

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO JORNALISMO

BIBIANA NILSSON

A REPRESENTAÇÃO DO HERÓI NO FILME “3 IDIOTAS”

Porto Alegre – RS

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HAB. JORNALISMO

Bibiana Nilsson

A REPRESENTAÇÃO DO HERÓI NO FILME “3 IDIOTAS”

Monografia apresentada como requisito parcial
para a obtenção de título de Bacharel em
Comunicação Social: Jornalismo da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul

Orientadora: Profa. Dra. Miriam de Souza
Rossini

Porto Alegre – RS

2013



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC
(Trabalho de Conclusão de Cursos) intitulado.....
.....
.....,
de autoria de,
estudante do curso de.....
....., desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, de de 20.....

Assinatura:

Nome completo do **orientador**:

RESUMO

O presente trabalho propõe analisar a representação do herói no filme “3 Idiotas” (*3 Idiots*, 2009), dirigido por Rajkumar Hirani, buscando investigar em que medida essa representação reforça ou rechaça valores típicos à cultura indiana. Buscamos contextualizar a Índia contemporânea e seus embates entre uma tradição milenar e uma modernidade recente, com base em uma pesquisa que contemplou a história da Índia Pré-Independência, a partir de textos de Florência Costa e Voltaire Schilling e uma apresentação da cultura indiana através de suas dimensões culturais, de acordo com a teoria proposta por Geert Hofstede. Também apresentamos um panorama da história e principais características do cinema indiano, com base em Frantzesco Balerini, Derek Bose, Ramachandra Guha, Edgar Morin, entre outros. Em seguida, apresentamos as definições de herói e anti-herói, e investigamos a representação tradicional do herói indiano, influenciado diretamente por textos épicos clássicos com *Mahabharata* e *Ramayana*, a partir de adaptações desses textos e com base nas obras de Joseph Campbell, Cristoph Vogel, Victor H. Brombert e Tejaswini Ganti. Posteriormente, através da análise da narrativa fílmica, analisamos a figura central da obra, problematizando sua representação com relação às questões culturais que são traduzidas pela narrativa cinematográfica em questão. Com base nessa análise, observa-se a ocorrência de características heroicas e anti-heroicas (sob contexto cultural indiano), que enriquecem a representação do protagonista, ao mesmo tempo em que suscitam entre os espectadores o debate a respeito de questões delicadas à sociedade indiana. Discute-se, ainda, de que forma essa combinação herói/anti-herói pode ter contribuído para os processos de identificação do público com o personagem e o próprio filme, refletindo os embates entre tradição e modernidade que marcam a transitoriedade pela qual vem passando a cultura indiana.

Palavras-chave: Índia - Cultura Indiana - Dimensões Culturais – Tradição – Modernidade - Cinema – Bollywood – Herói - Anti-herói - Aamir Khan – Rajkumar Hirani – Vinod Chopra

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Trote e chegada de Rancho ao ICE.....	62
Figura 2: Rancho discute o conceito de “máquina”	67
Figura 3: Discussão entre Rancho e Vírus.....	71
Figura 4: Como surgiu o mantra <i>All is well</i>	72
Figura 5: Rancho defende que cada um siga seu talento.....	74
Figura 6: Religião no Campus.....	75
Figura 7: Casamento de Mona.....	78
Figura 8: Rancho e Pia discutem.....	80
Figura 9: Reencontro de Rancho e Pia.....	81

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	07
2. A CULTURA INDIANA	13
2.1 BREVE HISTÓRIA DA ÍNDIA PRÉ-INDEPENDÊNCIA.....	13
2.2. CURRY CULTURAL	15
2.3 A ÍNDIA EM DIMENSÕES CULTURAIS.....	17
2.3.1 Distância Hierárquica	18
2.3.2 Individualismo X Coletivismo	19
2.3.3 Masculinidade X Feminilidade	21
2.3.4 Posicionamento diante da Incerteza (Evasão da Incerteza)	23
2.3.5 Orientação a curto e a longo prazo	24
3. CINEMA INDIANO E BOLLYWOOD	26
3. 1 HISTÓRIA.....	26
3.2 CARACTERÍSTICAS.....	28
3.3 ESTRELAS.....	31
3.4 BOLLYWOOD X HOLLYWOOD.....	33
4. HEROIS	36
4.1 DEFINIÇÃO E CARACTERÍSTICAS.....	36
4.2 ANTI-HEROI.....	39
4.3 HEROI INDIANO CLÁSSICO: RAMAYANA E MAHABHARATA.....	41
4.4 HEROIS DE BOLLYWOOD.....	48
5. ANÁLISE	51
5.1 APRESENTAÇÃO DA OBRA.....	51
5.2 ENREDO.....	54
5.3 AAMIR E RANCHO.....	58
5.4 RANCHO.....	60
5.5 AS MISSÕES DE RANCHO.....	66
5.5.1 Missão: Mudar o sistema de ensino	67
5.5.2 Missão: Desconstruir o medo de Farhan e Raju	72
5.5.3 Missão: Convencer Pia de que o verdadeiro amor existe	76
5.6 RANCHO: HEROI OU ANTI-HEROI?	82
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
7. REFERÊNCIAS	88
ANEXOS	91

1. INTRODUÇÃO

Foi uma “primeira vez” decisiva. Na verdade, demorou para acontecer — já estava há mais de dois meses na Índia, e nada. Resisti com pude à Bollywood, que aos meus olhos eurocêntricos parecia leviana e menor. No entanto, à medida que *Zindagi Na Milegi Dobara* (Zoya Akhtar, 2011) — em tradução livre: “Você não vive duas vezes” — avançava, minha resistência arrefecia. Até que desapareceu em algum lugar em meio aos verdes olhos do galã Hrithik Roshan, às danças coreografadas do elenco e ao entusiasmo da plateia, da qual eu fazia atuante parte. Final da história: venceu o charme-massala¹ indiano. E começa a história deste trabalho.

Durante os vinte meses em que morei na Índia, tive a oportunidade de assistir a muitos filmes de Bollywood — era, em média, um por semana — e *Zindagi na Milegi Dobara* foi o apenas o primeiro. Evidentemente os filmes em híndi não contavam com legendas em inglês, mas elas eram desnecessárias, na maioria dos casos, para um entendimento mais geral da história. Para a minha sorte, eu nunca ia sozinha ao cinema, o que me presenteava traduções contextualizadas quando necessário e comentários a respeito da vida dos atores-deuses, seus históricos, o cenário, o figurino e, evidentemente, as músicas. Talvez tenha sido justamente a chance de ver os filmes de Bollywood com um olhar indiano emprestado que tenha me feito simpatizar tanto com o tema, a ponto de torná-lo objeto de meu trabalho de conclusão de curso.

