

DIOGO SINHOROTO DIAS

**BOLLYWOOD:
O CINEMA COMO INSTITUIÇÃO CULTURAL E SOCIAL**

**ECO / UFRJ
2004**

**BOLLYWOOD:
O CINEMA COMO INSTITUIÇÃO CULTURAL E SOCIAL**

Diogo Senhoroto Dias

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Jornalismo.

Orientador: **Prof. Mauricio Lissovsky**
Doutor em Comunicação

Rio de Janeiro
2004

BOLLYWOOD: O CINEMA COMO INSTITUIÇÃO CULTURAL E SOCIAL

Diogo Senhoroto Dias

Monografia submetida ao corpo docente da Escola de Comunicação (ECO), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Jornalismo.

Aprovado por

_____ - **Orientador**

Mauricio Lissovsky

ECO/UFRJ

_____ - **Avaliador**

ECO/UFRJ

_____ - **Avaliador**

ECO/UFRJ

Rio de Janeiro
2004

SUMÁRIO

RESUMO / ABSTRACT	5
1 INTRODUÇÃO	6
2 O CENÁRIO DE BOLLYWOOD	9
3 UM HISTÓRICO DO CINEMA INDIANO	14
4 O CINEMA DE BOLLYWOOD: REFLEXO E CONTRADIÇÃO SOCIAL	25
5 TRÊS FACES DO CINEMA NA ÍNDIA	42
5.1 Satyajit Ray	42
5.2 Sanjay Leela Bhansali	44
5.3 Mira Nair	46
6 CONCLUSÃO	49
REFERÊNCIAS	54

Resumo

A maior indústria de cinema do mundo ainda está escondida dos olhos de espectadores ocidentais. Bollywood, como é chamada a indústria indiana de cinema, mistura magia, colorido, luxo e beleza para fascinar um público imenso naquele país. Essa monografia pretende lançar olhares sobre o ainda obscuro mundo do cinema indiano de hoje e de ontem, desde seu histórico de crítica social até o formato inúmeras vezes repetido como uma grande fantasia na tela. Os maiores diretores, as contradições com a realidade indiana, a paixão de seu público, e o ambiente no qual Bollywood nasceu. Um país tão complexo como a Índia possui uma indústria cultural que não leva em conta a pluralidade de sua população. É o que será analisado nas páginas que se seguem.

Abstract

The world's biggest movies industry is still hidden from the eyes of the Eastern audience. Bollywood, as it is known the Indian movies industry, mixes magic, colors, luxury and beauty in order to fascinate the enormous audience in that country. This project intends to take a look at the obscure world of Indian cinema nowadays and from the past, since its social critics historic until the shape so many times repeated as a big fantasy on the screen. The biggest directors, the contradictions towards Indian reality, the audience's passion, and the environment in which Bollywood was born. A country as complex as India has and culture industry that doesn't consider the people's plurality. That will be analyzed on the following pages.

1 Introdução

Um país enorme, cheio de contrastes, tão variado lingüística e culturalmente, como a Índia, possui entretanto um elemento unificador: o cinema. A indústria cinematográfica de um dos maiores e mais populosos países do planeta, com quase nenhuma penetração no Ocidente, é, paradoxalmente, a maior do mundo, a que produz mais filmes e a que congrega o maior número de espectadores. As grandes cidades estão cheias de salas; é a atividade de lazer mais popular e, por isso mesmo, o cinema é palpável nas ruas, na sociedade, nas casas, nos trabalhos, nas famílias, nas mais variadas reuniões... Todos conversam sobre cinema na Índia. A freqüência é quase diária. E tudo isso em um dos países com uma das taxas de pobreza e analfabetismo mais elevadas e alarmantes que se conhecem. Mas o cinema está lá, e se ergue como a principal atividade da sociedade indiana. A população não encara o cinema como uma atividade supérflua, mas como um item básico de seu orçamento.

É impressionante que uma indústria tão desenvolvida como a de Bollywood – trocadilho pelo qual ficou conhecida a indústria de cinema na Índia – ainda seja pouco estudada pelos meios acadêmicos de outros países pobres ou em desenvolvimento. As pesquisas, livros e artigos de uma manifestação cultural tão exacerbada existem, claro, mas é praticamente tudo em inglês, o que mostra que os produtores de cinema periférico, ou seja, países que não estão no grande eixo da indústria do cinema no mundo, muitas vezes desconhecem a experiência da Índia. Observar criticamente e entender esse fenômeno é de grande importância para países como o Brasil e os demais participantes da onda latina, por exemplo, que ganha força no cinema mundial.

Mas atenção: em se tratando de Índia, é importante questionar o que vem a ser o grande eixo produtor de cinema no mundo. O Oriente faz cinema periférico? Depende do referencial. Para quem se acostumou a entender cinema como uma instituição da costa oeste americana, Bollywood ou qualquer cinema que não seja produzido em estúdios como MGM, Universal, 20th Century Fox, Paramount, Dreamworks, etc, seria cinema periférico. Mas não faz sentido limitar tanto assim nosso entendimento sobre o que é uma indústria de cinema. É verdade que o cinema da América Latina tem ganhado espaço no mercado mundial especialmente no chamado cinema *cult*. É um fato que novas produções brasileiras tem “pipocado” cada vez mais nas nossas salas de exibição, com números que não eram vistos há muitos anos no mercado nacional. Mas mesmo quem reconhece esse momento peculiar do cinema latino-americano, enquadra essas produções como cinema de exceção, que luta para conseguir ser rentável – e que nem sempre consegue. É como se o cinema em forma de arte pudesse ser tentado fora de Hollywood, mas nunca o cinema como fator econômico, gerador de empregos, fazedor costumeiro de grandes sucessos de bilheteria.

Quem pensa assim ainda não conhece Bollywood. Essa indústria fabulosa de audiovisual está bem mais longe de Hollywood do que a onda latina que recheou de *chicas e hombres* as produções americanas, mas ainda assim é detentora de um mercado tão grande que apenas a tradicional miopia ocidental, e a vista cansada e pré-programada, sobre o mundo oriental podem explicar essa opção de ignorarmos o cinema de massa da Índia. Bollywood é maior do que sua prima norte-americana. Qual é o cinema de periferia, então? De que eixo estamos tratando quando falamos de

indústria de cinema, economia do cinema? Consumo em massa, com filas e mais filas nas salas de exibição? E, finalmente, porque Bollywood não é apenas mais um país a se arriscar no cinema à conta-gotas? Porque a Índia não faz apenas cinema raro e *cult*?

Por outro lado, se países como Brasil, Argentina e México (apenas para citar alguns exemplos), são vistos no exterior como eventuais exportadores de um cinema de arte, ainda num ritmo inferior ao seu potencial, (apesar de seus mercados nacionais estarem vendo uma chegada maior de produções locais aos seus cinemas), a Índia também tem um cinema estereotipado internacionalmente (muitas vezes baseados em fatos comprováveis, é verdade, mas ainda assim recheados de preconceitos).

Pode-se argumentar, por exemplo, que o cinema indiano é, na maioria das vezes, pobre no que diz respeito às virtudes cinematográficas geralmente aplaudidas pela intelectualidade que critica a sétima arte no mundo. Talvez por isso, a indústria de cinema de Bollywood não tenha suscitado todo o interesse que deveria. Mas ela é um grande exemplo de desenvolvimento em termos de produção e, ainda que de maneira controversa, é especialmente interessante de um ponto de vista social. Não se pode entender a Índia sem o cinema, sem o *seu* cinema e sem a presença maciça às salas de projeção e o número incrível de novas produções daquele país.

Este trabalho pretende se debruçar sobre as idiosincrasias da maior indústria cultural da Índia, comparar historicamente o cinema que é feito em Bollywood hoje e aquele que já foi feito no país, e responder algumas das intrigantes questões que a Índia provoca no olhar ocidental.

2 O Cenário de Bollywood

Há mais de quarenta estúdios na Índia, que produzem mais filmes que a indústria norte-americana. São mais de 900 filmes por ano. Ou seja, a cada dia há mais de dois filmes inéditos estreando na Índia! Números mais impressionantes ainda são os da bilheteria: aproximadamente 15 milhões de pessoas comparecem diariamente nas salas de cinema (é importante frisar, porém, que a população da Índia é de mais de um bilhão de pessoas).

É um mercado basicamente interno, consumido com verdadeira paixão pela própria população indiana, mas é preciso assinalar a aceitação que obtém em determinados países asiáticos, africanos e na Rússia, onde esse cinema causa verdadeiro furor. Esse prazer com que os indianos consomem de forma exagerada seu cinema é perceptível em todo lugar: nos cartazes nas ruas, na indústria musical (alimentada pela cinematográfica), dentro das salas de cinema, nos arredores dessas salas. Para os brasileiros, acostumados a esse tipo de comoção apenas quando a novela das oito está em seus capítulos finais, é difícil conceber essa estrutura. É comum que se assista várias vezes ao mesmo filme e que os diálogos sejam, literalmente, recitados pelos espectadores, entre louvações aos heróis (verdadeiras deidades) e vaias aos vilões, que, de uma forma geral, costumam ser o arquétipo da representação máxima do mal sobre a terra. As músicas são cantadas com paixão. É comum que essa avidez seja a característica mais chamativa da relação desta sociedade com a sétima arte. É um acontecimento social digno de ser levado em conta e estudado.

Tudo isso seria impossível de ser entendido sem se considerar a identidade da Índia, seus números e sua idiossincrasia. Estamos falando de um cinema, na grande maioria das vezes, pouco crítico, um cinema de fuga, que é incompreensível a partir de um único ponto de vista: a Índia não seria a mesma sem seu cinema; nem seu cinema seria o mesmo se a Índia não fosse o país que é. Quem criou quem?

