácil distinguir entre Hindustani e Urdu. O certificado de censura do filme *Elan* (Mehboob Khan, 1947), por exemplo, aponta que a língua falada pelos personagens é o Urdu, mas a revista *Filmindia* a classificou como Hindustani, o que mostra que a distinção entre uma língua e outra é confusa. O cinema de Bombaim é aquele cuja indústria é baseada em Mumbai (que, até o início dos anos 1990, era conhecida como Bombaim<sup>3</sup> - daí a origem do termo *Bollywood*)<sup>4</sup> e que usa o Hindi e o Hindustani como línguas (mas também, em uma escala menor, o Urdu). Há outras indústrias em outras regiões indianas, com filmes falados em outras línguas – estas indústrias não são objeto deste estudo, não apenas porque abordar *todo* o cinema indiano seria uma tarefa impossível de ser realizada numa só tese, como também porque as outras regiões produzem filmes bastante diferentes daqueles do cinema de Bombaim, com outros temas, estruturas, cenários e trajes.

---

1 É impossível alguém realmente se converter ao Hinduísmo, porque lhe faltaria uma casta, que é um componente essencial desta religião.

2 Um conhecido paquistanês, Munir Ahmad, falante de Urdu, relatou que ele, assim como todos os paquistaneses, assiste aos filmes hindis sem qualquer dificuldade de compreensão.

3 De agora em diante, por uma questão de simplicidade, e por estarmos nos referindo à cidade dos anos 1940, usaremos apenas o termo Bombaim.

4 Eu não uso o termo “Bollywood” nesta tese em parte porque ele é rejeitado como preconceituoso por membros da indústria cinematográfica indiana (ver GOENKA, 2014), em parte porque seria anacrônico – o termo não existia nos anos 1940, sendo criado décadas depois. Eu hesitei entre os termos “cinema hindi” e “cinema de Bombaim”, mas escolhi o último porque é um cinema que usa outras duas línguas além do Hindi, o Urdu e o Hindustani, ainda que o Hindi seja a língua principal na maioria dos filmes. “Cinema de Bombaim” especifica a localização geográfica onde as produtoras tinham escritório e os filmes eram produzidos (ainda que as filmagens pudessem ocorrer em outro lugar). Mas o próprio Baburao Patel, editor da revista *Filmindia*, usava o termo *Hindi films* (“filmes em Hindi”), não distinguindo entre filmes nas línguas Urdu e Hindi quando usava esta expressão (FILMINDIA, v.11, n.1, p.13, 1945). Bhaumik (2001) usa “cinema de Bombaim” assim como Mishra (2002). Alguns autores, como Dwyer (2006), preferem “cinema hindi”.



Figura 1. Mapa da Índia colonial em 1909, publicado no Imperial Gazetteer of India. Em amarelo, os principados (que eram oficialmente governados por príncipes, mas que na prática estavam sob o domínio britânico). Em rosa e vermelho, respectivamente, territórios governados pelo governo colonial ou que faziam parte da “Índia Britânica”. Fonte: Edinburgh Geographical Institute (1909)<sup>5</sup>

5 Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/File:British\\_Indian\\_Empire\\_1909\\_Imperial\\_Gazetteer\\_of\\_India.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:British_Indian_Empire_1909_Imperial_Gazetteer_of_India.jpg)>. Acesso em: 21/07/2015.



Figura 2. Um mapa atual da Índia. Bombaim (atualmente Mumbai) está na costa esquerda. Os territórios que hoje pertencem ao Paquistão (no alto, à esquerda) e a Bangladesh (no alto, à direita) faziam parte da Índia colonial. A Caxemira fica no ponto mais alto do mapa. O Punjab, a Bengala e a Caxemira foram os territórios que foram divididos com o Paquistão durante a Partição. Fonte: orangesmile.com<sup>1</sup>.

1 Disponível em: <<http://www.orangesmile.com/travelguide/india/country-maps.htm>>. Acesso em: 21/07/2015.

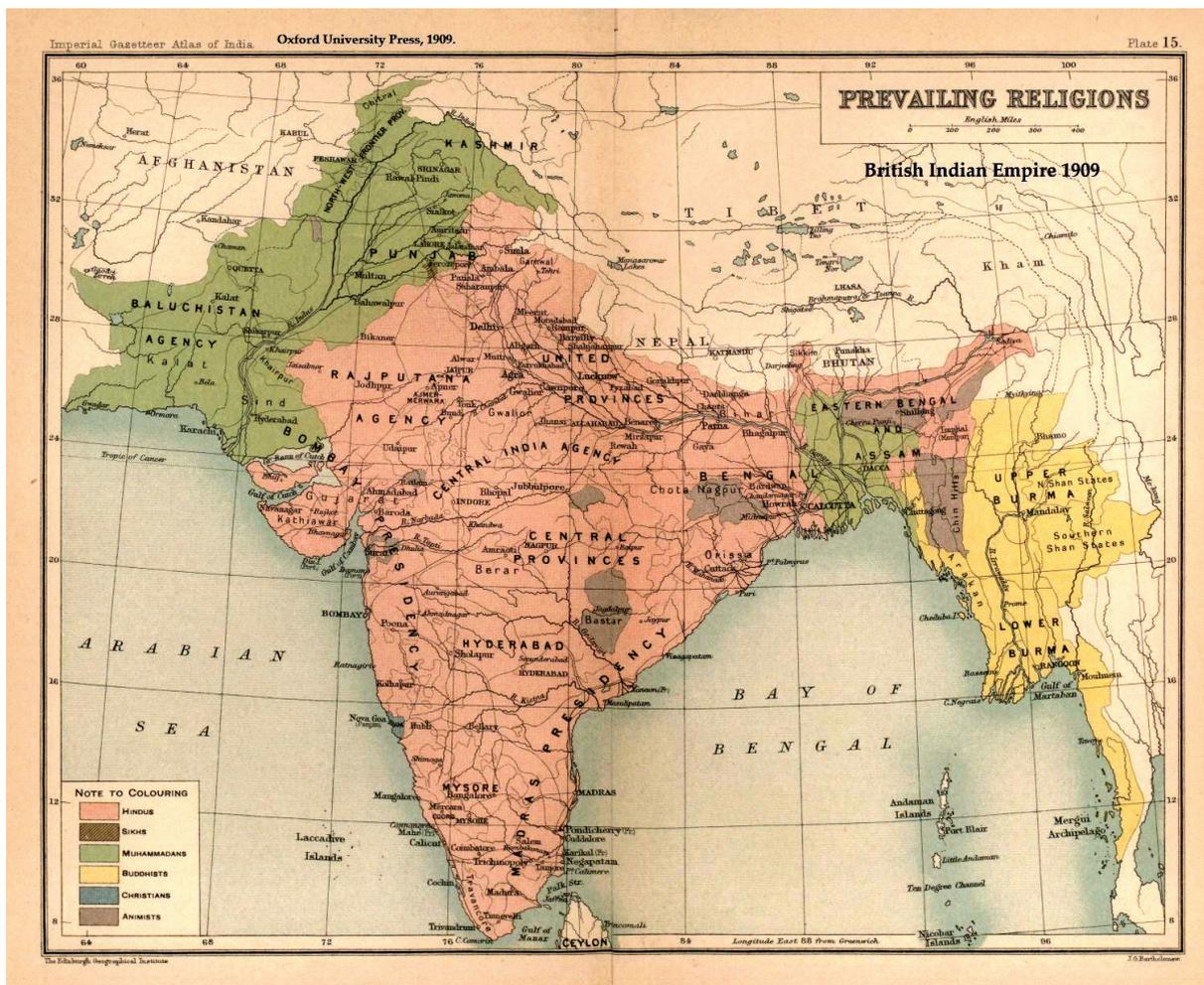


Figura 3. Distribuição religiosa da população na Índia colonial em 1909, publicado em The Imperial Gazetteer of India. Em vermelho: áreas de maioria hindu. Marrom: maioria sikh. Verde: maioria muçulmana. Amarelo: maioria budista. Azul: maioria cristã (apenas Goa tinha maioria cristã). Marrom claro: maioria animista. Fonte: Wikipedia<sup>1</sup>.

1 Disponível em: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/47/Brit\\_IndianEmpireReligions3.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/47/Brit_IndianEmpireReligions3.jpg)>. Acesso em: 21/07/2015.



Figura 4. A atriz Veena na capa da revista *Filmindia* de junho de 1947. Nos anos 1940, todas as capas da *Filmindia* traziam anúncios de filmes da época. Neste caso, se anuncia o filme *Veena*, dirigido pelo irmão da atriz. No alto, uma frase afirmando que o filme não tinha estreado ainda devido aos tumultos que precederam a independência: “*Riots are holding up the most human document of the screen*”.

## INTRODUÇÃO

O objetivo desta tese é o de observar e analisar como o cinema de Bombaim construiu discursivamente a Índia como nação, na segunda metade dos anos 1940. Benedict Anderson (2008) define nações como comunidades imaginadas, limitadas e soberanas. Elas seriam imaginadas porque nenhum membro vai conhecer *todos* os outros membros, por menor que seja a nação, embora eles se sintam parte da mesma comunidade. São limitadas porque nenhuma nação é imaginada como abrangendo o mundo todo. São soberanas porque o que as legitima não é um reinado hereditário de direito divino. E são imaginadas como comunidades porque por maior que seja a desigualdade e exploração que de fato existe, elas são vistas como fraternidades horizontais. O que une os membros da comunidade imaginada é sentir que pertencem a ela.

Desde que a Índia foi criada simultaneamente como Estado-nação, na segunda metade dos anos 1940, tem sido necessário por parte do governo indiano conter os diversos nacionalismos dentro dela, convencer – muitas vezes por coerção – estes povos a não buscar emancipação, a se manter na comunidade imaginada. No mundo todo, a criação da comunidade significa que haverá aqueles que *não* fazem parte da comunidade, geralmente vistos como pertencendo a outra nação ou então – quando eles ocupam o mesmo território – como algo a ser extirpado. Esta pesquisa se ocupa com o fenômeno da extirpação daquilo que não é considerado parte da nação.

A hipótese é que o processo de formação da nação indiana passou pela criação de um ideal de pureza nacional e da tentativa de extirpação da “sujeira moral” e da “impureza” representada por aqueles que não eram considerados como parte da nação. A Índia foi criada oficialmente como um Estado secular multi-étnico/religioso. Jawaharlal Nehru, seu futuro primeiro ministro, durante a luta pela independência, buscou caracterizá-la como uma nação em que diversos povos eram unidos por um passado em comum (que é essencial para criar laços de união, de pertencimento). Entretanto, durante a pesquisa ficou claro que, como nação, a Índia foi imaginada como hindu por uma parte considerável da população. A tese busca mostrar que, no cinema e em uma revista de cinema, se firmou o discurso da Índia como um território habitado por hindus, em contraste com um Paquistão muçulmano, e excluindo uma identidade indiana muçulmana. Elaboro também a hipótese de que o discurso da Índia como país hindu no cinema é fruto do período da Partição, momento da separação do território colonial em dois países de acordo com a religião: um país para a minoria muçulmana e um país para a maioria hindu. Neste momento, atores muçulmanos na Índia passam a adotar nomes hindus sob a pressão de produtores. Em relação à moralidade, a hipótese é que o cinema de Bombaim fortaleceu um discurso da Índia como um território de pureza moral, em oposição a um discurso colonial britânico que apresentava o indiano como um povo lascivo. Além disso, a censura cinematográfica pós-independência seguiu em grande parte as políticas coloniais, que eram bastante conservadoras. Deste modo, a representação pública de qualquer manifestação de sexualidade – como o beijo – foi considerada obscena e não-indiana. A “pureza” do cinema foi garantida com a eliminação de qualquer sensualidade das telas.

Durante a pesquisa, ficou claro que uma revista de cinema específica, *Filmindia*, foi influenciada pela divisão religiosa, adotando um agressivo tom antimuçulmano, ao mesmo tempo em que empenhava-se em moralizar os filmes e a indústria de cinema indiano. Estes dois temas – o da moralidade e o do suposto perigo representado pelos muçulmanos – eram alinhados à ideologia de organizações nacionalistas paramilitares de direita hindu, como a *Rashtriya Swayamsevak Sangh* (doravante RSS), que a revista iria apoiar.

### **A extirpação das “impurezas” da nação: uma questão contemporânea com origem na independência da Índia**

Em um artigo, em 2013, para a revista americana “Outlook Turning Points”, um dos atores indianos mais famosos da última década, Shah Rukh Khan, escreveu que, por ser muçulmano,

tem havido ocasiões em que eu tenho sido acusado de ser leal à nossa nação vizinha, ao invés de a meu próprio país – isso, apesar de eu ser um indiano, cujo pai lutou pela liberdade da Índia. Campanhas foram realizadas em que os líderes das mesmas me exortaram a deixar meu lar e a voltar àquilo a que eles se referem como ‘minha terra original’. (apud READ, 2013)<sup>6</sup>

Em resposta ao artigo de Shah Rukh Khan, um dos fundadores do grupo paquistanês Lashkar-E-Taiba (acusado de terrorismo pela Índia), Hafiz Saeed, anunciou em uma entrevista para um canal de televisão paquistanês: “Shahrukh é bem-vindo no Paquistão e ele pode viver aqui pelo tempo que ele quiser”<sup>7</sup> (apud SHAHRUCK, 2013).

Por que um muçulmano nascido e criado na Índia seria acusado de ser Paquistanês? Por que um líder do Lashkar-E-Taiba convidaria Shah Rukh Khan a se mudar para o Paquistão?

Parte da resposta para a segunda pergunta, sem dúvida, está no enorme apelo do cinema de Bombaim no Paquistão, onde os filmes de Shah Rukh Khan fazem tanto sucesso quanto na Índia. Mas, para responder à primeira pergunta, é preciso remeter a 1947, quando os dois países se formaram. A partir dos anos 1930, e, sobretudo, de 1940 em diante, enquanto o movimento de direita hindu crescia, a população indiana se tornava cada vez mais dividida pela religião, o que era motivo de conflitos recorrentes. O auge desta divisão religiosa da sociedade foi o período da Partição, entre 1946 e 1949, momento da independência indiana e da formação do Paquistão, criado como país para os muçulmanos da Índia. Shah Rukh Khan é acusado de ser paquistanês porque, a partir de 1947, a identidade indiana ficou fortemente marcada como hindu, e se difundiu na Índia e no Paquistão a ideia de que não haveria espaço para muçulmanos na Índia – o espaço para eles seria o Paquistão. O cinema de Bombaim participou da difusão dessa ideia, como veremos. Nesta formação discursiva, um muçulmano indiano é um paradoxo, uma impossibilidade – ele só pode existir enquanto paquistanês. É por isso que Shah Rukh

6 No original: “*There have been occasions when I have been accused of bearing allegiance to our neighboring nation rather than my own country - this even though I am an Indian whose father fought for the freedom of India. Rallies have been held where leaders have exhorted me to leave my home and return to what they refer to as my “original homeland”*”

7 No original: “*Shahrukh is welcome in Pakistan and he can live here for as long as he wants.*” O nome “Shah Rukh” é escrito no nosso alfabeto também como “Shahrukh”.

Khan é acusado de ser paquistanês, e é por isso que Hafiz Saeed o convidou a se mudar para o Paquistão.

Outro artigo, datado de 2006, relata que um advogado, Shailendra Dwivedi, entrou com uma ação contra os atores indianos Hrithik Roshan e Aishwarya Rai porque, ao se beijarem no filme *Dhoom 2* (Sanjay Gadhvi, 2006), eles reduziram “a dignidade das mulheres indianas” e encorajaram “a obscenidade entre jovens indianos”<sup>8</sup> (apud SO, 2006). Na época, o beijo na boca ainda era um certo tabu no cinema indiano como um todo – antes de 1986, mesmo filmes voltados para um público adulto não continham cenas de beijo, e, nos anos 2000, cenas de beijo ainda eram bastante raras. Neste caso, na fala do advogado, fica claro que, para ele, uma mulher indiana digna não beija – a juventude indiana deveria se manter casta. Há uma associação entre indiano e castidade, e o beijo seria uma contradição desta premissa. Mihir Bose (2006) afirma que, nas décadas de 1920 e 1930, os beijos nas telas eram frequentes – parece evidente que a castidade nem sempre foi tão fortemente associada à identidade indiana, e que esta associação tem uma história relativamente recente. Mas por que se associa a castidade à identidade indiana?

Esta pesquisa originalmente seria sobre o cinema dos anos 2000, mas retrocedeu ao período entre 1946 e 1949, quando percebi que estas questões se apresentavam de forma mais clara neste período da independência indiana, no momento em que se consolidava uma identidade indiana em oposição a uma identidade regional e a uma identidade de sujeito colonial. Busquei entender como o cinema daquela época se posicionava em relação aos muçulmanos que decidiram permanecer na Índia, e qual era a conexão do cinema com essa onda de moralidade e se havia alguma ligação entre a questão muçulmana e o controle da moralidade no cinema. O fato de o editor da revista *Filmindia* ter a iniciativa de lançar uma campanha pela moralização do cinema aproximadamente na mesma época em que começou a demonizar os muçulmanos em sua revista era um indício de que os dois temas poderiam estar ligados. A tese de Khaushik Bhaumik (2001) faz esta mesma associação, como será visto.

Portanto, este é um trabalho sobre territórios e fronteiras, sobre quem é considerado como pertencendo à nação, quem é visto como pertencendo em alguma medida e quem é tido como um estranho a ela. É um trabalho sobre a construção de identidades nacionais em contraste com outras identidades. Também é um trabalho sobre o enrijecimento de identidades, sobre um momento em que uma faceta da identidade – a religião – ganha um peso que ela não tinha antes. Se antes as identidades de casta, naturalidade/origem geográfica, grupo linguístico, entre outras, predominavam sobre as identidades “hindu” ou “muçulmana”, a partir de 1947, ser hindu ou muçulmano passa a se sobrepor a qualquer outra identidade individual. Também é importante ressaltar que, como aponta Romila Thapar (apud KHAN, 2015), os próprios conceitos de “hindu” e “muçulmano” são construções. Não existia um conceito religioso de “hindu” antes do século XVIII – até então, o termo indicava todos aqueles que moravam ao sul do rio Indus. Foi durante a era colonial que determinadas pessoas das castas mais altas, junto com os colonizadores, começaram a conceituar uma série de seitas e modos de relacionar-se com divindades

8 No original: “the dignity of Indian women and encouraging obscenity among Indian youth”.

como “hinduísmo”, estabelecendo textos canônicos e práticas religiosas. Estas seitas – frequentemente relacionadas a determinada casta – tinham práticas, divindades e crenças bastante diferentes entre si. Hawley (1995) afirma que o hinduísmo como um sistema interno coerente, paralelo a outras religiões, é uma invenção do século XIX. O processo de criação de um hinduísmo hegemônico continua até hoje, sendo ajudado pelo cinema. De modo semelhante, o Islã na Índia pré-colonial também era marcado pela diversidade (ainda que em uma escala bem menor), havendo níveis de sincretismo com as crenças e práticas religiosas locais<sup>9</sup>. No período que estou abordando, os conceitos de “hindu” e “muçulmano” já eram correntes. Estes conceitos ganharam força na Índia em grande parte devido ao seu uso por movimentos políticos.

Objetivamente, esta pesquisa analisa três filmes e uma revista de cinema no período entre 1946 e 1949. Tanto a revista quanto os filmes foram produzidos em Bombaim. Foram realizadas críticas na revista a respeito dos filmes escolhidos para a tese; analisarei os comentários do crítico, assim como os comentários dos leitores sobre os filmes. Assim, a revista terá também a função de ser uma fonte para o esclarecimento do contexto no qual os filmes foram produzidos e recebidos.

O recorte temporal se justifica, por ser um momento em que as fronteiras políticas e geográficas da Índia foram criadas e ameaçadas, e ainda eram instáveis. Foi um momento de indefinição do que era ser indiano, sobretudo em relação aos muçulmanos, não apenas da Caxemira como de toda a Índia. O ano de 1947 foi o ano da independência indiana e do estabelecimento de fronteiras com o recém-criado Paquistão. O período entre 1946 e 1948 é um período de massacres entre hindus, *sikhs*<sup>10</sup> e muçulmanos, um momento em que muçulmanos são chamados de “paquistaneses”, mesmo os muçulmanos indianos. Os anos entre 1947-1949 também foram o período da primeira guerra contra o Paquistão pela posse da Caxemira.

Os filmes foram escolhidos em função da presença muçulmana neles, tanto no universo diegético quanto fora dele, entre atores e diretores. A intenção é de mostrar as diferentes formas com as quais a indústria lidava com a presença muçulmana na Índia. Outro critério de escolha foi a de filmes passados na fronteira da Índia com o Paquistão. A forma de representar a sexualidade era bastante uniforme no cinema na Índia dos anos 1940, então este não foi um critério. Entretanto, a escolha de *Barsaat* (Raj Kapoor, 1949) foi oportuna, porque o filme chega às fronteiras dos limites muito estritos do que era permitido mostrar.

Os filmes analisados serão: *Elan* (Mehboob Khan, 1947), *Lahore* (M.L. Anand, 1949) e *Barsaat* (Raj Kapoor, 1949). *Lahore* foi escolhido por representar a Partição, o momento em que as fronteiras da Índia estavam sendo definidas, por trazer personagens muçulmanos negativos e por estabelecer hindus como indianos. *Barsaat* foi escolhido porque o filme pode ser visto como uma apropriação da Caxemira pela Índia, num momento em que o domínio político da região estava sendo disputado, e por ser um filme passado em uma região de maioria muçulmana,

9 Como o Islã tem um único livro sagrado, o Alcorão, a diversidade é consideravelmente menor do que no Hinduísmo.

10 Os *sikhs* são membros da religião Siquismo, que se originou a partir do Hinduísmo, mas que rejeita o sistema de castas. Os *sikhs* não têm casta.

porém sem nenhum personagem muçulmano. *Elan* foi escolhido por ser um filme de um diretor muçulmano com personagens principais muçulmanos.

*Filmindia* foi escolhida por ser a revista de cinema mais popular da época (BHAUMIK, 2001; VASUDEVAN, 2015), e por seu posicionamento em relação à Partição, a hindus e muçulmanos, e à moralidade.

Eric Hoyt (2014) escreve que algumas das razões (inadequadas) pelas quais se escolhe uma fonte de pesquisa são a facilidade de acesso e a tradição – indicações de pesquisadores veteranos, por exemplo. Estes foram fatores que influenciaram as escolhas das fontes nesta pesquisa, o que era de certa forma inevitável em uma pesquisa realizada no Brasil. A revista *Filmindia* é a única disponível *on line* no período estudado, provavelmente porque, como uma das revistas de cinema de maior circulação da Índia, ela foi uma das poucas a ter circulação internacional. Uma pesquisa com outras revistas exigiria uma pesquisa mais longa no Arquivo Nacional de Cinema da Índia (National Film Archive of India) na cidade de Pune, na Índia. No período em que consultei pessoalmente o Arquivo, como não compreendo outras línguas indianas, acessei apenas às revistas em língua inglesa. A *Filmindia* também era a que possuía o catálogo mais completo, graças à doação de seu editor. O Arquivo não possuía muitos exemplares de outras revistas.

Em relação aos filmes, o problema foi o mesmo. A pesquisa ficou limitada aos filmes disponíveis digitalmente. Neste caso, evitei me restringir apenas aos filmes legendados e contratei um estudante indiano para fazer as legendas de *Lahore*. A maioria dos filmes citados na *Filmindia* não estavam disponíveis *on line* – muitos destes provavelmente não têm mais cópias físicas. O problema parece ser ainda mais grave no caso dos filmes mudos e do início da era sonora. Os filmes dos anos 1940 que estão disponíveis na internet – sobretudo os legendados – são, em sua maior parte, filmes com atores ou diretores célebres. É o caso de *Barsaat* (com as estrelas Nargis e Raj Kapoor), *Lahore* (com Nargis) e *Elan* (dirigido pelo consagrado Mehboob Khan). No caso da era do cinema mudo, quase só estão disponíveis digitalmente os filmes da grande produtora Bombay Talkies e do célebre diretor Phalke. Assim, a “tradição” citada por Hoyt – quais filmes antigos são considerados dignos de estudo, preservação e difusão – teve uma forte influência na escolha dos filmes estudados nesta tese, uma vez que isso afetou a acessibilidade aos mesmos. Entretanto, acredito que mesmo dentre os filmes disponíveis foi possível fazer uma pesquisa ampla e escolher exemplos representativos do cinema da época.

### **Sobre a metodologia**

Fazer uma pesquisa sobre o cinema de Bombaim, sendo brasileira e estando no Brasil, traz algumas limitações. Primeiro, há uma barreira linguística, que procurei contornar com legendas em inglês e, quando obtê-las não foi possível, com dublagem. Ainda assim, na tradução, uma série de informações são perdidas: a classe social do falante, o sotaque, gírias, termos que denotam sua origem regional, dialetos e assim por diante. Existe ainda o fato de que nem todas as palavras têm equivalentes exatos em outras línguas. Outra questão é que conheço a Índia

através do cinema. Embora tenha passado dois meses na Índia, como bolsista do CNPq, entre junho e julho de 2014, o conhecimento a respeito do país de quem vive lá é obviamente muito maior. O grau de conhecimento sobre a Índia interfere na apreensão de aspectos referenciais dos filmes, como o vestuário, a história, os costumes e valores. Uma última dificuldade do trabalho foi em relação ao acesso a documentos e livros, os quais tiveram de ser importados.<sup>11</sup>

Pude viajar à Índia graças à bolsa concedida pelo CNPq durante o doutorado. Durante este período, pude comparecer ao congresso da International Association for Media and Communication Research (IAMCR) na cidade de Hyderabad. No congresso, conheci duas pessoas da pós-graduação da English and Foreign Languages University: Hrishikesh Ingle e Ankhi Mukherjee, que me ajudaram durante minha pesquisa. Conheci também a estudante Yamini Krishna, com a qual mantenho contato constante desde então, e com a qual escrevi um artigo sobre a revista *Filmindia*<sup>12</sup>. Passei duas semanas em Mumbai, onde entrevistei o roteirista Robin Bhatt e o produtor Mukesh Bhatt, graças à ajuda de Kunal Madhav, que me foi apresentado por uma amiga em comum, Raquel Valadares. Estive cerca de dez dias na cidade de Pune, onde fica o National Film Archive of India, e passei o resto do tempo em Delhi, onde tive acesso à biblioteca do Centre for the Study of Developing Societies e à biblioteca da Universidade Jawaharlal Nehru (JNU). Na JNU, conheci professores e alunos da pós-graduação em cinema, que me orientaram a buscar o National Film Archive of India, em Pune, entre eles Hrishikesh Arvikar. As pessoas que conheci nesta viagem à Índia foram fundamentais para que a pesquisa pudesse ser feita no Brasil. Yamini Krishna e Hrishikesh Arvikar foram especialmente importantes, porque foram as pessoas que contratei para traduzir filmes e entrevistas, e buscar arquivos no NFAI. Contratei também Aneesh Prabhune, indicado por Hrishikesh Arvikar quando este não estava disponível. Além desta ajuda prática, Hrishikesh Arvikar e Yamini Krishna também me ajudaram com sugestões e discussões sobre o tema de minha pesquisa. O jornalista Kunal Madhav e Zachary Coffin, um ator americano que trabalha no cinema de Bombaim<sup>13</sup>, me prestaram um apoio essencial em Mumbai, inclusive apresentando-me a diversas pessoas.

A metodologia usada foi a da análise de conteúdo para os artigos da revista *Filmindia* e a da análise fílmica para os filmes. Para encontrar o material que analiso da revista *Filmindia*, combinei o que Hoyt (2014) chama de “leitura atenta” (*close reading*) e “leitura distanciada” (*distant reading*) com um pouco de “pesquisa de arquivo” (*archival research*). “Leitura atenta” é quando se lê um texto completo. “Leitura distanciada” é quando se faz uma busca por uma

---

11 Durante a pesquisa, tive de responder muitas vezes à pergunta “por que você estuda cinema indiano?” - uma dúvida tanto de brasileiros quanto de indianos. Meu contato com estes filmes começou na minha infância na Inglaterra, onde o cinema de Bombaim é muito mais presente. Mas como adulta, minha motivação para a pesquisa foi a curiosidade: a cultura indiana como um todo é muito interessante, e o período da Partição da Índia é fascinante. Fiquei muito comovida com os relatos de sofrimento dos sobreviventes da Partição trazidos por Daiya (2011) e Butalia (2000).

12 CHINTAMANI, Yamini Krishna; TELES, Emília. Construction of Indian femininity and masculinity in *Filmindia* magazine 1946–1948. *South Asian Popular Culture*, 2016.

13 Dado o legado colonial, não é surpreendente que Zachary Coffin faça regularmente o papel do vilão branco no cinema de Bombaim.

palavra, ou um conjunto de palavras, em um arquivo digital ou em um conjunto desses arquivos. Usando a tecnologia OCR<sup>14</sup>, o computador encontra todas as instâncias daquela palavra no conjunto dos textos, possibilitando que se vá exatamente na ocorrência, sem ter de ler todos os textos por completo. “Pesquisa de arquivo” é a pesquisa presencial no arquivo físico em si. Nem todos os arquivos da revista *Filmindia* que eu tinha estavam escaneados com OCR.<sup>15</sup> Eu também não tinha a coleção completa de cada ano<sup>16</sup>. O fato de ter os exemplares anteriores ao período estudado foi importante para que eu pudesse verificar hipóteses, como em relação ao sinal do Hinduísmo na testa das atrizes. O fato de ter exemplares de 1945 foi fundamental para perceber que uma tendência de 1946, que parecia relevante, era mera coincidência.

Ao longo da pesquisa, realizei entrevistas com cinco pessoas. As duas primeiras foram realizadas em Mumbai com um produtor (Mukesh Bhatt) e um roteirista (Robin Bhatt, parente de Mukesh). Na época, eu ainda pensava em escrever sobre o cinema de Bombaim contemporâneo. Estas duas entrevistas, ambas sobre o cinema contemporâneo, não foram usadas na tese final. Em 2015, tendo a oportunidade de ir a um congresso no Reino Unido (*Partitions: What are they good for?* na Universidade de Cardiff<sup>17</sup>), aproveitei para tentar entrevistar idosos indianos e paquistaneses que pudessem ter visto os filmes que eu estudava ou lido a *Filmindia*. Embora tenha tentado entrar em contato com várias organizações que poderiam me apresentar a estas pessoas (escrevi inclusive para diversos asilos, que não me responderam), somente as associações Indian Muslim Federation UK (Federação Muçulmana Indiana do Reino Unido) e Pak Cultural Society (Sociedade Cultural Paquistanesa) me responderam<sup>18</sup>. Descobri que os membros das associações eram amigos, e entrevistei juntos os dois indianos da Indian Muslim Federation UK,

14 OCR (abreviatura de *optical character recognition*, reconhecimento ótico de caracteres) é um processo digital que permite que o computador reconheça caracteres em uma imagem, permitindo que se busque por palavras dentro de um arquivo de imagem ou PDF.

15 Os exemplares de 1947 que eu tinha estavam em formato PDF, mas não estavam escaneados com OCR; então, não era possível fazer “leitura distanciada” com eles (eu os imprimi e os li todos atentamente). Os exemplares de todos os outros anos permitiam “leitura distanciada”. Os arquivos escaneados com OCR eram aqueles que estavam disponíveis *on line* no site [mediahistoryproject.org](http://mediahistoryproject.org). Eram exemplares escaneados da coleção da biblioteca de cinema do Museum of Modern Art Library, nos EUA. Isto é, eu tive acesso a esses exemplares porque, em algum momento, a revista *Filmindia* chegou a fazer parte da coleção dessa biblioteca nos Estados Unidos. Não havia nenhuma outra revista de cinema indiana nesta coleção. Quanto aos exemplares de 1947, eles foram obtidos com a bibliotecária do National Film Archive of India. Na semana em que estive neste arquivo, em 2014, tive acesso a arquivos digitalizados lá e a exemplares físicos de arquivos de censura. O National Film Archive of India não permite que se copie um arquivo PDF inteiro; páginas individuais precisam ser selecionadas, e cada página tem um custo (as páginas que contêm apenas textos são as mais baratas; as páginas com fotos em preto e branco custam um pouco mais caro e as páginas com fotos coloridas são ainda mais caras). Além disso, nenhum arquivo do National Film Archive está disponível *on line*. Assim, para obter arquivos de censura e textos da *Filmindia* que faltavam, uma vez que voltei ao Brasil, foi necessário contratar pesquisadores para irem pessoalmente ao National Film Archive buscar esses arquivos digitalizados.

16 Eu tinha apenas oito exemplares do ano de 1949. No caso de 1947, faltava o exemplar de dezembro. Eu tinha todos os exemplares de 1946 e 1948. Além disso, eu tive acesso a vários exemplares dos anos de 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943 e 1945.

17 Neste congresso, conheci o indiano Nassif Ali, que traduziu os textos em Urdu que aparecem no filme *Lahore* (1949).

18 O presidente da Pak Cultural Society, Rashid Akhtar, me cedeu uma sala onde pude realizar as entrevistas.

Shamsuddin Agha (documentarista e dramaturgo) e Abdul K. Malek (empresário), na sede da Pak Cultural Society. Rashid Akhtar me apresentou também ao paquistanês Salim Akhtar, que entrevistei no escritório da empresa de sua família. Todos eram crianças na época da Partição, e os filmes não tinham sido vistos ou não tinham deixado recordações, mas os senhores Agha e Malek tinham sido leitores da revista *Filmindia*, da qual se lembravam bem. O mais importante das entrevistas foi entender o que significava ir ao cinema na Índia do final da década de 1940 e início dos anos 1950. A entrevista com o Sr. Salim Akhtar revelou o amor que os paquistaneses continuaram a sentir pelo cinema de Bombaim mesmo após a independência.

### **Outros estudos**

Há três estudos principais sobre a representação da nação no cinema indiano utilizados nesta tese. O primeiro é *National Identity in Indian Popular Cinema*, de Sumita S. Chakravarty, publicado em 1993. Neste livro, Chakravarty estuda como o uso de disfarces caracterizou a representação da identidade nacional no cinema de Bombaim. Nos filmes hindis, até os anos 1970, era muito comum um personagem descobrir que não era quem ele achava que era (na verdade era adotado, ou tinha sido trocado na primeira infância etc), sendo comum um personagem se disfarçar para atingir algum objetivo. Dez anos depois, outro livro foi lançado, em 2003, *The Cinematic ImagiNation*, de Jyotika Virdi. Virdi aborda diversos temas (a mulher, o herói, o vilão, o romance, a sexualidade) que ela relaciona à construção de uma identidade nacional. Este estudo foi feito sob a perspectiva dos estudos culturais. Embora tanto Virdi quanto Chakravarty escrevam sobre “o cinema indiano”, em seus textos ambas citam apenas filmes hindis. Em *Bollywood Cinema: Temples of Desire*, de Vijay Mishra, lançado em 2002, o autor argumenta que a produção cinematográfica indiana é moldada pelo desejo de criar uma comunidade nacional, uma cultura que abranja toda a Índia. Baseando-se nos textos de Christian Metz, Mishra analisa o ator como ‘texto’ e analisa o melodrama; faz também uma análise da relação da Índia com o exterior e com a diáspora no cinema. Além disso, estuda o modo como o cinema retrata o ressurgimento do sectarismo nos anos 1990.

Há uma tese sobre o cinema de Bombaim no período entre 1913 e 1936, escrita por Kaushik Bhaumik (2001), que faz a mesma conexão que é feita na minha tese entre o cinema de Bombaim, a exclusão dos muçulmanos no cinema e o incremento da moralidade. No caso, a tese de Bhaumik acompanha a era muda e o início do cinema sonoro, a queda dos filmes islamizados (*islamicate*) do tipo “Mil e uma Noites” e a ascensão do gênero social hindu (“*social film*”), que ele denomina “gênero monumental”, seguindo o fortalecimento do nacionalismo hindu. Minha tese pesquisa o cinema de Bombaim mais de uma década depois, quando o gênero social já era dominante (embora o gênero islamizado ainda existisse em menor escala), e os atores muçulmanos já tivessem de adotar nomes hindus. Mas Bhaumik também aborda a exclusão dos muçulmanos da indústria de cinema e a “hinduização” dos filmes, inclusive com a eliminação de elementos influenciados pela cultura muçulmana na Índia.

Há um último título, mais recente (2009), escrito por Ananya Jahanara Kabir, que dedica

um capítulo à representação da Caxemira no cinema de Bombaim. Este capítulo, bem como os livros de Viridi, Chakravarty e Mishra e a tese de Bhaumik, foram de grande ajuda para a minha pesquisa.

### **Sobre os capítulos**

A tese segue a seguinte estrutura: os primeiros dois capítulos são de contextualização, e os capítulos seguintes buscam responder às perguntas apresentadas.

O primeiro capítulo trata especificamente da revista *Filmindia*, e do modo como os textos publicados no período foram se tornando cada vez mais virulentos contra os muçulmanos. Baburao Patel, seu editor e principal redator, definiu o significado da palavra “paquistanês” de modo muito negativo assim que a palavra passou a representar uma nacionalidade. Em seus textos, construiu a identidade indiana em oposição aos paquistaneses e ao muçulmano (mesmo indiano), esse progressivamente rejeitado. Baburao Patel começou a fundir os conceitos de muçulmano e paquistanês, e a caracterizar os muçulmanos da indústria de cinema como perigosos e potencialmente traidores. Entretanto, este processo não foi absoluto, nem linear, mas cheio de contradições e negações.

O segundo capítulo trata das origens do movimento contra a obscenidade na Índia, e segue com a própria campanha da revista *Filmindia* pela moralização do cinema (da indústria e dos filmes), pregando contra a suposta prostituição de atrizes e o comportamento moral de alguns produtores, e, também, buscando impor um código de censura mais rígido.

O terceiro capítulo trata do modo como o cinema indiano dos anos 1940 seguiu ideologicamente a concepção do indiano como hindu. O capítulo analisa como um dos primeiros filmes feitos na Caxemira, *Barsaat* (Raj Kapoor, 1949) retrata a região e seus habitantes. O filme foi lançado no mesmo ano em que a guerra pela posse da Caxemira entre a Índia e o Paquistão se encerrou. Demonstro como houve uma “hinduização” dos atores muçulmanos, e, como até mesmo uma região predominantemente muçulmana como a Caxemira foi mostrada como completamente hindu neste filme. Neste caso, essa representação da Caxemira tinha a função de legitimar politicamente a posse territorial da Índia. Abordarei também o caso da atriz Nimmi, que estreou neste filme. Nimmi era muçulmana, mas foi lançada pela *Filmindia* como hindu, com um nome hindu.

Como a censura cinematográfica na Índia foi particularmente rígida até o final dos anos 1990, no início do terceiro e do quarto capítulo tratarei do que foi censurado nos filmes estudados (*Barsaat*, *Elan* e *Lahore*), para que possamos entender o espaço discursivo no qual os filmes podiam se mover.

No quarto capítulo, abordarei a representação dos muçulmanos no cinema. Ainda que a maioria dos filmes nos anos 1940 não trouxesse personagens muçulmanos – eles são mais notáveis nos filmes por sua ausência – essa década testemunhou o incremento do gênero *Muslim Social*, em que os personagens eram todos, ou quase todos, muçulmanos<sup>19</sup>. Será analisado um

19 Abordaremos o gênero *Muslim Social* no quarto capítulo, mas por ora, podemos afirmar que os

filme deste gênero, *Elan* (Mehboob Khan, 1947), O capítulo analisa também uma das raras representações negativas dos muçulmanos no cinema da época – o filme *Lahore* (M.L. Anand, 1949), que adota o discurso do muçulmano como vilão. “Lahore” é o nome de uma das principais cidades do território que é hoje o Paquistão. O filme trata de uma família hindu que é obrigada a migrar de Lahore para o que agora é a Índia – assim, no início da história, a cidade pertence à Índia, mas, com a independência, ela passa a pertencer ao recém-criado Paquistão. *Lahore* é um dos primeiros filmes a representar a Partição, e um dos únicos, até os anos 2000, segundo Sarkar (2009).

### **Um breve resumo da independência da Índia e da Partição**

Em 1946, após quase um século de luta, a Índia estava prestes a conseguir a independência<sup>20</sup>. Neste momento, além do movimento nacionalista (liderado pelo Partido do Congresso), havia também um movimento em prol da criação de um país para os muçulmanos, a ser formado a partir de províncias do norte da Índia: o Paquistão. Este movimento era capitaneado pela Liga Muçulmana e um ex-membro do Partido do Congresso, chamado Mohammad Ali Jinnah. Os protestos para forçar o governo colonial a criar o Paquistão levaram a uma série de massacres religiosos entre hindus, muçulmanos e *sikhs*, no norte da Índia, que duraram de outubro de 1946 a janeiro de 1948. Se, inicialmente, os hindus foram as vítimas, logo os muçulmanos também foram atacados. Aproximadamente um milhão de pessoas morreram nestes massacres<sup>21</sup>, e milhares de mulheres foram estupradas, mutiladas ou raptadas. O governo colonial cedeu, e a independência da Índia foi simultânea à do Paquistão, em 1947. Esta divisão do território colonial é conhecida como *Partição*. O Partido do Congresso, que passou a governar a Índia, definiu este país como secular, sem identidade religiosa, embora a maior parte da população fosse hindu. Como o Paquistão seria um país oficialmente muçulmano, os hindus e *sikhs* que moravam neste território migraram para a Índia, e muitos muçulmanos fizeram o caminho inverso, migrando para o Paquistão – ao todo, cerca de 16 milhões de pessoas se tornaram refugiadas. Poucos meses após a independência, ainda em 1947, os dois países entrariam em guerra, disputando o território da Caxemira. Esta guerra só terminaria no início de 1949. A revista *Filmindia* não ficou alheia a estes acontecimentos. O editor da revista a usou, até certo ponto (porque era uma revista de cinema, não de política), como uma tribuna para as suas opiniões.

---

filmes pertencentes a este gênero eram dramas passados na Índia contemporânea com personagens principais muçulmanos.

20 A independência foi em parte o resultado de anos de luta nacionalista e, em parte, consequência da 2ª Guerra Mundial, que enfraqueceu o Reino Unido. Muitos outros países estavam se descolonizando nesta época, como Israel, Indonésia, Síria, Jordania, Líbano, Coréia do Sul, Etiópia, Sri Lanka, China, entre outros.

21 Os números variam de acordo com as fontes.

A Partição da Índia: uma cronologia		
1946	1947	1948
<p><b>Fevereiro</b> Motim da marinha colonial indiana.</p> <p><b>Maiο</b> Governo colonial anuncia a futura independência da Índia.</p> <p>Governo colonial, Partido do Congresso e Liga Muçulmana não chegam a um acordo</p> <p><b>Agosto</b> Dia de ação direta convocado pela Liga Muçulmana: começo dos massacres em Calcutá</p> <p><b>Outubro</b> Atos violentos são cometidos também na Bengala do Leste. Massacre de Noakhali</p> <p><b>Novembro</b> Massacres são cometidos também no estado de Bihar e ao resto da região de Bengala. Gandhi visita Noakhali.</p>	<p><b>Janeiro</b> Outros massacres são cometidos no Punjab</p> <p><b>Junho</b> O governo colonial anuncia que independência será antecipada em um ano, para dali a dois meses.</p> <p><b>Agosto</b> Independência da Índia e do Paquistão</p> <p><b>Setembro</b> Gandhi faz jejum em Calcutá e consegue o fim dos massacres nesta cidade, mas eles passam a serem cometidos também em Delhi. Começa o reassentamento dos refugiados (até 1949).</p> <p><b>Outubro</b> Início da guerra com o Paquistão</p> <p><b>Dezembro</b> Apesar da guerra, Índia e Paquistão fazem acordo de devolução de mulheres raptadas aos respectivos países.</p>	<p><b>Janeiro</b> Gandhi faz jejum pela paz e é assassinado. A morte de Gandhi leva ao fim da violência religiosa entre os homens na Índia até os anos 1980.</p> <p>1948 é um ano marcado pela guerra com o Paquistão, que duraria até janeiro de 1949, pelo programa pela recuperação de mulheres abduzidas e pelo reassentamento de refugiados.</p>

Tabela 1. Cronograma de acontecimentos durante 1946-1948. Feito a partir de dados encontrados em Guha (2007).

### A classe média indiana

Antes de escrever sobre a revista *Filmindia*, cabe fazer uma breve introdução para explicar o que era a classe média indiana, à qual pertenciam tanto os redatores quanto os leitores da revista.

O que era a classe média indiana? Tomando o índice de alfabetização como indicativo de classe social, verificamos no censo de 1931 (HUTTON, 1933) que 90,5% da população era analfabeto (13,3 % dos homens e 2,5 % das mulheres eram alfabetizadas na Índia como um todo). Se verificarmos o índice de alfabetização em inglês, o número para a Índia toda cai para 1,23% da população (1,81% dos homens e 0,23% das mulheres liam em inglês). Nas zonas urbanas, o índice de alfabetização em inglês era maior: 14,73% dos homens eram alfabetizados em inglês, em comparação com 4,34% das mulheres. Assim, parece provável que a maior parte dos leitores da revista *Filmindia* morassem em zonas urbanas e eram do sexo masculino (a proporção seria outra, naturalmente, em uma revista voltada especificamente para o público feminino ou rural).

A classe média indiana era composta de pessoas de várias religiões, como hindus, muçulmanos, *sikhs*, cristãos, judeus, *jains*, budistas e *parsis* prósperos. Em 1931, o censo indiano registrou que cerca de 68% da população como um todo era hindu, 22% muçulmana e 10%

pertencia a outras religiões. Já em 1951, após a Partição, com a emigração em massa de muçulmanos para o Paquistão, o censo do governo indiano indicou que 84,1% da população toda era hindu (incluindo intocáveis, que eram oficialmente considerados hindus), 9,8% muçulmana e os outros 6,1% pertenciam a estas outras religiões minoritárias (GENERAL, 2001). Isto é, mesmo antes da Partição, a maior parte da classe média indiana era composta de hindus, porque estes eram a maioria absoluta da população. Lendo atentamente o censo de 1931, verificamos que o número de pessoas alfabetizadas variava bastante proporcionalmente por religião. Entre os *parsis*, 50% liam em inglês, mas os *parsis* representavam apenas 0,03% da população indiana (o mesmo ocorria entre os judeus – 26% dos judeus liam em inglês, mas eles eram somente 0,01% da população). Entre os hindus, apenas 1,13% liam em inglês, mas como eles eram a maioria da população, eles ainda eram a maior parte dos leitores da língua inglesa. 0,9% dos muçulmanos liam em inglês, mas eles ainda eram o segundo maior grupo de leitores em inglês, seguidos de perto pelos cristãos. Cerca de 1% dos leitores em inglês eram *parsis*, e um número ainda menor eram de outras religiões. Podemos concluir que, se os leitores da revista *Filmindia* seguissem a mesma tendência que o resto da Índia, cerca de dois terços de seus leitores eram hindus, e o resto de muçulmanos e de cristãos em proporções semelhantes, com alguns esparsos leitores das outras religiões.

Entre os hindus, a classe média era composta por pessoas das três *varnas* mais altas: *Brâmane*, *Kshatriya* e *Vaishya*, com alguns poucos *Shudras* mais prósperos. *Varna* é um termo que significa uma classe social de origem religiosa; uma *varna* pode ser vista como parte de um sistema classificatório de castas. Há *quatro* *varnas*, que segundo a tradição surgiram do deus Prajapati: os brâmanes (sacerdotes) vieram de sua cabeça; os *kshatriya* (guerreiros, reis) vieram de seus braços; os *vaishya* (comerciantes, banqueiros) de suas coxas e os *shudra* (trabalhadores braçais, fazendeiros, chefes de aldeia) de seus pés. Todas as castas estão inseridas em um destes *varnas*, sendo que os brâmanes são a *varna* mais alta e os *shudras* a mais baixa. Estas *varnas*, como podemos ver, estão relacionadas a classes de ocupações profissionais, e as castas são ainda mais específicas: há a casta dos barqueiros, a casta dos músicos, dos artesões, dos fazendeiros etc. Em 1946, as pessoas não seguiam mais necessariamente um trabalho permitido por sua casta. Há subcastas dentro de cada casta, que determinava tradicionalmente com quem o indivíduo podia manter contato e jantar (o casamento ocorria obrigatoriamente dentro da casta, idealmente dentro da subcasta). Estas regras não eram mais seguidas rigidamente em 1946.

Os intocáveis eram os indianos fora do sistema de castas com os quais os hindus que tinham uma casta não podiam manter contato (por isso, o renomado advogado intocável B. R. Ambedkar argumentava que intocáveis não eram hindus). Isto é, não se podia tocar em um intocável, comer com ele, usar o mesmo templo, andar pela mesma estrada, beber a mesma água, receber um copo de água deles, usar os mesmos talheres, e até – em algumas regiões – vê-lo. O contato com um intocável (mesmo indireto) era considerado poluente. Os intocáveis permaneciam intocáveis mesmo que se convertessem para o Islã ou para o cristianismo, como muitos

fizeram.<sup>22</sup>

### A revista *Filmindia*

Em 1935, o estúdio de cinema indiano Prabhat lançou uma revista mensal em inglês, *Filmindia*, que se tornaria a principal revista de cinema da Índia, com circulação nacional. A revista seria publicada até 1964. Ela tinha diversas colunas com temáticas variadas: as novidades das vidas e carreiras dos atores e diretores do cinema indiano e mundial (*Pictures in making, At home and abroad*), críticas de filmes (*Our review*), beleza feminina (*Our woman's page*), cartas de leitores (*Woes and echoes, Editor's mail*), opiniões críticas sobre o cinema (*Editorial, Bombay Talking*). Era uma revista cara, vendida a duas rúpias em 1947<sup>23</sup>. *The Motion Picture Magazine*, uma revista contemporânea, por exemplo, custava 12 annas, cerca de um terço do valor da revista *Filmindia*. O entrevistado Shamsuddin Agha contou que na época, ele não tinha dinheiro para comprar a revista – tinha que pegá-la emprestada de amigos que vinham de famílias mais prósperas.

O fato da revista ser escrita em inglês – a língua do colonizador britânico – e não em uma língua nativa deve ser levado em conta. Ella Shohat e Robert Stam (2014, p.191) explicam que as línguas são focos de lealdade profunda, sendo cruciais na questão da diferença nacional e cultural. Entretanto, eles acrescentam que, embora as línguas não tenham hierarquias de valor intrínsecas, elas operam na vida cotidiana dentro de hierarquias de poder. Baburao Patel era um nacionalista, e tinha domínio pleno tanto do Urdu quanto do Hindi. Redigir em inglês indica uma escolha pela língua do poder, ainda que suas lealdades afetivas estivessem com o Urdu, “uma língua tão doce de falar e ouvir” (FILMINDIA, v.12, n.9, p.45, 1946).<sup>24</sup> O domínio da língua inglesa também permitiu que ele ascendesse profissionalmente – o jornalismo em Inglês era uma área em expansão, na qual ainda havia espaço para iniciantes. Mas podemos também pensar nas línguas como modos de descrever e criar o mundo. Cada língua traz conceitos próprios; por isso, nem todos os termos de uma língua têm tradução em outra. Talvez Baburao Patel sentisse que para descrever a nova realidade ocidentalizada, as línguas nativas não eram tão adequadas quanto o inglês.

A revista era voltada para dois públicos distintos. O primeiro era o dos espectadores de cinema, pessoas educadas de classe média. Eram leitores capazes de compreender o inglês – menos de 2% da população da Índia, segundo Hutton (1933). O teor das cartas ao editor traz a

22 Ver o livro de Dumont (1992), sobre o sistema de castas.

23 No filme *Lahore*, que analisaremos no capítulo 4, o herói ganha 100 rúpias de salário. Em seu livro, o roteirista Saadat Hasan Manto (2009) conta que também recebia um salário de 100 rúpias no início dos anos 1940 no estúdio Saroj Film Company. Assim, duas rúpias eram um valor bastante alto para a maior parte da população.

24 No original: “*Urdu is such a sweet language to speak and hear*”. Em resposta à pergunta do leitor H.K. Apte, que perguntou se ele preferia Hindi ou Urdu, Baburao Patel afirmou: “Pessoalmente, eu prefiro Urdu. Ele tem equipamento para todas as ocasiões e emoções. E tem uma poesia romântica rara. [...] Mas para o estudioso, o Urdu é um mundo lindo por si mesmo.” (FILMINDIA, v.11, n.2, p.27, 1945). No original: “*Personally, I like Urdu better. It has equipment for all occasions and all emotions. And it has some rare romantic poetry. In comparison Hindi is a more prosaic and chaste language. Hindustani, a combination of both, is about the right language for all. But to the scholar Urdu is a beautiful world by itself.*”

impressão de que este público era composto principalmente de leitores jovens, em sua maioria rapazes com menos de 30 anos, de todas as regiões da Índia, em sua maioria hindus, mas também alguns muçulmanos e cristãos. Quase todas as cartas ao editor vinham deste segmento do público. Algumas raras cartas vinham de leitores no exterior, de regiões com presença de imigração indiana, como o Quênia. O segundo público-alvo da revista era composto por profissionais da indústria de cinema: produtores, distribuidores, exibidores, atores, roteiristas etc, além de empresas do ramo. Uma parte considerável dos anúncios publicados na revista eram voltadas a este segmento: anúncios de câmeras, de filmes que trariam lucro aos distribuidores e exibidores, propagandas de projetores de cinema. Havia uma coluna específica para este segundo público, *Pictures in making*, que listava as atividades de cada produtor (quais filmes estavam sendo produzidos).

O editor e principal redator se chamava Baburao Patel. Nascido em uma vila no interior do estado de Maharashtra, ele era um autodidata que não tinha terminado o segundo grau, embora seu pai fosse advogado (BHATIA, 2015). Antes de ser editor da *Filmindia*, ele tinha tentado ser roteirista e diretor, sem sucesso. Ele era um hindu da casta dos *Vanzara* (da *varna* mais baixa, *Shudra*). O casamento dele com a brâmane Sushila Rani afrontava todas as regras de castas (e, por isso, a família dela foi contra a aliança). Sushila Rani era sua segunda esposa (até 1951, era permitido pela lei que hindus tivessem duas esposas), e ele era cerca de quinze anos mais velho do que ela. Baburao Patel viria a ser deputado federal nos anos 1960. Ao longo de sua vida, graças ao seu trabalho na *Filmindia*, ele passou por uma ascensão social absoluta e bastante rara na Índia da época. No meio cinematográfico, ele detinha um poder considerável (MANTO, 2009; BHATIA, 2015; ANAND, 2007). Segundo Dev Anand (2007), a crítica de Baburao Patel determinava o fracasso ou o sucesso de um filme nos anos 1940 e 1950.

A maior parte da revista era escrita pelo próprio Baburao Patel (MUKHERJEE, 2015). Alguns artigos assinados eram escritos por colaboradores ocasionais, como o roteirista K.A. Abbas. A partir dos anos 1940, sua esposa, Sushila Rani, escreveria as colunas *Pictures in Making*, *At Home and Abroad* e colaboraria com a escrita do editorial (assinado por Baburao Patel) e da coluna “*Bombay Calling*”, que era assinada por “Judas”, um pseudônimo de Baburao Patel (BHATIA, 2015; MUKHERJEE, 2015). Assim, não é fácil distinguir quem é a voz por trás da revista (Baburao Patel ou Sushila Rani?). Mas como Baburao Patel era quem tinha o poder absoluto sobre a revista (BHATIA, 2015), tratei as opiniões que não eram assinadas explicitamente por outra pessoa como sendo dele. Por mais que Sushila Rani o ajudasse a escrever algumas colunas, a revista *Filmindia* dava expressão principalmente a Baburao Patel. Em todo caso, no período estudado (1946-1949), a presença de Sushila Rani na escrita da revista era oculta ao público. Os leitores não distinguiam sua voz daquela de Baburao Patel.

As seções mais importantes eram o editorial, a coluna *Bombay Talking* (que falava dos problemas da indústria de cinema e trazia rumores sobre a vida dos atores), as críticas dos filmes e as duas seções de cartas de leitores. Uma delas era de cartas de leitores dando opiniões sobre salas de cinema e filmes (*Woes and echoes*). Mas a principal seção da revista era a outra,

de cartas de leitores ao editor (*Editor's Mail*), na qual Baburao Patel respondia a perguntas dos leitores. Segundo Bhatia (2015), esta era a seção mais popular da revista, que garantia sua vendagem. Veremos adiante que Baburao Patel era visto por muitos leitores como alguém que podia guiá-los no contexto das enormes transformações pelas quais a vida dos indianos na Índia dos anos 1940 passava – políticas, econômicas, morais, à medida em que a Índia se ocidentalizava, se modernizava, e passava por um processo de descolonização e de divisão territorial. A opinião de Baburao Patel tinha, portanto, um grande peso nos anos 1940.

Muitas pessoas escreviam perguntas pessoais ao editor da *Filmindia*. C.M. Suvarna, de Bombaim, por exemplo, escreveu para a coluna *Editor's mail* perguntando “como escolher uma boa esposa?”<sup>25</sup> (FILMINDIA, v.12, n.8, p.29, 1946). Que uma pessoa fizesse esta pergunta a um editor de revista e não, por exemplo, a seus pais,<sup>26</sup> é mais um sinal da modernidade, que era um dos vários aspectos da colonização.<sup>27</sup> As novas mídias (o cinema e a imprensa, que foram trazidos pela colonização britânica), das quais a revista *Filmindia* era parte, abalaram violentamente a tradição (BENJAMIN, 1994).<sup>28</sup> Como Gaonkar (1999) escreve, a modernidade pode ser entendida como uma atitude de questionamento constante do presente. É uma época em que há uma “perturbação ininterrupta de todas as relações sociais, incerteza e agitação eternas” que removem “todas as relações fixas, congeladas, com seu trem de ideias e opiniões veneráveis”, na descrição de Marx citada por Gaonkar (1999, p.4).<sup>29</sup> Ao mesmo tempo, como Benjamin (1994) explica em “O narrador”, o homem moderno tinha perdido a capacidade de trocar experiências. Os pais não podiam mais dar conselhos em um mundo que estava mudando constantemente, em que suas próprias experiências tinham pouco valor, porque suas vidas eram completamente diferente daquelas de seus filhos.

Nos anos 1940, uma época de modos cada vez mais ocidentalizados, de incertezas acentuadas pelo estabelecimento de novas fronteiras, da construção de uma nova nação e novas identidades, os indianos buscaram entender como viver naquele momento, que estilo de vida adotar, quão ocidentalizado ser<sup>30</sup> (CHINTAMANI; TELES, 2016). A revista *Filmindia* era vista por

25 No original: “*how to choose a good wife?*”

26 Tradicionalmente, nem seria o rapaz que escolheria a esposa, e sim seus pais.

27 A coluna ‘*Editors mail*’ tinha um lado cômico, embora muitas pessoas fizessem perguntas muito sérias. Então, é possível que C.M. Suvarna não esperasse uma resposta séria. Se for o caso, e a pergunta tivesse sido feita com ironia, seria igualmente um sinal de modernidade, pois ela questionaria a importância de ‘escolher uma esposa’ ou a inocência de classificar as mulheres em esposas ‘boas’ ou ‘ruins’.

28 A revista *Filmindia* às vezes abertamente minava a autoridade paterna. O leitor G. Syed Ismail, de Bangalore, perguntou: “Quando um jovem marido e sua esposa visitaram o cinema escondidos, os pais deste fizeram um escândalo e mandaram a esposa de volta para a casa do pai dela. Agora, os pais do rapaz juraram se enforcar se os dois jovens se encontrarem. O que deve ser feito?” Baburao Patel respondeu: “Dê aos velhos a chance de se enforcarem.” (FILMINDIA, v.12, n.1, p.35, 1946). No original: “‘*When a young married couple visited the cinema stealthily, the old folks at home kicked up a row and sent the girl to her father’s place. Now the old ones have sworn to hang themselves if the two young ones meet. What is to be done?*’ ‘*Give the fossils a chance to hang themselves*’”

29 No original: ‘*uninterrupted disturbance of all social relations, everlasting uncertainty and agitation which removes ‘all fixed, fast-frozen relationships, with their train of venerable ideas and opinions’*,

30 Um leitor perguntou a Baburao Patel se, agora que a Índia era independente, era necessário abandonar

alguns leitores como o lugar certo para apresentar estas perguntas, muitas delas de teor muito íntimo<sup>31</sup>. “Você acredita em clubes para mulheres?”<sup>32</sup> (FILMINDIA, v.14, n.10, p.31, 1948). “Na sua opinião, qual é a melhor e mais adequada profissão para moças quando elas completam seus estudos?” (FILMINDIA, v.13, n.7, p.19, 1947).<sup>33</sup> “Qual é sua opinião sobre o sistema “purdah?”<sup>34</sup> (FILMINDIA, v.12, n.10, p.21, 1946). “Uma mulher que teve uma experiência pré-matrimonial pode se casar e levar uma vida respeitável?”<sup>35</sup> (FILMINDIA, v.12, n.3, p.19, 1946). “Como uma menina com o estigma do nascimento ilegítimo pode construir uma carreira respeitável apesar dos rigores da sociedade?”<sup>36</sup> (FILMINDIA, v.12, n.9, p.33, 1946). “A visão comum que demora a ser dissipada é que uma moça educada é mais suscetível à corrupção que uma moça analfabeta. Você concorda com essa visão?” (FILMINDIA, v.12, n.4, p.29, 1946)<sup>37</sup>. “Como deve agir um

---

as “ideias ocidentais, língua ocidental, comida ocidental, roupas ocidentais e modos ocidentais” (todos aspectos da modernidade social adotados pela classe média indiana) para ser indiano. Baburao respondeu que não: “Você pode manter isso tudo e apesar disso ser indiano desde que você não se esqueça de suas tradições” (FILMINDIA, v.12, n.9, p.29, 1946). No original: “*Have we to abandon the adopted Western ideas, Western language, Western food, Western dress and Western manners in Independent India?*” - “*Not necessarily. You can keep all these and yet be an Indian so long as you don't forget your own traditions.*” Aqui, a “tradição” parece deixar de ser parte de uma prática cotidiana para ser relegada à memória, ao passado, mas também ao âmbito daquilo que é muito íntimo, privado. Um homem podia adotar o modo de viver ocidental burguês desde que ele não esquecesse de onde ele vinha. Isso não se aplicava às mulheres. A uma leitora que perguntou o que ele achava quando via uma menina indiana moderna fumando, bebendo e dançando em bailes, Baburao Patel respondeu que “em relação às mulheres, sou todo ortodoxo. Por alguma razão, eu não associo estas aquisições modernas às mulheres indianas” (FILMINDIA, v.13, n.4, p.27, 1947). No original: “*What is your immediate reaction when you see a modern educated Indian girl smoking, drinking and ball-room dancing?*” - “*Where women are concerned I am all orthodox. Somehow I don't associate these modern acquisitions with Indian women*”

31 Uma das cartas mais interessantes é a do leitor Vishnu S. Mathur, de Cawnpore. Ele reclama que nunca tinha sido amado por uma garota: nenhuma menina suspirava por ele nem sentia sua falta. Ele explica que isso não o incomodaria se não fossem os filmes: os heróis salvavam a heroína dos vilões e com isso elas se apaixonavam por eles. “Sortudo, esse herói. Eu tentei ser cavalheiro mas só me agradeceram como recompensa. [...] Eu conheci tantas [meninas bonitas]! Mas nenhuma foi caridosa o suficiente para me ‘amar’. Os nossos filmes simplesmente representam nossos sonhos, nossas visões e não a verdade crua? O amor que vemos nos filmes é só exagero, só farsa? Ou sou eu que sou particularmente azarado?” (FILMINDIA, v.13, n.5, p.71, 1947). No original: “*I am one of those unfortunate beings who have never been loved by a girl. [...] No love, no longing, no sighing, nothing of the sort for me. I would not have felt it nor written it to you but for what I see in the films today. The hero [...] rescues the pretty heroine from the clutches of a ruffian and the way is clear for him. The pretty one begins to adore him [...]. Lucky fig, this hero is. I had the occasion to perform such chivalry but got only a few words of thanks as a reward. I have travelled with some pretty faces in trains, trams and buses. [...] I have met so many of them. But, none has been kind enough to ‘love’ me. Do our films simply depict our dreams, our visions and not the blunt truth? Is the love that we see in the pictures all exaggeration, all farce? Or am I so singularly unfortunate?*”

32 No original: “*Do you believe in clubs for women?*”

33 No original: “*What in your opinion is the best and most suitable career for young girls when they complete their studies?*”

34 No original: “*What is your opinion about the “purdah” system?*” “Purdah” era o costume de as mulheres não poderem ser vistas por homens de fora da família.

35 No original: “*Should a woman who has had a premarital experience be allowed to marry and lead a respectable life?*”

36 No original: “*How can a girl, with the stigma of an illegitimate birth, carve out a respectable career against the rigours of society?*”

37 No original: “*The common widespread notion which dies hard is that an educated girl is more susceptible to corruption than an illiterate one. Do you agree with this view?*”

marido cuja esposa faz greve de fome?”<sup>38</sup> (FILMINDIA, v.12, n.10, p.23, 1946). “Você acha que seria melhor que nós mantivéssemos a religião na qual nascemos ou que analisássemos todas as religiões e adotássemos aquela que considerássemos a melhor?”<sup>39</sup> (FILMINDIA, v.12, n.10, p.33, 1946) .<sup>40</sup>

Portanto, podemos afirmar que a *Filmindia* é uma fonte muito rica para buscarmos entender o cinema de Bombaim dos anos 1940 e o mundo no qual os leitores e espectadores viviam.