Felizmente minha estadia na Índia coincidiu com a comemoração do centenário de Bollywood, o que trouxe às minhas mãos materiais da imprensa indiana acerca do tema, além de discussões e votações para a escolha dos filmes/atores/personagens mais marcantes da história. Foi então que ouvi falar em *3 Idiots* (“3 Idiotas”, 2009), de Rajkumar Hirani, considerado maior sucesso de bilheteria da História de Bollywood².

1 Massala (em inglês: *masala*) é uma mistura de temperos típica da *cousine* indiana.

2 De acordo com levantamento realizado pelo site boxofficeindia.com. Disponível em: <<http://informe.com/go/?domain=boxofficeindia.com&url=http://boxofficeindia.com&keyword=>>>. Acessado em: 3 março 2013

Inspirado no *bestseller* de Chetan Bhagat *Five point someone*³, “3 Idiotas” trata da história da amizade entre Farhan Qureshi (R. Madhavan), Raju Rastogi (Sharman Joshi) e o herói, Rancchoddas Shyamaldas Chanchad (Aamir Khan) — conhecido por “Rancho”. A história de amizade tem como pano de fundo discussões de temas tradicionais e contemporâneos, como relação entre pais e filhos, críticas ao sistema educacional indiano, realização pessoal e, com não poderia deixar de ser, romance complicado. O herói do filme é Rancho, um personagem empático, de passado misterioso, que vai se desvelando ao longo da trama, cujo interesse primordial é aprender — e que justamente por isso questiona corajosamente o *status quo*, desafiando a autoridade máxima da tradicional Faculdade de Engenharia onde estuda.

A opção por analisar, neste trabalho, a figura do herói Rancho é, na verdade, uma tentativa de desvelamento inicial do cinema de Bollywood e suas significações — um universo desconhecido pela maioria dos brasileiros e ignorado pela crítica especializada —, além da *psyche* indiana. Trata-se de um exercício ambicioso e necessário para avançar um primeiro pequeno passo em direção ao cinema indiano e, conseqüentemente, à cultura e à sociedade indiana, tornando-as menos desconhecidas pelo público brasileiro.

Mas, desconsiderando minha experiência pessoal, por que falar sobre a Índia? Segundo Pavan K. Varma (2004, p.2),

No século XXI, de cada seis habitantes do Planeta Terra, um será indiano. A Índia provavelmente emergirá como o segundo maior mercado consumidor do mundo, com uma classe média consumidora que ultrapassa o meio bilhão de pessoas. [...] A diáspora indiana é, após a chinesa, a segunda maior do mundo. [...] Queira o mundo ou não, no novo milênio será difícil não interagir de alguma forma com indianos.

Fale-se bem ou mal, no século XXI será obrigatório falar sobre a Índia. Seja pelo tamanho da população, seja pelo sua pujança econômica, que paulatinamente se aproxima da China. E sabe-se bem que, em tempos de globalização e *softpower*, economia e cultura andam de mãos dadas. Não é imprudente afirmar, portanto, que nos próximos anos a tendência é de que a cultura indiana se difunda mais, graças ao crescente interesse ocidental. Nesse contexto, torna-se extremamente importante um olhar sobre a cultura indiana, em uma de suas manifestações mais genuínas: o cinema.

³ Publicado em 2004, *Five Point Someone* trata da história de três jovens estudantes do Instituto Indiano de Tecnologia (IIT) que não conseguem lidar com o sistema. Suas notas são baixas, o que os rotula como “burros”. Os testes da faculdade, no entanto, não refletem o que os rapazes julgam realmente importante: amigos, amor, sonhos e responsabilidades. O filme questiona, em termos gerais, a importância do sucesso (acadêmico) em comparação com outros aspectos da vida.

Se no Brasil o cenário da indústria de entretenimento está mudando, mas a televisão ainda é a “rainha do lar”, na Índia o posto é ocupado (ainda) pelo cinema. É ele que atinge o maior público, dita modas, o que será tocado no rádio e discutido nas rodas de conversa. O papel social do cinema, na Índia, é fundamental para entender a cultura da nação de Gandhi. E, ainda que o cinema de Bollywood não predomine em todo o território indiano, ele ainda é, sim, o todo-poderoso da indústria de entretenimento. Falar de Bollywood, portanto, é, necessariamente, falar sobre a cultura indiana, sua identidade e idiossincrasias.

Partindo desse contexto, delineiam-se os seguintes objetivos gerais para esta pesquisa:

- Contextualizar a Índia contemporânea, seus embates entre uma tradição milenar e uma modernidade recente;
- Problematizar como esses embates culturais são traduzidos pela narrativa cinematográfica no filme “3 Idiotas”.
- Investigar quem são (comumente) e como se dá a representação dos heróis nos filmes indianos e, como isso conflita com o herói da narrativa em questão;

De maneira mais específica, procura-se analisar de que forma a representação do herói Rancho reforça/rechaça valores “tipicamente indianos”, fazendo assim com que o filme atue como um instrumento não apenas de entretenimento, mas também de crítica e reflexão da cultura indiana. Parte-se da premissa de que a representação de Rancho, aliada à figura pública do ator que o interpreta (Aamir Khan) tenha contribuído de maneira fundamental para que o filme se tornasse um dos maiores sucessos de bilheteria da história de Bollywood.

O conceito de *representação* é empregado neste trabalho indicando “imagem” ou “ideia” — tal como define Nicola Abbagnano, em seu Dicionário de Filosofia (1998, p. 869): “Vocábulo de origem medieval, que indica imagem ou ideia (no sentido), ou ambas as coisas”. Abbagnano indica que esse termo foi usado pelos escolásticos para se referir ao conhecimento como “semelhança” do objeto e exemplifica essa significação através de Guilherme de Ockham, que distinguia três significados fundamentais para “representação”. Em primeiro lugar, a representação designa aquilo por meio do qual se conhece algo; ou seja, o conhecimento é representativo. Em segundo lugar, por “representar” pode-se entender

“conhecer alguma coisa, após cujo conhecimento se conhece outra”. Neste sentido, a imagem representa aquilo de que é imagem. E em terceiro lugar, por “representar” entende-se “causar o conhecimento do mesmo modo como o objeto causa o conhecimento”. O autor conclui sua reflexão acerca do conceito de representação em Ockham resumindo essas concepções da seguinte forma: no primeiro caso, a representação é a ideia no sentido mais geral; no segundo, é a imagem; e no terceiro, é o próprio objeto (ABBAGNANO, 1998, p. 853).