Os números, as estatísticas, são incríveis. Esse é o país com o maior problema de superpopulação do mundo. Apesar de seu vasto território com relação ao número de habitantes, é alarmante a desproporção de recursos, que se agrava devido a extrema diversidade étnica, lingüística e cultural, e pelo caráter rural de um país que ainda hoje mantém estruturas e aspectos herdados do feudalismo e do colonialismo. Chegou-se a estimar mais de 1.600 dialetos na Índia, e ainda que o uso deles seja oficialmente reconhecido, apenas dois – o hindi e o inglês – são as línguas oficiais de um estado com um sistema de governo de república federal parlamentar. Mais de 90 % da população domina vários desses idiomas, e, apesar do hindi ser o mais popular, também se fala bengalí, telugu, rajastaní, tamil, algumas línguas tibetanas, e até mesmo português na regia de Goa e francês em Pondicherry. Há uma maioria de religião hindu (mais de 80 %), e uma minoria muçulmana (11 %), ainda assim bastante presente, diante as verdadeiras minorias cristãs e budistas (0,7 % e 2,4 %, respectivamente), em um país de mais de um bilhão de habitantes (só perde para a China em números absolutos de pessoas), com zonas de altíssima densidade populacional. A população da Índia viveu um dos maiores aumentos demográficos da

história: passou de “apenas” 283 milhões de habitantes em 1900 para os mais de um bilhão atuais.¹

Esses dados provocam as já mencionadas diferenças sociais e culturais, provenientes das próprias diferenças étnicas, já que os hindus estão organizados por castas, totalmente isoladas – o que impede, por exemplo, o casamento entre pessoas de castas diferentes – e, claro, das etnias e religiões diferentes, que ocasionalmente gera conflitos sociais. Nem é preciso dizer que esses conflitos raramente são retratados no cinema, e, quando são, é de forma breve.

As diferenças econômicas são, logicamente, enormes. A Índia é um país em desenvolvimento com uma das rendas médias mais baixas do mundo, e com desigualdades brutais. Assim como no Brasil, uma minoria possui um elevado nível de vida, enquanto a grande parte da população vive abaixo do nível mínimo de subsistência. Mas a situação lá é ainda mais grave: a taxa de analfabetismo gira em torno de 50 % e a mortalidade infantil, 80 % - uma faixa da população especialmente ameaçada pelas doenças infecciosas e pela fome.

Tendo em vista esse panorama, se compreende melhor de que forma o cinema se transforma em um elemento escapista, de fuga. Um elemento de primeira necessidade para se esquecer da pobreza, da vida real e cotidiana. Com uma linguagem cinematográfica completamente diferente da qual nós estamos acostumados, os filmes utilizam a grandiosidade, o luxo, as cores, as músicas, para criar tramas ingênuas e bastante simples, que servem ao mais puro entretenimento e à

¹ Fontes: site português Índia Hoje (<http://pascal.iseg.utl.pt/~cesa/india.html#2>) – acessado em 11 de outubro de 2004; e site brasileiro do Consulado Geral da Índia (http://www.indiaconsulate.org.br/comercial/p_empresarios_brasileiros/InfobrimNew.htm) – acessado na mesma data.

cumplicidade do espectador. A intelectualidade e os pensadores da comunicação social já estudaram amplamente como é produzida a recepção de uma obra pelo leitor, a que tipo de público se dirigem certas obras e como estas influenciam seus receptores. Transportando esse conhecimento para o mundo audiovisual, podemos lembrar dos cenários recorrente das novelas brasileiras, ou de outros países latino-americanos: luxuosas mansões, carros importados, celulares... Há sempre um núcleo de protagonistas ricos, que vivem situações previstas em roteiros sobre os mais comuns sentimentos humanos: paixão, ciúme, etc. Sabemos também que as novelas são direcionadas muitas vezes, especialmente, para um público de classe média, ou classe média baixa, e, pelo menos em princípio, de nível intelectual mediano. É o que ocorre com a maior parte do cinema indiano. O povo não quer reviver a miséria. Quer fugir dessa realidade, esquecê-la; quer viver outras vidas que não são as suas próprias; querem entretenimento. Uma forma de se ter isso é vendo astros e estrelas em ambientes luxuosos, vivendo romances impossíveis e com finais felizes.

Mas parece que na Índia o fenômeno vai bem mais além, apesar de todos sabermos da importância das telenovelas na cultura brasileira. O cinema foi institucionalizado, se converteu em algo inerente à própria sociedade. As pessoas vivem o cinema e, dessa forma, constroem o que se pode chamar de um discurso coerente e crítico. No documentário dinamarquês *Larger than life*², sobre a indústria de Bollywood, pode-se notar através das declarações do público, como os entrevistados dominam o assunto e opinam sobre o cinema indiano. Nota-se também, entretanto, que a maioria dessas pessoas não vai além do comentário fácil sobre a beleza ou o

² Dirigido por Helle Ryslinge e exibido pela emissora francesa Canal Plus em agosto de 2004.

penteados de uma ou outra atriz, mas o que surpreende é que a população média de um país subdesenvolvido como a Índia se entusiasme ao discutir o seu cinema – assunto recorrente das elites intelectuais do mundo ocidental. Como já foi dito, cinema na Índia é outra coisa.

Apesar do tom crítico apresentado, não se quer defender aqui que o cinema indiano não tenha nenhuma qualidade. Evidentemente nem todas as produções podem ser boas quando se fabrica cinema em tamanha quantidade, mas há cinema de boa qualidade na Índia. E, claro, existem autores e diretores comprometidos com a sua própria visão, seu projeto e com uma consciência artística, que valoriza a qualidade e a criatividade mais do que o interesse comercial do sistema de produção.

3 Um histórico do cinema indiano

O cinema chegou na Índia imediatamente após a invenção desse suporte de veiculação de imagens em movimento. Segundo está documentado, em 1896 são exibidas em Bombaim as primeiras imagens trazidas da França. Tendo em vista a indústria que ali se desenvolveu posteriormente, podemos afirmar que esse acontecimento foi um dos mais importantes para a sociedade indiana no final do século XIX.

Entretanto, até os anos 50 do século XX – primeiro momento de esplendor da cinematografia indiana – não se pode dizer que já existia uma indústria de cinema naquele país. Na primeira metade do século não se produziu quase nenhum filme. Além disso, a Índia ainda dependia do Reino Unido, que impedia o desenvolvimento de uma verdadeira identidade nacional.

Na tentativa de demonstrar que é capaz de manter uma indústria indiana, o cinema daquele país adaptou inicialmente histórias de textos clássicos e muito conhecidos pela população local. Um exemplo, é o *Ramayana* e *Mahabharata*, em que são predominantes os relatos de lutas entre o Bem e o Mal, que ainda hoje são o tema principal da muitíssimas obras de Bollywood. Para os hindus, Rama, o personagem principal de *Ramayana*, é a personificação da perfeição, o modelo que deveria ser seguido pela humanidade. Possui uma beleza eterna e valores inquestionáveis que o mantêm em equilíbrio e em comunhão espiritual com a natureza. Para os hindus, seguir um símbolo como esse é libertar-se de pecados. Ou seja, é quase uma espécie de Jesus Cristo, cuja vida santa inspira os fiéis. Por isso, não é de

se estranhar que os hindus vão tanto ao cinema, quando o filme em questão trata de um personagem mítico logo num dos primeiros filmes indianos de que se tem notícia (*Lanka Dahan*, 1917).

O primeiro filme indiano, rodado inteiramente no país, foi *Raja Harischandra*, em 1912, de Dadasaheb Phalke, o primeiro cineasta indiano, um fotógrafo e desenhista nascido em 1870, pertencente a uma alta casta. Ele lia obras épicas da religião e literatura hindus, as mais “puras”, explicando suas histórias, lendas e mitos narrados nessas histórias. Seu pai queria que Phalke se tornasse um pregador, mas ele se sentia atraído mesmo era pela arte. Estudou pintura e fotografia em Bombaim, e trabalhou como fotógrafo no Departamento de Arqueologia do Governo Indiano. Posteriormente, deixou o trabalho, inspirado pelo ambiente de revolta e anarquia dos primeiros protestos contra o domínio colonial britânico.

Não se interessava por cinema até 1910, e foi, já que mencionamos Jesus Cristo, assistindo a um filme sobre esse personagem histórico-religioso que decidiu fazer filmes. Phalke imaginou que os seus deuses também poderiam aparecer nas telas. Pediu um empréstimo e, para conseguir o equipamento necessário, foi a Londres, onde conheceu o produtor Cecil Hepworth, que lhe ensinou algumas noções básicas sobre cinema. Voltando à Índia, ele mesmo construiu um cenário e rodou *Raja Harischandra*. O filme era baseado no conto *Mahabharata* e era uma amostra de valores sociais e da espiritualidade hindu. Foi um grande sucesso, inclusive entre a crítica ocidental, que admirou sua técnica. Com o dinheiro que ganhou, Phalke construiu um estúdio nos arredores de Bombaim, dando início assim a um dos centros

cinematográfico da Índia. Continuou rodando outros filmes mitológicos³, como *Savitri*, de 1912, e *Mohini Bhasmasur*, de 1913, que mostram as duas vertentes lendárias da mulher hindu: a sedutora que destrói os homens e a “santa” capaz de ressucitar seu marido da morte. Ou seja, estamos falando de um cinema místico, muito mais interessado na transmissão de mensagens do que no exercício estético da arte. Em seu segundo filme, teremos pela primeira vez uma mulher como protagonista de um filme indiano. É um momento histórico para o cinema indiano.

É compreensível o sucesso obtido com essas obras, se levarmos em conta que a população hindu podia assistir e sentir-se perto de seus deuses e mitos idolatrados. Phalke continuou fazendo filmes de grande sucesso, mas não reinou sozinho, já que a competição começava a ficar cada vez maior. Surgiam novos cineastas como D. N. Sampat, pioneiro na comercialização profissional do cinema hindu. Seu filme *Bhakta Vidur*, de 1921, foi bastante polêmico, porque o protagonista aparecia caracterizado como Gandhi.

O epicentro da produção de cinema começou a ir de Bombaim para outras cidades, como Calcutá e Bengala. Ainda assim, durante o período do cinema mudo, os anos vinte, e até a década de cinquenta, o mercado esteve ocupado pelas produções norte-americanas, sempre com a supervisão da censura britânica. Phalke teve sérios problemas nessa época. Rodou seu último filme (*Setu Bandhan*) em 1932 e morreu pobre, velho e doente, em 1944, enquanto via a instauração do cinema falado e seus companheiros hindus lentamente abandonando os temas mitológicos para criar um

³ A companhia de Phalke chegou a produzir cerca de cem filmes.

cinema folclórico de consumo rápido. Assim terminou a trajetória do verdadeiro pai do cinema hindu, convertido no primeiro grande cineasta da história da Índia.