Sala de cinema em Bombaim entre 1936 e 1946. Espectadores ficavam horas na fila para comprar ingressos. O mercado negro de ingressos era uma das principais reclamações dos leitores da revista *Filmindia*. Os preços dos ingressos variavam bastante de acordo com a sala e o lugar dentro da sala. Na revista *Filmindia* de 1946, encontramos referências a ingressos de 5 annas (um terço de rúpia) a 10 rúpias (FILMINDIA, v.12, n.2, p.69, 1946; FILMINDIA, v.12, n.3, p.15, 1946; FILMINDIA, v.12, n.10, p.13, 1946; FILMINDIA, v.12, n.10, p.65, 1946; FILMINDIA, v.12, n.10, p.67, 1946; FILMINDIA, v.12, n.9, p.63, 1946). Fonte: JAIN (2015)

38 No original: ‘*What is the action to be taken by husbands when their wives take to hunger-strikes?*’

39 No original: ‘*you think it would be better for us to stick to the religion of our birth or to make a scrutiny of all the religions and then adopt the one considered best?*’

40 Nem todas as cartas recebidas eram publicadas. Em um artigo de 1946, Baburao Patel afirmou: “Todo dia, além das questões comuns para a seção “*Editor’s Mail*”, eu recebo várias cartas de meus leitores me perguntando todo tipo de questão sobre seus assuntos pessoais íntimos, suas esperanças e seus medos secretos, suas ambições etc” (FILMINDIA, v.12, n.2, p.45, 1946). No original: “*Every day, in addition to the usual questions for the ‘Editor’s Mail’, I receive several letters from my readers asking me all sorts of questions about their intimate personal affairs, their silent hopes and fears, their soaring ambitions and what not*”

## CAPÍTULO 1: OS MUÇULMANOS NA REVISTA *FILMINDIA*.

*Enquanto estava fazendo a barba, vi um mapa do Paquistão e um vislumbre de Jinnah<sup>41</sup>, meu velho advogado no Supremo Tribunal de Bombaim, e atrás dele, vi uma grande multidão de meus únicos amigos, todos muçulmanos, dizendo: “Babu, sentimos muito a sua falta.”*<sup>42</sup> Baburao Patel (*FILMINDIA*, v.13, n.11, p.28, 1947. itálicos no original).

Enlouquecido, eu certamente estava. Minha esposa e as crianças estavam no Paquistão. Quando aquela terra era parte da Índia, eu poderia reconhecê-la. Eu também estava ciente do ocasional distúrbio entre hindus e muçulmanos, mas agora era diferente. Aquele pedaço de terra tinha um novo nome e eu não sabia o que este nome novo tinha feito a ela. Embora eu tentasse, eu não conseguia nem começar a entender o governo, que agora era dito ser nosso. [...] Eu achei que era impossível decidir qual dos dois países era agora a minha terra natal - a Índia ou o Paquistão. Quem era responsável pelo sangue que estava sendo impiedosamente derramado todos os dias? Onde eles iam enterrar ossos que tinham sido despojados da carne da religião por abutres e aves de rapina? Agora que estávamos livres, a sujeição tinha deixado de existir? Quem seriam nossos escravos? Quando éramos sujeitos coloniais, poderíamos sonhar com a liberdade, mas agora que estávamos livres, quais seriam nossos sonhos? Estávamos mesmo livres? Milhares de hindus e muçulmanos estavam morrendo ao nosso redor. Por que eles estavam morrendo?<sup>43</sup> Saadat Hasan Manto (2009, p. 500-501).

Com a divisão da Índia, os muçulmanos estão correndo loucamente para o Paquistão. Eu, sendo incapaz de decidir se deveria permanecer no Hindustão<sup>44</sup> ou migrar para o Paquistão, gostaria que você me aconselhasse?<sup>45</sup> Carta do leitor S.A. Kazemi. (*FILMINDIA*, v.14, n.5, p.33, 1948).

### Introdução

A criação do Paquistão criou um problema: qual seria o lugar do muçulmano indiano quando um país estava sendo criado com o discurso de que não havia espaço para muçulmanos na Índia? E como conciliar o secularismo com a invasão da Índia por um país oficialmente muçulmano,

41 Muhammad Ali Jinnah, líder da Liga Muçulmana que lutou pela formação do Paquistão e foi primeiro governador-geral deste país.

42 Todas as traduções de textos em inglês na bibliografia são da autora. No original: “*As I was shaving, I saw a map of Pakistan and a glimpse of Jinnah, my old barrister at the Bombay High Court, and behind him I saw a large crowd of my only friends, Muslims all, saying: “Babu, we miss you badly.”*”

43 No original: “*Out of my mind I certainly was. My wife and children were in Pakistan. When that land was part of India, I could recognize it. I was also aware of the occasional Hindu-Muslim riot, but now it was different. That piece of land had a new name and I did not know what that new name had done to it. Though I tried, I could not even begin to get a feel for the government which was now said to be ours. [...] I found it impossible to decide which of the two countries was now my homeland – India or Pakistan. Who was responsible for the blood that was being shed mercilessly every day? Where were they going to inter the bones that had been stripped of the flesh of religion by vultures and birds of prey? Now that we were free, had subjection ceased to exist? Who would be our slaves? When we were colonial subjects, we could dream of freedom, but now that we were free, what would our dreams be? Were we even free? Thousands of Hindus and Muslims were dying all around us. Why were they dying?*”

44 A Índia era chamada Hindustão por algumas pessoas.

45 No original: “*With the division of India, Muslims are rushing madly to Pakistan. I, being unable to decide whether I should remain in Hindustan or move to Pakistan, would like to have your advice?*”

um país que se definia exatamente como não-Índia? E como ficaria a situação da indústria de cinema de Bombaim se os muçulmanos (que formavam uma parte considerável dela) partissem? O secularismo, a violência da Partição, a guerra com o Paquistão e a importância dos muçulmanos para o cinema de Bombaim foram questões que complexificaram o papel atribuído aos muçulmanos nas narrativas da *Filmindia*.

Neste capítulo, mostraremos como o conceito de muçulmano foi mudando ao longo do tempo, no contexto dessas narrativas. Ao longo do texto, analisaremos diversas seções da revista *Filmindia* do período 1946-1948: as duas seções de cartas de leitores, os editoriais, as colunas “*Bombay Calling*” e “*At home and abroad*”.

Ao longo da pesquisa, ficou claro que o editor não manteve uma posição constante durante o período abordado: na seção de cartas endereçadas a ele, Baburao Patel parecia mudar de opinião, retroceder, hesitar, às vezes expressando ideias contraditórias em uma mesma edição, dando respostas diferentes para cada leitor. Por exemplo, em novembro de 1946, Baburao Patel escreve que a “intolerância do temperamento muçulmano não é mais um segredo nacional.” (FILMINDIA, v.12, n.11, p.5, 1946)<sup>46</sup>, e em abril de 1947 ele afirma o contrário<sup>47</sup>. Ou, por exemplo, em relação à questão da amizade com muçulmanos. Em abril de 1948, quando um leitor perguntou “Como é que você ainda possui o mesmo afeto por seus amigos muçulmanos quando milhões perderam a fé em muçulmanos?”, Baburao Patel respondeu que a comunidade de amigos estava muito acima do Islã ou do Hinduísmo (FILMINDIA, v.14, n.4, p.25, 1948). Já em maio de 1948, respondendo a outro leitor, ele escreveria sobre a traição dos seus amigos muçulmanos (FILMINDIA, v.14, n.5, p.29, 1948). O mesmo Baburao que fala dos muçulmanos como traidores e mais tarde como cobras descrevia, em agosto de 1948, os muçulmanos que tinham migrado para o Paquistão como “irmãos desaparecidos<sup>48</sup>” (FILMINDIA, v.14, n.8, p.27, 1948) – embora “antigos paquistaneses vivendo na Índia” não fossem considerados irmãos<sup>49</sup> (FILMINDIA, v.14, n.1, p.19, 1948). Esta oscilação era exclusivamente encontrada nas colunas assinadas por Baburao Patel – ela não caracteriza a coluna de “Judas<sup>50</sup>”, por exemplo. É preciso apontar, porém, que usando seu pseudônimo “Judas”, Baburao Patel era muito mais agressivo contra os muçulmanos – talvez ele soubesse que em sua face pública, “Baburao Patel”, ele não pudesse ser tão radical, mas enquanto “Judas”, que era um personagem, ele não precisava se

46 No original: “*The intolerance of the Muslim temperament is no longer a national secret.*”

47 “Você já ouviu falar de um único muçulmano recusando alimento e abrigo devido à intolerância religiosa? Mas milhões de hindus estão fazendo isso todos os dias em toda a Índia e enquanto fazem isso eles gritam sobre a intolerância e o fanatismo muçulmano.” (FILMINDIA, v.13, n.4, p. 33, 1947) No original: “*Have you ever heard of a single Muslim refusing food and shelter on grounds of religious intolerance? But millions of Hindus are doing it every day all over India and while doing so they are shouting about Muslim intolerance and fanaticism.*”

48 No original: “*missing brothers*”

49 “Pessoas que negam suas mães não podem ser irmãos.” É interessante notar quão frequente era a metáfora da nação enquanto família, com hindus e muçulmanos como irmãos, ambos filhos da mesma pátria-mãe. No original: “*People who disown their mother can't be brothers.*”

50 Escritor da coluna *Bombay Calling*, da revista *Filmindia* – segundo Mukherjee (2013), “Judas” seria um pseudônimo de Baburao Patel e Sushila Rani.

preocupar em fazer inimigos.

A impressão que resta é de que a questão muçulmana era uma angústia pessoal para o editor. Embora ele viesse a vilipendiar os muçulmanos mais tarde, em 1938 ele chegou a escrever que, apesar de ter nascido hindu, o “Islã é tão perto do meu coração quanto minha própria religião” (FILMINDIA, v.4, n.8, 1938, p.21).<sup>51</sup> Seu contemporâneo Saadat Hasan Manto<sup>52</sup> afirma

Houve uma e somente uma coisa, no entanto, que constantemente atormentava o coração de Baburao. Ele não conseguia esquecer nem entrar em acordo com isso. Ele não conseguia entender por que os muçulmanos eram pouco confiáveis. Não era que alguns deles o houvessem traído; muitos hindus também haviam. Ele era amargo porque ele gostava deles. Ele se sentia confortável com eles, a forma como eles viviam, até mesmo suas aparências. Acima de tudo, ele amava a comida deles. Ele era um homem esclarecido, com uma mente aberta e secular, mas quando uma de suas filhas se apaixonou por um trabalhador muçulmano em sua gráfica, ele ficou chateado. O homem era analfabeto e a menina, sendo filha de Baburao, tinha sido bem criada e educada, mas o amor é imune a essas coisas, e os dois, sentindo a oposição da família, fugiram. Baburao, que conseguiu encontrá-los e trazê-los de volta, amaldiçoou sua filha e ordenou-lhe que encerrasse o namoro, mas ela se recusou. ‘O que você quer?’, finalmente perguntou a ela. ‘Eu quero me casar com ele’, ela respondeu. ‘Tudo bem, então’, disse ele e começou a fazer arranjos para o casamento. Eu o conheci algum tempo depois e quando ele começou a falar sobre isso, havia lágrimas em seus olhos. ‘Que tipo de pessoas vocês são ... vocês muçulmanos idiotas? Vocês roubam nossa *chhokri* [menina] e, em seguida, vocês nos pedem comida.’

Os escritos posteriores de Baburao contra muçulmanos talvez devessem ser analisados à luz desse episódio.<sup>53</sup> (MANTO, 2009, p. 561).

Se esta ambiguidade que emerge dos textos de Baburao Patel é, em parte, devido a angústias pessoais, é possível que ela ocorra porque a narrativa da Índia ainda estava em processo: como Bhabha (2000, p.3-4) afirma, “significados podem ser parciais, porque eles estão *in medias res*; e a História pode estar semipronta porque ela está no processo de ser construída; e a imagem da autoridade cultural pode ser ambivalente, por ser capturada, incerta, no ato de ‘compor’ a sua imagem poderosa.” Ricoeur (1994) também descreve narrar como um processo: o caráter dinâmico do ato de configurar a narrativa, da tessitura da intriga. O ato de estabelecer

51 No original: “*Islam is as near my heart as my own religion.*”

52 Saadat Hasan Manto era um escritor e roteirista, e chegou a trabalhar para Baburao Patel (mas não para a *Filmindia*). Nascido na Índia colonial, ele migrou para o Paquistão após sua formação.

53 No original: “*There was one and only one thing, however, which constantly gnawed at Baburao’s heart. He could neither forget it nor come to terms with it. He could not understand why Muslims were undependable. It was not that some of them had betrayed him; so had many Hindus. He was bitter because he liked them. He felt comfortable with them, the way they lived, even the way they looked. Most of all, he loved their food. He was an enlightened man with an open and secular mind, but when one of his daughters fell in love with a Muslim worker in his press, he was upset. The man was illiterate and the girl, being Baburao’s daughter, was well bred and educated, but love is impervious to such things, and the two of them, sensing opposition from the family, ran away. Baburao, who managed to find and bring them back, cursed his daughter and ordered her to end the affair but she refused. ‘What do you want?’, he finally asked her. ‘I want to marry him’, she replied. ‘All right then,’ he said and set about making arrangements for the marriage. I met him some time later and when he began to talk about it there were tears in his eyes. ‘What kind of people are you... you sala Mussulman? You snatch away our *chhokri* and then you ask us for food.’ Baburao’s later anti-Muslim writings should perhaps be analyzed in the light of this episode”*

agentes, culpados, sofredores, motivações e causalidades, distinguir acontecimentos que merecem nota dos milhares de eventos que passam sem menção, de juntar numa única linha itens tão heterogêneos quanto partidos políticos, cidadãos comuns, cidades, países em formação, religiões, atos criminosos, vítimas, finalidades, desejos, e cinema. Em 1947, escrevendo no calor dos acontecimentos, o ato de escrever constituiu-se mais do que nunca num processo, em que o autor era impactado pelas suas circunstâncias, alterando as opiniões que expressava enquanto o mundo ao seu redor mudava, e buscando alterar o rumo dos acontecimentos através de sua escrita. Como diz Ricoeur (1994, p. 86):

É, em compensação, a tarefa da hermenêutica reconstruir o conjunto das operações pelas quais uma obra eleva-se do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada, por um ator, a um leitor que a recebe e assim muda seu agir. Para uma semiótica, o único conceito operatório permanece, o do texto literário. Uma hermenêutica, em compensação, preocupa-se em reconstruir o arco inteiro das operações pelas quais a experiência prática se dá obras, autores e leitores.

Neste capítulo, buscaremos reconstruir o arco através do qual o editor da *Filmindia*, Baburao Patel, perturbado pelos acontecimentos de 1946-48, atribuiu sentidos para o tempo vivido (muitas vezes apresentando opiniões contraditórias), escrevendo para leitores que, por sua vez, talvez tenham mudado sua forma de agir em função dos textos.

### **Definindo uma identidade indiana**

Durante o movimento anticolonial, correntes nacionalistas diversas buscaram determinar que país seria formado após a independência. Para além do nacionalismo hindu<sup>54</sup> e do nacionalismo muçulmano, havia também partes da colônia que buscavam formar estados independentes (por exemplo, a Caxemira) e separatismos linguísticos (como o movimento pela formação de um país para falantes da língua tâmil). O movimento nacionalista mais forte, que determinou que a Índia seria um país secular (e não exclusivamente hindu), abraçando todas as religiões e incluindo todos os territórios coloniais de norte a sul, foi o do Partido do Congresso, de Jawaharlal Nehru<sup>55</sup> e Mahatma Gandhi.<sup>56</sup> Na época, o separatismo muçulmano era a principal ameaça a este nacionalismo secular. Para consolidar uma identidade em comum, nacionalistas seculares como Baburao Patel remetiam ao passado comum de hindus e muçulmanos, sob o império

54 O nacionalismo hindu, que almejava formar uma nação hindu, se opunha ao nacionalismo secular de Nehru e Gandhi, em que todas as religiões teriam o mesmo peso e o Estado seria laico, não hindu. Isso não quer dizer que Gandhi, por exemplo, não desse valor ao Hinduísmo, mas apenas que ele não achava que o Hinduísmo deveria ser valorizado pelo governo, em detrimento das outras religiões.

55 Futuro primeiro-ministro da Índia, um dos líderes do movimento pela independência.

56 Uma experiência pessoal da pesquisadora mostra o quanto o governo indiano adotou a política de respeitar *todas* as religiões. No Arquivo Nacional de Cinema (*National Film Archive*), em Pune, eu me deparei com a lista dos feriados oficiais para funcionários do governo de Maharashtra no ano de 2014. Além dos 17 feriados principais no país inteiro (entre feriados cívicos, budistas, cristãos, judeus, muçulmanos, hindus, sikhs etc), havia ainda 61 dias festivos adicionais, contando todos os feriados menores destas religiões, que os funcionários poderiam observar. Entretanto, é preciso ressaltar que, embora o nacionalismo secularista tenha sido vitorioso no momento da independência, atualmente o secularismo não é mais dominante. O nacionalismo hindu, que busca instituir o Hinduísmo como religião oficial da Índia, existe desde os anos 20, e desde a década de 90 tem progressivamente ganhado força. O primeiro-ministro indiano atual, Narendra Modi, é deste ramo do nacionalismo.

mogol<sup>57</sup>, falavam da luta de um povo unificado por um futuro melhor e buscavam representar a nação como uma família, em que filhos diferentes têm uma mãe em comum: a Índia<sup>58</sup>. Homi Bhabha (2000) aponta que, assim como o deus romano Janus, o nacionalismo se volta tanto para o futuro quanto para o passado; o nacionalismo na Índia não foi uma exceção.

Entretanto, identidades não são construídas só pela obliteração das diferenças. Como Rogoff (2000) afirma, o pertencimento não é só sobre inclusão, mas também sobre exclusão. Até agosto de 1947, o conceito de identidade indiana era definido por Baburao Patel em oposição a uma suposta identidade britânica colonizadora. Os indianos, para Baburao Patel, eram os escravos que lutavam pela liberdade. A partir de agosto de 1947, essa identidade foi definida em oposição a uma suposta identidade paquistanesa, que, como veremos, seria caracterizada por Baburao Patel como depravada (“*sex-mad*”) e violenta<sup>59</sup>. Esse processo foi acompanhado pela identificação dos muçulmanos indianos como paquistaneses – neste momento, a identidade indiana ganha contornos hindus, embora devido ao secularismo do estado indiano, esta identificação não tenha sido completa. Os indianos seriam, a partir de então, cidadãos pacíficos ameaçados por um país vizinho expansionista e violento. A identidade nacional indiana tem os contornos definidos, portanto, em oposição a um outro, um pouco como a cultura europeia “ganhou força e identidade, destacando-se contra o Oriente como uma espécie de substituto e até mesmo um eu subterrâneo”<sup>60</sup> (SAID, 1995, p. 3). Como Homi Bhabha (2000, p.4) explica, “O outro nunca está fora ou além de nós; ele emerge com força dentro do discurso cultural, quando achamos que falamos mais intimamente e de modo indígena ‘entre nós’.”<sup>61</sup>

## Os muçulmanos

Nesta seção, veremos como houve um deslizamento da palavra “muçulmano”, que ganhou significados inéditos e muito pejorativos na revista nos anos 1940, sobretudo a partir de 1947. Até abril de 1946, a palavra “muçulmano” era quase sempre usada na *Filmindia* para caracterizar um gênero cinematográfico, “muslim social”, em que os personagens eram predominantemente muçulmanos (um gênero que só vai nascer no início dos anos 1940), ou, ocasionalmente, para tratar de pessoas muçulmanas, de um modo aparentemente neutro: “Nascido em Jaipur

57 “Ambos são crianças do mesmo berço e ambos têm os mesmos atributos e defeitos como herança para os seus futuros individuais” (FILMINDIA, v.13, n.7, p.3, 1947). O império mogol foi um império muçulmano na Índia, cuja queda coincidiu com o início da colonização inglesa.

58 Baburao Patel usaria com frequência a metáfora da família, chamando a Índia e o Paquistão de “gêmeos” e os muçulmanos de “irmãos”, Gandhi de “pai da nação” (FILMINDIA, v.14, n.10, p.35, 1948). Ele acompanhava uma tendência entre os líderes nacionalistas. Mohammad Ali Jinnah, por exemplo, em 1928 (antes, portanto, de lutar pela formação do Paquistão) declarou que eram “todos filhos desta terra” (apud SARKAR, 2014, p. 227).

59 Algo semelhante ocorreu no Paquistão, no qual uma identidade paquistanesa foi criada em oposição à indiana, sobretudo em livros escolares (LALL, 2008).

60 No original: “*gained in strength and identity by setting itself off against the Orient as a sort of surrogate and even underground self*”

61 No original: “*The other is never outside or beyond us; it emerges forcefully within cultural discourse, when we think we speak most intimately and indigenously ‘between ourselves’.*”

em uma família muçulmana respeitável, Khan Saheb Alladiya teve sua formação inicial [...]”<sup>62</sup> (FILMINDIA, v. 12, n.4, p.56, 1946). Antes de 1946, os muçulmanos da indústria raramente eram identificados como tal; o nome e sobrenome já os identificavam como muçulmanos. Até este ponto, a *Filmindia* não atribui nenhuma característica aos muçulmanos como um todo. O que veremos é que ao longo de 1946 e sobretudo em 1947, os muçulmanos são progressivamente retratados pela *Filmindia* como um grupo com características próprias, que todos possuem, distintas dos hindus. Estes atributos (intolerância, agressividade) são inicialmente atribuídos em 1946 a um pequeno grupo de muçulmanos; em 1947, eles já são atribuídos a todos sem distinção. Outra mudança percebida é que, se no início de 1947 Baburao Patel apresenta os muçulmanos como amigos, depois de agosto de 1947, ele nega essa possibilidade e retrata os muçulmanos como traidores. Estes processos devem ser vistos dentro do contexto dos distúrbios progressivos na Índia (a partir de outubro de 1946), da Partição em si (em agosto de 1947), da migração maciça, da chegada dos refugiados do Paquistão e da guerra com esse país a partir de outubro de 1947. Até o início de 1947, ainda esperava-se que a Partição pudesse ser evitada. Assim, até esse momento, Baburao Patel estimulou a união entre hindus e muçulmanos escrevendo sobre a amizade.

A amizade é a religião mais alta no mundo e não tem barreiras sectaristas. [...] 99% dos meus amigos são muçulmanos e só 1% deles são não paquistaneses, mas não estou preocupado, mesmo que estes companheiros consigam o Paquistão. Eles ainda serão meus amigos. (FILMINDIA, v.13, n.3, p.17, 1947).<sup>63</sup>

É notável, por exemplo, que, em abril de 1947, Baburao ainda estivesse escrevendo que a lua crescente muçulmana deveria substituir a *Charkha*<sup>64</sup> na bandeira indiana (de modo a não ofender os muçulmanos), e que um hino em hindustani deveria substituir o hino nacional em sânscrito.<sup>65</sup> A visão de alguns muçulmanos como intolerantes vem como uma crítica aos separatistas, em que ainda se busca distingui-los dos muçulmanos “sóbrios”.

Se, no início de 1947, Baburao Patel ainda escreve sobre seus amigos muçulmanos, em novembro do mesmo ano, quando o Paquistão já era um fato, muitos tinham migrado, e o Paquistão tinha invadido a Caxemira, Baburao Patel começa a usar o termo *pakistani* (“paquistanês”) para descrevê-los. A palavra se referia aos muçulmanos favoráveis ao Paquistão, mas residentes na Índia, e passou a ter a conotação de traidor. A partir de então, os muçulmanos indianos são retratados como traidores em potencial, algo que continuará em 1948. “Eles são

62 No original: “Born in Jaipur in a respectable Muslim family, Khan Saheb Alladiya got his early training”

63 No original: “Friendship is the highest religion in the world and it has no communal barriers. [...] 99% of my friends are Muslims and hardly 1% of them are non-Pakistani but I am not worried even if these fellows get Pakistan. They will still be my friends”

64 A fiadeira manual que era um símbolo para o movimento de independência. Gandhi queria que os indianos não dependessem dos produtos britânicos, principalmente dos tecidos (a indústria têxtil britânica competia com a indiana). Para tanto, ele pregava que as pessoas fizessem seus próprios tecidos em casa.

65 FILMINDIA, v.13, n.4, p.28-29, 1947. O hindustani era uma mistura de hindi e urdu, sendo que o hindi era associado aos hindus e o urdu aos muçulmanos (embora hindus também falassem urdu e muçulmanos, hindi). O hindustani podia também receber palavras persas ou do sânscrito, de acordo com o falante – não era uma língua regularizada.

como cobras que rastejam para dentro das casas para buscar um refúgio dos ventos invernais.” (FILMINDIA, v.14, n.12, p.27, 1948)<sup>66</sup> “Judas” também usa o termo “paquistanês” para se referir a muçulmanos: “Na Índia, no entanto, o muçulmano *pakistani* goza de todas as liberdades, e, apesar de um maldito traidor covarde [...], ele se move com total segurança em um estado secular, onde cada vida humana é inviolável.”<sup>67</sup> (FILMINDIA, v.14, n.1, p.7, 1948) A revista distingue precariamente entre os muçulmanos indianos e os paquistaneses (como o uso do termo “paquistanês” indica). O termo supostamente não se aplicava a todos os muçulmanos, mas eram comuns as suspeitas de que todos fossem “*pakistanis*”, como pode ser visto pela carta do leitor abaixo.

Eu não sou nem um membro da Liga Muçulmana, nem de qualquer outro partido político. Eu também não quero ir para o Paquistão. Apesar disso sou sempre chamado de ‘paquistanês’. O que devo fazer? (Sheikh Moideen, de Wadakkanchery, Cochim. (FILMINDIA, v.14, n.10, p.29, 1948)<sup>68</sup>

A oscilação em relação à confiabilidade dos amigos muçulmanos acompanha uma crescente vilipêndiação dos muçulmanos em 1947, quando os distúrbios já tinham começado. Os muçulmanos passam a ser descritos como “guerreiros” e “tigres”, predadores que vitimam o hindu não violento<sup>69</sup>. Em outubro de 1947, por exemplo, quando o Paquistão invadiu a Caxemira, respondendo a um leitor muçulmano que perguntou se era possível perceber a diferença entre hindus e muçulmanos, Baburao Patel respondeu que sim:

Os muçulmanos têm um olhar cobiçoso de construtores de impérios em seus rostos e seus olhos estão vermelhos com as feições de seus irmãos. Os hindus têm olhos brancos, pálidos, lavados com lágrimas de raiva impotente e olhar de pessoas de luto não violentas com as cinzas de suas casas pintadas em suas testas. É fácil detectar os caçadores e os caçados (FILMINDIA, v.13, n.10, p.30, 1947).<sup>70</sup>

Aqui, Baburao Patel estava seguindo um discurso de Gandhi, que, nesta época disse:

66 No original: “*They are like snakes which creep into homes to seek a haven from wintry winds.*”

67 No original: “*In India, however, the Pakistani Muslim enjoys all the freedoms and though a damn cowardly traitor inside of him, he moves about with complete safety in a secular state where every human life is sacrosanct.*”

68 No original: “*I am neither a member of the Muslim League nor of any other party. I do not also desire to go to Pakistan. In spite of this I am always called as ‘Pakistani’. What shall I do?*”. Baburao Patel respondeu que este era o azar de muitos, que os homens tinham que pagar até pelo erro de seus vizinhos.

69 “Os hindus são ensinados a ser não violentos e a ser pios desde a infância, enquanto a criança muçulmana é ensinada a ser um guerreiro desde a infância.” (FILMINDIA, v.13, n.8, p.21, 1947, resposta à carta do leitor Bhatia K. G. de Karachi, atualmente no Paquistão). No original: “*The Hindus are taught to be non-violent and pious from childhood while the Muslim child is taught to be a warrior from infancy*” Além de guerreiro, o muçulmano também passa a ser caracterizado como um predador: “Você não consegue domar o tigre muçulmano com filmes sobre a boa vontade. Ele provou muito do sangue hindu e precisa de outro argumento para parar a sua caça ao homem.” (FILMINDIA, v.14, n.1, p. 33, 1948) No original: “*You can’t tame the Muslim tiger with goodwill pictures. He has tasted too much of the Hindu blood and needs another argument to stop his man hunt.*”

70 No original: “*Muslims have a greedy look of empire builders on their faces and their eyes are red with the exploits of their brethren. The Hindus have white, pale eyes washed with tears of impotent rage and look like non-violent mourners with the ashes of their homes painted across their foreheads. It is easy to spot the hunters and the hunted.*” (FILMINDIA, v.13, n.10, p.30, 1947)

“Se eu imagino que milhares de muçulmanos na Índia vão ser leais à Índia e vão lutar contra o Paquistão? É fácil fazer estas perguntas e difícil respondê-las... Se mais tarde eles os traírem, vocês podem atirar neles”<sup>71</sup> (apud ANDERSON, 2014, p. 86). Mas o editor oscilava em relação a esta caracterização dos muçulmanos como traidores. Em janeiro de 1948, por exemplo, respondendo a um leitor muçulmano que pergunta como os muçulmanos da Índia poderiam provar sua lealdade, Baburao escreve:

você não precisa provar sua lealdade para algo que pertence a você, tanto quanto para os outros. Não é suficiente que você seja uma parte integrante da Índia como vocês têm sido ao longo dos séculos? Esqueça a política e trabalhe assim como você fez muito antes de Jinnah e seus bandidos entrarem em cena para partir nossa família (FILMINDIA, v.14, n.1, p. 34, 1948).<sup>72</sup>

A revista publicou fotos da “peregrinação imortal” de Gandhi a Noakhali (uma região que tinha sido tomada por intensos massacres cometidos contra hindus) nas edições de abril, maio e junho de 1947 (figuras 5 e 6). Em março de 1947, Gandhi foi a Bihar, um estado indiano em que hindus atacaram muçulmanos violentamente a partir de outubro de 1946. Esta viagem não foi noticiada pela revista. Embora a viagem de Gandhi a Noakhali tenha sido importante, e a violência de muçulmanos contra hindus em Noakhali tenha sido atroz, a notícia de uma viagem parece encobrir a outra. Como diz Orlandi (1997), há palavras que são ditas para que outras fiquem em silêncio.

É muito importante ressaltar que a violência da Partição afetou as duas comunidades: inúmeros muçulmanos foram assassinados, abduzidos, mutilados ou estuprados por hindus e *sikhs*. Assim, retratar os hindus exclusivamente como vítimas não violentas de muçulmanos brutais era, no mínimo, bastante parcial. Embora, em maio de 1946, “Judas” afirmaria que havia *goondas*<sup>73</sup> entre os *sikhs* e hindus assim como entre muçulmanos, aquele seria o último momento em que um jornalista da *Filmindia* admitiria que hindus e *sikhs* também poderiam ser

71 No original: “Do I imagine that several crores of Muslims in India will be loyal to India and fight against Pakistan? It is easy to pose such questions but difficult to answer them ... If they later betray you, you can shoot them.”

72 No original: “you need not prove your loyalty for something which belongs to you as much as to the others. Isn't it enough that you are a part and parcel of India as you have been for centuries? Forget politics and do your day's work just as you did long before Jinnah and his gangsters came on the scene to break up our family.”

73 Um *goonda* é um bandido contratado. É significativo que “Judas” sempre atribua o ato violento a “*goondas*”, (neste exemplo específico, “*political goondas*”, mas em geral apenas “*goondas*”). A extensão da violência, entretanto, com cerca de dois milhões de mortos, prova que não foram apenas os “bandidos de sempre”. De fato, os livros de Daiya (2011) e Butalia (2000) trazem diversos testemunhos que mostram que a violência foi em grande medida cometida por aqueles que não tinham nenhuma ficha criminal prévia. Um destes homens, um *sikh*, Harjit, contou a Urvashi Butalia (2000, p.58): ““Eu não consigo explicar [...] mas um dia toda a nossa aldeia foi para uma aldeia muçulmana nas proximidades em uma farra de matança. Nós simplesmente enlouquecemos. E isso me custou 50 anos de remorso, de noites sem dormir - não consigo esquecer os rostos daqueles que matamos.””. Um muçulmano também entrevistado por Butalia, Nasir Hussain, relata algo parecido: ““Eu ainda não consigo entender o que aconteceu comigo e com outros jovens da minha idade na época. Foi uma questão de dois dias e foram arrastados por esta onda selvagem de ódio ... Eu nem me lembro de quantos homens eu matei de fato. Foi uma fase, um estado de espírito sobre o qual não tínhamos controle. Nós nem sequer sabíamos o que estávamos fazendo.”” (apud Butalia, 2000, p.58).

violentos. A violência cometida por hindus nunca seria abordada.

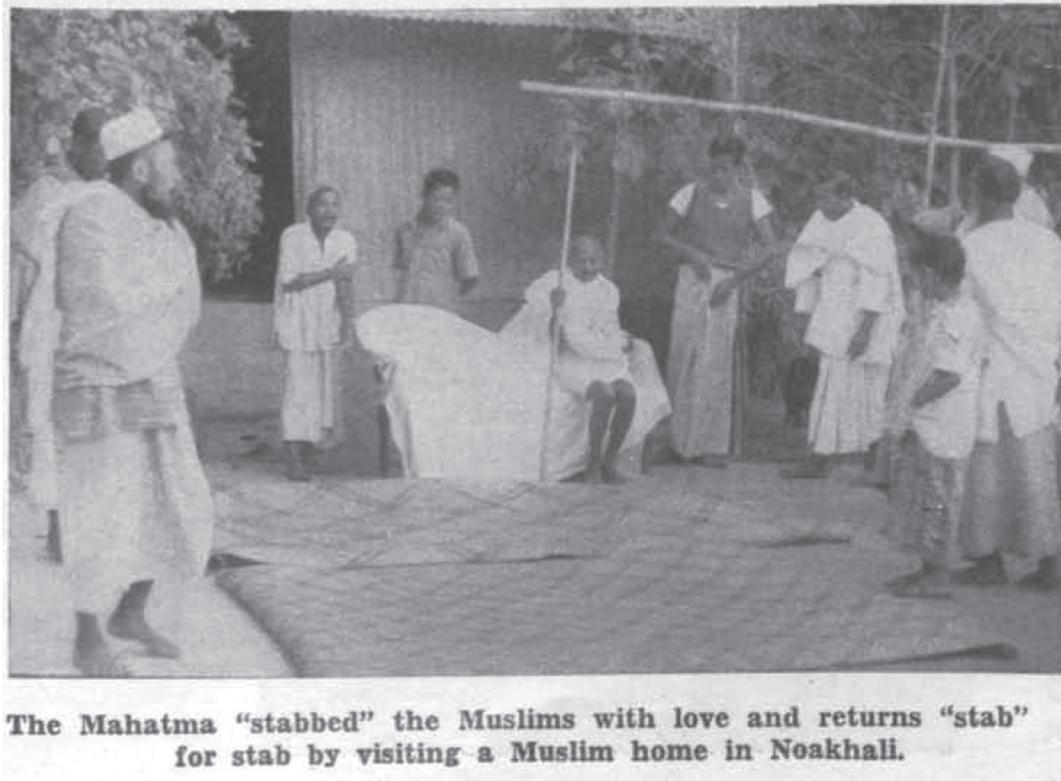


Figura 5. Foto de Gandhi em Noakhali, publicada na Filmindia. O branco do sofá onde Gandhi está sentado, sua posição central, sua própria roupa branca e seu cajado contribuem para manter Gandhi como centro da atenção.

Ao mesmo tempo, ele não está em primeiro plano, ressaltando a distância (espiritual) entre ele e os leitores.

A imagem remete àquela de um rei em sua corte, com um grande espaço vazio em frente ao trono – mesmo o cajado lembra um cetro. Há um “recorte” retangular natural na imagem formado pelo cajado de Gandhi e um bambu horizontal. Este recorte isola Gandhi e as pessoas da direita, afastando-o ainda mais do muçulmano da esquerda. A legenda diz: “O Mahatma<sup>74</sup> ‘esfaqueia’ os muçulmanos com amor, e devolve ‘esfaqueamento’ com ‘esfaqueamento’, visitando uma casa muçulmana em Noakhali” (FILMINDIA, v.13, n.6, 1947, p. 41). Há uma associação entre muçulmanos e esfaqueamento (que funciona tanto no sentido de insinuar que os muçulmanos esfaqueiam quanto – de modo mais sutil – deixar implícito que eles merecem ser esfaqueados). Ao mesmo tempo, ao associar o Mahatma a amor e muçulmanos a esfaqueamento, a legenda acaba ligando o conceito de muçulmano ao antônimo de amor: o ódio.

Na edição de junho de 1947, Baburao responde a um leitor muçulmano que tinha se apaixonado por uma hindu e perguntava o que fazer: “A moda atual é iniciar um distúrbio [*riot*], raptar a menina, convertê-la à força e fazer o resto” (FILMINDIA, v.13, n.6, p. 29, 1947).<sup>75</sup> Esta resposta remete a uma outra caracterização que surgiria a partir do meio de 1947, a do muçulmano enquanto estuprador de mulheres hindus. Este novo atributo tem suas raízes nas ideias da organização hindu Arya Samaj<sup>76</sup>, que, como veremos no capítulo seguinte, publicava artigos

74 “Mahatma” é um honorífico que quer dizer “grande alma”. “Mahatmaji” é a palavra formada acrescentando-se o honorífico “ji” a “Mahatma.”

75 No original: “*The present fashion is to start a riot, kidnap the girl, convert her forcibly and do the rest.*”

76 O Arya Samaj é uma organização que faz parte de um movimento de reforma do Hinduísmo.

sobre o rapto de moças hindus por muçulmanos. Respondendo a uma pergunta de um leitor sobre a não violência, por exemplo, Baburao diria que Gandhi “parece determinado em mantê-la até que talvez ele ache um muçulmano em cada quarto hindu.”(FILMINDIA, v.13, n.8, p. 34, 1947).<sup>77</sup> Esta percepção era compartilhada por alguns leitores, como K. Purushothaman, que escreveu em novembro: “os hindus de Malabar, que conhecem bem o suficiente a natureza dos muçulmanos de Malabar, vão tomar medidas para proteger suas mulheres, seus direitos e sua honra” (FILMINDIA, v.13, n.11, p. 75,1947, ).<sup>78</sup>



**On January 28th, at Panchgao (Noakhali), Mahatmaji got the Muslims in good humour. The children usually have a priority with him. With innocence in their hearts they understand him better than the grown-ups with greed in their eyes.**

Figura 6. A foto traz Gandhi novamente no centro da imagem, sorridente. A legenda diz: “no dia 28 de janeiro, em Panchgao (Noakhali), Mahatmaji deixou os muçulmanos de bom humor. As crianças geralmente têm prioridade com ele. Com inocência em seus corações eles o entendem melhor que os adultos com ganância em seus olhos.” (FILMINDIA, v.13, n.4, 1947, p. 41). Barthes (1990), afirma que há duas funções básicas para o texto em relação à imagem: a ancoragem e o revezamento. Como toda imagem é polissêmica, a ancoragem é a fixação de um dos muitos significados da imagem por meio do texto. Sem o texto, não associaríamos os muçulmanos da imagem à ganância.

Em janeiro de 1948, a associação do muçulmano com a violência sexual já estava consolidada na coluna de “Judas”, e os muçulmanos paquistaneses são descritos como “depravados”

77 No original: “seems bent upon pursuing it till perhaps he finds a Muslim in every Hindu bed-room”

78 No original: “the Hindus of Malabar, who know well enough the nature of the Muslims of Malabar, will take steps to protect their womenfolk, their rights and their honor.”

(“*sex-mad*”) e “hienas”. A guerra com o Paquistão estava em curso. Escrevendo sobre o sofrimento dos hindus no Paquistão, “Judas” afirma:

E este crime sexual é exclusivamente muçulmano porque, para cada 22 homens muçulmanos loucos por sexo, há somente uma mulher muçulmana. Esta disparidade sempre comprometeu a segurança das mulheres hindus e os tribunais estão frequentemente cheios de diferentes crimes sexuais, que vão desde assédio ao rapto e estupro. Com o Paquistão um fato estabelecido, os *sindhis*<sup>79</sup> muçulmanos famintos por sexo provavelmente esperam garantir os confortos do lar sequestrando o máximo de mulheres hindus quanto possível (FILMINDIA, v.14, n.1, p. 7, 1948).<sup>80</sup>

Esta caracterização do muçulmano como violento e tarado traz algumas semelhanças com a visão orientalista descrita por Edward Said (1995, p.75; 205; 286-287) – de o Islã como um perigo, de o árabe<sup>81</sup> como excessivamente sexualizado, traiçoeiro, sádico, desonesto, lascivo, retrógrado (*backward*).

Em 1948, Baburao Patel por vezes descreve os muçulmanos como vítimas. Os muçulmanos nacionalistas seriam “homens pequenos”, esfaqueados pela frente e por trás (FILMINDIA, v.14, n.8, p. 19, 1948); “órfãos em sua própria terra, órfãos que pagam pelos pecados dos outros.” (FILMINDIA, v.14, n.9, p. 21, 1948)<sup>82</sup>

### Os produtores muçulmanos

Os produtores e outros profissionais muçulmanos da indústria de cinema constituem um caso a parte. Por um lado, eram considerados de importância fundamental para a indústria, e isso pesou em sua descrição pela revista. Mas a caracterização dos muçulmanos em geral como traidores incluiu aqueles do cinema. Havia o temor adicional de que o lucro obtido por eles fosse enviado ao Paquistão, um tema que seria recorrente a partir de novembro de 1947.

Até 1946, os muçulmanos representavam aproximadamente 40% dos ocupantes dos principais cargos da indústria (entre atrizes, atores, roteiristas, músicos, produtores e diretores)<sup>83</sup>. Este número era muito maior do que a proporção de muçulmanos na população de Bombaim em geral, que era de 9,21%, de acordo com o censo de 1941 (AMIR, 2014). As principais atrizes (Suraiya, Khurshid, Noor Jehan, Nargis) eram muçulmanas, assim como muitos dos principais diretores e produtores<sup>84</sup>. O diretor Mehboob Khan, por exemplo, foi responsável por sucessos de bilheteria

79 Habitantes da região de Sindh, no Paquistão.

80 No original: “*And this sex crime is exclusively Muslim because to every 22 sex-mad Muslim males there is only one Muslim female. This disparity has always jeopardized the safety of Hindu women and the courts are often full of different sex crimes, ranging from “chhed chhad” to regular abduction and rape. With Pakistan an established fact, the sex starved Sindi Muslims probably hope to secure home comforts by abducting as many Hindu women as possible.*”

81 Embora os árabes não sejam todos muçulmanos. Poderíamos acrescentar que índios, negros e outros povos colonizados também foram vistos desta forma.

82 No original: “*orphans in their own land, orphans who pay for the sins of others*”

83 Estes dados foram obtidos classificando por religião todos os listados nas propagandas de filmes da revista *Filmindia* de janeiro e fevereiro de 1946. Eu identifiquei a religião de cada indivíduo através do nome. Na Índia, cada religião traz nomes e sobrenomes característicos.

84 Na época, era comum um produtor dirigir seus próprios filmes. Alguns diretores também escreviam

como *Anmol Ghadi* (1946), *Humayun* (1945), *Najma* (1943), *Roti* (1942). Os músicos muçulmanos eram especialmente bem sucedidos – quase metade dos músicos da indústria eram muçulmanos<sup>85</sup>. Em 1945 e 1946, dos cinco maiores sucessos de bilheteria, quatro tinham suas canções compostas por muçulmanos como Naushad.

Produtores em geral tinham uma reputação bastante negativa na revista *Filmindia*: “esses quatro adjetivos - analfabetos, iletrados, incultos e irresponsáveis - descrevem bem a maioria dos nossos produtores de cinema” (FILMINDIA, v.13, n.7, p. 4, 1947).<sup>86</sup> Os produtores muçulmanos, entretanto, foram declarados mais eficientes do que seus colegas hindus a partir do momento em que se passou a distinguir a religião dos produtores:

Banqueiros hindus estão na verdade financiando produtores muçulmanos pela razão muito elementar de que os produtores muçulmanos sabem como produzir filmes bons e de sucesso.

Que, acredite ou não, mas os produtores hindus de hoje devem aprender alguns truques de produção de seus irmãos muçulmanos antes dos *Bhai Jans* [irmãos queridos] irem para o Paquistão. Pelo menos nos filmes, o Paquistão vai herdar os melhores produtores do país [...] (FILMINDIA, v.13, n.7, p. 17, 1947).<sup>87</sup>

Até o fim da segunda guerra mundial, os produtores não eram distinguidos por sua religião pela revista *Filmindia*. Uma exceção ocorreu em 1939, quando um leitor pediu o nome de muçulmanos proeminentes na indústria. Baburao Patel prontamente forneceu uma lista. Na edição de março de 1942, entretanto, quando um outro leitor pediu o nome dos melhores atores e atrizes muçulmanos, Baburao respondeu que nenhum artista era conhecido por ser muçulmano, apenas por ser artista.

Em março de 1940, a Liga Muçulmana tinha solicitado a criação de um país à parte, a ser formado a partir dos estados com maior população muçulmana – o Paquistão. Assim, é

---

roteiros.

85 Novamente, dados obtidos classificando por religião todos os músicos listados nas propagandas de filmes da revista *Filmindia* de janeiro e fevereiro de 1946.

86 “De todas as indústrias na Índia, a indústria cinematográfica indiana é a mais irresponsável e consiste principalmente de pessoas sem educação e sem cultura cuja única razão para flertar com a indústria é ganhar dinheiro a qualquer preço. E o preço normalmente é pago por outros.” (FILMINDIA, v.12, n.9, p. 3, 1946). Este tema é repetido inúmeras vezes (conferir a edição de novembro de 1946, por exemplo, página 5, ou a página 9, coluna *Bombay Calling*, ou a página 29, da seção “*Editor’s mail*”, ou o editorial de outubro de 1946, página 3). “Em seus 30 anos de carreira criminal, os produtores indianos transformaram o cinema em uma ameaça à sociedade decente.” (FILMINDIA, v.13, n.4, p. 5, 1947). Esta visão não era restrita aos jornalistas da *Filmindia*, como mostra a carta do leitor R. Mani, de Bombaim: “Benvinda a sua idéia de distribuir ‘iddlis’ e ‘dosas’ envenenados para produtores de filmes do sul da Índia. O que você tem a oferecer a alguns de nossos produtores de Bombaim?” (FILMINDIA, v.13, n.2, p. 23, 1947). “Iddli” é uma espécie de bolo salgado feito de lentilhas, e “dosas” são semelhantes a crepes fermentados. No original, respectivamente: “*And these four adjectives – illiterate, uneducated, uncultured and irresponsible – aptly describe the majority of our film producers*”; “*Of all the industries in India, the Indian motion picture industry is about the most irresponsible one and consists of mainly uneducated and uncultured people whose solitary reason to flirt with the industry is to make money at any price. And the price is usually paid by others.*”

87 No original: “*Hindu financiers are actually financing Muslim producers for the very elementary reason that Muslim producers know how to produce good and successful pictures. That, believe it or not, but the present-day Hindu producers ought to learn quite a few production tricks from their Muslim brothers before the Bhai Jans leave for Pakistan. At least in films, Pakistan is going to inherit the best producers in the country [...]*”

possível que a existência da campanha pela criação do Paquistão tenha convencido Baburao Patel da importância de não enfatizar a religião dos trabalhadores da indústria. A recusa ao leitor de 1942 parece fazer parte de uma política consciente de Patel contra o sectarismo religioso, abandonada em 1947. Em 1939, o sectarismo religioso ainda não parecia ser uma questão para o editor.

Em fevereiro de 1940, a *Filmindia* tinha publicado um artigo de K.A. Abbas protestando contra o recente surgimento do sectarismo religioso na indústria de cinema: “Jamais colocávamos etiquetas religiosas nas pessoas que trabalhavam nos estúdios. [...] E agora de repente nós parecemos ter nos tornado conscientes das afiliações religiosas uns dos outros” (FILMINDIA, v.6, n.2, p.31-33, 1940).<sup>88</sup>

É em 1945 que vemos uma segunda menção à religião de alguns produtores, em um pequeno artigo que reclama daqueles que tinham contribuído financeiramente para a campanha pela criação do Paquistão. Mas é apenas a partir de julho de 1947 que a religião dos produtores e outros artistas da indústria se torna uma questão recorrente para a *Filmindia*, quando os muçulmanos hesitam entre migrar ou não para o Paquistão. Em um editorial, Patel declara que “não há necessidade de os produtores muçulmanos correrem para o Paquistão em um alarde insensato. Os muçulmanos estarão tão seguros na Índia quanto no Paquistão e, de acordo com alguns intelectuais, mais felizes aqui do que lá” (FILMINDIA, v.13, n.7, p. 3, 1947).<sup>89</sup> Os produtores muçulmanos seriam “a espinha dorsal próspera” da indústria, únicos responsáveis pela “inovação e qualidade” do cinema na Índia:

Os produtores muçulmanos são, portanto, vitalmente necessários para a futura prosperidade da indústria cinematográfica na Índia. Se os atuais produtores muçulmanos forem perseguidos para fora do país pelo uso indevido de uma pressão financeira, a perda será toda nossa. Pessoas de imaginação e iniciativa prosperaram em qualquer clima ou país (FILMINDIA, v.13, n.7, p. 3, 1947).<sup>90</sup>

Na edição de agosto de 1947, quando a Índia se torna independente e o Paquistão se torna uma realidade, a coluna *Bombay Calling* anuncia que os produtores que lutaram arduamente pelo Paquistão não iriam mais migrar para lá porque seus lucros estariam na Índia, e só a audiência hindu teria dinheiro. Por essa razão, o diretor muçulmano Mehboob estaria planejando uma série de seis filmes com temas hindus.<sup>91</sup> E “Judas” declara: o melhor tema seria “os

88 No original: *There was never any question of putting communal labels on persons working in the studios. [...] And now suddenly we seem to have become conscious of each other's denominational affiliations.*

89 Segundo o editorial, havia também uma pressão de produtores hindus sobre patrocinadores hindus para o fim do financiamento de filmes de muçulmanos. No original: *“There is no need for Muslim producers to rush to Pakistan in an unreasonable alarm. Muslims will be as safe in India as in Pakistan and according to some intellectuals, happier here than there.”*

90 Edição de julho de 1947, p.3, editorial. No original: *“The Muslim producers are therefore vitally necessary for the future prosperity of the film industry in India. If the present Muslim producers are chased out of the country by misusing financial pressure, the loss will be all ours. People of imagination and enterprise thrive in any climate or country.”*

91 Mehboob de fato viria a fazer vários filmes com personagens hindus, o mais famoso dos quais foi *“Mother India”*.

estupros de Noakhali”.<sup>92</sup> É a partir deste ponto que a revista adota um tom negativo em relação aos produtores. Dois leitores perguntaram a Baburao Patel se os produtores migrariam e qual seria o destino deles e dos produtores hindus no Paquistão.<sup>93</sup> Em resposta, Baburao Patel não distingue hindus de muçulmanos: todos os produtores seriam “leprosos” sem futuro onde quer que morassem. Em outubro, “Judas” volta a relatar a partida de produtores muçulmanos<sup>94</sup>, e afirma que eles são bem vindos na Índia:

Que, como bons vizinhos, não devemos permitir que o Jardim de Allah seja estragado por essas ervas daninhas como filmes e fotografias. Para manter o jardim limpo não nos importamos em manter os produtores muçulmanos na Índia, isto é, se eles não estiverem com medo demais para viver com velhos amigos (FILMINDIA, v.13, n.10, p. 15, 1947).<sup>95</sup>

O tema do retorno “cabisbaixo” à Índia seria recorrente nos próximos meses. Segundo a coluna “*Bombay Calling*”, assinado por “Judas” em novembro de 1947, os produtores teriam retornado à Índia “de rabo entre as pernas” porque teriam virado “presa” para os paquistaneses<sup>96</sup>. Neste momento, “Judas” passa a expressar uma desconfiança em relação aos produtores muçulmanos, acusando-os de deslealdade e de drenar a riqueza indiana para o Paquistão. Na mesma coluna, ele continua:

Mas esses produtores muçulmanos têm sido inteligentes. O que eles tinham levado para o Paquistão em dinheiro, ouro e outros ativos, eles têm mantido em bancos locais em Karachi<sup>97</sup> e tem voltado com as mãos vazias para enchê-los de novo na Índia e pegar o espólio para o Paquistão.

Produtores muçulmanos já se tornaram tantas pás do Paquistão para levantar e jogar riqueza indiana no território paquistanês, sabendo que o Governo indiano, com o seu ideal de democracia, não impede ninguém de levar nada para lugar nenhum (FILMINDIA, v.13, n.11, p. 9, 1947).<sup>98</sup>

92 Noakhali foi uma região no interior da Bengala onde houve uma violência intensa e contínua contra a população hindu entre outubro e novembro de 1946.

93 A indústria de cinema de Lahore, que viria a ser uma das principais cidades do Paquistão, era dominada por hindus. A maioria migrou para Bombaim durante a Partição.

94 Na coluna *At Home and Abroad* de outubro de 1947, uma pequena nota relata que rumores de distúrbios violentos em Bombaim levaram vários muçulmanos da indústria a fugirem para o Paquistão.

95 No original: “*That as good neighbours we mustn't allow Allah's Garden to be spoilt by such weeds as films and photographs. To keep the Garden clean we don't mind keeping the Muslim producers in India, that is, if they are not themselves not too scared to live with old friends*”

96 Quando a *Filmindia* noticiou em março de 1949 que o produtor Hasnain tinha voltado do Paquistão, a revista recebeu uma carta da produtora Fazli Brothers Ltd solicitando que a revista publicasse uma errata na próxima edição corrigindo esta informação: “Mr. Hasnain nunca se mudou nem teve a intenção de se mudar deste lugar”. Baburao Patel respondeu que o irmão de Mr. Hasnain, S. Fazli, estava no Paquistão. Aqui, fica claro que para os muçulmanos que decidiram ficar na Índia (ou retornar à Índia), que era o caso de S.F. Hasnain, era essencial que não recaíssem sobre eles a suspeita da viagem ao Paquistão, o que poderia trazer a pecha de traidor.

97 Cidade paquistanesa.

98 No original: “*But these Muslim producers have been smart. What they had taken to Pakistan in money, gold and other assets, they have kept in local banks in Karachi and returned with empty hands to fill them up again in India and take the loot to Pakistan. Muslim producers have now become so many Pakistani shovels to lift and throw Indian wealth into the Pakistani territory, knowing that the Indian Government, under its ideal of democracy, does not stop anyone from taking away anything on his back anywhere.*”

“Judas” continua, afirmando que os produtores muçulmanos devem continuar na Índia, embora sejam desleais:

Queremos que os nossos produtores muçulmanos vivam na Índia em pé de igualdade com os hindus e os outros e trabalhem e prosperem no país como todos os outros. Mas como pode qualquer um com o mínimo senso de patriotismo reconciliar-se com a existência “Médico e Monstro” deles de apropriarem-se da prosperidade e hospitalidade da Índia e serem leais ao Paquistão? Esta trapaça não deve ser tolerada.

Como o resto dos muçulmanos no país, os nossos produtores muçulmanos também têm adoçado sua língua para remover os rangidos de seu fanatismo recente e todos eles estão como mel estes dias. [...] Muçulmanos indianos devem esquecer o Paquistão, o *Quaid-e-Azam*<sup>99</sup> e seus lacaios que desenraizaram milhões de casas e mataram milhares de pessoas enquanto perseguiam suas ambições pessoais, se eles quiserem viver na Índia em paz (FILMINDIA, v.13, n.11, p. 9, 1947).<sup>100</sup>

“Judas” finalmente pergunta: “Será que os nossos produtores muçulmanos devem ser tomados como potenciais traidores no futuro?”(FILMINDIA, v.13, n.11, p.9, 1947).<sup>101</sup> A resposta, segundo “Judas”, é que sim: “Eles são, evidentemente, traidores, que vão esfaquear a Índia na primeira oportunidade que tiverem”(FILMINDIA, v.13, n.11, p.11, 1947).<sup>102</sup> O risco seria os produtores usarem o “poderoso meio de cinema” para “propagar as glórias do império mogol às custas da paz e prosperidade da Índia”<sup>103</sup> (FILMINDIA, v.13, n.11, p.11, 1947). Mas não só: ao preparar temas que mostrassem “as inúmeras bençãos do Islã”, os produtores almejavam convencer os intocáveis (os indianos sem casta) a se converterem. Este medo de que os intocáveis pudessem se separar definitivamente dos hindus – através de eleitorados separados, de uma aliança com os muçulmanos ou através da conversão ao Islamismo – era comum também aos membros do partido do Congresso, entre eles Gandhi. E “Judas” conclui:

Ninguém tem qualquer objeção a muçulmanos bons, honestos e leais viverem na Índia, que é a sua pátria, e prosperarem, mas esses paraquedistas do Paquistão, que caíram sem o paraquedas, constituem um perigo constante para todos os cidadãos decentes da Índia.

‘Filmindia’ vai assistir de perto as unhas crescentes dos traidores, se alguns dos nossos produtores muçulmanos vierem a se revelar assim. (FILMINDIA, v.13, n.11, p. 11, 1947)<sup>104</sup>

99 Ele se refere a Mohammad Ali Jinnah, conhecido pelo honorífico *Quaid-e-Azam*, “grande líder”.

100 No original: “*We want our Muslim producers to live in India on equal footing with the Hindus and others and work and prosper in the country like all others. But how can any one with the slightest sense of patriotism reconcile with their Jekyll-and-Hyde existence of appropriating India’s prosperity and hospitality and giving their loyalties to Pakistan? This double-dealing should not be tolerated. Like the rest of the Muslims in the country, our Muslim producers have also oiled their tongue to remove the creaks of their recent fanaticism and they are all milk and honey these days. But milk and honey have not made a bitter conscience sweet yet. Indian Muslims must forget Pakistan, the Quaid-i-Azam and his fire-spitting stooges who have uprooted millions of homes and killed thousands in pursuit of their personal ambitions, if they want to live in India in peace and happy neighbourhood.*”

101 No original: “*Are our Muslim producers to be taken as potential fifth columnists of the future?*”

102 No original: “*They are self-evident fifth columnists who will stab India at the first opportunity they get.*”

103 No original: “*propagate the glories of the Mughal empire at the expense of India’s peace and prosperity*”

104 No original: “*No one has any objection to good honest and loyal Muslims living in India, which is their motherland, and prospering but those Pakistani paratroopers, dropped without the parachutes, constitute a*

É importante notar que este artigo foi publicado no começo da guerra entre a Índia e o Paquistão. Outros fatores que podem ter influenciado “Judas” foram os massacres contínuos em Delhi e no Punjab<sup>105</sup> (embora a violência na Bengala tenha sido interrompida em setembro graças à intervenção de Gandhi), e o reassentamento de milhares de refugiados hindus vindos do Paquistão (um tema que a coluna “*Bombay Calling*” deste mês também aborda).

Em 1948, a guerra com o Paquistão continuava. Ainda reclamando que os produtores muçulmanos estavam transferindo seus bens para o Paquistão, “Judas” afirmou que “não queremos que os paquistaneses fiquem para trás na Índia e gerem uma raça de traidores, mas não gostamos desse assalto à luz do dia todos os dias e já é mais do que hora de alguém dar um fim nisso” (FILMINDIA, v.14, n.1, p. 8, 1948).<sup>106</sup> Em novembro de 1948, “Judas” acrescentou: “há rumores de que alguns produtores muçulmanos têm colecionado armas e pistolas, para fins cinematográficos, é claro. Mas as armas e pistolas parecem perigosamente reais, provavelmente para alcançar o realismo que dizem que é a alma dos filmes ” (FILMINDIA, v.14, n.11, p. 19, 1948).<sup>107</sup>

No mesmo ano, Baburao Patel via os produtores muçulmanos de modo mais positivo do que “Judas”: em sua opinião, sem eles, a tela “iria perder o vigor, a imaginação e o empreendedorismo”(FILMINDIA, v.14, n.6, p. 17, 1948).<sup>108</sup>

O tema do perigo posado pelos produtores muçulmanos não teve a mesma urgência em 1948; eles foram relativamente menos mencionados. A questão dos produtores muçulmanos parece ter ganhado importância sobretudo em 1947, quando Índia e Paquistão se dividiram, porque a potencial partida de artistas, diretores e produtores muçulmanos significava um risco real para a indústria de Mumbai. Alguns destes efetivamente partiram, como Nur Jehan, Khursheed, Sibtain Fazli, Daud Chand, Ghulam Haider, Ghulam Ahmed Chishti, Shaukat Hussein, Saadat Hasan Manto, W.Z. Ahmed, Luqman, Attaullah Shah Hashmi, Munshi Dil, Zahur Raja, Nasir Khan, Khawaja Khurshid Anwar, Shiraz Ali Hakim, Nazir, Rafiq Ghaznavi, Munnawar Sultana e Mumtaz Shanti. Outros tantos foram e voltaram, como Mehboob, A.R. Kardar<sup>109</sup> e Begum Para, ou sequer foram, como K. Asif. A decisão de migrar ou não para o Paquistão não era simples: não se tratava apenas de se desfazer de bens (W.Z. Ahmed, por exemplo, tinha um estúdio

---

*constant danger to all decent citizens of India. ‘Filmindia’ will closely watch the growing nails of the traitors, if some of our Muslim producers are going to prove themselves so.”*

105 Região no norte da Índia, que foi dividida entre Índia e Paquistão durante a Partição.

106 No original: “*we don’t want the Pakistanis to stay behind in India and breed a race of fifth columnists but we do not like this daylight robbery from day to day and it is high time some one stops it.*”

107 No original: “*some of the Muslim producers are reported to have collected guns and pistols, of course, for film purposes. But the guns and pistols look dangerously like the real stuff— probably to achieve realism which they say is the soul of films*”

108 No original: “*would loose its vigor, imagination and enterprise*”

109 “Mehboob e seu cunhado, Kardar, com suas respectivas esposas, atravessaram a fronteira. Nós não sabemos por que não deu certo. [...] Talvez eles tenham tido uma premonição. (BOSE, 2006, p.196). No original: “*Mehboob and his brother-in-law, Kardar, with their respective wives, headed across the border. We do not know why it did not work out. [...] Perhaps they had a premonition.*”

em Puna, na Índia), mas de trocar a terra onde se tinha nascido por outra cuja língua muitas vezes não se falava. Shaukat Hussein, por exemplo, não falava Punjabi, uma das duas línguas de Lahore. Tratava-se de abandonar uma carreira próspera para recomeçar em outro país, de se despedir de amigos e parentes. Ao mesmo tempo, muitos hindus os pressionavam para partir, e havia a ameaça constante dos distúrbios violentos nas cidades. Saadat Hasan Manto, por exemplo, que trabalhava no estúdio *Bombay Talkies*, conta:

Em Bombaim, a atmosfera de sectarismo religioso estava se tornando mais pesada a cada dia. Quando Ashok e Vacha<sup>110</sup> assumiram o controle da administração do [estúdio] *Bombay Talkies*, todos os cargos superiores por alguma razão foram para muçulmanos, o que criou muito ressentimento entre os funcionários hindus. Vacha começou a receber cartas anônimas que o ameaçavam de assassinato à destruição do estúdio. Nem Ashok nem Vacha ligavam para esse tipo de coisa. Foi só eu, em parte por causa da minha natureza sensível e em parte porque eu era um muçulmano, quem expressou um sentimento de desconforto para os dois porque os hindus pensavam que era eu quem tinha sido o responsável por tantos muçulmanos entrarem no *Bombay Talkies*. Eles me disseram que eu estava louco.<sup>111</sup> (MANTO, 2009, p.500)

Pelo depoimento de Saadat Hasan Manto, fica claro que muitos hindus (e muçulmanos) se aproveitavam do sectarismo como uma oportunidade de progredir na carreira ou obter bens confiscados. Sarkar (2014) explica que parte do apelo da criação do Paquistão era criar uma reserva de mercado territorial e profissional para os muçulmanos. K.A. Abbas, em 1940, escreveu um artigo na *Filmindia* reclamando do surgimento do comunalismo na indústria de cinema. No artigo, ele relata que tinha sido abordado por um grupo de atores, músicos e diretores muçulmanos que tinha a intenção de criar uma associação de trabalhadores muçulmanos de cinema, em que estes se ajudariam a progredir mutuamente. Abbas acrescenta que Baburao Patel tinha sido abordado por uma associação de hindus que supostamente queriam conter o sectarismo desta associação muçulmana:

Nesta nossa terra infeliz na qual até a água traz etiquetas religiosas (água hindu! Água muçulmana!), o sectarismo não é raro. Graças aos [colonizadores] [...], sempre mantendo a balança equilibrada, postos em conselhos e prefeituras, empregos no serviço público, inclusive de técnico administrativo e de copeiro, instituições educacionais, jornais - em suma, tudo cedo ou tarde assume um caráter sectário. [...]

A variedade comum de sectarista, entretanto, encontra na religião e em sentimentos sectários uma desculpa para sua incompetência, um disfarce para suas metas egoístas. “Você não pode me ajudar a conseguir um emprego em um estúdio? Eu sou um muçulmano” (FILMINDIA, v.6, n.2, p.31-33, 1940).<sup>112</sup>

110 Ashok Kumar (ator) e Savak Vacha (diretor). Ambos eram hindus.

111 No original: “*In Bombay, the communal atmosphere was becoming more vicious by the day. When Ashok and Vacha took control of the administration of Bombay Talkies, all senior posts somehow went to Muslims, which created a great deal of resentment among the Hindu staff. Vacha began to receive anonymous letters that threatened him with everything from murder to the destruction of the studio. Neither Ashok nor Vacha could care less about this sort of thing. It was only I, partly because of my sensitive nature and partly because I was a Muslim, who expressed a sense of unease to both of them because the Hindus thought that it was I who was responsible for so many Muslims getting into Bombay Talkies. They told me that I was out of my mind.*”

112 No original: “*In this unfortunate land of ours where even plain water bears religious labels (Hindu pani! Muslim pani!), communalism is nothing very rare. Thanks to the third party [...] always holding the scale even,*

A maioria dos que migraram tiveram dificuldade de estabelecer uma carreira no Paquistão. Uma exceção foi Nur Jehan<sup>113</sup>, cujo talento musical permitiu que ela também se tornasse uma cantora de sucesso, prosperando apesar do declínio da indústria de cinema de Lahore. O ator Nasir Khan seria uma das principais estrelas da indústria paquistanesa, fazendo doze filmes de 1948 a 1959 - um número que pode ser comparado ao de uma das maiores estrelas do cinema de Bombaim, o ator Ashok Kumar, que fez 57 filmes na Índia no mesmo período<sup>114</sup>. Saadat Hasan Manto, que tinha sido um roteirista em Bombaim antes da Partição, teve grandes dificuldades para encontrar trabalho na indústria de Lahore, e, eventualmente, morreu pobre, de alcoolismo, poucos anos após migrar para o Paquistão. O produtor e diretor W.Z. Ahmed foi outro que teve dificuldade em se reestabelecer no Paquistão, onde completaria somente dois filmes, assim como o diretor Zahur Raja, que faria apenas um longa-metragem. Shaukat Hussein Rizvi, casado com Nur Jehan, montou um estúdio em Lahore, onde chegaria a produzir dois filmes, mas sua carreira foi abalada irreversivelmente por seu divórcio da estrela. Outros diretores tiveram mais sucesso, como Munshi Dil, Daud Chand, Attaullah Shah Hashmi e Luqman, que fizeram uma média de nove filmes cada em suas carreiras após a migração.