Como fundo teórico que permeia esse trabalho, adotamos o conceito apresentado por Graeme Turner, em sua obra *Cinema como prática social* (1997), que defende que o cinema é uma prática social e política, e não apenas um produto para o entretenimento. Tal visão combina com os preceitos da História Cultural também aqui adotados. Como afirma Pesavento (2008), as imagens (no caso, cinematográficas) são elaboradas intencionalmente a partir de ideias sobre o real, sendo, portanto, simbólicas e portadoras de significado. Elas não apenas qualificam o mundo, como têm seus significados descobertos e construídos pelo espectador: a propriedade “semântica de dar-se a ler” (PESAVENTO, 2008, p.100-101), pois pressupõem, desde sua gênese, um espectador.

Como afirmam Vanoye e Golyot-Lété em seu *Ensaio sobre Análise Fílmica* (2008, p.24), “um filme jamais é isolado. Participa de um movimento ou se vincula mais ou menos a uma tradição.” A narrativa fílmica está historicamente situada e conseqüentemente sujeita às tensões inerentes. Por isso, podemos afirmar com Pesavento (2008, p.107):

As imagens portam, ainda, a tensão entre o subjetivo e o social, ou entre os traços individualizantes e pessoais de seu autor ou autores e a dimensão do coletivo e da historicidade de um tempo e de um espaço determinados. Nesse tempo e espaço, insere-se não somente a produção da imagem como também sua recepção, leitura e consumo.

Partimos do pressuposto teórico, portanto, de que a representação do personagem principal de “3 Idiotas” (Rancho) não é ingênua e neutra, mas intencional e portadora de significado histórico. Dessa forma, analisaremos de que maneira a construção do personagem Rancho coloca em discussão questões culturais indianas.

No segundo capítulo, a partir de uma brevíssima história da Índia pré-independente, abordamos a questão da identidade indiana através do ponto de vista cultural. Para tratar da história da Índia, utilizamos a obra *Os Indianos* (2012), de Florência Costa (jornalista brasileira que viveu mais de seis anos na Índia), bem como o artigo disponível na internet

Índia: da colônia à partilha, de autoria do historiador gaúcho Voltaire Schilling⁴. A obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), do teórico cultural jamaicano Stuart Hall é nosso ponto de partida para iniciar a discussão acerca da identidade indiana, posteriormente aprofundada através da teoria das dimensões culturais, proposta por Geert Hofstede em *Culture's Consequences* (1980) e aprofundadas pelo pesquisador e seu filho Gert Jan Hofstede em *Cultures and Organizations - Software of the Mind* (2005). Como bibliografia de apoio para obter uma visão mais detalhada de certos aspectos relevantes, utilizou-se a obra *Being Indian* (2004), do indiano Pavan K. Varma, além de artigos recentemente publicados e dados do Censo Indiano de 2011.

O terceiro capítulo traz um panorama da história do Cinema Indiano e suas características, com destaque para algumas diferenças marcantes com relação a Hollywood. Nessa parte, utilizamos o único livro de publicação brasileira disponível a respeito do assunto: *Diário de Bollywood* (2009), do jornalista Franthiesco Ballerini, e um dos poucos artigos publicados em português a respeito do tema: *Produção e Distribuição do Cinema Indiano*, de autoria do escritor e especialista em Bollywood Derek Bose. O texto integra o livro *Cinema no Mundo* (2007), organizado por Alessandra Meleiro. Além dessas obras, utilizamos o *Routledge Film Guidebooks Bollywood* (2013) de Tejaswini Ganti e o capítulo *A People's Entertainments* (do monumental *India after Gandhi*, de 2011) de Ramachandra Guha. O livro *India 50: The Making of a Nation* (1997), dos historiadores indianos Ayaz Memon e Ranjona Banerji também serviu de apoio, junto a publicações recentes de jornais e portais de notícias como *Hindustan Times*, *The Times of India* e *The Hindu*. Já para abordar a questão das estrelas no cinema indiano, utilizamos o livro de Edgar Morin *As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema* (1989).

No quarto capítulo, tratamos da definição de herói e de anti-herói utilizando como base as obras de Vogler (*A Jornada do Escritor*, de 2006), Campbell (*O Herói de Mil Faces*, de 1997) e Victor H. Brombert (*Em Louvor de Anti-Heróis*, de 2002). Para discussão do conceito de “arquétipos”, baseamos-nos na obra concebida e organizada por Jung pouco antes da sua morte (*O Homem e seus Símbolos*, de 1977). Posteriormente, analisaremos as características do herói tradicional indiano através dos clássicos *Mahabharata* e *Ramayana*, textos seminais para a cultura indiana como um todo. Para entender melhor a sua função

⁴ SCHILLING, Voltaire. *Índia: da Colônia à Partilha in Mundo: História por Voltaire Schilling*. Terra. Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/index_mundo.htm>. Acessado em: 01 jun. 2013

dentro da religião hindu, utilizamos como base o livro *An Introduction to Hinduism* (1996), do Diretor Acadêmico do Centro de Estudos sobre o Hinduísmo da Universidade de Oxford, Gavin Flood. Por último, nos debruçamos sobre o herói bollywoodiano, sob a perspectiva proposta por Ganti (*Routledge Film Guidebooks: Bollywood, 2013*).

Finalmente, no quinto e último capítulo, trazemos uma análise da representação do herói no filme “3 Idiots”. Inicialmente apresentamos a obra e resumimos o enredo do filme; depois, exploramos brevemente a relação do ator Aamir Khan com o personagem Rancho. Posteriormente, apresentamos o herói principal em sua caracterização, passando então à análise de algumas tarefas que herói realiza ao longo de sua trajetória. Ao final do capítulo, discutimos se Rancho pode ser classificado enquanto herói, ou se o mais preciso seria chamá-lo de anti-herói. No decorrer de todo o capítulo, relacionamos nossa discussão com conceitos trabalhados nas seções anteriores.

A fim de ancorar nossa discussão no filme propriamente dito, já que se incorre no perigo de, afastando-nos, construirmos outro discurso (diferente de nosso objeto original de análise), respeitaremos “um princípio fundamental de legitimação [...] [e voltaremos] ao filme quando da reconstrução, a fim de evitar reconstruir outro filme.” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2008.p.15) através da apresentação de cenas do filme que apoiam nossa análise.

Devido à escassa bibliografia a respeito da Índia, da cultura e do cinema indiano em português, grande parte de nossa base teórica foi construída a partir de obras em inglês. Os trechos aqui citados referentes a esse material foram traduzidos por mim e de forma livre. O mesmo ocorre com os diálogos das cenas: como o filme é em híndi, optei por utilizar a versão oficial legendada em inglês, disponível no You Tube⁵. Infelizmente, dada a quantidade de citações neste trabalho, não foi possível apresentá-las com seus respectivos textos originais.

