

O beijo ausente: reflexos do colonialismo e da luta pela independência no cinema de Bombaim da era colonial indiana¹

The absent kiss: the impact of colonialism and the struggle for independence on colonial Bombay cinema

Emília Teles²

¹ Este artigo, em sua primeira versão, foi produzido para uma disciplina de pós-graduação de Mariana Balthar e Paula Sibilia. Gostaria de agradecer muito às professoras por terem apontado erros e feito diversos comentários durante a correção do texto. Quero agradecer aos pareceristas anônimos da revista Rebeca, cujos comentários foram essenciais para que eu pudesse corrigir o artigo. Uma versão inicial em inglês deste artigo foi apresentado na conferência IAMCR em Hyderabad/Índia em julho de 2014.

² *Designer, doutoranda em Comunicação do PPGCOM-UFF, mestra em Artes Visuais pelo PPGAV-UFRJ.*

Resumo

Este artigo procura entender as razões para o desaparecimento do beijo no cinema de Bombaim de meados dos anos 30 em diante. Filmes indianos do final dos anos 1920 e início dos anos 1930 tinham cenas de beijo, ao contrário de filmes posteriores. Argumento que a ausência do beijo aproximadamente entre o final dos anos 30 e o final dos anos 80 está relacionado a uma reação da elite indiana ao desprezo demonstrado pelos colonizadores em relação à cultura, aos costumes, aos princípios e sobretudo à moral dos indianos. Em reação, a elite indiana hindu fez um esforço considerável para “moralizar” a cultura e as pessoas, especialmente as mulheres, e reprimir castas mais baixas, em um processo que se intensificou quando a luta pela independência progrediu.

Palavras-chave: Nacionalismo. Cinema. Índia.

Abstract

This article seeks to understand the reasons for the disappearance of the kiss from Hindi films from the mid 30s on. Indian films from the late 1920s and early 1930s did have kisses, unlike later films. I argue that the absence of the kiss in Hindi film roughly between the late 30s and late 80s is related to a reaction of the Indian elite to the contempt shown by the colonizers towards native cultures, people, customs, principles and especially morals. In reaction, the Indian Hindu elite made a considerable effort to “moralize” the culture and the people, repressing especially women and lower castes, in a process that intensified as the struggle for independence progressed.

Keywords: Nationalism. Cinema. India.



Introdução

'A pornografia de uma cultura se torna, efetivamente, um mapa muito preciso das fronteiras daquela cultura, suas 'ansiedades, investimentos, contradições'. (Laura Kipnis)³

Ninguém pode negar que o amor é representado de uma forma muito elementar e inocente na tela indiana. Os heróis e heroínas nunca se beijam ou mesmo esfregam os narizes. Eles simplesmente tocam as mãos e se entreolham com a emoção brilhando em seus olhos. (Jornalista anônimo, revista *filmindia*, 1942)⁴

Durante um período de quase cinquenta anos, até 1980, os beijos na boca⁵ não eram exibidos nos filmes de Bombaim⁶. Como Kobita Sarkar (1975) aponta, havia uma intensa censura sobre a sexualidade; no período pós-colonial, a ausência de beijos era principalmente uma questão de censura, embora Rachel Dwyer (2007) afirme que os cineastas também praticavam autocensura. A partir de 1947, com a independência da Índia, o número de filmes censurados aumentou aproximadamente nove vezes em relação ao período colonial⁷. Os códigos de censura pós-coloniais em vigor na época não faziam uma referência direta ao beijo; a princípio, tratava-se de uma proibição informal, embora, na prática, os censores interditassem essas cenas⁸. No final dos anos 70, a censura começou a ser mais leniente, e na década de oitenta, menos de dez filmes híndis⁹ conseguiram que cenas de beijo fossem aprovadas. O número

³ Kipnis, apud Atwood (2002: 95). Tradução nossa, assim como todas as outras traduções para o português de trechos de livros que estiverem em inglês na bibliografia.

⁴ *Filmindia* (1942, maio:66).

⁵ A partir deste momento, a palavra "beijo" sempre se refere a "beijo na boca", a não ser quando expressamente indicado.

⁶ Ao longo de todo artigo, estamos nos referindo à indústria de Mumbai (antiga Bombaim), na Índia. Iremos nos referir a Mumbai como *Bombaim* quando estivermos escrevendo sobre a cidade antes da mudança de nome para *Mumbai*, em 1996. A Índia produz cerca de 1600 filmes por ano, em diversas línguas. Cerca de um oitavo destes filmes são produzidos em Mumbai. Atualmente, a indústria de cinema de Mumbai produz filmes em uma versão da língua híndi.

⁷ Report of the film enquiry committee (1951).

⁸ Ver o livro de Kobita Sarkar (1975).

⁹ As palavras "hindu", "híndi", e "indiano" têm a mesma raiz (referente ao rio Indus), mas significados diferentes. Um "hindu" é aquele que pertence à religião hinduísmo. "Híndi" é uma das principais línguas da Índia. "Índiano" é um nativo da Índia.

aumentou na década de 1990 e tem crescido progressivamente desde então. Atualmente, os beijos nas telas passam sem causar polêmica. Este desenvolvimento não seria possível sem o abrandamento da censura, que ocorreu em paralelo.¹⁰



Figura 1. Nargis e Raj Kapoor cantam durante uma tempestade em *Shree 420* (1955). Uma das convenções dos filmes americanos é a cena (geralmente no fim) em que o mocinho e a mocinha, apaixonados, se beijam. Os cineastas de Bombaim desenvolveram outras formas de mostrar a paixão, a principal das quais é a cena musical romântica. Nestas cenas, os personagens declaram seu amor cantando em cenários idílicos. Dwyer (2007) afirma que o amor no cinema híndi é mais verbal do que visual, e é expresso em diálogos e canções.