A principal dificuldade enfrentada pelos trabalhadores da indústria de cinema que migraram para o Paquistão foi a de que 75% das pessoas envolvidas com a produção de filmes no Paquistão eram hindus e migraram para a Índia durante a Partição (KHAN et al., 2015). Assim, se a indústria de Lahore já era menor do que a de Bombaim antes de 1947 (Khan et al., 2015), após esta data essa diferença se tornou considerável.

É interessante notar que durante o mesmo período em que a revista começou a criticar os produtores muçulmanos, seu editor ajudou um dos que voltaram, Mehboob (que tinha sido muito criticado pela revista por supostamente fazer propaganda pela volta do império mogol com seu filme *Humayun*), a conseguir se reestabelecer na Índia. Sua propriedade tinha sido declarada abandonada assim que Mehboob saiu da Índia. Mas Baburao conseguiu que ela lhe fosse restituída (BOSE, 2006).

Em outubro de 1949, a coluna *Bombay Calling* lista as perdas dos produtores, exibidores e distribuidores hindus que tiveram que fugir de Lahore. Salas de cinema, estúdios, casas foram doados aos refugiados muçulmanos vindos da Índia pelo governo paquistanês. Apesar da amizade entre Baburao Patel e Mehboob, o texto (escrito, afinal, por Baburao Patel, ainda que com um pseudônimo) exorta o governo indiano a doar aos refugiados hindus vindos do Paquistão as propriedades de atores, diretores e produtores muçulmanos indianos que tivessem parentes no Paquistão, ainda que estes não tivessem migrado da Índia. “Judas” chama estes muçulmanos

---

*seats in councils and municipalities, jobs from civil service to those of clerks and peons, educational institutions, newspapers - in short, everything sooner or later assumes a communal character. [...] The common variety of communalist, however, finds in religion and communal sentiments an excuse for his incompetence, a cloak for his selfish pursuits. “Won’t you help me to get a job in a studio? I am a Muslim.”*

113 “A maioria dos muçulmanos que foram para o novo estado desapareceram sem deixar rastro, com a exceção de Nur Jehan” (Bose, 2006, p.196).

114 Mesmo um ator indiano menor, como Rehman, fez 24 filmes no período 1948-1959.

de “semi-evacuados”, que teriam seus pés na Índia mas seus corações e fortunas no Paquistão na mão de parentes (FILMINDIA, v.15, n.10, p.17, 1949). A coluna conclui com um apelo aos leitores a denunciarem estes “semi-evacuados”: “Nós, portanto, apelamos a nossos leitores que nos enviem informações confiáveis de desapropriações indevidas de evacuados no Paquistão e de propriedades de semi-evacuados na Índia para que estas sejam encaminhadas ao governo”<sup>115</sup> (FILMINDIA, v.15, n.10, p.17, 1949). As cartas deveriam ser endereçadas à casa de Baburao Patel.

A divisão do território em duas nações “puras”, Índia e Paquistão, foi um processo doloroso para todos os envolvidos. O roteirista Saadat Hasan Manto (2009) relata a visita de um amigo hindu, o ator Shyam, à cidade de Lahore, no Paquistão, em 1948, onde Manto vivia desde a Partição. Shyam, que morava em Bombaim, estava na cidade para promover um filme – na época, os filmes indianos ainda não tinham sido banidos. Manto se sentiu angustiado quando encontrou seu melhor amigo, de quem sentia tanta falta, depois de tanto tempo.

Eu encontrei Shyam depois de tanto tempo, mas, ao invés de alegria, eu senti uma melancolia inexprimível. Eu estava tão chateado que eu até gostaria de entrar em uma luta corporal com alguém, batendo, apanhando, e, quando exausto, adormecendo. Tentei analisar meus sentimentos, mas era como se eu estivesse a desenrolar um fio completamente bagunçado. (MANTO, 2009, 498)<sup>116</sup>

O diretor Yash Chopra, cuja família se refugiou em Bombaim, relatou: “eu estudei em Lahore [...]. Os hindus eram assassinados lá, os muçulmanos eram assassinados aqui. Eu vi massacres com meus próprios olhos e vivi o frenesi, a insensatez e a loucura da época” (CHOPRA, 1984).<sup>117</sup> O renomado diretor e poeta *sikh* Gulzar, que também fugiu para Bombaim, relatou seu retorno à sua cidade natal no Paquistão décadas depois da independência:

Caminhando naquela terra, eu me senti como se eu estivesse caminhando para minha terra natal, meu lugar de nascimento. A sensação era extremamente íntima. Instintivamente, assim que eu cheguei na fronteira com o Paquistão, eu tirei meus sapatos e quis por meus pés na terra. [...] Eu não tinha visto tantas placas em Urdu na minha vida toda e queria ler cada uma no caminho. Eu fiquei calado no carro, lendo e lendo e nunca tinha lido tanto Urdu em um único dia. Chegamos a Jhelum e a partir dali, à estação de Dina.

Ela estava exatamente como eu a tinha deixado setenta anos atrás, a não ser por uma pequena sala construída para mulheres. Ao lado da estação, havia campos abertos, e vê-lo trouxe de volta muitas memórias [...]

Era difícil para mim explicar o que eu estava sentindo para meus hóspedes graciosos, que tinham preparado comida para mim, explicar que eu não tinha fome e seria

---

115 No original: “*We, therefore, appeal to our readers to send us reliable information of evacuee misappropriations in Pakistan and holdings of semi-evacuees in India, so that the same can be forwarded to the government*”.

116 No original: “*I had met Shyam after such a long time, but instead of happiness I felt an inexpressible melancholy. I was só upset that I wanted to get into a physical fight with someone, beat him up, get beaten and when exhausted, fall asleep. I tried to analyse my feelings but it was like untangling badly messed-up-thread.*”

117 No original: “*I studied in Lahore, but I had to come to Jalandhar after my primary school. Things happened on both sides. Hindus were killed there, Muslims were killed here. I saw massacres with my own eyes and lived through the frenzy, the foolishness and the madness of the time.*”

incapaz de engolir o que quer que fosse. Eu bebi água algumas vezes. Estava perto do por do sol e eu queria visitar o bazar principal, onde a gente tinha morado. [...] Para minha surpresa, eu descobri que o bazar tinha sido deixado intocado e um bazar novo tinha surgido em uma rua ao lado. [...] Tudo voltou à vida. Eu estava caminhando na frente de todo mundo e consegui, sem ajuda, chegar onde nós vivíamos. [...] As pessoas sabiam que eu estava vindo e todos eles ficaram ao meu redor. Alguns lojistas me reconheceram e começaram a conversar sobre minha família - minha irmã, meu irmão mais velho, até meu tio materno. [...] Eu fiquei extremamente emocionado. (GULZAR, 2013)<sup>118</sup>

### “Um alerta aos Don Juans!”

Em outubro de 1949, Baburao Patel publicou um editorial intitulado “Um alerta aos Don Juans!<sup>119</sup>”, no qual ele alertava os atores muçulmanos a respeito de possíveis complicações se eles viessem a se relacionar com atrizes hindus casadas. Esse editorial é particularmente relevante, porque mostra, mais uma vez, que os hindus associavam os muçulmanos ao campo da sexualidade, e que uma das maiores ameaças imaginadas era a de que mulheres hindus fossem seduzidas (ou sequestradas) por muçulmanos.

O artigo começa afirmando que uma mulher casada que se tornasse atriz perderia o interesse por seu marido, porque se acostumaria com os romances intensos que ela interpretasse na tela, perto dos quais o afeto convencional do marido perderia a graça. Essas atrizes acabariam tendo casos ilícitos com os galãs de seus filmes, arruinando seus casamentos. Baburao Patel afirma que a maioria desses casos ilícitos se deviam às “paixões agressivas” dos rapazes muçulmanos que trabalhavam com cinema. Ele segue explicando que não seria possível uma mulher hindu casada se separar e se casar com um ator muçulmano, mesmo que ela se convertesse ao Islamismo, porque um casamento hindu, uma vez contraído, não podia ser dissolvido. Mais: o rapaz poderia ser condenado a até cinco anos de prisão por prática de adultério, já que o segundo casamento seria inválido, porque bigamo. E Baburao Patel afirma que, para além da questão legal, havia uma questão cultural importante:

Uma aliança hindu-muçulmana [...] é um experimento social perigoso, tanto para o homem quanto para a mulher. O que quer que os profetas da paz possam dizer sobre as virtudes de tais alianças para atingir seus fins políticos, nós acreditamos

118 No original: “*Walking on that soil I felt like I was walking to my homeland, my birthplace. The feeling was extremely intimate. Instinctively, as soon as I reached the Pakistan border, I took off my mojaris (shoes) and wanted to put my feet on the soil. [...] I had not seen so many Urdu signboards in my entire life and wanted to read each of them on the way. I was silently sitting in the car, reading and reading and had never read so much Urdu in one day. We reached Jhelum and from there, Dina station. It was exactly the way I had left it 70 years ago, except for one small brick room now built for women. Next to the station, there were open fields, looking at which brought back many memories. [...] It was difficult for me to explain my feelings to my gracious hosts, who had prepared food for me, that I had no appetite and would not be able to swallow anything. I took water a few times. It was close to sunset and I wanted to visit the main bazaar, where we had lived. It used to be on a straight road from the station. To my surprise, I found that the bazaar had been left untouched and a new bazaar had come up on an adjacent road. [...] Everything came alive. I was walking ahead of everyone and could straight away, without help, reach the gali where we lived. Except a few windows here and there, everything was the same. People knew that I was coming and they all surrounded me. A few shopkeepers recognised me and started talking about my family — my sister, older brother, even my mamu. [...] I became too emotional.*”

119 No original: “*A warning to Don Juans!*”

firmemente que o abismo religioso, cultural, social e político entre as duas raças é tão grande, que ele nunca poderia ser reduzido por um pequeno leito matrimonial [...] Estes romances roubados e ilícitos, além disso, ajudam a aumentar o abismo e, longe de manter as duas raças junto, como alguns profetas da unidade imaginam, deixam um gosto amargo de veneno racial nas bocas de todos (FILMINDIA, v.15, n.10, p.7, 1949).<sup>120</sup>

É impressionante que, nesse momento, Baburao Patel passe a usar uma linguagem literalmente racista, como se os muçulmanos fossem de uma raça diferente da dos hindus. Ele chega a afirmar que os jovens atores muçulmanos estariam cometendo “um crime social e racial” ao “seduzir uma mulher hindu casada” (FILMINDIA, v.15, n.10, p.9, 1949).<sup>121</sup> Também é impressionante a diferença entre a sua afirmação, em 1949, de que havia um abismo entre hindus e muçulmanos e a opinião que ele expressara três anos antes de que quase não havia diferença entre a vida dos muçulmanos e aquela dos hindus (FILMINDIA, v.12, n.8, p.41, 1946). Mesmo em relação à questão do romance entre hindus e muçulmanos, houve uma mudança radical na posição da revista ao longo dos anos 1940, se levarmos em conta uma entrevista realizada por Sushila Rani com o ator e produtor muçulmano Mazhar Khan em 1942. Mazhar Khan tinha uma esposa hindu (que não tinha se convertido). Na ocasião, Sushila Rani, notando este fato, declarou que no lar de Mazhar estava a solução futura do problema político da Índia (FILMINDIA, v.8, n.11, p.59-61, 1942). O próprio Baburao Patel, em 1948, tinha tentado ajudar o ator muçulmano Dilip Kumar a ficar com a atriz sikh (e casada) Kamini Kaushal, quando os irmãos dela a haviam forçado a retornar a Delhi por causa do romance com o ator; Baburao chegou a viajar pessoalmente a Delhi para buscá-la (BHATIA, 2015, p.45).<sup>122</sup> O editorial de Baburao Patel parece até mesmo ter sido inspirado pelo caso de Kamini Kaushal e Dilip Kumar, porque, um mês depois, a coluna *Bombay Talking* noticiou que “Dilip Kumar, nosso herói popular, está lendo livros de Direito ultimamente – as leis de divórcio, conversão, sequestro, adultério, casamento etc” (FILMINDIA, v.15, n.11, p.13, 1949).<sup>123</sup> O que fica claro é que o mecanismo da exclusão apontado por Bauman (1997) como forma de lidar com estranhos (a proibição do casamento e

120 No original: “*A Hindu-Muslim alliance [...] is a dangerous social experiment for both the man and the woman. Whatever the prophets of peace may say about the virtues of such alliances to achieve their political ends, we firmly believe that the religious, cultural, social and political gulf between the two races is so wide that it can never be bridged by a little bed of wedlock [...]. These illicit and stolen romances, moreover, help to widen the gulf and far from bringing the two races together, as some prophets of unity imagine, leave a bitter taste of racial poison in the mouths of all.*”

121 No original: “*It is a suicide for a Hindu woman to fall in love with a Muslim boy and it is a social and racial crime for a Muslim boy to seduce a married Hindu woman.*”

122 O produtor P.N. Arora, citado por Bhatia (2015, p.45), afirma que o irmão de Kamini Kaushal forçou-a a ir a Delhi durante as filmagens de seu filme *Pugree* (Anant Thakur, 1948). Kaushal tinha se casado com o viúvo de sua irmã para cuidar de suas sobrinhas. O irmão de Kamini Kaushal a ameaçou de morte por conta do caso com Dilip Kumar (BHATIA, 2015), e ela logo foi forçada a deixar a carreira de atriz. Na ocasião, Baburao Patel não conseguiu trazê-la de volta a Bombaim e o romance dela com Dilip Kumar se encerrou. Algo relevante deste episódio é que Dilip Kumar e Baburao Patel eram muito amigos (BHATIA, 2015) e continuaram a sê-lo apesar da progressiva guinada ao fundamentalismo hindu de Baburao Patel. Baburao escreveu “Um alerta aos Don Juans” apesar de sua amizade por Dilip Kumar e outros muçulmanos como Naushad e Mehboob Khan.

123 No original: “*Dilip Kumar, our popular hero, is reading law books these days - the laws of divorce, conversion, kidnapping, adultery, marriage and what not.*”



Figura 7: O ator Dilip Kumar (na foto, com Kamini Kaushal) era uma estrela em ascensão em 1949, após o sucesso de seus filmes *Jugnu* (Shaukat Hussein Rizvi, 1947) e *Shaheed* (Ramesh Saigal, 1948). Nos anos 1950, ele se tornaria um dos três atores mais famosos do cinema de Bombaim, junto com Raj Kapoor e Dev Anand.

da comensalidade) ganhou força após 1946. Em 1942, Baburao Patel não via o casamento de hindus e muçulmanos como um problema, mas, em 1949, ele era a favor da exclusão.

Um amigo meu hindu está apaixonado por uma menina muçulmana, e seus parentes não gostam da ideia. Ele foi expulso de casa. Que veneno você prescreveria para que ele encerre a situação?

*Ele pode tomar cianeto de potássio ou se tornar muçulmano. Os dois caminhos são iguais para um hindu.* (Carta do leitor Bishan Pershad, de Delhi, e a resposta do editor, ambas na coluna Editor's Mail. FILMINDIA, v.15, n.12, p.35, 1949).<sup>124</sup>

No editorial de 1949, no qual Baburao Patel alerta os “Don Juans”, o editor levanta ainda o espectro do proselitismo islâmico por meio da sedução, ainda que para desmenti-lo em seguida:<sup>125</sup>

E que esses rapazes muçulmanos que perseguem meninas hindus se comportem corretamente em nosso país secular, de modo que ninguém aponte o dedo para eles e diga que a sedução de meninas hindus faz parte de seu plano para o proselitismo islâmico. Muitos dos maridos magoados já estão dizendo isso, embora os casos amorosos ilícitos até agora não tenham tido nada a ver com o proselitismo religioso do Islã (FILMINDIA, v.15, n.10, p.9, 1949).<sup>126</sup>

124 No original: “*A Hindu friend of mine is in love with a Muslim girl and his relatives do not like the idea. He has been thrown out of his home. What poison would you prescribe so that he is through? He can take potassium cyanide or become a Muslim. Both are the same to a Hindu.*”

125 O espectro persiste nos dias atuais, sob o nome de “*love jihad*”. Ver como exemplo o artigo “*Love jihad: Muslim youth booked for blackmailing Hindu girl for marriage*”, no jornal online Times of India. Acesso em: 22/08/2016. Disponível em: <<http://timesofindia.indiatimes.com/city/agra/Love-jihad-Muslim-youth-booked-for-blackmailing-Hindu-girl-for-marriage/articleshow/51813575.cms>> E o artigo “*For Meerut's 'love jihad' couple, 3-year courtship ends in 'nikah'*”. Disponível em: <<http://www.thehindu.com/news/national/other-states/for-meeruts-love-jihad-couple-3year-courtship-ends-in-nikah/article7953238.ece>>. Acesso em 22/08/2016.

126 No original: “*And let those Muslim boys who chase Hindu girls behave correctly in our secular country so that no one points a finger at them and says that seducing Hindu girls is a part of their plan for Islamic*

### Concluindo o artigo, Baburao Patel escreve que

O sol deste país só vai continuar secular enquanto as pessoas não começarem a arrebatam as mulheres alheias de suas camas legítimas. Não tenhamos um novo reinado de Aurangzeb, aquele fanático mogol, para que Guruji Golwalkar não comece a se ver como um novo Shivaji (FILMINDIA, v.15, n.10, p.9, 1949).<sup>127</sup>

Neste último parágrafo, Baburao Patel traz uma visão diferente de ‘secularismo’, aqui significando a ideia de um país em que pessoas de religiões diferentes vivem, mas não podem se misturar, nem interagir sexualmente. Superestimando o poder muçulmano (“não tenhamos um novo reinado de Aurangzeb”), Baburao Patel traz M.S. Golwalkar (ao qual ele respeitosamente dá o título de “guruji”), líder do grupo hindu fundamentalista de direita R.S.S., como um herói em potencial (“um novo Shivaji<sup>128</sup>”), refletindo sua própria guinada em direção ao fundamentalismo hindu.

Alguns leitores (hindus) da revista responderam elogiando o artigo. “Seu [...] editorial [...] deve servir como um alerta ao menos para as nossas atrizes hindus, que sob o disfarce da expressão artística e da tentação do glamour das telas, eventualmente se tornam vítimas fáceis das tentações de meninos muçulmanos trabalhando nos filmes” (FILMINDIA, v.15, n.12, p. 67, 1949).<sup>129</sup> “Um alerta aos Don Juans’ é um artigo oportuno. [...] é verdade que nenhum casamento entre hindus e muçulmanos pode ser feliz. Sendo um estudante de Sociologia, o remédio me parece ser o de inculcar um senso de moral mais alto, e tornar o medo da punição, quando necessária, mais efetivo” (FILMINDIA, v.15, n.12, p. 68, 1949).<sup>130</sup>

---

*proselytism. Quite a few aggrieved husbands are already saying this, though the illicit love affairs so far have had nothing to do with the religious proselytism of Islam.”*

127 No original: “*The sunshine of this country will remain secular only as long as people don’t start snatching other people’s women out of their legitimate beds. Let us not have another reign of Aurangzeb, that Moghul fanatic, lest Guruji Golwalkar begins to fancy himself as another Shivaji.*”

128 Aurangzeb foi o último grande imperador mogol, conhecido por ter destruído alguns templos hindus. Shivaji foi um rei marathi que lutou contra Aurangzeb.

129 No original: “*Your pointed, candid and thought provoking editorial [...] ought to serve as an eye-opener to many of our Hindu film-actresses who, under the disguise of artistic expressions and the lure of screen glamour, ultimately fall easy victims to the temptations of Muslim boys working in the films.*”

130 No original: “*‘A Warning to Don Juans’ is a timely article. [...] it is true that no Hindu-Muslim marriage can ever be happy. Being a student of sociology, the remedy seems to me to lie in inculcating a higher sense of morals and making the fear of punishment, wherever necessary, more effective.*”

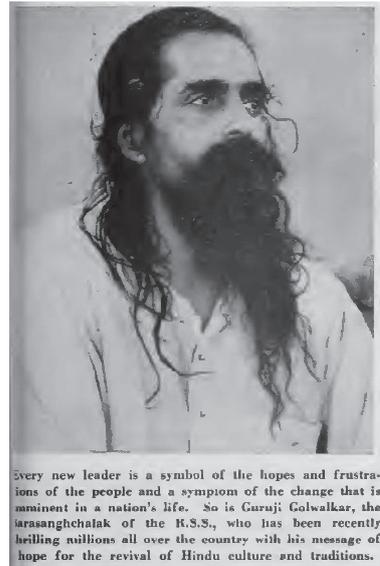


Figura 8 – Foto do líder da RSS na revista *Filmindia* de dezembro de 1949. A legenda diz: “Cada novo líder é o símbolo das esperanças e frustrações de um povo e um sintoma da mudança iminente na vida de uma nação. Guruji Golwalkar, o Saranghchalak do R.S.S., que tem recentemente emocionado milhões no país todo com sua mensagem de esperança do reavivamento da cultura e tradição hindus, também é.<sup>131</sup>” O papel da R.S.S. nos massacres da Partição, e o fato da organização ter sido banida até julho de 1949, em seguida ao assassinato de Mahatma Gandhi por um ex-membro do R.S.S., foram omitidos. Mais tarde, em 1950, a *Filmindia* contrataria Bal Thackeray (que a partir dos anos 1960 seria líder do partido político fundamentalista hindu Shiv Sena) como cartunista.

### Uma nação hindu

Como vimos, Baburao Patel, via os muçulmanos como membros da comunidade iguais a quaisquer outros, mas na segunda metade dos anos 1940 passou a vê-los como inimigos internos, traidores, depravados que podiam atacar as mulheres se não forem combatidos. Esta mudança estava inserida no contexto da luta anticolonial. Um dos modos de angariar força entre os cidadãos para lutar contra a colonização foi apresentar a Índia como uma nação hindu, Hindustão, superando regionalismos e diferenças linguísticas. Uma nação hindu atacada por colonizadores. A luta anticolonial, entre os nacionalistas hindus, ganhava assim contornos de guerra santa.<sup>132</sup> O nacionalismo hindu foi, em grande parte, um movimento ortodoxo de resgate (e reinterpretação)

131 No original: “Every new leader is a symbol of the hopes and frustrations of the people and a symptom of the change that is imminent in a nation's life. So is Guruji Golwalkar, the Saranghchalak of the R.S.S., who has been recently thrilling millions all over the country with his message of hope for the revival of Hindu culture and traditions.”

132 Isso pode ser visto também no modo como a revista *Filmindia* passou a apresentar Gandhi como um homem santo em 1947, nas legendas de uma série de fotos do líder na revista: “Quando um homem toma a estatura de Deus, humanos param de olhar para os céus e trazem flores de devoção para seu altar na terra. Aqui estão alguns devotos cultuando Gandhiji em uma vila de Noakhali”(FILMINDIA, v.13, n.5, p. 55, 1947) e “Através de bosques e maldades viaja o santo com o sol bondoso iluminando seu caminho dizendo às diferentes pessoas que eles são filhos do mesmo Deus e, como tal, irmãos aos olhos da divindade” (FILMINDIA, v.13, n.4, p. 62, 1947). No original: “When man takes the stature of God, human beings cease to look up to the heavens and bring flowers of worship to their altar on earth. Here are some devotees worshipping Gandhiji in a village of Noakhali.” e “Through woods and wickedness travels the saint with the kindly sun lightening his path telling the different people that they are children of the same God and as such brothers in the eyes of Divinity.”

de uma tradição religiosa. Mesmo um nacionalista secular como Gandhi falava em estabelecer na Índia um novo *Ram rajya*, embora ele afirmasse que *Ram rajya* não era um reino hindu.<sup>133</sup> Durante os anos 30 e 40, Gandhi teve um apelo milenarista para a vasta população camponesa da Índia; muitos camponeses se rebelaram contra os latifundiários, declarando que o reinado de Gandhi havia chegado (SARKAR, 2014).

Para Gandhi, o *swaraj* (autogoverno) baseia-se na purificação moral, tanto a nível individual quanto nacional. Esta visão de uma nação pura torna-se mais nítida na ênfase da busca por uma pureza moral nacional, que discutiremos no segundo capítulo. Mas essa visão dos nacionalistas hindus (com os quais Gandhi não concordava) de uma Índia hindu pura teve consequências também em relação à definição de quem pertencia a esse país.

No território colonial indiano dos anos 1940, e logo após a independência da Índia e do Paquistão, o ideal de uma pureza nacional ganhou muita força. A ideia de pureza estava muito presente naquele momento, tanto entre hindus quanto entre muçulmanos<sup>134</sup>. A palavra “puro” aparece nesta época nos nomes “Paquistão” (“terra dos puros” na língua persa e no urdu, no qual “pak” quer dizer “puro” - a ideia “Paquistão” surge em 1933) e Khalistão<sup>135</sup> (“terra dos puros” na língua punjabi, um nome que surge em 1940). Se dois países do subcontinente indiano foram batizados de “terra dos puros” (ainda que um não tenha se territorializado), é porque fazia-se uma associação entre nação e pureza. Quanto ao conceito de imundície, este remete à ideia de “poluição” – uma ideia muito cara aos hindus. Durante muito tempo, até o final do século XIX, acreditava-se que o contato com o ocidente era “poluente”: viajar para o ocidente era “poluente”, e os que voltavam de lá tinham de passar por um ritual de purificação (novamente, há uma associação entre pureza e nação).

As ideias de Zygmunt Bauman (1997) ajudam a elucidar a obsessão indiana com pureza. Bauman (1997) explica que a ideia de pureza está sempre relacionada a uma visão de ordem, em que cada coisa ocupa “seu próprio lugar”, um espaço “correto”, que é diferente do lugar que estas ocupariam espontaneamente. Baseando-se em Mary Douglas (2012), Bauman afirma que aquilo que é considerado impuro é o que está deslocado, fora do lugar designado. Por isso, a pureza exige um esforço de quem a busca – de deslocar, empurrar, espantar, eliminar, o “impuro”. Bauman (1997) esclarece que existem coisas para as quais não foi designado nenhum lugar na ordem feita pelos homens – frequentemente coisas ou seres que se recusam a se manter no local especificado pela ordem, que vão para onde querem, que desafiam os esforços de ordenamento. São seres considerados absolutamente sujos, a serem eliminados onde quer que estejam. É o caso dos ratos e das baratas e, em determinadas circunstâncias, de alguns grupos de seres

133 O reinado mítico do deus hindu Ram, descrito no épico religioso Ramayana, embora Gandhi afirmasse que o deus muçulmano, o deus cristão e o deus Ram eram uma única entidade

134 Esta tese aborda principalmente o lado indiano, mas no que é hoje o Paquistão também houve muitos massacres de hindus nos anos 1940.

135 O Khalistão seria a terra dos Sikhs, a ser formada na região do Punjab, onde são mais numerosos. O Khalistão nunca foi efetivamente formado. Alguns Sikhs ainda lutam pela formação do país, inclusive com atos considerados terroristas pela Índia.

humanos. Na Índia, estes seres humanos tradicionalmente são os ‘intocáveis’, mas, a partir de meados dos anos 1940, como veremos, os muçulmanos passaram a ser vistos como impurezas a serem eliminadas com muito mais frequência. Assim como os ‘intocáveis’ (mas em uma escala muito menor), os muçulmanos eram considerados “poluentes” bem antes dos anos 1940.<sup>136</sup> Muitos hindus se recusavam a comer junto com muçulmanos por isso. O casamento entre hindus e muçulmanos também era, em sua maior parte, proibido pelas famílias e comunidades: os muçulmanos eram excluídos de certos níveis de convivência com os hindus, mas havia uma troca cultural e comercial com eles, a amizade era possível. Os muçulmanos que vieram da Pérsia durante o século XVI foram, em grande medida, assimilados à cultura local do norte da Índia. Bauman (1997) explica que, no esforço pela pureza, há as seguintes formas de lidar com o estranho: a assimilação (em que se absorve o agente estranho até que ele não seja mais distinguível quanto ao local), a exclusão (em que não se pode comer junto com o estranho, ou casar com ele) e o extermínio. Até a segunda metade dos anos 1940, a assimilação e sobretudo a exclusão foram as formas mais comuns de se lidar com os muçulmanos. A partir de 1946, o extermínio se tornou muito mais frequente no norte da Índia, até 1948<sup>137</sup>, embora a exclusão também ganhasse proeminência (vimos o esforço para estabelecer a exclusão no editorial *Um alerta aos Don Juans*, de 1949, discutido acima). O que mudou nos anos 1940? Bauman (1997) explica que em situações em que a ordem é mais frágil, há um interesse maior na pureza, na higiene. A saída dos colonizadores britânicos em 1947 (mas que já estava sendo negociada em 1946 e era uma possibilidade aventada desde os anos 1920), criou um vácuo de poder e uma instabilidade no norte da Índia. Os muçulmanos do norte da Índia temiam que, com a saída dos britânicos, houvesse um desequilíbrio de poder muito grande entre a minoria muçulmana e a maioria hindu, e por isso fizeram uma pressão tão grande para a criação do Paquistão, o que, em si, desestabilizou o norte da Índia.

---

136 Já no século XIX, haviam ocorrido massacres esparsos entre hindus e muçulmanos, mas, na época, havia um equilíbrio de forças maior entre hindus e muçulmanos (havia um império muçulmano que dominava o norte da Índia e uma aristocracia muçulmana considerável, que foi perdendo poder ao longo da dominação britânica); havia um inimigo em comum (os britânicos) e os massacres não se espalhavam para fora das aldeias (GUHA, 2007). No século XX, o poder muçulmano era muito menor do que nos séculos anteriores. Simultaneamente, o século XX viu o crescimento da mídia impressa e da transmissão de informação, inclusive com o deslocamento mais fácil de refugiados com a nova rede nacional de trens. As notícias dos massacres se difundiam muito mais. Os sobreviventes chegavam a localidades distantes e relatavam seus sofrimentos, incitando novos ataques aos membros das religiões opostas nesses outros locais (GUHA, 2007). Como discutimos no caso da revista *Filmindia*, foi apenas a partir dos anos 1920, e sobretudo nos anos 1940, que a opinião pública hindu a respeito de muçulmanos realmente piorou.

137 No sul da Índia, não houve massacres, embora lá houvesse uma população muçulmana numerosa (que não migrou em massa para o Paquistão). Assim, esta tese aborda essencialmente a história do norte da Índia.



Figura 9. Cena do filme *Jeet* (Mohan Sinha, 1949), com Suraiya e Dev Anand. O princípio da exclusão no que diz respeito ao matrimônio era mútuo: famílias muçulmanas também não aceitavam o casamento de suas filhas com hindus. Em sua autobiografia, o ator Dev Anand (2007) relata seu romance com a atriz muçulmana Suraiya, que foi mal sucedido: a família dela não permitiu o casamento porque ele era hindu, e a proibiu de vê-lo.

Apesar de a desestabilização política da Índia desde os anos 1920 explicar a mudança na situação dos muçulmanos, ainda é surpreendente a passagem da assimilação e exclusão para o extermínio. Por um lado, Bauman (1997) explica que estranhos são produzidos quando sua própria presença

torna obscuro o que deveria ser transparente, confuso o que deveria ser uma receita simples para como agir [...] se, em outras palavras, eles embaçam e eclipsam as fronteiras que deveriam ser claramente vistas; se, tendo feito tudo isso, eles geram incertezas [...] então cada sociedade produz estes estranhos (BAUMAN, 1997, p.17).<sup>138</sup>

Bauman afirma que o próprio ato das sociedades de definir suas fronteiras e traçar seus mapas cognitivos, estéticos e morais gera estranhos que obscurecem essas fronteiras consideradas cruciais para a vida ordeira e significativa dessas sociedades. No caso da Índia, os muçulmanos e povos de outras religiões (inclusive os colonizadores) sempre causaram um certo incômodo entre os hindus, porque sua mera presença era uma lembrança de que havia outras formas de viver e de pensar, outras concepções de mundo, outras verdades religiosas, outras possibilidades em todos os aspectos da vida. Quando se começou a vislumbrar a possibilidade de libertação do jugo colonial e a pensar, então, em uma *nova Índia* – algo que nunca tinha existido de fato até então<sup>139</sup> – e a pensar nessa nova Índia como *Hindustan*, o país dos hindus, a presença muçulmana – a lembrança de que não eram só hindus que viviam naquele território – tornou-se mais incômoda. Por ser a minoria mais expressiva, com uma presença numérica difícil de ignorar – 22% da população, segundo o censo de 1931 (HUTTON, 1933) – a existência muçulmana incomodava muito mais do que, por exemplo, os *parsis*, que eram apenas 0,03% da população.

138 No original: “*if they, therefore, by their sheer presence, make obscure what ought to be a straightforward recipe for action [...] if, in other words, they befog and eclipse the boundary lines which ought to be clearly seen; if, having done all this, they gestate uncertainty [...] then each society produces such strangers.*”

139 Foi a colonização que juntou diversas unidades políticas distintas em um todo, a Índia, um todo que, apesar disso, era uma conjunção de inúmeros reinos e regiões linguísticas e culturais distintas.

É preciso lembrar, também, que, se a emergência da ideia da Índia como um país para os hindus – *Hindustan* – criou a noção de que não havia espaço para os muçulmanos na Índia, o surgimento consequente do conceito do Paquistão trouxe a ideia complementar de que os muçulmanos indianos tinham um lugar definido na ordem das coisas: esse lugar era o Paquistão. Os conceitos de Hindustão e Paquistão se reforçam e se complementam mutuamente. Vimos como a noção de pureza está relacionada a uma visão de “cada coisa em seu lugar”. Foi a partir da criação em definitivo do Paquistão que Baburao Patel embarcou em sua campanha contra os muçulmanos, porque, no momento em que o lugar deles foi definido como o Paquistão, eles passaram a ser vistos como deslocados na Índia. E, como a sujeira é aquilo que é visto como algo fora do lugar, os muçulmanos passaram a ser considerados “impurezas” a serem eliminadas.

Ao mesmo tempo, Bauman (1997) esclarece que os vizinhos com os quais já estamos acostumados, e que não nos incomodam, podem se tornar estranhos e assustadores do dia para a noite quando uma nova ordem é sonhada, quando o trabalho de purificação torna-se consciente. Quando o objetivo de limpar não é manter uma ordem, mas mudar a realidade, criar uma nova ordem que desafia a ordem do momento. Criar *um novo começo*. Na revista *Filmindia*, no raiar da independência, percebemos em diversos artigos essa vontade de fundar uma *nova Índia*, em que tudo seria diferente e melhor, em que todos os problemas seriam corrigidos. Em textos de nacionalistas, como o ministro Morarji Desai, também emerge essa vontade de mudar a ordem das coisas. É provável que, no Paquistão, tenha ocorrido um processo semelhante: o nome Paquistão, como vimos, sugere essa preocupação com a pureza, que também revela um esforço de *purificar*, de *higienizar*, de eliminar o indesejado, o que culminou no massacre de hindus e *sikhs* no Paquistão. Bauman (1997) afirma que essa mudança no status da ordem coincide com o advento da era moderna. Ele define a modernidade precisamente como a época, ou modo de vida, em que a criação da ordem consiste no desmantelamento da ordem anterior, “tradicional”, herdada, em que “ser” significa um novo começo perpétuo. Por isso, não podemos deixar de falar do quanto o fenômeno da “limpeza religiosa” e da obsessão pela pureza moral, na Índia dos anos 1940, foi um fenômeno moderno. Moderno em parte, claro, porque os meios de sua propagação foram a imprensa (*Filmindia* incluída) e os trens, mas moderno também porque ele surge quando os indianos tinham, cada vez mais, de ocidentalizar seu modo de viver e de definir suas atitudes em relação à modernidade. Esta modernidade ocidentalizadora desestabilizou progressivamente as trajetórias de vida tradicionais hindus, as relações de poder (inclusive dentro das famílias) e visões de mundo. Os colonizadores questionaram muitos aspectos da tradição hindu, um questionamento que seria absorvido e continuado pelos nacionalistas com ideais modernos. O Estado indiano pós-independência, capitaneado por Nehru (um homem que passou os anos de sua formação estudando na Grã-Bretanha), buscou modificar, através da legislação, todos os aspectos da sociedade indiana que eram vistos como “atrasados”. Segundo Bauman (1997), no processo de criar uma nova ordem, o Estado moderno desacreditou, desautorizou e desenraizou “os poderes intermediários” das comunidades e das tradições. Essa tarefa destacaria os indivíduos das comunidades, dando-lhes a possibilidade de um recomeço, de tomar suas próprias

decisões de vida, dentro das únicas regras consideradas legítimas pelo Estado moderno: as leis criadas pelo poder legislativo do próprio Estado.<sup>140</sup>

Isto é, a presença muçulmana começou a se tornar realmente incômoda em um momento em que as bases da sociedade hindu – a família estendida, o sistema de castas, o modo de tratar as mulheres, o casamento arranjado, a autoridade familiar – estavam sendo intensamente questionados por pessoas com ideais modernos vistos como “universais” (na realidade ocidentais), dentro e fora do movimento nacionalista e do posterior Estado indiano.

Se, inicialmente, a presença muçulmana era incômoda apenas para os hindus ortodoxos, progressivamente, à medida em que a situação política se desestabilizava mais e mais, ela se tornou incômoda mesmo para hindus como Baburao Patel, que tinham rompido com quase todas as tradições. É neste contexto em que a revista *Filmindia* toma uma guinada em direção a uma visão cada vez mais preconceituosa em relação aos muçulmanos. O paradoxo é que, embora em seus editoriais Baburao vociferasse contra os muçulmanos indianos, sobretudo aqueles da indústria de cinema, ele não deixou de ser amigo deles na vida pessoal, fazendo tudo em seu alcance para ajudá-los (BHATIA, 2015). Sua amizade com Dilip Kumar sobreviveu ao editorial de outubro de 1949, em que Baburao Patel denunciava como um crime os romances de atores muçulmanos com atrizes hindus casadas (o que era exatamente o caso de Dilip Kumar com Kamini Kaushal). Um de meus entrevistados, Shamsuddin Agha, lembra de ter conhecido a esposa de Baburao Patel, Sushila Rani, na casa do grande compositor muçulmano Naushad, de quem Baburao ainda era amigo bem depois da Partição; e Baburao foi fundamental para que Mehboob Khan recuperasse suas propriedades quando este desistiu de viver no Paquistão. A Partição não foi um fenômeno simples.

Este paradoxo fica mais fácil de entender se levarmos em conta a heterogeneidade do texto. Baseando-se em Mikhail Bakhtin, Milton Pinto (1999, p.26) explica que qualquer texto é heterogêneo, ou híbrido, quanto à sua enunciação: o texto “é sempre um tecido de ‘vozes’ ou citações cuja autoria fica marcada ou não, vindos de outros textos preexistentes, contemporâneos ou do passado”. Este é o fenômeno do *plural do texto* ou *interdiscurso*, que é o entrelaçamento no texto de vestígios de textos anteriores segundo restrições sócio-histórico-culturais sobre as quais a pessoa física que escreve o texto não tem controle. Deste modo, o texto de Baburao Patel estava sempre sendo elaborado a partir de outros textos, múltiplos, de outras vozes que alteravam sua fala, sem que ele se desse conta disso. No caso de Baburao Patel, essas vozes eram contraditórias, porque ele estava em um momento em que havia uma batalha discursiva

---

140 O próprio Baburao Patel é um exemplo de uma vida que só seria possível dentro desta modernidade ocidentalizada indiana, uma vida que desafiou todas as normas tradicionais. Ele não viveu na aldeia onde nasceu, em 1904. Não seguiu a profissão do pai (que, ao se tornar um advogado, já tinha rompido com a tradição). Ao invés disso, escolheu uma profissão moderníssima, jornalista e crítico de cinema. Casou-se com uma mulher de outra *varna*. Ganhou um poder político inimaginável para um *shudra* cem anos antes ao se tornar deputado nos anos 1960. Faleceu em Bombaim em 1982, longe das terras ancestrais. Vivia com sua família nuclear, ao invés de morar com a família estendida na casa paterna. É importante ressaltar, entretanto, que a família nuclear de Baburao Patel incluía suas duas esposas e os filhos de seu primeiro casamento. Isto é, embora ele não tenha seguido totalmente os padrões tradicionais, ele também não seguiu o padrão ocidental – ele adotou de cada um o que lhe interessava, o que em si é uma atitude muito moderna.

constante e intensa entre o nacionalismo hindu e o nacionalismo secular para impor um ponto de vista hegemônico na Índia: nenhum lado havia ganhado ainda. Além disso, ele circulava em ambientes muito diferentes: se ele estava mergulhado, por um lado, no universo extremamente secular do cinema indiano, circulando constantemente entre os muçulmanos da indústria, e se ele ouvia também as ideias dos políticos seculares do Partido do Congresso (que colegas do meio cinematográfico como K.A. Abbas pregavam), assim que ele saía para a rua, em seu cotidiano, ou lia o jornal, ou conversava com os vizinhos, ele entrava em contato com as ideias radicais do nacionalismo hindu. Essas ideias do nacionalismo hindu obviamente ganharam ascendência com as notícias devastadoras dos massacres relatadas nos jornais. Assim, tanto os textos dos nacionalistas hindus quanto os do nacionalismo secular formam o interdiscurso que baseava os textos de Baburao Patel. Um ou outro provavelmente ganhavam proeminência ao sabor dos dias: um encontro com um amigo muçulmano, um discurso inspirador de Nehru em um cinejornal, um relato assustador de um parente, um quebra-quebra na vizinhança ou, ainda, a fuga de sua própria filha.

### A irrupção da desordem

Pergunto com toda a seriedade. Por que tudo isso? Por que nossos líderes estão brincando com nossas vidas? Eu tive de vir correndo de Rangoon para obter notícias sobre minha família no Punjab. E todos estão acabados - mortos. Será que virá um dia em que os líderes atuais que estão abanando incêndios serão enforcados publicamente? Será que eu estarei vivo para ver esse dia? Eu tenho só 35 anos ainda? (R.N Kapur, de Calcutta. FILMINDIA, v.13, n.8, p. 25, 1947)<sup>141</sup>

Bengalis ainda têm força o suficiente para conduzir o holocausto mais sangrento na história humana recente na Índia. Indianos não deveriam falar das câmaras letais de Hitler. Indianos não são melhores do que os hunos bárbaros, se tudo o que aconteceu em Calcutá é para ser comparado com as brutalidades nazistas.<sup>142</sup> (“Judas.” FILMINDIA, v.12, n.10, p. 11, 1946)

Tomou este título de empréstimo de uma citação a Arquembourg em um artigo de Carlos A. Carvalho e Leandro R. Lage (2014). Escrevendo sobre as contribuições epistemológicas da obra de Ricoeur para os estudos em Comunicação, eles falam da comunicabilidade da experiência, definida “nos termos da compreensão narrativa como gesto”. Trata-se de um gesto que responde à força de irrupção de acontecimentos, ao poder que eles têm de nos afetar: “tanto maior a força de ruptura do acontecimento, surpreendendo nossas expectativas e desafiando a compreensão, mais somos compelidos a fazer desses eventos fenômenos inteligíveis pela via

141 No original: “*I ask you in all seriousness. Why all this? Why are our leaders playing with our lives? I had to rush down all the way from Rangoon to get news about my people in the Punjab. And all are finished - killed. Would a day come when the present leaders who are fanning fires be publicly hanged? Would I be alive to see that day? I am only 35 yet? (R.N Kapur, de Calcutta)*”

142 *Bengalis*: nascidos na região de Bengala. No original: “*Bengalis still have strength enough to conduct the most bloody holocaust in recent human history in India. Indians should not talk of Hitler’s lethal chambers. Indians are no better than the barbarian Huns, if all that happened in Calcutta is to be compared with the Nazi Brutalities.*”

da narratividade” (CARVALHO; LAGE, 2014, p.166). Carvalho e Lage citam ainda Ricoeur: “Nessa acontecimentalidade selvagem, a força de resistência se junta ao sentido” (Paul Ricoeur, apud CARVALHO; LAGE, 2014, p.166). “Irrupção da desordem” e “acontecimentalidade selvagem”, ambas as expressões parecem adequadas para começar a descrever a violência da Partição. Assim, diante desta irrupção absoluta da desordem, desta “acontecimentalidade selvagem”, contínua, incompreensível, os jornalistas da revista *Filmindia* buscaram estruturar esses acontecimentos em uma narrativa coerente, apontando culpados, causas e soluções. É preciso ressaltar, entretanto, que a imensidão dos massacres cometidos por ambos os lados não encontrou um espaço proporcional nas páginas da *Filmindia*. Ainda que Ricoeur (1994, p. 116) afirme que “toda história do sofrimento clama por vingança e exige narração”, nem todas são contadas, por várias razões<sup>143</sup>. A *Filmindia* traça apenas a superfície destes massacres; é apenas em resposta a leitores que ela detalha um pouco mais o sofrimento.

Você não pode escrever algumas palavras de simpatia para aquelas mulheres de áreas atingidas pela violência que foram raptadas e forçadas a trabalhar em bordéis? Havia uma notícia em um jornal diário local de que duas desses jovens foram vistos nos bordéis de Basra. Realmente, não é horrível?

*No outro dia eu li sobre uma mulher hindu de Noakhali que foi estuprada por oito muçulmanos que tiraram sua castidade e a deixaram com uma doença venérea. Ela foi encontrada no Hospital Dufferin de Allahabad. Mulheres hindus devem ser protegidas por armas hindus e os hindus não podem fazer isso a menos que Mahatma Gandhi permita que hindus considerem o Hinduísmo maior do que Gandhismo. Se hindus jurarem garantir o título de profeta de Gandhiji<sup>144</sup>, ele pode concordar em salvar os hindus contra os perigos da não violência... (Baburao Patel, resposta à carta de Birma Vaswani, de Karachi. FILMINDIA, v.13, n.8, p. 24, 1947).<sup>145</sup>*

Essa resposta de Baburao Patel, como dissemos, é uma exceção; frequentemente, a *Filmindia* se referia apenas a “riots” (“tumulto”<sup>146</sup>), sem entrar em detalhes. Os distúrbios ga-

143 No cinema, esse silêncio também é notável. São relativamente poucos filmes indianos que abordam o tema da Partição. B. R. Chopra, um produtor que precisou migrar de Lahore para Bombaim nessa época, explica: “Foi uma experiência tal que aqueles que passaram por ela não conseguiriam continuar a viver se tivessem que suportá-la de novo [na tela de cinema]” (apud SARKAR, 2009, p. 69.) O diretor e poeta Gulzar, que também teve que migrar para a Índia nesta época, relatou em uma entrevista: “Ninguém falava da Partição - uma coisa tão grande aconteceu - e não houve nenhum filme sobre isso por tanto tempo.” (ANASUYA, 2015) No original: “*Nobody spoke of Partition – such a big thing happened – and there was not one film about it for so much time.*”

144 “Gandhiji” é uma forma respeitosa de se referir a Gandhi.

145 No original: “*Can’t you write a few words of sympathy for those women of riot-stricken areas, who have been kidnapped and are forced to ply in brothels? There was news in a local daily paper that two such young girls were seen in the brothels of Basra. Really, isn’t it horrible?*”

*The other day I read about a Hindu woman of Noakhali being raped by eight Muslims who took away her chastity and left behind venereal disease. She was found in the Dufferin Hospital of Allahabad. Hindu women must be protected by Hindu arms and Hindus can’t do that unless Mahatma Gandhi permits Hindus to consider Hinduism greater than Gandhism. If Hindus swear to guarantee Gandhiji’s prophethood, he may agree to save the Hindus from the dangers of non-violence.”*

146 A palavra “riot” pode ser traduzida como distúrbio, motim, sedição, tumulto (segundo o dicionário inglês-português de Leonel & Lino Vallandro, da Editora Globo, edição de 1976). As palavras motim e sedição parecem inadequadas por denotar uma rebelião contra uma autoridade, o que não foi o exatamente o caso durante a Partição. Tratava-se muito mais de algo semelhante ao massacre de tutsis por hutus na Ruanda em 1994, a violência de um povo contra uma minoria regional. Assim, opto por traduzir “riot” ora como distúrbio, ora como

nham espaço na revista sobretudo nas cartas de leitores, muito mais do que em editoriais e artigos<sup>147</sup>. Os leitores queriam saber quais eram as causas dos tumultos, e quem era responsável pela violência, e por que algumas regiões eram afetadas pelos distúrbios e outras (como o sul da Índia) não. Eles queriam saber se a unidade entre hindus e muçulmanos voltaria, ou se era possível “esquecer e perdoar sem retaliação”, e se a religião ainda era necessária para os indianos, já que tinha havido tantos massacres.<sup>148</sup> Alguns leitores queriam saber se a Índia e o Paquistão voltariam a se unir um dia.

Em suas respostas, Baburao Patel de um modo geral seguiu o discurso oficial do Partido do Congresso, a começar pela ênfase no secularismo, que – como no caso do Partido do Congresso – foi muitas vezes sorrateiramente acompanhado de um fundamentalismo hindu (a prática deste partido conservador, dominado por hindus de casta alta, ao chegar ao poder, não foi sempre secular<sup>149</sup>). Baburao Patel se aproximava mais da linha secularista de Nehru. Entretanto, sem deixar de apoiar o secularismo oficialmente, ao longo de 1947 e 1948 as respostas e editoriais de Baburao Patel foram progressivamente se alinhando com o fundamentalismo hindu, ao atribuir todo o horror da Partição aos muçulmanos e ao vilipendia-los.

E, embora Baburao Patel discordasse de muito do que Gandhi pregava (principalmente as declarações de Gandhi contra a industrialização), em outros aspectos Baburao Patel foi progressivamente valorizando o legado de Gandhi, como pode ser visto na sequência de fotos de Gandhi publicadas pela revista no primeiro semestre de 1947. Baburao passou a apoiar até algumas declarações bastante conservadoras de Gandhi, que era, afinal, um político hindu cujas ideias eram frequentemente muito conservadoras<sup>150</sup>, sobretudo após a morte deste em janeiro

---

tumulto, embora as palavras *distúrbio* e *tumulto* não pareçam ter a conotação de violência que a palavra *“riot”* pode ter.

147 Em nossa pesquisa, nas edições do ano de 1947, por exemplo, encontramos sete referências aos distúrbios em artigos e 38 nas seções de cartas de leitores.

148 Baburao nunca culparia a religião pelos distúrbios. Ele respondeu esta questão dizendo: “A religião é necessária para cada ser humano e não há nada de errado em qualquer religião. O problema está com os rótulos que estas religiões têm e as cores com as quais estes rótulos são apresentados às massas ignorantes e crédulas.” (FILMINDIA, v.13, n.11, p. 28, 1947)

149 Um exemplo vívido das contradições do secularismo do Partido do Congresso pode ser encontrado nas memórias do cineasta muçulmano K.A. Abbas (ABBAS, 1977). A família de Abbas foi forçada pelo governo indiano – presidido pelo Partido do Congresso – a sair de sua casa na época da Partição (eles não queriam migrar para o Paquistão). Abbas apelou ao primeiro-ministro Nehru, que ele conhecia pessoalmente, e que emprestou um caminhão e escolta militar para que eles pudessem migrar de modo seguro, mas permanecer na Índia. É relevante que Nehru não tenha usado seu poder para garantir que a família de Abbas pudesse permanecer em sua cidade de origem, nem tenha condenado a migração forçada. Isto é, um governo oficialmente secular expulsou uma minoria religiosa em muitas cidades, embora esta não tenha sido uma política oficial: provavelmente foi uma decisão tomada por uma instância mais baixa da burocracia. O secularismo não foi encampado por todos os funcionários do governo, como fica claro, e, ao mesmo tempo, o alto comando do governo não tinha como vigiar se sua política estava sendo seguida por todos seus subordinados – e havia, em todo caso, muitas divergências mesmo entre os políticos mais poderosos do Partido do Congresso. Como muitos partidos, o Partido do Congresso sofria com dissidências internas, divergências ideológicas, facções com ideias bastante distintas, embora nos anos 40, as posições de Nehru tendessem a ser as oficiais do Partido, ainda que pudessem não ser realizadas na prática.

150 Gandhi tentou realizar a independência da Índia sem perturbar a estrutura de poder da sociedade indiana. Ele era a favor do sistema de castas, que lutou para manter. Ele era contra greves (não à toa, era muito ligado

de 1948. Podemos ver isso no caso das respostas de Baburao a cartas de leitores sobre estupro, publicadas em janeiro e outubro de 1947. Duas leitoras, Mrs S. Rajamma e Kusum Bindra, perguntaram se era necessário cometer suicídio em caso de estupro, como Gandhi pregava. Nessa época, na Índia, havia a crença comum de que mulheres estupradas deveriam cometer suicídio (Butalia, 2000). As que tinham sido violentadas não eram aceitas de volta por suas famílias; se não houvesse uma morte física, uma morte social era quase inevitável (DAIYA, 2011, p. 6). Em uma época em que poucas mulheres trabalhavam fora, saber o que se deveria fazer neste caso era uma questão essencial para as leitoras em zonas de risco<sup>151</sup>. A diferença entre as respostas de Baburao em janeiro e em outubro mostram uma aproximação progressiva do fundamentalismo hindu e de Gandhi, que, como foi explicado, era bastante conservador. Em janeiro de 1947, o editor da *Filmindia* explicou a Mrs S. Rajamma que Gandhi estava errado ao advogar que as mulheres deveriam se suicidar para evitar serem “desonradas”:

Gandhiji é um idealista pouco prático. Ele também nos diz para morder a língua e morrer. Mesmo santos soam idiotas às vezes e Gandhiji não é exceção. É pura covardia para os seres humanos morrerem como ratos. Se a honra está em jogo, a vida é um preço ruim para pagar, e ela não deve ser entregue sem luta dura. A imolação da vida humana merece um pedestal espiritual e não a faca covarde do *goonda* sectarista. Uma faca convidada a uma legítima defesa e nada menos (FILMINDIA, v.13, n.1, p. 28, 1947).<sup>152</sup>

Já em outubro de 1947, ele escreve a Kusum Bindra que as mulheres que estejam sendo “estupradas e desonradas” devem “tomar o nome de Mahatma Gandhi e morder a língua e morrer antes de os muçulmanos cuspirem em suas bocas” (FILMINDIA, v.13, n.10, p. 33, 1947).<sup>153</sup>

### Reações dos leitores da *Filmindia*

Relativamente poucos leitores comentavam sobre as opiniões de Baburao, e ainda menos sobre as opiniões expressas na revista sobre os muçulmanos. Surpreendentemente, alguns leitores tendiam a achar que Baburao era pró-muçulmanos. Esse era o caso do leitor Narayan Kshirsagar, de Kampala, que escreveu sobre isso em dezembro de 1948, e também V. Nathan, de Bombaim, escrevendo em novembro de 1947. Pelo menos um leitor muçulmano, Yusuf Ali Jaffer de Bombaim, parece ter se sentido exasperado com as acusações de Baburao de que os

---

ao industrial G. Birla) e buscou impedir qualquer manifestação camponesa contra os latifundiários que os exploravam (SARKAR, 2014). Como ele declarou, “servos fiéis servem seus patrões mesmo sem pagamento” (ibid, 2014, p.211). Em muitos momentos, ele freou o movimento de independência para garantir que a ordem social fosse mantida, quando as agitações camponesas e operárias corriam o risco de se tornarem realmente subversivas. Apesar disso, não era alinhado com o movimento fundamentalista hindu, devido à sua posição em relação aos muçulmanos. Para Gandhi, a tolerância religiosa era fundamental e a Índia deveria ser um país secular.

151 Em muitos casos, as mulheres se casavam com os agressores/raptos (DAIYA, 2011).

152 No original: “*Gandhiji is an impractical idealist. He also tells us to bite the tongue and die. Even saints sound idiotic at times and Gandhiji is no exception. It is sheer cowardice for human beings to die like rats. If honor is at stake, life is a poor price to pay and it should not be surrendered without a grim struggle. Immolation of human life deserves a spiritual pedestal and not the cowardly knife of the communal goonda. A knife invites a knife in self-defense and nothing less*”

153 No original: “*take Mahatma Gandhi’s name and bite their tongues and die before the Muslims spit into their mouths.*”

muçulmanos eram traidores: “Bem, Sr. Patel, como nós, muçulmanos da Índia, podemos provar nossa lealdade ao Domínio Indiano?”<sup>154</sup> (FILMINDIA, v.14, n.1, p. 34, 1948) Como há tão poucas cartas publicadas sobre o assunto da posição da *Filmindia*, não é possível saber o que a maioria dos leitores achavam da vilipêndia dos muçulmanos na revista. Mas é notável que em 1952, a *Filmindia* foi banida no Paquistão após um dos editoriais de Baburao, e que “os ministros de estado paquistaneses presidiram a cerimônia de fogueiras públicas da *Filmindia* em Karachi e Lahore” (SARKAR, 2009, p.320).<sup>155</sup>

Ao longo da pesquisa, foi possível entrevistar dois leitores muçulmanos da revista, os senhores Shamsuddin Agha e Abdul Malek, que a liam nos anos 1950, na adolescência. Ambos comentaram que consideravam Baburao Patel “sectarista religioso” (“*communalist*”), isto é, preconceituoso em relação a muçulmanos. Shamsuddin Agha relata:

Ele era uma pessoa altamente intelectual, nenhuma dúvida sobre isso [...] mas naquela época eu costumava vê-lo como uma pessoa sectarista. Um chauvinista hindu. E você pode ver isso a partir de seus escritos, suas publicações. Mas, novamente, o paradoxo era que ele era um amigo de Mehboob Khan, que era um muçulmano. [...] [Baburao Patel] elogiava todas estas pessoas. Então, ele era uma espécie de paradoxo.<sup>156</sup> (AGHA, 2015)

Abdul Malek comentou o aspecto paradoxal do escritor: para Malek, Baburao Patel não era sectarista (*communalist*<sup>157</sup>), mas escrevia como se fosse:

quando ele estava escrevendo, ele ficava meio confuso. Ele escrevia bem, mas no conteúdo do texto, você encontra uma veia sectarista. Como se ele fosse sectarista. Ele não era sectarista, mas o jeito que ele escrevia na *Filmindia*, na [revista] *Mother India*, era sectarista. Mas ele era parte do [partido político] *Jana Sangh*, que é de direita, mas ele mesmo era uma pessoa de direita (MALEK, 2015).<sup>158</sup>

154 No original: “Well, Mr. Patel, how can we Muslims of India, prove our loyalty towards the Indian Dominion?”

155 No original: “Pakistani state ministers presided over open-air bonfires of *Filmindia* in Karachi and Lahore.”

156 No original: “He was a highly intellectual person, no doubt about that [...] but at that time I used to see him as a communal person. A hindu chauvinist person. And you could see from his writings, his publications. But again, the paradox was he was a friend of Mehboob Khan who was a Muslim. [...] [Baburao Patel] was praising all these people. So he was sort of a paradox. [...]”

157 A palavra *communalist*, em seu uso indiano, significa lealdade a uma comunidade étnica ou religiosa em detrimento da sociedade como um todo; outros grupos étnicos ou religiosos são rejeitados.

158 No original: “When he was writing, he was not very clear in his mind. He was very good in writing, but when you read his content, you find a more communalistic strain. Like he was a communalist person. He was not communalist, but the way he used to write in *Filmindia*, [magazine] *Mother India*, in a communalistic view. But then he was part of the *Jana Sangh* [political party], which is right wing, but he was right wing himself.”

## CAPÍTULO 2 - CINEMA E MORALIDADE

‘A pornografia de uma cultura se torna, efetivamente, um mapa muito preciso das fronteiras daquela cultura’, suas ‘ansiedades, investimentos, contradições’. (KIPNIS, apud ATWOOD, 2002, p. 95).<sup>159</sup>

Um editorial da revista *The Motion Picture Magazine* de agosto de 1947, mês da independência indiana, reclama que o “cinema indiano está se deteriorando [...] a maior parte dos filmes que estão sendo feitos e mostrados são insuportavelmente indecentes” (THE MOTION PICTURE, v.11, n.8, 1947, p.275).<sup>160</sup> O editor da revista *Filmindia*, Baburao Patel, que considerava a maioria dos filmes indianos “lixo sexy” (*sexy trash*), declarou: “o patriotismo exige que a nossa indústria cinematográfica seja planejada em linhas nacionais, e um início imediato deve ser feito através do controle dos produtores pela censura oficial.”<sup>161</sup> (FILMINDIA, v. 12, n.7, 1946, p.7) Desde 1943, Baburao Patel usava a *Filmindia* como plataforma para uma “campanha para a purificação” (*purity drive*) do cinema indiano, em que instava os censores a serem mais rígidos. Essa campanha aparentemente rendeu frutos: em janeiro de 1947, o ministro indiano Morarji Desai mandou que filmes antigos fossem reavaliados e intensificou a censura; em 1947 e 1948, o número de cenas cortadas pela censura nos filmes foi multiplicado por nove (REPORT, 1951).

O que aconteceu nos anos 40 que levou Baburao Patel à sua campanha contra a obscenidade no cinema? E o que levou Morarji Desai a intensificar a censura moral dos filmes? O propósito deste capítulo é mostrar que o esforço dos nacionalistas em prol da pureza nacional foi um dos fatores que levou à eliminação quase completa da sexualidade no cinema. Ao mesmo tempo, a política de censura moral no cinema, após a independência, seguiu os padrões estabelecidos pelo governo colonial. Se havia um ponto em que nacionalistas e colonizadores concordavam era a necessidade do controle da obscenidade no cinema. O crescente nacionalismo ao longo dos anos 30 e 40 foi acompanhado de um maior conservadorismo da elite indiana.

Mas além disso, há uma grande maioria dos filmes na Índia que são antinacionalistas porque eles corrompem as mentes dos jovens quando inflamam suas paixões e criam neles um desejo por uma vida sexual que não é natural nem pura. (Ministro da Alimentação R.K. Patil, apud FILMINDIA, v.15, n.3, p.45, 1949).<sup>162</sup>

159 No original: “A culture’s pornography becomes, in effect, a very precise map of that culture’s borders’, its ‘anxieties, investments, contradictions”

160 *The Motion Picture Magazine* era uma revista contemporânea à *Filmindia*, publicada em Bombaim a partir de 1936. O National Film Archive continha poucos exemplares dela, por isso não a usei como fonte extensamente. No original: “Indian film is deteriorating. [...] most of the films now being made and shown are unbearably indecent”.

161 No original: “Patriotism demands that our film industry should be planned on national lines and an immediate beginning should be made by controlling the producers through official censorship.”

162 No original: “But apart from this there are a great majority of films in India which are antinational because they corrupt the minds of the young by inflaming their passions and creating in them a desire for a sex life which is neither natural nor pure.”

Começaremos o capítulo com a questão do controle da obscenidade pelo governo colonial no final do século XIX e início do século XX, e a busca do nacionalismo indiano por uma pureza moral que se traduziria em força. Em seguida, trataremos da censura colonial sobre o cinema. Abordaremos a preocupação com os potenciais efeitos maléficos do cinema sobre a moralidade do povo, e a campanha pela “higienização” do cinema e das salas de cinema. Mostraremos os protestos contra essa campanha pela moralidade, mas também como o apoio popular à campanha de “higienização” silenciou essas vozes.

### **A noção de obsceno na era colonial**

Antes da era colonial, a região que passou a ser conhecida como Índia possuía uma tradição de poesias, esculturas e desenhos de conotação erótica, que não era vista com desaprovação pela sociedade da época. A situação mudou consideravelmente durante a era colonial. O erotismo nas artes deixou de ser aceitável. As cortesãs e *devdasis* (dançarinas de templo) que cultivavam as artes – a música, a dança, a poesia – perderam poder e foram eventualmente desaparecendo (SRINIVASAN, 1985; NAIR, 1994; OLDENBURG, 1990). Atualmente, é ilegal ser dançarina de templo. O *Kamasutra* foi banido no início do século XX pelo governo colonial.<sup>163</sup> O banimento deste tipo de obra recebia o apoio de uma parte considerável da população nativa. Gupta (2000, p.91) aponta que “essa preocupação nativa não era só um empréstimo da moralidade vitoriana; de fato, as sensibilidades britânicas eram frequentemente moldadas pelas percepções nativas”.

Em parte, a nova desaprovação do erotismo na Índia pode ter sido efeito da chegada, com os britânicos, dos meios de comunicação em massa. Isso porque a noção de que existe uma obscenidade que precisa ser controlada não existia antes da criação da imprensa. Williams (1989), falando do contexto da pornografia no século XIX na Europa, cita Kendrick, que diz que a emergência relativamente recente da pornografia é uma questão da cultura de massa moderna. A difusão de novos tipos de meios de comunicação de massa teria exacerbado a preocupação dos grupos dominantes em relação à disponibilidade desses conteúdos para pessoas menos “responsáveis” do que eles (sobretudo mulheres e jovens, mas também pessoas das classes mais baixas). Veremos que a preocupação com os jovens e com as massas iletradas foi um dos principais estímulos para o acirramento da censura ao cinema na era pós-colonial.