Considerações finais e anexos completam o trabalho.

⁵ 3 Idiots:Full Movie (with English Subtitle). **You Tube**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=2aVbquQRUXI>>. Acessado em: 02 fev. 2013

2. A CULTURA INDIANA

Neste capítulo, apresentaremos um rápido panorama da História da Índia até a Independência (em 1947), a partir da obra *Os Indianos* (2012), de Florência Costa e do artigo de Voltaire Schiling *Índia: da colônia à partilha*⁶, destacando alguns acontecimentos históricos que nos ajudam a entender a diversidade cultural do país. Depois, discutiremos a questão de uma “identidade indiana”, traçando um breve perfil da sociedade a partir da teoria das dimensões culturais.

2.1 BREVE HISTÓRIA DA ÍNDIA PRÉ-INDEPENDÊNCIA

No subcontinente, a primeira civilização urbana se formou nos arredores do vale no Rio Indu por volta de 3300 a.C. Cerca de 1.500 anos depois (em 1500 a.C.), o território indiano foi invadido e ocupado por tribos árias e povos nômades, oriundos da região que hoje é o Irã. A partir de então, teve início o período Védico, que ficou marcado pelas escrituras compiladas de hinos religiosos em sânscrito, conhecidos como Vedas (saber sagrado). É nessa época também que surge o conceito de “castas”. Por volta de 500 a.C, ocorreram transformações no país e houve o surgimento de novas ideologias e religiões: o Budismo, “fundado” por Siddhartha Gautama, e o Jainismo⁷, cujo precursor foi Mahavira.

Um século mais tarde, o território indiano foi invadido pelos persas, sob a liderança dos reis Ciro I e Dario I. Já no século IV a.C foram os macedônicos que, liderados por Alexandre (O Grande) venceram os persas, passando a controlar algumas regiões da Índia. Com os gregos enfraquecidos, aos poucos um novo império começou a se consolidar na Índia: o Império Maurya. Fundado por Chandragupta Maurya, o império estendia-se pela parte norte, central e leste da Índia (atual), até uma parte do Irã (atual Baluquistão) e Afeganistão. O filho de Chandragupta, Bindusara (298 a 268 a.C), estendeu o império até o sul (hoje o estado de Karnataka), conquistando praticamente toda a península. Posteriormente, Ashoka, o Grande (268 - 232 a.C), governou a Índia por mais de três décadas e é considerado o maior imperador da Índia de todos os tempos. Após a terrível batalha de Kalinga (que deixou mais

⁶ Trata de um texto disponibilizado na internet, sem referência ao ano em que foi originalmente disponibilizado.

⁷ O Jainismo prega a não-violência para com todos os seres vivos e enfatiza a dependência e a igualdade entre todas as formas de vida espiritual. Acredita-se que a não-violência e autocontrole são os meios pelos quais o fiel pode obter a libertação do ciclo das reencarnações.

de 100 mil mortos), Ashoka abraçou o pacifismo e converteu-se ao Budismo, que ao final de seu império, dominava a Índia.

A morte de Ashoka marca o declínio do Império Maurya e posteriores 500 anos de fragmentação e incertezas políticas, com a ascensão da dinastia Gupta ao final, sob cujo comando a Índia experimentou a Era de Ouro nas Ciências e nas Artes. Segundo Costa (2011, p. 178): “ no ano I d.C., a Índia era uma das maiores potências globais de sua época”. O império começou a declinar no século VII, por divergências internas, e houve novamente um período de indefinição política.

A partir do século XI, incursões de conquistadores muçulmanos no norte do país passaram a ser frequentes: Délhi foi conquistada em 1192 d.C e em 1526 d.C foi tomada por Babur, imperador mogol. A era Mogol, que durou até o século XIV, deixou marcas visíveis na sociedade indiana, com a implantação do Islamismo. Alguns imperadores mogols como Akbar foram promotores da cultura indo-islâmica, ao passo que outros, como Aurangazeb, promoveram conversões forçadas ao Islamismo e instituíram impostos cobrados apenas dos hindus. A morte de Aurangazeb, em 1707, marca o início do esfacelamento da dinastia mogol.

Apesar de os portugueses terem sido os primeiros europeus a se instalarem na Índia⁸, não exerceram o papel de colonizadores no país. Já os ingleses, através da Companhia Inglesa das Índias Orientais (criada em 1600) — uma espécie de multinacional para a exploração do ópio —, se estabeleceram amistosamente no país, inicialmente. Duzentos e cinquenta e oito anos depois, e após “costurarem” inúmeros acordos com os marajás locais, os britânicos assumiram a administração da Índia (entendendo-se aqui os territórios que hoje abarcam Índia, Paquistão e Bangladesh). O *British Raj* (Índia Britânica) teve seu fim em 1947, após a “luta” pela Independência, liderada por Gandhi e Jawaharlal Nehru (que veio a se tornar o primeiro Primeiro Ministro da Índia independente) e a desistência da Grã-Bretanha de continuar governando aquele país.

Apesar de ter ficado marcada na memória ocidental pelo movimento pacifista de Gandhi, a Independência da Índia nada teve de pacífica. Lutas sangrentas entre hindus e muçulmanos fizeram com que se optasse pela formação de dois estados: o Paquistão (então

⁸ Vasco da Gama chegou a Calecute em 1498, ano a partir do qual os portugueses começaram a estabelecer feitorias (entrepósitos comerciais) no litoral do subcontinente. Devido a desavenças com líderes locais, no entanto, os portugueses acabaram por criar um estado soberano (Goa, em 1512). A esse se juntaram os territórios sob administração portuguesa Diu (em 1535) e Damão (em 1559), criando o Estado Português da Índia, dissolvido em 1961.

formado pelo que hoje é o território paquistanês, chamado de Paquistão Oriental, mais Bangladesh, então chamado Paquistão Ocidental) e a Índia. O processo de divisão foi traumático: tesouros culturais (como o Taj Mahal) e até geográficos (Rio Indu) chegaram a ser alvo de disputa entre hindus e muçulmanos. Com medo de ataques de radicais oriundos de ambos os lados, famílias inteiras abandonaram suas casas e cruzaram a fronteira, do dia para a noite. O resultado foi caótico: mais de dez milhões de pessoas emigraram em um curtíssimo espaço de tempo, tornando cidades como Délhi um imenso campo de refugiados. Seis meses após a Independência, Gandhi é assassinado por um radical hindu, inconformado com seu projeto.