¹⁰ Nem todos os diretores se conformavam com a censura, mas poucos tinham o poder necessário para enfrentá-la. Não há espaço neste artigo para falar da resistência aos censores, mas podemos mencionar Raj Kapoor, um dos principais diretores/produtores, que conseguiu, nos anos 1970, com dinheiro e influência, mostrar muito mais nos seus filmes do que era permitido aos outros, inclusive – a partir dos anos 1970 – beijos. O diretor Dharmesh Darshan (2012) fala da inesperada liberação pelos censores de uma das primeiras cenas de beijo no período pós-colonial, no seu filme *Raja Hindustani* (1996): “Eu estava um pouco preocupado, pois não era apenas um beijinho no jardim, mas uma sequência física e emocionalmente libertadora de quatro ou cinco minutos [...]. Eu disse a mim mesmo, “Deus ajuda quem se ajuda”, rezei muito à memória de Raj Kapoor e apresentei-a ao conselho de censores e você acredita? Aprovaram-na sem um único corte.”



Por um motivo ou outro, a censura cinematográfica indiana tem até recentemente se concentrado na excisão de excessos sexuais - reais ou imaginárias. [...] Seja como for, o beijo pode não ser exibido publicamente. Lábios se aproximando em *close-up* são perfeitamente admissíveis. Considerando que é imperativo que diferentes padrões devam prevalecer na censura para que possa efetivamente “proteger” os diversos públicos, por que deve haver tanto reboliço em relação ao ‘beijo’, e por que isso deveria ser o único fator proibido de forma consistente nos filmes indianos?¹¹ (Kobita Sarkar, 1975)

Entre os anos 1920 e 1930, as cenas de beijo eram comuns¹². Em meados dos anos 30, porém, iniciou-se uma fase em que esses beijos não eram representados – em seu lugar, surgiu a cena musical romântica. Os primeiros beijos no cinema de Bombaim parecem ter sido os de *Shiraz* e *Anarkali*, ambos filmes de 1928 (o primeiro beijo no cinema indiano como um todo parece ter sido em *Bilat Ferat*, de 1921, um filme bengali que também é o primeiro filme indiano romântico), e o último que encontramos ocorreu em 1943, com *Pahili Manglagour*, embora Bose (2006) afirme que os beijos tenham sumido somente após a independência¹³. Mas *Pahili Manglagour* parece ter sido uma exceção, numa época em que já se notava a ausência do beijo. Nesta época, não se tratava de uma questão de censura. Embora o beijo no cinema fosse de fato censurado a partir da independência da Índia, em 1947, este não era o caso na era colonial. Como Bose (2006:164) afirma, antes da independência, “os censores britânicos estavam ansiosos para garantir que o status elevado da mulher branca não fosse comprometido entre os nativos, mas não objetavam a nativos se beijando.”¹⁴ Assim, a censura não é a única explicação. Neste artigo, buscaremos entender por que os beijos sumiram do cinema de Bombaim entre os anos 1930 e 1940.

¹¹ Sarkar (1975:62)

¹² Bose (2006).

¹³ *Heer Ranjah* (1929), *A Throw of Dice* (1929), *Dagabad Dushman* (1931), *Zarina* (1932) e *Karma* (1933) também tinham cenas de beijo.

¹⁴ O que não quer dizer que os censores não cortassem aquilo que eles consideravam “obsceno” ou “vulgar”, como o sacudir de quadris das dançarinas, personagens na cama, roupas reveladoras ou frases sugestivas. Mas beijos geralmente não eram cortados, como mostra a exibição de *Pahili Manglagour*, embora os censores pedissem a redução de cenas de beijo muito passionais ou consideradas excessivamente compridas.



Figura 2. Cenas de *Shiraz* (1928) e *A Throw of Dice* (1929).

A ausência do beijo no cinema parece ser tanto uma questão da regulação da sexualidade quanto do controle de como, e se, atos sexuais podem ser exibidos em obras artísticas. Madhava Prasad (1998) afirma que a ausência do beijo é devido à proibição da exibição da privacidade, sintoma de uma aliança entre Estado e Patriarcado para manter o poder desse último sobre os jovens casais. Prasad tem razão. Entretanto, argumento que a proibição do beijo no cinema está relacionada também com o movimento de independência da Índia e com uma reação da elite indiana aos colonizadores.