Do cinema mudo de Phalke e seus seguidores até os anos cinqüenta, foram rodados cerca de mil filmes naquele país; entretanto, menos de trinta ainda ainda estão conservados. Alguns deles fizeram tímidas tentativas de crítica política, mas a censura do Reino Unido era implacável nesse assunto, inclusive com relação aos filmes americanos, que não agradavam a moral britânica. Um bispo inglês chegou a afirmar que “o cinema norte-americano só tratava de temas sensacionalista e degradavam a mulher britânica aos olhos dos nativos⁴”. O mencionado *Bhakta Vidur*, entre outros, foi proibido pelos ingleses. Por outro lado, existia uma surpreendente permissividade com as cenas de relativa obscenidade, como os beijos e carícias entre os personagens dos textos sagrados, já que estes personagens eram tidos como o ideal de beleza hindu.

É necessário esperar até a década de 1950 para documentar uma verdadeira pretensão de cinema nacional naquele país. Até então, o cinema mostrava a Índia com uma mescla de naturalismo e exotismo; do ponto de vista técnico, eram câmeras estáticas em cenários teatrais e com atores pouco expressivos, mas, ao mesmo tempo, combinadas com seqüências externas (cidades e locações naturais), com presença constante das tradicionais filas de elefantes indianos.

Mas tudo isso iria mudar com a independência do país, e o pobre panorama cinematográfico hindu daria espaço a um de sentido mais crítico, criativo e social, produto da própria idiossincrasia indiana, e ajudado por outras cinematografias e obras

⁴ Declaração presente em *Historia universal del cine*, Ed. Planeta. Barcelona, 1990.

de cineastas estrangeiros. Também sofreria um sobressalto espetacular, sem precedentes nos dias de hoje e sem paralelos em outras parte do mundo, o próprio mercado cinematográfico, monopolizado pelas produções dos Estados Unidos, indústria que passou a ficar sem mercado em um país de população tão grande como a Índia. Isso foi provocado, em um primeiro momento, pela chegada do cinema sonoro e dos primeiros filmes em línguas nativas como o hindi. A reação foi imediata: os espectadores assistiam em massa a projeções em sua própria língua, de total identificação com o público. E não apenas o hindi, mas também a maioria das línguas regionais teve espaço nas produções da época, como bengali, tamil, urdu ou marathi. Além disso, com o advento do som no cinema, começou-se a incluir muitas canções, o que agradava em cheio ao público indiano e que ainda hoje é um elemento de fundamental importância e característico do cinema Indiano; é o que mais tem presença nos filmes indianos atuais.

Devemos mencionar, entretanto, as relações e olhares dos cineastas indianos sobre o estrangeiro, situação que começou já nos anos 30, com o desenvolvimento do expressionismo alemão e com a busca maior por uma certa consciência social. Esse flerte com a consciência social pode ser observado em *Devdas* (1935), de Pramathesh Barua, filme que criou, surpreendentemente para esse momento histórico, o primeiro anti-herói, em uma história de amor frustrado por causa das diferenças de castas. Mas foi uma contestação tímida, já que os realizadores, de forma espontânea, se autocensuraram e preferiram evitar aprofundar o tema da luta entre classes e castas, e priorizaram o formato de cinema de entretenimento, no qual se baseia o modelo do

São paradoxais essas afirmações em um país como a Índia, em que a situação da mulher ainda é bastante

cinema popular indiano. *Devdas*, aliás, foi recentemente refilmado em Bollywood, por Sanjay Leela Bhansali, e obteve grande sucesso de público na Índia, o que prova o gosto do público pelas histórias clássicas de amor da tradição indiana.

Nessa época na Europa, naquela velha Europa da 2^a Guerra Mundial, mas sempre referência crítica para a arte do cinema no mundo, países como a Índia (e até mesmo o Brasil) eram meros exotismos distantes e desconhecidos para a maioria. Já que o cinema da Índia vai se desenvolver tanto, e de forma tão espetacular, com o passar dos anos – algo que não acontece no cinema do Brasil, por exemplo – é muito curioso notar que o mundo do cinema internacional percebeu as peculiaridades desses dois países em uma mesma época, e sob o foco de uma câmera de cinema.

A velha Europa consumia o seu cinema e as produções Hollywoodianas dos grandes estúdios. Mas foram duas produções francesas que “descobriram” estes mundos novos, estes dois países: uma era o *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus, e a outra *O rio* (1950), de Jean Renoir.

Até esse momento, o mundo se havia maravilhado muito pouco com as culturas e costumes tão distintos de países como o Brasil e a Índia, que ainda assim têm traços em comum. Assim como a Índia, o Brasil é um país ainda em vias de desenvolvimento, com um vasto território, graves problemas de superpopulação em cidades grandes e com áreas pouco povoadas no interior, e elevadas taxas de analfabetismo. Mas o cinema brasileiro que o mercado exterior vem consumindo, cada vez mais, aliás, tem características muito distintas do cinema indiano. O crítico estrangeiro enxerga no cinema brasileiro o teor político e social que não existe na fantasia escapista hindu

degradante.

oferecida por Bollywood. Basta ver os últimos filmes brasileiros com destaque no exterior.

Ainda em 1959, *Orfeu Negro* mostrou ao mundo um Rio de Janeiro colorido e musical, em pleno carnaval, com uma história de amor no fundo. O filme foi um sucesso, ainda que hoje em dia pareça ter sido supervalorizado. Entende-se portanto as críticas que Godard fez sobre a traição do filme acerca da realidade social do Brasil. A obra exhibe um Rio de Janeiro luminoso, esplêndido, o clichê tão vendido no exterior, com uma cor semelhante a da Índia no filme de Renoir, e não deixa de ser uma cidade completamente idealizada, com personagens típicos.

Poderíamos dizer, portanto, que se por um lado é certo que *Orfeu Negro* direcionou o ponto de vista sobre o Brasil e pôs na moda a música e cultura brasileiras no exterior, também a Índia foi descoberta no ocidente por meio de Jean Renoir. Pelo menos no que diz respeito às esferas cinematográficas, o esplendor do filme desse mestre francês deixou muita gente boquiaberta. Hoje em dia, continua sendo um filme muito cultuado.

O filme serviu sobretudo para a constatação óbvia de que o país tinha algo para exportar, coincidindo com sua independência e com um momento de esplendor de seu cinema nos anos cinquenta.

A filmagem de *O rio* de Renoir foi um grande acontecimento na Índia. A obra pretendia mostrar algo, essa luz, essa cor, essa idiossincrasia hindu, essa espiritualidade, todo um leque de sensações em um relato que não deixava de ser, no fim das contas, uma história ocidental contada dentro do exotismo indiano. Ou seja, uma história de ocidentais perfeitamente misturados com os nativos, com a cultura e

com a vida hindus. O filme é uma homenagem a beleza da Índia, um elogio sincero, e fala da condição humana através das águas do Ganges, que é o próprio rio da vida, o eterno retorno, toda uma metáfora de origem e fim da sociedade, da humanidade.

Além disso, o mundo havia assistido aos acontecimentos políticos de 1947 que levaram a Índia a independência e à Constituição de 1950, que fez com que a Índia ocupasse um papel preponderante entre os países de seu entorno, e especialmente entre aqueles países pobres ou em vias de desenvolvimento. Esses acontecimentos marcaram bastante, obviamente, os intelectuais indianos, de tal forma que o mundo do cinema não ficará alheio a isso tudo, e se levantarão questionamentos que ajudarão no início de uma nova e prometedora etapa. A filmagem de *O Rio* contribuiu com isso, sem dúvida, mas também a inauguração do Festival Internacional de Cinema da Índia, que levou filmes e diretores inéditos para o país asiático, como por exemplo os da cinematografia soviética, francesa e italiana.

Toda essa nova informação acaba resultando em uma enorme influência nos cineastas indianos, pois os tirava do tedioso monopólio da indústria norte-americana e os levava a uma mudança de rumo e de visão do próprio processo criativo. Começaram a despontar, portanto, diretores como Satyajit Ray, Birmal Roy, Raj Kapoor, Ritwik Ghatak e Mrinal Sen. Eles tornaram possível a primeira “explosão” do cinema indiano e com isso provocaram a aparição de novos criadores que, devido a esse momento excepcional, aproveitaram para lançar-se na realização de filmes.

Uma obra chave desse período é a “Trilogia de Apu”, de Satyajit Ray, ainda hoje considerado o maior e mais influente diretor indiano, tanto dentro do país como em escala mundial. Os filmes que compõem essa trilogia, “*Pather Panchali*”, “*Aparajito*” e

“Apu Sansar”, produzidos entre 1952 e 1959, são um marco do cinema indiano e sua importância e qualidade serão analisadas posteriormente neste trabalho, para que se possa entender de forma mais específica as nuances desse caleidoscópio que é o cinema indiano. Ray dirigiu numerosos filmes sem nunca perder de vista a questão social, de temas diversos, mas marcando sempre o ambiente político, com críticas ao sistema, à fome, e à pobreza. Ele soube como ninguém transferir para as telas a vida e os valores da Índia, ajudado por sua personalidade de muitas facetas, já que também era músico e escritor. Em 1948, o próprio Ray havia escrito um ensaio no qual incentivava os cineastas a elaborar um estilo e uma iconografia próprias para o cinema nacional indiano. Ou seja, nesse momento já existia uma consciência da importância de se tomar um rumo e dirigir os esforços para a criação de um cinema e de um estilo criativo próprios da identidade hindu. No mesmo ano, Ray havia fundado com alguns amigos a “Calcuta Film Society”, uma espécie de cine-clube que programava exibição de filmes e trazia célebres diretores de diversas partes do mundo para debates. Ray decidiu priorizar o cinema como sua forma de expressão artística (mais do que a música ou a literatura). Como ainda era um leigo nesse momento, Ray começou a escrever roteiros de filmes já existentes baseados na literatura Bengali e depois assistia aos filmes, comparando-os com o seu próprio roteiro.

Foi com esse tipo de treinamento que Ray criou sua trilogia, a “Trilogia de Apu”, *Pather Panchali* (1955), *Aparajito* (1956) e *Apu Sansar* (1959), filmes que foram aclamados no mundo todo e que deram a verdadeira medida do que o cinema autenticamente hindu poderia dar ao mundo. O primeiro deles foi finalizado com grande dificuldade, por causa da falta de financiamento; mas o filme chegou a ser

exibido em Cannes, tornando Satyajit Ray mundialmente famoso. O diretor se negava a filmar em outro idioma que não fosse o bengali e, por isso, declinou inúmeros convites para trabalhar no exterior.