2.2. CURRY⁹ CULTURAL

Evidentemente é necessário mais do que um rápido resumo a respeito da história indiana para entender a situação atual do país. A partir dela fica mais fácil de compreender, no entanto, como um território nem tão grande assim (a Índia é o sétimo maior país do mundo) acabou abrigando uma das nações com maior diversidade em termos de religiões, etnias e culturas. Segundo Costa (2012, p.19):

É perigoso generalizar um país com mais de um bilhão de pessoas, divididas em milhares de castas, com sete religiões e mais de vinte línguas oficiais. Os indianos atropelam definições categóricas por um motivo que encanta alguns e assusta outros: para cada afirmação, o oposto pode ser verdadeiro. Com se fosse um labirinto espelhado, as imagens são contrapostas com seus reflexos inversos.

A metáfora usada pela jornalista Florência Costa para explicar a complexidade do exercício de tentativa de definição da Índia não é uma voz isolada entre os ocidentais. É comum encontrar opiniões opostas a respeito de experiências no subcontinente. Costa (2012, p.16) afirma que é normal dizer-se que os estrangeiros passam por “ciclos” de emoções no país, que variam do entusiasmo à abominação. “Definir” a Índia e o povo indiano é um desafio para os próprios indianos. Com alerta Varma (2004, p. 1) no prefácio de seu livro *Being Indian*:

A Índia é um país difícil de ser caracterizado e os indianos não são facilmente definidos, principalmente hoje em dia, quando passam por uma transição, emergindo das sombras da história para a luz de um mundo globalizado. [...] A Índia é um país grande demais e diverso demais para permitir generalizações.

⁹ Aqui a palavra *curry* é utilizada com seu significado original em inglês: termo genérico empregado na cultura ocidental para designar uma grande variedade de pratos das cozinhas asiáticas.

O autor denuncia que durante muitos anos a elite indiana forjou uma “identidade indiana”, vendida ao crédulo estudioso ocidental. O problema maior, porém, de acordo com Varma (2004, p.4), é que o criador acabou se apaixonando pela criatura: os próprios indianos passaram a acreditar na imagem por eles criada¹⁰.

A questão da identidade não é um problema exclusivo do subcontinente, no entanto. Hall (2006, p.7) ressalva que essa é uma questão amplamente discutida dentro da teoria social, pois se argumenta correntemente que “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio”. O que Hall discute é se há, realmente, uma crise de identidade na modernidade tardia e em que ela consiste.

Antes de questionarmos, porém, se a identidade indiana está passando também por uma crise de identidade “comum” à modernidade tardia, precisamos primeiramente indagar se a sociedade indiana pode ser considerada uma sociedade moderna, ou se ela é tradicional.

Hall (2006, p. 14-15) afirma que as sociedades modernas são “sociedades de mudança constante, rápida e permanente”, citando Giddens, reitera que a modernidade seria uma forma “altamente reflexiva de vida”, na qual as práticas sociais teriam seu caráter constantemente alterado, na medida em que seriam incessantemente examinadas e reformadas de acordo com as “informações recebidas sobre aquelas próprias práticas” (GIDDENS, 1990, p.37 *apud* HALL, 2006, p.15).

Para explicar o que seria considerado uma sociedade tradicional, Hall novamente utiliza Giddens como fonte:

[...] nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes (GIDDENS, 1990, p. 37-38, *apud* HALL 2006, p. 14-15).

¹⁰ Segundo Varma (2004, p. 4-9), essa “imagem” criou o mito do povo indiano com um povo **democrático por temperamento** (já que vivem em uma democracia desde 1947); **espiritual e tolerante por essência** (dada à diversidade religiosa no território indiano); **pacífico** (vide o processo de Independência pautado pela não-violência e liderado por Gandhi) e **não-materialista** (dada a importância da religião no cotidiano). O autor defende a desconstrução desses mitos e a discussão a respeito da verdadeira “identidade indiana” a fim de permitir a escolha de políticas adequadas para lidar com os principais problemas nacionais. Ao mesmo tempo, ciente de si, a nação indiana pode buscar seu lugar no cenário internacional, posicionando-se de acordo com sua importância nas relações estabelecidas com os demais países.

Com base nessas definições, podemos afirmar que a sociedade indiana é tanto uma sociedade tradicional quanto moderna. O mito de identidade indiana questionado por Varma é, na verdade, uma identidade em constante processo de *des-* e *re-*construção. No entanto, alguns traços são produto de séculos de condicionamento e não mudam com o tempo; são eles que atribuem a um povo suas características peculiares (VARMA, 2004, p. 12).

Os números dão uma proporção do desafio quando se fala na Índia. De acordo com o Censo¹¹ Indiano publicado em 2011, a população indiana é a segunda maior do mundo (equivalente à soma das populações do Brasil, Estados Unidos, Indonésia, Paquistão, Bangladesh e Japão) e segunda economia que mais cresce no mundo¹², de acordo com o Banco Mundial. Dentre a população mais pobre do planeta, um terço está na Índia: são 400 milhões de pessoas. Também é no país que se concentra o maior número de analfabetos do globo - e uma legião de cientistas e engenheiros mundialmente concorridos. O palco de uma das principais revoluções modernas — a da tecnologia da informação — ainda tem 70% de sua população vivendo em áreas rurais.

2.3 A ÍNDIA EM DIMENSÕES CULTURAIS

Diante deste cenário desafiador e sem desconsiderar discussões acerca da identidade propostas por Hall, optamos por analisar a cultura indiana sob a teoria proposta por Geert Hofstede e Gert Jan Hofstede em *Cultures and Organizations - Software of the Mind* (2005), aprofundando alguns aspectos a partir da obra de Pavan K. Varma, Florência Costa e outros artigos.

Em seu pioneiro *Culture's Consequences* (1980, p.1), Geert Hofstede conceitua cultura como uma “programação mental coletiva, manifestada através de valores e outros elementos como símbolos, heróis e rituais que diferenciam os membros de diversos grupos entre si” e que é conservada e ensinada através das gerações. Hofstede utiliza o termo “cultura” para se referir à cultura nacional e compõe sua obra em forma de um grande estudo

¹¹ SIZE, Growth Rate and Distribution of Population. **Census of India 2011**. Disponível em <http://www.censusindia.gov.in/2011-prov-results/data_files/india/Final_PPT_2011_chapter3.pdf>. Acessado em: 11 maio 2013.