Por outro lado, a progressiva rejeição ao erotismo foi devida, em grande parte, à influência dos colonizadores. Os britânicos, sobretudo na segunda metade do século XIX, estavam eles mesmos passando por um processo de “moralização” e tentativa de controle da obscenidade no Reino Unido, com a publicação do *Obscene Publications Act* de 1857, na Inglaterra, que serviria como base para a regulação da obscenidade não apenas no Reino Unido como em todo o império. Três seções do Código Penal Indiano dispunham contra qualquer material visual ou

---

163 Outro exemplo é o épico *Radhika Santwanam*, da poetisa e cortesã Muddupalani, sobre Radha, Krishna e sua jovem esposa. Quando escrito, no século XVIII, ele foi considerado uma obra prima. Ao ser republicado em 1911, foi banido pelos britânicos devido ao seu conteúdo sexual.

escrito que fosse “lascivo ou apelasse ao interesse sexual”<sup>164</sup> ou que tivesse o “efeito de depravar ou corromper pessoas expostas a ele”<sup>165</sup> (apud GUPTA, 2000, p.90). Mais tarde, a Índia teve ainda o *Obscene Publications Act* de 1925. Essa luta teve cada vez mais intervenções práticas no correr do século XX. Livrarias eram inspecionadas e gráficas e editoras foram processadas (GUPTA, 2000).

De um modo geral, os britânicos viam os indianos de modo bastante negativo, embora houvesse divergências em relação ao valor da cultura indiana<sup>166</sup>. Alguns acreditavam que, embora os hindus fossem moralmente inferiores, eles poderiam ser aprimorados pela educação e evangelização (NAYAR, 2012). A Índia era vista pela maioria dos colonizadores britânicos como uma civilização que estava em franca decadência, inclusive moral. Os indianos eram classificados como efeminados, promíscuos, impotentes, fracos e preguiçosos, com exceção dos afegãos, *Gurkhas*<sup>167</sup> e *Sikhs*, que eram vistos como raças guerreiras (NAYAR, 2012; GABRIEL, 2013). Os homens e mulheres nativos eram vistos como exageradamente sexualizados. Essa sexualidade exagerada era vista como uma ameaça para a mulher inglesa, considerada um modelo de castidade e virtude.

Por sua vez, o corpo da mulher branca tornou-se cada vez mais sujeito ao controle, como uma forma de acentuar a “distinção” e a “superioridade moral” da burguesia britânica. Os britânicos justificavam a colonização com base em uma suposta superioridade moral do Reino Unido (HEATH, 2013)<sup>168</sup>. Assim, tudo que ameaçasse esta representação era uma ameaça ao império (SHARMA, 2009)<sup>169</sup>. Os colonizadores se preocupavam muito com a potencial degradação moral dos brancos aos olhos dos nativos à medida em que esses vissem filmes que mostrassem, por exemplo, um homem branco “estrangulando uma mulher seminua com olhos azuis e cabelo dourado”, para mencionar um exemplo citado por Sharma (2009, p.56), ou cenas de uma mulher branca namorando ou no quarto conjugal, como afirmou uma senhora entrevistada pela *Indian*

164 No original: “*lascivious or appealed to the prurient interest*”

165 No original: “*effect of depraving or corrupting persons exposed to it*”

166 Um britânico, Macaulay escreveu em 1835 que uma única prateleira de uma boa biblioteca europeia valia mais do que toda a literatura nativa da Índia e da Arábia (apud NAYAR, 2012, p.176).

167 Povo do Nepal e do norte da Índia. Gurkhas e Sikhs, em particular, eram frequentemente recrutados para o exército colonial, onde se encontravam em uma proporção maior do que na população em geral.

168 Os ingleses viam parte de sua missão (que justificaria moralmente o Império) como o resgate das mulheres nativas das práticas do Hinduísmo consideradas abomináveis, como o *sati* (a queima da viúva na pira funerária de seu marido), o infanticídio feminino e os casamentos com crianças (NAYAR, 2012).

169 Bose (2006, p. 77) afirma: “Mas era nesse ponto que Hollywood era uma ameaça tão grande ao Raj. Porque, de uma vez, ela ameaçava mudar as ideias mesmo do que havia sido apresentado como as grandes virtudes da civilização branca ocidental. A pedra fundamental do governo colonial era a crença no prestígio e autoridade moral maior das raças brancas, considerada essencial para a continuidade do governo branco na Índia. A Índia, afinal, tinha apenas alguns milhares de britânicos governando um país de quase 350 milhões. Isso só poderia sobreviver enquanto os nativos acreditassem que o homem branco estivesse sempre certo.” No original: “*But this was where Hollywood posed such a threat to the Raj. For at a stroke it threatened to change the very ideas of what had been presented as the great virtues of white, Western, civilisation. The cornerstone of the Raj was the belief in the prestige and higher moral authority of the white races, considered essential for the continuance of white rule in India. India, after all, had only a few thousand Britons ruling a country of nearly 350 million. This could survive as long as the natives believed that the white man was always right.*”

*Cinematograph Committee* (1928b, v.3, p.553)<sup>170</sup>. Segundo o relatório do *Indian Cinematograph Committee* de 1927/1928 (doravante referido como ICC), “várias cartas” haviam aparecido na imprensa britânica reclamando que filmes ocidentais, sobretudo os americanos, não eram corretamente compreendidos pela população indiana devido a uma diferença cultural, o que levava a civilização ocidental a ser menosprezada pelos nativos (INDIAN, 1928a, p.5). Em um exemplo citado pelo ICC, um bispo havia reclamado, em 1925, que “a maioria dos filmes, principalmente os americanos, são sobre assassinatos sensacionais e ousados, crimes e divórcios, e, no seu conjunto, degradam as mulheres brancas aos olhos dos indianos”<sup>171</sup> (INDIAN, 1928a, p.5). Um entrevistado pelo ICC, Mr. H.W. Hogg, reclamou que se os nativos vissem na tela “uma mulher branca sendo facilmente enganada por um árabe, na forma de um Sheikh, por exemplo, ou uma mulher branca que leva uma vida ociosa e devassa, saindo com homens diferentes, isso com certeza diminuirá o respeito das raças orientais pelas mulheres brancas das raças ocidentais” (INDIAN, 1928b, v.2, p.69).<sup>172</sup>

Parte da necessidade de censura vinha dessa percepção, e desse temor dos britânicos. Segundo um entrevistador do ICC, isso também tinha motivado a criação dessa comissão (INDIAN, 1928b, v.1, p.80). E isso não passava despercebido pelos nativos, como mostra um artigo sobre censura, publicado em uma revista indiana de 1925, citado por Sharma (2009, p.43):

Significa uma tentativa direta de manter o público ignorante sobre a vida e os costumes nos países ocidentais, o conhecimento do qual destruiria o respeito, e o prestígio, pela civilização ocidental nas mentes do público indiano. [...] [A censura] não está nos interesses do povo indiano, mas de uma civilização excessivamente valorizada que, de vez em quando, inconscientemente mostra a podridão de seu curso. [...] Por mais de um século, a excelência de morais ocidentais, de instituições ocidentais, de métodos ocidentais de viver tem sido louvados [...] e postos como um padrão muito mais alto do que qualquer encontrado ou conhecido na Índia. Agora, a verdade está exposta. O que a imprensa fria não conseguia convencer [as pessoas de], a ação do drama fotografado do cinema consegue.<sup>173</sup>

170 Em 1927, o governo colonial apontou uma comissão investigadora para analisar se seria adequada a criação de uma cota para filmes do Império na Índia (“filmes do Império” incluía filmes indianos. O objetivo da cota seria reduzir o mercado do cinema americano – nos anos 20, estes ainda formavam a maioria dos filmes exibidos na Índia. Os principais beneficiários seriam os filmes britânicos). A comissão fez mais do que o requerido e, através de inúmeras entrevistas com a elite colonial e com membros da indústria cinematográfica, apurou as condições gerais da indústria cinematográfica na Índia, concluindo que a cota seria desnecessária. O relatório e as entrevistas foram publicados (as citações “INDIAN, 1928a” e “INDIAN, 1928b” se referem a este relatório e os volumes de entrevistas que o acompanharam).

171 No original: “*The majority of the films, which are chiefly from America, are of sensational and daring murders, crimes, and divorces, and, on the whole, degrade the white women in the eyes of the Indians.*”

172 No original: “*You get a white woman being easily led astray say by an Arab, say in the shape of a Sheikh, or you get a white woman leading a loose idle life and going about with different men, that is bound to lower the respect of Eastern races for white women of the Western races.*” Mr. Hogg talvez estivesse pensando no filme *The Sheikh* (1921, George Melford), estrelado por Rudolph Valendino.

173 No original: “*It means a direct attempt to keep the public ignorant of life and customs in western countries, the knowledge of which would destroy the respect for, and prestige of, occidental civilisation in the minds of the Indian public.... [Censorship] is not in the interests of the Indian people but of a too highly assessed civilisation which every now and then unconsciously shows the rottenness of its course. [...] For more than a century the excellence of western morals, of western institutions, of western methods of living have been praised, extolled and set up as a standard far higher than found or known in India. Now the truth is exposed. What cold print could*

Quais eram estes filmes que precisavam ser controlados? Lembremos que, em 1928, o Código Hays ainda não estava em vigor. Alguns filmes americanos ainda continham cenas de nudez, roupas íntimas, violência, entre outras. O ICC, por exemplo, protestou contra o filme americano *The Answer of the Sea* (Henry Otto, 1916), que tinha cenas de nudez feminina (INDIAN, 1928a).<sup>174</sup> Outro filme desaprovado pelo ICC foi o americano *Man Handled* (Allan Dwan, 1924), que tinha uma cena de dança em que uma dançarina mexia acentuadamente os quadris, o que levava a plateia indiana ao riso; o ICC considerou que essa cena seria mais danosa para a imagem ocidental do que cenas de nudez em filmes ocidentais (INDIAN, 1928b, v.5, p.46). O major Ellis Jones, entrevistado pelo ICC, citou o filme americano *Sally, Irene and Mary* (Edmund Golding, 1925), que, em sua opinião, causava a impressão de que todas as dançarinas de Nova Iorque eram cortesãs (INDIAN, 1928b, v.1, p.305). Outro entrevistado, Mr. Hogg, reclamou do filme britânico *The Ring* (Alfred Hitchcock, 1927), que tinha uma longa cena de beijo, e que trazia a história de uma mulher que abandonava o marido por outro homem e não era punida por isso (INDIAN, 1928b, v.2, p.68).<sup>175</sup>

Sharma (2009) escreve que, a partir de 1928, a censura se tornou ainda mais importante para conter representações cinematográficas críticas em relação ao governo colonial britânico. A preocupação com filmes americanos que pudessem denegrir a imagem do homem branco persistia, e havia uma apreensão especial em relação a cenas sugestivas de miscigenação, que eram vistas como altamente indesejáveis.

[...] Neste nexu, o binário de gênero prevalente era estendido ao sujeito colonizado de modo desvantajoso [...] como colonizador/colonizado, masculino/feminino, civilizado/bárbaro, poderoso/impotente, assim modulando a organização e significados de raça, gênero e sexualidade (GABRIEL, 2013, p.54).<sup>176</sup>

## Reação: a formação de uma identidade indiana moral

Sempre houve um traço puritano no movimento de independência indiano<sup>177</sup> (GUHA, 2008, p.710)

Como os indianos reagiam às alegações de superioridade britânica, inclusive no campo da moralidade? Para os indianos, era preciso se transformar para provar aos britânicos que

---

*not convince, the action of the photographed cinema drama does.”*

174 Segundo o ICC, as cenas de nudez haviam sido acrescentadas depois da obtenção do certificado de exibição (INDIAN, 1928a).

175 Mrs. Stanley, da Calcutta Vigilance Association e uma das entrevistadas pelo ICC, fez uma lista dos filmes que considerava reprováveis (“imorais e induzindo à criminalidade” - no original, “*criminally suggestive*”). Todos eram americanos: *Scaramouche* (Rex Ingram, 1923); *Sea Hawk* (Frank Lloyd, 1924); *Cohens & Kellys* (Harry Pollard, 1926); *Kiki* (Clarence Brown, 1926); *White Rose* (D.W. Griffith, 1923); *Old Loves and New* (Maurice Tourneur, 1926); *Merry Widow* (Erich Von Stronheim, 1925) (INDIAN, 1928b, v.2, p. 588).

176 No original: “*Within this nexus, the prevalent gendered binary was extended to the colonized subject disadvantageously [...] as colonizer-colonized, masculine-feminine, civilized-barbaric, powerful-powerless, thereby modulating the organization and meanings of race, gender, and sexuality.*”

177 No original: “*There was always a puritanical streak in the Indian freedom movement*”

eles seriam capazes de se governar, em todos os sentidos. A partir do fim do século XIX, e em conjunção com o movimento de independência, seguidores do nacionalismo hindu criaram estratégias bem definidas para lidar com essa situação. Como aponta Heath (2013), foram as elites indianas, não os britânicos, que transformaram a regulação do obsceno em um projeto biopolítico. Este grupo reagiu de quatro modos: buscando tornar os hindus mais másculos; reconfigurando o passado e enfatizando determinados mitos; tentando moralizar a sociedade hindu como um todo, inclusive buscando controlar o cinema (e é este ponto que é o mais relevante para este capítulo); construindo uma representação do muçulmano, este sim, como tendo uma hipersexualidade perigosa.<sup>178</sup> Organizações hindus como o Arya Samaj produziram um grande número de textos e artigos relatando casos de abdução e estupro de moças hindus por muçulmanos, frequentemente inventados (GUPTA, 2011).

Outros reagiram à ameaça percebida à sociedade hindu de outra forma, buscando moralizar ao máximo possível as obras artísticas da sociedade, começando com a literatura. Gupta (2000), falando no contexto da censura sobre a literatura híndi na região Províncias Unidas, escreve sobre o “pânico moral” vivenciado por uma parte das classes médias hindus no fim do período colonial, a partir do final do século XIX. “A criação de uma literatura ‘civilizada’ e ‘apropriada’ pavimentou o caminho para uma nova estética, e para a criação de uma identidade hindu moderna e fortalecedora<sup>179</sup>” (GUPTA, 2000, p.89). Para tanto, foi necessário tentar excluir toda uma vasta literatura erótica, inclusive os textos medievais clássicos como os poemas que celebram o amor entre Radha e Krishna. Segundo Gupta (2000), considerava-se-se que a poesia que falasse de prazer sexual era uma ameaça nacional.

Tentativas de padronização linguística eram combinadas com ataques sobre qualquer sugestão de erotismo e obscenidade na literatura, vistos como marcas de uma cultura decadente, feminina e não civilizada. Havia um medo crescente de romance, de prazer sexual ou físico, visto como uma transgressão dos próprios ideais de nação. A asserção de uma identidade hindu nacionalista ficou associada com a formação de noções compartilhadas de moralidade e respeitabilidade (GUPTA, 2000, p.98).<sup>180</sup>

Para os hindus, buscando a emancipação do jugo inglês, havia uma conexão entre o erotismo e a servidão. Isto é, acreditava-se que um povo que desse vazão à própria luxúria era mais vulnerável, e isso ajudaria a explicar por que a Índia havia sido colonizada. Um artigo de 1925 perguntava se era “necessário reiterar que *kamshastra* [textos sobre ciência sexual] foram compostos numa época em que havia uma orientação excessivamente luxuriosa na Índia e, no

178 Esta representação do muçulmano como perigoso será um dos fatores que levará à Partição – o separatismo muçulmano foi, em parte, instigado pelo florescimento de grupos fundamentalistas hindus.

179 No original: “*The creation of a ‘civilised’ and ‘appropriate’ literature paved the way for a new kind of aesthetics, and for the fashioning of an empowering modern Hindu identity.*”

180 No original: “*Endeavours at linguistic standardisation were combined with attacks on any hints of eroticism and obscenity in literature, seen as hallmarks of a decadent, feminine and uncivilised culture. There was a growing fear of romance, of sexual and bodily pleasure, seen as a transgression of the ideals of the nation itself. The assertion of a nationalist Hindu identity became associated with the formation of shared notions of morality and respectability.*”

fim, isso só resultou na nossa escravização?”<sup>181</sup> (apud GUPTA, 2000, p.112)

Embora Gandhi e organizações fundamentalistas hindus discordassem no que diz respeito ao uso da violência na luta anticolonial e à tolerância religiosa, eles concordavam quanto à relação entre nacionalismo e castidade. Gandhi teria aconselhado recém-casados a manterem-se em castidade após o casamento. Para ele, o celibato libertaria a alma e a mente e canalizaria a energia para a luta a serviço da nação. A restrição sexual seria essencial para o indivíduo e para a saúde da nação – e para a vida moral da mesma, que, para ele, estariam associadas (GABRIEL, 2013).

Mas até a década de 1920, uma elite nacionalista indiana ascendente e cada vez mais atenta à raça estava ansiosa para expor as falhas na lógica moral da estética colonial, ainda mais depois de 1929, quando o *swaraj* (autogoverno), previsto por Gandhi tanto como aperfeiçoamento moral quanto como emancipação política, tornou-se o objetivo explícito do Congresso Nacional Indiano (HEATH, 2013, p.201).<sup>182</sup>

Gandhi tinha, como um dos princípios a serem seguidos pelos indianos, o *Swaraj*, que significava tanto o autogoverno (isto é, uma Índia governada pelos indianos) quanto o autocontrole (cada indiano deveria ter uma disciplina interna). Ligado a este conceito de *Swaraj* estava o *Brahmacharya* (a busca por Brahma – a verdade – o que implicava celibato, a eliminação de todo desejo). Gandhi era, ele mesmo, praticante de *Brahmacharya* e advogava contra o uso dos anticoncepcionais, que deveriam ser substituídos pelo celibato (GABRIEL, 2013; LAL, 2000). Para Gandhi, através do *Brahmacharya*, aquele que lutava pela independência teria a força interior para resistir, desarmado, contra o mundo todo. Sem o *Brahmacharya*, na hora em que fosse necessário, ele não teria força suficiente (LAL, 2000). Assim, para Gandhi, a sexualidade era uma ameaça para a luta pela independência.

Neste processo de criação de um nacionalismo hindu, a imagem da mulher, investida com esses novos valores – Hinduísmo e nacionalismo – torna-se assexuada, em contraste com a Radha das poesias (que, como já mencionamos, sumiu do cânone literário). “A esposa casta, reformada, era um emblema de feminilidade, pureza e sexualidade sublimada, que o discurso colonial tinha negado à sociedade Hindu. Os tabus relativos a seu comportamento almejavam cercar e disciplinar corpos femininos<sup>183</sup>, assegurar uma nova hierarquia moral e social de poder e integrar a castidade com uma identidade de classe média.<sup>184</sup>” (GUPTA, 2000, p.105). Com isso,

181 No original: “*Is it necessary to reiterate that kamshastra was composed at a time when there was excessive luxurious orientation in India, and in the end this only resulted in our enslavement?*”

182 No original: “*But by the 1920s an ascendant and increasingly race-conscious Indian nationalist elite was eager to expose the flaws in the moral logic of colonial aesthetics, even more so after 1929 when swaraj, envisioned in Gandhian terms as both moral improvement and political emancipation, became the explicit goal of the Indian National Congress.*”

183 Muito poderia ser dito acerca do controle da sexualidade feminina na Índia, que ainda persiste. Ver Chowdhry (2004) sobre o modo como o governo recaptura moças que fogem para se casar, anulando o casamento e as devolvendo para os pais (que frequentemente as matam, em casos que nunca são punidos).

184 No original: “*The recast chaste wife was an emblem of femininity, purity and sublimated sexuality, which colonial discourse had denied Hindu society. The taboos on her behaviour were aimed to enclose and discipline female bodies, to ensure a new social and moral hierarchy of power, and to integrate chastity with middle-class identity.*”

almejava-se que a mulher indiana ultrapassasse em pureza e moralidade a imagem da mulher britânica que, afinal, ia a bailes, namorava, beijava em público.

O quanto essas tentativas de moralização foram bem sucedidas? De maneira bastante semelhante ao que Foucault descreveu e que ocorreu na Europa, na Índia, também, foi impossível controlar o volume crescente de publicações tidas como “obscenas” (manuais de sexo, romances populares, canções, textos de autoajuda sexual – um amplo espectro que era visto como obsceno). Essas publicações faziam um enorme sucesso comercial e, por isso, era difícil realmente contê-las. Embora as publicações tenham conseguido resistir nas Províncias Unidas ou em Bengala<sup>185</sup>, a cultura popular (das castas mais baixas, na forma de poemas, mas também canções, teatro de rua, dançarinos, rituais, festivais, procissões, etc.) foi duramente reprimida ao longo do século XIX, e aos poucos foi desaparecendo (BANERJEE, 1987).

### **O começo da censura cinematográfica na Índia colonial.**

Em 1920, o governo colonial instituiu um sistema de censura sobre os filmes produzidos na Índia e importados do exterior (INDIAN, 1928<sup>a</sup>).<sup>186</sup> Terminada a primeira guerra mundial, o governo colonial estava preocupado em impedir qualquer manifestação de nacionalismo indiano, uma postura que resultou, por exemplo, no conhecido massacre de Amritsar. Havia uma censura política severa de jornais, livros, revistas e peças de teatro, de modo a conter qualquer ameaça direta ao poder colonial. A censura do cinema foi criada pelo governo colonial visando o mesmo objetivo (BHOWMIK, 2009).

Assim, a censura caía sobre qualquer traço de crítica à colonização, qualquer sugestão de revolta ou nacionalismo nos filmes indianos, mas não só: filmes americanos que contivessem mensagens minimamente libertárias também eram censurados. Os governantes britânicos estavam “ansiosos para assegurar que filmes importados criassem um retrato róseo do ocidente e das intenções das pessoas ocidentais em suas colônias” (BHOWMIK, 2009, p.40). Não é à toa que algumas das regras do conselho de censores de Bombaim eram as de censurar filmes que

(d) Levam personagens públicos a serem desprezados enquanto estiverem atuando enquanto tais, por exemplo, soldados vestindo o uniforme de Sua Majestade, pastores, ministros da Coroa, Embaixadores e representantes oficiais de nações estrangeiras, juizes, policiais, funcionários públicos do Governo, etc. [...]

(f) São [...] feitos com a intenção de fomentar a agitação social e descontentamento: (isto é, trazem não apenas cenas descrevendo de forma realista as condições difíceis em que as pessoas vivem, mas descrevem a violência que resulta de um conflito real entre Capital e Trabalho).

(g) São planejados para promover desafeto ou resistência ao Governo ou para promover uma violação do direito e da ordem (INDIAN, 1928a, p.214)<sup>187</sup>.

185 As Províncias Unidas eram uma região no norte da Índia, atualmente chamada Uttar Pradesh.

186 Embora a legislação que instituía a censura tenha sido criada em 1918, foi apenas em 1920 que os conselhos de censura começaram a operar (INDIAN, 1928a).

187 No original: “(d) *Bring into contempt public characters acting as such, e.g., soldiers wearing H.M. uniform, Ministers of religion, Ministers of the Crown, Ambassadors and official representatives of foreign nations, judges, the police, civil servants of Government, etc. [...] (f) Are calculated or possibly intended to foment social*

Um exemplo desta censura é o caso do filme americano “*Eskimo*” (W. S. Van Dyke, 1933), produzido pela Metro-Goldwyn-Mayer e avaliado em Bombaim em agosto de 1934. A cena em que um esquimó comenta que os marinheiros brancos – vilões do filme - tinham “pele branca mas corações malvados” foi censurada, assim como as cenas que deixavam implícito que os marinheiros estupravam os esquimós, ou a fala do capitão do barco chamando os esquimós de “nativos sujos”. E o filme *Fighting Blood* (Dhirubhai Desai, 1931), foi avaliado pelo conselho de Bombaim, que censurou os intertítulos que tratavam do não pagamento de impostos (THE BOMBAY, 1928-1938). Vale lembrar que um dos métodos advogados por Gandhi na luta pela independência, nessa época, era justamente o não pagamento de determinados impostos.

A censura, entretanto, não era restrita a críticas ao governo colonial. Quando a legislação que regulava a censura foi criada, o governo colonial reconheceu que, se ela fosse apresentada como sendo de natureza estritamente política, os indianos poderiam rejeitá-la. Assim, formou-se uma legislação que também buscava garantir a segurança dos cinemas e impedir cenas degradantes ou imorais (BHOWMIK, 2009). Esta legislação estava alinhada à política oficial de contenção da importação de materiais considerados obscenos, embora o governo colonial, por uma série de razões, tomasse poucas medidas práticas nesse sentido (HEATH, 2013).<sup>188</sup> Nesta categoria de cenas consideradas imorais estavam aquelas que valorizavam o crime, que fossem excessivamente violentas, em que houvesse o consumo de bebidas alcoólicas, que fossem excessivamente “passionais”, “vulgares” ou “sugestivas de imoralidade”, entre outras (INDIAN, 1928a, p.215)<sup>189</sup>. Na lista de assuntos censuráveis do conselho de censores de Bombaim em 1927, de 42 assuntos, 16 se referiam à sexualidade e quatro ao crime.<sup>190</sup>

Na era colonial, havia quatro conselhos de censores, em quatro cidades diferentes

---

*unrest and discontent: (i.e., not scenes merely depicting realistically the hard conditions under which people live, but depicting the violence that results in an actual conflict between Capital and Labour). (g) Are calculated to promote disaffection or resistance to Government or to promote a breach of law and order.”*

188 Os custos administrativos de realmente analisar a vasta quantidade de impressos na Índia, tanto produzidos localmente quanto importados, visando controlar a obscenidade, eram proibitivos, sobretudo considerando que não haveria nenhum benefício direto para o governo colonial.

189 Um exemplo pode ser dado no caso do filme *Give me your heart* (Archie Mayo, 1936), da produtora americana Warner Brothers. Em 1937, o conselho de censura de Bombaim exigiu que o filme tivesse cortada uma cena em que os personagens estão juntos na cama conversando e se beijando. O código de censura indiano não era uma exceção: códigos de outros países, nessa época, eram igualmente moralistas.

190 “(8) Exposição desnecessária de roupas íntimas femininas. [...]; (10) Figuras nuas.; (11) Vulgaridade ofensiva, e impropriedade na conduta e vestimenta.; (12) Dança indecorosa.; (13) Cenas de amor excessivamente apaixonadas.; (14) Cenas de banho passando dos limites do decoro. [...]; (28) Assuntos relativos à sedução premeditada de meninas.; (29) Cenas de ‘primeira noite’.; (30) Cenas sugestivas de imoralidade.; (31) Situações sexuais indelicadas.; (32) Situações acentuando as relações conjugais delicadas.; (33) Homens e mulheres juntos na cama.; (34) Relação sexual ilícita.; (35) Prostituição e o ato de alcovitar.; (36) Incidentes indicando a perpetração real de agressões criminais sobre as mulheres. [...]; (41) Cenas passadas em prostíbulos”. (INDIAN, 1928a, p. 215). Este código tinha muitos pontos semelhantes ao chamado código Hays (que definia o que era aceitável em filmes americanos). Ambos os códigos proibiam ofensas a qualquer nação, raça ou crença religiosa, e o código Hays também recomendava a censura às cenas de primeira noite, de detalhes de crimes, de estupro, de tortura, de sedução de moças, de casais na cama, de beijos “excessivos”, entre outras. Entretanto, a maior semelhança era com o código de censura cinematográfica do Reino Unido (BHOWMIK, 2009), o que não é surpreendente, dado que o Reino Unido era o poder colonial na Índia.

(Bombaim, Madras, Calcutá e Lahore), que avaliavam todos os filmes a serem exibidos na Índia, os quais recebiam um certificado permitindo a sua exibição em toda a colônia. Não é a toa que essas cidades, quase todas portuárias, também eram os centros das indústrias de cinema indianas mais prolíficas, e, além disso, pontos importantes do comércio e administração coloniais. Mais de 80% desses filmes eram avaliados em Bombaim. Os conselhos não tinham as mesmas normas de avaliação. Comissários de polícia e juízes locais poderiam suspender a exibição de um filme já aprovado. Isto é, a censura colonial não era centralizada (INDIAN, 1928a)

O censor não avaliava os filmes segundo critérios nativos, mas europeus. A lista de cenas proibidas do Conselho de Censores de Cinema de Bombaim era uma réplica quase exata daquela do British Board of Film Censors (Conselho Britânico de Censores de Filmes), o órgão responsável pela censura no Reino Unido (BHOWMIK, 2009).<sup>191</sup>

A censura colonial moral sobre o cinema não parece ter sido severa o suficiente para a opinião pública, e diversos editoriais e cartas de leitores da revista *Filmindia* reclamavam da excessiva leniência dos censores.<sup>192</sup> Um artigo na revista *Filmindia* afirmava: “Os censores têm de ser chicoteados para agirem de filme a filme e, normalmente, eles só descobrem que algo está errado com um filme quando a “*Filmindia*” aponta as partes reprováveis.” (FILMINDIA, v.13, n.7, p.9, 1947).<sup>193</sup> A legislação de censura em si não era questionada, mas a eficiência dos censores era criticada. O leitor Mansur Majez reclamou que ele duvidava “da habilidade do nosso Conselho de Censores. Eles não parecem ter nenhuma iniciativa própria” (FILMINDIA, v.13, n.11, p.77, 1947).<sup>194</sup> O leitor N.S. Sawant, criticando os censores “lerdos” (*sluggish*), dizia que era surpreendente que eles tivessem aprovado filmes indecentes como *Nateeja* (Najam Naqvi, 1947), *Jai Malhar* (D.S. Ambapkar, 1947) e *Meera* (Ellis Dungan, 1945) (FILMINDIA, v.14, n.1, p.67, 1948). Outro leitor, Sohan Sharma, se pergunta se os censores estavam meio adormecidos ou bêbados quando deixaram de censurar o filme *Shehnai* (P.L. Santoshi, 1947) (FILMINDIA, v.13, n.9, p.61, 1947). Como aponta Diana Heath (2013), a demanda pela censura

---

191 Quase todas as regras do código britânico foram mantidas exatamente na mesma ordem e com as mesmas palavras. A única norma ausente no código indiano é a que proíbe a exibição dos efeitos do ataque com ácido. Outra alteração é que se no código britânico a materialização de Cristo era proibida, no código indiano esta definição se amplia para incluir fundadores de todas as religiões.

192 O editorial de outubro de 1947 da revista *Filmindia* reclamava dos censores coloniais, que continuavam em atuação após a independência: “Estes mesmos censores haviam sido uma vez repugnantemente apáticos a todos os nossos protestos durante o regime britânico, que não se preocupava com a degeneração social do nosso povo desde que os filmes não propagassem os pontos de vista políticos inconvenientes.” O editorial de outubro de 1946 declarava que os censores coloniais eram “patetas” que só censuravam o nacionalismo. No original: “*These very censors were once disgustingly apathetic to all our protests during the British regime which didn’t worry about the social degeneration of our people so long as the pictures did not propagate any inconvenient political views.*”

193 No original: “*The censor inspectors have to be whipped into action from picture to picture and more often than not they discover that something is wrong with a picture only after “Filmindia” has pointed out the objectionable parts.*”

194 No original: “*I have become very doubtful about the ability of our Board of Censors. They seem to have no initiative of their own.*”

moral partia, principalmente, dos próprios indianos.<sup>195</sup> Na primeira metade do século XX, na Índia, havia uma crença forte na influência maléfica do cinema sobre as pessoas mais “vulneráveis” (analfabetos, adolescentes, pessoas cuja experiência era limitada à Índia). O ICC relata que muitos dos entrevistados afirmaram que o cinema tinha um efeito “desmoralizante” sobre o público (INDIAN, 1928a, p.109). Mesmo um dos entrevistadores do ICC afirma que há filmes americanos e britânicos com cenas de pessoas nuas, cenas da vida de criminosos, de cabarés e cenas de “*close up*”, que teriam uma “influência perniciosa” sobre os indianos (INDIAN, 1928b, v.2, p.201). Crianças e adolescentes eram considerados especialmente vulneráveis. O professor Badri Prasad Mathur, de Agra, por exemplo, declarou ao ICC em 1927: “O ideal do professor indiano é garantir que cada menino seja celibatário em pensamentos e ação, e esses filmes têm, naturalmente, um efeito perturbador sobre as mentes jovens da Índia” (INDIAN, 1928b, v.2, p.896).<sup>196</sup> A própria revista *Filmindia* publicou um artigo, em julho de 1943, denunciando os efeitos que filmes com enredos acerca de criminosos tinham sobre crianças, levando-as ao crime, e afirmando que cenas passionais faziam com que as meninas se predispusessem ao sexo e à prostituição.<sup>197</sup> Segundo o artigo, as crianças absorviam tudo o que viam nos filmes, o que marcava a personalidade delas de modo duradouro. O autor considerava tal influência bastante grave, já que era de conhecimento geral que a maioria dos filmes literalmente fedia a sexo (FILMINDIA, v.9, n.7, p.39, 1943).<sup>198</sup> Assim, a opinião pública era de modo geral favorável à censura “moral”.

Diante da censura, distribuidoras estrangeiras, ao submeter filmes importados para aprovação, muitas vezes tomavam o cuidado de previamente cortar cenas que já imaginavam que viriam a ser condenadas. No caso dos filmes indianos, os próprios produtores se autocensuravam, visto que as condições de produção já eram suficientemente adversas para se correr o risco de ter um filme proibido (BHOWMIK, 2009). De 1944 a 1945, por exemplo, o governo colonial exigiu que os produtores obtivessem uma licença antes da compra de filme virgem (REPORT, 1951), o que fez com que houvesse uma redução na produção: apenas 99 filmes

---

195 Nas entrevistas realizadas pelo ICC (INDIAN, 1928b), muitos entrevistados pediram uma censura mais intensa sobre o cinema, como R.M. Tagore: “Filmes que retratam paixão sem limites e paixão sexual pervertida fazem mal. Eu queria que a censura fosse mais rígida e dura.” (INDIAN, 1928b, v.2, p.1014). No original: “*Films depicting unrestricted passion and perverted sexual passion are harmful. I wish the censorship were more rigid and strict.*” O entrevistado Narinjan Singh Bedi, diretor de escola, também disse que achava que a censura deveria ser mais rígida, que as cenas de beijo deveriam ser proibidas e que as cenas de amor deveriam ser menos passionais. Em sua opinião, vendo estas cenas os indianos corriam o risco de adotarem os costumes ocidentais (INDIAN, 1928b, v.2, p.325)

196 No original: “*The ideal of the Indian teacher is to see that every boy is celibate in thought and deed and such pictures have naturally a disturbing effect upon young Indian minds*”

197 “Kismet” providencia uma sala de aula para criminosos! Evidência surpreendente prova que filmes sobre bandidos são um mal social! Pais devem salvar seus filhos agora!” (*Filmindia*, v.9, n.7, 1943, p. 31). O artigo, anônimo, contém o depoimento de diversas crianças e adolescentes delinquentes e a opinião de especialistas americanos. *Kismet* (Gyan Mukherjee, 1943) foi um dos maiores sucessos de bilheteria do cinema indiano. O filme conta a história de um jovem ladrão que se apaixona por uma cantora.

198 No original: “*It is a well-known fact that most of our films literally reek with sex.*” O autor se referia a filmes indianos.

indianos foram lançados em 1945, em contraste com 1943 (159 filmes) e com 1946 (200 filmes). Assim, a rigidez da censura resultava em autocensura – uma parte de seus efeitos, portanto, não é visível nas tabelas. Poucos filmes sofriam cortes antes de 1947, em comparação com a era pós-colonial. Em 1946, por exemplo, no fim da era colonial, dos 2617 filmes avaliados, apenas 35 tiveram cenas cortadas a pedido dos censores, e somente um foi proibido. Em 1948, já após a independência, dos 3699 filmes avaliados, 464 tiveram cenas cortadas e 12 foram inteiramente proibidos (REPORT, 1951).

### A censura e o beijo no cinema

Um exemplo de como funcionava a censura durante a era colonial é o caso da representação do beijo no cinema. Entre os anos 1920 e 1930, ocasionalmente ocorria a representação de cenas de beijo em alguns filmes indianos.<sup>199</sup> Nos anos 30, entretanto, a representação do beijo no cinema foi se tornando cada vez mais rara, e parece ter sumido completamente ainda nesta década. Embora o beijo no cinema fosse de fato censurado a partir da independência da Índia em 1947, isso nem sempre havia ocorrido na era colonial. A duração do beijo, sua intensidade e seu contexto eram fatores que os censores coloniais levavam em conta. Os beijos em *Shiraz* (Franz Osten, 1929) e em *A Throw of dice* (Franz Osten, 1928), por exemplo, não duram mais do que cinco segundos.<sup>200</sup> O mesmo pode ser dito do beijo de Devika Rani e Himansu Rai em *Karma* (John Hunt, 1933), embora este tenha uma duração um pouco maior. Os censores geralmente censuravam cenas em que os beijos fossem motivados por luxúria, ou estivessem no contexto de uma vida devassa. No caso do filme *Dagabaj Dushman* (Kantilal Patel, 1931), para trazermos um exemplo, os censores exigiram que a cena em que o herói Jalim, bêbado, abraçava e beijava a dançarina Mohini fosse reduzida (THE BOMBAY, 1928-1938, p.2370).

Apesar das cenas de beijo, os filmes *Heer Ranjah* (Waris Shah, 1929), *Karma* (John Hunt, 1933), *Shiraz* (Franz Osten, 1929), *A Throw of Dice* (Franz Osten, 1928) e *Zarina* (Ezra Mir, 1932) passaram sem cortes (THE BOMBAY, 1928-1938). Por outro lado, o roteirista I.K. Yajnik afirmou que os censores não permitiam cenas de beijos e abraços (e cenas de sangue) nos filmes indianos na mesma medida que eles permitiam nos ocidentais – os censores eram mais rígidos com os filmes indianos (INDIAN, 1928b, v.1, p.226). Ele reclamou, inclusive, que os censores haviam cortado uma cena de beijo de seu filme *The Nurse* (Mohan Dayaram Bhavnani, 1927),

199 Bose (2006) afirma que estas cenas eram comuns na época, mas cita apenas dois filmes com cenas de beijo, *Anarkali* (R.S. Choudhury, 1928) e *Heer Ranjah* (Waris Shah, 1929). Ao longo da pesquisa, encontrei apenas outros cinco filmes que continham cenas de beijo: *Karma* (John Hunt, 1933), *Shiraz* (Franz Osten, 1929), *A Throw of Dice* (Franz Osten, 1928), *Pati Bhakti* (J.J. Madan, 1922) e *Zarina* (Ezra Mir, 1932). A tese de Bhaumik (2001) também menciona beijos em *Karma* e *Zarina* e nos filmes do produtor Madan, mas não deixa claro o quanto beijos eram comuns. Bhaumik (2001) cita um artigo de 1933 em que o redator reclama que todos os filmes mudos terminavam em um beijo na boca entre herói e heroína, mas Bhaumik não reproduz o artigo todo e não está claro se o jornalista se referia a filmes indianos ou estrangeiros (provavelmente a indianos). Dado que quase não restam filmes mudos produzidos em Bombaim, provavelmente nunca saberemos a real frequência dos beijos no cinema mudo.

200 *Shiraz*, *Karma* e *A Throw of Dice* foram todos coproduções entre Índia, Reino Unido e Alemanha, com elenco e roteirista indianos e técnicos europeus. *Heer Ranjah* era uma produção inteiramente indiana, assim como *Anarkali*.

enquanto cenas semelhantes em filmes ocidentais eram permitidas. O que fica claro é que não havia uma aplicação constante, uniforme, da censura.<sup>201</sup> Talvez alguns censores concordassem com o líder do partido nacionalista Swaraj, que havia dito que cenas românticas estavam “deslocadas” em filmes indianos (INDIAN, 1928b, v.1, p.226). Outros poderiam concordar com o cineasta D. Phalke, que declarou que cenas de beijo deveriam ser cortadas porque elas poderiam causar uma “impressão ruim” em crianças e adolescentes, embora ele mesmo, por já ter vivido no Ocidente e estar acostumado aos costumes estrangeiros, não visse nada demais nesse tipo de cena. (INDIAN, v.3, p.885). O depoimento de Phalke também revela que a ausência de beijos no cinema era, até certo ponto, uma questão cultural de alguns cineastas – embora não de todas as pessoas envolvidas no cinema.<sup>202</sup> Esse era o caso de Yajnik: “A cena de amor progride e naturalmente atinge o seu clímax no beijo e no abraço. [...] sinto que seria completamente errado e inteiramente artificial retirar cenas de beijos e abraços”(INDIAN, 1928b, v.1, p.226).<sup>203</sup>

Uma das razões para o desaparecimento dos beijos no cinema foi, provavelmente, a mudança na composição do público e na dos trabalhadores da indústria após o advento do uso do som no cinema indiano. Segundo Bhaumik (2001), com a chegada do som, em 1931, houve uma grande expansão do número de espectadores na Índia, que passou a incluir as classes hindus mais abastadas, de castas altas, diferentemente da época anterior, quando o público era majoritariamente composto de pessoas mais pobres. Essas pessoas educadas, com diploma universitário, também entraram para a indústria como técnicos, produtores, atores, críticos, financiadores e diretores, e, eventualmente, dominaram as associações da indústria<sup>204</sup>. A burguesia nacionalista também passou a se interessar pelo cinema, mas essa elite era mais conservadora, como vimos.<sup>205</sup>

A ausência das cenas de beijo nos filmes indianos não passou despercebida. Em 1942, Sushila Rani, na época secretária da revista *Filmindia*, escreveu um artigo na revista reclamando

201 Sharma (2009) aponta que os discursos e práticas de censura durante a Índia colonial estavam longe de ser homogêneos ou unânimes.

202 A atriz indiana Nimmi conta em entrevista que nos anos 1950, ela foi convidada a fazer filmes no exterior, mas recusou porque não queria fazer a “cena de beijo” (NIMMI, 2013).

203 No original: “*A love scene progresses and it naturally reaches its climax in kissing and embracing.[...] I feel that it would be quite wrong and thoroughly artificial to keep out kissing or embracing scenes.*”

204 Os atores Ashok Kumar e Prithviraj Kapoor (pai de Raj Kapoor, o diretor cujo filme analisaremos no capítulo seguinte) foram dois destes jovens hindus com diploma universitário e de classe média e casta alta que foram atraídos para o cinema de Bombaim. Nos anos 1920 e 1930, como aponta Bhaumik (2001), a indústria estava em busca de respeitabilidade. Uma das estratégias era, justamente, contratar jovens com educação universitária, mesmo sem experiência. Isso pode ser visto em um anúncio na revista *Filmindia* de julho de 1946, em que o produtor R.D. Pareenja busca uma “jovem educada” e “de boa família” para estrelar seu próximo filme. Muitos desses jovens vinham de outras regiões da Índia, sobretudo do Norte da Índia, da Bengala e do Punjab, como os próprios Prithviraj Kapoor e Ashok Kumar, porque nestas regiões se falava Urdu com o sotaque considerado ideal.

205 Um dos atores mais famosos da época, Ashok Kumar, que vinha de uma família de classe alta da Bengala, pediu ao produtor que não o fizesse abraçar a heroína (BOSE, 2006). Muitos dos entrevistados do ICC eram pessoas educadas e bastante conservadoras. O professor Habib Ahmad Alavi afirmou que abraçar e beijar uma mulher era um pecado para muçulmanos como ele, e que filmes não deveriam mostrar nem mesmo beijos na bochecha (embora beijos na testa fossem aceitáveis) (INDIAN, 1928b, p. 403).

de uma “notável ausência em nossos filmes”. O artigo, intitulado “Dê-nos um beijo de verdade – um apelo por mais realismo”<sup>206</sup> foi relativamente controverso, e vários leitores enviaram cartas com críticas ou louvores. Sushila Rani criticava as cenas românticas dos filmes da época, em que os personagens expressavam seu amor um pelo outro cantando, sem se tocarem. Para Sushila Rani, não era natural que um casal apaixonado mantivesse tanta distância entre si, e ela perguntava: “Quais de vocês, que já estiveram apaixonados, podem dizer honestamente que não sentiram o desejo de beijar?”<sup>207</sup> (FILMINDIA, v.8, n.10, 1942, p.33) E ela afirma: “em uma cena romântica, o beijo não deve ser considerado como algo extraordinário. [...] Se isso pode ser feito na vida, por que não em filmes?”<sup>208</sup>

Alguns leitores da revista *Filmindia* também estranhavam a ausência dos beijos nos filmes indianos, e perguntavam a razão disso ao editor que, aliás, até 1940 publicava uma coluna na *Filmindia* chamada *Kicks and kisses*, com inúmeras piadas sobre beijos. Baburao Patel às vezes respondia que era devido à censura<sup>209</sup>, mas, às vezes, declarava que era porque o beijo não fazia parte da cultura indiana:

O Ocidente é um mundo materialista em que trocas concretas são toleradas até mesmo para estabelecer valores emocionais. [...] Beijar no Ocidente é um gesto barulhento e visível, moldado no modo materialista habitual deles [...] No Oriente, o amor é uma emoção espiritual abstrata [...] Quando as mulheres indianas amam, elas veneram e não se abandonam em beijos ruidosos (FILMINDIA, v.12, n.5, 1946, p.19).<sup>210</sup>

Esta opinião de Baburao Patel era comum. Como escreveu Sushila Rani, na “Índia há um equívoco estranho sobre o beijo - de que é feito apenas no Ocidente ‘imoral’, e que, portanto, deveríamos abster-nos de mostrá-lo em nossos filmes indianos” (FILMINDIA, v.8, n.10, 1942, p.31).<sup>211</sup> Nos anos 40, portanto, a sexualidade foi definitivamente eliminada do conceito que muitos indianos nacionalistas faziam do que constituiria uma identidade indiana. Partha Chatterjee

206 No original: “*Give Us A Real Kiss: A plea for more realism*”

207 No original: “*which of you, who have been in love, can honestly say that you have not felt the desire for kissing?*”

208 No original: “*in a love scene, kissing should not be considered as anything out of the way.[...] If it can be done in life, why not in pictures?*”

209 “Os nossos ministros do Partido do Congresso ficaram presos tempo demais para se lembrarem de suas primeiras emoções ao beijar. Um beijo é, portanto, banido como uma reforma social” (FILMINDIA, v.14, n.5, 1948, p.31). No original: “*our Congress ministers have been in jail too long to remember their early thrills of a kiss. A kiss is therefore banned as a social reform*”

210 A revista *Picture Post* de abril de 1943 critica o beijo no filme indiano *Pahili Manglagour* (apenas perceptível na trilha sonora) de modo semelhante, afirmando que, por uma questão de decência, os casais indianos não se beijavam em público, ao contrário dos ocidentais. No original: “*The West is a materialistic world in which concrete exchanges have to be indulged in even to establish emotional values. The Western love has to be seen before it is believed. Kissing in the West is a noisy and visible gesture, fashioned in their usual materialistic strain, to prove even to the blind that love has been delivered on both sides. In the East, love is an abstract spiritual emotion which is often difficult to discover even in the tearful eyes of the beloved. Women in our country consider it vulgar even to bring their heart into their eyes to prove that they love their man. Theirs is a silent, secretive and spiritual emotion. When Indian women love, they worship and don’t indulge in noisy kisses.*”

211 No original: “*In India, there is a strange misconception about kissing — that it is done only in the “im-moral” West, and therefore we should abstain from showing it in our Indian pictures.*”

(1993) descreve como o nacionalismo indiano separou a cultura em duas partes: uma material e uma espiritual. No caso da cultura “material” – a ciência, o comércio, a indústria, a tecnologia, a administração – seria necessário adotar o padrão ocidental, porque tinha sido exatamente devido a esta cultura material que o Ocidente havia dominado o mundo. Não seguir o padrão ocidental poderia levar a Índia a ser novamente subjugada. Mas adotar todos os aspectos da cultura ocidental ameaçaria a identidade nacional. Como vimos na citação de Baburao Patel sobre as diferenças entre o amor na Índia e no ocidente, o nacionalismo indiano proclamava que, no domínio espiritual, o Oriente era superior ao Ocidente. Segundo Chatterjee (1993, p.120), “o que era necessário era cultivar as técnicas materiais da civilização ocidental moderna, ao mesmo tempo que reter e fortalecer a essência espiritual distinta da cultura nacional<sup>212</sup>”. A identidade indiana estaria nesta essência espiritual, no domínio da vida privada. Da mesma forma, houve uma separação entre os sexos: o homem podia circular pelo mundo material ocidentalizado, mas a mulher se tornou o centro do domínio espiritual, que tinha de ser preservado da ocidentalização. Muitos filmes indianos, no final dos anos 40 e início dos anos 50, tratam da ameaça da ocidentalização da mulher, sendo *Andaz* (Mehboob Khan, 1949) o mais famoso. Não é à toa que os homens indianos se vestiam à moda ocidental, mas as mulheres indianas continuaram a usar o tradicional *saari* nos filmes e na vida real (figura 10).

O caso da esposa de Baburao Patel, Sushila Rani, é ilustrativo. Sushila Rani, jornalista e secretária da *Filmindia* e atriz nos filmes de Baburao Patel (*Draupadi* e *Gvalan*), era retratada como um exemplo desta mulher educada, mas modesta, que não deixava a carreira interferir nas suas responsabilidades no lar. Quando, por exemplo, ela foi apresentada ao público, em agosto de 1942, como a nova secretária da *Filmindia*, afirmou que tinha sido procurada pelos estúdios para trabalhar como atriz, e, inicialmente, a ideia de seguir essa carreira havia sido tentadora. Entretanto, havia concluído que não era uma boa ideia, pois “percebeu que, depois de aparecer nas telas, muitas de nossas atrizes perdem o amor pelo lar; elas desejam publicidade, nome, fama e dinheiro e, ao se assegurar dessas coisas, perdem de vista o princípio fundamental de que todos os esforços humanos deveriam eventualmente contribuir para construir um lar em que paz e amor reinem<sup>213</sup>” (FILMINDIA, v.8, n.8, 1942,p.30). Mais tarde, quando ela atuou nos filmes de Baburao Patel, o diploma de Sushila Rani em Biologia e o seu talento artístico foram ambos elogiados pela revista, mas deixando claro que “a associação dela com a tela era mais um hobby ocasional. Ela não está na tela para uma carreira<sup>214</sup>” (FILMINDIA, v.12, n.2, 1946, p.46). Após o casamento com Baburao Patel, ela passou a não assinar mais artigos, embora continuasse a contribuir anonimamente para a revista. Quando um leitor questionou Baburao sobre isso,

212 No original: “*What was necessary was to cultivate the material techniques of modern Western civilization while retaining and strengthening the distinctive spiritual essence of the national culture.*”

213 No original: “*I have noticed that after joining the screen, quite a few of our actresses lose their love of the home, they hanker after publicity, name, fame, and money and while securing these things lose sight of the fundamental principle that all human efforts should eventually contribute to build a home with peace and love reigning in it.*”

214 No original: “*Besides her association with the screen is more in the nature of a seasonal hobby. She is not on the screen for a career.*”

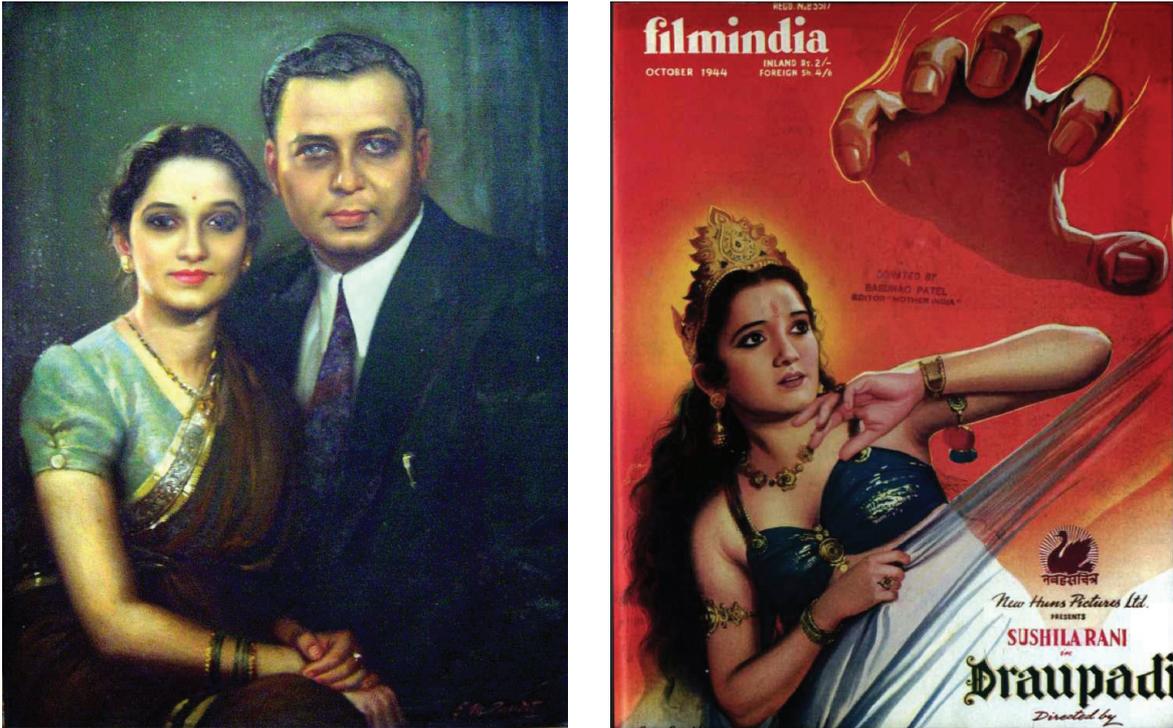


Figura 10. À esquerda: Sushila Rani e Baburao Patel em quadro pendurado na residência do casal. À direita: Sushila Rani como Draupadi (heroína do épico hindu Mahabharat) em capa da Filmindia de outubro de 1944. Fonte: Mukherjee (2014)

ele respondeu: “As pessoas só escrevem para ganhar a vida, como eu faço.”<sup>215</sup> (FILMINDIA, v.14, n.1, 1948, p.23). É importante ressaltar que Sushila Rani não estava na “tela para uma carreira” porque a carreira artística era mal vista na Índia da época – moças de boa família não se tornavam atrizes, que eram consideradas como se fossem prostitutas. Quando a música e a dança passaram a ser vistas como parte da cultura nacional, ocorreu uma mudança: essas, tradicionais áreas de trabalho de cortesãs passaram a ser realizadas por moças cultas como hobby. Apenas cortesãs cobravam por esse tipo de trabalho, e, neste caso, a distinção entre “a carreira” e o “hobby”, entre cobrar ou não pela atividade artística, também marcava uma diferenciação entre a prostituta e a moça distinta.

O nacionalismo, na Índia, tinha uma atitude bastante conservadora em relação às crenças e práticas sociais, tendendo a defender tudo que fosse tradicional – toda tentativa de mudança de costumes era vista como uma ocidentalização, a ser, portanto, rejeitada (CHATTERJEE, 1993). O beijo no cinema, visto como uma destas imitações dos costumes “imorais” do ocidente, tinha, portanto, que ser eliminado das telas indianas. Isso fica claro também nas cartas dos leitores.<sup>216</sup>

215 No original: “*People only write for a living as I do.*”

216 O entrevistado do ICC Narinjan Singh Bedi relata que em 1926, em sua cidade (Peshawar), houve protestos em relação a cartazes de filmes com os atores se beijando. Ele conta ainda que houve campanhas de grupos para impedir que mulheres fossem ao cinema – temia-se que os muçulmanos desta cidade assediasses as meninas, embora as salas de cinema tivessem exhibições especiais apenas para mulheres (*zenana shows*). Assim, em 1928, as mulheres de Peshawar não iam mais ao cinema, embora elas o fizessem antes de 1926 (INDIAN, 1928b, v.2, p.323)



Figura 11. Em *A Throw of a Dice* (1929), a cena de beijo é vista principalmente em plano médio e dura cinco segundos, sendo, portanto, explícita para os padrões da época.

O fato de Baburao Patel ter parado de publicar a coluna *Kicks and Kisses* depois de 1940 indica que foi nesta época em que ele mesmo começou a se envolver com o nacionalismo. A mudança de atitude de Baburao Patel – “agora puritano” – foi criticada em um artigo escrito pelo roteirista Pandit Indra, publicado na *Filmindia* em abril de 1947, em resposta à crítica negativa de seu filme *Panihari* (Gunjal, 1946), considerado imoral por Baburao Patel. Pandit Indra começa seu artigo reclamando da “campanha de purificação” de Baburao e dos ministros indianos (“é uma farsa da parte do editor e dos ministros dizer que o entretenimento é ruim para a nação”) e afirma que eles não podem condenar seu filme antes de condenarem a literatura indiana antiga “que até agora representa corretamente nossa cultura e nossos sentimentos” (FILMINDIA, v.13, n.4, 1947, p.47).<sup>217</sup> Citando diversos trechos sobre o ato sexual em poesias milenares, e as esculturas de pessoas nuas nos templos indianos, ele encerra conclamando o editor e os ministros a mudarem seu modo de ver a vida, senão a população indiana ficaria “faminta por sexo”, com resultados “trágicos”. O artigo de Pandit Indra foi condenado por todos os leitores que tiveram suas cartas publicadas sobre o assunto: alguns inclusive sugeriram que ele fosse chicoteado. A Índia das poesias eróticas não tinha mais espaço na Índia dos anos 1940.

A questão do beijo na *Filmindia* pode ser vista como parte da preocupação da classe média indiana com a modernização ocidentalizante na Índia nos anos 1940. De modo semelhante a Chatterjee (1993), Gaonkar (1999) distingue modernidade social de modernidade cultural, uma distinção que será útil para entendermos a posição da revista *Filmindia* em relação à ocidentalização.<sup>218</sup> Gaonkar explica que a modernidade social está ligada a transformações cognitivas

217 No final da era colonial, em 1946, o governo colonial, buscando apaziguar os indianos, apontou alguns membros do Partido do Congresso para ministérios menores. Foi assim que o nacionalista Morarji Desai se tornou o ministro responsável pela censura. No original: “It is humbug on the part of the editor and the ministers to feel that entertainment is bad for the nation.” No original: “which till now represents rightly our culture and sentiments.”

218 É importante deixar claro que a modernidade não é necessariamente ocidental. Cada país vai ter sua



Figura 12. Nos anos 1940, o gênero cinematográfico dominante era o social film, no qual, sem beijar, herói e heroína cantavam um para o outro. Esta cena romântica do filme *Lahore* (1949), que analisaremos no quarto capítulo, é típica do gênero. Notem que o casal não se toca, e que eles cantam em um jardim. O jardim é a localização privilegiada para estas cenas, seguindo uma tradição que remete à representação do romance de Radha e Krishna nas poesias medievais do gênero devocional e à poesia medieval persa (que influenciou consideravelmente a poesia em Urdu), nas quais jardins, rios e florestas eram importantes na representação do amor.

tais como a aquisição de uma consciência científica, de uma visão de mundo secular, de racionalidade, de se ver como um indivíduo à parte. Também envolve transformações sociais como tais como o estabelecimento do estado de direito, do estado burocrático, de economias de mercado, de alfabetização e urbanização. A modernidade cultural, por sua vez, vinha da oposição de artistas e escritores ocidentais de vanguarda à ordem burguesa que criava a modernidade social. Esta modernidade cultural se concentrava na exploração do eu interior e na realização deste eu. Era individualista, como a modernidade social, mas aqui o foco não era na prosperidade individual mas no cultivo do eu. A modernidade cultural também era sobre um modo de ver a vida.

A autoexploração e a autorealização eram o foco. Nesta busca por si mesmo, a expressão espontânea e autêntica era valorizada, assim como a gratificação sem travas dos impulsos criativos e carnisais. [...] Não havia nenhum limite estético que não pudesse ser transgredido, nem normas morais que não pudessem ser subvertidas. (GAONKAR, 1999, p.2)<sup>219</sup>

Gaonkar (1999) afirma que esta modernidade cultural era rejeitada pela classe média indiana, embora a modernidade social fosse adotada. Já Gandhi rejeitava a modernidade social, mas, nisso, ele foi criticado por indianos das gerações seguintes. Baburao Patel, como seus pares, adotava a modernidade social e, de um modo geral, rejeitava a modernidade cultural, o

---

própria modernidade. Entretanto, a modernidade que estamos discutindo neste caso específico, a da Índia da segunda metade dos anos 1940, era a modernidade que veio como produto da colonização. A modernidade da qual Baburao Patel e seus leitores falavam estava diretamente relacionada à influência dos britânicos.

219 No original: “*Self-exploration and self-realization were its primary concern. In this quest for the self, a high premium was placed on spontaneous expression, authentic experience, and unfettered gratification of one’s creative and carnal urges. Imagination was an ally, and reason was an obstacle. There were no aesthetic limits that could not be transgressed, no moral norms that could not be subverted.*”

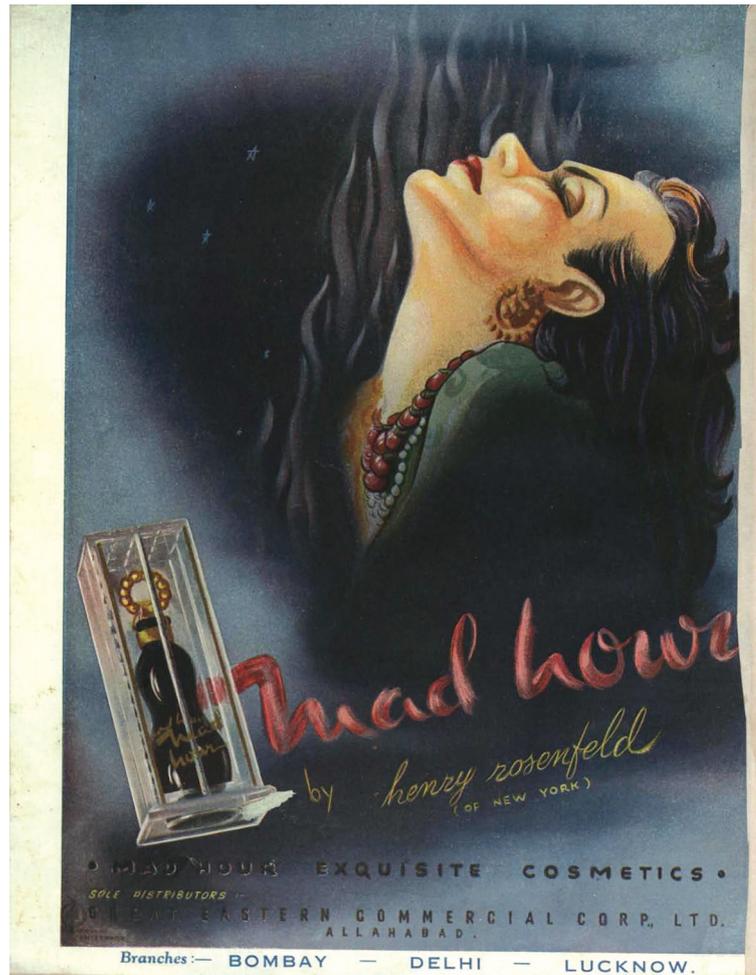


Figura 13. Esta propaganda do perfume americano Mad Hour, publicada na *Filmindia* (FILMINDIA, v.13, n.7, p.66, 1947) era um exemplo da modernidade cultural que a revista criticava, apesar de publicar esse tipo de propaganda. Na modernidade cultural, a identidade gira em torno da própria pessoa, não do outro. Assim, a propaganda de Mad Hour não faz nenhuma referência a homens, mas apenas ao êxtase da mulher. Seu cabelo solto, lábios vermelhos e olhos fechados também trazem consigo a sugestão de sexualidade. As joias grandes indicam uma vida de luxo. O texto escrito à mão “Mad Hour” em vermelho borrado também parece conotar um estilo de vida sensual e livre. Tudo, o cabelo com duas cores, o desenho do odor se espalhando, os dois colares, denota um excesso.

que se refletia em seus textos na revista *Filmindia*.<sup>220</sup> O beijo em público, na Índia da época, era um exemplo de modernidade cultural. Na verdade, qualquer namoro, na época, estava ligado à modernidade cultural, porque não havia espaço para o amor em uma sociedade de casamentos arranjados. O próprio ministro do interior de Bombaim (Morarji Desai) buscava eliminar a modernidade cultural no campo dos relacionamentos ao censurar “todas as cenas sugestivas de amor e romance” (FILMINDIA, v.14, n.5, p.3, 1948).<sup>221</sup> Isto é, ao menos uma parte do governo buscava favorecer a manutenção das formas tradicionais na vida pessoal.

220 A modernidade cultural não era de todo rejeitada, entretanto: Baburao Patel aprovava que os jovens escolhessem eles mesmos com quem casar, e vimos como ele aconselhou um rapaz a encontrar sua esposa e ir ao cinema apesar da oposição de seus pais. Tradicionalmente, os jovens deviam obediência absoluta aos seus pais.

221 No original: “to suppress all scenes suggestive of love and romance”

### A censura após a independência

Após a independência, a censura continuou sem que sua estrutura administrativa fosse modificada pelo governo indiano, como pode ser visto pelo fato dos registros de censura do conselho de Bombaim de 1943 a 1949 estarem em um mesmo livro. De fato, em 1951, as normas de censura vigentes em 1927 continuavam exatamente as mesmas, com o mesmo fraseado, inclusive aquelas que proibiam a representação negativa de soldados e funcionários da coroa inglesa. A manutenção da ordem social continuou sendo a principal função da censura. A lista de temas censuráveis também continuava a mesma, embora em uma ordem diferente. Por exemplo, a “crueldade contra animais”, que era número 2 em 1927, passou a ser número 27 em 1951. O “tratamento irreverente de assuntos sagrados” e a “materialização da figura convencional do fundador de qualquer religião” passaram a ser os números 2 e 3, em relação à sua posição anterior de 3 e 42, respectivamente. Os temas relativos à sexualidade passaram a ocupar as posições seguintes. Ainda que não seja possível saber quando esta modificação foi feita (antes ou depois da independência), a alteração da ordem dos itens parece indicar uma mudança de prioridades; questões religiosas parecem ter ganhado importância, assim como a contenção da sexualidade.