Depois de *Aparajito*, que mostra a adolescência do personagem Apu e seu relacionamento com sua mãe, e de *Apu Sansar*, no qual o mesmo jovem tenta se adaptar a sociedade indiana, Ray dirigiu dezenas de filmes, sem perder nunca o ponto de vista da crítica social.

Por tudo isso, Ray levou questionamentos valiosos ao cinema hindu, e até à forma como esse cinema era consumido no ocidente, trazendo à tona assuntos urgentes da sociedade indiana. Além disso, descentralizou o centro do cinema do anos quarenta e cinquenta de Bombaim para Calcutá.

Não obstante, também deve ser mencionado outro cineasta de grande importância desse período de ouro do cinema indiano: Bimal Roy, que em 1953 dirige seu primeiro filme, *Do bigha zamin*. Era um filme do estilo neo-realista que chega aos cinemas indianos dois anos antes da primeira obra de Ray (*Pather Panchalil*), e já vem criticando a situação social injusta. O filme também fez sucesso em Cannes, o que provocou um interesse desmedido do público ao cinema indiano e fez de seu autor um cineasta de imediato prestígio. Entretanto, depois desse sucesso, a carreira de Bimal Roy não engrenou, e, apesar de ter continuado a fazer filmes, nenhum chegou a despertar as inquietudes, ou os questionamentos, do primeiro.

No entanto, se deve tanto a Bimal Roy como a Satyajit Ray os primeiros passos desta renovação e desta busca por um cinema autêntico e específico da identidade da Índia, com sua própria linguagem, estilo e estética.

Essas novas vias que se abriram dentro do cinema hindu viabilizaram a aparição de novos diretores, e, portanto, a um aumento da produção de forma espetacular na década de sessenta. Raj Kapoor, que foi conhecido como o “Chaplin” indiano⁵, ou o polêmico Mrinal Sen, criticado por mostrar a pobreza e a miséria sem barreiras, foram alguns desses diretores. Além disso, Mrinal Sen, que foi sempre associado a radicalismos e crueza, mergulhou no cinema das relações amorosas e contava como a sociedade indiana afetava essas relações. Introduziu também sutis críticas e ironias sobre a própria estrutura dessa sociedade, o que incomodava a vários de seus contemporâneos.

Na década de cinqüenta, não apenas aumentou-se a produção de cinema como, além disso, começou-se a exportar esse cinema a outras partes do mundo, o que contribuiu para estabelecer e consolidar uma indústria. O Estado também quis participar desse momento e foi desenvolvendo, nos anos sessenta, organismos e instituições que se encarregaram de vigiar o cinema, como o Arquivo Nacional de Cinema e o Instituto de Cinema e Televisão.

Até os anos noventa, a indústria foi aumentando progressivamente os filmes que produzia a cada ano, mas foi já nessa década que Bollywood se expandiu de forma colossal e interminável. E não só o indiano, mas o cinema asiático de uma forma geral teve um momento de grande projeção: filmes chineses como os de Zhan Yimou, coreanos, japoneses e iranianos causavam furor, sendo a maioria deles muito diferente formal e esteticamente aos de Bollywood.

⁵ Por seu filme *Awara*, 1951, no qual o diretor compõe um personagem ao estilo de Chaplin e em homenagem a ele.

4 O cinema de Bollywood: reflexo e contradição social

A partir dos anos sessenta, com o aumento da indústria de cinema na Índia, vai sendo deixado para trás o chamado cinema de arte de Satyajit Ray, Sen, Kapoor, etc., para se priorizar o cinema popular, repleto de astros e estrelas, e esquecendo-se por completo, na imensa maioria dos filmes, do compromisso social. Também nesses anos, os filmes começaram a tomar, gradualmente, um caráter bastante nacionalista. Entretanto, os fortes acontecimentos dos anos setenta, com a crise econômica, provocaram um retorno a estes temas sociais tanto no cinema mais culto como no popular. Um dos assuntos principais desses filmes era a contraposição entre o campo e a cidade, entre o mundo rural e o urbano, com suas claras diferenças e tendo como pano de fundo a modernização da vida em uma sociedade de cultura milenar e de esquemas ideológicos de caráter ancestral. A vida cotidiana de meados da década de setenta em um dos países mais instáveis e marcado por greves, que passava por momentos políticos de uma convulsão social extrema, provocava uma ansiedade social, que inclusive se viu refletida nos filmes populares. É algo semelhante ao que se viu nas obras neo-realistas européias dos anos cinquenta, mas transportado para um país imenso e ingovernável, que necessitava de profundas transformações políticas e econômicas.

Até os anos oitenta, o cinema indiano vai mover-se dentro desses parâmetros, com uma clara diferença entre o cinema de autor e aquele voltado para as bilheterias populares. Hoje em dia, claro, as diferenças continuam. E até aumentaram. Mas até então se utilizava o recorrente argumento do desenraizamento pessoal provocado pelo

abandono do mundo rural e a chegada às cidades. E tinha-se, por outro lado, os excessos do cinema de Bollywood, com seu ritmo rápido, sua preferência pelo entretenimento puro em vez da reflexão e da crítica social, o qual suporia uma tentativa de se refletir (de uma forma bastante irreal, é verdade, ou, no mínimo, pouco profunda) sobre a vida urbana, e o novo ritmo que esse mundo urbano trazia para a vida dos indianos. Isso provoca uma simplificação sem limites não apenas no cinema hindu, ou mais corretamente, no cinema indiano ou ainda que se faz na Índia⁶, mas também na própria imagem do país asiático: se os personagens e os argumentos são sempre os mesmos, será transmitida ao público, irremediavelmente, uma visão limitada, cerceada, parcial de um dos países com maior diversidade étnica, social, religiosa, cultural e lingüística do mundo.

Ou seja, teríamos que separar, portanto, o que hoje se considera o “cinema de Bollywood”, o comercial, e o cinema de autor. Na década de oitenta se produziu um ressurgimento do cinema de denúncia social, com autores como o já mencionada Mrinal Sen, Karan, Girish Kasaravali ou Shyam Benegal, que tratavam de temas como a opressão à mulher, a escravidão ou a sociedade de castas. É verdade que o jovem diretor Ritwik Ghatak já havia tratado desses temas no final dos anos cinquenta, quando diretores como Satyajit Ray ou Bimal Roy chamavam sua atenção, e se tornaram seus mestres. Desde então, não se tinha notícia de um desenvolvimento tão amplo do cinema crítico e comprometido na Índia, pelo menos até a chegada da diretora Mira Nair, no final dos anos oitenta. Esse viés crítico muitas vezes era limitado por um mero didatismo, mas que já era de grande valor na tentativa de se evitar

⁶ E também aquele cinema que era realizado por diretores indianos fora da Índia.

apenas caricaturas dos modelos sociais e por mostrar as relações e confrontos entre essas diversas classes sociais.

No ano de 1988, a diretora Mira Nair adentra o panorama cinematográfico, como o último bastião do cinema indiano com vertente crítica. O filme é o premiado *Salaam Bombay*, um relato cru sobre meninos de rua em Bombaim, cujos atores eram os próprios meninos de rua de uma oficina infantil, na qual a diretora lecionava. Esse recurso é semelhante, aliás, ao usado no filme brasileiro *Cidade de Deus*. As semelhanças entre *Salaam Bombay* e o brasileiro não param por aí: além do viés social e da falta de atores profissionais, ambos os filmes tiveram surpreendente êxito internacional e foram responsáveis por um aumento do interesse da crítica cinematográfica mundial pelo cinema de seus países de origem. O primeiro filme de Mira Nair ganhou o prêmio do público em Cannes (festival que sempre tratou bem a diretora) e foi indicado ao Oscar. Apesar de fazer parte do mundo do cinema desde o final dos anos setenta e de haver rodado vários documentários, Mira Nair só se tornou conhecida com esse filme, quando conseguiu que a Índia voltasse a ser um centro de atenção mundial, tanto do ponto de vista cinematográfico⁷ quanto social. Mais de uma década depois, ela voltou de novo às páginas das principais publicações sobre cinema do mundo, com o premiado *Um Casamento à Indiana* (2001), retrato de uma Índia verdadeiramente contemporânea, e com um dos documentários de curta metragem que compunham o filme *9/11*, sobre os atentados ao World Trade Center, nos Estados Unidos.

⁷ Entre outras coisas, porque os filmes indianos não constavam entre os indicados ao Oscar desde 1957. É notório o poder de promoção da cerimônia de entrega de prêmios aos vencedores da Academia americana de cinema, ou até mesmo da simples candidatura a esse prêmio. Por outro lado, o filme foi vencedor em Cannes, festival que agrega prestígio junto a crítica internacional.

Mas os anos noventa se aproximavam e tempos de crises rondavam a indústria de cinema na Índia. É evidente que, em uma produção de cerca de mil títulos anuais, o risco empresarial é muito elevado. Dessa forma, é penoso manter-se nesses níveis de produção, um exagero considerável de obras, já que de todos esses filmes anuais, cerca de somente vinte são realmente grandes sucessos de bilheteria, com altos lucros. Ou melhor, não somente altos, mas lucros astronômicos. Outras produções apenas se pagam, e muitas vezes não se recupera o investimento. Mas são comuns os grandes fracassos em Bollywood, o que faz com que as perdas para os mais de quarenta estúdios sejam grandes. O impressionante é que esse cinema comercial tem um público fiel e seguro, um mercado que atende a quinze milhões de pessoas por dia! E que ainda assim não é estável. Mais curioso ainda é que é formado a partir de uma fórmula própria, uma fórmula de sucesso que parece inesgotável, já que há décadas que os grandes sucessos de público na Índia seguem o mesmo padrão estético. E na qual o segredo está na campanha publicitária com mais ou menos verba do filme em questão. Na verdade, este é também o panorama que grande parte do cinema dos Estados Unidos, o de Hollywood, apresenta: promoção e publicidade em massa para filmes em diversos aspectos pobres ou repetitivos.