¹² DEAN, Nelson. India has one third of worlds poorest, says World Bank. **The Telegraph**. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/india/10003228/India-has-one-third-of-worlds-poorest-says-World-Bank.html>>. Acessado em: 11 maio 2013.

comparativo entre as culturas, a partir do que ele chama de “dimensões culturais” — já anteriormente apontadas por outros cientistas como Inkeles e Levinson (1954/1969).

Baseada em dados empíricos e atuais, os parâmetros para comparar culturas desenvolvidos por Hofstede, e posteriormente atualizados, oferecem uma ampla base a partir da qual podemos começar a contemplar a “cultura indiana”. Trata-se de categorias básicas e bipolarizadas para analisar países comparativamente, de acordo com sua cultura nacional. São estas dimensões: distância hierárquica; individualismo e coletivismo; masculinidade e feminilidade; evasão da incerteza, orientação a longo e a curto prazo¹³.

2.3.1 Distância Hierárquica

A **distância hierárquica** pode ser definida como forma com que indivíduos dentro de uma instituição ou organização se comportam em relação à desigualdade (em termos de riqueza, status social) e à distribuição desigual de poder (sua aceitação e expectativas daí decorrentes) (HOFSTEDE & HOFSTEDE, 2005, p. 46).

De acordo com a pesquisa de Hofstede & Hofstede, a Índia apresenta alta “distância de poder”, o que significa, na prática, uma tendência à hierarquização das estruturas sociais e alto grau de centralização das decisões. A comunicação ocorre de “cima para baixo” (das esferas superiores para as inferiores) e a expectativa é de que as decisões tomadas pelas autoridades (mesmo em estruturas familiares) sejam sempre acatadas e obedecidas, sem discussões prévias ou posteriores.

Nas famílias dessas sociedades, espera-se que os filhos tratem os pais e os mais velhos com deferimento durante a vida toda: “a autoridade parental continua exercendo influência sobre o filho enquanto os pais estiverem vivos” (HOFSTEDE & HOFSTEDE, 2005, p.51).

Em países com alto índice de distância hierárquica há uma grande dependência entre os “subordinados” e seus superiores, tanto no ambiente de trabalho, como no acadêmico/escolar. O mesmo ocorre entre os mais velhos e os mais novos no ambiente

¹³ A sexta dimensão “indulgência e restrição” não será tratada aqui, uma vez que é a mais recente e ainda não foi aplicada a cada um dos países presentes no estudo original de Hofstede (1980).

familiar. A distância emocional é ainda maior; dificilmente quem está “abaixo” contradiz, questiona, ou mesmo se aproxima de quem está “acima”. Varma (2004, p.19) afirma que na tradição indiana não se espera que os poderosos sejam modestos ou reticentes ao projetarem sua força. Não vale apenas ter poder; é preciso demonstrá-lo. Segundo Kakar (1996, p. 138 *apud* VARMA, 2004, p.21): “Para um indiano, a relação entre o superior e o subordinado tem caráter imutável e constituem em um imperativo moral – e a reverência automática diante os superiores é praticamente um fator psicológico-social universal”.

A projeção de poder e o reconhecimento do status estão intimamente ligados; daí a obsessão indiana pela hierarquia e os símbolos que a projetam. O sistema de castas¹⁴ é um exemplo desse tipo de valor e da importância que ele tem na sociedade indiana, ainda hoje. A herança casteísta é clara: a maior parte da elite indiana moderna é composta pelas castas altas, segundo Costa (2011, p.20).

2.3.2 Individualismo e Coletivismo

A força das relações entre os indivíduos, responsáveis por criar grupos fortes, coesos e em que haja fidelidade entre seus membros, é “medida” pela dimensão **individualismo e coletivismo**. Em uma sociedade individualista, as relações interpessoais são mais “fracas”; espera-se que cada um cuide de si próprio e de sua família em primeiro grau. Já em uma sociedade coletivista, as crianças, desde o nascimento, são integradas em grupos fortes — incorporação que permanece ao longo da vida (HOFSTEDE & HOFSTEDE, 2005, p.76). Em uma sociedade coletivista como a indiana, as relações interpessoais são de extrema importância, tanto dentro da família quanto fora dela; mesmo no ambiente acadêmico ou de trabalho. As ações de um indivíduo costumam levar em conta opiniões e sugestões alheias.

Em sua pesquisa, Hofstede & Hofstede (2005, p.82) verificaram que existia uma ligação entre as dimensões *distância de poder* e *individualismo e coletivismo*: a maioria dos países com um alto índice de distância de poder era formada por países coletivistas — é o caso da Índia. Para os pesquisadores, em culturas em que as pessoas são estreitamente

¹⁴ “A tradicional pirâmide social hindu tem os brâmanes (religiosos e mestres) no topo, seguidos pelos xátrias (guerreiros, governantes e reis) e pelos vaixás (comerciantes). Essas são as três *varnas* (do sânscrito ‘cor’) da elite, que eram as categorias sociais que se ramificam em milhares de castas, chamadas *jati* em sânscrito. [...] Abaixo de todos estavam os ‘intocáveis’ [...] tão desprezados que não constavam no sistema de castas. [...] Os antigos textos hindus sustentavam o mito de que as quatro castas teriam surgido de várias partes do deus Brahma, o criador do mundo. De sua cabeça, teriam saído os brâmanes. De seus braços, os xátrias. De suas coxas nasceram os vaixás. E de seus pés surgiram os shudras.” (COSTA, 2011, p. 19-20)

dependentes de grupos, elas também são dependentes das “figuras de poder”. Na maioria das famílias estendidas, o chefe da família exerce grande autoridade moral.

Como afirma Costa (2011, p.108), a família é a mais sólida instituição indiana, constituindo um grande “colchão de proteção e conforto” baseado na lealdade. A identidade de um indiano não é como indivíduo, mas como membro de uma família. Ainda pequenos, os indianos aprendem que suas vontades e desejos estão submetidos aos interesses e às necessidades familiares — daí o “sucesso” dos casamentos arranjados, ainda hoje em voga no subcontinente. O casamento é visto não com uma união de indivíduos, mas, sim, de famílias. Se as famílias são contra essa união, dificilmente ela ocorre; se acontece, nem sempre é reconhecida¹⁵. Antigamente, a vontade dos noivos sequer era ouvida; hoje, em uma versão mais moderna, em algumas grandes cidades, os pretendentes já têm voz de veto.