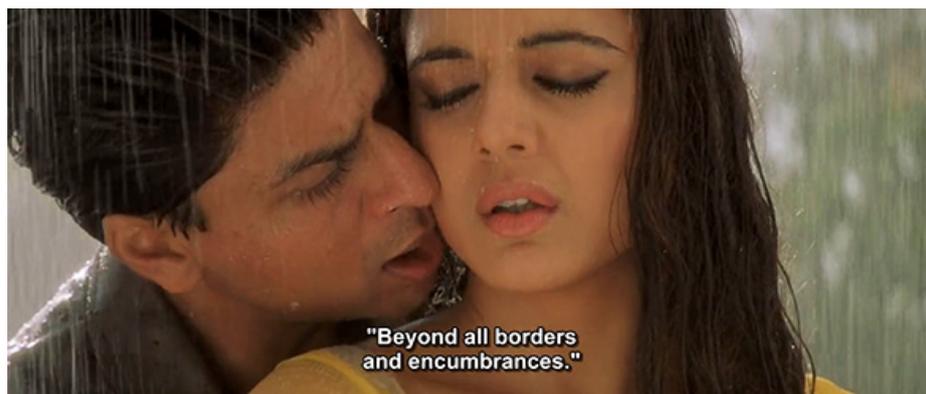


Figura 3. Shahrukh Khan e Preity Zinta em *Veer Zaara* (2004). A chuva se tornou recorrente em cenas românticas após os anos 50, e conotava paixão intensa. A chuva permitia também que a roupa molhada da heroína grudasse no corpo ("*wet sari sequence*"), como aponta Rachel Dwyer (2007). Neste cinema, recorria-se muito ao uso metafórico da natureza: flores ou pássaros que se tocavam, a chuva torrencial que inevitavelmente caía nestes momentos.

Ao longo deste artigo, começaremos com uma investigação das opiniões sobre o beijo em uma revista de cinema, quase dez anos depois do período que estamos estudando. Esta investigação será útil para percebermos que a ausência do beijo não passou despercebida pelos espectadores indianos. Em seguida, investigaremos o pano de fundo histórico deste momento: a campanha da elite indiana pelo fim da obscenidade iniciada no século XIX. Veremos também o moralismo no nacionalismo indiano, movimento este que estava entrando em seu auge nos anos 30.



Figura 4. Nanda e Manoj Kumar em *Gumnaam* (1965). A maioria das cenas musicais românticas se passava ao ar livre, em jardins, campos floridos, vales, cachoeiras, rios, montanhas ou bosques. Segundo Rachel Dwyer (2007:294), os filmes partem de um repertório estético desenvolvido em poesias urdus e híndi/sânskrito, e também em arte de calendário (“*calendar art*”), em que “o espaço é remoto e paradisíaco, geralmente um jardim, e a estação é a primavera, ou a época das monções [...] ou a noite em sua beleza e tranquilidade.” É importante ressaltar que no cinema de Bombaim, a verossimilhança não era considerada essencial; os filmes tendiam, ao invés disso, seguir modos consagrados de representação.

“Dê-nos um beijo de verdade”

A técnica de namoro no Oriente é diferente. Ela não precisa de beijos para expressar o amor. (Baburao Patel, editor da revista *filmindia*, 1940)¹⁵

Em 1942, quase dez anos depois de o último beijo ter sido exibido num filme indiano, Sushila Rani, uma jovem jornalista indiana, escreveu um artigo na popularíssima revista de cinema *filmindia* reclamando de uma “notável ausência em nossos filmes”. O artigo, intitulado “Dê-nos um beijo de verdade – um apelo por mais realismo” foi relativamente controverso, e vários leitores enviaram cartas com críticas e louvores. Sushila Rani reclama que os filmes indianos apresentam as cenas amorosas sem nenhum realismo:

[...] em uma cena romântica típica em nossos filmes, vemos um rapaz e uma moça se encontrando em um jardim ou nas margens de um rio. A moça olha com seus ‘olhos celestiais’ (estando apaixonada!) e o rapaz se aproxima. A moça então foge de seu amante [...] e um instante depois o rapaz a persegue. O processo é repetido de árvore em árvore ou de pedra em pedra se eles estiverem na margem de um rio. [...] O herói ainda está exatamente a um metro de distância e irrompe em um gemido patético, que nos somos solicitados a acreditar que seja uma canção de amor.¹⁶

Nas cenas românticas com Leela Chitnis e Ashok Kumar, por exemplo, “o máximo que o diretor fazia era trazê-los provocantemente perto um do outro, causando tensão indevida nas mentes da audiência e deixando por isso mesmo”.¹⁷ Para 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.”¹⁸ 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?”

Rani oferece ainda uma explicação para esta ausência: “Na Índia, há um

¹⁵ *Filmindia*, edição de março de 1940:40. O título da revista era sempre impresso em caixa baixa.

¹⁶ Sushila Rani (1942:33). É interessante notar que a ausência do beijo provoca uma tensão na audiência, segundo Rani: a não-consumação possui uma tensão erótica maior do que o beijo em si teria.

¹⁷ Sushila Rani (1942:33). É interessante notar que a ausência do beijo provoca uma tensão na audiência, segundo Rani: a não-consumação possui uma tensão erótica maior do que o beijo em si teria.

¹⁸ Sushila Rani (1942:33).



equivoco 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."¹⁹ Esta seria uma razão oferecida pelo editor da mesma revista, Baburao Patel, a uma leitora que perguntou por que não havia beijos no cinema indiano, ao contrário dos filmes estrangeiros (no mesmo ano, respondendo a outro leitor²⁰, Baburao culpava os censores).

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.²¹

A explicação de que a cultura indiana não permitia o beijo em público, razão pela qual ele não aparecia no cinema, era comum (SARKAR, 1975), mas parece inadequada, dado que nos anos 20 e 30, as críticas de filmes como *Zarina* (1932) ou *Karma* (1933) não mencionam essas cenas. No caso de *Karma*, que tem uma cena de beijo relativamente longa, a falta de menção a essa cena nos jornais é notável.