É isso que, com honrosas exceções, o cinema chegado da Índia ultimamente tem oferecido desde o final dos anos noventa até hoje. Com elementos como a televisão, o vídeo e o DVD, a situação se agrava, pois muitas produtoras, diante dos problemas de distribuição e da forte concorrência que dificulta o sucesso nas bilheterias, optam pela realização de subprodutos encaminhados diretamente a esses mercados. Bollywood, portanto, está cada vez mais ampliando seu poder de visibilidade em outras mídias da

sociedade indiana com filmes feitos para exibição imediata na televisão, por exemplo. O problema é que, se por um lado, isso pode representar uma saída importante para o concorridíssimo mercado audiovisual na Índia, salvando milhares de empregos, por outro, pode ser muito ruim para os indianos, que terão uma indústria cultural ainda mais onipresente e repetitiva e, claro, pouco instigadora, dessa vez em diversas mídias. Ao contrário da convergência de mídias (tendência mundial tão estudada pelos analistas da comunicação na era da informática), ao invés de se unir várias tecnologias e fontes de informação e cultura num suporte, faz-se o oposto: se distribui uma mesma indústria cultural para vários suportes. Talvez, essa situação de Bollywood chame a nossa atenção por ser de tal forma flagrante. Vale, porém, nos questionarmos se isso está acontecendo apenas no país asiático. Ou será que essa distribuição de uma mesma indústria cultural para várias mídias não acontece no Ocidente? Grandes conglomerados de comunicação de massa, vários suportes, um tipo de voz... Mais uma vez podemos notar, guardadas as devidas proporções, que Brasil e Índia têm muitos traços em comum.

Uma das opções para se combater uma eventual crise na ainda fervilhante indústria de Bollywood seria, além de um maior investimento estatal e privado, lançar olhares para outras cinematografias do mundo, como fizeram diretores do calibre de Mani Ratman, em busca de uma diversidade que possa chamar a atenção do público para esse produto novo. O diretor soube introduzir novidades técnicas, formais, de roteiro, como movimentos de câmera virtuosos e uma fotografia que impressiona pela beleza plástica. Além disso, seu mérito é ainda maior, porque não filma seus trabalhos na língua hindi, e sim no dialeto Tamil, o que ajuda na difusão da diversidade regional

e lingüística do país, e anima outros diretores a se atreverem a rodar seus filmes nos dialetos das minorias indianas.

Mas pedir investimento público para um mercado privado de cinema em um país com as carências da Índia não é apenas praticamente impossível, é também como um contra-senso. É paradoxal, por outro lado, que o gasto militar e de testes nucleares supere, com diferença alarmante, o de muitos países chamados desenvolvidos. A Índia é uma das ameaças emergentes temidas pelo império de George W. Bush.

Do ponto de vista do cinema como arte e não como negócio, este patrocínio público é defendido por cineastas como Mira Nair, para apoiar a realização de filmes autorais e, sobretudo, impulsionar as primeiras obras desses diretores. A própria Nair recebeu para o seu primeiro filme uma ajuda da National Film Development Corporation (algo como uma Corporação Nacional para o Desenvolvimento do Cinema), sem a qual dificilmente teria conseguido finalizar um filme e nem desenvolver sua carreira como cineasta.

Segundo palavras da própria diretora⁸, uma vez dada esta primeira ajuda para um longa metragem inicial, o ideal seria que os filmes seguintes, e o cinema em geral, se auto-financiassem. Nair é muito clara também, por outro lado, no que diz respeito a independência criativa que todo diretor deve possuir, e não se priva de afirmar que o problema não é tanto o da falta de talento dos realizadores indianos, mas sim da carência de meios e de problemas de distribuição, já que poucas distribuidoras indianas se arriscam em projeções do chamado cinema autoral, devido às dificuldades para se obter lucro.

Encontramos, portanto, este panorama no cinema atual feito em Bollywood. Após um histórico crítico do cinema indiano, vamos retomar então a necessidade de definir, delimitar, afinal de contas o que é Bollywood.

Em primeiro lugar, o termo com que se denomina o cinema da Índia feito em Bombaim, principalmente, foi criado pela imprensa inglesa, por volta dos anos setenta, para apelidar criticamente essa indústria cinematográfica, em analogia óbvia ao nome Hollywood, a Meca do cinema norte-americano. Ou seja, a “Hollywood de Bombaim”, era tomada como simples imitação do modelo dos Estados Unidos.

Em segundo lugar, devemos assinalar as características técnicas, formais e até mesmo sociais. Já foi detalhado nesse trabalho o que o cinema significa para a Índia e para seu povo, e arriscou-se dizer que os filmes feitos como um produto industrial qualquer nos estúdios de Bollywood seguem uma fórmula de sucesso, um padrão que apresenta sempre as mesmas tramas simples, baseadas na contraposição do herói e do vilão, e do amor com final feliz entre um homem e uma mulher, na qual o herói é o mocinho que salva a donzela do perigo (muitas vezes depois de salvar também toda a humanidade). Ela é apresentada quase como uma deusa. Todo isso, convenientemente adornado por uma infinidade de canções, coreografias, ação, decoração luxuosa, exotismo, variação constante de cenários e tudo aquilo que se conhece como “glamour”.

Como se pode notar, esse tipo de cinema se caracteriza pela mistura, por introduzir variados elementos dentro de um mesmo filme, o que vimos que acontecia desde os anos cinqüenta. É o chamado cinema “Massala”, capaz de misturar

⁸ Declarações publicadas em entrevista concedida a Ethirajan Anbarasan e Amy Otchet para a página na internet da

elementos pitorescos e contraditórios dentro de um mesmo filme, obtendo uma harmonia exótica e de difícil digestão para quem está acostumado com o cinema ocidental. A metragem é muito extensa; é comum que um filme tipicamente “Bollywoodiano” dure cerca de três horas.

E o resultado final é uma aquarela variada de gêneros e estilos: musical, ação, comédia, drama; e que alterne o mais puro e sentimental romantismo exacerbado com a ação mais trepidante, tudo isso entremeado por grandiosas coreografias, cenários ricos, e canções de um curioso universo “pop hindu”, cantadas pelos próprios atores.

É algo muito mais próximo do “kitsch” do que o que comumente se convencionou como verdadeiramente artístico do ponto de vista cinematográfico. E, como alguns críticos já assinalaram, é justamente esse aspecto “kitsch” que pôs Bollywood na moda e aproximou esse cinema a alguns espectadores do resto do mundo. E que trouxe, por exemplo, alguns de seus filmes para o Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro, em 2004 (mas ainda com pouca procura por parte do público carioca).

Ou seja, aos poucos está deixando de ser uma excentricidade, ou uma raridade, ter acesso a essas cinematografias “satélites”, por assim dizer, ou “marginais” (no sentido de estar fora da circulação do mercado geral). Mas estamos muito, muito longe de efetivamente consumirmos cinema de Bollywood.

A verdade é que em um mundo cada vez mais globalizado, parece que se compreende mais facilmente esse interesse exótico que tem voltado olhares curiosos para o que está acontecendo na indústria cultural da Índia, mesmo que não se conheça a fundo a cultura milenar, a simbologia hindu, as lendas e os mitos daquele

país. Talvez por estarmos vivendo em um mundo cada vez mais globalizado, entenda-se que não é mais necessário ter um conhecimento prévio, cheio de detalhes, para compreender e assimilar diferentes expressões artísticas. Esse gosto pelo “*kitsch*” – visão que obviamente guarda um preconceito contra o cinema indiano, mas que nos aproxima desses filmes – pode ser observado normalmente em muitos outros veículos, que já fazem parte de diversas produções televisivas e musicais, como é o caso das telenovelas e até mesmo de alguns modernos vídeo-clipes. *Kitsh é cult*. Isso para o olhar estrangeiro, bem entendido. Para indianos, Bollywood não é nem *kitsh*, nem *cult*, é *mainstream*, para continuar com estrangeirismos.

De um ponto de vista crítico, porém, há que se dizer enfaticamente que um número muito grande de filmes da indústria de Bollywood não passam de meros vídeo-clipes de três horas de duração, muito mal rodados, com um uso viciado do “zoom” e de mudanças de cor na imagem, e com péssima edição. Não é o que acontece com alguns filmes que têm acertos e detalhes magníficos, como por exemplo, *Dil Se* (1998), de Mani Ratman. O filme tem belíssimas coreografias e músicas muito bonitas, além de cenários e locações naturais belíssimos, tudo isso com uma fantástica fotografia. Mas é uma exceção; e o que se quer nesse momento é analisar e tentar descobrir como é esse cinema de Bollywood e que influência social ele tem.

É difícil definir uma causa única para a expressiva expansão do cinema popular na Índia, mas já se pode notar que ele começa a atravessar fronteiras e a exercer uma influência significativa em outras cinematografias e outros modos de expressão artística. Esse momento do cinema indiano chama a atenção para um cinema ainda não explorado, que parece estranho para a mentalidade ocidental por sua bagagem

cultural, mitológica e religiosa, inacessível e irreconhecível para o espectador menos preparado. Ou seja, aquele cinema que é extremamente popular na Índia, e de pouco valor artístico para a intelectualidade, requer um amplo estudo sobre a história da sociedade indiana para ser completamente entendido no Ocidente (isso para ser completamente entendido, e não para ser apenas consumido, como já foi dito).

Não obstante, já é comum que em grandes cidades europeias como Londres ou Barcelona, por exemplo, com forte presença de imigrantes de todos os países, existam salas dedicadas exclusivamente ao cinema de Bollywood, tanto para o imigrantes indianos e de países como Paquistão ou alguns africanos, que vão assistir ao seu cinema (já que, como vimos, Bollywood tem influenciado outras cinematografias no mundo), como também para ocidentais que assistem por curiosidade, além de uma parcela especial de espectadores europeus que cada vez mais se entusiasmam com as superproduções indianas.

Como vimos, esse é um cinema que mistura diversos gêneros em uma mesma obra, tendo uma linguagem diferente do cinema ocidental. Ele mistura amor, ação, emoção, tradição, mistério, mitologia, identificação com personagens e com a própria nação, tudo isso rodeado por uma ambientação calcada na grandiosidade. Pode-se afirmar, então, simplificando ao máximo, que esse é um cinema de variedades basicamente. Se aproximando até mesmo da idéia de um cabaret filmado ou dos espetáculos de teatro de variedades do século passado. Aliás, já que se falou cabaret filmado, uma prova do crescimento de Bollywood aos olhos do mundo, e de sua influência, é o sucesso do filme *Moulin Rouge*. O musical americano é supercolorido, tem ritmo acelerado, fala de amor, tem piadas, tem ação, tem um herói, uma mocinha

apaixonante. E foi um sucesso até nas indicações para o Oscar... Falou-se em resgate da tradição dos musicais americanos, mas, com aquela estética, talvez seja mesmo um resgate, ou um flerte, com os musicais orientais. Claro que essa influência não é tão significativa, já que não é nada numerosa. Mas é no mínimo irônica...