Os casamentos normalmente são arranjados através de conhecidos e amigos da família. Caso o jovem atinja a idade para casar e não tenha pretendentes, recorre-se a agentes ou ao jornal. Classificados matrimoniais anunciam noivos e noivas em potencial nacionalmente. Escritos em linguagem peculiar (COSTA, 2011, p.95), as informações que veiculam ilustram os “valores” em jogo no mercado de casamento indiano: castas, subcastas, profissão e até cor de pele — quanto mais claro, melhor. Depois do casamento, a tradição manda que a esposa se mude para a casa do marido, para morar junto com o sogro, a sogra e demais componentes da família. Isso resulta em um fenômeno oposto às famílias nucleares: várias gerações de uma mesma família vivendo sob um mesmo teto.

O que as crianças aprendem em suas famílias durante a primeira infância é normalmente desenvolvido e reforçado na escola (HOFSTEDDE & HOFSTEDDE, 2005, p. 98). No ambiente escolar, as divisões entre famílias e castas tendem a continuar; o professor é considerado autoridade máxima. A harmonia em sala de aula é muito importante — daí evitarem-se discussões e confrontos.

¹⁵ Assassinatos “em nome da honra da família” continuam a ocorrer na Índia e são o desfecho trágico de muitas histórias de amor “subversivas” aos interesses familiares. Em alguns casos, as mortes são decretadas pelos chamados “Conselhos de Castas”, muito comuns ainda nas regiões rurais. Recentemente, a Justiça indiana passou a combater esses assassinatos. Em 2010, pela primeira vez na História, a pena máxima do Código Penal foi aplicada contra os assassinos em um crime de “honra de família” (COSTA, 2011, p.111).

2.3.3 Masculinidade e Feminilidade

Em sua pesquisa, Hofstede & Hofstede (2005, p.115) observaram diferenças consistentes entre as respostas de homens e mulheres de um mesmo país com relação à importância de determinados valores ligados ao trabalho. Enquanto os homens (mesmo entre diferentes nações) atribuíam maior importância a fatores como salário, reconhecimento, oportunidades de crescimento e desafio, entre as mulheres as prioridades eram: ter um bom relacionamento com o chefe, cooperação entre os colegas, um bom ambiente de trabalho e segurança contra o desemprego (HOFSTEDE & HOFSTEDE, 2005, p.119). Homens e mulheres são diferentes, bem como os papéis que lhes são atribuídos em determinada sociedade. Daí o surgimento dessa dimensão: o grau de **masculinidade e feminilidade** de uma nação dependerá da maneira com que papéis são distribuídos entre os gêneros.

De acordo com Hofstede & Hofstede (2005, p.118-119), uma sociedade é classificada como *masculina* quando os papéis emocionais entre os gêneros são claramente distintos: espera-se dos homens que eles sejam assertivos, rudes e focados no sucesso material. Com relação às mulheres, a expectativa é de que sejam mais modestas, doces e preocupadas com a qualidade de vida. Já em uma sociedade *feminina* os papéis emocionais se sobrepõem: tanto homens quanto mulheres devem ser modestos, doces e preocupados com a qualidade de vida. Quanto mais *feminina* uma sociedade, mais equilibrada é a divisão de atribuições e maior é a preocupação com a equidade, suavidade nas relações sociais e qualidade de vida.

A sociedade indiana é considerada *masculina*: há uma clara divisão entre os gêneros e grande competitividade. Ao mesmo tempo, símbolos de sucesso e poder são ostentados abertamente (VARMA, 2004, p.17).

É a socialização o processo responsável, de acordo com Hofstede & Hofstede (2005), pela diferenciação de papéis baseada no gênero. É na família, novamente, que as crianças entram em contato com esse processo; não raro, a divisão de papéis em um casal reflete o que ocorre na sociedade da qual eles fazem parte e é posteriormente replicada por seus filhos.

A Índia é considerada o quarto pior país do mundo para se nascer mulher, de acordo com um estudo realizado pela Fundação Thomson Reuters¹⁶, divulgado em 2011, e que avaliou o acesso das mulheres à saúde e à cultura, a discriminação sofrida, a falta de acesso a recursos básicos, tráfico humano, violência sexual e doméstica. Como afirma Costa (2011, p.115-116),

As mulheres indianas hoje vivem em diversas épocas. Dependendo da região, da classe social e casta a que pertencem, elas podem amargar uma existência quase medieval em uma das sociedades mais patriarcais do mundo. Suas vidas são definidas pelos seus homens. Mas também há as que vivem no século XXI [...] mesmo dentro desse privilegiado grupo, algumas tradições perversas sobrevivem, como a preferência por meninos. [...] Meninas não são bem-vindas. [...] Com o surgimento de técnicas modernas para identificar o sexo do feto, o aborto seletivo ganhou terreno e acelerou o processo de desaparecimento de meninas.

A sociedade indiana acaba sendo predominantemente masculina tanto em números absolutos (a proporção entre os sexos é desigual: para cada 1000 homens há 940 mulheres¹⁷), quanto na questão de “valores” tradicionalmente masculinos como a competitividade e a importância da riqueza material. Ainda que seja considerada uma sociedade largamente “espiritualizada” aos olhos ocidentais, na Índia é a riqueza material que ocupa posição central.

A competitividade é grande e começa no ambiente escolar, onde alunos são constantemente testados e motivados a serem os melhores, sendo classificados a partir de sua pontuação. Não obter sucesso nos estudos é considerado um grande fracasso — o que, em uma sociedade coletivista, acaba se refletindo na família. Com o aumento do número de indianos completando a educação básica e buscando acesso à educação superior, o processo seletivo para conquistar uma vaga na Universidade, que já era difícil, complicou-se. Uma vez na faculdade, a pressão cresce e, sob tal pressão, muitos sucumbem. O suicídio é o segundo maior fator responsável pelas mortes de jovens na Índia: em 2010 foram 190 mil suicídios, de acordo com a Organização Mundial para a Saúde¹⁸. A Índia só perde para a China no ranking global de suicídios.

A educação é um dos poucos meios de ascensão social independente das castas, e a riqueza material é um importante aspecto da cultura indiana, legitimado inclusive pela religião

¹⁶ BOWCOTT, Owen. Afghanistan worst place in the world for women, but India in top five. **The Guardian**. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/world/2011/jun/15/worst-place-women-afghanistan-india>>. Acessado em 11 maio 2013.

¹⁷ GENDER Composition of the Population. **Census of India 2011**. Disponível em: <http://www.censusindia.gov.in/2011-prov-results/data_files/india/Final_PPT_2011_chapter5.pdf>. Acessado em 10 maio 2013.