Os leitores da *filmindia* parecem ter tido muita curiosidade em relação ao beijo, a julgar pelo número de cartas publicadas pela revista a esse respeito. Nem todos os leitores da *filmindia*, entretanto, tinham uma opinião favorável ao beijo no cinema. O artigo de Rani foi criticado, e o leitor K. T. Mirchandani reclamou da crítica favorável ao filme *Pahili Manglagour*: "A parte de beijo de 'Pahili Manglagour' vai definitivamente causar danos a nossas mulheres"²². Em uma crítica em outra revista, *Picturpost* (com o sugestivo título "beijos excessivos"), Mehr Tarapore também desaprovou deste filme: "o fato inegável permanecerá sempre que o beijo, neste filme, foi incorporado em uma série de seqüências que são incompreensivelmente sugestivas e lascivas!"²³

¹⁹ Sushila Rani (1942:31).

²⁰ Em 1940, outros dois leitores fariam a mesma pergunta.

²¹ Baburao Patel (*filmindia*, edição de maio de 1946:19). É digno de nota que até 1940, Baburao publicava uma coluna da *filmindia* chamada *Kicks and kisses*, com inúmeras piadas sobre beijos.

²² *Filmindia*, edição de julho de 1943:21.

²³ *Picturpost*, edição de 15 de abril de 1943:13. Itálicos no original.



Figura 5. Cena de *Awaara* (1951). Nos filmes produzidos entre as décadas de 40 e 80, os personagens tocavam um ao outro, hesitavam, se desviavam, fugiam. O beijo no pescoço ou no ombro, como visualizado acima, também era comum.

Mesmo no final dos anos 20, quando vários filmes de Bombaim continham beijos, muitos espectadores desaprovavam destas cenas, como descobriram os relatores de uma comissão montada pelo governo em 1927 para investigar a indústria cinematográfica, a Indian Cinematograph Committee. A comissão entrevistou dezenas de residentes da Índia, um dos quais, J. Henderson, reclamou que, ao contrário do beijo público na vida real entre europeus, o beijo na tela nunca era “um beijo passageiro”²⁴. Muitos dos respondentes distinguiam entre diferentes beijos cinematográficos: o grau de intensidade e a duração seriam essenciais para determinar quais beijos eram aceitáveis na tela. O editor do jornal *Jam-e-Jamshed*, Pherozeshah Marzban, por exemplo, afirmou que beijos poderiam ser eventualmente aceitáveis, mas não qualquer tipo de beijo: haveria “o beijo longo, o beijo

²⁴ Apud Mazzarella (2009: 86).

prolongado, o beijo quente e o beijo suave, todos os tipos de beijos”²⁵. Um outro entrevistado afirmou que se poderia até definir que o beijo poderia durar aproximadamente um segundo: “mas eu acho que beijar durante 30 segundos ou mesmo um minuto não é apropriado. Isso afeta qualquer homem que vê o filme.”²⁶ Certamente, a duração do beijo, sua intensidade e seu contexto eram fatores que os censores coloniais levavam em conta. Os beijos em *Shiraz*, por exemplo, e *A Throw of dice*, não duram mais do que cinco segundos, e não são particularmente passionais (não mostram, por exemplo, bocas abertas ou línguas, sendo beijos de lábios cerrados). O mesmo pode ser dito do beijo de Devika Rani e Himansu Rai em *Karma*, embora este tenha uma duração maior (entrecortada por uma montagem paralela de um faquir e de uma cobra). Os censores censuravam, por exemplo, cenas em que os beijos fossem motivados por luxúria, ou estivessem no contexto de uma vida devassa. No caso do filme *Dagabaj Dushman* (1931), por exemplo, os censores exigiram que a cena em que o herói Jalim, bêbado, abraçava e beijava a dançarina Mohini fosse reduzida.²⁷



Figura 6. Kareena Kapoor e Shahid Kapoor se beijam em *Jab we met* (2007). A principal diferença entre os beijos cinematográficos dos anos 20 e os atuais é que os atores atualmente abrem a boca para beijar.

²⁵ Apud Mazzarella (2009: 75).

²⁶ Apud Mazzarella (2009: 75).

²⁷ The Bombay Government Gazette (1931:2370).

A censura colonial, entretanto, era considerada branda. Sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, editor e leitores da revista *filmindia* reclamariam da leniência dos censores coloniais em relação ao que eles consideravam imoral. Os colonizadores britânicos buscaram conter o que consideravam obsceno na colônia, sobretudo aquilo que pudesse denegrir a imagem da mulher branca, cuja pureza era vista como a garantia da superioridade britânica, e criticavam os indianos por sua suposta imoralidade (HEATH, 2013). Entretanto, Heath (2013) afirma que ainda que o governo colonial tivesse uma política contra a obscenidade, na prática, os oficiais coloniais nem sempre seguiam as instruções do governo. No caso de impressos considerados pornográficos, por exemplo, que frequentemente eram vendidos ou distribuídos através dos correios, seu banimento tornaria necessária a inspeção de todos os pacotes postados.

A mera dimensão da tarefa no início do século XX tornava mesmo a contemplação da regulação do obsceno virtualmente uma impossibilidade, uma vez que o Estado não era mais capaz de [...] verificar todas as correspondências recebidas pelo correio (até 2.000 sacos de correio por dia até 1909). O caos dos sistemas do Estado para regular o 'obsceno' gerava impedimentos adicionais, assim como a efetiva autonomia destes sistemas.²⁸

Mesmo nas ocasiões em que o governo chegava a processar um infrator, muitos processos eram perdidos devido à dificuldade de definir o que era obsceno. Obras científicas ou de caráter educativo, por exemplo, eram consideradas aceitáveis. Mas se as publicações eram de fato difíceis de controlar (ainda que sua venda fosse clandestina), o cinema – um meio mais difícil de existir ilegalmente – sofreu mais sob a censura. Se a proibição do obsceno leva à privatização de sua experiência, as artes de exibição pública sofrem mais, justamente porque a experiência teatral/cinematográfica não pode ser realmente privada (ao menos antes da invenção do vídeo). O livro obsceno sobrevive mais facilmente por poder ser lido em casa, vendido secretamente, ao contrário da peça de teatro e do filme.