Outra diferença em relação às listas dos relatórios de 1927 e 1951 é a de que novos itens foram adicionados à segunda lista:

- (43) Combate Brutal
- (44) Referências a operações ilegais e controle de natalidade
- (45) Chantagem associada com a imoralidade.
- (46) Casamento informal e amor livre.
- (47) Temas sórdidos sem alívio.
- (48) Detalhes desagradáveis de operações médicas.
- (49) Estudos biológicos íntimos impróprios para exposição geral.
- (50) Má administração grosseira da justiça. (REPORT, 1951, p.294)<sup>222</sup>

Se as proibições das cenas de lutas brutais e de justiça mal administrada remetem ao esforço pela manutenção da lei e da ordem (que era a principal função da censura, como vimos), pelo menos um quarto das novas proibições estavam relacionadas à tentativa de conter formas de relacionamento sexual. Tanto o aborto e métodos anticoncepcionais quanto o “amor livre” estavam ligados a uma sexualidade sem fins de procriação. Em relação aos “estudos biológicos íntimos”, que sugerem filmes pornográficos com um disfarce científico, e “chantagem associada à imoralidade”, vemos novamente uma tentativa de eliminar a sexualidade do cinema. Quanto aos temas “sórdidos”, a expressão é suficientemente vaga para permitir a proibição de diversos temas.

A censura pós-colonial seria criticada pela *Filmindia* porque ela ainda funcionava como uma censura imperialista, censurando filmes com temas patrióticos, mesmo após a independência. “Sabemos de vários produtores que estão pensando em usar temas como a vida

222 No original: “(43) Brutal fighting (44) References to illegal operations and birth control (45) Blackmail associated with immorality. (46) Companionate marriage and free love. (47) Unrelieved sordid themes. (48) Unpleasant details of medical operations. (49) Intimate biological studies unsuitable for general exhibition. (50) Gross travesties of the administration of justice.”

daquele mártir patriótico, Sardar Bhagat Singh, mas que hesitam por causa do medo da censura” (FILMINDIA, v.14, n.5, p.3, 1948). Outra crítica era a de que filmes estrangeiros que ofendiam povos não brancos ou asiáticos eram liberados sem cortes (como *Unconquered*, de Cecil B. DeMille, 1947), exatamente como na época colonial, em que filmes pró-império como *Gungadin* (George Stevens, 1939) e *The Drum* (Zoltan Korda, 1938) tiveram autorizadas suas exibições..

### O ministro Morarji Desai

Morarji Desai, que era o ministro responsável pela censura no período pesquisado, de 1946 a 1949 (ele deixou o cargo em 1952)<sup>223</sup> - era um dos membros do Partido do Congresso. Ele foi preso pelo governo colonial durante o início dos anos 1930 e, novamente, nos anos 1940 (de 1941 a 1945), devido à sua participação na luta pela independência. Uma jornalista que o entrevistou para a *Filmindia*, em novembro de 1946, o descreveu como “ascético” e “puritano”. Anos mais tarde, ele declararia: “meu único interesse em continuar na política é o de trazer moralidade” (apud THOMAS, 2013)<sup>224</sup>. Discípulo de Gandhi (THOMAS, 2013), em sua autobiografia, Morarji Desai conta que se tornou celibatário em 1928, após o nascimento de seu quinto filho, decidindo usar o autocontrole como método anticoncepcional: “como resultado da aceitação destes princípios, meu controle sobre minha mente melhorou e minha força física também aumentou. Não há dúvidas de que isso se deveu em grande medida ao impacto dos escritos de Gandhi sobre mim (DESAI, 1974, p.66).” Mas sua atitude em relação ao cinema era diferente daquela de Gandhi, porque, ao contrário do mestre, ele não era contra o cinema nem contra o entretenimento (DESAI, 1974, p.223). Gandhi tinha declarado ao ICC, em 1927/1928, que nunca tinha ido ao cinema, e que considerava que o cinema fazia mal: “O bem, se é que ele fez algum, resta a ser provado (apud BOSE, 2006, p.162).”<sup>225</sup> Em entrevista à *Filmindia*, questionado sobre a afirmação de Gandhi, Morarji Desai explicou que, diferentemente de Gandhi, ele acreditava que num estado moderno e progressivo, o cinema poderia ser usado como um meio de educação poderoso, com imensas possibilidades (FILMINDIA, v.12, n.11, p.51, 1946). Mas ele considerava a maioria dos filmes produzidos “pseudo-históricos, antissociais e anti-culturais” (FILMINDIA, v.12, n.11, p.49, 1946). Desai afirmou também que, no futuro, apenas filmes educacionais e com “valores recreativos saudáveis” seriam permitidos. Para atingir este objetivo, seria necessária a censura. Escrevendo sobre esta época anos mais tarde, em sua autobiografia, ele explica que se envolveu pessoalmente nesta tarefa:

223 Décadas mais tarde, depois de ocupar diversos cargos, e estabelecer a proibição do álcool em Bombaim, ele viria a ser primeiro-ministro da Índia. Ele também é conhecido por seu livro sobre a terapia com urina.

224 No original: “*My only interest in remaining in politics is to bring in morality.*”

225 Muitos políticos concordavam com Gandhi. O ministro da saúde de Bihar declarou na revista *Filmindia*: “O cinema, como as drogas intoxicantes, é um negócio que prospera a partir da fraqueza das mentes das massas” (FILMINDIA, v.15, n.3, p.43, 1949). No original: “*Cinema, like intoxicating drugs, is a business which prospers on the weaknesses of the mass mind.*” No original, a frase de Gandhi: “*But even to an outsider the evil it has and is doing is patent. The good, if it has done any at all, remains to be proved*”

Muitos filmes que estavam sendo produzidos levariam a sociedade a seguir um mau caminho e também seriam prejudiciais à manutenção da moralidade social. Algumas das cenas eram tais que encorajariam a execução de ofensas criminais. A música cinematográfica também era de natureza baixa. Eu, portanto, pessoalmente examinei filmes repreensíveis desta natureza e ordenei a remoção das cenas censuráveis (DESAI, 1974, p.223).

### A “campanha pela purificação”

Como foi dito, nos anos 1940, o editor da *Filmindia*, Baburao Patel, começou uma “campanha pela purificação” (“*purity drive*”, como ele a denominava) para conscientizar os censores a remover “a imundície de nossos filmes”<sup>226</sup> (FILMINDIA, v.13, n.4, 1947, p.9) e garantir que a indústria realizasse filmes “limpos” (“*clean*”). A oposição limpo/imundo (*clean/filthy*) era um instrumento recorrente nessa campanha, mas também era muito usada pelos leitores da revista nessa época<sup>227</sup> - claramente, tratava-se de uma formação discursiva.<sup>228</sup> A campanha de Baburao era apenas mais uma peça nessa formação.

Os filmes sujos e condenáveis, que estão degradando as vidas e morais do nosso povo, estão correndo soltos em grande número (R. Agnihoj, ministro de obras públicas do Estado das Províncias Centrais e Berar, apud FILMINDIA, v.15, n.3, p.45, 1949).<sup>229</sup>

Consideremos a crítica de uma canção do filme “*Mun-Ki-Jeet*” (W.Z. Ahmed, 1945), publicada em janeiro de 1947 pela *Filmindia* na coluna “Bombay Calling”. A revista já tinha publicado uma crítica ao filme como um todo em 1945. Neste segundo artigo, em 1947, “Judas” abordou apenas esta canção. A coluna começa reclamando que a censura não cortou esta cena do filme quando ele foi lançado, em 1945, nem em 1946 (“Em novembro de 1945, sem os ministérios populares no poder, era de se esperar demais que os censores entendessem o inglês muito simples de nossa crítica”<sup>230</sup> FILMINDIA, v.13, n.1, 1947, p.15). Após reproduzir a letra da canção completamente na língua hindi, a coluna a reproduz na íntegra traduzida para o inglês (abaixo, a tradução da canção e de uma parte da crítica em português):

1. Venha, olhe para a flor vertiginosa dos meus seios jovens,

226 No original: “*filth from our pictures*”.

227 Um exemplo pode ser visto na carta de O.P. Varma: “É muito gratificante [...] que o ministério popular de Bombaim tenha começado com seriedade a revisão e eliminação de porções imundas de filmes, numa ação retroativa.” (*Filmindia*, v. 13, n.3, 1947, p.68). No original: “*It is very gratifying [...] that the popular ministry of Bombay have started in right earnest the reviewing and axing of filthy portions of motion pictures with retrospective effect.*”

228 Milton Pinto (1999) explica que o termo *formação discursiva* atualmente foi substituído por *arquivo*, mas achei que no contexto da minha tese, o termo *arquivo* poderia ser confundido com o outro significado da palavra, “lugar que reúne documentos”.

229 No original: “*The objectionable and filthy pictures, which are degrading the lives and morals of our people, are running unhampered in quite a good number*”.

230 No original: “*In November 1945, without the popular ministries in power, it was too much to expect the censors to understand the very simple English of our review*”

2. Venha olhar para a flor dos meus seios pecadores,
  3. Os meus seios são como as ondulações em um leito do rio,  
Meus seios são militantes como soldados turcos,
  4. Meus seios são como bombas impregnadas,  
Meus seios são como crianças insolentes,
  5. Meus seios cantam como o cuco,
  6. Meus seios correm como pequenos veados,  
Meus seios têm a velocidade do trem,
  7. Meus seios têm o giro das borboletas,  
Meus seios são como a tempestade da monção,
  8. Meus seios cantam a música dos primeiros pingos de chuva,
  9. Meus seios anunciam a aurora no horizonte,  
Os meus seios são como as aves dos céus comedores de fogo,
  10. Meus seios são como malmequeres em flor,  
Meus seios são tontos como peões,
  11. Meus seios são como romãs meio maduras,
1. Venha, olhe para a flor vertiginosa dos meus seios jovens,
  2. Venha olhar para a flor dos meus seios pecadores.

Pedimos desculpas aos nossos leitores por reproduzir este material imundo. Mas estamos em uma indústria ruim, onde as coisas sujas acontecem todos os dias, e alguém tem de fazer este trabalho desagradável algum dia, se alguma vez a nossa indústria cinematográfica for melhorar e ser útil à nação.

Esta canção imunda aparece em “Mun-ki Jeet”, uma história inspirada por “Tess of Durbervilles”, de Thomas Hardy, e produzida por W.Z. Ahmed, um homem de bom nascimento, educação e cultura, e ex-genro de ninguém menos do que Sir Ghulam Hussein Hidayatullah, o atual governador de Sind. Além disso, a atual Sra Ahmed (Neena) trabalha no filme como a heroína.

A canção foi escrita por Hazrat Josh Mallihabadi, que é considerado o melhor poeta rebelde da nação. Ele claramente substituiu sua poderosa caneta ao escrever essas linhas sujas. Deve ter sido por dinheiro. Porque é difícil acreditar que um poeta da eminência de Josh poderia ter mudado tão radicalmente seus ideais de poesia para o nosso povo. O produtor de cinema parece ter contratado os serviços de um grande poeta como os produtores costumam fazer em sua busca incessante por envenenar as massas com algo lascivo, sujo e barato para ganhar dinheiro fácil. Se Josh continuar sua carreira atual de roteirista com canções como esta, ele deve remover o Hazrat que é afixado ao seu nome<sup>231</sup>. Ele não merece isso, mesmo hoje, com essa música imunda transmitida ao mundo.

Bem, com estas palavras sujas e seus gestos vulgares que a complementam, executados por Cuckoo, a dançarina anglo-indiana, cujo corpo tem todas as curvas e molas de que nossos produtores necessitam para ‘assassinar’ as massas, esta canção/dança em ‘Mun-Ki -Jeet’ deve ser, talvez, o ponto mais alto de vulgaridade na tela.

Como poderiam os censores deixar passar essa música imunda durante sua cruzada contra a imoralidade na tela, a menos, é claro, que eles não se importem de ser acusados de favoritismo? (FILMINDIA, v.13, n.1, 1947, p.15-17)<sup>232</sup>

231 “Hazrat” é um honorífico.

232 No original: “1. Come, look at the giddy blossom of my youthful breasts, 2. Come look at the bloom of my sinning breasts, 3. My breasts are like the ripples on a river bed, My breasts are as militant as Turkish soldiers, 4. My breasts are like impregnated bombs, My breasts are like impudent kids, 5. My breasts give the call of the cuckoo, 6. My breasts gambol like little deers, My breasts have the speed of the Toofan Mail, 7. My breasts have the whirl of the butterflies, My breasts are like the storm of the moonsoon, 8. My breasts sing the music of the early raindrops, 9. My breasts herald the dawn on the horizon, My breasts are like the fire-eating birds of the skies, 10. My breasts are like marigolds in blossom, My breasts are dizzy like toy-tops, 11. My breasts are like half-ripe pomegranates, 1. Come, look at the giddy blossom of my youthful breasts, 2. Come look at the bloom of my sinning breasts. We apologize to our readers for reproducing this filthy stuff. But we are in a bad industry where dirty things happen every day and some one has to do this unpleasant job someday if ever our film industry is to improve and be useful to the nation. This filthy song appears in “Mun-ki Jeet”, a story inspired by Thomas Hardy’s “Tess of Durbervilles” and produced by W.Z. Ahmed, a man of good birth, education and

January, 1947

FILMINDIA



Danny Kaye, Hollywood comedian, is between the two Pandit sisters, Rita and Tara—daughters of Mrs. Vijayalaxmi Pandit.

Here is the literal meaning:

1. Come, look at the giddy blossom of my youthful breasts,
2. Come, look at the bloom of my sinning breasts,
3. My breasts are like the ripples on a river bed,  
My breasts are as militant as Turkish soldiers,
4. My breasts are like impregnated bombs,  
My breasts are like impudent kids,
5. My breasts give the call of the cuckoo,
6. My breasts gambol like little deers,  
My breasts have the speed of the Toofan Mail,
7. My breasts have the whirl of the butterflies,  
My breasts are like the storm of the monsoon,
8. My breasts sing the music of the early rain-drops,
9. My breasts herald the dawn on the horizon,  
My breasts are like the fire-eating birds of the skies,
10. My breasts are like marigolds in blossom,  
My breasts are dizzy like toy-tops,
11. My breasts are like the half-ripe pomegranates,

song-cum-dance (No. 3) in the following words:  
"The most reprehensible item in the picture is the vulgar dance of Cuckoo in the presence of Prakash. The words of this song are unhappy and the actual pictorial portrayal of the dance becomes vulgar and repulsive owing to the pointed gestures of the artiste."

In November 1945, without the popular ministries in power, it was too much to expect the censors to understand the very simple English of our review. But recently when they started dusting off old cobwebs and doing some good job, they seem to have completely forgotten the vulgar song of "Mun-ki-Jeet", perhaps the most vulgar song heard during the last 10 years. Here goes the song:

1. मेरे जोवनका देबो उमार
2. पापी जोवनका देलो उमार
3. जैसे नदीकी मौज, जैसे चुकोंकी धौज
4. जैसे सुलसीसे यम, जैसे बालक उषम
5. जैसे कोयल पुकार — मोरे
6. जैसे हिरणी कुदेल, जैसे तुफान मेल
7. जैसे मेवरी की वम, जैसे सावनकी धूम
8. जैसे गाती कुद्वार — मोरे
9. जैसे सागर पे भोर, जैसे उडता चकोर
10. जैसे मोंदवा खिले, जैसे लडू हिले
11. जैसे गधर बनार — मोरे



Surraiya plays the leading role in "Dak Bungalow" produced by Mr. Goverdhan Agarwal for the Indian National Pictures Ltd.

15

Figura 14. Acima, a página da revista, com a letra da canção em hindi, abaixo à esquerda, e traduzida no alto, à direita. Abaixo, à direita, a foto da famosa atriz Suraiya. Fonte: *Filmindia* (v.13, n.1, 1947, p.15)

Quando Baburao embarca em uma campanha para "limpar" os filmes, as cenas às quais ele chama de "imundas" são quase que exclusivamente as sensuais, as "vulgares" ("vulgar"). Nesta crítica a *Mun-ki Jeet*, a palavra "imundo" ("filthy") aparece muitas vezes (além da palavra "sujo" - "dirty"). Mary Douglas (1974) afirma que há uma conexão entre o poluído e o imoral. Ela explica que quando uma falta moral não tem uma punição prática (por exemplo, via

*culture, and an ex-son-in-law of no less a person than Sir Ghulam Hussein Hidayatullah, the present Premier of Sind. In addition to this the present Mrs. Ahmed (Neena) works in the picture as the heroine. The song is written by Hazrat Josh Mallihabadi, who is considered to be the best rebel poet of the nation. He has clearly prostituted his mighty pen in writing those filthy lines. It must have been for money. Because it is difficult to believe that a poet of Josh's eminence could have so radically changed his ideals of poetry for our people. The film producer seems to have hired the services of a great poet as they usually do in their usual relentless pursuit of poisoning the masses with something lewd, filthy and cheap to make some easy money. If Josh continues his present career of film-writing with songs like this, he should drop the 'Hazrat' that is fixed to his name. He doesn't deserve it, even today, with that filthy song broadcast to the world. Well, with these filthy words and their supporting vulgar actions by Cuckoo, the Anglo-Indian dancer, whose limbs have all the curves and springs our producers require to 'murder' the masses, this song-cum-dance turn in 'Mun-Ki-Jeet' should be perhaps the highest water-mark in screen vulgarity. How could the censors miss this filthy song in their crusade against immorality on the screen unless, of course, they don't mind being accused of favoritism?"*



Figura 15. A dançarina Cuckoo, citada por Baburao Patel em sua crítica a *Mun-ki-Jeet*, em cena de *Barsaat*.

legislação), a crença na poluição pode impedir os transgressores. No nosso caso, trazer a sexualidade para a tela do cinema é uma falta moral, assim como uma poluição. Douglas explica que a sujeira é uma sujeira quando ela está deslocada de seu lugar na ordem das coisas - “Sujeira é um subproduto de uma ordenação e classificação sistemática das coisas, na medida em que a ordem implique rejeitar elementos inapropriados” (DOUGLAS, 1947, p.50). A comida, por exemplo, é uma sujeira quando está deslocada no chão, mas não quando está em seu devido lugar no prato. Assim, a dança de Cuckoo é duplamente suja: porque traz a sexualidade da privacidade do quarto conjugal para a tela do cinema e porque está no corpo da mulher, e não do homem – e sabemos que a mulher indiana não podia, nesta época, ter sexualidade.

Como não havia uma legislação para impedir esta falta moral dos produtores (embora tanto a revista quanto seus leitores peçam diversas vezes a aplicação da legislação de chicotamento [*the Whipping Act*] para punir os produtores infratores<sup>233</sup>), a revista a transforma numa poluição ao usar a palavra *filthy*, uma poluição que pode “envenenar as massas”. De fato, a linguagem usada é bastante dramática: “envenenar”, “assassinar”. Como Douglas (1974, p.55) aponta, “Atribuir perigo é uma maneira de se colocar um assunto acima de discussão. Também ajuda a reforçar a conformidade”. Ao usar termos dramáticos, o autor do texto quer reforçar a ideia de que um crime está sendo cometido, e acentuar sua gravidade, já que a canção não provocou a devida indignação moral entre os censores. No artigo, era a sugestão de poluição e de perigo que garantiria a censura ao comportamento “desviante” do produtor e impedir a cena vulgar de “contaminar” o povo.

Pelo texto, entende-se que o colunista pressupunha que os censores também lessem a revista. Assim, a crítica da canção é voltada, sobretudo, aos censores: trata-se de uma reclamação

233 “O ministro Morarji Desai não pode aplicar a Lei do Chicote a alguns dos nossos produtores? Eu não acho que haja qualquer chance de alguns de nossos produtores sem vergonha, irresponsáveis, melhorarem a menos que a pele de seus traseiros seja partida com um chicote.” (FILMINDIA, v.13, n.4, 1947, p.9). No original: “*Can't Minister Morarji Desai apply the Whipping Act to some of our producers? I don't think there is any chance of some of our shameless, irresponsible producers improving unless the skin of their bottoms is broken with a whip.*”

dirigida aos censores e ao ministro responsável pela censura<sup>234</sup>, mas também é uma crítica que a revista faz aos censores diante dos leitores. Nesta crítica, chama atenção o fato de a canção ser publicada na íntegra duas vezes. Isto indica, antes de tudo, que o editor clama pela censura não para proteger seus leitores, mas um outro tipo de público. Os leitores da revista (censores e ministro incluídos) não são considerados vulneráveis ao risco de se tornarem imorais – se fosse o caso, não se publicaria a letra da canção –, embora sejam pedidas desculpas aos leitores pela reprodução dessa canção “imunda”. Já vimos na introdução que os leitores da revista eram presumivelmente pessoas ao menos de classe média – tratava-se de uma revista cara –, e educadas o suficiente para ler em inglês. Assim, os vulneráveis são os “de sempre”: os não-educados, os pobres, as crianças.

Outro aspecto notável é o fato de a canção ser publicada duas vezes, em hindi e em inglês. Parece supérfluo apresentá-la duas vezes. Seria porque se pressupunha que os censores não seriam capazes de ler em inglês? Isso não procede, porque já vimos que a crítica, como um todo escrita em inglês, é endereçada a eles. O mais provável é que publicar a canção em hindi era uma forma de provar a veracidade do que se dizia: “esta canção existe de fato, e é assim”.

Os redatores da *Filmindia*, como qualquer escritor, escolhiam suas palavras com algum cuidado. Assim, cabe refletir sobre algumas palavras que “Judas” usou. O uso de vulgar/vulgaridade (*vulgar/vulgarity*), por exemplo, é notável. Se observarmos a origem etimológica da palavra vulgar, veremos que ela está inteiramente associada à ideia de plebe, povo. O dicionário latim explica que a palavra *vulgo* queria dizer “1. Espalhar entre o povo; propalar; divulgar; propagar; comunicar (uma doença). 2. Prostituir. 3. Publicar, dar à luz (um livro). 4. Comunicar, estender-se a todos ou a muitos. 5. *Pass.* Ser ou estar em comum.” Há nesta explicação muitas ideias ligadas ao texto analisado. Antes de tudo, a palavra vulgar está associada ao povo de origem simples, não educado. Mas para os nacionalistas a cultura popular era, e ao mesmo tempo, não era, adequada à Índia livre. Era adequada, na medida em que representava a identidade nacional – assim, as danças tradicionais, as músicas tradicionais, as artes e artesanatos tradicionais deviam ser preservadas (ao contrário do cinema, que tinha uma origem claramente estrangeira). Mas não era adequada, porque se almejava para o país uma cultura erudita, elitizada. Assim, a partir da independência, as danças tradicionais foram adotadas pela elite e cultivadas em universidades e academias, enquanto as dançarinas tradicionais – cortesãs, dançarinas de templo – foram banidas (SRINIVASAN, 1985). Os nacionalistas indianos, em sua maioria pertencentes a uma elite, achavam necessário aprimorar o povo através da educação. Esta educação invariavelmente envolvia ensinar a cultura da elite ou ocidental. E quando o autor do texto assinala que o produtor do filme é um homem educado, que pertence à elite, a intenção é mostrar que o produtor não comete este “crime” por ignorância – a ação de produzir esta canção é, portanto, ainda mais condenável, porque o produtor sabia o que estava fazendo.

Há ainda uma conexão entre o povo “vulgar” e a poluição “imunda”, porque no sistema

---

234 Morarji Desai. Em uma entrevista à *Filmindia*, em novembro de 1946, Desai contou que lia a revista desde sua época de prisão.

de castas indiano, o contato com o povo (as castas mais baixas) é poluidor para a elite (as castas mais altas). Assim, o cinema indiano era “imundo” também porque era “vulgar” – do povo.

*Vulgo* também tinha o significado de prostituição e observamos que o autor também usa esta palavra, quando diz que o poeta “se prostituiu”. A dança, na Índia, era tradicionalmente praticada por cortesãs. Assim, as moças de boa família não podiam dançar, muito menos na tela do cinema. Aparecer na tela de cinema também era uma forma de exposição (a origem etimológica da palavra “prostituição” é a mesma de “estátua”, *statuere*<sup>235</sup>). Na Índia medieval, as mulheres de casta alta jamais eram vistas pelo público – a exposição aos olhos alheios era apenas para as cortesãs, que se apresentavam, cantando e dançando, ao público masculino. No final dos anos 1940, ainda era comum o costume de *purdah*, em que uma mulher não podia ser vista em público (a *Filmindia* de julho de 1948 ainda menciona sessões de cinema *zenana*, isto é, apenas para mulheres, de modo que mesmo mulheres em *purdah* pudessem ver os filmes. FILMINDIA, v.14, n.7, 1948, p.66). A maior parte das atrizes do cinema indiano em seus primórdios ou eram filhas de cortesãs, ou eram muito pobres ou anglo-indianas. Assim, é significativo que o autor assinale que a dançarina desta dança “vulgar” é anglo-indiana: isto é, não realmente indiana. Uma mulher indiana, na visão nacionalista, não se prostituiria, não dançaria, não se exporia aos olhares masculinos no cinema. Ela não poderia expor sua sexualidade.<sup>236</sup>

Quanto ao “melhor poeta rebelde da nação”, Hazrat Josh Mallihabadi, a crítica afirma que ele prostituiu seu talento porque era inimaginável que alguém que estivesse lutando pela independência pudesse ser favorável a algo “imoral” e comercial.

Após a crítica da *Filmindia*, o filme *Mun-ki Jeet* foi banido pelo conselho de censura de Bombaim, porque o produtor W.Z. Ahmed se recusou a cortar esta canção (FILMINDIA, v.13, n.8, p.59).

É instrutivo comparar esta crítica com o parágrafo originalmente dedicado à canção, na crítica original ao filme publicada em novembro de 1945:

O item mais repreensível no filme é a dança vulgar de Cuckoo na presença de Prakash. As palavras desta canção são meio infelizes e a representação pictórica real da dança torna-se vulgar e repugnante devido aos gestos sugestivos da artista. É surpreendente que um homem com a cultura e educação de Ahmed tenha permitido essa dança (FILMINDIA, v.11, n.11, 1945, p.74 <sup>237</sup>).

“Infeliz” em 1945 torna-se “imundo” em 1947, mais uma evidência de uma radicalização em direção a uma posição mais conservadora entre 1946 e 1949. Douglas (1974, p.15) afirma que “ideias sobre separar, purificar, demarcar e punir transgressões têm como sua função principal impor sistematização numa experiência desordenada.” O período 1946-1949, marcado por uma

235 “Fazer ficar em pé”. No caso de prostituta, precedida do prefixo *pro-* (antes).

236 Ou ao menos não atuaria de modo “profissional” - vimos que a revista *Filmindia* cuidadosamente estabeleceu que Sushila Rani atuava apenas como um *hobby*, sob a direção do marido, não por dinheiro.

237 No original: “The most reprehensible item in the picture is the vulgar dance of Cuckoo in the presence of Prakash. The words of this song are rather unhappy and the actual pictorial portrayal of the dance becomes vulgar and repulsive owing to the pointed gestures of the artiste. It is surprising that a man of Ahmed’s fine culture and education should have permitted this dance to go in”

violência extrema, pela Partição da Índia e criação do Paquistão, pela partida dos britânicos e dos muçulmanos, pela chegada de milhões de refugiados, pela formação de um novo governo, parece ter sido uma experiência marcadamente desordenada, clamando por sistematização.



Figura 16. O poder deste conceito de “filme limpo” (e não “imundo”) pode ser visto na propaganda do filme *Ibadat*, anunciado na *Filmindia* de Dezembro de 1946. A propaganda estabelece uma associação entre “limpeza” (*clean*) e “reza” (*prayer*). A “limpeza” à qual a propaganda se refere, portanto, é moral.

O auge das críticas da revista aos censores “adormecidos” que não cortavam a “imundície” dos filmes foi em 1947. A campanha da *Filmindia* por filmes “limpos” perdeu ímpeto em 1948 – é possível que, após a independência, o ardor nacionalista de Baburao Patel tenha arrefecido. Seja como for, nesta época, ele passou a considerar a censura moral do governo sobre o cinema excessiva. Em um editorial de maio de 1948 – em que atribui a “campanha pela pureza” inteiramente ao governo –, ele escreveu que

Nosso dispositivo de censura e nossos métodos de censura estão longe de serem satisfatórios. A mania “moral” dos censores e a “campanha pela pureza” atual parecem ter assumido as proporções de uma limpeza fascista. Ser contra a vulgaridade é uma coisa, mas o puritanismo autoritário é outra, completamente diferente. Proibir danças baratas e vulgares é uma coisa, suprimir todas as cenas sugestivas de amor e

romance é totalmente diferente. (FILMINDIA, v.14, n.5, 1948, p.3)<sup>238</sup>

### A campanha pela higienização das salas de cinema

A campanha da *Filmindia* pela reforma do cinema tinha dois eixos: a reforma moral do conteúdo dos filmes, como vimos acima, e a reforma dos espaços de exibição e do comportamento dos espectadores. A principal reclamação da revista era em relação à venda ilegal de bilhetes de cinema no mercado negro. A revista também reclamava das práticas extorsivas dos donos de salas de cinema, que cobravam taxas abusivas dos produtores dos filmes para permitir a exibição de seus filmes e superlotavam as salas, vendendo mais bilhetes do que a sala comportaria de fato. Apesar dessas práticas serem incentivadas pela quantidade insuficiente de cinemas, a revista protestou em diversas ocasiões contra a construção de novas salas, porque havia uma escassez de material de construção e, segundo a revista, a prioridade deveria ser a construção de casas para os moradores de rua. A higiene das salas de cinema, consideradas “imundas”, também era motivo para preocupação.

Os cinemas indianos nunca têm banheiros suficientes e os que eles têm são sujos, áreas repletas de doenças que mesmo as autoridades municipais não visitam por medo de infecção. Os teatros são mal ventilados e geralmente mais cadeiras são enfiadas do que o espaço real permite. As cadeiras são um lar para insetos e pulgas banqueteariam nos bumbuns constantemente coçados dos espectadores. [...] a cadeira nunca é espanada, limpada ou fumigada (FILMINDIA, v.12, n.5, 1946, p.15)<sup>239</sup>

As salas não eram limpadas durante os intervalos entre as sessões, porque não havia intervalo – as sessões se emendavam umas nas outras. Segundo a revista, os espectadores contribuíam para a sujeira cuspiendo bétele<sup>240</sup> no chão e nas paredes, fumando e urinando fora do urinol. Havia também uma poluição sonora: camelôs vendiam seus produtos durante as sessões, pessoas conversavam e cantavam enquanto viam o filme, bebês choravam. As numerosas cartas dos leitores que reclamavam dos cinemas não desmentem essa descrição:

Não consigo decidir se os lugares onde filmes indianos são exibidos são realmente cinemas ou mercados de sujeira, imundície e sordidez. Em todas as salas de cinema nesta cidade, eu vejo o cuspe de bétele, cuspe de tosse, cascas de banana e amendoim etc. (FILMINDIA, v.12, n.3, 1946, p.62)<sup>241</sup>

238 No original: “*Our censorship machinery and censorship methods are far from satisfactory. The “moral” craze of the censors and the current “purity drive” seem to have assumed the proportions of a fascistic clean-up. To be anti-vulgarity is one thing: but authoritarian Puritanism is quite another. To ban cheap and vulgar dances is one thing, to suppress all scenes suggestive of love and romance is entirely different.*”

239 No original: “*Indian theatres never have enough lavatories and what they have are dirty, disease-ridden spots which even the Municipal authorities don’t visit for fear of infection. The theatres are ill-ventilated and usually more chairs are squeezed in than actual space can permit. The chairs provide a haven to bugs and fleas to feast upon the constantly scratching buttocks of the film goers. From the beginning of its career, to provide comfort to the film goers, right up to the end, when its pieces are used as firewood by the lavatory man, the chair is never dusted, cleaned or fumigated— all these processes being unknown to the average Indian showman.*”

240 Bétele é uma folha temperada mastigada na Índia, que deixa a saliva vermelha.

241 Carta do leitor Shashi D. Shukla, de Cawnpore. No original: “*I am at a loss to decide whether places where Indian pictures are screened are really cinema-halls or markets of dirt, filth and squalor. In all the*

Há cinemas aqui que são piores do que as piores celas de prisão. Eles não têm horários padrões e são dilapidados, fedorentos e sufocantes e constituem uma ameaça à saúde pública. Já que não há cuspidadeiras e urinóis em número suficiente, a maioria dos espectadores são obrigados a cuspir e se aliviar perto das paredes da sala que são besuntadas com suco de bétela e ureia e têm uma aparência extremamente feia. Os urinóis nunca são lavados com nenhum desinfetante, com o resultado de que eles não apenas poluem o ambiente mas também se tornam a fonte das doenças venéreas mais fatais. (FILMINDIA, v.14, n.5, 1948, p.66)<sup>242</sup>

Durante a projeção, um rato grande caiu na minha cabeça de uma das fileiras superiores (FILMINDIA, v.12, n.7, 1946, p.65).<sup>243</sup>

Você pode me dizer por que os cinemas exibindo filmes indianos são geralmente insalubres e barulhentos? É só nestes cinemas que camelôs têm permissão de vender cigarros, doces, frutas etc, o que nos leva a um pequeno mercado regular. Esta prática é estritamente proibida nas salas “inglesas”, onde se pode assistir a um filme em um ambiente calmo (FILMINDIA, v.12, n.1, 1946, p.75).<sup>244</sup>

Assim, o protesto da revista por uma limpeza maior das salas parece ter se baseado em uma necessidade real. Diante da quantidade de leitores que reclamavam das condições precárias dos cinemas, o espantoso é que a revista não tenha dado mais importância a essa questão, tendo inclusive protestado quando o governo proibiu o ato de fumar nas salas de cinema. O espaço dedicado à “campanha pela purificação” dos filmes, por exemplo, foi muito maior, revelando as prioridades da revista.

Tanto os leitores quanto a revista notavam que havia uma diferença considerável na higiene das salas de cinema “inglesas” que exibiam filmes importados, cujos donos muitas vezes eram os mesmos das salas de cinema indianas, segundo a *Filmindia*. O público também assistia aos filmes importados de outro modo. “As pessoas se comportam muito melhor enquanto veem um filme inglês, mas toda sua crueza interna é exibida durante um filme indiano”<sup>245</sup> (FILMINDIA, v.12, n.5, 1946, p.15) Qual era a razão desta diferença? Para começar, o público era diferente, ainda que muitas pessoas frequentassem os dois tipos de cinema. A barreira linguística impedia que pessoas de uma classe social mais baixa, que não tinham uma educação em inglês, que era cara, acompanhassem os filmes estrangeiros. Além disso, segundo o relato-

---

*cinema-halls of this town, I find betel spitting, cough-spitting, banana-leaves and moongfalis etc.”*

242 Carta da leitora Indra Devi Pandit, de Kanpur Cantonment. No original: “*There are theatres here which are worse than the worst possible dungeon cells. They have no standard timings and are dilapidated, stinking and suffocating and constitute a menace to public health. Since there are no spittoons and sufficient urinols, most of the cinema goers are obliged to spit and ease themselves near the walls of the hall which are besmeared with betel juice and urea and present a dreadfully ugly appearance. Urinals are never washed with any disinfectant with the result that they not only pollute the atmosphere but become the breeding sources of deadly venereal diseases*”

243 Carta do leitor Samuel Hannock, de Bombaim. No original: “*During the progress of the picture, a big rat jumped on my head from the upper stalls.*”

244 Carta do leitor Ved Parkash Varma, de Nova Delhi. No original: “*Can you please tell me why the cinema-halls showing Indian pictures are generally insanitary and noisy? It is only in these theatres that hawkers are allowed to sell pan-bidi, sweets, fruits, etc. which leads to a regular tiny market. This practice is strictly forbidden in the ‘English’ houses where one can enjoy a picture in quite a calm atmosphere.*”

245 No original: “*People are shades better behaved while seeing an English taikie, but all their inner crudeness is on parade during an Indian picture.*”

rio do ICC, os ingressos dos cinemas “ocidentais” eram mais caros. Mas é possível também que os espectadores agissem respondendo a expectativas diferentes. De modo semelhante, a higiene maior nas salas “inglesas” refletia uma hierarquia do valor atribuído ao cinema ocidental e ao cinema indiano, aos espectadores britânicos e aos espectadores nativos.

### O comportamento dos espectadores

Um artigo de outubro de 1948, intitulado “Exibição vulgar nos cinemas!”, reclamando do comportamento dos espectadores, merece atenção especial.

O fantasma de Nababo Wajid Ali Shah de Lucknow<sup>246</sup> parece estar assombrando muitas cidades das Províncias Unidas das quais os leitores nos escrevem sobre o incômodo gerado, geralmente, por espectadores muçulmanos que jogam moedas na tela e fazem comentários imundos quando eles veem e ouvem algumas de nossas meninas do cinema cantando e dançando na tela.

A provocação mais popular para esta exibição de apreciação vulgar é Cuckoo, a dançarina anglo-indiana de Bombaim [...] Algumas outras meninas, que originalmente pertenciam às zonas de prostituição de Lahore e Delhi também provocam uma demonstração similar devido ou à sua música ou aos seus contornos sensuais. [...]

Se uma certa artista, devido à sua popularidade no passado, ainda provoque as massas a fazer exibições vulgares, pode se tornar necessário aos censores alertar os produtores antes de eles contratarem esta artista.

Embora isto soe muito rígido e puritano atualmente, como pessoas livres temos que começar uma disciplina nacional em algum lugar e ensinar aos nossos milhões alguma decência em conduta geral, especialmente em lugares públicos onde todos - homens, mulheres e crianças pequenas - se juntam para entretenimento comum. Ao menos devem ser salvos dos fantasmas dos nababos de Lucknow e não serem ensinados que cada cinema é um verdadeiro bordel (FILMINDIA, v.14, n.10, 1948, p.13-15)<sup>247</sup>.

Este artigo mostra que os espectadores dos filmes retiveram comportamentos anteriores ao advento do cinema, usados em outro contexto, e que agora eram condenados. Como já foi dito, até o início do século XX, na Índia – e especialmente em Lucknow – a arte de cantar e

246 O honorífico *nababo* era concedido aos governadores muçulmanos na época do império mogol. O Nawab Wajid Ali Shah, da cidade de Lucknow, conhecido por ser um patrono das artes e poeta, foi um destes últimos governadores.

247 No original: “*The ghost of Nawab Wajid Ali Shah of Lucknow seems to be haunting many towns of the United Provinces from where readers write to us of the nuisance used generally by the Muslim film-goers who throw coins at the screen and utter filthy remarks when they see and hear some of our film girls singing and dancing on the screen. The most popular provocation for this exhibition of vulgar appreciation is Cuckoo, the Anglo-Indian dancer of Bombay, whose youth and figure have often been purposefully exploited by the film producers for screen purposes. Quite a few bold dances of Cuckoo have been banned by the Bombay Board of Film Censors, but from all reports it seems that the very appearance of Cuckoo on the screen these days throws the masses into a frenzy of perversion and they begin flinging coins at the screen as an expression of their appreciation. A few other girls, originally hailing from the redlight districts of Lahore and Delhi also provoke similar demonstration either due to their music or their pageant of sexy contours. [...] If a certain artiste, due to her past popularity, still continues to provoke the masses to indulge in vulgar exhibitions, it may become necessary for the Censors to warn the film producers before giving another assignment to such an artiste. Though all this sounds very strict and puritanic at present, as a free people we have got to make a beginning of national discipline somewhere and teach our unions some decency in general conduct specially at places of public amusement where all—men, women and young children— assemble for common entertainment. At least the little ones must be saved from the ghosts of the Lucknow nababs and not taught that every cinema house is a veritable brothel.*”

dançar pertencia às cortesãs. Jogar dinheiro na tela durante uma performance musical cinematográfica remete ao ato de jogar dinheiro às cortesãs durante uma performance, como pode ser visto em diversos filmes indianos sobre a vida das cortesãs. Por isso, a revista reclama que os espectadores estavam transformando o cinema em um bordel. A revista não deixa, entretanto, de associar as atrizes às cortesãs neste artigo.

Um outro aspecto do artigo é a condenação dos espectadores muçulmanos e a vilipêndiação do nababo muçulmano. O comportamento “vulgar”, “de bordel”, “imundo”, como vemos, é atribuído ao muçulmano. Ainda que muitos nababos e aristocratas muçulmanos de fato patrocinassem cortesãs, os hindus eram igualmente ativos nesta área. Esta associação entre o muçulmano e o “depravado” já era propagada pelo Arya Samaj nos anos 20, como vimos. Então, a revista *Filmindia* tinha um repertório já pronto ao qual recorrer, quando ela começou sua campanha contra os muçulmanos.

Algo que também chama atenção no artigo é a sugestão de que a dançarina Cuckoo<sup>248</sup>, por provocar “as massas a fazer exhibições vulgares”, devesse ser banida das telas (o que não ocorreu: ela continuou a atuar no cinema por anos). Assim, o trabalho nacionalista de “higienização” não expulsou apenas os muçulmanos, mas também podia afetar as mulheres que ousavam viver da própria sensualidade.

---

248 Cuckoo atuou também em *Barsaat*, que analisaremos no terceiro capítulo.

### CAPÍTULO 3 – O INDIANO HINDU E O MUÇULMANO AUSENTE: A IDENTIDADE INDIANA NO CINEMA

Este capítulo busca mostrar como os muçulmanos foram, em grande medida, “apagados” dos filmes no período estudado. No início dos anos 1940, a grande maioria dos filmes tinha hindus como personagens principais<sup>249</sup>. Havia alguns filmes em que os personagens eram todos muçulmanos, mas estes eram uma minoria. Os filmes que traziam personagens muçulmanos interagindo com hindus (por exemplo, como vizinhos ou amigos) eram ainda mais raros. Assim, o período entre 1946 e 1949 não trouxe mudanças significativas nesse aspecto (antes de 1946, já não havia muitos filmes com personagens principais muçulmanos). O que ocorreu foi que a identidade muçulmana foi apagada onde ela deveria estar presente. O capítulo começa analisando um filme em que os muçulmanos estão notavelmente ausentes, *Barsaat* (Raj Kapoor, 1949). Esta ausência chama a atenção, porque o filme se passa em uma região de maioria muçulmana, um território disputado com o Paquistão, a Caxemira. *Barsaat* dá início à ideia da Caxemira como um cenário romântico, estabelecendo a região como parte da Índia e a identidade dos caxemirenses como indianos hindus. O capítulo segue mostrando a obliteração da identidade muçulmana de uma das atrizes do filme, Nimmi, na publicidade do filme na revista *Filmindia*.

#### ***Barsaat***

O filme é sobre dois rapazes, Pran (Raj Kapoor) e Gopal (Prem Nath), que viajam de carro pela Caxemira. Eles têm visões radicalmente diferentes quanto ao amor: enquanto Pran é romântico, Gopal acredita que o amor se vende e engana diversas moças. Na Caxemira, Gopal retoma seu romance com uma jovem apaixonada por ele, Neelu (Nimmi), que ele ilude com promessas falsas, enquanto Pran se apaixona por Reshma (Nargis), que é filha do proprietário da casa onde estão hospedados. Gopal se envolve também com uma dançarina de cabaré, Ruby (Cuckoo). Quando o pai de Reshma descobre o amor dos dois, e entende que ela não vai abandonar Pran apesar de suas ordens, ele provoca o afogamento da filha. A jovem é levada pelo rio e é resgatada adiante por um pescador, Bholu (K.N. Singh). Esse homem decide se casar com ela e a mantém prisioneira até o dia do casamento. Pran, desesperado, acredita que ela havia morrido afogada. A cerimônia de casamento de Bholu com Reshma é casualmente interrompida por um acidente de carro de Pran e Gopal. Pran fica gravemente ferido no acidente. Bholu descobre que Pran é o namorado de Reshma, tenta matá-lo e é preso. Pran é hospitalizado e passa por uma operação delicada, que é bem sucedida. Quando percebe que Pran vai sobreviver, Gopal ensina Reshma a se vestir como uma dama distinta. Pran acorda, e começa a morar com Reshma. Vendo o exemplo do casal de amigos, Gopal se arrepende e decide procurar Neelu, mas, ao vê-lo caminhando com Reshma, ela deduz que eles se amam e se suicida. Ele a encontra já morta.

249 No ano de 1940, dos 36 filmes indianos avaliados pela revista *Filmindia*, apenas dois tinham personagens principais muçulmanos, sendo um deles um épico passado em Jerusalém na época das Cruzadas e o outro um filme sobre a amizade entre um hindu e um muçulmano.

O filme termina com a cremação de Neelu.

Raj Kapoor era filho de um ator renomado no teatro e no cinema, Prithviraj Kapoor. Em 1949, aos 25 anos, Raj Kapoor ainda era um ator iniciante e já estava dirigindo seu segundo filme. O elenco incluía o próprio Kapoor como personagem principal, tendo Nargis como seu par; Nimmi e Prem Nath formando o segundo casal de personagens; K.N. Singh no seu papel habitual de vilão e a famosa dançarina Cuckoo como uma dançarina de cabaré. O filme estreou depois do sucesso de *Andaz* (Mehboob Khan, 1949), que apresentava Raj Kapoor e Nargis num triângulo amoroso com Dilip Kumar. *Barsaat* foi um grande sucesso de público, tendo tido a maior bilheteria de 1949 entre os filmes de Bombaim.

Nargis, que já era uma estrela em 1949, mais famosa, aliás, do que Raj Kapoor, havia atuado no primeiro filme de Raj Kapoor, *Aag* (1948). De *Aag* em diante, tornaram-se amantes e fizeram diversos outros filmes, até romperem no início dos anos 1950. Segundo Bose (2006), Nargis financiou *Barsaat* quando Kapoor ficou sem dinheiro, mas devido à oposição da mãe da atriz ao romance, o filme não foi filmado na Caxemira (como o roteiro demandaria), e sim em uma região montanhosa perto de Bombaim, o que fez com que as locações das cenas musicais fossem muito diferentes das de filmes cujas tomadas exteriores haviam sido todas filmadas na Caxemira<sup>250</sup>. Em algumas cenas externas de *Barsaat*, em que Nargis aparece de perto, o uso de *back projection* é visível.

### **Censura a *Barsaat***

*Barsaat* foi lançado em uma época em que a censura era particularmente rígida. Como vimos no capítulo dois, a censura moral ficou mais intensa após a independência. Vale lembrar que o Comunismo, as críticas à exploração do homem pelo homem e outros aspectos políticos continuaram sendo censurados. Todas as cenas de consumo de álcool ou que contivessem qualquer alusão à sexualidade ou à prostituição eram censuradas. Um homem não podia, por exemplo, piscar para uma mulher em um filme, abraçá-la ou sentar em sua cama (e vice-versa). Cenas de violência, cenas mórbidas ou de horror também eram rigorosamente censuradas. A censura que *Barsaat* sofreu, portanto, está inserida neste contexto. *Barsaat* foi censurado pela primeira vez em setembro de 1949 e, numa segunda vez, em janeiro de 1950, como revelam os arquivos de censura (THE BOMBAY, 1943-1949c, p.76). A segunda censura repete o que foi requisitado na primeira vez – os cortes não haviam sido feitos de imediato. A censura determinou que fossem feitos cortes a falas consideradas indecentes (“esta [moça] é uma bomba!”) e que a palavra “prostituta”, que originalmente era dita pelo pai de Reshma, fosse retirada. Gopal não poderia ser arrastado por duas meninas. Não poderia haver a cena em que Gopal selecionava uma menina, entre muitas, numa esquina. A fala de Gopal insinuando que a região em que estavam tinha prostitutas em abundância deveria ser retirada. A cena em que Gopal ensinava Reshma a ‘usar

250 Para as cenas musicais com Nargis, o filme não usa nenhum dos pontos turísticos famosos da Caxemira, ao contrário de filmes como *Kashmir Ki Kali* (Shakti Samanta, 1964), e *Junglee* (Subodh Mukherjee, 1961), entre outros. Nestes outros filmes, vemos o Lago Dal, os jardins Shalimar, o lago Kausar, Gulmarg, o vale Beatab.

batom e sari’ deveria ser cortada<sup>251</sup>. A cena final, da cremação, deveria ser reduzida. Também se demandou que a atuação do pai de Reshma fosse menos histérica, e que ele fosse claramente hindu (os censores demandaram que se introduzisse um diálogo, ou uma cena, que deixasse claro que ele era hindu). A cena em que Bholu arrasta Reshma para fora do café e a prende na cabana, violentamente, deveria ser reduzida, assim como a histeria de sua atuação.



Figura 17. Gopal ensina Reshma a usar maquiagem e *sari* para se tornar uma “madame”. Ele não chega a passar batom: há um corte para Reshma rindo antes disso. A cena foi reduzida, não cortada de todo.

O que esses cortes indicam? Sabemos que havia uma preocupação da censura em relação à prostituição, à morbidez (daí a necessidade da redução da cena de cremação) e à sexualidade (razão pela qual as meninas não podiam arrastar Gopal). A censura também não permitia falas que fossem ofensivas a qualquer comunidade (por isso, a fala de Gopal sobre a abundância de prostitutas na Caxemira teve de ser cortada). Mas os cortes relacionados à cena da ‘aula de batom e sari’ e às das histerias do pai de Reshma e de Bholu sugerem que também havia uma preocupação em não minar as autoridades paterna e masculina, e em se manter uma rígida divisão de gênero. Ainda que Gopal estivesse apenas brincando na cena do sari, trata-se de uma performance em que um homem representa uma mulher. Outro filme de Raj Kapoor, em 1948, sofreu uma censura semelhante: *Aag* (Raj Kapoor, 1948). Neste filme, uma cena em que um rapaz se comportava de modo “efeminado” quando era apresentado a uma moça foi reduzida por ordem dos censores (THE BOMBAY, 1943-1949e, p.40). Do filme *Chaman* (Roop Shorey, 1948), a censura exigiu a retirada dos gestos de um eunuco durante a apresentação de uma canção religiosa (THE BOMBAY, 1943-1949d, p.99). Para o novo governo, o cidadão ideal não apenas era heterossexual, mas também seguia as normas do que se considerava o comportamento masculino correto.

251 Não há como saber se a cena foi reincorporada posteriormente, porque esta cena está nas cópias às quais eu tive acesso, mas Gopal já não passa batom, então esta parte da cena foi cortada. Eu usei como base para análise a cópia disponível online no site indiancine.ma e a cópia que eu consegui do DVD do filme. Ambas as cópias portam o certificado de censura de 1976. Isto é, ambas foram feitas a partir de uma mesma versão relançada em 1976.

### **Crítica de *Barsaat* na revista *Filmindia***

A revista *Filmindia* tinha uma seção regular de crítica de cinema. Cada edição trazia em média três críticas de filmes hindis<sup>252</sup>. Os filmes eram sempre avaliados pelo próprio Baburao Patel, que quase sempre os depreciava. Os textos eram estruturados em três partes: o título, que resumia a avaliação; um resumo bastante completo do enredo, que inclusive revelava o final; e a crítica em si, em que ele avaliava o diretor, o trabalho da câmera, dos atores, música, etc.

Em sua crítica a *Barsaat*, Baburao Patel considerou o filme mórbido, e lamentou que um diretor tão jovem, vivaz e alegre como Raj Kapoor houvesse escolhido fazer um filme tão sombrio e amargo. Outro aspecto criticado foi a relação entre homens e mulheres no filme. Em seus textos na *Filmindia*, Baburao Patel oscilava entre posições bastante conservadoras e retrógradas e outras mais progressistas<sup>253</sup>. No caso de *Barsaat*, ele criticou a absoluta submissão das personagens femininas, que literalmente se jogavam aos pés dos personagens masculinos:

O comportamento arrogante, pedante, de Raj em relação à sua heroína e seu modo bruto, nômade, de tratá-la parece sadismo, enquanto as meninas parecem pequenas masoquistas quando elas se jogam aos pés dos homens e molham seus pés com lágrimas.

Nestes dias em que a camaradagem natural entre um homem e sua mulher é propagada como uma relação humana ideal, nós temos aqui o pequeno Raj Kapoor apresentando suas personagens femininas no molde antigo da escravidão primitiva, endeusando todos os homens, bons ou ruins. [...] Será que não podemos mostrar um pouco mais de respeito em relação às nossas mulheres, às pequenas mães de nossa nação, elevando-as ao nível intelectual e espiritual dos homens, ao invés de fazê-las se encolherem e contorcerem como minhocas aos pés dos homens e lavar estes pés de barro com lágrimas de devoção canina?<sup>254</sup> (FILMINDIA, v.16, n.5, p.49, 1950)

252 Entre dezembro de 1945 e maio de 1946, havia uma seção chamada “*Reviewed in New York*”, em que o americano P.S. Harrison, que também era distribuidor (FILMINDIA, v.11, n.4, p.7, 1945), criticava filmes estrangeiros.

253 Em suas respostas a cartas de leitores, Baburao Patel estabelecia que a vida da mulher deveria girar em torno do homem e do lar (CHINTAMANI; TELES, 2016). Porém, em algumas respostas aos leitores, Baburao Patel advogava uma igualdade maior de direitos e deveres entre homens e mulheres: “Se um homem pode ter orgias pré-matrimoniais e se assentar como um membro respeitável da sociedade depois do casamento, por que este privilégio deveria ser negado a uma mulher? Com seu instinto vaidoso e possessivo, um traço covarde na melhor das hipóteses, o homem cercou a mulher com todos os códigos de moralidade deixando-se livre para fazer o que quiser. Se o ato sexual é um pecado, como ele se torna uma virtude só porque alguns padres murmuram mantras incoerentes e dão uma licença social a um ato que sempre deve permanecer privado, físico e íntimo?” (FILMINDIA, v.12, n.3, p.19, 1946). No original: “*If man can have pre-marital orgies and settle down as a respectable member of society after marriage, why should this privilege be denied to a woman? With his vain possessive instinct, a cowardly trait at best, man has enveloped the woman with all codes of morality leaving himself a free lark. If the physical sex-act is a sin, how does it become a virtue just because a few priests mutter mouthfuls of incoherent mantras and grant a social license for an act which must always remain private, physical and intimate?*”

254 No original: “*Raj’s pedantically lofty behaviour towards his heroine and his rough, nomadic handling of her smacks of sadism while the girls look like little masochists when they throw themselves at the feet of the men and wet their feet with their tears. In these days when natural comadery between a man and his woman is advocated as an ideal human relationship, we have here little Raj Kapoor presenting his female characters in the ancient mould of primitive slavery deifying every man whether good or bad. [...] Can’t we show a little more respect to our women, the little mothers of our nation, by lifting them to the intellectual and spiritual level of men rather than making them cringe and squirm like worms at the feet of men and washing those feet of clay with tears of dog-like devotion?*”



Figura 18. Neelu lava os pés de Gopal (a quem chama de Deus) com suas lágrimas.



Figura 19. Na segunda página da crítica de *Barsaat*, a revista traz um *still* do filme *Nishana*, em que Ashok Kumar chicoteia Shyama. A legenda diz: "Ashok Kumar esquece seu cavalheirismo por um minuto e dá uma dose da antiga cura para mulheres a Shyama em "Nishana", um filme de M.& T. Ltd." A revista contradiz assim a mensagem progressista a favor do equilíbrio de poder entre os sexos transmitida na página anterior.

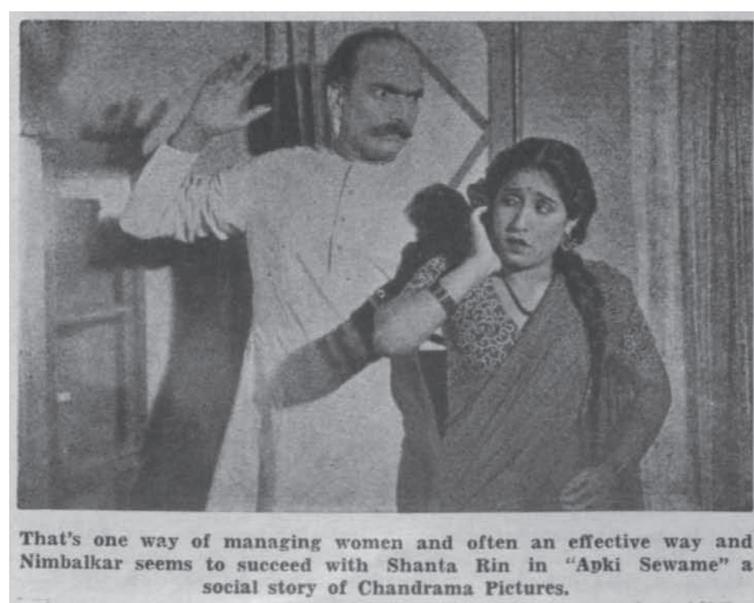


Figura 20. Uma opinião semelhante tinha sido expressa na edição de maio de 1947. A legenda da foto diz: "Esta é uma forma de lidar com as mulheres e frequentemente uma forma eficiente [...]" (FILMINDIA, v.13, n.5, p.71, 1947). É importante notar que as legendas das fotos eram frequentemente irônicas ou cômicas.

Em seguida, Baburao Patel comentou que não se podia culpar os espectadores se, com *Barsaat*, eles chegassem à conclusão precipitada de que a Caxemira era cheia de meninas “à espera, taradas, bonitas e promíscuas<sup>255</sup>” (FILMINDIA, v.16, n.5, p.51, 1950). A crítica conclui constatando que o filme é um sucesso porque atende às demandas das elites, ao mesmo tempo em que satisfaz as necessidades das massas. E decreta: *Barsaat* é um filme que ‘vale a pena’ ser visto. Em suma, embora Baburao Patel tivesse críticas ao enredo do filme, ele achava *Barsaat* tecnicamente bem feito.

No período estudado, apenas dois leitores da *Filmindia* fizeram comentários a respeito do filme em suas cartas ao editor. O leitor Savak Nanavati comentou que o filme não valia o tempo que se passava numa sala de cinema lotada, sendo mordido por pulgas (FILMINDIA, v.16, n.5, p.77, 1950). Ele acrescenta que *Barsaat* havia sido banido na região de Uttar Pradesh (no norte da Índia), no início de 1950, após ter sido exibido durante muitas semanas – ele, inclusive, tinha visto o filme em Delhi antes da proibição<sup>256</sup>. Outro leitor, R.C. Whig, escreveu que o filme frequentemente cruzava “os limites da decência e, às vezes, se torna ultrajante para a mente civilizada”<sup>257</sup> (FILMINDIA, v.16, n.1, p.85, 1950). Como vimos no capítulo anterior, a Índia, na segunda metade dos anos 1940, era uma sociedade bastante conservadora: a carta desse leitor não expressava, portanto, uma opinião incomum.

### Caxemira, território vazio

A câmera foi alugada para documentar as extensões tentaculares do império. (SHOHAT; STAM, 2014, p. 104.).<sup>258</sup>

Antes de 1947, a região de Caxemira e Jammu (de agora em diante referido como Caxemira, por brevidade) era um principado sob a soberania britânica, assim como 563 outros pequenos principados que viriam a se incorporar à Índia com a queda do império. A Caxemira fazia fronteira com os futuros Paquistão e Índia. A população era (e é) extremamente diversa, em termos étnicos, linguísticos e religiosos. A maior parte era de muçulmanos, mas havia uma minoria expressiva de hindus e budistas. Os muçulmanos da Caxemira eram, em si, diversos também: os que viviam em Jammu seguiam o Sunismo, enquanto os do Vale seguiam uma vertente do Sufismo, e havia ainda os xiitas, em Kargil, e também na cidade de Srinagar. Assim, o principado de Caxemira e Jammu, que existia desde 1846, não era uma unidade “natural”, visto que

255 No original: “we cannot blame some people in the audience if they arrive at a hasty conclusion that Kashmir is full of waiting, sex-starved pretty girls with easy virtue”.

256 Cada estado tinha o poder de censurar filmes, independentemente dos conselhos de censores do governo federal.

257 No original: “its various sequences often cross the limits of decency and sometimes become outrageous to the civilized mind”

258 No original: “The camera was hired out to document the tentacular extensions of the empire”.

havia grandes barreiras físicas entre as regiões, e uma grande diversidade étnica/ religiosa/ linguística no território.

Quando a Índia e o Paquistão foram criados, em 1947, seus territórios ainda não estavam completamente definidos. O acordo entre o representante do Paquistão, Mohammed Ali Jinnah, o representante da Índia, Jawaharlal Nehru, e o governo britânico seria o de que os inúmeros pequenos principados que faziam parte da Índia colonial britânica, mas que não eram diretamente administrados pelo governo colonial, escolheriam a qual país se incorporar. Na vasta maioria dos casos, a posição geográfica dos principados determinou a escolha; em outros, a religião da maioria da população foi o determinante. O caso da Caxemira foi excepcional, porque era uma região na fronteira entre os dois países, em que um príncipe hindu governava uma população majoritariamente muçulmana. Com a partida dos britânicos, os pequenos reinos foram pressionados a escolher a qual país se incorporariam. O príncipe da Caxemira, o Maharaja Hari Singh, decidiu não se incorporar a nenhum dos dois países, com a intenção de transformar seu principado numa nação independente. O principal líder muçulmano do Vale (e oponente da monarquia), Sheikh Abdullah, discordava da divisão territorial por critérios religiosos e era favorável à adesão à Índia, um país democrático (BEHERA, 2006, p. 14). Logo depois da Partição, o Paquistão, buscando forçar a adesão, decidiu incentivar uma invasão violenta da Caxemira por tribos paquistanesas. Em desespero, o Maharaja libertou Sheikh Abdullah (na época estava preso) e assinou o tratado de adesão à Índia.

Nehru, nesse ponto, anunciou na rádio, em novembro de 1947, que seria realizado um plebiscito na Caxemira, para que o próprio povo escolhesse a qual país pertencer. Apesar de o plebiscito nunca ter acontecido, ele ainda parecia ser uma possibilidade em 1949. Raj Kapoor certamente estava ciente disso quando fez *Barsaat*. A guerra entre o Paquistão e a Índia pela posse do território duraria do final de 1947 ao início de 1949, e foi vencida pelos indianos. O Maharaja foi deposto e Sheikh Abdullah foi empossado pelos indianos como governador. Nehru decidiu deixar as partes da Caxemira que os paquistaneses tinham invadido continuarem com o Paquistão (eram as regiões da Caxemira em que a população era, em todo caso, fortemente a favor da adesão ao Paquistão) e manter o resto <sup>259</sup>. A parte indiana é disputada entre os dois países até hoje.

Quando *Barsaat* foi filmado, a primeira guerra entre a Índia e o Paquistão pela Caxemira ainda não havia terminado. No ano em que *Barsaat* foi lançado, o governo indiano lançou um documentário, *Operation Kashmir*, sobre a guerra (FILMINDIA, v. 15, n.2, p.3, 1949). O filme estreou em Bombaim, e é possível que Raj Kapoor o tenha visto. Não parece ser uma coincidência que Raj Kapoor tenha filmado em uma região em disputa, embora, no filme, a Caxemira seja

259 A parte da Caxemira que ficou com o Paquistão foi rebatizada de “Azad Kashmir” (literalmente, *Caxemira Livre*). O nome “Azad Kashmir” é irônico porque, até os anos 90, os cidadãos da região não tinham sequer direito a voto. Behera (2006, p. 179) escreve que Azad Kashmir “é um exemplo clássico de ‘colonialismo entre estados’”, e, apesar de seu nome, “as estruturas governamentais criadas nele e nas áreas do norte [...] têm replicado algumas características básicas de colonialismo clássico: subjugação política, privação de direitos políticos, exploração econômica sistemática e negação cultural”, obtidos com intensa coerção. O mesmo pode ser dito da parte indiana da Caxemira.

“um espaço pastoral, sem agitação popular ou aspirações políticas” (KABIR, 2009, p.44), como nos filmes hindis dos anos 1960. Podemos pensar em *Barsaat* como um filme que apresenta um novo território, em processo de conquista, aos indianos.

Em *Barsaat*, os romances entre dois indianos de Bombaim e duas caxemirenses estabelecem uma união nacional no cinema, integram a Caxemira à Índia, como se as pessoas representassem a terra onde nascem. Segundo Virdi (2003), os problemas nacionais são resolvidos por meio da vida do protagonista - família e nação se fundem na narrativa pessoal do herói cinematográfico. As diferenças regionais e de classe social/casta entre os personagens não impedem sua união (e não são mencionadas), como se Pran e Reshma tivessem a mesma casta e as diferenças sociais e regionais entre eles não fossem um problema. “Ao construir uma homogeneidade imaginária, os filmes representam os interesses de um grupo enquanto marginalizam outros. [...] o cinema nacional é uma forma de ‘colonização interna’, oferecendo uma união contraditória e privilegiando um número limitado de posições de subjetividade”<sup>260</sup> (VIRDI, 2003, p.33). No caso de *Barsaat*, como será visto, os interesses representados são os da elite hindu do norte da Índia, incluindo o governo central, embora seja improvável que Raj Kapoor tenha feito o filme com essa intenção expressa.



Figura 21: A sequência inicial de *Barsaat*.