Voltando à linha de pensamento anterior, Bollywood é mais que cinema de variedade. É um cinema em busca da totalidade: quer incluir tudo, todos os gêneros e aspectos da vida, agradar a todos, mesmo diante da variedade cultural indiana, e que quer ser a expressão total da vida, do país e de seus habitantes.

Ou seja, o cinema popular indiano desenvolve como nenhum outro cinema do mundo uma série de clichês e de elementos invariáveis que se repetem incessantemente, como séries, como verdadeiros clones, em praticamente todos os seus filmes. É a “fórmula” que foi encontrada e que parece que será usada até que se crie outra (não que outra forma esteja efetivamente sendo buscada em Bollywood). Nesse sentido, é curioso que, apesar das ambições de alguns diretores por um cinema de qualidade e de autor, muitos deles não dispensam nunca os números musicais e as coreografias. Essa é uma característica formal e estética que ficou ali, na sua consciência criativa, desde o início do cinema falado e que chegou a eles através do teatro folclórico. E que, portanto, representa uma faceta cultural valiosa. As músicas coreografadas adquirem uma importância vital para eles, e não é fácil livrar-se delas. E, talvez, nem seja efetivamente necessário, já que apenas a presença de um número musical não desqualifica por si só (mas tampouco justifica) a qualidade artística de um filme.

Por outro lado, em mais uma característica que se assemelha ao teatro de variedades, o documentário *Larger than life*, já mencionado neste trabalho, mostra várias cenas captadas dentro das salas de cinema da Índia. O resultado é uma curiosa experiência: uma multidão sentada em seus assentos, com maioria de homens (quase 90 % dos espectadores indianos são homens), vociferando, assobiando, apontando ou cantando junto com a seqüência que está sendo projetada na tela. O documentário faz uso, portanto, de um recurso já utilizado por outros cineastas para mostrar a reação do público diante da sétima arte, muitas vezes com a intenção de se fazer rir e insinuar o ridículo da situação. Mas não é dessa forma que devemos encarar a reação da platéia indiana, já que toda essa expressividade é prova da paixão desmedida que eles têm por seu cinema, incentivando a seus heróis, vaiando os vilões, ou protestando se uma cena por acaso ultrapassar algum limite moral, o que não costuma ocorrer, pois o cinema em Bollywood evita mostrar o contato sexual entre os personagens. No máximo serão mostradas insinuações entre os atores. O ato sexual em si é representado através de uma coreografia mais ou menos sensual, em uma metáfora cujo objetivo não é artístico, mas de censura mesmo.

Esta identificação com os protagonistas, e a admiração, é a mesma que durante os primeiros anos do cinema indiano era devotada aos mitos e deuses dos livros sagrados, que eram transportados para a grande tela. Então, o que aconteceu para que ocorresse tal transposição de papéis? Basicamente, isso ocorreu porque as estruturas desse sistema criador de ícones e ídolos de Bollywood estão tão bem cimentadas e construídas que as estrelas desse cinema são consideradas verdadeiras deidades a se adorar. Parece um exagero, mas a realidade é que esses atores são

adorados como deuses, nos moldes de uma paranóia coletiva. Nem é preciso dizer que, no Ocidente, esses atores são perfeitos desconhecidos, mas em seu país cobram cachês milionários e são a imagem de inúmeras marcas comerciais de todo o tipo de produtos. São artistas como Shahrukh Khan, Manisha Koirala, Kajol ou Raveena Tandon (uma atriz veterana, de voz poderosa, que já atuou em centenas de filmes), que cantam, dançam, atuam e, em geral, faz o que lhes é pedido. Costumam gravar vários filmes por ano e são autênticos ídolos dos adolescentes.

As mulheres protagonistas estão totalmente igualadas ao homem; são tidas como deusas e pelo ideal absoluto de beleza, puras, intactas e intocáveis, milagres da natureza, que devem ser cercadas de luxos, envoltas em majestosas sedas e magníficas jóias. Devem ser amadas e respeitadas eternamente, porque elas são, por sua vez, a fonte do amor, do prazer e da procriação. O herói deve lutar por ela, salvá-la dos perigos e amá-la infinitamente. Claro, ele também está disposto a morrer por ela, mas isso raramente acontece, porque quebraria a “fórmula” e não se enquadraria com o *happy ending* tão comum e esperado nas obras de Bollywood.

É surpreendente e também paradoxal que a mulher no cinema receba um tratamento de veneração absoluta em um país como a Índia, em que as mulheres quase não são levadas em conta no cotidiano do país, e são vítimas de um forte machismo. A mulher é uma deusa nas telas, mas na vida real não é nada assim, pois uma população de quase 500 milhões de mulheres indianas ainda sofrem o desprezo de ser cidadãs de segunda classe: é vetada sua entrada em diversos lugares

públicos⁹, e elas são discriminadas em alguns direitos básicos como cuidados sanitários, a educação pública, a alimentação e o trabalho digno. A Constituição ampara as mulheres legalmente, mas na prática elas são condenadas ao ostracismo e são relegadas, em sua maioria, ao trabalho doméstico. E isso não é nada, em comparação com uma das práticas mais habituais, de assassinato de fetos e bebês do sexo feminino. O chamado aborto seletivo é a interrupção proposital da gravidez exclusivamente pelo fato do bebê ser do sexo feminino. Chega-se a discutir na Índia de hoje a proibição dos testes que informam o sexo do bebê, para tentar evitar esses casos, que são milhares na grandiosa população indiana, especialmente nas regiões mais pobres. Mas é ainda mais grave o chamado infanticídio feminino. A preferência por um filho do sexo masculino faz com que as mães abandonem suas filhas para que elas morram de fome, ou as assassine diretamente através de afogamento ou envenenamento.

Dá o que pensar saber que o cinema de Bollywood existe dentro desse contexto, criando assim um território separado, de tal forma que se estabeleça uma fantasia, uma irrealdade, um mundo impossível e fantástico, no qual se esqueçam situações como as descritas acima. Talvez a pergunta mais pertinente seja: como é possível tanta hipocrisia social ou uma cegueira de tamanha magnitude que permita uma contradição tão exposta e absurda?

Provavelmente isso acontece porque o cinema popular é um reflexo da sociedade, no sentido de mostrar o que as pessoas querem ver, proporcionando assim uma evasão de temas incômodos. É a psicologia social, a idéia de desejos do

⁹ Em algo tão comum como um cinema, são os homens, como foi dito anteriormente, que freqüentam as salas de

inconsciente coletivo que explica essa situação. Mas ao mesmo tempo, é a contraposição de um reflexo, posto que, como vimos até agora, no cinema de Bollywood não existe estrutura social alguma, é tudo uma fantasia. É um cinema que mostra riqueza quando na realidade há pobreza e idolatria a uma mulher que é defenestrada diariamente do convívio social. Os encontros amorosos e os jogos de sedução aparecem como uma luta, como uma confrontação de sexos. Uns tomam e outros dão, e vice-versa, em uma estratégia na qual a mulher joga em um nível semelhante ao do homem; e, em algumas ocasiões, em um nível superior, já que elas teriam um âs escondido nas mangas: elas seriam (e teriam consciência disso) o grande objeto de desejo, idolatradas e amadas pelo homem no cinema. Mas na vida real na Índia, diferentemente do que o cinema nos apresenta, fica claro que é o homem que exerce o papel dominante nos relacionamentos. Não se estabelece, portanto, a relação de igual para igual que se poderia esperar diante dos filmes de Bollywood. Não há confrontação de sexos, e sim, autoridade, hierarquia e domínio de um sexo em relação ao outro.

Mas nós já sabemos que o cinema popular hindu não se caracteriza precisamente por sacudir e instigar consciências. Temos que buscar o cinema de autor feito em Bollywood para encontrar as honrosas exceções a que nos referimos anteriormente, como por exemplo, *Bombay* (1995) de Mani Ratman, a história de amor de um jovem hindu com uma jovem muçulmana, marcada por conflitos violentos entre fiéis de cada uma dessas religiões na Bombaim de 1992; ou os filmes de Mira Nair, *Salaam Bombay* (1988), *Mississippi Masala* (1990), o choque de culturas de uma família

exibição. Representam 90 % do público médio de cada sessão.

hindu que emigra à União Européia, ou *Kama Sutra* (1997), um relato que analisa as relações de amor e amizade através dos jogos sexuais, *Um Casamento à Indiana* (2001) e outros filmes como *Lajja* (2001), de Rajkumar Santoshi, um drama sobre quatro mulheres que tentam sobreviver em um mundo de homens. Esse filme é uma superprodução que tenta imitar o estilo norte-americano, mas que acaba surpreendendo por ter uma temática feminista discutida por quatro protagonistas mulheres. E ainda *Chandi Bar* (2001), de Madhur Bhadankar, uma tentativa sincera e arriscada de se fazer um cinema independente, sem músicas, nem coreografias, nem finais felizes, que oferece um relato realista (ou até mesmo pessimista) de um prostíbulo de Bombaim.

A diretora Mira Nair chegou a dizer:

Alguns filmam para que o espectador tenha um momento agradável em uma tarde de domingo. Eu não. Deixo isso para os outros, ainda que eu não os condene. Mas só posso filmar temas que me comovam profundamente e que me façam vibrar. Me atraem as idéias que provocam e que dão uma visão diferente do mundo.¹⁰

Essa citação é uma verdadeira declaração de intenções da autora de *Salaam Bombay*, *Kama Sutra* e *Um Casamento a Indiana*, filme que obteve o Leão de Ouro em Veneza, e algumas críticas desiguais ao redor do mundo.

¹⁰ Entrevista citada.

Essas obras mencionadas, entre tantas outras, como *Bandit Queen* (1994), de Shekhar Kapur, adquirem uma especial relevância por tratarem de temas diferentes, aspectos e problemas sociais. Esses pontos de vista e o tratamento que esses filmes recebem são radical e antagonicamente diferentes do que se vê habitualmente nos filmes típicos de Bollywood, que prezam em seguir a tradição hindu.