²⁸ Heath (2013:180)



Figura 7. Beijos não consumados em *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (1995) e *Dil Se* (1998), respectivamente. Embora os protagonistas não se beijassem, o aproximar dos lábios (nunca consumado) era um expediente muito usado. Às vezes, um protagonista desviava o rosto, como em *Dil Se* (abaixo), ou a chegada de alguém os impedia de continuar, como em *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (acima). Outras vezes, havia um corte imediatamente antes do beijo. Outro recurso comum era a câmera se desviar, de modo que os atores ficassem brevemente fora do enquadramento.

A Índia colonial

A Índia era vista pelos ingleses como uma civilização que, tendo havia muito passado do seu auge, no período clássico, estava em franca decadência, inclusive moral²⁹. Os indianos eram classificados como efeminados, promíscuos, impotentes, fracos, preguiçosos (sobretudo aqueles com uma tradição de estudo, como os Bengalis, ou de castas superiores como os Brâmanes) ou marciais (como os afegãos e os Sikhs)³⁰.

Nayar (2012) afirma também, contudo, que a visão britânica sobre os indianos não era uniforme. De um modo geral, ela era negativa, embora houvesse

²⁹ Nayar (2012), Gabriel (2013).

³⁰ Ver Nayar (2012) e Gabriel (2013).

divergências em relação ao valor dos nativos, da cultura indiana e de suas línguas, etc.³¹ Ainda que essa visão possa não ter sido unânime, gostaríamos de citar as palavras de Charles Grant, que escreveu em 1792 sobre os efeitos esperados da educação inglesa sobre os hindus: “seus afetos gradualmente se tornariam interessados por várias obras cativantes, compostas para recomendar a virtude e afastar do vício; a massa geral de suas opiniões seria retificada; e, sobretudo, eles veriam um sistema de princípios e morais³²”. Ou seja, acreditava-se que os hindus eram moralmente inferiores, embora pudessem ser “cultivados” por meio da educação e da evangelização³³.

Como os indianos reagem às alegações de superioridade britânica em todos os campos, entre elas às acusações de os nativos serem efeminados, violentos, promíscuos, impotentes, moralmente inferiores? Para Heath (2013), o império britânico buscava se justificar a partir de uma suposta superioridade moral, que os indianos, na opinião dos colonizadores, não possuíam. Assim, para os indianos, era preciso se transformar para provar aos britânicos que 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, uma parte dos hindus criou 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. O movimento de independência era composto por pessoas de todas as religiões, e o hinduísmo é bastante heterogêneo; então, trata-se de uma parcela pequena da população (composta de hindus das castas mais altas), mas que foi bastante influente³⁴. Este grupo (que compunha o nacionalismo hindu³⁵) reagiu de quatro modos: buscando tornar os hindus mais másculos; reconfigurando o

³¹ Um britânico, Macaulay, citado por Nayar (2012: 176), 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.

³² Charles Grant, apud Nayar (2012: 175).

³³ 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*, o infanticídio feminino e os casamentos com crianças (NAYAR, 2012).

³⁴ Não encontramos referências às opiniões sikhs, muçulmanas ou cristãs sobre essa questão.

³⁵ O nacionalismo hindu, que almejava formar uma nação hindu, se opunha ao nacionalismo secular de Nehru e Gandhi.

passado e enfatizando determinados mitos; tentando moralizar a sociedade hindu como um todo, inclusive buscando controlar o cinema e a literatura (e é este ponto que parcialmente explica o sumiço do beijo nos filmes); construindo uma representação do muçulmano, este sim, como tendo uma hipersexualidade perigosa.

Gupta (2011) descreve a emergência de um movimento de renovação e reforma hindu, o Arya Samaj, em 1875. O movimento ganhou força durante os anos 20. O Arya Samaj estava particularmente preocupado com a questão da masculinidade hindu, bem como o fato de que inúmeros membros das castas inferiores estavam se convertendo a outras religiões. Em 1923, o Arya Samaj lançou dois movimentos, o *shuddhi* (conversão para o hinduísmo) e o *sangathan* (organização e defesa da comunidade). Esses movimentos tinham a intenção de construir um hindu forte e másculo, capaz de assumir tanto o fortalecimento da comunidade quanto lutar no movimento nacionalista³⁶. Como Gupta (2011: 447) afirma, eles acreditavam que o “único patriota de verdade era um hindu, e para aqueles que não o fossem, *shuddhi* era a resposta.” O *sangathan* dava ênfase à força física. Diversas academias para fortalecimento físico e ensinamento de luta básica foram criadas. Gupta (2002) afirma que a virilidade da comunidade (hindu) passou a depender da defesa da honra da mulher. Haveria “uma obsessão com a castidade e pureza feminina hindu”.³⁷

A questão da sexualidade também foi parte da luta pela independência. Gandhi, por exemplo, tinha como um dos princípios a ser seguido pelos indianos o *Swaraj*, que significava tanto autogoverno (isto é, uma Índia governada pelos indianos) quanto 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 desejo³⁸). Gandhi era, ele mesmo, praticante de *Brahmacharya* e advogava contra o uso dos anticoncepcionais, que deveriam ser substituídos pelo celibato. Para Gan-

³⁶ Segundo Gupta (2011), Gandhi era bastante crítico em relação a movimentos como o Arya Samaj, que ele percebia que poderiam aumentar a agressividade entre as comunidades. O desgosto era mútuo, e levou ao seu assassinato.