De certa forma, *Barsaat* se junta aos filmes que tratam o território colonizado, desconhecido, como espetáculo (SHOHAT; STAM, 2014). O filme traz uma série de vistas pitorescas da região, cuja beleza natural é oferecida como banquete visual ao espectador. A sequência de planos iniciais que seguem os créditos mostra paisagens da Caxemira, todas de natureza, todas de espaços despovoados. *Barsaat* dá início a uma representação comum a inúmeros filmes românticos passados na região (em que os caxemirenses eram quase sempre só figurantes), sobretudo

<sup>260</sup> No original: “By constructing an imaginary homogeneity, film represents the interests of one group while marginalizing others. [...] national cinema is a form of ‘internal colonization’, offering up a contradictory unity and privileging a limited range of subject positions.”

nos anos 1960<sup>261</sup>: a Caxemira é mostrada como um paraíso natural, quase sem presença humana, como aponta Kabir (2009), algo reforçado pelas tomadas à distância das paisagens. Um cenário vazio para personagens de Delhi ou Bombaim passarem as férias, como Pran e Gopal, ou os protagonistas dos filmes dos anos 1960. Um território a ser ocupado sem resistência. Há uma despolitização da Caxemira enquanto território, como se a disputa por este território não existisse. Até o final dos anos 1990, quando se começou a fazer filmes sobre o conflito na Caxemira, a cidade de Srinagar, que é a capital do estado, não era filmada. Não se mostravam os vilarejos, as áreas urbanas, as pessoas, apenas (como nas cenas iniciais de *Barsaat*) o lago Daal, os rios, as montanhas, os vales, os campos floridos. Os únicos seres humanos são eventuais pastores com seus rebanhos. A natureza intocada, o espaço vazio, em oposição ao espaço exíguo e muito povoado das cidades, reforça a atração da Caxemira para os indianos, mas o espaço vazio também é eventualmente aquele do qual se pode tomar posse. Kabir (2009) lembra que essa representação da Caxemira como um paraíso pastoral se iniciou ainda no século XIX, quando os colonizadores britânicos começaram a registrar a região em fotos. De modo semelhante, Ella Shohat (2010) escreve que o cinema israelense apresentou a Palestina como uma terra vazia, que poderia ser colonizada. Os filmes passados na Caxemira, representando-a como uma terra despovoada, são, neste ponto, semelhantes a essa representação da Palestina: a Caxemira também sofreria um novo processo de colonização a partir da independência da Índia, por Delhi e Bombaim. Como Kabir (2009, p.41) aponta a respeito da Caxemira no cinema, “o playground pós-colonial, ele mesmo um espaço desconectado da nação, é mantido através do apagamento neocolonial [dos habitantes locais] do cenário do amor.”<sup>262</sup>



Figura 22. O lago Daal com Reshma e Pran em uma canoa.

261 *Barsaat* dá início à representação da Caxemira como “um lugar do amor” no cinema de Bombaim, uma tendência que se consolidaria nos anos 1960, com filmes como *Junglee* (Subodh Mukherjee, 1961) e *Kashmir Ki Kali* (Shakti Samanta, 1964). A região se tornaria um cenário tão popular que, nos anos 1980 e 1990, até filmes que não eram passados na Caxemira tinham algumas cenas musicais românticas passadas lá. Nos anos 2000 e 2010, devido à crise política na região, esse tipo de cenas passou a ser filmado na Suíça, que tem uma paisagem semelhante.

262 No original: “*The postcolonial playground, itself a space disjunct from the nation, is sustained through their neocolonial erasure from the landscape of love.*”

Seguindo as imagens das paisagens da Caxemira, um plano apresenta os dois protagonistas em um carro de luxo quebrado. Um empurra o carro, o outro fica ao volante. Há um corte para um novo plano, em que uma pastora, o véu ao vento, corre atrás de seu rebanho ladeira abaixo. Ela começa a cantar de modo convidativo, olhando para a câmera e sorrindo para o espectador. A letra da música também fala de natureza: “uma brisa levanta meu véu”, “meu coração bate no ritmo do vento”, “no riacho, a água fria corre”. O personagem de Prem Nath, Gopal, a ouve cantando, encontra seu véu e tenta paquerá-la, mas ela não o quer. Ela não está disponível para ele, mas sim para o espectador (na época em que o filme foi feito, este espectador era quase sempre um habitante de uma outra região da Índia). Um pouco mais tarde, esta figura da mulher caxemirense na natureza, que canta receptivamente, sorrindo para o espectador, se repetirá na personagem da atriz Nimmi. Ao contrário da primeira, ela é apaixonada pelo personagem de Prem Nath. Tanto a paixão dela, caxemirense, por Gopal, de Bombaim, quanto a paixão da personagem de Nargis, também caxemirense, pelo personagem de Raj Kapoor, também de Bombaim, trazem legitimidade à integração da Caxemira ao território indiano. Daiya (2011, p.41) ressalta que nos discursos nacionalistas (como no cinema indiano), “as mulheres são construídas como signos e símbolos da nação ou comunidade étnico/cultural”<sup>263</sup>. Reshma e Neelu representam, assim, a Caxemira, muito mais do que os personagens masculinos, que rejeitam os turistas. Neste filme, os personagens de Bombaim são desejados pelas caxemirenses, simbolizando o desejo dos caxemirenses pela Índia e a união nacional.

Outro aspecto do filme que legitima a integração da Caxemira à Índia é o fato de todas as caxemirenses serem hindus. Não há muçulmanos no filme – a Caxemira se torna uma região hindu, cuja integração à Índia, ao menos neste filme, ocorre sem problemas de ordem religiosa, um *fait accompli*. Entretanto, o hinduísmo dos personagens caxemirenses não é livre de ambiguidade. “Reshma” é um nome um pouco ambíguo, usado principalmente por hindus, mas também por muçulmanos. E o pai de Reshma é o personagem cuja religião é a mais indefinida. Na primeira vez que *Barsaat* foi censurado, em 1949, os censores demandaram: “introduza um diálogo ou cena para deixar claro que o pai de Reshma é um hindu” (THE BOMBAY, 1943-1949a, p.76) (e de fato há duas cenas no filme em que o pai de Reshma diz “Ram<sup>264</sup>”, e não Allah, estabelecendo-o como hindu).<sup>265</sup> Eles estavam claramente preocupados em evitar que o filme trouxesse um relacionamento inter-religioso, o que pode ter sido a intenção original do diretor. Com o romance entre Reshma e Pran, Raj Kapoor pode ter tentado questionar a ideia de que hindus e muçulmanos não podiam casar um com o outro. Devido ao seu romance com Nargis, Kapoor provavelmente era contra a exclusão dos muçulmanos. Observando as fotos de

263 No original: “women are constructed as signs and symbols of the nation or ethnic/cultural community in nationalist discourses”.

264 Ram, uma das encarnações do deus Vishnu, é uma das principais divindades hindus.

265 No original: “Introduce a dialogue or scene to bring out that Rashiman’s father is a Hindu.”

caxemirenses no início do século XX, não é difícil entender por que os censores exigiram que a religião do pai de Reshma ficasse mais explícita.

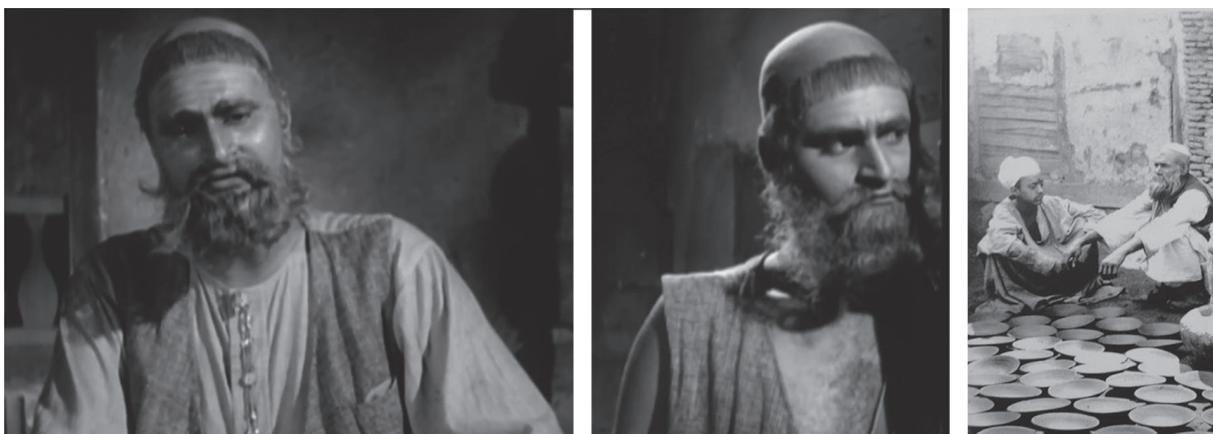


Figura 23. O pai de Reshma (à esquerda e ao centro) e três caxemirenses no final do século XIX. Nesta terceira foto, o homem à esquerda (de turbante) é um hindu e os dois à direita (com uma touca bastante semelhante àquela do pai de Reshma) são muçulmanos. Fonte: <[www.searchkashmir.org](http://www.searchkashmir.org)>



Figura 24. Os hindus da Caxemira usavam turbantes ou, então, um pequeno chapéu semelhante ao turco, como pode ser visto na cabeça dos meninos da foto à direita. Nenhum usava uma touca semelhante àquela do pai de Reshma. O uso de barba também era mais incomum entre os hindus. Fonte: <[www.searchkashmir.org](http://www.searchkashmir.org)>

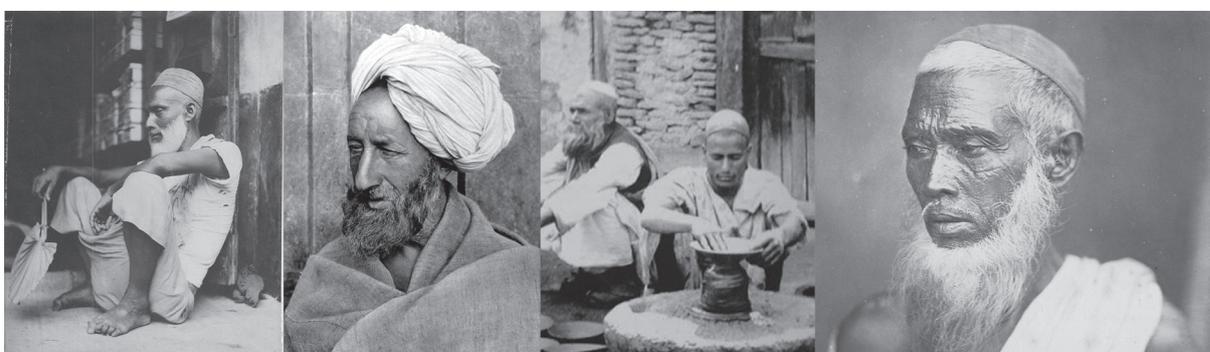


Figura 25. Os muçulmanos da Caxemira usavam turbantes, pequenos chapéus e toucas. Alguns, como no detalhe da terceira foto da esquerda para a direita, usavam toucas muito semelhantes àquela do pai de Reshma. Este tipo de touca, chamada de *taqiyah*, é comum entre os muçulmanos da Índia. À direita, um muçulmano da Bengala com uma *taqiyah*, em uma foto do século XIX. Fonte das três primeiras fotos: <[www.searchkashmir.org](http://www.searchkashmir.org)>. Fonte da quarta foto: <[www.oldindianphotos.in/](http://www.oldindianphotos.in/)>

Um outro filme da época trazia um romance inter-religioso. *Majboor* (Nazir Ajmeri, 1948) foi produzido pelo estúdio Bombay Talkies quando este já estava em decadência. O filme é estrelado pelo amigo de Saadat Hasan Manto, Shyam, e pela atriz Munnawar Sultana. *Majboor* foi concebido como um filme “B”, segundo Baburao Patel (FILMINDIA, v.14, n.6, p.45, 1948). O filme contava a história trágica de um rapaz criado como hindu que se apaixonava por uma menina desta religião. Mais tarde, entretanto, ele descobria que tinha nascido como um muçulmano, e que por isso não podia se casar com ela. O título do filme, *Majboor*, alude a esta situação, porque a palavra significa a impotência para resolver um problema. O filme passou sem cortes pela censura (THE BOMBAY, 1943-1949f, p.29), provavelmente porque não contradizia a ideologia dominante que determinava que hindus e muçulmanos não podiam casar.

É relevante que em *Majboor* a religião seja determinada inescapavelmente pelo nascimento: não importava que o herói acreditasse no Hinduísmo e não no Alcorão, porque ele tinha nascido como muçulmano. Assim, a religião, neste filme, funciona mais como uma etnia do que como um sistema de crenças.

### Um território hindu

Com a tela indiana soterrada com numerosas histórias da vida social hindu, o cinema tem ajudado a estabelecer um padrão hindu de vida social para o país inteiro, com o resultado de que as pessoas nunca tiveram a chance de saber como nossos muçulmanos viviam atrás de seus véus<sup>266</sup>. (FILMINDIA, v.8, n.7, p.55, 1942)

Bhaumik (2001) escreve sobre o projeto do nacionalismo hindu de criar o que ele chama de um território hindu (*ethnoscape* - um território ligado a uma identidade de grupo) como o modelo cultural “*de facto*” para o que seria a Índia moderna, uma visão da Índia como um território hindu, com uma cultura hindu. Este projeto foi estendido ao cinema, gerando o que Bhaumik chama de estilo monumental de filmagem. O estilo monumental estaria ligado a um novo gênero, que surge nos anos 1930 – o filme social (*social film*), do qual *Barsaat* é um exemplar. A noção de um *ethnoscape* hindu nos interessa particularmente aqui, porque houve uma dominação hindu não apenas da cultura (segundo Bhaumik, buscou-se eliminar a cultura muçulmana do cinema, estabelecendo-se a cultura hindu como a normativa, e “hinduizando” elementos da cultura muçulmana<sup>267</sup>), mas também do território, inclusive no cinema. O cinema indiano – e a

266 No original: “*With the Indian screen overwhelmed with numerous stories of Hindu social life, the film had helped to set a Hindu pattern of social life to the entire country, with the result that people never had a chance to know how our Muslims lived behind their veils.*”

267 Bhaumik (2001, p.172) ressalta que a partir dos anos 1920 houve uma certa “invenção” da cultura hindu – até então, hindus e muçulmanos compartilhavam a mesma cultura (os mesmos costumes, música, dança, literatura e poesia, língua, vestuário), e eram difíceis de se distinguir visualmente no dia a dia. Até os anos 1920, somente pessoas religiosas ortodoxas usavam vestimentas marcadamente diferenciadas por religião – as diferenças nas roupas eram muito mais regionais que religiosas. O nacionalismo hindu teve o trabalho de definir o que seria uma cultura exclusivamente hindu, selecionando alguns aspectos desta cultura compartilhada, rejeitando outros, definindo algumas formas artísticas como “nacionais” e dignas de preservação e cultivo, para criar o que Bhaumik (2001, p.176) chama de uma cultura hindu “neoclássica”.

Índia dos filmes – tornou-se um território em que todos, dos personagens aos atores, aparentavam ser hindus. De acordo com Bhaumik (2001), este processo tinha como meta uma situação em que, para os espectadores, a identidade indiana fosse difícil de ser distinguida de uma identidade hindu.<sup>268</sup>

No final dos anos 1930, surge uma subdivisão do gênero *social* – o *Muslim social* (filmes sociais em que os personagens principais eram muçulmanos).<sup>269</sup> Baburao Patel reclama:

Quando você assiste a uma história de um filme social muçulmano, você não deve se chocar com a completa ausência de hindus, cristãos, *parsis* ou judeus nela. Os personagens destes filmes sociais muçulmanos quase sempre vivem em um Jardim de Allah especial, onde ninguém, exceto os muçulmanos, vive.<sup>270</sup> (FILMINDIA, v. 14, n.3, p.47, 1948)

É irônico que ele não tenha percebido, ou querido perceber, que exatamente o mesmo ocorria de modo inverso nos *socials*, em que todos os personagens são hindus. Temos assim dois *ethnoscapes*, dois territórios diegéticos representando duas Índias no cinema, uma hindu e uma muçulmana, que não se encontravam nas telas. Isto parece refletir uma visão da época – uma suposta impossibilidade de convivência entre as religiões – que levou à criação do Paquistão.

Como Raj Kapoor se posicionava em relação à divisão religiosa? Raj Kapoor sempre se associou a artistas muçulmanos, trabalhando sobretudo com Nargis e K.A. Abbas. A revista *Filmindia* relatou em novembro de 1947 que Raj Kapoor estava no grupo de artistas que saiu pelas ruas de Bombaim pedindo a união entre hindus e muçulmanos, junto com seu pai, Prithviraj Kapoor. Parece claro, portanto, que ele era favorável ao secularismo, apesar de ser um hindu convicto. *Barsaat* não é um filme contra os muçulmanos. É muito mais um filme que se posiciona a favor da posse da Caxemira pela Índia, justificando essa posse ao trazer uma Caxemira exclusivamente hindu (enquanto o Paquistão reivindicava a região devido ao fato de a maioria da população ser muçulmana). Por isso, em *Barsaat* não há espaço para muçulmanos, e o filme recria a Caxemira como parte do *ethnoscape* hindu (embora, como vimos, a censura tenha interferido nesse sentido). O subcapítulo a seguir busca mostrar um outro modo com o qual *Barsaat* fortalece o *ethnoscape* hindu no cinema: a apresentação da atriz Nimmi como hindu.

268 O modo como Bhaumik (2001, p.145) escreve parece indicar que houve um projeto deliberado, por parte de nacionalistas hindus, de criar um *ethnoscape* hindu no cinema. Embora isso possa ter sido o caso em diversas instâncias, não ficou claro, durante a pesquisa, se Raj Kapoor tinha esse projeto ou se ele apenas seguiu a visão de mundo dominante sem perceber.

269 A tese se aprofunda a respeito dos *Muslim socials* no próximo capítulo.

270 No original: “When you see a Muslim social story, you mustn’t be shocked by the complete absence of Hindus, Christians, Parsis or Jews in it. The characters of these Muslim socials almost always live in a special Garden of Allah where no one except Muslims live.”



Figura 26. Prithviraj Kapoor reza para Shiva antes dos créditos de *Barsaat*. A reza parece simbolizar a respeitabilidade da família Kapoor (apesar de pai e filho trabalharem no cinema), um modo de dizer que os Kapoor seguem os preceitos religiosos.

### “Hinduização” dos atores

A atriz Nimmi nasceu em uma família muçulmana com o nome Nawab Banoo. Com a Partição da Índia, ela e sua avó migraram do que então era o Paquistão, onde moravam, para Bombaim, onde tinham parentes. O tio de Nimmi trabalhava na indústria de cinema. Um dia, visitando um set, ela conheceu Raj Kapoor, que a renomeou “Nimmi” e lhe deu um papel em *Barsaat* (NIMMI, 2016). *Barsaat* foi, assim, o primeiro filme da atriz. Em seu filme anterior, *Aag* (Raj Kapoor, 1948), Raj Kapoor interpretava um jovem dramaturgo que buscava uma atriz chamada “Nimmi”. O personagem conhece outra atriz, a quem também dá o nome de “Nimmi”. Temos, então, Nimmi, com um nome tirado de um filme, mas um nome que também esconde suas origens muçulmanas, o que era fundamental no período pós-partição. Em fevereiro de 1949, durante a produção do filme, a revista *Filmindia* publicou uma imagem de Nimmi (referida como “Nimi”) (figura 27). Antes de abordar a imagem, é importante trazer o conceito de texto estelar (“*star text*”), de Richard Dyer (apud ALLEN; GOMERY, 1985). O conceito tem diversas nuances, mas aqui nos interessam os quatro diferentes tipos de texto que constroem uma estrela. Primeiro, há o que Dyer chama de textos promocionais, que são os textos feitos deliberadamente para criar uma imagem para uma estrela, como fotos, cartazes, trailers de filmes, aparições públicas da estrela, declarações para a imprensa. Depois, há a publicidade, que seria o material que não aparenta ser diretamente promocional, como entrevistas, histórias sobre a vida pessoal da estrela, pequenas notas em revistas de fofoca. Allen e Gomery (1985) lembram que a barreira entre as categorias de publicidade e textos promocionais é bastante permeável: muitas vezes artigos sobre a vida dos atores, por exemplo, são “vazados” pelo próprio estúdio. Há ainda a categoria dos próprios filmes nos quais a estrela atua e o quarto tipo de texto são as críticas e comentários feitos sobre a estrela. A imagem da figura 27, publicada na revista *Filmindia*, se enquadra, a princípio, na categoria “publicidade”. Entretanto, parece bastante provável que o

próprio Raj Kapoor, dono do RK Studio, que produziu o filme, tenha enviado para a *Filmindia* a fotografia desta atriz absolutamente desconhecida, para que o ilustrador da revista tivesse uma referência, de modo a começar a construir uma estrela. A imagem da figura 27 é a primeira a compor o texto estelar de Nimmi. Nos anos de 1948 e 1949, a *Filmindia* publicou uma série de propagandas dos dois filmes do diretor, *Aag* e *Barsaat*, então sabemos que Raj Kapoor estava investindo em divulgação.

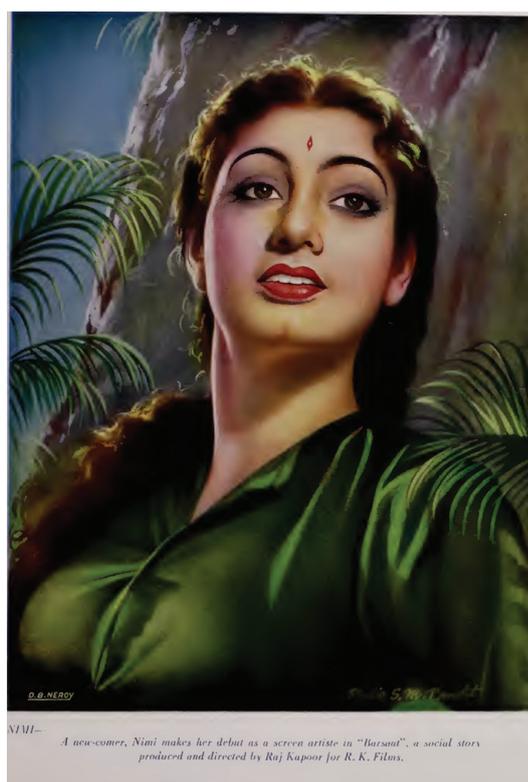


Figura 27: Nimmi apresentada pela revista *Filmindia*. A legenda diz: “Nimi [sic] - uma novata, Nimi [sic] estreia como artista de cinema em “*Barsaat*”, uma história social produzida e dirigida por Raj Kapoor para R.K. Films”.

Na imagem, vemos uma jovem de tez clara, com seios bem fartos sob uma blusa verde, à moda ocidental, cercada pela natureza. Em sua testa, vemos o sinal do Hinduísmo. Nessa imagem, ela não está interpretando seu papel no filme (o figurino é muito diferente, como pode ser visto na figura 28), e ela não está interpretando outro papel (*Barsaat* foi seu primeiro filme). O leitor poderia concluir, portanto, que se tratava da imagem da atriz como ela era na vida real. A natureza ao seu redor parece sugerir uma oposição entre natureza e artifício: embora seja uma atriz, ela ainda é espontânea, inocente, “natural”. A blusa ocidental, muito justa, traz consigo uma carga de sensualidade (os indianos já associavam o ocidental ao libertino). Raj Kapoor queria construir uma imagem moderna e sensual para a atriz. O mais relevante, entretanto, é o sinal do Hinduísmo. A revista a estabelece como hindu, apagando totalmente sua identidade muçulmana. Não basta seu novo nome artístico hindu: a religiosidade indiana majoritária tem de ser marcadamente associada à sua imagem.



Figura 28: Nimmi em *Barsaat*.

Atores muçulmanos com nomes artísticos hindus não eram incomuns nos anos 1940, sobretudo na segunda metade da década – Nimmi não foi uma exceção. Madhubala, Dilip Kumar, Veena, Meena Kumari, todos esses atores cujas carreiras decolaram de 1943 em diante adotaram nomes hindus, em alguns casos por ordem de produtores<sup>271</sup>. Nos anos 1920, uma geração de atrizes anglo-indianas como Sulochana (Ruby Myers) e Sita Devi (Renee Smith) havia feito o mesmo.<sup>272</sup> O que não quer dizer que não houvesse atores que mantivessem seus nomes muçulmanos nos anos 1940. É o caso de Nargis, Munnawar Sultana, Suraiya, Khurshid, Nigar Sultana e Noor Jehan. Mas havia uma pressão pela adoção de um nome hindu por parte de alguns produtores. Bhaumik (2001) relata que, no início do cinema sonoro, havia um domínio de atores muçulmanos na indústria, porque tinham uma boa pronúncia em Urdu<sup>273</sup> e cantavam e dançavam bem.<sup>274</sup> Nessa época, segundo Bhaumik (2001), havia uma audiência

271 Tando Dilip Kumar quanto Madhubala tiveram seus nomes definidos pela produtora Devika Rani (Bose, 2006). O irmão de Dilip Kumar, Nasir Khan, atuou na mesma época sem trocar de nome. Waheeda Rehman, atriz muçulmana, conta em entrevista que o produtor Raj Khosla tentou convencê-la a trocar de nome no início dos anos 1950, mas que ela se recusara. “Veja, a indústria de cinema de Bombaim era muito diferente na época. Mohammed Yusuf Khan se tornou Dilip Kumar, Mahajabeen Bano [se tornou] Meena Kumari e Mumtaz Jehan Begum Dehlavi [se tornou] Madhubala”. No original: “See the Bombay film industry was very different then. Mohammed Yusuf Khan became Dilip Kumar, Mahajabeen Bano, Meena Kumari and Mumtaz Jehan Begum Dehlavi Madhubala.” (REHMAN, 2014).

272 Bhaumik (2001) explica que “Sulochana” é um nome ‘sancritizado’, de classe e casta altas, um nome considerado “respeitável”. “Sita Devi”, por sua vez, faz referência direta à esposa de Rama, Sita, no épico Ramayana. Sita é considerada um símbolo de pureza feminina (“Devi” é um sufixo que tem o significado aproximado de “deusa”).

273 O sotaque considerado correto era o do Norte da Índia (DWYER, 2006). A atriz Waheeda Rehman, que é do sul da Índia, relata que quando a sondaram para atuar no cinema de Bombaim, no início dos anos 1950, perguntaram, antes de tudo, se ela falava Urdu (REHMAN, 2014). É relevante que eles tenham perguntado se ela falava Urdu, não Hindi. Só então ela foi chamada para fazer um teste. Nesta época, o Urdu tinha muito mais espaço no cinema do que atualmente (VIRDI, 2003). Mukul Kesavan (apud VIRDI, 2003) afirma que o cinema Hindi é o último bastião do Urdu na Índia.

274 A alta cultura apreciada no norte da Índia ainda era muito muçulmana, devido à influência do império muçulmano mogol (que só tinha entrado em colapso total em 1857) e dos nababos, que tinham patrocinado fortemente a música e a dança.

muçulmana substancial para os filmes. Como vimos no capítulo anterior, com a chegada do som, em 1931, o público e os profissionais do cinema passaram a incluir os hindus de casta alta e da burguesia nacionalista. Com isso, houve uma pressão pela substituição de atores muçulmanos por hindus que, na concepção do nacionalismo hindu, saberiam representar com mais verossimilhança personagens hindus, especialmente em filmes com temática religiosa. Nos anos 1920, o fundamentalismo hindu se fortaleceu a ponto de levar, na segunda metade dos anos 1930, a uma campanha generalizada contra a presença “excessiva” de atores muçulmanos na indústria (BHAUMIK, 2001). Em 1937, um grupo de hindus contra o Islamismo formou a “All India League of Censorship”, que buscava eliminar na indústria cinematográfica de Bombaim pessoas e ideias percebidas como “não hindus” (PERVEZ, 2012, p.130). Isso ocorreu em um momento em que os produtores estavam mais vulneráveis à pressão do governo, que podia reter um filme devido a processos burocráticos, ou proibir sua exibição. Esse foi um momento em que nacionalistas hindus começaram a ocupar cargos importantes na administração governamental, como K.M. Munshi<sup>275</sup> (para conter o movimento de independência, o governo colonial britânico tinha começado a ceder parte do poder administrativo aos indianos). Organizações hindus fundamentalistas também tinham muito poder sobre o cinema, já que podiam exigir do governo que um filme fosse censurado outra vez, ou promover quebra-quebras em salas de cinema. Assim, produtores, distribuidores e exibidores evitavam desagradar esses grupos, que podiam causar grandes prejuízos. Ao mesmo tempo, muitos hindus de classe média entraram para a indústria nessa época, pessoas que não necessariamente tinham objeção às demandas das organizações fundamentalistas hindus.

Assim, já na segunda metade dos anos 1930, os atores muçulmanos, antes estrelas de primeiro escalão, passaram a ser relegados a papéis secundários. Atores judeus, *parsis* e de ascendência europeia também foram excluídos ao longo dos anos 1930 (BHAUMIK, 2001). O processo continuou nos anos 1940 e já estava consolidado em 1946, quando quase todos os astros eram hindus – Ashok Kumar, Surendra, Chandramohan, Trilok Kapoor, Prem Adib, Kanu Roy, Kanhaiyalal, Saigal, Shyam (embora os muçulmanos Dilawar, Yakub e Sadiq Ali ainda fizessem sucesso). Esta exclusão dos atores muçulmanos atingiu principalmente homens. De 1946 a 1949, atrizes abertamente muçulmanas como Mumtaz Shanti, Noor Jehan, Munawar Sultana, Khurshid, Nargis e Suraiya eram as mais famosas.<sup>276</sup> O ódio a muçulmanos afetou ambos os sexos em graus (e modos) diferentes, embora – como fica evidente no caso de Nimmi – as mulheres muçulmanas também sofressem preconceito, embora não fossem vistas como uma ameaça. Como Daiya (2011, p.98-99) afirma, a identidade “de fato”, tanto religiosa quanto nacional, é sempre uma posição masculina: “as mulheres não evocam aquela ansiedade da identidade, porque elas não podem estar nesses locais de identidade exceto por procuração e como

275 Munshi ocupou o poderoso cargo de “Home minister”, responsável pela segurança de Bombaim.

276 Durante a pesquisa, ficou claro que, nos anos 1940, as atrizes, de um modo geral, eram mais importantes que os atores e recebiam um destaque muito maior nas propagandas dos filmes. O único ator que era invariavelmente mais destacado nos cartazes do que as atrizes com as quais contracenava era Ashok Kumar. A partir dos anos 1950, esse quadro mudaria e os atores passariam a ter mais importância que as atrizes.

reprodutoras daqueles que podem, se forem do sexo masculino, ocupá-los.”<sup>277</sup> As mulheres muçulmanas não representam o Islã da mesma forma que os homens. Embora elas simbolizem suas comunidades, a identidade delas é mais maleável, podendo ser conquistada e alterada. Durante a Partição, em 1947, inúmeras mulheres foram abduzidas por homens de outra religião e convertidas à força: a conversão de uma mulher era considerada possível. Já a conversão de um homem gerava desconfiança: um homem podia realmente mudar de religião? Ou será que ele mantinha secretamente a identidade anterior?<sup>278</sup> Por isso, nos filmes indianos românticos, é sempre a mulher que vem da comunidade minoritária, nunca o homem (seria impensável, em um filme hindi, uma mulher de casta alta de Bombaim ficar com um rapaz de casta baixa da Caxemira, a não ser que ela fosse cristã e ele hindu, por exemplo).<sup>279</sup> Por isso, Reshma é da Caxemira, não Pran. A comunidade e a família são desonradas quando uma mulher é levada por um membro de outra comunidade (o que explica a reação do pai de Reshma, que prefere ver a filha morta do que nos braços de Pran).

### Um nome como disfarce

No mundo do cinema, na Índia, ouvimos tantos nomes encantadores de atores e atrizes e nós os tomamos por hindus, quando, na vida real, eles são muçulmanos. Eu acho que não é permitido a nenhum ator ou atriz hindus no Paquistão se disfarçar sob um nome muçulmano para fins publicitários. [...] Na minha opinião, deveria ser uma ofensa penal, na Índia, o fato de um muçulmano fazer negócios adotando um nome hindu, pelo menos por uma questão de segurança. (Carta do leitor M.P.C. Gupta, de Jaipur. FILMINDIA, v.16, n.2, p.67, 1950)<sup>280</sup>

Não fica claro por que motivo, para M.P.C. Gupta, negociar com um muçulmano com um nome falso hindu seria mais perigoso do que negociar com um hindu com nome falso. Aqui, somos remetidos ao conceito de ‘classes perigosas’ de Machado da Silva (2008). As “classes perigosas” são aquelas que são suspeitas de antemão, como os favelados, no contexto brasileiro que Machado da Silva descreve. Dado que os muçulmanos representam para ele uma questão de ameaça à segurança, são claramente vistos por ele como inimigos. A carta de M.P.C. Gupta

277 No original: “‘proper’ identity – religious and national – is always already a masculinized position; women do not evoke that anxiety of identity, for they cannot inhabit those locations of identity except by proxy and as reproducers of those who might, if sexed male, occupy it.”

278 A este respeito, ler o relato de Butalia (2000), cujo tio decidiu se converter ao Islã para continuar no Paquistão, após a Partição, mas que sempre foi visto com desconfiança por seus vizinhos e mesmo por sua nova família muçulmana.

279 Se em *Veer-Zaara* (Yash Chopra, 2004), que é um filme de Bombaim, um homem indiano hindu se apaixona por uma mulher muçulmana paquistanesa, no filme paquistanês *Tere Pyar Mein* (2000, Hassan Askari), um homem muçulmano paquistanês se apaixona por uma mulher sikh indiana. Em *Jodhaa Akbar* (Ashutosh Gowariker, 2008) e *Mughal-e-Azam* (K. Asif, 1960), o imperador muçulmano que se casa com uma princesa hindu participa de rituais hindus. Há um filme hindi recente, *PK* (Rajkumar Hirani, 2014), que traz um romance feliz entre um homem muçulmano paquistanês e uma hindu indiana, mas o rapaz é um personagem menor, sem laços familiares e disposto a se mudar para a Índia.

280 No original: “In the film world in India we hear so many charming names of actors and actresses and mistake them for Hindus, whereas in actual life they happen to be Muslims. I don’t think any Hindu actor or actress in Pakistan is permitted to masquerade under a Muslim name for publicity purposes. [...] In my opinion, it should be made penal in India for any Muslim to trade under a Hindu name, at least for security reasons.”

revela uma ansiedade por não conseguir distinguir um inimigo entre seus pares; o inimigo, para ele, pode estar disfarçado sob um nome “encantador”. Sua carta mostra uma necessidade de manter os muçulmanos à parte, à distância, de poder sempre saber que se está lidando com um, “pelo menos por razões de segurança”. Por isso, há essa importância do nome muçulmano, que identifique com quem se está lidando. O nome, para M.P.C. Gupta, é essencial para a classificação; o nome muçulmano, neste contexto, funciona um pouco como uma estrela de Davi na era nazista, uma ferramenta que permite distinguir quem é muçulmano de quem é hindu, com quem posso me relacionar e de quem devo desconfiar.

Os nomes, na Índia, têm uma função classificatória. Um nome revela de imediato a religião e a região de origem. Entre os hindus, os nomes revelam ainda a casta (logo, o lugar da pessoa na sociedade), porque se toma o nome da casta (que pode derivar da região ou profissão de origem da casta) como sobrenome.<sup>281</sup> As pessoas com um mesmo sobrenome são da mesma casta e mesma origem (ainda que ancestral, porque hoje muitos se mudam para outros estados ou países). Por exemplo, um nome como “Kumudlal Kunjilal Ganguly” (nome verdadeiro de Ashok Kumar) nos diz que este homem é um hindu que pertence à casta brâmane alta Ganguly, que vem da região da Bengala.<sup>282</sup> Sobrenomes como Chakraborty, Chatterjee, Roy, Mukherjee e Tagore são todos sobrenomes/castas da região da Bengala. O nome “Mohandas Karamchand Gandhi” (Mahatma Gandhi) revela que ele era um *vaishya*<sup>283</sup> da casta Bania da região de Gujarat, porque tradicionalmente eram os Banias de Gujarat que portavam o sobrenome “Gandhi”. O nome de Renee Smith indica que a moça era cristã. Um sobrenome como “Fernandes”, “Pinto” ou “D’Souza” é usado por cristãos de Goa. “Ruby” Myers era um nome judeu. “Kaur” indica que a moça é da religião *sikh*, enquanto “Singh” é um sobrenome padrão para os *sikhs* (que não têm casta e adotaram um sobrenome igual para todos justamente por isso), embora alguns hindus também portem este sobrenome. “Khan” é um sobrenome muçulmano, originário do norte da Índia, e assim por diante.<sup>284</sup>

Assim, a ansiedade revelada na carta de M.P.C. Gupta (hindu, provavelmente da casta *vaishya Bania*) está relacionada a um medo da quebra da ordem social; medo de que as pessoas não fiquem em seus “devidos lugares”, de que um hindu possa se apaixonar por uma muçulmana na tela, abrir a guarda e considerar um ator como um seu igual, por não ter desconfiado de

281 Tradicionalmente, a subcasta (porque as castas contêm subcastas) determinava o lugar da pessoa na sociedade: com quem a pessoa podia se relacionar, casar, jantar. Determinava também a profissão que a pessoa poderia assumir. Hoje em dia, estas regras estão mais flexíveis.

282 O nome “Ashok Kumar”, ainda que hindu, é um nome sem casta porque é sem sobrenome: Kumar é um nome do meio comum, que significa “príncipe” (BOSE, 2006). Bose (2006, p.113) afirma que o produtor Himansu Rai escolheu o nome de Ashok Kumar para que o galã, sem o sobrenome Ganguly, não tivesse uma casta definida, de modo a ter um apelo mais amplo. Muitos atores indianos adotaram “Kumar” no lugar de um sobrenome: Kumar, Akshay Kumar, Raaj Kumar, Manoj Kumar, Rajendra Kumar, Sanjeev Kumar, entre outros.

283 *Vaishya* é o terceiro grande agrupamento de castas, depois de Brâmanes e *Kshatriyas*. Por último vêm os *Shudras*, que são os mais baixos no sistema de castas. Os intocáveis estão fora do sistema de castas, e, por isso, são considerados poluidores.

284 O próprio Baburao Patel trocou o sobrenome da família de Patil para Patel, levando muitos a acharem que ele era da casta Patel (de Gujarat) ao invés de um Vanzara de Maharashtra (BHATIA, 2015).

antemão do inimigo disfarçado por um nome.<sup>285</sup> Um nome artístico, deste modo, não deixa de ter um potencial subversivo.

A pesquisa não revelou nenhum indício de que os leitores da revista *Filmindia* pudessem saber que Nimmi, especificamente, era muçulmana, mas em relação a Veena, Madhubala e Meena Kumari, um leitor atento saberia. No caso de Veena e Meena Kumari, a revista revelou que elas eram irmãs de Shahzada Iftexhar (FILMINDIA, v. 12, n.6, p.11, 1946) e Khurshid (FILMINDIA, v. 14, n.1, p.19, 1948), respectivamente, atores que mantiveram nomes muçulmanos. Quanto a Madhubala, a revista relatou, em 1947, que a atriz mirim Baby Mumtaz (um nome muçulmano) tinha adotado o nome “Madhubala” (um nome hindu) (FILMINDIA, v. 13, n.3, p.15, 1947). Em 1948, ela ainda era anunciada pela revista como “Mumtaz” no filme “Parai Aag”, embora na crítica da *Filmindia* a este filme ela já fosse chamada de “Madhubala” (FILMINDIA, v. 14, n.5, p.21, 1948). Ela também foi chamada de “Madhubala” na propaganda do filme “Apna Raj”, em abril de 1948, na mesma época de “Parai Aag”, o que mostra uma certa oscilação na escolha do nome (figura 29) (FILMINDIA, v. 14, n.4, p.72, 1948). Mas estas breves notas traziam apenas informações indiretas acerca da religião das atrizes, sendo necessário um pequeno esforço de dedução por parte do leitor.

O caso do ator Dilip Kumar é diferente. Em entrevista à autora, o espectador Shamsuddin Agha, que era uma criança nos anos 1940, relatou que, em sua infância, ele sabia que Dilip Kumar era muçulmano.<sup>286</sup> Quando Dilip Kumar foi apresentado aos leitores da *Filmindia*, em 1945, nada se mencionou acerca de sua vida pessoal - sua religião, seu nome de nascença. É apenas em 1948, em uma nota que traz rumores de seu relacionamento com a atriz sikh Kamini Kaushal, que a revista revela sua religião e seu nome de nascença aos leitores (FILMINDIA, v. 14, n.12, p.17, 1948).<sup>287</sup> Em janeiro de 1949, em resposta a um leitor que perguntou se os atores Ashok Kumar e Dilip Kumar eram parentes, Baburao Patel respondeu que não: que Ashok Kumar era um hindu, enquanto Dilip Kumar era um “menino muçulmano” que tinha tomado um nome hindu para trabalhar no cinema (FILMINDIA, v. 15, n.1, 1949).<sup>288</sup> Ainda em 1949, em uma nota sobre o cabelo “goonda” (“bandido”) do ator, que precisaria de um corte “muçulmano”, a revista novamente reforçará a identidade muçulmana de Dilip Kumar (FILMINDIA, v.

285 A palavra “encantadores” usada por M.P.C. Gupta em relação aos nomes dos atores remete à ideia de sedução. Os hindus nessa época evidentemente temiam o risco de serem seduzidos, “encantados”, por muçulmanos.

286 Mais tarde, perguntei a outro espectador, amigo do Sr. Shamsuddin Agha, o Sr. Abdul Malek, se, quando ele era um adolescente na Índia nos anos 1950, ele sabia que Veena, Madhubala, Dilip Kumar, Nimmi e Meena Kumari eram muçulmanos. Ele afirmou que sabia, e Shamsuddin Agha confirmou que todos estes atores eram conhecidos mesmo nos anos 1950 como muçulmanos.

287 A coluna Bombay Talking comentaria explicitamente sobre “a sinfonia hindu-muçulmana de amor” entre Kamini Kaushal e Dilip Kumar, em janeiro de 1949, lembrando que Kamini era casada com outro homem (FILMINDIA, v.15, n.1, p.19, 1949).

288 A resposta de Baburao Patel mostra a importância que se dava à religião nessa época. Ele poderia igualmente ter respondido que ambos os atores tinham tomado nomes artísticos, que nenhum dos dois era de fato um “Kumar”. Ashok Kumar nasceu Kumudlal Kunjilal Ganguly (RAJADHYAKSHA; WILLEMEN, 1999). Quem escolheu o nome “Ashok Kumar” foi Himansu Rai, dono do estúdio Bombay Talkies (BOSE, 2006), cuja esposa Devika Rani iria, futuramente, definir que Yusuf Khan se chamaria “Dilip Kumar” (BOSE, 2006).

15, n.5, p.42, 1949). Se nem Nimmi, nem Veena, nem Madhubala, nem Meena Kumari tiveram seus nomes “reais” e religião divulgados pela revista, resta a impressão de que isso ocorreu com Dilip Kumar porque, ao contrário da mulher muçulmana, em 1948, um homem muçulmano era visto como uma ameaça, sobretudo aqueles que se envolviam com mulheres sikhs e hindus como Kamini Kaushal. Mesmo um ator popular como Dilip Kumar não escapou da associação com “goodas”, ainda que a nota se refira apenas ao seu cabelo.



Figura 29: Madhubala anunciada como “Mumtaz” em “*Parai Aag*”, na revista *Filmindia* de maio de 1948.

A dançarina anglo-indiana Cuckoo, que já era bem conhecida na época em que *Barsaat* foi filmado, também teve uma breve mudança de nome. Em agosto de 1946, a revista *Filmindia* anunciou que “Kishori (nome antigo: Cuckoo)” seria vista no filme *Sona Chandi* (R.J. Pareenja, 1946). Os cartazes de *Sona Chandi* realmente anunciavam a presença de “Kishori”, com a foto de Cuckoo, entre os coadjuvantes, ainda que os outros filmes dos quais ela havia participado, em 1946, usassem seu nome “Cuckoo” nos cartazes. Em setembro desse ano, a revista voltou a se referir a ela como “Cuckoo”. A mudança de nome foi breve e mal sucedida. Ao longo da pesquisa, não foi possível descobrir se foi a própria Cuckoo quem decidiu adotar um nome hindu, ou se foi o diretor/produtor de *Sona Chandi* quem decidiu apagar sua origem anglo-indiana com um nome hindu. Seja como for, vemos aqui também uma tendência a se dar uma identidade artística hindu a atores de minorias religiosas.<sup>289</sup> Talvez a tentativa de mudar o nome de Cuckoo

289 A Índia não é o único país em que atores precisavam adotar um nome em consonância com a maioria da população: Lucille LaSueur, nos Estados Unidos, foi compelida pelo estúdio que a contratou a trocar o nome de

tenha sido mal sucedida porque ela já era bastante conhecida, em 1946, como “Cuckoo”. No caso de Nimmi, Madhubala, Veena, Meena Kumari e Dilip Kumar, a troca de nomes foi facilitada porque eram atores inteiramente desconhecidos, ainda em seus primeiros papéis.



Figura 30. À esquerda: Kishori/Cuckoo na revista *Filmindia*. A vestimenta indiana acompanha o novo nome. À direita: propaganda de *Sona Chandi* com “Kishori” na capa da revista *Filmindia*.

Esta pressão pela adoção de um nome hindu, a obliteração da identidade muçulmana dos atores, tem dois aspectos principais. A estrela em construção é um produto a ser vendido ao público (DYER, 1998) e, assim, a máquina de estúdio, ou o produtor, ou o próprio ator ou atriz buscam criar uma estrela com uma identidade aparente que vá agradar ao público, esperando com isso garantir a venda de ingressos.<sup>290</sup> Dado que a maioria da população indiana era hindu, não é surpreendente que Raj Kapoor tenha tentado construir uma identidade hindu para Nimmi.<sup>291</sup> Mas sobretudo, como aponta Richard Dyer (1998, p.153), as imagens das estrelas têm a função de resolver, ou administrar, contradições internas nas ideologias ou entre ideologias.<sup>292</sup> Na Índia do final dos anos quarenta, a ideologia da divisão do território colonial por religião (a construção do Paquistão como um país para os muçulmanos e da Índia como um país hindu) era ameaçada pela permanência de muçulmanos na Índia. O nome Nimmi tenta administrar esta

---

origem francesa para um que soasse anglo-saxão: Joan Crawford (ALLEN; GOMERY, 1985). Há muitos outros casos, como o de Rita Hayworth, que nasceu como Margarita Cansino.

290 Manto (2009) explica que os produtores indianos usavam um elenco estelar para conseguir também financiamento para a produção – as estrelas seriam uma garantia de retorno financeiro para os investidores, como aponta Dyer (1998).

291 Manto (2009) descreve o processo pelo qual o produtor e diretor muçulmano W. Z. Ahmed buscou criar uma estrela, “a misteriosa Neena” (um nome hindu), a partir da dona de casa muçulmana Shahida, esposa de um de seus funcionários. Neste caso, fica claro que a troca de nome geralmente era apenas uma questão comercial, e que não necessariamente o produtor rejeitava a identidade muçulmana.

292 Estou usando a definição de ideologia usada por Richard Dyer: “Ideologia é o conjunto de ideias e representações nas quais as pessoas coletivamente encontram sentido no mundo e na sociedade na qual elas vivem.” (No original: “*Ideology is the set of ideas and representations in which people collectively make sense of the world and the society in which they live.*” (DYER, 1998, p.2)

contradição, ao negar a presença muçulmana, ou – caso sua religiosidade fosse descoberta – ao sugerir a possibilidade de conversão ao Hinduísmo.

Nargis, que nasceu com o nome Fatima Rashid, assumiu um nome artístico de origem persa. *Nargis* significa a ‘flor narciso’; segundo Bhaumik (2001), era uma prática comum no mundo islâmico dar nomes de flores e pedras preciosas a atrizes e cortesãs<sup>293</sup>. Embora Nargis não tenha assumido um nome hindu, a própria identidade muçulmana dela sofreu um certo grau de apagamento, devido em parte ao fato de que, como atriz, ela quase sempre interpretava personagens hindus. O texto estelar é formado pela combinação dos personagens ficcionais dos filmes que Nargis interpretava e das narrativas sobre a vida dela fora das telas (ALLEN; GOMERY, 1985). Allen e Gomery ressaltam que uma parte considerável da imagem da estrela é construída a partir da vida privada: romances, o casamento, o lar, preferências de vestuário, gostos. Ao mesmo tempo, alguns significados da estrela são trazidos para o primeiro plano, outros são mascarados, ou ficam em segundo plano (ALLEN; GOMERY, 1985). Nos textos sobre a vida pessoal de Nargis na revista *Filmindia* no período estudado, sua religião nunca era mencionada. Outros aspectos ganhavam mais proeminência nestes textos publicitários: o momento em que Nargis começou a sair sem a companhia de sua mãe (FILMINDIA, v.15, n.4, p.13, 1949), o excesso de trabalho para sustentar sua família toda (FILMINDIA, v.15, n.6, p.29, 1949), seu talento como atriz (FILMINDIA, v.12, n.2, p.27, 1946; FILMINDIA, v.15, n.5, p.42, 1949; FILMINDIA, v.14, n.3, p.47, 1948; FILMINDIA, v.14, n.6, p.41, 1948), seu romance com Raj Kapoor (FILMINDIA, v.15, n.12, p.31, 1949). A *Filmindia* constrói a imagem de uma grande atriz explorada por sua família (FILMINDIA, v.15, n.8, p.28, 1949; FILMINDIA, v.15, n.12, p.21, 1949). Mas sua religião não era um aspecto desta imagem, ou ao menos não era uma faceta ressaltada.

O texto estelar também é construído por textos promocionais e publicitários, como vimos. Em muitos cartazes de Nargis e em propagandas de filmes na revista *Filmindia*, ela também porta a marca do Hinduísmo na testa, vestida como as personagens que representava. A revista quase não traz imagens de Nargis “como Nargis”, sem estar vestida como uma de suas personagens, embora sua identidade como a atriz Nargis estivesse sempre em primeiro plano. Isto é, ainda que ela estivesse vestida como uma personagem de um filme nesses cartazes, a imagem recebia o título de “Nargis” nos cartazes, e seu nome tinha proeminência nas propagandas dos filmes. O público ia ver “Nargis” no cinema, não as personagens que ela interpretava, e era a presença de Nargis que era divulgada. Como Vijay Mishra aponta, “O cinema de Bombaim abole todas as distinções entre o ator e o personagem. Um artista famoso como Raj Kapoor, ou como Amitabh Bachchan, raramente [...] é outro que não ele mesmo, como um ser composto, conjuntos de expectativas criados pelo público<sup>294</sup>” (MISHRA, apud MAJUMDAR, 2003, p.102). Assim, as imagens nos cartazes eram, acima de tudo, imagens de Nargis como

293 A mãe de Nargis, Jaddan Bai, era uma atriz e cortesã famosa.

294 No original: “Bombay cinema collapses all distinctions between actor and character. A star like Raj Kapoor or Amitabh Bachchan is only rarely... other than himself as a composite being, sets of expectations, created by the audience.”



Figura 31: Nargis em cartazes e propagandas na revista *Filmindia* entre 1946 e 1949. Na imagem do meio, ela porta um ponto branco na testa, que se torna quase invisível com a redução da imagem.



Figura 32: Nas propagandas de *Barsaat* na revista *Filmindia*, Nargis não usa os trajes da personagem. Nas três últimas, ela usa as roupas de uma indiana moderna, dos grandes centros urbanos. O cartaz é muito mais um anúncio da presença de Nargis (e Raj Kapoor) do que uma representação gráfica da trama. A terceira propaganda enfatiza o corpo de Nargis, com uma sensualidade que o filme não apresenta. Apesar disso, os cartazes são muito mais comportados do que o cartaz da figura 17, na língua hindi. A *Filmindia* era uma revista para a elite que lia em inglês, que era bastante conservadora.

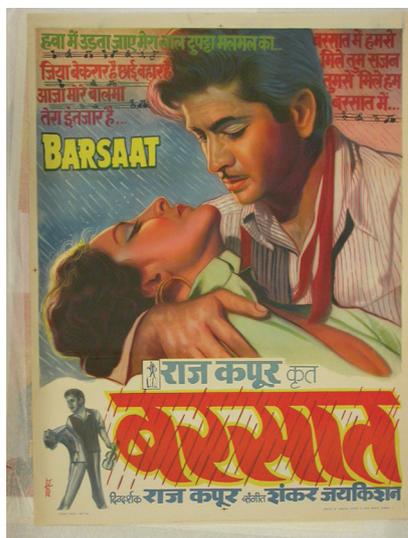


Figura 33. Cartaz de *Barsaat*. O filme foi divulgado de modos diferentes de acordo com o público alvo. Fonte: IMDB.

atriz, interpretando uma personagem, quase sempre com a marca do Hinduísmo na testa. Ao mesmo tempo, ainda que nos cartazes Nargis estivesse vestida com os trajes de uma personagem<sup>295</sup>, esses trajes quase sempre eram contemporâneos, tornando confusa a distinção entre o figurino e a roupa real da atriz. Um leitor distraído poderia facilmente supor que Nargis estivesse usando suas próprias roupas.

Em seu livro *Bollywood Cinema – Temples of Desire*, Vijay Mishra escreve sobre Amitabh Bachchan em um capítulo intitulado “o ator como um texto paralelo: Amitabh Bachchan”, em que explora os significados que a vida de Bachchan e os inúmeros personagens que interpretou trazem para cada novo personagem. Quando um espectador indiano assistia a um filme de Bachchan, trazia uma série de expectativas a respeito de como o personagem seria, baseado em filmes anteriores, e em todo um conhecimento sobre a vida do ator, fatores esses que influenciavam a experiência de assistir a esse novo filme. Ao mesmo tempo, a persona do ator confundia-se com a de seus personagens nas reportagens escritas sobre ele na imprensa. Isto é, os personagens que o ator interpretava influenciavam o que se estrevia sobre Amitabh Bachchan na imprensa, como se ele fosse semelhante a eles. O texto estelar, como vimos, é composto de uma mescla do ator e sua vida pessoal com seus personagens.

No caso de Nargis, interessam-nos aqui os significados que sua identidade muçulmana trazia a *Barsaat*. Vale lembrar que, segundo Richard Dyer (1998, p.153), as imagens das estrelas têm a função de resolver, ou administrar, contradições internas nas ideologias. Neste contexto, a imagem da estrela Nargis em alguma medida administrava o paradoxo do muçulmano indiano. O próprio fato de que ela era muçulmana e não tinha emigrado para o Paquistão reforçava sua importância para a Índia enquanto país secular. Como todos os outros atores muçulmanos, ela era a prova viva do secularismo da Índia (ainda que este secularismo fosse regularmente ameaçado), a prova de que era possível um muçulmano viver na Índia e, conseqüentemente, de que a criação do Paquistão era desnecessária. Por extensão, a Caxemira poderia fazer parte da Índia, apesar de ter uma população majoritariamente muçulmana. De modo semelhante, no filme *Lahore* (M.L. Anand, 1949), sua presença na tela e o fato de sua personagem hindu migrar para a Índia pareciam dizer aos espectadores: “veja, sou muçulmana, mas vivo bem na Índia, não no Paquistão. Assim, o Paquistão não tem razão de ser”. O fato de ela ser uma muçulmana interpretando uma hindu em *Barsaat* refletia uma certa ambigüidade na própria personagem – era hindu, mas num estado de maioria muçulmana. A personagem do filme não podia ser muçulmana – seria inaceitável um relacionamento inter-religioso nas telas – mas a atriz representava, por força de sua religião na vida real, não apenas os caxemirenses hindus como também os

295 Conforme a legenda do primeiro cartaz da figura 31: “Nargis - A superba *tragedienne* da tela indiana representa mais um papel clássico em ‘Poonam’, uma estória social de P.J. Film Unit., produzido e dirigido por nosso ator popular P. Jairaj.” Em todos os cartazes de atrizes ou atores, a legenda sempre se referia a ele/ela em um filme específico. A pesquisa revelou que alguns cartazes traziam uma imagem que era igual àquela da propaganda do filme, e é provável que os produtores mandassem fotografias tiradas durante as filmagens para que o artista as usasse como referência para o cartaz. Certamente foi o caso das imagens nos cartazes de *Barsaat*. No original: “Nargis - The superb *tragedienne* of the Indian screen plays one more classic role in “Poonam”, a social story of P.J. Film Unit, produced and directed by our popular actor, P. Jairaj.” (FILMINDIA, v. 15, n.4, p.2, 1949)

caxemirenses muçulmanos. Talvez o fato de o público saber que ela era muçulmana permitisse a leitura de um romance inter-religioso – os espectadores sabiam, inclusive, do romance fora das telas entre Nargis e Raj Kapoor. O amor que se desenvolve entre seu personagem e o de Raj Kapoor representa, assim, a aceitação da Índia por *todos* os caxemirenses.

### Indiano/ocidental

Um dos aspectos importantes do cartaz de Nimmi, na revista *Filmindia* (figura 27), é a sua blusa ocidental, o que parece sugerir que um certo nível de ocidentalização não seria incompatível com a mulher indiana, nem com a religião hindu (ela usa simultaneamente a blusa ocidental e a marca do Hinduísmo na testa). *Barsaat* parece estabelecer o grau de ocidentalização adequado às mulheres. Neste filme, a personagem mais ocidentalizada – a anglo-indiana Ruby, dançarina de cabaré - é interpretada por Cuckoo, que também era anglo-indiana, reforçando a ocidentalidade da personagem. Esta mulher ocidentalizada, que dança em cabarés, fala inglês e usa roupas ocidentais, é contrastada com a indiana caxemirenses de Nimmi, que só fala hindustani. Vimos, no capítulo 2, a sugestão de Partha Chatterjee de que o nacionalismo indiano havia estabelecido que a identidade indiana estaria no domínio da vida privada – o lugar da mulher. O homem indiano poderia (deveria) ser ocidentalizado; a mulher indiana não. Em *Barsaat*, Pran usa roupas nativas em casa; na rua, somente o terno ocidental. Significativamente, os dois vilões do filme são pessoas rústicas que não falam inglês e não adotam os costumes ocidentais. A mulher ocidentalizada, entretanto, é condenada. É pela personagem de Nimmi, no final, que Gopal se apaixona.

Apesar de a personagem de Cuckoo ser mostrada de modo negativo, há uma cena em que Gopal ensina Reshma a ser mais ocidentalizada: a falar algumas palavras em inglês e a usar maquiagem, para ser uma “dama distinta” (“*a fine lady*”), uma “madame” (“*madame*”).<sup>296</sup> A mulher indiana ideal deve, então, ter modos e educação ocidentalizados, mas não a ponto de mudar seu comportamento moral. Gopal também ensina Reshma a usar um sari, e corta seu cabelo. Assim, quando Pran finalmente acorda, após seu acidente, ele encontra Reshma transformada: cabelos curtos, vestindo sari, maquiada e falando um pouco de inglês. Esta transformação da mulher caxemirenses (ou qualquer mulher que estivesse no rumo errado) em uma dama hindu, apropriadamente vestindo um sari, viria a ser repetida em diversos filmes ao longo dos anos 1950, 1960 e 1970.<sup>297</sup> Do mesmo modo que o cinema de Bombaim estabelece que o homem indiano ideal seja um hindu de casta alta (usando roupas ocidentalizadas), a mulher indiana ideal sempre será uma hindu de casta alta, vestindo sari.<sup>298</sup> Assim, para se casar com um

296 No original, Gopal usa o termo em inglês.

297 Como *Aan* (Mehboob Khan, 1952), *Mr and Mrs '55* (Guru Dutt, 1955), *Junglee* (Subodh Mukherjee, 1961), *Kashmir Ki Kali* (Shakti Samanta, 1964), *Jab Jab Phool Khile* (Suraj Prakash, 1965), *Purab Aur Paschim* (Manoj Kumar, 1970), *Zanjeer* (Prakash Mehra, 1973) e *Amar Akbar Anthony* (Manmohan Desai, 1977), para citar alguns.

298 O *sari* nem sempre foi o traje padrão para as hindus de casta alta. Bhaumik (2001) aponta que, originalmente, o *sari* era usado por um número considerável de indianas do norte, inclusive muçulmanas, em

rapaz de Bombaim, Reshma não poderia continuar sendo uma moça caxemireense rústica<sup>299</sup>. Ela precisou se transformar em uma dama de Bombaim ou de Delhi<sup>300</sup>. Naquela época (e mesmo nos anos 2000, como no filme *Yahaan*), a integração da mulher caxemireense à nação indiana passa pela obliteração de seus traços regionais.



Figura 34: Barsaat: Reshma abandona seu vestuário caxemireense, corta o cabelo e veste o sari

Esta diferença entre o grau de ocidentalização aceitável para homens e mulheres pode ser vista também nos cartazes de atores e atrizes na revista *Filmindia*, dos quais o cartaz de Nimmi é um exemplo. As atrizes, em sua maioria, eram mostradas com um ponto na testa, sinal de Hinduísmo (figura 35), e quase sempre trajavam o sari. Os atores, ao contrário, só usavam a marca do Hinduísmo quando interpretavam personagens da mitologia hindu, e só usavam trajes nativos em filmes de época ou mitológicos. De resto, mantinham a aparência ocidental (figura 36). Os homens modernos, na época, se adaptavam aos modos ocidentais de modo semelhante ao suposto colunista da *Filmindia* “Judas”<sup>301</sup>: “Judas [...] usa figurino inglês durante a semana. Usa ‘dhoti’<sup>302</sup> e sobretudo nos feriados e domingos.” (FILMINDIA, apud BHATIA, 2015, p.13).

Neste capítulo, busquei mostrar como os muçulmanos foram apagados da representação

---

vários estilos. Entretanto, mulheres de regiões como Rajputana, independentemente da religião, usavam outra vestimenta, o *kurta charidar*, e, no Punjab, se usava o *salwar kameez* (ambos se assemelham a vestidos curtos usados em cima de calças). Foi só com o fortalecimento do nacionalismo, nos anos 1920, que se estabeleceu o *sari* como a roupa padrão para mulheres hindus de classe e casta altas de qualquer região. Assim, mesmo em filmes históricos sobre os nobres de Rajputana, o figurino passou a ser o *sari*.

299 Como as personagens Champa, em *Kashmir Ki Kali* (Shakti Samanta, 1964), e Rajkumari, em *Junglee* (Subodh Mukherjee, 1961). Nestes filmes dos anos 1960, ao se casar com o mocinho de Delhi ou de Bombaim, a mocinha abandona seus trajes tradicionais e adota o *sari* (*Junglee*, *Kashmir Ki Kali*).

300 O contrário não se aplica aos homens: em *Jab Jab Phool Khile* (Suraj Prakash, 1965), a cristã Rita (Nanda) se apaixona pelo rústico caxemireense Raja (Shashi Kapoor). Ela tenta transformá-lo em um homem ocidentalizado, mas, quando ele não aceita, ela abandona Bombaim, veste um *sari*, adota o estilo de vida caxemireense, aceita tomar o novo nome que ele escolhe e se casa com ele.

301 No original: “Judas [...] wears English costume on weekdays. Dhoti and long coat on holidays and Sundays.”

302 Um *dhoti* é um pano enrolado na cintura, como uma saia, usado ao invés de calças.



Figura 35. Cartazes de atrizes na revista Filmindia de 1946 a 1949. A maioria das atrizes era apresentada com uma pinta na testa, sinal do Hinduísmo, trajando o figurino do filme que se anunciava<sup>1</sup>.



Figura 36: Cartazes de atores na revista Filmindia entre 1947 e 1949. Mesmo quando não usavam roupas ocidentais, os atores não usavam o símbolo do Hinduísmo na testa, algo que só ocorria em filmes mitológicos.

da Caxemira em *Barsaat*, e como até mesmo os atores muçulmanos do filme foram “hinduizados” em seus textos estelares. Entretanto, isso não quer dizer que nenhum filme hindi entre 1946 e 1949 tivesse personagens muçulmanos. No próximo capítulo, analisarei dois filmes em que a presença muçulmana na Índia era visível.

<sup>1</sup> Ao longo da pesquisa, observando na *Filmindia* tanto cartazes de atrizes quanto propagandas de filmes, algo que chama a atenção é a pele clara de todas as atrizes, em um país em que a pele clara é uma exceção. Uma das principais atrizes na Índia dos anos 1930, Fearless Nadia, era uma australiana loira, que interpretava mulheres hindus. Entre os atores, havia alguns mais morenos, mas nenhuma atriz tinha a pele escura, uma tendência que continua até nossos dias. Não é à toa que tantos atores e atrizes venham do norte do país (como Nimmi, Nargis e Raj Kapoor), de regiões que fazem fronteira com o Paquistão e o Afeganistão, onde as pessoas têm pele clara.

## CAPÍTULO 4 – OS MUÇULMANOS NAS TELAS DO CINEMA

No capítulo anterior, abordamos o mascaramento da presença muçulmana no cinema nos anos 1940, através do filme *Barsaat*. Neste capítulo, trataremos das instâncias em que a presença muçulmana era explícita. Começaremos analisando o filme *Lahore* (M.L. Anand, 1949), que é um dos raros filmes, antes dos anos 1990, em que os muçulmanos são vilões. Esse filme foi banido no Paquistão na época de seu lançamento (FILMINDIA, v.15, n.7, p.47). Em seguida, abordaremos o gênero cinematográfico *Muslim social*, considerado especificamente muçulmano.