5 Três faces do cinema na Índia

5.1 Satyajit Ray

Um dos primeiros expoentes do cinema indiano surgiu logo na metade século XX. Satyajit Ray marcou seu nome no rol dos maiores diretores de cinema do oriente, e também do mundo, e é certamente o maior nome da sétima arte na Índia. Até hoje aquele país não viu nada que se iguale em qualidade às obras de Satyajit Ray. Com uma influência tão marcante logo na década de cinquenta do século passado, que se fez presente no cinema de vários contemporâneos de Ray, é no mínimo curioso perceber que um cinema marcado muitas vezes por restrições orçamentárias mas premiado mundialmente por sua qualidade artística tenha evoluído para uma indústria cinematográfica riquíssima mas de pouco valor artístico no que concerne a crítica ocidental.

O primeiro filme de Ray deu origem a aclamada Trilogia de Apu, que conta a história de vida de um menino pobre da zona rural indiana. Crítica social, algo que falta na Bollywood de hoje, é pouco para descrever os filmes da famosa trilogia de Ray. *Pather Panchali* expõe toda a ferida indiana: fome, miséria, falta de infra-estrutura, abismo social. Mas ainda assim Ray conta uma história poética, recheada de bom humor, de simbolismos. A narrativa evoluiu lentamente; e apesar de haver alguns saltos no tempo, eles se dão de forma a não interferir no ritmo do envolvimento do espectador com a família mostrada na tela. O pai da família é Harihar, um sacerdote que deixa sua mulher, Sarbajaya, cuidando da filha, Durga, de uma tia avó muito idosa, e do recém-nascido Apu, porque está sempre fora, trabalhando. As crianças vão

crescendo, descobrindo-se inferiores aos vizinhos que têm um pomar só para eles e podem comprar doces dos vendedores ambulantes – luxos impensáveis para a família de Apu. Enquanto isso, a anciã vai definhando aos poucos, esquecida, numa dura crítica à situação do idoso em um país que não sabe cuidar de seu povo.

O espectador vê tudo isso de dentro. Não é como se estivéssemos assistindo a uma ficção qualquer. Ray põe a câmera no centro dos acontecimentos daquela família de uma forma tão íntima que o público se sente ambientado, presente, testemunha. A maior prova disso é o fato da Trilogia de Apu ter sobrevivido até hoje. Ray fez em 1955, em pleno Oriente, uma obra falada no idioma hindi capaz de tocar quem assiste hoje, no século XXI, aqui no Ocidente. Talvez aí esteja a principal diferença do cinema indiano feito por Ray em relação ao cinema de Bollywood: a sobrevivência. A indústria que despeja 900 filmes inéditos por ano no mercado não consegue produzir nenhuma obra capaz de ultrapassar a barreira do tempo, da língua ou da eterna barreira que separa Ocidente e Oriente.

Um traço marcante da trilogia de Apu é a morte, que sempre ronda a vida do menino, lembrando-o de que é um milagre que ele esteja ali. O normal seria que aquela vida não tivesse vingado, que ele tivesse morrido vítima de alguma doença, de fome, ou das intempéries do clima chuvoso das monções indianas. O menino Apu vê a morte de sua pequena irmã e de sua tia-avó logo no primeiro filme. No segundo filme, o adolescente Apu perde o pai, a maior referência para um menino indiano, que comumente segue os passos profissionais dos seus ancestrais. E no terceiro capítulo da saga, o jovem Apu perde sua mãe e também sua esposa.

A trilogia acompanha o crescimento de um rapaz, sua tentativa de ascensão social (com algum sucesso através dos estudos, em uma escola onde mulheres não seriam bem-vindas.), mas é mais que isso: é o relato de um jovem perdido no mundo, esmagado pela própria vida, tateando cegamente em busca de si mesmo. Esse tipo de sentimento se dá ambientado por todas as tradições, crenças e limitações da Índia da metade do século passado, mas por essa busca ser uma questão universal eterniza no público sua força, suas questões, ultrapassando assim as barreiras já mencionadas.

Não se está cobrando aqui que todo filme indiano seja uma obra-prima como os filmes de Satyajit Ray. Isso, claro, seria impensável, até porque mesmo as cinematografias que regularmente produzem filmes marcantes sofrem com comparações àquilo que foi produzido anteriormente, por grandes gênios do cinema desses locais. Mas é interessante notar as radicais diferenças de linguagem, e a análise comparativa é valiosa.

5.2 Sanjay Leela Bhansali

Tomemos o exemplo de um dos maiores sucessos do cinema de Bollywood recente: a refilmagem de *Devdas*, o filme mais caro já produzido na indústria indiana. A história é um marco no cinema indiano mesmo antes dessa última e rica versão. O filme é baseado (assim como a maioria dos filmes de Bollywood, como foi falado) num clássico texto indiano, um romance popular de Saratchandra Chatterjee, escrito em 1917, e para o olhar ocidental é muito semelhante, mais uma vez, a um “Romeu e

Julietta”. A trama se passa em 1920, em Calcutá, onde Devdas e Paro, apaixonados desde crianças, têm que viver um amor impossível por causa de arranjos familiares. O sofrimento do casal se alonga por 184 minutos, metragem comum para um filme de Bollywood, que dificilmente dura menos que três horas. Devdas se entrega ao alcoolismo, Paro é prometida a um aristocrata bem mais velho do que ela. Enfim, o romance tem tudo para dar errado e o sofrimento do casal é o sentimento mais forte da história. Ou pelo menos seria, já que o filme é puro deslumbramento visual. A trama de *Devdas* é marcada por uma narrativa mágica, quase onírica, muito diferente do que o cinema aplaudido de Ray costumava fazer, mas bem próximo do que seus contemporâneos tentam ser. *Devdas* é tudo o que Bollywood gosta de ser: grandioso, rico, majestoso (o palácio principal do filme, com 180 pilares, levou sete meses para ficar pronto), tem uma direção de arte magnífica e uma fotografia de fazer inveja a muitos filmes ganhadores de Oscar por aí. Essa magia toda faz com que toda a infelicidade dos personagens se dilua, como se a tristeza do homem pudesse ficar menor quando diluída em números musicais e muito dourado refletindo na cara do espectador. *Devdas* é quase uma ópera por sua grandiosidade, deixando de ser um drama, já que segue a fórmula consagrada em Bollywood: histórias singelas intercaladas por músicas com atores capazes de derreter o coração do grande público, riqueza de figurinos e, até mesmo, a sinceridade de um conto de fadas ao qual o elenco se entrega. Para a crítica brasileira Susana Schild, em artigo para o site críticos.com.br, *Devdas* segue a mesma linha que o carnavalesco Joãozinho Trinta: quem gosta de miséria é intelectual, o povo (que no caso da Índia é astronômico) gosta mesmo é de luxo e beleza. E o filme foi pensado milimetricamente para agradar

ao público, com os atores que são grandes estrelas na Índia. *Devdas* foi muito premiado no país, justamente por causa de sua beleza extravagante até mesmo para os padrões de Hollywood. Mas a complexa realidade indiana, as nuances de sua sociedade fragmentada, tudo isso passa longe dessa superprodução Bollywoodiana.

5.3 Mira Nair

É num ambiente de total sucesso do formato pré-moldado dos filmes de Bollywood que surge, como já foi dito, a diretora Mira Nair. É interessante notar que Mira, apesar de estar relacionada ao cinema de exceção da Índia, parece cada vez mais estar buscando um meio termo entre as cores e a beleza de Bollywood e a crítica social no cinema. *Um Casamento à Indiana*, que mostra os preparativos de um típico casamento indiano, previamente arranjado pelas famílias envolvidas, e a chegada a Nova Deli de vários membros dessas famílias, tem alguns elementos bastante relevantes, além do fato de ter sido tão premiada. Um deles é o fato de que a diretora mostra dessa vez os indianos ricos, vindos do Texas, de vida boa e confortável, e que não falam hindi, mas apenas inglês. O idioma hindi só é falado pelos empregados da casa, que são de classes mais baixas. Essa fato é relevante pois serve de argumento para os críticos do filme. Há quem diga que Mira Nair pretendia fazer um filme que mostrasse a vida e os costumes da sociedade indiana, mas só o que se vê são grandes casas, campos de golfe... A verdadeira sociedade e a miséria das ruas só

aparecem em tomadas rápidas, cenas de transição, nas quais se vêem as ruas e a vida diária urbana.

Também não se viu com bons olhos a justificativa da aceitação do casamento arranjando pelos patriarcas como uma tradição, algo “correto”, que não pode ser mudado. Nesse sentido não parece que haja denúncia e nem fiel reflexo de algo, e sim uma exaltação e aceitação de valores tradicionais, o que é uma surpresa ao se levar em conta a trajetória da diretora. Pode-se pensar, porém, que se trata de um recurso irônico da diretora, e que isso permite que o próprio público elabore o seu discurso crítico ao perceber que aquilo não está retratando o cotidiano da Índia. Não se poderia, portanto, interpretar ao pé da letra o que está sendo mostrado no filme.

Um dos acertos do filme foi o uso da temática dos preparativos do filme como pano de fundo para diversas subtramas e a forma pela qual o verdadeiro acontecimento (o casamento em si) vai passando para um segundo plano, até que se esquece quase por completo quando se introduz o tema da pedofilia, com o caso da jovem sobrinha traumatizada pelo abuso infantil.

Um Casamento à Indiana é um momento peculiar de uma diretora que realizou vários filmes polêmicos que causaram estragos na época de seu lançamento, como *Kama Sutra*, um filme que foi dificilmente digerido em um país no qual, contraditoriamente, o sexo se relaciona com a divindade e se aceita como algo natural e espontâneo da própria vida, com toda a iconografia sexual que a Índia possui, mas que, no entanto, tem sua exibição nas telas fortemente censurada; e *Salaam Bombay*, pelo qual foi acusada de focar excessivamente na miséria da Índia. Mira Nair já

enfrentou vários processos judiciais relacionados com os seus filmes, devido a censura e impedimentos de que as obras fossem exibidas em seu próprio país.

Um Casamento à Indiana tem música, cor, dança, riqueza. Mas é diferente do formato de vídeo-clipe de um filme qualquer de Bollywood. É uma comédia de intimidades, que põe o espectador dentro de uma família com uma habilidade estética semelhante a que Ray tinha quando nos convidou a entrar na família da Apu. Depois das críticas ferrenhas, talvez a diretora Mira Nair esteja encontrando o meio termo ideal entre o apelo ao público e preocupação artística.