³⁷ Gupta (2011: 444).

³⁸ Gabriel (2013), Lal (2000).

dhi, 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 suficiente³⁹.

Outros reagiram à questão da sexualidade de outra forma, buscando moralizar ao máximo possível as obras artísticas da sociedade, começando com a literatura e, a partir dos anos 30, o cinema. Gupta (2000), falando no contexto da censura sobre a literatura híndi em na região United Provinces (atualmente chamada de Uttar Pradesh), escreve sobre o “pânico moral” que tomou 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 fortalecedora⁴⁰”. 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.

Isso não foi uma preocupação exclusiva dos hindus: lembramos que a Inglaterra estava, nesta mesma época, numa campanha pela eliminação da pornografia em todo seu império, inclusive na Índia, e que os EUA logo estabeleceriam o chamado “Hays Code”. Assim, a luta de uma parcela dos hindus para “higienizar” a literatura recebeu amplo apoio dos britânicos. O governo colonial passou as primeiras leis contra a obscenidade na Índia no final do século XIX. Três seções do Código Penal Indiano dispunham contra material visual ou escrito que fosse “lascivo ou apelasse ao interesse sexual” ou que tivesse o “efeito de depravar ou corromper pessoas expostas a ele”⁴¹. Mais tarde, a Índia teve ainda o Obscene Publications Act de 1925. Essa luta teve cada vez mais intervenções práticas, enquanto o século XX avançava. Em 1922, os britânicos baniram o *Kamasutra*. Livrarias eram inspecionadas e livrarias, gráficas e editoras foram processadas.⁴²

Sobretudo a partir do final do século XIX, como dissemos, uma classe média hindu estava tentando forjar uma nova identidade coletiva para si. Se-

³⁹ Lal (2000).

⁴⁰ Gupta (2000: 89).

⁴¹ Apud Gupta (2000: 90).

⁴² Ver Gupta (2000).

gundo Gupta (2000), sentia-se que se a nação hindu tivesse que invocar seu poder masculino, a poesia que falasse de prazer sexual era o principal desvio e ameaça⁴³.

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 ideais de nação eles mesmos. A asserção de uma identidade hindu nacionalista ficou associada com a formação de noções compartilhadas de moralidade e respeitabilidade⁴⁴.

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 foi colonizada (visto que se acreditava que na Índia medieval havia mais promiscuidade). 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 fim, isso só resultou na nossa escravização?”⁴⁵

Esta relação entre nacionalismo e sexualidade (a ser contida) pode ser vista também em Gandhi, que teria aconselhado recém-casados a manterem-se em castidade após o casamento: “Não consigo imaginar nada mais feio do que a cópula entre homem e mulher⁴⁶”. Para Gandhi, 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 Gandhi, estariam associadas⁴⁷. Ele também condenava “essa sujeira na literatura”. Esses livros teriam que ser especialmente mantidos fora do alcance das mulheres.⁴⁸

⁴³ Poesias eróticas só se tornavam mais aceitáveis se tivessem a procriação como resultado. Gupta (2000).

⁴⁴ Gupta (2000: 98)

⁴⁵ Apud Gupta (2000: 112).

⁴⁶ Apud Lal (2000: 120).

⁴⁷ Gabriel (2013)

⁴⁸ Gupta (2000).

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 em seu comportamento almejavam cercar e disciplinar corpos femininos⁴⁹, assegurar uma nova hierarquia moral e social de poder e integrar a castidade com uma identidade de classe média.”⁵⁰

O quanto essas tentativas de moralização foram bem sucedidas? De maneira bastante semelhante ao que Foucault descreve ocorrendo 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 era visto como obsceno). Essas publicações faziam um enorme sucesso comercial e, por isso, era difícil realmente contê-las.

Além disso, a censura não tinha unanimidade. Mesmo alguns membros do Arya Samaj achavam que o sexo precisava ser discutido. Nehru, que viria a ser primeiro ministro e que era um dos líderes do movimento de independência, achava as opiniões de Gandhi sobre abstinência sexual no casamento “não naturais e chocantes”. Gandhi “não reconhece a validade ou necessidade do ato sexual em nenhum momento, a não ser pelas crianças; ele se recusa a reconhecer qualquer atração sexual natural entre homens e mulheres”, no que ele estaria “absolutamente errado”⁵¹. Mas como Banerjee (1987) afirma, essas vozes eram raras e fracas demais para resistir o impulso antiobscenidade. Embora as publicações tenham resistido nas Províncias Unidas, em Bengala, a cultura popular (das castas mais baixas, na forma de poemas, mas também canções, teatro de rua, dançarinos, rituais, festivais, procissões, etc.) foi efe-

⁴⁹ 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).

⁵⁰ Gupta (2000: 105).

⁵¹ Nehru, apud Lal (2000: 121).

tivamente reprimida ao longo do século XIX. Essas expressões, que muitas vezes abordavam diretamente os aspectos físicos da vida – os prazeres de comer, beber, o prazer sexual, a doença, o envelhecimento, a escatologia, a morte – eram consideradas obscenas⁵².