### **O muçulmano como vilão: *Lahore***

O filme *Lahore* começa com tomadas panorâmicas da cidade de Lahore, no Paquistão, enquanto um narrador diz se tratar de uma cidade inesquecível, cuja beleza está nas pessoas que moram nela. O narrador apresenta, então, a história verdadeira de uma família que morava em Lahore, embora os nomes tenham sido trocados. Há um corte, e vemos uma rua. Nela, Chaman (Karan Dewan) segue seu pai para ver onde ele está indo. Percebemos que o pai de Chaman é um ladrão, porque ele carrega um pacote furtivamente. De repente, eles são perseguidos pela polícia. Chaman toma o pacote do pai, que foge, e o rapaz é pego pelos policiais com o produto de roubo. Na cela, enquanto aguarda julgamento, em um *flashback*, Chaman se lembra do namoro com Lilo (Nargis); das dificuldades financeiras da família; do irmão mais velho Dev (Om Prakash), que passa o dia bebendo em um bar; da deficiência física do irmão mais novo; da desconfiança em relação ao pai. No dia do julgamento, seu pai assume a autoria do roubo e morre de ataque cardíaco. Chaman é liberto, mas a mãe de Lilo proíbe o namoro dos dois, por ele ser filho de um ladrão. Chaman se despede da família e de Lilo (que promete esperá-lo), para trabalhar em Bombaim. O dinheiro que ele manda para a mãe todo mês é roubado secretamente pelo irmão mais velho. Chaman volta e descobre que a mãe está trabalhando como empregada doméstica, porque ela não tem nenhuma fonte de renda. O amigo de Chaman, Ramesh, rejeita a noiva (Kuldip), que havia sido estuprada por outro homem, engravidara e, por isso, estaria “impura”. Enquanto isso, a mãe de Lilo busca um marido para sua filha, que se desespera porque quer casar com Chaman. Quando Chaman se prepara para voltar para Bombaim, arrumando a mala com a mãe e o irmão mais novo, bombas estouram e eles são obrigados a fugir de casa: havia começado a Partição. Chaman, sua mãe e seu irmão mais novo seguem a pé para a Índia. O irmão mais novo morre no trajeto. Chaman e sua mãe chegam a um campo de refugiados, onde ele procura Lilo. Ele encontra a mãe de Lilo e descobre que ela havia sido raptada por um muçulmano, em cuja casa vive aprisionada como esposa. Ele decide voltar a Lahore para resgatá-la. No campo de refugiados, ele também encontra seu amigo Ramesh, que havia sequestrado uma mulher muçulmana, Salma, com a qual pretendia ficar. Chaman convence Ramesh a deixar Salma ir embora. Salma volta a Lahore, acompanhada por Chaman, e com a ajuda do serviço social indiano. Em Lahore, Chaman reencontra seu irmão mais velho, Dev, agora trabalhando como garçom do antigo bar (agora um bar que só vendia leite). Juntos, e com a ajuda de Salma,

eles encontram Lilo e a ajudam a escapar de seu sequestrador e da mãe deste. Chaman, seu irmão mais velho e Lilo reencontram suas famílias no acampamento de refugiados na Índia, e selam o casamento de Chaman com Lilo. Ramesh aparece no acampamento com sua noiva, com a qual ele, finalmente, havia feito as pazes.

*Lahore* foi dirigido por M.L. Anand, que estava dirigindo seu primeiro filme e haveria de fazer apenas outros dois longas. O produtor do filme, Jaimani Dewan, e o seu irmão, Karan Dewan, que interpretou Chaman, vinham de Gujranwala, uma cidade no Punjab que ficou no Paquistão após a Partição. Os habitantes da cidade sofreram consideravelmente com os massacres cometidos contra os hindus e os muçulmanos durante a Partição. Jaimani Dewan e seu irmão, hindus, não estavam lá na época porque estavam morando em Bombaim desde o início dos anos 1940, mas é possível que relatos de parentes, amigos e vizinhos os tenham inspirado a fazer *Lahore*.

Karan Dewan era um ator relativamente famoso em 1949. Ele havia estrelado um grande sucesso de público em 1944, *Rattan* (M. Sadiq, 1944), e havia participado de alguns outros filmes de bilheteria bem sucedida. A grande estrela de *Lahore*, entretanto, era Nargis, cujo nome precede o de Karan Dewan nos créditos.

Om Prakash, o ator que interpreta o irmão de Chaman, Dev, nasceu em uma rica família hindu na cidade de Lahore, embora sua família também tivesse uma casa em Jammu, na Caxemira. Numa entrevista para o site Cineplot (PRAKASH, 1994), ele contou que havia trabalhado como locutor de rádio, em Lahore, antes da Partição. Nessa época, ele adotava o pseudônimo muçulmano Fateh Din. Ele estava em Lahore nos anos 1940 e conta:

Em 1946, os tumultos começaram e Lahore foi declarada como parte do Paquistão. Estavam ocorrendo muitos massacres, e muitos lugares estavam pegando fogo. Eu não conseguia fugir com a minha família, a esposa e os filhos do meu irmão, e a família do meu irmão mais novo. Para chegar na estação de trem de Lahore, tínhamos de passar pelas áreas muçulmanas. E foi uma família muçulmana que nos salvou e nos levou à estação. Ela estava lotada de pessoas implorando para pagar preços astronômicos por bilhetes. Meu irmão mais velho optou por ficar para trás e eu era o único homem com um monte de mulheres e crianças. Havia duas formas de partir de Lahore. Podia-se ir a Jammu ou a Amritsar, e nós escolhemos o último.

Na estação, eu encontrei um jogador de hockey famoso, Noor Mohammed. Eu o conhecia em Lahore. Ele nos levou através dos trilhos e nós subimos num trem. Depois de uma hora, o trem começou a andar e ficamos profundamente aliviados quando chegamos a Amritsar. Então, partimos para Delhi e ficamos em Brindavan. (PRAKASH, 1994)<sup>303</sup>

303 No original: "In 1946 the riots started and Lahore was declared to be in Pakistan. There was lot of bloodshed and fires were burning everywhere. I was trapped with my family, my elder brother's wife and children and my younger brother's family. To reach Lahore railway station, we had to pass through Muslim inhabited areas. And it was a Muslim family who rescued us and took us to the station. It was crowded with people clamouring to pay astronomical prices for tickets. My elder brother opted to stay behind and I was the only male with a whole lot of women and children. There were two ways to leave Lahore. One could either go to Jammu or to Amritsar and we decided on the latter. At the station, I met a famous hockey player, Noor Mohammed. I had known him in Lahore. He took us through the tracks and we climbed into a waiting train. After an hour, the train started to move and we breathed a huge sigh of relief once we reached Amritsar. We then left for Delhi and stayed at Brindavan."

### Censura de *Lahore*

Em comparação a *Barsaat*, *Lahore* foi pouco cortado pela censura indiana. Apenas uma cena teve de ser reduzida: aquela em que o irmão de Chaman, Dev, está um pouco bêbado no bar, dando um bracelete para pagar suas dívidas para com o estabelecimento, conversando com outros clientes, fazendo um discurso contra o consumo de álcool e, eventualmente, sendo expulso por isso. É notável que, embora a cena se passe em um bar, ninguém aparece efetivamente bebendo. Alguns clientes estão comendo, um cliente está tomando uma bebida não alcoólica. Os censores não precisaram cortar trechos de consumo efetivo de álcool: o produtor, provavelmente, já sabia da existência dessa regra.



Figura 37. Dev brinca com um bracelete, que dará ao dono do bar para pagar suas dívidas. Ele conversa com os outros clientes e começa um discurso contra os males do álcool.



Figura 38. Dev jura não beber mais. Todos os clientes juram não beber mais. Dev é expulso do bar.

Os censores solicitaram que fossem retirados uma canção com dança, nesta cena, e também o segundo discurso no bar e o “comportamento ridículo” de Dev, com exceção do trecho em que ele brinca com o bracelete e notas (THE BOMBAY, 1943-1949b, p.80). A canção foi cortada, mas o resto aparentemente não, porque Dev faz um discurso (a cópia à qual eu tive acesso pode ser bastante diferente da cópia exibida nos cinemas em 1949; pode ser que os espectadores da época não tivessem visto o discurso).

O que fica evidente em relação ao registro de censura de *Lahore*, e também de *Barsaat*, é que havia algum espaço para negociação entre censores e produtores. Algumas cenas eram cortadas após o trabalho dos censores, outras permaneciam em uma versão reduzida. Não sabemos

como era a canção, mas, como se censurava qualquer cena de consumo de álcool, uma canção em um bar já era algo suspeito de antemão.

### **Uma crítica do filme *Lahore* por Baburao Patel**

*Lahore* foi bem recebido pela revista *Filmindia*, que declarou, no título do artigo sobre o filme, que o produtor estava de parabéns, e que o filme tinha conseguido capturar bem o horror dos massacres de 1947. Baburao Patel reitera que a proibição oficial do filme no Paquistão era uma prova da culpa dos paquistaneses pelos crimes cometidos durante a Partição (FILMINDIA, v. 15, n.7, p.47, 1949). Aqui nos interessa a descrição do enredo contida na crítica, escrita de modo que os hindus/indianos sejam mostrados somente como vítimas, eliminando a história de Ramesh. Veremos que o filme trata Ramesh e o sequestrador muçulmano de Lilo de modos bem diferentes. O mesmo ocorre na crítica, que enfatiza o sofrimento de Lilo no cativeiro, mas que omite inteiramente o sofrimento de Salma, a muçulmana aprisionada por Ramesh. Podemos comparar o trecho sobre Lilo com o trecho sobre Salma:

Lilo, a menina hindu, está em uma casa muçulmana em Lahore, uma vítima da luxúria de um homem estranho, posta sob um véu e enjaulada em uma religião completamente diferente. [...] Lilo se torna uma personagem muito patética nesse ambiente trágico [...] e com um homem estranho, de sapatos pesados, escurecendo o destino dela, que uma vez fora casto. Silenciosa e calada, ela se resigna ao seu destino cruel, chorando lágrimas hindus no turbilhão trágico de uma vida muçulmana (FILMINDIA, v. 15, n.7, p.47).<sup>304</sup>

Em um contraste refrescante com esse destino cruel [de Lilo] é mostrada a boa fortuna de Salma, uma donzela muçulmana, que é resgatada em Amritsar e escoltada em segurança, até Lahore, por Chaman, quando ele vai em busca de Lilo (FILMINDIA, v.15, n.7, p.49).<sup>305</sup>

No trecho sobre Lilo, bastante melodramático, Baburao Patel deixa explícito que ela estava sendo mantida cativa por um homem muçulmano (a descrição do horror do cativeiro enfatiza, na mesma medida, a mudança de religião – “enjaulada em uma religião completamente diferente” – e o estupro). Já no trecho sobre Salma, o leitor não fica sabendo de que ela estava sendo resgatada (pela descrição, ela poderia ter sido resgatada de qualquer coisa: um fogo, uma enchente etc). A ênfase é toda na ajuda que ela recebe de Chaman, na “boa fortuna”. O crime de Ramesh é omitido.

### **Análise de *Lahore***

Nos anos 1940 e 1950, com raríssimas exceções, a indústria de cinema não se alinhou a um

304 No original: “*Lilo, the Hindu girl, is in a Muslim home in Lahore, the victim of a strange man’s lust, veiled and caged in a different religion altogether. [...] Lilo becomes a very pathetic character in this strange environment [...] and with a heavy shoed strange man darkening her once chaste destiny. Silent and speechless she resigns to her cruel fate shedding Hindu tears in the tragic whirl of a Muslim life.*”

305 No original: “*In refreshing contrast to the cruel fate of this girl is shown the good fortune of Salma, a Muslim maiden, who is rescued in Amritsar and escorted safe to Lahore by Chaman when he goes in search of Lilo.*”

discurso antimuçulmano. Vários fatores impediram que a representação predominante do muçulmano no cinema se tornasse negativa: a influência exercida pelos muçulmanos que trabalhavam na indústria; a influência da esquerda secular indiana sobre os trabalhadores do cinema, incluindo a associação IPTA (Indian People's Theatre Association), e, sobretudo, a influência de Jawaharlal Nehru, primeiro-ministro indiano. A própria ação da censura, que, seguindo a orientação do governo, não permitia a representação ofensiva de qualquer comunidade, também foi um fator importante. Conforme Bhaumik (2001), nessa época, o secularismo era o discurso dominante nos meios culturais (e, apesar de tudo, nos meios oficiais, graças a Nehru), de modo que o ódio aos muçulmanos nas ruas não era articulado nas telas. Ao contrário, no cinema, hindus e muçulmanos eram quase sempre retratados como amigos, nos raros filmes em que eles apareciam como personagens junto a hindus, como em *Padosi* (V. Shantaram, 1941). Assim, *Lahore* é uma exceção.<sup>306</sup>

A análise a seguir se baseia nas cópias de *Lahore* às quais tive acesso. Segundo Streible (2013), já se distingue entre uma *obra* (uma criação de cinema, mas como um item abstrato, como *Barsaat*), uma *expressão* desta obra (uma versão dublada seria uma expressão diferente da original), uma *manifestação física* desta expressão (formatos 35mm e 16mm de *Barsaat* seriam manifestações diferentes) e *cópias* individuais (uma cópia física deste filme arquivada no National Film Archive of India). Em relação a *Lahore*, tive acesso a três arquivos digitais, tão danificados que constituem expressões bem diferentes daquela que as plateias viram em 1949<sup>307</sup>. Em todas as cópias, há várias cenas que são mostradas duas vezes, e algumas cenas estão fora de ordem (uma cópia parece ter sido criada a partir da outra, porque a ordem é igual em todas, embora uma, que é mais curta, não tenha cenas que as outras têm). Lendo o texto de Sarkar (2009), ficou claro que também faltavam algumas cenas às cópias às quais tive acesso. Assim, não sei se a expressão da obra original de 1949 tinha outras cenas com o vilão muçulmano que mudariam o rumo de minha análise. Em suma, as únicas cópias de *Lahore* disponíveis *online* sofreram uma reedição em relação à original; nesta reedição, não se respeitou a montagem original, nem se seguiu uma lógica determinada. As cenas se sucedem de modo confuso, sem respeitar a temporalidade dos eventos ou sem uma coerência mínima (o primeiro terço do filme, entretanto, parece estar intacto). A obra, provavelmente, foi digitalizada a partir de uma cópia física bastante deteriorada. Não encontrei para venda um DVD de *Lahore*, e as únicas versões às quais tive acesso são aquelas disponíveis no site *Youtube*. Destas, uma tem 01:52:05 de duração e 420 x 342 px, a outra tem 02:11:20 de duração e 1200 x 720 px<sup>308</sup>, e a terceira tem 02:10:25 e 1280 x 720px. O certificado de exibição da versão mais longa é de 1958, quase dez

306 Os filmes de Bombaim só passariam a ter personagens muçulmanos vilanescos a partir dos anos 1990, quando começaram a abordar a insurreição na Caxemira.

307 Outra grande diferença é que vi a obra em sua manifestação digital, na pequena tela do meu computador, em oposição à película projetada em uma sala de cinema de Bombaim em 1949.

308 A versão curta também tem cenas repetidas e cenas que faltam. Esta versão tem uma cena a menos do que as versões longas, que mostram o percurso da família até a Índia e a morte do irmão mais novo. Além disso, a versão curta não tem o certificado de exibição, nem a versão longa menor.

anos depois que o filme foi lançado. As versões longas estão esticadas horizontalmente para a proporção moderna 16x9, enquanto a versão curta está no formato original 3x4. Estas versões em 16x9 foram claramente deformadas em relação ao formato original. Eu as recoloquei na proporção 3x4, a mesma da versão curta. Elas perderam o aspecto “esticado”, ficando com a mesma aparência da versão curta.



Figura 39. Passei a cópia longa de *Lahore* da proporção 16x9 (esquerda) para 3x4 (direita).

A versão curta tem uma marca d'água que foi em grande medida apagada em uma das versões longas, mas ainda é possível ver resquícios dessa marca. Portanto, as duas foram criadas a partir de uma mesma cópia física; provavelmente, digitalizaram uma cópia em VHS. A segunda versão longa não tem marca d'água. Eu baseei minha análise na versão longa sem marca d' água.

Em seu livro sobre análise fílmica, Jaques Aumont et al (1995) ressaltam que os planos que mostram o ator de perto (da cintura para cima, ou num *close up*) contribuem muito para a identificação do espectador com o personagem. Podemos concluir que o plano que enquadra o ator à distância tem o efeito inverso. Ella Shohat (2010), em seu livro sobre cinema israelense, aponta que, nos gêneros cinematográficos ocidentais de guerra ou faroeste, o *outro* é sempre visto à distância, o que minimiza sua humanidade<sup>309</sup>. Esta relação da exposição do ator/personagem ao espectador, com sua identificação com ele subsequente, também funciona em termos temporais. Tendemos a nos identificar mais com o personagem que a câmera acompanha mais – é o personagem cujo ponto de vista a história desenvolve. Em *Lahore*, o vilão ganha pouco tempo de câmera, menos de vinte segundos ao todo, e duas breves falas.

Shohat e Stam (2014, p.208) explicam que o cinema traduz correlações de poder social em registros de figura e fundo na tela e fora dela. O vilão muçulmano de *Lahore* nunca aparece

309 Podemos fazer alguns paralelos entre Israel pós-1948 e a Índia pós-1948. Ambos os países obtiveram a independência no mesmo período (1947/1948) e do mesmo colonizador (Grã-Bretanha). Ambos os países estiveram envolvidos em conflitos civis e guerras com países vizinhos já em 1947/1948. E embora a Índia não seja um país oficialmente hindu, ao contrário de Israel, que é um país oficialmente judaico, em 1947-1949, período em que *Lahore* foi filmado, a minoria muçulmana era vista como estrangeira, como vimos no capítulo 1.

de perto. Já Chaman é frequentemente enquadrado em *close up*. Mesmo seu amigo Ramesh, que também sequestra uma moça (no caso, uma jovem muçulmana), é mostrado mais de perto, em primeiro plano, e por muito mais tempo do que o homem que sequestra a heroína. Ramesh não é mostrado como um vilão, nem como ameaçador, mas como um homem correto, ainda que com defeitos, que comete um erro grave, mas que aceita ser corrigido pelo herói. Ele deixa a menina muçulmana voltar à sua família.



Figura 40. O vilão de *Lahore* nunca aparece em *close up*.



Figura 41. O herói Chaman (à esquerda), por sua vez, é frequentemente visto em *close up*, e seu amigo Ramesh também é enquadrado de perto.

Em *Lahore*, já estamos do lado indiano: todos os personagens que acompanhamos são hindus. Não há nenhum *close up* de paquistaneses. O homem que rapta Lilo aparece de relance, à distância – mal o vemos, e ele quase não fala. Assim, a única perspectiva com a qual conseguimos nos identificar em *Lahore* é a indiana. Segundo Ella Shohat (2010), no cinema nacionalista israelense pós-1948, os árabes eram quase sempre mostrados pela câmera brevemente, de longe, e em situação de batalha. Eles quase não tinham diálogos (e a fala é um outro fator que ajuda a humanizar um personagem). Shohat e Stam (2014, p.208) afirmam que as relações de poder na sociedade são traduzidas pelo cinema também em registros de silêncio e fala. O captor de Lilo quase não fala.

Outro ponto de semelhança entre os árabes no cinema israelense e o muçulmano em

*Lahore* é que eles não eram interpretados por atores conhecidos. Quando um ator famoso, que frequentemente faz papéis de herói, interpreta um personagem, a plateia tem uma certa tendência a simpatizar com ele. Embora Karan Dewan, que interpreta o herói em *Lahore*, não fosse um ator muito famoso na época, ele já tinha atuado em alguns filmes, sempre como bom moço. Quanto ao ator que interpreta o vilão, seu nome sequer é listado nos créditos na revista *Filmindia*. Seu personagem não tem nome.

O captor de Lilo aparece em duas breves cenas, que analisaremos em seguida, comparando-as com as cenas em que Ramesh aparece, de modo que possamos sustentar a afirmação de que o filme retrata o captor paquistanês muçulmano de Lilo e o captor indiano hindu de Salma (Ramesh) de modos diferentes: o paquistanês aparece inequivocamente como vilão, e Ramesh como um homem bom que comete um erro<sup>310</sup>. A diferença que vemos de imediato é que Ramesh tem um nome, e o sequestrador de Lilo não. Um nome ajuda a criar empatia por um personagem. Dar-se a ver, falar, ter um nome – tudo isso contribui para humanizar o personagem.

A última parte da cena é construída de modo que o captor, que está em primeiro plano, pareça muito mais alto do que sua mãe ou Lilo (que está ao fundo), e assim tenha uma aparência mais ameaçadora. Nesta cena, ele aparece apenas em plano de conjunto, e, embora na segunda cena (que analisaremos adiante) ele seja mostrado brevemente em meio primeiro plano, nunca o vemos em primeiríssimo plano como Chaman, Lilo ou Ramesh. Nesta cena, ele aparece durante cerca de treze segundos. Em seu figurino, chama a atenção o uso de roupas nativas, em oposição às roupas ocidentais do herói Chaman (cabe lembrar que, em *Barsaat*, o vilão também usava roupas nativas, enquanto o mocinho também se vestia com roupas ocidentais<sup>311</sup>) e seu chapéu caracteristicamente muçulmano. Outro aspecto importante é que, em ambas as cenas em que aparece, ele fuma. Lendo a revista *Filmindia* (FILMINDIA, v.14, n.1, p.22, 1948, FILMINDIA v.15, n.12, p.30, 1949, FILMINDIA, v.15, n.3, p.23, 1949), fica claro que, na Índia do final dos anos 1940, considerava-se o fumo um vício análogo ao do jogo ou do álcool. Podemos notar, além disso, sua voz irritada e seus gestos impacientes, suas reclamações em relação à heroína; trata-se de um personagem antipático.<sup>312</sup>

Na segunda cena em que o captor de Lilo aparece, Lilo está tentando fugir da casa com

310 O objetivo aqui não é o de mostrar que o captor de Lilo era um homem bom, mas mostrar que um outro homem que cometeu exatamente o mesmo crime que ele é mostrado sob uma luz muito mais positiva. No filme, os hindus são mostrados muito mais como vítimas do que como agressores (a agressão por parte dos hindus é retratada de modo ameno, em comparação com a agressão por parte dos muçulmanos), enquanto muçulmanos são mostrados principalmente como vilões (o sofrimento de Salma é menos enfatizado do que o de Lilo). Ao longo desta pesquisa, ficou claro que, na vida real, hindus e muçulmanos sofreram e agrediram em igual medida (ver BUTALIA, 2000 e DAIYA, 2011).

311 As vestimentas ocidentais nem sempre seriam associadas exclusivamente aos heróis no cinema hindí, embora isso seja o caso em *Barsaat* e *Lahore*. Nestes filmes que analisamos, os vilões usam roupas nativas, e os heróis usam roupas ocidentais (embora os heróis usem roupas nativas ocasionalmente em casa).

312 O herói também fuma na prisão e na noite insone antes da busca por Lilo, mas, em ambos os casos, fica claro que ele estava excepcionalmente fumando por ansiedade (“não estou fumando, o cigarro é que me consome”). Neste caso, o cigarro aparece como um sinal de ansiedade, enquanto no caso do vilão, que fuma o tempo todo, o cigarro simboliza um vício, uma amoralidade.



Figura 42. Primeira cena em que o captor de Lilo aparece. Uma trilha sonora toca durante toda a cena, com uma música instrumental tensa, de suspense. Lilo e a mãe de seu captor estão na sala em um plano médio. Há poucos objetos na sala, esparsamente mobiliada, com uma gaiola de pássaro no centro, pendurada no teto, entre Lilo e a mãe do captor. Sabemos, pela fala anterior do irmão de Chaman, que esta é a casa antiga de Lilo, que também foi tomada. A câmera faz um *travelling* para enquadrar Lilo em um plano médio, o que permite observarmos sua tristeza. Ela vira, surpresa, quando a mãe de seu captor a chama (pelo nome “Leila” - ela foi renomeada com um nome muçulmano). A câmera faz um corte e volta-se para a mãe, que diz que “Leila” nem mexe suas mãos e pernas.



Figura 43. Continuação da cena. Há um corte para a gaiola de pássaro, com o pássaro tentando fugir (uma analogia clara à situação de Lilo, igualmente prisioneira). Há um corte para Lilo perguntando, sem olhar para a mãe do captor, o que ela deve fazer. A mãe do captor diz, fora da tela, enquanto Lilo ouve, que seu filho vai chegar e a manda colocar comida na mesa. Lilo se levanta para fazê-lo. Há um novo corte para a sala em plano de conjunto, e Lilo vai à cozinha ao fundo (onde a vemos em terceiro plano, trabalhando durante o resto da cena).



Figura 44. Continuação da cena. O captor chega pela direita, fumando e pergunta para a mãe o que Lilo tem feito, afirmando que Lilo fica dormindo sem fazer nada, que ela não trabalha na casa, e pergunta por que ele não consegue comida pontualmente. Ele circunda a mãe depois de falar, voltando-se de costas para nós, enquanto ela responde. Sua mãe diz que ele chegou em casa já gritando, que é para ele sentar e relaxar, que ela vai levar comida. Ele sai de cena pela esquerda com um gesto irritado.

a ajuda de Salma. Nesta cena, que é prolongada para maximizar a tensão, o surgimento do captor faz parte do suspense (ela conseguirá fugir? Ele irá reconhecê-la apesar da burca?). Toda a sequência é construída de modo a reforçar a ameaça que ele representa. A música de suspense que toca durante a cena ajuda a descrevê-lo como perigoso. O medo que Lilo sente dele é evidenciado pelo fato de ela ter parado de caminhar subitamente, reforçando a noção de que ele era um homem perigoso. Os olhos de Salma, muito abertos, vigilantes, mostram um estado de alerta diante de uma ameaça em potencial. Nesta cena, ele é visto principalmente à distância, embora o vejamos mais de perto à medida em que ele se aproxima da câmera (mas não há um *close up*). Nesta cena, ele aparece durante quatro segundos e meio, aproximadamente. Assim, sua presença no filme não chega a vinte segundos. Portanto, vemos novamente que, em *Lahore*, é difícil para o espectador sentir empatia pelo personagem paquistanês/muçulmano porque ele tem pouca presença na tela e é sempre mostrado à distância, em planos de conjunto ou médios, quando muito um brevíssimo meio primeiro plano.<sup>313</sup> Podemos comparar esse enfoque na representação do personagem muçulmano com o do hindu Ramesh, amigo de Chaman, que havia cometido exatamente o mesmo tipo de crime.

Ramesh tem muito mais tempo de exposição e falas do que o captor de Lilo, e é enquadrado de perto com frequência, em primeiro plano. A gama de emoções que ele exhibe é maior: enquanto o captor de Lilo é mostrado apenas sentindo irritação ou indiferença, Ramesh aparece alegre, risonho, apaixonado, irritado, enraivecido, preocupado, disposto a ajudar, obstinado, pensativo. Ramesh é capaz de refletir, mudar, racionalizar. É um personagem mais complexo do que o vilão, que é um personagem plano, unidimensional. Enquanto ninguém sorri para o captor de Lilo no filme, Chaman sorri para Ramesh em diversos momentos: o herói simpatiza com Ramesh, ainda que Chaman brigue com Ramesh quando este aprisiona Salma. Em suma, o filme o humaniza muito mais do que o captor de Lilo. Ramesh aparece em seis cenas. Embora haja duas cenas em que ele é mostrado irritado, sob um viés negativo, sendo que, em uma delas, ele aparece cometendo um crime (mantendo uma mulher prisioneira), há quatro cenas em que ele é mostrado como uma pessoa capaz de ações positivas. É um personagem mais complexo, mais humano – talvez o espectador se sentisse mais parecido com ele do que com o próprio herói, Chaman.

---

313 Salma, a mulher muçulmana, é mostrada sob um viés bastante positivo: ela ajuda Lilo a escapar, ela se prontifica a ajudar Chaman. Vimos, no capítulo anterior, que as mulheres nunca são inteiramente associadas a determinada identidade política. Por isso, nos filmes indianos, por mais que os homens de um povo sejam retratados como vilões, as mulheres desse povo frequentemente são mostradas ajudando o herói. Este é o caso em *Barsaat* também: o pai de Reshma e o homem que a captura são vilões, mas as personagens de Nargis e Nimmi são heroínas. Isso também ocorre em filmes dos anos 1990 e 2000 ambientados no Paquistão. Em *Veer Zaara* (Yash Chopra, 2004), uma paquistanesa ajuda o herói indiano a ser libertado da prisão em Lahore. Em *Henna* (Randhir Kapoor, 1991), uma jovem paquistanesa ajuda o herói a fugir do Paquistão. Em *Refugee* (J.P. Dutta, 2000) e *Lahore* (Sanjay Singh, 2010), uma jovem paquistanesa se apaixona pelo herói indiano. Em todos esses filmes, os vilões são homens paquistaneses.



Figura 45: Embora o filme esteja com a reedição confusa, pela ordem temporal da diegese, na primeira destas cenas, Ramesh visita Chaman, que fica muito feliz com sua chegada. Ele relata a Chaman que está apaixonado por Radha. Ramesh é mostrado de perto e sorridente nesta primeira cena em que ele aparece. Ele está vestido com roupas ocidentais (um sinal positivo, nessa época).



Figura 46: Em sua segunda cena, Ramesh aparece sorridente e risonho conversando e tomando chá junto com seus amigos, entre eles Chaman. Ramesh se mostra preocupado com Chaman quando este recebe um telegrama urgente. À direita, Ramesh lê o telegrama, e depois ajuda Chaman a fazer as malas.



Figura 47: Em sua terceira cena, Ramesh está bastante irritado e intolerante em sua discussão com Radha, que está grávida do homem que a havia estuprado. Ele joga o retrato dela no chão e a rejeita. Quando ela parte, ele se mostra pensativo, refletindo. A câmera o enquadra em um primeiro plano.



Figura 48. Na sua quarta cena, Ramesh, contente, mostra Salma, que ele mantém prisioneira, a Chaman. Chaman o manda deixá-la ir, dizendo que ele a está torturando e que ele deveria perceber o sofrimento dela. Ramesh se irrita. Ele alega que a família dela não a aceitaria se ela voltasse para casa (por uma questão de honra); então, ele a mantém com ele.



Figura 49. Continuação da cena. Ramesh acaba obedecendo calado a Chaman, embora a contragosto. Chaman pergunta a Salma onde estão seus pais. Ela responde que seus pais estão em Lahore. Chaman diz que, no dia seguinte, ele irá levá-la a Lahore. Quando ela demonstra medo de Ramesh, ele diz para ela não temê-lo mais. Ela agradece e a câmera a enquadra em primeiro plano, mostrando suas lágrimas. O filme mostra o sofrimento de Salma, mas não com a mesma frequência com que o sofrimento de Lilo é mostrado, o qual tem diversos enquadramentos como este, e há muito mais cenas em que ela é vista sofrendo. Lilo também canta canções em que ela lamenta sua situação; Salma não canta nenhuma.



Figura 50. Na sua quinta cena, Ramesh se despede de Salma e Chaman, que pegam a van para Lahore; ao final da cena, ele aparece pensativo, em meio primeiro plano.



Figura 51. Na sua sexta cena, ao final do filme, que é bastante breve, Ramesh reencontra Chaman e a família deste. Ele está com Radha, com quem fez as pazes. Radha tenta tocar nos pés de Chaman, em um sinal de grande respeito, mas Chaman não permite (igualmente um sinal de respeito).



Figura 52. Segunda cena em que captor de Lilo aparece. Nesta cena, Lilo está tentando fugir com a ajuda de Salma. Uma música de suspense toca durante a sequência, alternada ao silêncio. Salma sai da casa em que Lilo está presa e a espera do lado de fora, ansiosamente olhando para os lados e para dentro. Lilo sai e se cobre com uma burca. No muro da casa está escrito “Em nome de Deus”, “786” (um número usado no lugar da frase “Em nome de Deus, o Clemente, o Misericordioso”) e “viva o Paquistão!”



Figura 53. Continuação da cena. Elas começam a caminhar, e a câmera as acompanha com um *travelling*. Elas param subitamente, e a câmera continua um pouco antes de parar também. Há um corte para aquilo que elas veem: o captor de Lilo vindo na direção contrária.



Figura 54. Continuação da cena. Ele vem na direção delas, fumando, olha para elas. Há um corte para elas. Salma pergunta a Lilo por que ela parou. Ela responde que “ele” está vindo. Salma diz que ele não vai reconhecê-la, que é para ela continuar andando. Elas continuam e a cena acaba.

## O gênero *Muslim Social*

Precisamos olhar para fora do texto para localizar o espectro de sítios em que os gêneros operam, mudam, se proliferam e morrem (MITTEL, 2001, p.7)<sup>314</sup>.

No início dos anos 1940, alguns poucos filmes começaram a ser descritos nas propagandas publicadas na revista *Filmindia* como pertencendo a um novo gênero, o *Muslim social* (um filme “social” muçulmano). Os primeiros filmes a serem anunciados como “*Muslim social*” em publicidades na *Filmindia* foram os da companhia Fazli Brothers, uma companhia fundada por dois irmãos muçulmanos que haviam começado em Calcutá e, posteriormente, se deslocaram para Bombaim. Um pouco mais tarde, críticos como Baburao Patel começaram a apontar alguns filmes como sendo do gênero “*Muslim social*”<sup>315</sup>. Nem todos os filmes descritos pela *Filmindia* como *Muslim social* eram anunciados assim nas propagandas (VASUDEVAN, 2015); o gênero não se consolidou de imediato. *Zeenat* (Shaukat Hussein Rizvi, 1945), definido como um *Muslim social* por Baburao Patel, era vendido como um *social* em sua propaganda na revista (FILMINDIA, v.11, n.12, p.1, 1945). Em 1945, outros produtores, como Mazhar Khan, preferiam usar o termo “*Muslim costume*” - “figurino muçulmano”<sup>316</sup> - em suas propagandas (este termo alternativo não se consolidou, e não apareceu mais na revista depois de 1945).

A princípio, o que definia estes filmes como “*Muslim social*”, como podemos ver pelo cartaz da figura 55, é que eles tratavam da “*Muslim social life*”, a “vida social muçulmana”: eram dramas sobre a vida de personagens muçulmanos contemporâneos. Mas estes filmes também podiam ser vistos como pertencendo ao gênero *social*, pois não diferiam dos mesmos em estilo<sup>317</sup>. Baburao Patel comentou que o filme *Mehndi* (S. Fazli, 1948) era um *Muslim social* porque seus produtores (os irmãos Fazli) diziam que era, mas que não havia nada de especialmente muçulmano na história, que era tipicamente indiana (FILMINDIA, v.13, n.3, p.47). Como podemos ver no caso dos filmes *Masoom* (S.F. Hasnain, 1942) e *Ismat* (S. Fazli, 1945), até 1946,

314 No original: “we need to look outside the texts to locate the range of sites in which genres operate, change, proliferate and die out.”

315 Em 1948, um leitor da *Filmindia* reclamou que não havia *socials* com personagens cristãos: que todos os *socials* tinham personagens hindus ou muçulmanos (FILMINDIA, v.13, n.11, p.74, 1948). Embora tenha havido alguns (raros) filmes com personagens principais cristãos, judeus ou sikhs, depois do período estudado, não há um gênero “*Sikh social*” ou “*Christian social*”: estes filmes são enquadrados na mesma categoria que os filmes com personagens hindus. Encontrei, entretanto, um filme classificado pela *Filmindia* como “*Gipsy social*”: *Caravan* (Aspi Irani, 1945)

316 “Figurino muçulmano” parece sugerir uma diferença mais superficial em relação a filmes com personagens hindus do que “social muçulmano”.

317 Para Vasudevan (2015), o *Muslim social* está dentro do gênero *social*, que é mais amplo. O que era o gênero *social*? Era um gênero amplo que englobava todos os dramas contemporâneos. Os filmes se passavam na maior parte das vezes em cenários urbanos (mas não sempre – vide *Barsaat*), com personagens de casta alta e classe média hindus, frequentemente pessoas com diploma universitário. O subgênero *Muslim Social* tendia a ter personagens mais aristocráticos. Muitos destes filmes abordavam os desafios da vida moderna, ou tinham um viés reformista (VASUDEVAN, 2015). O romance (que desafiava o casamento arranjado) era um destes desafios. Todos estes filmes tinham cenas musicais, fossem cenas românticas ou performances de dançarinas de cabaré ou cortesãs.

a revista *Filmindia* classificava esses filmes como *socials* (FILMINDIA, v.8, n.1, p.82, 1942; FILMINDIA, v.6, n.12, p.53, 1940; FILMINDIA, v.12, n.1, p.19, 1946). *Qaidi* (S.F. Hasnain, 1940) também foi inicialmente classificado pela revista como um *social* (FILMINDIA, v.7, n.1, p.23, 1941). Em 1945, a revista definiria o mesmo filme *Qaidi* como um *Muslim social* (FILMINDIA, v.11, n.11, p.19, 1945). Mittel (2001) afirma que, se o mesmo texto é aberto o suficiente para ser categorizado sob vários gêneros, é problemático procurar definições de cada gênero somente nos limites do texto. No caso de *Qaidi*, fica claro que o que mudou foi a percepção de que um filme com personagens muçulmanos era diferente da de um filme com personagens hindus. Na crítica deste filme na *Filmindia*, em 1941, a religião dos personagens não era sequer mencionada; no entanto, em 1945, ela já era considerada relevante o suficiente para determinar a classificação do filme. Mas, mesmo em 1945, a barreira entre as categorias ‘*social*’ e ‘*Muslim social*’ não era sólida. Em 1946, em sua lista de filmes em cartaz, a *Filmindia* ainda não distinguia ‘*socials*’ de ‘*Muslim socials*’, classificando todos como ‘*socials*’<sup>318</sup>. Deste modo, fica claro que, nos anos 1940, a expressão ‘*Muslim social*’ era usada por alguns produtores de cinema como uma estratégia de venda (em propagandas<sup>319</sup>), sendo aos poucos adotada pela crítica. Os leitores da *Filmindia* não usavam o termo em suas cartas para a revista no período estudado.

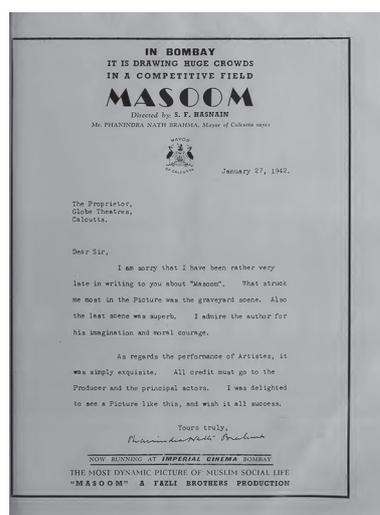


Figura 55. O primeiro exemplo de cartaz anunciando um filme *Muslim social* que encontrei foi o filme *Masoom* (S.F. Hasnain, 1942). O filme era uma realização dos produtores muçulmanos Fazli Brothers, ancestrais de um dos maiores astros indianos da contemporaneidade, Aamir Khan<sup>320</sup>. O cartaz apresenta a carta do prefeito de Calcutá elogiando o filme: na época, era comum as propagandas anunciarem que determinado político recomendava o filme. Embora a propaganda anunciasse que esse era “o filme mais dinâmico da vida social muçulmana”, a revista *Filmindia* descreveu o filme como um “social” (FILMINDIA, v.8 n.1, p.82, 1942).

318 O gênero social tinha outras subdivisões na revista *Filmindia*: *propaganda social*, ‘*social romance*’, ‘*devotional social*’, ‘*social comedy*’. Outros gêneros eram os ‘*mythologicals*’ (filmes com deuses baseados nos épicos), os ‘*costume fantasy*’ (geralmente filmes no estilo “mil e uma noites”) e os ‘*stunt films*’ (filmes de aventura)

319 Os produtores provavelmente almejavam com isso atrair o público muçulmano.

320 Lendo a revista *Filmindia*, deparei-me diversas vezes com os ancestrais dos astros indianos contemporâneos. Na indústria de cinema de Bombaim, muitos trabalhadores vêm de famílias que estão há gerações no ramo.

Vasudevan (2015) afirma que até mesmo filmes com personagens exclusivamente muçulmanos em uma história contemporânea não foram necessariamente classificados como ‘*Muslim social*’. Foi o caso do filme *Fashion* (S.F. Hasnain, 1944), classificado pela revista *Filmindia* como um ‘*social*’ embora seus personagens fossem todos muçulmanos (FILMINDIA, v.9, n.6, p.77, 1943). A propaganda do filme também não menciona o termo. Vasudevan (2015) aponta que, para um filme ser considerado um *Muslim social*, era necessário que este trouxesse elementos de uma vida muçulmana “tradicional” (geralmente aristocrática): uma mansão; práticas culturais como as práticas de consumir álcool excessivamente, apostar a dinheiro e soltar pipa; um bairro muçulmano; a religiosidade da comunidade; as escolas religiosas, as mesquitas, o *mullah* (o sacerdote muçulmano)<sup>321</sup>; e, a partir deste mundo, jovens assumindo profissões modernas, como o Direito e a Medicina.



Figura 56. À esquerda: cena do filme *Fashion*, incluída na revista *Filmindia* em 1943. O vestuário dos personagens, nesta imagem, não é marcadamente muçulmano. O filme não foi considerado um ‘*Muslim social*’ em sua época. O uso de trajes de banho era extremamente raro em toda a Índia. O filme, entretanto, abordava justamente a vida moderna ocidentalizada, como pode ser visto na propaganda do filme que saiu na revista *Filmindia* em 1943 (à direita). Uma mulher usando trajes ocidentais, diante de um carro aerodinâmico, vê uma liteira passar, enquanto a mulher na liteira olha para ela. A legenda diz: “O novo e o velho...O moderno e o ortodoxo. O sofisticado e o rústico. O esperto e o simples. Todos mesclados juntos em uma nova sinfonia aerodinâmica da tela” (FILMINDIA, v.9, n.1, p.2, 1943).<sup>322</sup>

O subgênero à parte para filmes com personagens muçulmanos indianos indica uma importância maior concedida à diferença religiosa representada pelos muçulmanos indianos.

321 O consumo de álcool e a jogatina eram tratadas de modo bastante negativo. De resto, a vida muçulmana era mostrada sob uma luz positiva, embora houvesse um tom crítico em relação a práticas consideradas excessivamente ortodoxas. Assim como no gênero mais amplo *social film*, alguns filmes do gênero *Muslim social* adotavam uma posição reformista.

322 No original: “*The new and the old... The modern and the orthodox. The sophisticated and the rustic. The clever and the simple. All fused together in a new streamlined symphony of the screen.*”

Vasudevan (2015, p.42) afirma que o gênero surgiu no contexto do discurso sobre a diferença entre hindus e muçulmanos<sup>323</sup>, e este gênero buscou negociar “um espaço na tela que era distintivo e novo, um espaço para o muçulmano no mundo contemporâneo, e como parte de uma imaginação nacional<sup>324</sup>”.

Apesar de o termo ‘*Muslim Social*’ não ser usado por todos, havia o entendimento de que filmes sobre muçulmanos indianos contemporâneos eram uma novidade importante. Havia uma dupla expectativa: que estes filmes retratassem com fidelidade a vida cotidiana dos muçulmanos indianos, de modo a apresentá-la aos hindus (que supostamente não sabiam como os muçulmanos viviam) e que, quando os hindus entendessem, vendo as películas, que os muçulmanos levavam vidas muito parecidas com as deles, houvesse uma harmonia maior entre os fiéis das duas religiões. Mazhar Khan, em uma entrevista de 1942 à revista *Filmindia*, expressou essa esperança. Atribuindo as desavenças entre hindus e muçulmanos à falta de filmes sobre a vida pessoal de muçulmanos, mostrando como ela realmente era, entre outras razões, ele afirmou que “os muçulmanos vivem como hindus, mas ninguém conta isso aos hindus, porque os produtores não podem se arriscar a fazer filmes com temas muçulmanos quando há fanáticos liderando tumultos por aí”<sup>325</sup> (FILMINDIA, v.8, n.11, p.61, 1942). Baburao Patel era outro que considerava importante que o cinema apresentasse os muçulmanos aos hindus. Em sua crítica do filme *Masoom* (S.F. Hasnain, 1942), Baburao Patel elogiou o produtor por ter trazido para as telas indianas um retrato fiel da “vida íntima” nos “nossos” milhares de lares muçulmanos. Até então, segundo Baburao Patel, como histórias sobre hindus dominavam as telas, as pessoas não tinham uma chance de saber como os “nossos” muçulmanos viviam “atrás do véu” (FILMINDIA, v.8, n.7, p.55, 1942). Era importante também que os filmes fossem retratos fiéis porque, para Baburao Patel, os filmes deveriam ser uma propaganda dos modos de vida das comunidades.<sup>326</sup> (FILMINDIA, v.12, n.8, p.41, 1946)

Embora ele tenha considerado *Masoom* um retrato fiel dos muçulmanos indianos, em 1947, em sua crítica de *Pehli Nazar* (Mazhar Khan, 1945), Baburao Patel reclamou que todos os filmes ‘*Muslim social*’ exibidos até então (inclusive *Pehli Nazar*) mostravam só dois tipos

323 Segundo Vasudevan (2015, p.34), o partido do Congresso tinha ganhado poder nas eleições promovidas pelos colonizadores britânicos em 1935, e, com isso, “um discurso definitivo de diferença e conflitos entre hindus e muçulmanos emergiu nesta época, quando o poder parcialmente foi entregue a governos de províncias, e alianças precisavam ser criadas. No original: “*A definite discourse of Hindu-Muslim differences and conflicts emerged at this time, when power partially devolved to provincial governments and alliances needed to be struck.*”

324 No original: “a space on the screen, which was distinctive and new, a space for the Muslim in the contemporary world, and as part of a national imagination.”

325 No original: “*Muslims live like Hindus but the Hindus are not told about it because producers can not risk Muslim subjects with fanatics running riot*”. Nesta entrevista, Mazhar Khan elogia S.F. Hasnain (um dos irmãos Fazli), que, segundo ele, foi o único a ter coragem de trazer a cultura muçulmana para as telas (FILMINDIA, v.8, n.11, p.61, 1942). Segundo Mazhar Khan, havia “muçulmanos fanáticos” que provocavam tumultos para chantagear os produtores quando um filme tinha uma temática muçulmana.

326 No original: “*our pictures are supposed to advertise our ways of life*”. Baburao Patel reclamou, na crítica ao filme *Nek Pervin* (S.M. Yusuf, 1946), que os produtores muçulmanos estavam perdendo esta oportunidade ao apresentar os muçulmanos sob uma luz negativa.

de muçulmanos: os nababos e seus servos (FILMINDIA, v.13, n.6, p.67, 1947).<sup>327</sup> Mas, para Baburao Patel, o problema não era apenas que os filmes só apresentassem a vida muçulmana aristocrática; segundo ele, eram filmes com “temas sociais reacionários”, em que os personagens tinham exatamente as mesmas noções ortodoxas que os hindus.<sup>328</sup> Nesses filmes, para além de diferenças de figurino e de língua,<sup>329</sup> havia pouca diferença entre os modos de vida dos hindus e dos muçulmanos. Ele conclui se perguntando se aquela era a interpretação correta da vida muçulmana contemporânea, que, supostamente, se distinguia da vida social hindu mais frequente, quando afirma que a cultura muçulmana é completamente diferente da hindu (FILMINDIA, v.13, n.6, p.67, 1947).<sup>330</sup> Escrevendo dois meses antes da criação do Paquistão, não é surpreendente que Baburao Patel tenha levantado este tema em sua crítica de *Pehli Nazar*. Mas esse filme pode ter sido feito exatamente com o propósito de mostrar que as duas culturas *não* eram significativamente diferentes: vimos como, em sua entrevista à *Filmindia*, em 1942, Mazhar Khan, produtor e diretor de *Pehli Nazar*, havia falado da importância de o cinema mostrar aos hindus que o modo de vida dos muçulmanos *não era diferente* do modo de vida deles. Ou seja, para Mazhar Khan, os muçulmanos haviam assimilado bem a cultura predominante.

Não é que antes do surgimento do *Muslim social* não houvesse filmes hindis povoados inteiramente por muçulmanos. Havia dois tipos de filmes que já apresentavam essa configuração antes dos anos 1940 e que continuariam a fazê-lo depois, embora esses filmes se tornassem mais raros, como aponta Vasudevan (2015): os filmes ‘islamizados’ (*islamicate*) e os filmes sobre amores trágicos, baseados em histórias conhecidas de origem punjabi ou persa, como *Laila Majnu*, ou *Shireen Farhad*. Algumas dessas histórias de amor trágico eram ambientadas no Punjab, outras vagamente ambientadas no Oriente Médio. A revista *Filmindia* chamava esses filmes sobre amor trágico de “folclóricos” (*folklore*). Os filmes islamizados eram um gênero inspirado nas histórias das ‘Mil e Uma Noites’, que surgiu após o sucesso enorme na Índia do filme mudo norte-americano *The Thief of Bagdad* (Raoul Walsh, 1924) (Bhaumik, 2001), influenciando uma legião de diretores indianos<sup>331</sup>. Eram, essencialmente, filmes de aventura,

327 *Nababo* é um título aristocrático para muçulmanos, semelhante ao título hindu *marajá*, como um príncipe. Assim como os marajás, eles eram extremamente ricos (a palavra *nababo* deu origem ao termo *nababesco*).

328 Baburao Patel já tinha expressado esta opinião em sua crítica do filme *Nek Pervin* (S.M. Yusuf, 1946) (FILMINDIA, v.12, n.8, p.41, 1946). De fato, no filme *Elaan* (Mehboob Khan, 1947), que é um ‘Muslim social’, a personagem de Munnawar Sultana, que teve de renunciar ao amor de sua vida para casar com o homem que o pai dela havia escolhido, não se casa de novo quando fica viúva pouco depois, embora seu amado e seu pai ofereçam a ela esta possibilidade (entre os hindus, as viúvas não podem se casar).

329 No original, Baburao Patel usa a palavra *language*, que também significa *linguagem*. *Pehli Nazar* é um filme na língua Urdu, mas outros filmes classificados como ‘Muslim socials’ eram em Hindustani (a língua mais comum no cinema de Bombaim daquela época), e, além disso, Urdu, Hindi e Hindustani são línguas mutuamente compreensíveis; então, talvez ele estivesse se referindo ao fato de os personagens usarem uma linguagem mais rebuscada.

330 Em sua crítica do filme *Nek Pervin* (S.M. Yusuf, 1946), quase um ano antes, Baburao Patel tinha afirmado sua crença de que quase não havia diferença entre a vida dos muçulmanos e aquela dos hindus; então, houve uma mudança de posição a este respeito ao longo do ano de 1947 (FILMINDIA, v.12, n.8, p.41, 1946).

331 Os diretores indianos não tinham à disposição os recursos financeiros de Douglas Fairbanks, mas muitos conseguiram o apoio dos príncipes indianos, que cediam palácios, soldados, figurantes, tigres, elefantes, joias e



Figura 57. O filme *Hatamtai* era anunciado como “o maior drama árabe” em suas propagandas e era classificado como uma “fantasia” pela revista *Filmindia*. Os personagens usavam um figurino árabe. Deste modo, a religião deles não entrava em questão.

muitas vezes ambientados no Oriente Médio, repletos de intrigas de corte, cenas de luta, heroínas em apuros, finais felizes etc. A *Filmindia* classificava esses filmes como ‘*costume fantasy*’ (“fantasia fantasiada”), agrupando-os junto a filmes com personagens hindus, como *Lakharani* (Vishram Bedekar, 1946). Estes dois tipos de filmes, folclóricos e islamizados, faziam parte de uma cultura muçulmana mais ampla, que abrangia todo o Oriente Médio, o norte da África e partes da Ásia como a Malásia, como apontam Bhaumik (2001) e Vasudevan (2015). *Laila Majnu*<sup>332</sup> (ou *Layla Majnun*), em particular, foi filmado diversas vezes no cinema de Bombaim, a partir dos anos 1920 (a última versão completa é de 1976); mas também há uma versão iraniana e uma da Malásia, ambas dos anos 1930, uma versão soviética dos anos 1960, uma versão paquistanesa dos anos 1970 e uma versão turca dos anos 1980, sem contar com as versões de outras indústrias de cinema indianas.

Esses filmes não eram necessariamente produzidos por muçulmanos, assim como o produtor e diretor muçulmano W.Z. Ahmed filmou diversos filmes baseados na mitologia hindu: considerações comerciais frequentemente orientavam a escolha do conteúdo. *Song of Desert* (Bhagwan, 1946), *Hatamtai* (G.R. Sethi, 1947) e *Arabian Nights* (Niren Lahiri, 1946), são filmes produzidos e dirigidos por hindus. O teor islâmico das histórias também não era particularmente notável: as críticas desses filmes na *Filmindia* não mencionam esse aspecto (algo que ocorria na crítica de filmes do gênero *Muslim Social*). No entanto, esses filmes não se passavam em um contexto contemporâneo e, em geral, não eram sobre muçulmanos indianos. A religião dos personagens, que viviam em ambientes longínquos, não era algo que definiria os rumos da Índia, como no caso da religião dos muçulmanos indianos. Assim, as religiões dos personagens

---

outros elementos indispensáveis ao cenário e figurino.

332 *Laila Majnu* é a história de dois jovens que se apaixonam; entretanto, a família de Laila a força a se casar com outro homem e o seu namorado enlouquece. Ela foge para encontrá-lo no deserto, mas a história termina tragicamente com a morte de ambos.

de *Laila Majnu* ou *Hatamtai* não eram o aspecto mais relevante de suas identidades e, por isso, não definiam um gênero. Em sua entrevista à *Filmindia*, em 1942, o ator e produtor Mazhar Khan afirma que “temas muçulmanos” iriam “reavivar a glória da antiga cultura muçulmana e, assim, inspirar a geração moderna a obter um futuro melhor” (FILMINDIA, v.8, n.11, p.61, 1942).<sup>333</sup> Neste caso, Mazhar Khan parece se referir não aos ‘*Muslim social*’, que se passavam na Índia contemporânea, mas aos filmes históricos sobre o império mongol, que eram um terceiro tipo de filme com personagens muçulmanos. De um modo geral, nem os leitores da *Filmindia*, nem Baburao Patel se referiam aos personagens desses filmes como sendo muçulmanos. Nas críticas de *Ek din-ka-Sultan* (Sohrab Modi, 1945), *Shah Jehan* (A.R. Kardar, 1946) e *Mumtaz Mahal* (Kidar Sharma, 1945), Baburao Patel estava muito mais preocupado com a fidelidade desses filmes em relação ao registro histórico do que com a religião dos personagens, que não é mencionada. É apenas em sua crítica ao filme *Humayun* (Mehboob Khan, 1945) que a religião do personagem do imperador se torna uma questão, quando Baburao protesta a respeito da adoção de uma princesa hindu pelo imperador no filme, um incidente sem referência histórica. Nesse momento, citando historiadores, Baburao Patel enfatiza que o imperador “muçulmano” Babur não amava os hindus (FILMINDIA, v.11, n.7, p.35, 1945). Mas, nas outras críticas, o “glorioso” império mongol é visto não como um império “muçulmano”, mas como o império “mongol”, parte de uma História compartilhada por todos os indianos, “a glória que era Ind [outro nome para Índia]” (FILMINDIA, v.12, n.12, p.45, 1946).<sup>334</sup>

### **Muçulmanos em um filme *Muslim social*: *Elan***

*Elan* (Mehboob Khan, 1947) foi produzido pelo estúdio Mehboob Productions, cujo proprietário era o diretor do filme, Mehboob Khan. É um filme inteiramente filmado em estúdio, em uma época em que o neorealismo italiano já inspirava o mundo a filmar em locação. O filme trazia como personagens principais o famoso ator hindu Surendra como o herói Javed e a jovem atriz Munnawar Sultana como a heroína Nazparvar. No papel do vilão, Sajjad, o conhecido ator muçulmano Himalayawala, cujo nome real era Afzal Khan Qureshi. Seu nome artístico quer dizer algo como “aquele dos Himalayas”: ele nasceu em uma cidade aos pés dos Himalayas. Logo depois de atuar em *Elan*, ele migraria para o Paquistão.

O filme *Elan* começa com um chamado para se fazer a primeira oração do dia nas mesquitas pouco antes do amanhecer. Há cortes para várias pessoas dormindo em diferentes partes da cidade. Um homem tenta acordar seus parentes para irem com ele à mesquita, sem sucesso. Ele vai sozinho e reza numa mesquita quase vazia. Um narrador diz: “As mesquitas não são nada sem os fiéis”. Há um corte para uma cena de rua, onde crianças brincam. Javed e sua mãe, uma viúva pobre, moram na casa dos tios de Javed, que são ricos. O primo de Javed, Sajjad, é

333 No original: “*Muslim subjects which would revive the glory of the ancient Muslim culture and thus inspire the modern generation to attain a better future.*”

334 Os mongóis foram uma dinastia muçulmana de origem persa que havia partido do que atualmente é o Irã para conquistar um vasto território no subcontinente asiático. Eles se declaravam descendentes de Timur e Genghis Khan.

um menino mimado pela mãe. Sajjad se recusa a estudar, o que sua mãe permite, dizendo que ricos não precisam estudar. Ao invés disso, ainda criança, Sajjad brinca de visitar cortesãs, o que sua mãe, a senhora Haque, vê como um passatempo normal de ricos. A mãe de Javed, ao contrário, estimula seu filho a estudar. Javed e Sajjad brigam, e a senhora Haque expulsa sua irmã e seu sobrinho de casa. Anos se passam, e enquanto Javed está na faculdade, uma jovem rica, Nazparvar, ensina a mãe de Javed a ler e escrever. Javed se forma, enquanto seu primo Sajjad frequenta cortesãs e aplica pequenos golpes para financiar suas idas às casas de cortesãs. Javed retorna e conhece Nazparvar. Eles se apaixonam um pelo outro. O pai de Sajjad morre de desgosto após uma briga com o filho, que bate nele. A mãe de Javed pede a mão de Nazparvar em casamento para seu filho, mas a senhora Haque tem a mesma ideia ao mesmo tempo. O pai de Nazparvar a dá em casamento a Sajjad. Triste, Javed vai estudar Direito no exterior, junto com seu amigo, Maqsood. O casamento de Sajjad e Nazparvar é extremamente infeliz, já que Sajjad continua a frequentar cortesãs e a apostar dinheiro. Aos poucos, ele perde todo o dinheiro. A cada vez que ele vai preso, o pai de Nazparvar paga sua fiança. Javed está construindo uma casa para a sua mãe. Sajjad tenta forçar sua mãe, a senhora Haque, a vender a casa onde moram para pagar as suas dívidas de jogo. A senhora Haque se recusa, mesmo quando ele tenta estrangulá-la. Sajjad força Nazparvar a pedir dinheiro ao pai dela mais uma vez, dizendo que se ele não receber o dinheiro, vai se matar. Desta vez, o sogro recusa, dizendo que prefere o genro morto. Ouvindo a má notícia, Sajjad tenta matar o filho. A senhora Haque mata Sajjad para salvar o neto, mas enlouquece. Nazparvar vai presa por assassinato, mas não denuncia a senhora Haque. No tribunal, Javed defende Nazparvar como seu advogado e consegue provar que quem havia matado Sajjad fora a senhora Haque. Nazparvar é solta. Seu pai oferece a ela a possibilidade de se casar com Javed. Ela se recusa e, ao invés disso, converte sua casa em uma escola para crianças pobres, onde ela dará aulas. O filme tem uma trama paralela em que o amigo de Javed, Maqsood, que é filho do agiota da região, casa-se com uma estrangeira e se ocidentaliza, para o desgosto do pai. Maqsood declara que quer todas as coisas modernas. No final, entretanto, a esposa estrangeira de Maqsood aprende Hindi e começa a usar o véu, e o próprio Maqsood volta a usar roupas indianas.

### **Censura de *Elan* e crítica na revista *Filmindia***

*Elan* passou pela censura sem cortes, apesar de ter cenas de violência, como aquela em que Sajjad tenta estrangular sua mãe e aquela em que ela o mata a pauladas. A crítica na revista *Filmindia* afirmou que Mehboob Khan não era mais um grande diretor, e que *Elan* não era tão bom quanto os outros filmes dele, tendo “uma história banal<sup>335</sup>”. Apesar disso, Baburao Patel considerou o filme “melhor do que a maioria dos filmes *Muslim socials*” porque não tinha “propagandas desnecessárias do Islã” (FILMINDIA, v.14, n.4, p.51, 1948)<sup>336</sup>. Além disso, segundo

335 No original: “a *hackneyed story*”

336 No original: “‘*Elan*’ [...] is better than most *Muslim socials*. There is no unnecessary boosting of Islam, and a progressive attitude is taken towards the need of proper education and upbringing of children”.

a crítica, o filme tinha uma atitude progressiva quanto à necessidade da educação infantil adequada. Baburao Patel criticou a representação da heroína como uma mulher submissa, “‘a mulher indiana ideal’, lambendo as botas de um marido que não valia nada [aspas no original]” (FILMINDIA, v.14, n.4, p.51, 1948).<sup>337</sup> Baburao Patel discordava, portanto, que “a mulher indiana ideal” devesse ser completamente submissa ao seu marido, uma opinião que ele mais tarde expressaria na crítica de *Barsaat* também, como vimos.

Dos três filmes analisados, *Elan* foi o que mais suscitou cartas de leitores na revista *Filmindia*. Pelas cartas, surge a impressão de que alguns espectadores interpretaram o filme como uma propaganda muçulmana, embora esta não tenha sido a opinião de Baburao Patel a respeito do filme. O leitor A.P. Shukla, de Rewa, escreveu que tinha ficado desapontado vendo *Elan* e reclamou: “fiquei surpreso de ver como Mehboob poderia ceder às casuísticas da religião e política e produzir um filme sectário” (FILMINDIA, v.13, n.10, 1947, p.71).<sup>338</sup> O leitor muçulmano V.K. Fazlur Rahman (que escrevia frequentemente para a revista) reconheceu que o filme continha diálogos que glorificam o Islã e suas tradições “sem a intenção de ofender os outros”<sup>339</sup> e também uma “propaganda muçulmana” cuja finalidade era aprimorar essa comunidade (FILMINDIA, v.14, n.1, 1948, p.71). Fazlur Rahman afirma que o filme é bem-vindo “do ponto de vista muçulmano” porque trata da importância da educação, o que seria vital para eles (FILMINDIA, v.14, n.1, 1948, p.71). Esse leitor relatou ainda que, quando ele viu *Elan* no cinema, dois espectadores hindus na sua frente se retiraram quando ouviram a palavra “Alcorão” sendo mencionada na tela (FILMINDIA, v.14, n.1, 1948, p.71). Ele pergunta se os hindus também tinham começado a acreditar na teoria das duas nações, e encerra perguntando por que os hindus não aceitavam ver um filme com propaganda muçulmana, quando ele amava filmes sobre santos hindus (FILMINDIA, v.14, n.1, 1948, p.71). Na edição de abril daquele ano, o leitor muçulmano Atib Usmani escreveu que era “pura hipocrisia” do leitor Fazlur Rahman dizer que ele havia amado filmes sobre santos hindus, porque a idolatria era proibida no Islã (FILMINDIA, v.14, n.4, 1948, p.65). Atib Usmani critica a propaganda religiosa em filmes porque ela divide os cidadãos em religiões diferentes, e isola os muçulmanos, o que podia ter resultados desastrosos, como a Partição da Índia. Atib Usmani conclui escrevendo que

Já basta de religião, e vai levar muitas gerações até que o mal feito pela religião possa ser desfeito. Já é mais do que a hora de pararmos de pensar em termos de hindus e muçulmanos. É nosso respeito por religião que resultou tantas vezes em um derramamento de sangue tão terrível. O que é necessário hoje é o respeito pela realidade do indivíduo – não a ficção da religião.(FILMINDIA, v.14, n.4, 1948, p.65)<sup>340</sup>

337 No original: “‘the ideal Indian wife’ licking the boots of a worthless husband”

338 No original: “I was surprised to note how Mehboob could pander to the casuistries of religion and Politics and produce a picture on purely communal lines.”

339 No original: “The picture contains dialogues which at certain places glorify Islam and its traditions without meaning any offence to others”.

340 No original: “We have had enough of religion, and it will take many generations before the mischief done by it can be undone. It is high time that we ceased thinking in terms of Hindu and Muslim any more. It is our respect for religion which has resulted in such a dreadful and recurrent bloodshed. What is needed today is respect for the reality of the individual - not the fiction of religion.”



Figura 58. Sajjad visita uma casa de cortesãs (*kotha*), onde uma cortesã canta e dança para um grupo de homens reunidos ao seu redor. Sajjad fuma ópio enquanto assiste. O salão é ricamente decorado. Todos os homens presentes são prósperos. A canção da cortesã fala do amor por uma cortesã (“o amor não é barato [...] agora até os bolsos estão vazios”).

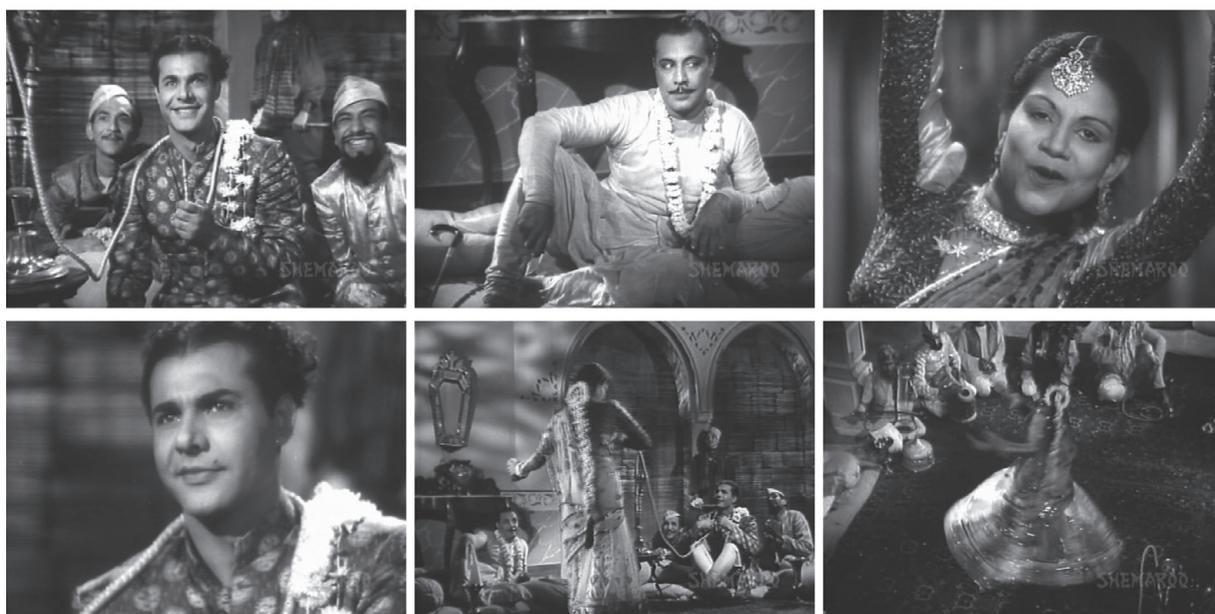


Figura 59. Continuação da cena. O rival de Sajjad, o nababo Rangila (que mais tarde contribuirá para seu declínio), aparece olhando para ele de soslaio durante a apresentação.