6 Conclusão

Perguntou-se anteriormente como era possível tal contradição no que se trata da questão das mulheres na sociedade indiana e na tela, e tantas outras questões paradoxais no incrível mundo de Bollywood. Jyotika Virdi, autor de um estudo intitulado *The Cinematic ImagiNation*¹¹, lança uma teoria que se ajusta com exatidão à resposta que buscamos. Assim como o homem (o herói, o bem) e o vilão (o mal) se constroem por oposição de um frente ao outro no cinema indiano (e como acontece em toda a literatura e no cinema, o mal é antagonista do protagonista, como não podia ser diferente), Virdi afirma que após conseguir a independência do Reino Unido (o que se entendeu como uma vitória da revolução burguesa), o conceito de nação nova idealizada se instalou na mente dos indianos de uma forma quase eufórica, para comemorar o fim do colonialismo, de modo que se criou todo um imaginário nacional. Dentro desse imaginário está gravado, incrustado até, a figura feminina idealizada (que já vinha assim, idealizada, desde as histórias mitológicas dos textos sagrados e das lendas). Além disso, o autor afirma ainda que essa idealização da condição da mulher hindu teve um lugar de destaque no que se refere ao debate sobre o lugar que ela deve ocupar na sociedade e na família. Se fizermos, portanto, segundo propõe o autor, uma relação entre “nação idealizada” e “mulher idealizada”, na qual a mulher seria o símbolo da nação, se entende que a figura do homem apareça como o ideal do heróis que salva sua namorada, seu amor, ou seja, que resgata a nação do perigo.

¹¹ Virdi, Jyotika, *The Cinematic ImagiNation. Indian popular films as social history*. Rutgers University Press. N. Brunswick, N. Jersey, London.

Virdi propõe uma hermenêutica dos textos narrativos cinematográficos para a análise de todos os aspectos do cinema popular hindu como história social. Sem dúvida houve um cinema colonialista e outro “pós-colonialista” e é certo que esses cinemas criaram, ou reforçaram, uma idéia de nação como unidade mítica, como uma grande família. Depois da independência se produziu uma fascinação imensa com a idéia de uma nova nação. O cinema, que na Índia é o elemento cultural dominante não ficaria à margem, obviamente, oferecendo a já citada fuga e um prazer diante da cruel realidade. A idéia mítica de nação que se estabeleceu na coletividade requer uma série de mitos, arquétipos mitológicos, provenientes da própria identidade cultural e religiosa. Ou seja, é a cultura que produz a nação, ou o conceito de nação; e a influência do cinema indiano é muito maior que qualquer outro meio de comunicação no que diz respeito à formação da nação dentro de um novo Estado.

Esse é um aspecto interessante porque agora os estudiosos de cinema do mundo estão cada vez mais voltando sua atenção para uma série de cinematografias nacionais, paralelas, marginais, sendo muitas delas pertencentes a nações pobres, jovens, e de pouca visibilidade no cenário internacional. Esse interesse atual por um outro eixo de cinema mundial, especialmente sobre o eixo oriental, pode estar relacionado a curiosidade que o étnico adquire em um cultura cada vez mais globalizada. Esse cinema nos ajuda a criar uma visão própria de outros países. O cinema de Bollywood é, principalmente (e quase exclusivamente), um cinema nacional, de expressão nacional, e que se mostra como a identidade de um país inteiro (muito mais nacional do que o outro sistema de indústria de cinema conhecido por nós, o de Hollywood). No cinema popular da Índia, a trama, a situação, a ação e o desenlace são

criados por uma espécie de imaginação social coletiva. É verdade que se trata uma imaginação forjada, programada; mas ainda assim é uma imaginação coletiva.

Claro que Bollywood não é apenas cinema trivial, exclusivamente popular ou sem importância. Mas é um cinema que representa a vitória da hegemonia burguesa diante das diferenças de classes e castas, que historicamente criam tensões na convivência e na formação de um conceito de nação.

Um belo exemplo para demonstrar essa característica é *Lagaan*, de 2001, dirigido por Ashutosh Gowariker, um filme esplêndido ambientado na época colonial e que conta a história de uns camponeses que se disputam o pagamento dos impostos exigidos pelos ingleses em uma partida de cricket. Logo de início, apenas a idéia de unir cinema de estilo colonial e cricket já é por si só uma forma de se despertar sentimentos nacionais e patrióticos. E o filme, se é que havia alguma dúvida, acabou sendo um grande sucesso. Talvez excessivamente longo (dura quase 4 horas), o filme apresenta camponeses humildes numa competição com seus inimigos ingleses e com a possibilidade de superar uma injustiça social através do esporte nacional. Maior reunião de mitos e símbolos nacionais era impossível. Ele apela a sentimentos e convicções muito profundas da população indiana.

Lagaan é um relato épico que ganhou uma infinidade de prêmios e nos ajuda a entender o caráter especial e único do cinema indiano, que tem a capacidade de ajudar a configurar dentro do social (ou melhor dizendo, apoiando-se nele) a idéia de uma nação e construir o imaginário nacionalista.

Essa ideologia nacionalista vai sendo formada muito por causa do cinema. Sua popularidade é tanta que a imensa população indiana tem sempre os filmes como um

produto em comum a eles. Já foi dito que é inquestionável que os filmes seguem uma fórmula quase infalível e desenvolvem uma série de variáveis pré-programadas que vão se repetindo sempre. É como se a trama, a situação, a ação e seu desenlace criem e sejam criados por uma espécie de imaginação social coletiva.

Bollywood vai criando, construindo, sem se dar conta, um modelo de nação através de um emaranhado complexo de metáforas e discursos variados. E o cinema rodado em idioma hindi, além disso, goza de um status especial, porque a língua é entendida pela maioria e é popularmente aceita.

Tudo o que tenha a ver com o termo “nacional” se relaciona com um sentir emocional pela nação compartilhada por toda a sociedade indiana. Mas não se deve pensar que Bollywood está relacionado a um cinema exclusivamente popular, porque isso implicaria um série de conotações negativas. O cinema representa uma vitória e a hegemonia da burguesia frente as diferenças de classes e castas, que só geram tensões no seio da convivência de uma nação. Os conflitos começam já no conceito de família e continuam com a luta homem-mulher. Os papéis de herói e heroína são idéias absolutas e abstratas acerca do masculino e do feminino da Índia, e no desenvolvimento do Estado; As vantagens públicas e econômicas dos homens se mantêm no âmbito privado, enquanto a emancipação da mulher, que segue sendo um debate necessário em países como esse, foi o principal movimento social de reforma na Índia colonial no século passado. O cinema indiano passou por cima dessas diferenças com a idéia de uma nação unificada e com a mulher como seu símbolo idealizado.

Esse cinema popular unifica o que não se encaixa, estabiliza o que não é parado. Já falamos da contradição da mulher na tela e na vida real, mas outras discriminações da sociedade indiana também preocupam, como aquela contra a minoria muçulmana ou às castas inferiores, pelas quais o cinema indiano historicamente passou andando nas pontas dos pés. *Bombaim*, de Mani Ratman, com o casal interreligioso e a violência entre muçulmanos e hindus é destoante. Questionamentos começaram a acontecer nos filmes de Raj Kapoor desde os anos cinquenta (como em *Bobby*, de 1973, mais uma história de amor proibido que conta as dificuldades do relacionamento entre um hindu e uma cristã).

A classe social, o conceito de classe, sempre é fonte de conflito. Não é de se estranhar que isso ocorra em uma sociedade marcada tremendamente pela divisão de castas e etnias. E o cinema foi, de um modo geral, sempre muito cuidadoso com esse aspecto (como com a já citada auto-censura, por exemplo), e especialmente com o assunto do amor entre diferentes castas. Até hoje, os conflitos sociais e familiares possuem um papel extremamente importante na Índia, com tamanho potencial de conflitos. E o cinema continua sendo um reflexo da expressão social, mas que não é vista no produto final exibido na tela. É um reflexo prévio, que não está no produto e sim apenas no ambiente gerador dessa indústria.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. & MARIE, M. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003

COOPER, Darius. *The Cinema of Satyajit Ray: Between Tradition and Modernity*. Cambridge Studies in Film, 1999.

GARDNIER, Ruy. *Um Casamento à Indiana, de Mira Nair*. Artigo publicado em <http://www.contracampo.com.br/31/umcasamentoaindiana.htm> , Acesso em 12 de outubro de 2004.

KASBEKAR, Asha. "An introduction to indian cinema" ; in *An introduction to film studies* edited by Jill Nelmes - 2nd ed. New York: Routledge, 1999.

NAIR, Mira. *ZetaFilms Interview*. Entrevista publicada em <http://www.zetafilmes.com.br/interview/miranair.asp?pag=miranair> . Acesso em 20 de setembro de 2004.

NAIR, Mira. *Entrevista concedida a Ethirajan Anbarasan e Amy Otchet*, publicada em http://www.unesco.org/courier/1999_11/sp/dires/txt1.htm. Acesso em 10 de outubro de 2004.

COLÓN, Sangro P. *Teoría del montaje cinematográfico: textos y textualidad*. Universidad Pontificia de Salamanca, 2000.

SCHILD, Susana. *Deslumbramento Visual*. Artigo publicado em http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?secoes=&artigo=431 acessado em 11 de outubro de 2004.

VIRDI, Jyotika. *The Cinematic ImagiNation – Indian Popular Films as Social History*. Rutgers University Press. London, ?

VÁRIOS, *Historia Universal del Cine*. Ed. Planeta. Barcelona. 1990.

?, *Índia Hoje*, publicado em <http://pascal.iseg.utl.pt/~cesa/india.html#2>. Acesso em 11 de outubro de 2004.

?, *Consulado Geral da Índia*, publicado em http://www.indiaconsulate.org.br/comercial/p_empresarios_brasileiros/InfobrimNew.htm. Acesso em 11 de outubro de 2004.

?, *Veer Zaara – Planet Bollywood*. Artigo publicado em <http://planetbollywood.com/Film/VeerZaara/>. Acesso em 5 de novembro de 2004.

?, *The Apu Trilogy*. Artigo publicado em http://www.satyajitray.org/about_ray/apu_trilogy.htm. Acesso em 4 de novembro de 2004.