O nacionalismo indiano e o cinema

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 *swara*⁵³, previsto por Gandhi tanto como aperfeiçoamento moral quanto emancipação política, tornou-se o objetivo explícito do Congresso Nacional Indiano. (Deana Heath)⁵⁴

Sempre houve um traço puritano no movimento de independência indiano.⁵⁵

O sumiço do beijo coincidiu com o acirramento da luta pela independência. Em 1932, mais de 80.000 pessoas se tornaram presos políticos, inclusive todos os líderes do partido Congress, que lutava pela independência. Desde seu surgimento, o cinema foi visto com apreensão pelos britânicos, pela elite hindu e por aqueles que lutavam pela independência⁵⁶. Gandhi, por exemplo, em 1927, disse que nunca tinha ido ao cinema, afirmando que “mesmo para alguém de fora o mal que [o cinema] tem e está fazendo é patente. O bem, se é que ele tem algum, resta a ser provado”⁵⁷. Nehru, um pouco mais otimista, afirmou, em 1954, que os filmes tinham um papel essencial a exercer no mundo moderno, mas que uma mídia poderosa como o cinema tinha um efeito bom e um efeito ruim. “Temos de tomar cuidado, portanto, para enfa-

⁵² Banerjee (1987).

⁵³ “Autogoverno”.

⁵⁴ Heath (2013:201).

⁵⁵ Guha (2008: 710, tradução nossa).

⁵⁶ Bose (2006: 162) cita o cineasta Benegal: “Nenhum dos nossos líderes nacionais gostava de filmes, nem mesmo Nehru. Nossos líderes nacionais pré-independência sempre viam filmes populares indianos como deficientes culturalmente.”

⁵⁷ Apud Bose (2006): 162.

tizar o aspecto bom dele”.⁵⁸ Nehru tinha falado em resposta a uma petição de 13.000 mulheres de Delhi, que solicitavam que ele impedisse a influência malévola dos filmes que fazia com que seus filhos adquirissem hábitos sexuais precoces e vícios.

O ministro Morarji Desai, responsável pela censura cinematográfica, declarou em 1946 que o cinema tinha um papel importante na moldagem da mente juvenil. O filme teria um efeito duradouro na moralidade pública. Assim, era preocupante que os filmes indianos tivessem tanta frivolidade.⁵⁹ De modo semelhante, a revista *filmindia* publicou um artigo em julho de 1943 alertando para os perigos do cinema, que poderiam levar jovens ao crime, à prostituição ou à vida devassa. Esta preocupação já estava presente nos anos 20. O relatório da Comissão de Cinematógrafo de 1927/28 tinha abordado o assunto, afirmando que certas cenas de filmes mostrando cenas amorosas “passionais” tinham uma tendência a reduzir a moralidade dos jovens.

O editor da revista *filmindia*, Baburao Patel, começou em 1946 uma campanha pela “purificação” do cinema indiano. Ainda que esta campanha tenha começado cerca de dez anos depois do sumiço do beijo dos filmes da indústria de Bombaim, sua realização um ano antes da independência, no auge da luta nacionalista, permite que lancemos um olhar para uma visão nacionalista sobre o cinema. Baburao Patel era um nacionalista fervoroso que denunciava em sua revista a escravidão à qual os britânicos submetiam os indianos, e ansiava pelo momento em que a Índia seria livre.

Produtores de cinema tinham uma reputação bastante negativa na revista *filmindia*⁶⁰, assim como seus filmes, a maior parte dos quais, segundo Baburao, era “lixo sexy⁶¹”. Em seu editorial de junho de 1946, após reiterar que o cinema era o mais poderoso meio de educação de crianças, mas perigoso na mão de produtores irresponsáveis, Baburao afirma que o bom trabalho dos

⁵⁸ Apud Mehta (1999).

⁵⁹ *Filmindia*, edição de julho de 1946.

⁶⁰ “E esses quatro adjetivos - analfabetos, iletrados, incultos e irresponsáveis - descrevem bem a maioria dos nossos produtores de cinema” (edição de julho de 1947: 4, editorial). “Em seus 30 anos de carreira criminal, os produtores indianos transformaram o cinema em uma ameaça à sociedade decente”. (editorial, edição de abril de 1947:5).

⁶¹ Edição de julho de 1946:5, editorial.

ministros indianos poderia vir a ser nulificado em poucos meses por estes filmes que iriam contra os interesses da população. Assim, em sua opinião,

O patriotismo exige que a nossa indústria cinematográfica seja planejada em linhas nacionais e um início imediato deveria ser efetuado com o controle dos produtores por meio da censura oficial. Embora a censura seja uma negação da democracia, a censura sábia é essencial em um país devassado por dois séculos de escravidão, que agora tenta encontrar sua alma antiga e seu respeito próprio.⁶²

Baburao demandava um código de produção nos moldes do americano. Ele proporia um código na edição de outubro de 1946, em um editorial intitulado “Código de produção para uma Índia Livre”, no qual reiterava que o filme indiano era um “problema nacional urgente”. O código proposto por Baburao seria adotado como código de censura com modificações. No código sugerido, havia uma parte que dizia respeito à sexualidade:

Cenas de paixão e romance devem ser tratadas de modo a não estimular o elemento mais vil da sociedade. [...] A obscenidade em palavras, gestos, referências, músicas, piadas ou por sugestão [...] será proibida. [...] Danças com gestos e movimentos que sugerem ações sexuais ou paixão indecente serão proibidas.⁶³

A campanha da *filmindia* fez com que em janeiro de 1947, o governo revisse, com mais severidade, a censura de diversos filmes que tinham sido aprovados para exibição em anos anteriores⁶⁴. O caso de Baburao Patel, portanto, mostra não apenas que os nacionalistas viam o cinema como um perigo em potencial, devido à sua grande capacidade de influenciar os jovens, como também que nacionalistas viam o cinema indiano em particular como “lixo” e os produtores indianos como “irresponsáveis” e até mesmo “criminosos”. Este cinema, para um nacionalista como Baburao, deveria ser censurado.