Figura 60. Continuação da cena. Sajjad está feliz. O nababo Rangila continua olhando para ele pelo canto dos olhos, prenunciando o mal que ele fará a Sajjad no futuro. A cortesã dá mais atenção a Sajjad do que aos outros.



Figura 61. A cortesã é representada em todo seu glamour, a iluminação ressaltando o brilho de suas joias. A pose de Sajjad denota sua personalidade indolente. Ao final da canção, a cortesã senta-se em frente a Sajjad e seus amigos, que lhe dão o dinheiro que haviam conseguido aplicando golpes.

O filme também foi considerado imoral por alguns leitores. Mrs Sharda Devi Aswathi, de Kanpur, protestou contra a cena em que Sajjad, enquanto criança, brinca de estar em um bordel – para ela, a cena deveria ser censurada (FILMINDIA, v.14, n.2, 1948, p.65). A.P. Shukla também reclamou que “há incidentes no filme que são até mesmo moralmente repreensíveis e que podem ter um efeito adverso sobre os jovens”.<sup>341</sup>(FILMINDIA, v.13, n.10, 1947, p.71)

### **Análise de *Elan*.**

Como os muçulmanos são representados em *Elan*? Dado que todos os personagens de *Elan* são muçulmanos<sup>342</sup>, não há uma única caracterização. O filme traz muçulmanos ricos e pios (os pais de Sajjad e Nazparvar), outros devassos, que seguem um estilo de vida aristocrático decadente (Sajjad, Nababo Rangila), outros estudiosos e de origem humilde (Javed), outros ocidentalizados (Maqsood). O filme traz diversos modos de vida dos muçulmanos, sendo que alguns são apresentados de forma negativa: o estilo de vida ocioso dos nababos, com idas a bordéis, jogatina, e agiotagem. O modo de vida ocidentalizado não é apresentado de modo negativo, mas, no final, Maqsood parece retornar aos costumes tradicionais.

No texto que segue, irei analisar uma cena presente em inúmeros filmes *Muslim social*, e que se encontra também em *Elan*: a dança da cortesã na casa de cortesãs (um aspecto da cultura do Norte da Índia que, naquele momento, estava em seus últimos momentos).<sup>343</sup>

Não há uma tradução exata em português para a palavra *kotha*. Tratava-se de uma casa de cortesãs que, muitas vezes, também abrigava prostitutas comuns (sendo, deste modo, semelhante a um bordel). Entretanto, o foco da casa era o salão onde as cortesãs recebiam seus convidados para apresentações de canto, dança, música e poesia. As cortesãs que atendiam a nobreza, como a cortesã do filme, eram expoentes da alta cultura (OLDENBERG, 1990<sup>344</sup>). Na época em que o filme foi realizado, esta cultura já era decadente, e havia poucas cortesãs ainda em atividade. Nesta cena, o filme explora ao máximo o espetáculo oferecido pela cortesã, oferecendo à plateia o prazer que o próprio filme condena (Sajjad é mal visto pelos outros personagens pelo fato de frequentar *kothas*, e o dinheiro que ele gasta nestas casas o arruína). O filme traz, inclusive, outra dança da cortesã, dedicando ao todo cerca de seis minutos às duas cenas. Mulvey (1989), escrevendo no contexto do cinema americano, explica que há um prazer de *voyeur* para o espectador nas cenas em que o herói assiste a uma apresentação de uma cantora de cabaré – o espectador vê com os olhos do herói, possui a cantora através do herói.

341 No original: “there are incidents in it which are even morally reprehensible and may have adverse effects upon the juveniles. “

342 Como Baburao Patel apontava a respeito de *Muslim socials*, não há hindus no bairro onde vivem os personagens.

343 A cena de dança da cortesã também está presente em filmes com personagens hindus, porque não era um aspecto cultural exclusivamente muçulmano, embora fosse mais associada aos muçulmanos.

344 O texto de Oldenberg apresenta um relato extremamente interessante da vida das cortesãs, a partir de entrevistas realizadas com as últimas cortesãs vivas na cidade de Lucknow.

Para a plateia que assistia ao filme, esta cena era um vislumbre de um espetáculo que apenas os ricos podiam ver na vida real. Vimos no capítulo dois como alguns espectadores jogavam moedas para as cantoras na tela, do mesmo modo que os patronos das cortesãs faziam quando estas cantavam. A cultura das cortesãs migrou para a tela (cenas como esta ainda são populares nos filmes hindis<sup>345</sup>), e houve de fato uma migração das cortesãs para o cinema. Nargis e Nimmi vieram de famílias artísticas, de cortesãs e músicos (nas famílias de cortesãs, os filhos homens frequentemente se tornavam músicos nas *kothas*, enquanto as filhas assumiam a profissão da mãe (OLDENBERG, 1990). A mãe de Nargis, Jaddan Bai, foi uma destas primeiras cortesãs que começou a atuar como atriz, assim como a mãe de Nimmi, Wahidan Bai.

Assim, esta cena representa um momento de transição, em que a cultura das cortesãs já era rechaçada (devido à alteração na concepção da moralidade no início do século XX, como vimos no capítulo 2 ) mas ainda era muito apreciada. A cultura das cortesãs ainda era considerada o que havia de melhor e ainda era uma fonte de atração para a plateia, embora as cortesãs em si fossem mal vistas. Por isso, filmes como *Elan* apresentavam este movimento contraditório, de apresentar justamente o que era condenado (vimos, no capítulo 2 , algo semelhante na revista *Filmindia*, quando Baburao Patel reproduz duas vezes a mesma música que ele exige que seja censurada). Esta contradição em *Elan* nos remete também a Foucault (1988), quando ele descreve a proliferação de discursos sobre a sexualidade no século XIX na Europa, apesar de supostamente haver uma restrição maior sobre o sexo nesta época (a “hipótese repressiva”, com a qual ele não concorda).

Um pouco como a situação ocorrida na França do final do século XVIII e início do século XIX, descrita por Lynn Hunt (1993), quando o poder saiu das mãos da aristocracia para a burguesia em ascensão, e com isso a tragédia cedeu lugar ao melodrama (BROOKS, 1995), o fim da cultura das cortesãs na Índia teve uma ligação com a transição do poder da aristocracia para a burguesia. Em ambos os casos, vemos uma ligação entre uma transição do poder socio-político e uma mudança na expressão cultural dominante. Podemos acrescentar que a aristocracia patrocinava uma expressão cultural e a burguesia outra. A aristocracia patrocinava a cultura das cortesãs, e a burguesia patrocinou as expressões culturais industriais: o cinema e o rádio. Os governantes na Índia, após a independência, não eram aristocratas. Jawaharlal Nehru, primeiro ministro, era advogado. Sardar Patel, o primeiro *home minister*, também era advogado, uma profissão burguesa, assim como Gandhi. Antes da ascensão da burguesia na Índia, as cortesãs detinham muito poder, inclusive financeiro (elas tinham acesso direto à alta aristocracia e aos príncipes). A colonização (e a independência) minaram o poder da aristocracia, e com ela o poder das cortesãs, que passaram a ser tão mal vistas quanto seus patronos. A burguesia indiana incorporou muito dos valores de ascetismo e trabalho dos colonizadores, oriundos da burguesia britânica. O estilo de vida ocioso dos aristocratas e a frequência aos *kothas* passaram a ser objeto de críticas. *Elan* se insere neste contexto. A crítica burguesa que o filme faz ao estilo de vida

345 Atualmente, cortesãs e *kothas* só são vistos em filmes históricos, mas cenas de canto e dança em geral – tanto das dançarinas de cabaré quanto das heroínas – derivam diretamente das apresentações das cortesãs, em filmes que apresentam música e dança mais tradicionais.

aristocrático de Sajjad seria repetida em muitos filmes<sup>346</sup>, do mesmo modo que Baburao Patel criticou o Nababo Wajid Ali Shah, como vimos no capítulo 2 (FILMINDIA, v.14, n.10, 1948, p.13-15). Assim, não é à toa que, em *Elan*, o herói seja um advogado de origem pobre, e o vilão seja o rapaz rico com um estilo de vida aristocrático, e que o filme mostre a queda do segundo e a ascensão do primeiro.

Esta transição de poder de uma aristocracia muçulmana para uma burguesia hindu teve reflexos na sociedade como um todo. Podemos entender que o preconceito sofrido progressivamente pelos muçulmanos indianos no século XX, que vimos no primeiro capítulo, tenha sido uma consequência disso também. Do mesmo modo, os atores muçulmanos tiveram de disfarçar seus nomes, e não eram mais visíveis na cultura hegemônica, como vimos no terceiro capítulo, porque os muçulmanos já não tinham mais tanto poder sociopolítico. Ao mesmo tempo, o estrato social que perde poder às vezes passa a ser visto como depravado pelo novo estrato dominante, como ocorreu com a aristocracia na França da época da revolução francesa (HUNT, 1993). A rainha da França Maria Antonieta era vítima de panfletos pornográficos. De modo semelhante, os muçulmanos e boa parte da cultura aristocrática muçulmana e hindu passaram a ser considerados indecentes na Índia do final do século XIX e início do século XX, como vimos no segundo capítulo. Tanto a burguesia na Índia quanto a burguesia francesa se consideravam moralmente superiores.

---

346 *Sahib Bibi Aur Ghulam*, um filme de 1962 de Abrar Alvi, é o mais famoso destes.

## CONCLUSÃO

Chegamos, então, à conclusão da tese. Ao longo da conclusão, lembrarei os principais temas estudados, apresentando uma síntese dos argumentos principais, e buscarei mostrar a atualidade das questões apresentadas. Ao final, gostaria de sugerir possibilidades de pesquisas futuras.

No primeiro capítulo, vimos o deslizamento do significado do termo “muçulmano” na revista *Filmindia*. O termo era associado a um grupo de palavras usadas para a descrição desta comunidade no início de 1946, e a outro completamente diferente no final de 1949. Seria possível mesmo fazer uma tabela representando esse processo de deslizamento:

1946	1947	1948	1949
intolerantes	tolerantes amigos traidores paquistaneses guerreiros tigres gananciosos violentos imperialistas estupradores	cobras paquistaneses traidores covardes depravados hienas “loucos por sexo” “parte da Índia” órfãos “homens pequenos esfaqueados” “irmãos desaparecidos” “não podem ser irmãos”	Outra raça <i>goonda</i> desleais cobras estupradores brutais sedutores

Neste primeiro capítulo, busquei mostrar como a criação do Paquistão estabeleceu um lugar definido para os muçulmanos indianos, a partir da qual não haveria mais espaço para eles no norte da Índia (algo que começou com o nacionalismo hindu). Os muçulmanos indianos eram considerados, então, como deslocados, vistos como estranhos a serem eliminados ou excluídos. Abordei a migração de muitos profissionais muçulmanos do cinema para o Paquistão, alguns dos quais foram sob pressão dos colegas hindus. Ao mesmo tempo, muitos hindus vieram de Lahore para Bombaim. Este duplo movimento de migração teve um grande impacto sobre a indústria de cinema de Bombaim. Alguns dos profissionais mais renomados a partir dos anos 1950 eram aqueles que migraram de Lahore ou seus descendentes, como o produtor B.R. Chopra e seu irmão Yash Chopra, os atores Om Prakash, Sunil Dutt e Pran, o letrista Anand Bakshi, os diretores Ramanand Sagar, Gulzar e Roop Shorey e os produtores G.P. Sippy e Dalsukh M Pancholi. Por outro lado, o cinema de Bombaim perdeu grandes profissionais, como Saadat Hasan Manto e a estrela Noor Jehan. Um artigo do jornal *Hindustan Times* se pergunta se a cantora Lata Mangeshkar, que dominou as trilhas sonoras por quarenta anos, teria tido uma carreira tão bem sucedida se Noor Jehan tivesse continuado na Índia (BALI, 2016).

Na Índia dos anos 1940, havia um ideal de “pureza nacional”, que se manifestou tanto no esforço pela criação do Paquistão (“Terra dos puros”) e na petição mal sucedida para se conseguir o estabelecimento do Khalistão (cujo nome também denota pureza), quanto no esforço

para se conseguir manter as mulheres hindus “puras”. A época entre 1920 e 1950 também foi um período de reforma do Hinduísmo, em direção a uma suposta maior pureza religiosa e moral. O ideal de pureza surgiu de uma necessidade de ordem, que se tornou mais urgente com a desestabilização política ao longo dos anos 1940, sobretudo em 1947 e 1948. A exclusão dos muçulmanos da vida em comum com os hindus (a proibição do casamento com muçulmanos era muito mais enfatizada do que a proibição da comensalidade) ganhou uma importância cada vez maior no final da década. Vimos como o casamento de Mazhar Khan com sua esposa hindu foi retratado por Sushila Rani de modo positivo em 1942. Já o namoro de Dilip Kumar e Kamini Kaushal foi condenado como um “crime social e racial” por Baburao Patel em 1949, como se os hindus e os muçulmanos fossem de duas raças diferentes. Vários artigos de Baburao Patel traziam o tema recorrente do perigo ao qual as mulheres hindus estavam expostas, ou seja, a possibilidade de elas virem a ser seduzidas ou estupradas por muçulmanos (esse tema, certamente, baseava-se em fatos reais, ocorridos durante os anos de 1946 a 1948).

A pureza dos cidadãos era vista como essencial para se conquistar a independência (*swaraj*) e, depois, para se construir a nação. O cinema era visto pelos seguidores de Gandhi, entre eles, alguns membros do governo, como um agente moralmente poluidor. Por isso, com o objetivo de se conseguir manter a pureza das mentes juvenis, o cinema foi rigidamente censurado a partir do governo de Morarji Desai.

Busquei mostrar como o esforço pela elevação do nível de pureza da nação indiana por parte dos nacionalistas estava, em grande medida, associado à influência, considerada negativa, da modernidade ocidental na Índia. Essa modernidade era vista como uma ameaça aos princípios do Hinduísmo e às relações de poder na sociedade e na família. A modernidade cultural, que era o único aspecto possível de ser combatido, foi contida, com algum sucesso, através da já mencionada censura ao cinema, que era um difusor de novas formas de se perceber o mundo e a vida. Ao mesmo tempo, Bauman (1997) aponta que o trabalho de purificação torna-se mais urgente em momentos de instabilidade (a modernização desestabilizou a sociedade indiana) e em épocas em que se busca criar “um novo começo” (os nacionalistas tinham um projeto de modernização da Índia, em que pretendiam eliminar tudo que consideravam arcaico). É importante apontar também para o fato de que a independência da Índia, por si só, foi determinante na entrega do poder a novos setores da sociedade. A colonização britânica não havia abalado as relações agrárias e o poder da aristocracia tanto quanto o governo nacionalista da Índia pós-colonial abalou. Assim, a independência foi um fator adicional de desestabilização, estimulando o esforço pela “purificação”.

Vimos, então, como a desestabilização social e política, o movimento de reforma do Hinduísmo e a luta pela constituição de uma nação hindu geraram um duplo movimento de “purificação” no cinema: a exclusão e a expulsão de muçulmanos na Índia e a supressão de qualquer expressão de sexualidade na literatura e nas telas, cujo aspecto mais visível é o caso da censura à representação de cenas de beijos em filmes.

A classe média foi-se tornando paulatinamente mais conservadora em termos morais a

partir dos anos 1920, algo que chegou ao ápice com a independência da Índia nos anos 1940. Esse conservadorismo resultava tanto da influência britânica (em si, bastante puritana) quanto de uma reação nacionalista contra a influência ocidental de modo geral, percebida como uma ameaça às culturas tradicionais nativas e à religião hindu. Esse novo moralismo nacionalista teve um impacto direto sobre o cinema, devido à pressão de uma nova plateia de classe média, e a uma mudança na composição dos profissionais da indústria, com um influxo de pessoas oriundas da classe média hindu. Ao mesmo tempo, algo que ficou claro durante a pesquisa foi que essa influência conservadora sobre o cinema era uma tendência mundial: o Reino Unido, os Estados Unidos e o próprio Brasil viram um incremento da censura nos anos 1930-1940.<sup>347</sup>

A partir de 1943, mas sobretudo em 1946, Baburao Patel usou a revista como plataforma para uma campanha que ele denominou “de purificação”, em prol de uma censura moral mais intensa no cinema. Essa campanha sofreu uma certa resistência por parte da indústria cinematográfica, mas teve pleno apoio do público. Houve também uma campanha, bem mais reduzida, a favor de um nível maior de limpeza nas salas de cinema.

No capítulo três, analisei o filme *Barsaat* (1949), com o objetivo de mostrar como os muçulmanos (e o relacionamento amoroso com muçulmanos) foram simplesmente retirados do filme pela censura. Ao mesmo tempo, a identidade muçulmana da atriz Nimmi também foi disfarçada por seu nome artístico, algo que era comum na época. O filme traz uma das primeiras representações da Caxemira como uma terra vazia, passível de ser colonizada.

No capítulo quatro, busquei mostrar como o gênero *Muslim Social* surgiu logo após a Liga Muçulmana ter solicitado a criação do Paquistão, embora não houvesse diferenças estilísticas em relação ao outro gênero mais amplo, o *social film*. A criação da denominação *Muslim Social* vem desta nova percepção de que os muçulmanos eram uma população à parte, de que a religião era o aspecto mais importante na descrição de uma pessoa. O filme *Lahore* também foi analisado, para observarmos o exemplo de um dos primeiros casos de vilificação dos muçulmanos no cinema. Vimos como as representações de um mesmo tipo de crime por um hindu e por um muçulmano foram tratadas diferentemente no filme - o personagem muçulmano é unidimensional, e sua humanidade não é representada vividamente na tela. Já o hindu foi representado como um ser humano mais complexo, com qualidades e defeitos. Assim, o muçulmano não tem nome, tem pouca presença física na tela, poucas falas. Já o personagem hindu tem nome, falas, e é enquadrado de perto. A fala, o nome e a presença visual aproximam os personagens de nós, tornando-os mais complexos e facilitando a empatia para com eles.

Algo que a pesquisa também revelou foi o processo de transição do poder dos aristocratas muçulmanos para uma burguesia hindu, o que se refletiu no cinema. Vimos como práticas culturais que haviam sido cultivadas durante a era aristocrática ainda eram consideradas expressões de alta cultura, embora as cortesãs que as praticavam fossem rejeitadas. Assim, o cinema exibia a dança das cortesãs, mas, nas situações apresentadas nos enredos dos filmes,

---

347 Sobre a censura no Brasil, ver Heffner (2011). Sobre a censura nos EUA, ver Freire (2011). Sobre a censura no Reino Unido, ver Bhowmik (2009).

as condenava. Os antigos modos de demonstrar apreciação dessa cultura (como o ato de jogar moedas), antes considerados normais, passaram a ser condenados como indecentes, e essas formas de demonstrar apreciação passaram a ser associadas aos “depravados” espectadores muçulmanos. Toda uma cultura muçulmana aristocrática estava, portanto, em decadência, mas ainda não tinha sido substituída de todo.

Algo que não ressaltai o suficiente na pesquisa foi o papel de Sushila Rani na revista *Filmindia*. Embora ela desempenhasse uma função importante na revista, foi pouco mencionada por mim na tese, porque, devido aos temas especificamente estudados, trabalhei mais com colunas não redigidas por ela, ou com as quais ela contribuía, mas não era a autora principal: os editoriais, as resenhas de filmes, as cartas ao editor, *Bombay Talking*. Valorizando o trabalho de Sushila Rani na revista, Mukherjee (2014) escreveu

Com uma frequência excessiva, as contribuições das mulheres à indústria de cinema de Bombaim ficam escondidas por detrás do trabalho mais visível de seus maridos e amantes. O trabalho de Sushila Rani para a *Filmindia* tem um significado histórico tremendo visto que a revista e seu conteúdo é amplamente usado como fonte primária pelos historiadores de cinema indianos hoje<sup>348</sup>.

Na introdução, escrevi que o objetivo da tese era o de observar e analisar como o cinema de Bombaim construiu discursivamente a Índia como nação, na segunda metade dos anos 1940. Mostrei que em sua maior parte, o cinema de Bombaim dos anos 1940 construiu uma Índia diegética segregada, em que hindus e muçulmanos não habitavam os mesmos espaços de forma pacífica. Havia filmes em que todos os personagens eram hindus, como *Barsaat* (Raj Kapoor, 1949) e filmes em que todos os personagens eram muçulmanos, como *Elan* (Mehboob Khan, 1947). Havia ainda alguns raros filmes em que hindus e muçulmanos entravam em conflito, como *Lahore* (M.L. Anand, 1949). Estes filmes interpretavam e reforçavam a ideia hegemônica de que hindus e muçulmanos não podiam viver no mesmo país. A segregação diegética foi enfrentada por alguns diretores, com sucesso variado. Raj Kapoor foi impedido pela censura de trazer um romance inter-religioso para as telas, devido ao tabu do casamento com muçulmanos. Mas a amizade entre os povos era permitida pela censura. Havia alguns poucos filmes feitos para promover a harmonia entre os membros das duas religiões, em que estes conviviam fraternalmente, como *Humayun* (Mehboob Khan, 1945) e *Padosi* (V. Shantaram, 1941).

Mostrei também que o governo e uma parte da mídia impressa (a revista *Filmindia*) buscaram construir uma nação cujos habitantes fossem moralmente puros. Para tanto, era necessário impedir toda exposição a filmes “sujos”. A censura foi reforçada para ser o filtro entre o espectador e o cinema. Esta censura e a campanha pela pureza da revista *Filmindia* foram contestadas sem muito sucesso por pessoas como o produtor W.Z. Ahmed, o roteirista I.K. Yajnik e o roteirista Pandit Indra, como vimos. Mesmo Sushila Rani questionou a ausência do beijo nos filmes indianos. Isto é, a visão de Índia que se buscou criar não era compartilhada por todos, mas foi a narrativa dominante.

Durante a pesquisa, sempre acompanhei as notícias atuais sobre a Índia, na imprensa,

e ficou claro para mim que, embora na indústria de cinema, em si, este duplo processo de “purificação” atualmente não tenha mais a mesma intensidade, fora da indústria de cinema a “higienização” continua em curso. A obsessão pela pureza ressurgiu entre os jovens de todas as religiões. Um artigo do jornal britânico *The Guardian*, por exemplo, relata que jovens *sikhs* nascidos na Inglaterra, membros de dois grupos radicais (Sikh Youth UK e Sikh Federation), manifestaram-se, recentemente, contra casamentos entre *sikhs* e pessoas de outras religiões no Reino Unido, invadindo as cerimônias de casamentos. Um senhor *sikh*, que tem sido ameaçado pelos grupos, explica: “Eles querem que a religião permaneça pura”.<sup>349</sup>

Outro artigo noticia que a Associação Indiana de Produtores Cinematográficos (*Indian Motion Picture Producers' Association*) divulgou um comunicado explicando que todos os paquistaneses estão proibidos de trabalhar na indústria de cinema indiana, devido a atritos entre a Índia e o Paquistão na Caxemira. O partido de extrema direita, Maharashtra Navnirman Sena (liderado pelo sobrinho do líder fundamentalista Bal Thackeray, que havia trabalhado como cartunista na revista *Filmindia* nos anos 1950), ordenou que, em 48 horas, todos os paquistaneses na indústria de cinema saíssem da Índia. O filme *Ae Dil Hai Mushkil* (Karan Johar, 2016), estrelado pelo paquistanês Fawad Khan, teve sua estreia cancelada.<sup>350</sup>

Um terceiro artigo denuncia os hindus extremistas norte-indianos, que patrulham as estradas em busca de pessoas que estejam conduzindo vacas para o abatedouro; eles matam quem for encontrado transportando vacas (a vaca tornou-se, cada vez mais, um animal sagrado para os fundamentalistas hindus ao longo do século XX – já os hindus do sul da Índia comem carne de vaca, segundo o artigo).<sup>351</sup>

Um quarto artigo relata que o exército indiano, na Caxemira, está ferindo e causando cegueira nos manifestantes que protestam contra a ocupação da região<sup>352</sup>. Para além de torturar, estuprar e matar os caxemirenses, agora o governo indiano também os cega. Resta a impressão de que o objetivo do governo indiano é o de tornar a Caxemira despovoada, assim como a Caxemira diegética nos filmes indianos passados na região. Trata-se de um caso claro

No original: “All too often, women’s contributions to the Bombay film industry get buried under the more visible work of their husbands and lovers. Sushila Rani’s work for *filmindia* has tremendous historical significance as the magazine and its contents are widely used as primary sources by Indian film historians today.

349 No original: “They want the religion to remain ‘pure’”. PARVEEN, Nazia. ‘I never thought I’d be terrorised by my fellow Sikhs at a wedding’. *The Guardian*, Londres, 3 nov. 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2016/nov/03/i-never-thought-id-be-terrorised-by-my-fellow-sikhs-at-a-wedding>>. Acesso em: 03/11/2016.

350 SHOARD, Catherine. “Indian film producers ban Pakistani actors ‘for ever’ over Kashmir crisis”. *The Guardian*, Londres, 30 set. 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2016/sep/30/indian-film-producers-motion-pictures-association-imppa-ban-pakistani-actors-crew-kashmir-crisis-escalates>>. Acesso em: 03/11/2016.

351 SAFI, Michael. On patrol with the Hindu vigilantes who would kill to protect India’s cows. *The Guardian*, Londres, 27 out. 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2016/oct/27/on-patrol-hindu-vigilantes-smuggling-protect-india-cows-kill>>. Acesso em: 03/11/2016

352 WAHEED, Mirza. India’s crackdown in Kashmir: is this the world’s first mass blinding? *The Guardian*, Londres, 8 nov. 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2016/nov/08/india-crackdown-in-kashmir-is-this-worlds-first-mass-blinding>>. Acesso em: 10/11/2016.

de limpeza étnica/religiosa tanto na vida real quanto na representação cinematográfica. Esta limpeza não é restrita à Caxemira. O massacre de muçulmanos no estado de Gujarat em 2002 (que na época era governado pelo atual primeiro ministro indiano, Narendra Modi, acusado de cumplicidade no massacre) é o exemplo mais claro da extensão do problema na Índia.

O problema não é só entre os hindus e os *sikhs*. Um último artigo do jornal *The Guardian*, abordando o preconceito que os hindus paquistaneses sofrem no Paquistão, explica que nesse país eles são chamados de *na pak*, o que quer dizer “impuro”. Como o autor, Ali Eteraz, afirma, dizer que alguém é impuro em um país cujo nome quer dizer “terra dos puros” implica dizer que aquela pessoa não é paquistanesa.<sup>353</sup>

Ao longo do doutorado, deparei-me com várias possibilidades de tópicos de pesquisa relacionados à cultura indiana, que deixo como sugestão a outros estudantes. Um dos mais interessantes é a concepção do amor na Índia, que é bastante diferente da brasileira, ainda que, atualmente, muitos casais indianos vivam um romance à moda ocidental. Como minha amiga indiana, Ankhi, explica:

Minha irmã se casou em março deste ano; foi um casamento por amor, e seu marido era dois anos mais jovem do que ela. Hoje em dia, isso não é mais uma questão. No entanto, na minha infância, isso seria uma questão, e as pessoas costumavam esconder esses detalhes.

Sobre casamentos arranjados: Em Calcutá, ainda ocorrem. Mas, na minha opinião, ocorrem mais quando alguém não conseguiu ter um namoro firme para se casar, ou quando alguém não conseguiu atrair ninguém. Também alguns poucos ‘desiludidos no amor’ fazem parte dessa categoria. Atualmente, bem poucos são forçados a se casar por arranjo. Mesmo quando o noivado foi arranjado, as pessoas geralmente se encontram e saem juntos a fim de se conhecerem melhor. Alguns poucos amigos meus se casaram dessa maneira. Eles marcaram um encontro, conversaram e, então, tomaram a decisão sozinhos. Frequentemente, esses tipos de casamentos de arranjo são combinados através de sites matrimoniais, como o “Bharat matrimony”, ou de versões locais desse mesmo site, como o “Bengal matrimony” ou o “Telugu matrimony”, [...]. Mas os casamentos por amor são mais comuns em Calcutá. Na minha opinião, uma das maiores razões subjacentes aos casamentos por arranjo na Índia, como um todo, é que o sistema de castas ainda é muito forte aqui. Casamentos entre castas diferentes não são bem-vistos na maior parte da Índia, mesmo em Bengala; mas, em Calcutá, isso é mais aceitável. Muitos de meus primos e amigos casaram-se com pessoas de outras castas. Nem todos foram casamentos por amor, e alguns casamentos foram por arranjo também. Mas, no resto do país, o casamento entre castas diferentes ainda é uma questão significativa, o que faz com que o conceito do casamento por arranjo ainda continue a existir na Índia. [...] No resto da Índia, especialmente fora das grandes cidades, ainda há a pressão para casamentos por arranjo. Mas, nas cidades, o casamento por amor é um fenômeno mais comum (MUKHERJEE, 2016)<sup>354</sup>.

353 ETERAZ, Ali. “Protecting Pakistan’s Hindus “. *The Guardian*, Londres, 11 abr. 2008. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2008/apr/11/protectingpakistanshindus>>. Acesso em: 03/11/2016.

354 No original: “My sister got married this year on March and she had a love marriage and her husband is two years younger than her. But these were no longer a issue nowadays. But back in my childhood it was and people used to hide too. About arranged marriages. In Kolkata it is there. But in my opinion it is mostly for them who failed to date someone steady in order to get married or those who failed to impress anybody. Also few heart broken ones also join this category.. currently very few are forced to marry according to arranged marriage proposition. Even when the marriages are fixed people generally meet and have dating sessions in order to get to know the other person better. Few friends of mine got married like that way. They dated, talked among themselves,

Nos anos 1940, estas diferenças, entre a Índia e o Ocidente, na concepção do amor e do casamento eram mais acentuadas, mas elas ainda não desapareceram de todo. Esta diferença na concepção do amor explica muitas cenas que, de resto, seriam incompreensíveis para o espectador ocidental. Por exemplo, em *Shahjehan* (A.R. Kardar, 1946), dois personagens se apaixonam um pelo outro sem jamais terem se visto nem terem tido qualquer contato: eles são induzidos ao amor pela música que ambos ouvem. Na cultura norte-indiana clássica, acredita-se que a música seja capaz de criar emoções como o amor – de fato, a música *seria* o amor. O livro organizado por Orsini (2007), *Love in South Asia*, aborda o tema, que é amplo, e ainda pode ser mais pesquisado. Outra possibilidade seria a de estudar a origem comum do conceito de amor romântico tanto no Ocidente quanto na Índia. Ambas as concepções de amor se originam na literatura perso-árabe da Idade Média, que deixou traços tanto no cinema indiano quanto no cinema ocidental. No caso da Índia, a influência persa resultou da conquista do norte da Índia pelos mogóis no século XVI e o subsequente estabelecimento do Império Mogol.

Outro tema que poderia ser aprofundado é o estudo dos motivos pelos quais a indústria cinematográfica se desenvolveu com tanto vigor na Índia. Uma hipótese é a de que havia uma certa rejeição à cultura ocidental que vinha expressa nos filmes importados. Desta forma, havia um estímulo para a criação de filmes que fizessem parte da cultura indiana. Paulo Emílio Sales Gomes (1996) fala de uma diferença cultural que funcionaria como uma barreira a proteger o cinema indiano contra a invasão hollywoodiana. Ele aponta o papel do advento do som como estímulo para as indústrias cinematográficas nacionais, não apenas a indiana como também a brasileira e a japonesa. Outra hipótese é a de que na Índia houve a convergência de uma grande densidade demográfica (propiciando espectadores que pudessem sustentar uma indústria cinematográfica local) com uma classe mercantil que tinha dinheiro suficiente para financiar a produção de filmes. Havia também diferenças linguísticas que ajudaram a formar uma barreira protecionista contra os filmes de língua inglesa. Observamos, comparativamente, por exemplo, o caso da Bélgica, que não tem uma produção cinematográfica grande. Isso provavelmente ocorre porque a população é pequena e não há uma barreira linguística e cultural contra os filmes franceses. Podemos pensar também no caso de alguns países africanos, que têm uma barreira cultural e linguística similar à da Índia, mas não têm os recursos financeiros para a produção de filmes. É importante também ressaltar o uso da produção cinematográfica indiana como um meio de lavagem de dinheiro, o que levou a um aporte de recursos financeiros para a indústria (ATHIQUE, 2008). Outra hipótese é que a grande tradição teatral já estabelecida na Índia tenha facilitado a transição para uma indústria cinematográfica.

---

*and then decided on their own. Often these kinds of arrange marriages are fixed via matrimonial sites like Bharat matrimony, or the localised versions of this same site like Bengal matrimony, or Telugu matrimony, and as such. [...]. But love marriages are more common in Kolkata. In my opinion, one of the major reasons behind arrange marriages in India as a whole is that the caste system is still a strong issue here. Intercaste marriages are looked down upon in majority of India. Even in Bengal, but in Kolkata it is still acceptable. Many of my cousins and friends have done intercaste marriages. Not all are love marriages and some are arranged as well. But in rest of the country it is still a pressing issue, which made the concept of arranged marriage still continuing in India. [...]. But rest of India, especially which are not the metropolitan or cosmopolitan cities, press on arranged marriages. But in cities love marriages are more common phenomenon.”*

Estudar a cultura cinematográfica de um país culturalmente tão diferente do nosso amplia a visão da cultura de nosso próprio país. Seria interessante observar a existência de pontos em comum, o que poderia ser, também, um objeto de estudo para novas pesquisas. Paulo Emílio Sales Gomes (1996) foi um dos primeiros pesquisadores a comparar as indústrias de cinema da Índia e do Brasil. Refletindo sobre a questão da produção cinematográfica em países “subdesenvolvidos” - Índia, Brasil, países árabes e africanos – em seu ensaio *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*, ele questiona por quais motivos a Índia tem uma produção tão intensa, e o Brasil não. Ainda que eu discorde do texto de Paulo Emílio em alguns pontos, essa primeira comparação das culturas cinematográficas ‘subdesenvolvidas’ foi muito importante.

O ensaio de Paulo Emílio Sales Gomes (1996) não contém uma bibliografia; então, não é possível saber quais foram as suas fontes. É compreensível que um pesquisador, nos anos 1970, tivesse escassas fontes a respeito do cinema na Índia à sua disposição. Minha pesquisa, durante o doutorado, entretanto, contradisse alguns pontos levantados por ele. O primeiro é a sua afirmação de que o cinema na Índia é hindu: os leitores desta tese certamente foram convencidos de que havia uma diversidade religiosa entre os profissionais do cinema na Índia. O mesmo se aplica à sua definição da Índia como “nação hindu”.

Outro ponto de discordância é a sua suposição de que o cinema na Índia se desenvolveu com capital estrangeiro. Ainda que os primeiros filmes mudos do estúdio Bombay Talkies efetivamente tenham sido coproduções com a Inglaterra e a Alemanha, a indústria cinematográfica na Índia foi, de resto, financiada principalmente pelo capital nacional. As principais fontes de financiamento, até os anos 2000, eram: a renda obtida na bilheteria; o patrocínio dos príncipes e da burguesia mercantil e industrial indiana; a economia informal e o ‘dinheiro sujo’ (GANTI, 2012; ATHIQUE, 2008; BOSE, 2006).

Além disso, diferentemente do que Paulo Emílio Gomes afirma, o cinema de Bombaim se inspirou na tradição literária e teatral da Índia. Basta lembrarmos de alguns filmes renomados baseados em clássicos da literatura e do teatro indianos: *Devdas* (Bimal Roy, 1955), *Mughal e Azam* (K. Asif, 1960), *Umrao Jaan* (Muzaffar Ali, 1981), *Train to Pakistan* (Pamela Rooks, 1998), *Heer Raanjha* (Chetan Anand, 1970), *Sahib Bibi Aur Ghulam* (Abrar Alvi, 1962), *Madhumati* (Bimal Roy, 1958) e *Paheli* (Amol Palekar, 2005), entre outros. Assim, a seguinte frase de Paulo Emílio Gomes não tem fundamentos: “Diferentemente do que ocorreu na Índia, o cinema japonês foi feito com capitais nacionais e se inspirou na tradição, popularizada mas direta, do teatro e da literatura do país.” (GOMES, 1996, p.87).

Também discordo da afirmação de que “oleogravuras exóticas de fabricação europeia” seriam as matrizes do “filme hindu” (GOMES, 1996, p. 86-88). Ainda que as oleogravuras certamente tenham tido um impacto visual sobre o cinema de Bombaim (ver JAIN, 2007), a classificação delas como “de fabricação europeia” é altamente discutível. A Índia tem uma indústria gráfica nacional considerável desde o século XIX. As oleogravuras eram feitas, em grande medida, por artistas indianos como Raja Ravi Varma, ainda que eles tenham sofrido influência da arte europeia.

Discordo também do trecho em que Paulo Emílio Gomes declara que o cinema egípcio parece menos autêntico que o “hindu”, mas que ambos asseguram a fidelidade do espectador por refletirem, “mesmo palidamente”, a sua cultura original (GOMES, 1996, p.89). Tanto o conceito de “autenticidade” quanto o de “cultura original” podem ser questionados. Por que o cinema egípcio seria menos “autêntico” do que o cinema indiano? “Autêntico” parece supor a existência de uma cultura “pura”, que não tenha sofrido nenhuma influência externa – algo que, certamente, nunca foi o caso nem do Egito, que mantém contato com outras culturas desde os tempos bíblicos, nem da Índia. A “cultura original”, que é refletida “palidamente” pelo cinema, sugere que o cinema não faz parte de uma cultura “autêntica” egípcia, estabelecendo uma hierarquia de valores, em que o cinema egípcio teria menos valor do que as representações culturais que o precederam.

Paulo Emílio Gomes claramente não via valor nem no cinema egípcio nem no cinema indiano. Falando do cinema “hindu”, ele afirma que “o esforço de progresso apenas cultural num quadro de subdesenvolvimento geral leva os cineastas a se debaterem diante da adversidade, ao invés de realmente combatê-la” (GOMES, 1996, p. 87). Lendo esta frase, temos a visão de cineastas indianos se debatendo, impotentes, braços se chocando contra objetos, sem chegar a lugar nenhum, ao invés de calmamente resolver problemas cinematográficos. Nesta visão algo eurocêntrica (embora ele aprecie o cinema japonês), um cineasta indiano nunca seria capaz de fazer um filme realmente bom.

Como o clássico ensaio de Paulo Emílio Gomes demonstrou, o estudo da cultura de um país tão distante e diferente do Brasil pode nos ajudar a perceber a existência de algumas semelhanças entre ambas as culturas, permitindo-nos repensar e refletir melhor sobre nossa própria cultura e nossa produção cinematográfica.

## REFERÊNCIAS

- A TEMPLE for Sonia Gandhi, MGR, Rajnikanth, Amitabh Bachchan, Khushboo and others. Hyderabad: *Deccan Chronicle*, oct. 2013. Disponível em: <<http://www.deccanchronicle.com/131030/news-current-affairs/gallery/temple-sonia-gandhi-mgr-amitabh-bachchan-khushboo-and-others?gImgId=219188#s>>. Acesso em: 10/09/2016.
- ABBAS, Khwaja Ahmad. *I am not an Island: An Experiment in Autobiography*. New Delhi: Vikas, 1977.
- AGHA, Shamsuddin. Entrevista concedida a Emília Teles. Londres, jun. 2015.
- AHMED, Shoaib. W.Z. Ahmed passes away. *Dawn*, Karachi (Paquistão), 17 abr. 2007. Disponível em: <<http://www.searchkashmir.org/2011/06/kp-km-1928.html>>. Acesso em: 19/11/2015.
- ALLEN, Richard; GOMERY, Douglas. *Film History: Theory and Practice*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1985.
- AMIR, Tariq. Muslim Population Of India: According To The Censuses Of 1941 and 2001. Doha, dez. 2014. Disponível em: <<http://pakgeotagging.blogspot.com.br/2014/12/muslim-population-of-india-according-to.html>>. Acesso em: 13/07/2015.
- ANAND, Dev. *Romancing with life*. Penguin Global, 2007.
- ANASUYA, Shreya. Gulzar: As a poet, I think I write intelligently, but I'm not an intellectual. *Scroll in*, mar. 2015. Disponível em: <<http://scroll.in/article/716858/gulzar-as-a-poet-i-think-i-write-intelligently-but-im-not-an-intellectual>>. Acesso em: 20/11/2016.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo : Companhia das Letras, 2008.
- ANDERSON, Perry. *The Indian Ideology*. Gurgaon: Three Essays Collective, 2014.
- ATHIQUE, Adrian. The global dynamics of Indian media piracy: export markets, playback media and the informal economy. *Media, culture, and society*, v. 30, n. 5, p. 699, 2008.
- ATTWOOD, Feona. Reading Porn: the paradigm shift in Pornography research. In: *Sexualities*, v. 5, n.1, 2002.
- AUMONT, Jacques, et al. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- BALI, Karan. The break in the script: How did Partition affect the film industry? *Hindustan Times*, 14 ago. 2016. Disponível em: <<http://www.hindustantimes.com/art-and-culture/the-break-in-the-script-how-did-partition-affect-the-film-industry/story-12NhRiWPYwiFKRJyb0ejgN.html>>. Acesso em: 20/11/2016.
- BANERJEE, Sumanta. Bogey of the Bawdy: Changing Concept of 'Obscenity' in 19th Century Bengali Culture. *Economic and Political Weekly*, v. 22, n. 29, p: 1197-1206, 1987.
- BARSAAT. Direção: Raj Kapoor. Produção: Raj Kapoor. Intérpretes: Nargis, Raj Kapoor, K.N. Singh,

Nimmi, Cuckoo, Prem Nath, B.M. Vyas. Roteiro: Ramanand Sagar. Música: Shanker e Jai Kishan. Fotografia: Jal Mistry. Bombaim: R.K. Films, 1949. 159 min. Son., p.b. Língua: Hindi.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990. Pp. 27-40.

BAUMAN, Zygmunt. *Postmodernity and its Discontents*. Nova Iorque: New York University Press, 1997

BEHERA, Navnita Chadha. *Demystifying Kashmir*. Washington: Brookings Institution Press, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGALA, Alain. *O Filme e seu espectador*. In: AUMONT, Jacques, et al. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

\_\_\_\_\_. *Nation and Narration*. London: Routledge, 2000.

BHATIA, Sidharth. *The Patels of Filminidia: Pioneers of Indian Film Journalism*. Mumbai: Indus Source Books, 2015.

BHAUMIK, Kaushik. *The emergence of the Bombay film industry: 1913-1936*. 2001. Tese de Doutorado. University of Oxford, 2001.

BHOWMIK, Someswar. *Cinema and censorship: the politics of control in India*. Hyderabad: Orient BlackSwan, 2009.

BOSE, Mihir. *Bollywood: A history*. Tempus Pub Limited, 2006.

BOSE, Sumantra. *Contested Lands: Israel-Palestine, Kashmir, Bosnia, Cyprus, and Sri Lanka*. Harvard University Press, 2007.

BOSE, Mihir. *Bollywood: A history*. Tempus Pub Limited, 2006.

BRITISH Board of Film Classification. 1912 – 1949: The early years at the BBFC. Disponível em: <<http://www.bbfc.co.uk/education-resources/student-guide/bbfc-history/1912-1949>>. Acesso em: 20/07/2015.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.

BUTALIA, Urvashi. *The other side of silence: Voices from the partition of India*. Duke University Press, 2000.

CARVALHO, Carlos; LAGE, Leandro. *Sobre contribuições epistemológicas de Paul Ricoeur para estudos em Comunicação: ação, narrativa e acontecimento*. In: FRANÇA, Vera; ALDÉ, Alessandra; RAMOS, Murilo (Orgs.). *Teorias da Comunicação no Brasil: reflexões contemporâneas*. Salvador: EDUFBA-Compós, 2014.

CHAKRAVARTY, Sumita S. *National identity in Indian popular cinema, 1947-1987*. University of

Texas Press, 2011.

CHATTERJEE, P. *Nationalist Thought and the colonial world: a derivative discourse?* London: Zed Books, 1986.

\_\_\_\_\_. *The nation and its fragments: Colonial and postcolonial histories.* Princeton: Princeton University Press, 1993.

CHINTAMANI, Yamini Krishna; TELES, Emília. Construction of Indian femininity and masculinity in Filmindia magazine 1946–1948. *South Asian Popular Culture*, 2016.

CHOPRA, Yash. Talking Films with Yash Chopra. [1984]. *The Big Indian Picture*. Entrevista concedida a Rafique Baghdadi. Disponível em: <<http://thebigindianpicture.com/2014/10/talking-films-with-yash-chopra/>>. Acesso em: 21/11/2016.

CHOWDHRY, Prem. Private Lives, State Intervention: Cases of Runaway Marriage in Rural North India. *Modern Asian Studies*, v. 38, n. 01, pp 55 - 84, 2004.

DAIYA, Kavita. *Violent belongings: Partition, gender, and national culture in postcolonial India.* Temple University Press, 2011.

DE SOUZA CHAUI, Marilena. *Simulacro e poder-Uma análise da mídia.* São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006. p. 115-142.

DESAI, Morarji. *The Story of my Life.* Chennai: Macmillan India, 1974.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo: uma análise dos conceitos de poluição e tabu.* Trad. de Monica Siqueira Leite de Barros e Zilda Zakia Pinto. São Paulo: Perspectiva, 2012.

DUMONT, Louis. *Homo hierarchicus: o sistema das castas e suas implicações.* Edusp, 1992.

DWYER, Rachel. Kiss or tell? Declaring love in Híndi films. In: ORSINI, Francesca. *Love in South Asia: A cultural history.* New Delhi: Cambridge University Press India, 2007.

DWYER, Rachel. *Filming the Gods: Religion and Indian Cinema.* Londres: Routledge, 2006.

DYER, Richard. *Stars.* Londres: British Film Institute, 1998.

ELAN. Direção: Mehboob Khan. Produção: Mehboob Productions. Intérpretes: Surendra; Munawar Sultana; Himalayawala; Leela Misra e outros. Roteiro, diálogos e canções: Zia Sarhadi. Música: Naushad. Fotografia: Farendoon Irani. Direção de Arte: Roora Mistry. Bombaim: Mehboob Productions, 1947. 125min. Son., p.b. Língua: Hindustani/Urdu

ETERAZ, Ali. “Protecting Pakistan’s Hindus “. *The Guardian*, Londres, 11 abr. 2008. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2008/apr/11/protectingpakistanshindus>>. Acesso em: 03/11/2016.

FILMINDIA. Bombay: FILMINDIA PUBLICATIONS LTD, 1945-1948.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*, vol. 1. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FREIRE, Rafael de Luna. *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. 2011. Tese de Doutorado. Tese defendida na Universidade Federal Fluminense, Niteroi (RJ).

GABRIEL, Karen. Close encounters of an imperial kind: Gandhi, gender and anti-colonialism. *Gender, Sexuality & Feminism*, v. 1, n. 1, p. 53–65, 2013.

GANTI, Tejaswini. *Producing Bollywood: inside the contemporary Hindi film industry*. Duke University Press, 2012.

\_\_\_\_\_. *Bollywood: a guidebook to popular Hindi cinema*. Routledge, 2013.

GAONKAR, Dilip Parameshwar. On Alternative Modernities. *Public Culture*, v.11, n.1, p. 1–18, 1999.

GENERAL, Registrar. *Census of India 2001*. Delhi: Controller of Publications, 2001. Disponível em: <<http://www.censusindia.gov.in/2011-common/CensusDataSummary.html>>. Acesso em: 22/10/2016.

GOENKA, Tula. *Not Just Bollywood: Indian Directors Speak*. Om Books International, 2014.

GOMES, Paulo Emilio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

GUHA, Ramachandra. *India after Gandhi. The History of the World's Largest Democracy*. Pan, 2007.

GULZAR: this would probably be my last chance to visit Pakistan. Karachi: *Dawn*, maio 3 2013. Disponível em: <<http://www.dawn.com/news/795026>>. Acesso em: 20/11/2016.

GUPTA, Charu. 'Dirty' Hindi Literature: Contests About Obscenity in Late Colonial North India. *South Asia Research*, vol. 20, n. 2, 2000.

\_\_\_\_\_. Anxious Hindu Masculinities in Colonial North India: Shuddhi and Sangathan Movements. *CrossCurrents*, v. 61, n. 4: 441-454, 2011.

\_\_\_\_\_. *Sexuality, Obscenity, Community: Women, Muslims, and the Hindu Public in Colonial India*. Nova Delhi: Permanent Black, 2012.

HAWLEY, John Stratton. The saints subdued: domestic virtue and national integration in Amar Chitra Katha. In: BABB, Lawrence A. (ed). *Media and the Transformation of Religion in South Asia*. University of Pennsylvania Press, 1995.

HEFFNER, Hernani. Contribuições a uma história da censura cinematográfica no Brasil. *Revista Acervo*, v. 16, n. 1, p. 23-44, 2011.

HEATH, Deana Lee. *Obscenity, Empire and Global Networks*. Ferguson Centre for African and Asian Studies, Open University, 2008.

\_\_\_\_\_. *Purifying Empire: Obscenity and the politics of moral regulation in Britain, India and Australia*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2013.

HOYT, Eric. Lenses for lantern: Data Mining, Visualization, and Excavating Film History's Neglected Sources. *Film History: An International Journal*, v. 26, n.2, 2014

HUNT, Lynn. Introduction: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500 – 1800. In: HUNT, Lynn. *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity*. Nova Iorque: Zone Books, 1993.

HUTTON, John Henry. *Census of India 1931*. Delhi: Manager of Publications, 1933.

INDIAN CINEMATOGRAPH COMMITTEE. *Report of the Indian Cinematograph Committee, 1927-1928*. Superintendent, Government Press, 1928.

INDIAN CINEMATOGRAPH COMMITTEE. *Report of the Indian Cinematograph Committee, 1927-1928: Evidence*. Superintendent, Government Press, 1928. 5 v.

JAIKUMAR, Priya. *Cinema at the end of empire: a politics of transition in Britain and India*. Duke University Press, 2006.

JAIN, Kajri. *Gods in the Bazaar: The Economies of Indian Calendar Art*. Duke University Press, 2007

KABIR, Ananya Jahanara. *Territory of desire: Representing the valley of Kashmir*. University of Minnesota Press, 2009

KHAN, Abdul Wajid et al. Decline of film industry in Pakistan: causes and future prospects. *Ijite*, v.3, n.1, 2015.

KHAN, Zaman. "We have to be secular. There is no choice": entrevista com Romila Thapar. Lahore: *The News on Sunday*, jan. 2015. Disponível em: <<http://tns.thenews.com.pk/interview-romila-thapar-on-politics-of-india/#.WAZnleArLR0>>. Acesso em: 23/10/2015.

KUMAR, Ashok. Who were they to tell me when to die: depoimento [dezembro, 2001]. Reddif.com. Entrevista concedida a Sharmila Taliculam. Disponível em: <<http://www.reddif.com/entertai/2001/dec/10ashok.htm>>. Acesso em 10/09/2016.

LAHORE. Direção: M.L. Anand. Produção: Jaimini Dewan. Intérpretes: Nargis; Karan Dewan; Om Prakash; Kuldip e outros. Diálogos e canções: Rajinder Krishen. Música: Shyam Sunder. Fotografia: Chandu. Direção de Arte: B.M. Tagore. Bombaim: Jaimani Dewan Productions, 1949. 131min. Son., p.b. Língua: Hindustani.

LALL, Marie. Educate to hate: the use of education in the creation of antagonistic national identities in India and Pakistan. *Compare*, v. 38, n. 1, p. 103-119, 2008.

LAL, Vinay. Nakedness, Nonviolence, and Brahmacharya: Gandhi's Experiments in Celibate Sexuality. *Journal of the History of Sexuality*, v. 9, v. 1/2, pp. 105-136, 2000.

MACHADO DA SILVA, Luiz Antônio. *Vida sob cerco: violência e rotina nas favelas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 35-76.

MAJUMDAR, Neepa. The Embodied Voice: Song Sequences and Stardom in Popular Hindi Cinema. In: WOJCIK, Pamela; KNIGHT, Arthur (Ed). *Soundtrack available: essays on film and popular music*. Duke University Press, 2001.

\_\_\_\_\_. Doubling, stardom, and melodrama in Indian cinema: the “impossible” role of Nargis. *Postscript*, v.22, n. 3, pp. 89-103, 2003.

\_\_\_\_\_. *Wanted cultured ladies only!: female stardom and cinema in India, 1930s-1950s*. University of Illinois Press, 2009.

MALEK, Abdul. Entrevista concedida a Emília Teles. Londres, jun. 2015.

MANTO, Saadat Hasan. *Bitter Fruit: The Very Best of Saadat Hasan Manto*. Penguin Global, 2009

MASSON-MOUSSAIEFF, J. Obscenity in Sanskrit Literature. *Mahfil*, v. 7, n. 3/4, pp. 197-207, 1971.

MAZZARELLA, William. Making sense of Cinema in Late Colonial India. In: KAUR, Raminder; MAZZARELLA, William (Ed.). *Censorship in South Asia: cultural regulation from sedition to seduction*. Indiana University Press, 2009.

MEHTA, Monika. A kiss is not just a kiss. *Himal South Asian*. Setembro 1999. Disponível em: <<http://www.himalmag.com/component/content/article/2312-.html>>. Acessado em 17 de dezembro de 2013.

MENON, Ritu; BHASIN, Kamla. *Borders & boundaries: women in India's partition*. New Delhi: Rutgers University Press, 2011.

MISHRA, Vijay. *Bollywood cinema: Temples of desire*. Psychology Press, 2002.

MITTEL, Jason. A Cultural Approach to Television Genre Theory. *Cinema Journal*, v.40, No. 3, spring, 2001

MORIN, Edgar. *Cultura de massas do século XX*. Rio de Janeiro: Forense, 1997.

MUKHERJEE, Ankhi. [Carta] 5 nov. 2016, Calcutá, Índia [para] TELES, Emília., Rio de Janeiro. Correspondência eletrônica. Informa sobre namoros e casamentos no Estado de Bengala atualmente.

MUKHERJEE, Debashree . Cinema's Reading Publics: The Rise of Film Journalism in 1930s and 1940s Bombay. In: SUNDARAM, Ravi (ed.). *No Limits: Studies of Media From India*. New Delhi: Oxford University Press, 2013.

\_\_\_\_\_. Sushila Rani Patel: Film Industry Pioneer and Renaissance Woman (1918 - 2014). *Phar'aat*, jul. 2014. Disponível em: <http://pharaat.blogspot.com.br/2014/07/sushila-rani-patel-film-industry.html?view=magazine>. Acesso em: 8 jan. 2015

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. In: *Visual and other pleasures*. Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

NAIR, Janaki. The Devadasi, Dharma and the State. *Economic and Political Weekly*, v. 29, n. 50, pp. 3157-3159+3161-3167, 1994

NAYAR, Pramod K. *Colonial voices: The Discourses of Empire*. John Wiley and Sons, 2012.

NIMMI. Guftagoo with Nimmi: depoimento [maio 2013]. Nova Delhi: *Rajya Sabha TV*. Entrevista

concedida a Irfan. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=O5qe8NMuZA8>>. Acesso em: 01/08/2016.

\_\_\_\_\_. A talk with actress Nimmi: depoimento [janeiro 2016]. Mumbai: *Vividh Bharti Service*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1hLO1dgVX7I>>. Acesso em: 03/09/2016.

OLDENBURG, Veena Talwar. Lifestyle as Resistance: The Case of the Courtesans of Lucknow, India. *Feminist Studies*, "Speaking for Others/Speaking for Self: Women of Color", v. 16, n. 2, pp. 259-287, 1990

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Unicamp, 1997.

PANDEY, Gyanendra. *Remembering partition: Violence, nationalism and history in India*. Cambridge University Press, 2001.

PARVEEN, Nazia. 'I never thought I'd be terrorised by my fellow Sikhs at a wedding'. *The Guardian*, Londres, 3 nov. 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2016/nov/03/i-never-thought-id-be-terrorised-by-my-fellow-sikhs-at-a-wedding>>. Acesso em: 03/11/2016.

PASSOS, Eduardo; EIRADO, André do. Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador. In: Passos, E., Kastrup, V., Escóssia, L.(orgs.). *Pistas do método cartográfico: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulinas, 2009.

PERVEZ, Muhammad Shoaib. *Security Community in South Asia: India-Pakistan*. Nova Iorque: Routledge, 2012.

PICTURPOST. Madras, 1943. Mensal.

PRAKASH, Om. Om Prakash – Memories: depoimento [1994]. *Cineplot*. Disponível em: <<http://cineplot.com/om-prakash-memories/>>. Acesso em: 13/11/2016.

PRASAD, M. Madhava. *Ideology of the Hindi film: A historical construction*. New Delhi: Oxford University Press, 1998.

RAJADHYAKSHA, Ashish; WILLEMEN, Paul. *Encyclopaedia of Indian Cinema*. London, British Film Institute. 1999.

RANI, Sushila. Give us a real kiss: A plea for more realism. *Filmindia*, Bombaim, v.8, n.10, p.31-35, 1942.

RAO, Velcheru Narayana; SHULMAN, David Dean (Ed.). *Classical Telugu poetry: an anthology*. University of California Press, 2002.

READ Shah Rukh Khan's article which appeared in Outlook Turning Points 2013. *NDTV*, jan. 2013. Disponível em: "http://www.ndtv.com/india-news/read-shah-rukh-khans-article-which-appeared-in-outlook-turning-points-2013-511771". Acesso em: 28/06/2016.

REHMAN, Waheeda. I only look good on-screen: depoimento [abril, 2014]. Mumbai: *DNA*. Entrevista concedida a Yogesh Pawar. Disponível em: <<http://www.dnaindia.com/entertainment/>>

[interview-i-only-look-good-on-screen-waheeda-rehman-1979414](#)>. Acesso em:04/09/2016.

REPORT of the Film Enquiry Committee. Nova Delhi: Management Government of India Press, 1951.

RICOEUR, Paul et al. *Tempo e narrativa* (tomo 1). Campinas: Papirus, 1994.

ROGOFF, Irit. Terra infirma. *Geography's visual culture*, 2000.

SAFI, Michael. On patrol with the Hindu vigilantes who would kill to protect India's cows. *The Guardian*, Londres, 27 out. 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2016/oct/27/on-patrol-hindu-vigilantes-smuggling-protect-india-cows-kill>>. Acesso em: 03/11/2016

SAID, Edward. *Orientalism: Western conceptions of the Orient*. Londres: Penguin Books, 1995.

SARKAR, Bhaskar. *Mourning the nation: Indian cinema in the wake of partition*. Duke University Press, 2009.

SARKAR, Kobita. *Indian cinema today: An Analysis*. Nova Delhi: Sterling Publishers, 1975.

SARKAR, Sumit. *Modern India 1886-1947*. New Delhi: Pearson Education India, 2014.

SHARMA, Miriam. Censoring India: Cinema and the Tentacles of Empire in the Early Years. *South Asia Research*, v. 29, n. 1, pp. 41-73, 2009.

SHAHRAKH Khan upset with Lashkar-e-Taiba chief Hafiz Saeed's offer to settle in Pakistan. *Bollywoodlife.com*, jan. 2013. Disponível em: "http://www.bollywoodlife.com/news-gossip/shahrukh-khan-upset-with-lashkar-e-taiba-chief-hafiz-saeeds-offer-to-settle-in-pakistan/". Acesso em: 28/06/2016. SHOARD, Catherine. "Indian film producers ban Pakistani actors 'for ever' over Kashmir crisis". *The Guardian*, Londres, 30 set. 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2016/sep/30/indian-film-producers-motion-pictures-association-imppa-ban-pakistani-actors-crew-kashmir-crisis-escalates>>. Acesso em: 03/11/2016.

SHOHAT, Ella: *Israeli cinema: East/West and the politics of representation*. Nova Iorque: I.B. Tauris, 2010.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*. Routledge, 2014.

SO, Adrienne. Kissing controversy. *Salon*, dec. 2006. Disponível em: "http://www.salon.com/2006/12/06/bollywood\_4/". Acesso em: 28/06/2016.

SRINIVASAN, Amrit. Reform and revival: The devadasi and her dance. *Economic and Political Weekly*, v. 20, n. 44, pp. 1869-1876, 1985

STREIBLE, Dan. Moving Image History and the F-Word; or, "Digital Film" Is an Oxymoron. *Film History: An International Journal*, v. 25, n. 1-2, pp. 227-235, 2013.

TARAPORE, Mehr K.E. Kissing overdone. *Picturpost*, Abril 15, pp.13-15, 1943

THAKUR, Charu. 100 Years of Cinema: History of the kiss - sexually liberated 1930s to prudish 21st

century. New Delhi: *IBN Live*, fev. 2013. Disponível em: <<http://www.ibnlive.com/news/india/100-years-of-cinema-history-of-kissing-on-screen-591942.html>>. Acesso em: 22/07/2014.

THE BOMBAY government gazette (Part I). Bombaim: Government Press, 1928-1938.

THE BOMBAY government gazette (Part I). Bombaim: Government Press, 1943-1949a.

THE BOMBAY government gazette (Part I): Special Supplement to the Bombay Government Gazette, June 30, 1949. Bombaim: Government Press, 1943-1949b.

THE BOMBAY government gazette (Part I): Special Supplement to the Bombay Government Gazette, January 19, 1950. Bombaim: Government Press, 1943-1949c.

THE BOMBAY government gazette (Part I): Special Supplement to the Bombay Government Gazette, November 11, 1948. Bombaim: Government Press, 1943-1949d.

THE BOMBAY government gazette (Part I): Special Supplement to the Bombay Government Gazette, May 27, 1948. Bombaim: Government Press, 1943-1949e.

THE BOMBAY government gazette: Special Supplement to the Bombay Government Gazette, May 5, 1948. Bombaim: Government Press, 1943-1949f.

THE MOTION PICTURE MAGAZINE. Bombaim, v.XI, n.8, p. 275-276, 1947

THOMAS, Binoy. Morarji Desai speaks about life and celibacy. Mumbai: *Society*, jul. 2013. Disponível em: <<http://www.magnamags.com/society/morarji-desai-speaks-about-life-and-celibacy/490>>. Acesso em: 20/05/2015.

VASUDEVAN, Ravi. Film Genres, the Muslim Social, and Discourses of Identity c. 1935–1945. *BioScope*, v.6, n.1, p.27-43, 2015.

VIRDI, Jyotika. *The Cinematic ImagiNation: Indian Popular Films as Social History*. Rutgers University Press, 2003.

WAHEED, Mirza. India's crackdown in Kashmir: is this the world's first mass blinding? *The Guardian*, Londres, 8 nov. 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2016/nov/08/india-crackdown-in-kashmir-is-this-worlds-first-mass-blinding>>. Acesso em: 10/11/2016.

WILLIAMS, Linda. *Hard core: power, pleasure, and the frenzy of the visible*. Berkeley: University of California Press, 1989.

### **Imagens:**

BARSAAT poster. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0041161/>>. Acesso em: 12/04/2016.

BARTHOLOMEW, John George. *Prevailing Religions of the British Indian Empire, 1909*. The Imperial Gazetteer of India, Oxford University Press, 1909. [mapa]. Disponível em: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/47/Brit\\_IndianEmpireReligions3.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/47/Brit_IndianEmpireReligions3.jpg)>. Acesso em: 21/07/2015.

BUYER:Pundit:Seller:Muslim:Maker:Muslim. 1920s. [fotografia] Disponível em: <<http://www>.

[searchkashmir.org/2012\\_07\\_01\\_archive.html](http://searchkashmir.org/2012_07_01_archive.html)> Acesso em: 07/10/2015.

EDINBURGH GEOGRAPHICAL INSTITUTE. Political Divisions of the Indian Empire: Imperial Gazetteer Atlas of India. Plate 20. Oxford University Press, 1909. [mapa]. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/File:British\\_Indian\\_Empire\\_1909\\_Imperial\\_Gazetteer\\_of\\_India.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:British_Indian_Empire_1909_Imperial_Gazetteer_of_India.jpg)>. Acesso em: 21/07/2015.

FAMILY portrait of Kauls of Ali Kadal and the year should be around 1930s. [fotografia]. Disponível em: <<http://www.searchkashmir.org/2011/03/pandit-family-portrait-1930s.html>>. Acesso em: 07/11/2015.

JAIN, Akansha. #IndependenceDaySpecial: Let's take a look at India's cinematic heritage [fotografia]. Business Insider India, ago., 2015. Disponível em: <http://www.businessinsider.in/IndependenceDaySpecial-Lets-take-a-look-at-Indias-cinematic-heritage/articleshow/48481894.cms?format=slideshow>. Acesso em: 20/01/2017.

KASHMIRI Pandit in 1928. Disponível em: <<http://www.searchkashmir.org/2011/06/kp-km-1928.html>>. Acesso em: 19/11/2015.

KASHMIRI Muslim in 1928. Disponível em: <<http://www.searchkashmir.org/2011/06/kp-km-1928.html>>. Acesso em: 07/11/2015.

MUSLIM Man Sitting in Doorway with a Fan - Vintage Photograph. India 1940's. [fotografia]. Disponível em: <[http://oldindianphotos.our24x7i.com/historical\\_images/MUSLIM\\_MAN\\_SITTING\\_IN\\_DOORWAY\\_WITH\\_A\\_FAN\\_\\_VINTAGE\\_PHOTOGRAPH.\\_INDIA\\_1940\\_AND\\_393BS/1940S2C\\_COMMON\\_PEOPLE\\_/1895/1.jpg](http://oldindianphotos.our24x7i.com/historical_images/MUSLIM_MAN_SITTING_IN_DOORWAY_WITH_A_FAN__VINTAGE_PHOTOGRAPH._INDIA_1940_AND_393BS/1940S2C_COMMON_PEOPLE_/1895/1.jpg)>. Acesso em: 17/11/2015

ORANGE SMILE TOURS. Maps of India. [mapa]. Disponível em: <<http://www.orangesmile.com/travelguide/india/country-maps.htm>>. Acesso em: 21/07/2015.

PORTRAIT of an Elderly Muslim Man, Wearing a Skull-Cap - Eastern Bengal 1860's. [fotografia] Disponível em: <<http://www.oldindianphotos.in/2011/05/portrait-of-elderly-muslim-man-eastern.html>>. Acesso em: 19/11/2015.