⁶² Edição de julho de 1946:7, editorial.

⁶³ Edição de Outubro de 1946:5, editorial.

⁶⁴ Edição de janeiro de 1947:11.

Conclusão

O sumiço do beijo não nos parece ter sido devido ao fato de a cultura indiana proibir beijos em público – se fosse o caso, os filmes dos anos 20 e início dos anos 30 não teriam beijos; também não haveria beijos nas poesias eróticas do século XVII, nem nos romances populares do século XIX e XX. Sequer haveria necessidade de censura (porque os cineastas tentavam passar cenas de beijo pela censura, entre eles Raj Kapoor e Feroz Khan). Ainda que o beijo possa ser a representação pública de um ato privado, muitos atos privados eróticos (beijo no ombro, no pescoço, etc) permaneceram nos filmes quando o beijo foi banido. Caberia nos perguntarmos por que o beijo foi banido e o beijo no pescoço, por exemplo, não. Talvez porque o beijo seja, de certa forma, uma penetração⁶⁵. Segundo Dwyer (2007), Freud argumentava que “o beijo seria uma representação publicamente aceitável do privado, como uma forma de erotismo com uma ligação com a sexualidade genital, e haveria uma relação clara entre o prazer oral infantil de sugar e o posterior de beijar”⁶⁶.

Esperamos ter mostrado que houve uma necessidade da elite indiana de reconstruir sua identidade, respondendo às críticas britânicas de que os indianos e suas culturas seriam imorais, efeminados, sujos, etc. Como reação, a elite indiana buscou apagar qualquer vestígio daquilo que poderia ser considerado obsceno, tanto na literatura quanto na cultura popular e, mais tarde, no cinema. Os indianos passaram a acreditar que haveria uma conexão entre a moralidade e a força da nação/população. A regulação da sexualidade era vista como essencial para conquistar a independência.

⁶⁵ Ver Williams (2006:314).

⁶⁶ Dwyer (2007:297).

Bibliografia

ATTWOOD, Feona. Reading Porn: the paradigm shift in Pornography research. In: *Sexualities*, vol. 5 (1), 2002.

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.

BOSE, Mihir. *Bollywood: A history*. Tempus Pub Limited, 2006.

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.

DARSHAN, Dharmesh. Screen kisses that made a difference. *The Film Street Journal*, Mumbai, aug. 2012. Disponível em: <<http://www.thefilmstreetjournal.com/%28S%28ohk2w0yvmtijdfin3rnx155%29%29/generalarticle.aspx?id=466>>. Acessado em: 25 de março de 2015.

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.

FILMINDIA. *Bombay: Filmindia Publications Ltd, 1946-1948*. Mensal.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*, vol. 1. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

GUHA, Ramachandra. *India after Gandhi: The history of the world's largest democracy*. Nova Iorque: HarperCollins, 2008.

GUPTA, Charu. 'Dirty' Híndi 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.

GABRIEL, Karen. Close encounters of an imperial kind: Gandhi, gender and anti-colonialism. *Gender, Sexuality & Feminism*, v. 1, n. 1, p 53-65, 2013.

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.

INDIAN CINEMATOGRAPH COMMITTEE. Report of the Indian Cinematograph Committee, 1927-1928. Superintendent, Government Press, 1928.

LAL, Vinay. Nakedness, Nonviolence, and Brahmacharya: Gandhi's Experiments in Celibate Sexuality. *Journal of the History of Sexuality*, v. 9, n. 1/2, p: 105-136, 2000.

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.

NAYAR, Pramod K. *Colonial voices: The Discourses of Empire*. John Wiley and Sons, 2012.

PICTURPOST. Madras, 1943. Mensal.

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 (Revised edition)*. London, British Film Institute. 1999.

REPORT of the Film Enquiry Committee. Nova Delhi: Management Government of India Press, 1951.

SARKAR, Kobita. *Indian cinema today: An Analysis*. Nova Delhi: Sterling Publishers, 1975.

SHARMA, Miriam. Censoring India: Cinema and the Tentacles of Empire in the Early Years. *South Asia Research*, v. 29, n. 1: 41-73, 2009.

THE BOMBAY government gazette (Part I). Bombaim: Government Press, 1928-1938.

WILLIAMS, Linda. *Hard core: power, pleasure, and the frenzy of the visible*. Berkeley: University of California Press, 1989.

_____. Of Kisses and Ellipses: The Long Adolescence of American Movies. *Critical Inquiry*, v. 32, n. 2, p: 288-340, 2006.

Filmes

Awaara. KAPOOR, Raj. Índia: 1951. 193 minutos.

Dilwale Dulhania Le Jayenge. CHOPRA, Aditya. Índia: 1995. 189 minutos.

Dil Se. RATNAM, Mani. Índia: 1998. 164 minutos.

Gumnaam. NAWATHE, Raja. Índia: 1965. 151 minutos.

Jab we met. ALI, Imtiaz. Índia: 2007. 143 minutos.

Shree 420. KAPOOR, Raj. Índia: 1955. 164 minutos.

A Throw of dice. OSTEN, Franz. Índia: 1929. 74 minutos.

Veer Zaara. CHOPRA, Yash. Índia:2004. 196 minutos.