¹⁸ LANCET study says suicide rate high among young Indians. **BBC**. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/news/world-asia-india-18546215>>. Acessado em: 5 maio de 2013.

hindu. Varma (2004, p.65) ressalva que a acumulação de riqueza (*artha*¹⁹) é um dos quatro objetivos fundamentais da vida. Assim, um hindu que negligencie esse princípio está indo contra o código de conduta. O materialismo é, portanto, justificado filosoficamente e religiosamente. Como mostra Varma (2004, p.90):

Embora pertençam a um grupo maior (casta, comunidade), indianos são incrivelmente obcecados consigo mesmos, fechados em seu mundo de perdas e ganhos [...] A vida é contínua e a possibilidade de redenção pela necessidade e pela fome que os pobres procuram pode esperar pelo próximo nascimento, sem necessidade de intervenção humana. A hierarquia é um traço natural da sociedade, sancionada divinamente. Aqueles ‘abaixo’ estavam predestinados à privação, aqueles que estão no topo foram assim intitulados. Se aparecer a oportunidade de quebrar essa ordem previamente estabelecida, esta deverá se sobrepor à oposição alheia, através do esforço individual e para ganho pessoal, não da comunidade.

O autor ressalva a existência da crença no *karma*²⁰, fator responsável pela definição (prévia ao nascimento) do nível de prosperidade e sofrimento pelo qual o nascituro terá de passar ao longo da vida. Daí a aceitação social da miséria e da distribuição desigual riqueza e poder.

2.3.4 Posicionamento diante da incerteza (evasão da incerteza)

Hofstede & Hofstede (2005, p.167) explicam o **posicionamento diante da incerteza (ou evasão da incerteza)** como dimensão correspondente ao medo/ameaça com a qual a sociedade lida com a ambiguidade e o incerto (situações desconhecidas). Esse sentimento é expresso principalmente através da ansiedade com relação à imprevisibilidade dos acontecimentos e da vida; a necessidade de formular regras a fim de regular o dia-a-dia.

Os indianos apresentam um índice baixo de evasão da incerteza, o que significa um nível de ansiedade relativamente baixo; são, portanto, mais “flexíveis” com relação a acontecimentos inesperados e ao tempo. Espera-se que as coisas não sejam exatamente perfeitas ou que saiam exatamente como o planejado. Tende-se a “aceitar” as situações como elas são, pois para tudo se pode dar um “jeitinho” (chamado, em híndi, de *jugaad*). Tal capacidade de “ajuste” às mais adversas situações se aplica também às regras e leis, que são constantemente infringidas. Regramentos não são seguidos à risca, na maioria das vezes, por

¹⁹ Chamados *purusharthas*, esses objetivos primordiais são o *dharma* (obediência dos *Shastras*), *kama* (satisfação do desejo), *moksha* (busca do caminho da salvação).

²⁰ O *karma* expressa o conjunto de ações humanas e suas consequências: ações boas trazem resultados bons, e ações ruins, consequências ruins. O resultado das ações das encarnações anteriores do espírito é sentido na vida atual: acredita-se que as ações “nesta vida” serão avaliadas e devidamente recompensadas ou punidas nas encarnações posteriores.

serem vistos mais como diretrizes para a obtenção de determinado resultado, e não como o objetivo em si.

Também a concepção de tempo nesse tipo de sociedade é mais “aberta”: a pontualidade é uma concepção estranha; atrasos e mudanças de planos são tratados com compreensão e parcimônia. Por exemplo: a palavra *kal* pode ser usada tanto em uma frase referindo-se ao passado — e significando “ontem” — com em uma frase sobre o futuro, significando “amanhã”. Da mesma forma, *parsō* pode significar tanto “o dia depois de amanhã” como “o dia antes de ontem”.

2.3.5 Orientação a curto e a longo prazo

A dimensão **orientação a longo prazo e a curto prazo** criada por Hofstede & Hofstede (2005) é baseada nos ensinamentos do filósofo chinês Confúcio e diz respeito ao desenvolvimento de virtudes orientadas ao futuro (longo prazo) — como a perseverança e a parcimônia — ou ao passado e ao presente (curto prazo). No quadro de características gerais de uma nação orientada a longo prazo, os autores apresentam valores (além dos já citados) como respeito às circunstâncias, predisposição a subordinar-se para um propósito maior, e ter um senso de “vergonha”. Do outro lado (orientação a curto prazo), tem-se: expectativa por resultados rápidos, respeito pelas tradições, preocupação com estabilidade social, bem como obrigações sociais e de salvaguardar as “aparências”²¹ (HOFSTEDE & HOFSTEDE, 2005).

A classificação da Índia nesta dimensão é conflitante. O país aparece com uma sociedade orientada *a longo prazo*, mas apresenta características marcantes nas duas esferas. Ao mesmo tempo em que persistência e resiliência são características indianas marcantes, a preocupação com o passado, a preservação das tradições e das obrigações sociais são igualmente relevantes — como anteriormente discutido na dimensão *individualismo e coletivismo*.

Essa oposição se reflete em um dos (muitos) paradoxos da sociedade indiana. Varma (2004, p.107) chama a atenção para o fato de que a Índia exporta “cérebros” (principalmente na área de Tecnologia de Informação) para algumas das maiores corporações do mundo —

²¹ O termo usado pelo autor originalmente em inglês é *to save face*, sem tradução direta e exata para o português. *To save face* significa salvaguardar, proteger a “face” de alguém: sua dignidade perante os outros; as aparências.

muitos estudiosos afirmam que os indianos têm um talento natural para a matemática e para as ciências exatas —, mas produz pouco em termos de novas tecnologias:

Algumas pessoas extraordinariamente inventivas no Vale do Silício são motivo de orgulho para todos os indianos, mas há um único produto desenvolvido na Índia que tenha revolucionado o mercado de TI, com ocorreu com o SAP [desenvolvido na Alemanha], o ORACLE [Estados Unidos] ou BAAN [Holanda]? [...] somos uma potência em TI apenas pelo número de engenheiros obedientes, bem treinados, baratos, que falam inglês e se sentem felizes em trabalhar duro para a criatividade alheia?

O autor atribui à rígida hierarquia milenar, que “escravizou” as mentes indianas para apenas cumprirem ordens, a ausência do espírito de inovação e originalidade. A energia que poderia ser utilizada para inovar é usada para tentar ascender socialmente na intrincada estratificação indiana, não para ir além dela. Varma (2004, p.130) ressalva que indianos educados preferem “conformar-se”, pois esse é um comportamento socialmente aceito. Assim, quando um jovem engenheiro da classe média consegue um bom emprego, ele considera cumprido seu *dharma* — e ponto final. O resultado disso é “uma nação de grandes aspirações, repleta de obedientes candidatos a um emprego”, e “com poucos pioneiros”.

Combinando as dimensões culturais propostas por Hofstede & Hofstede (2005), temos um “diagnóstico” da cultura indiana: uma *sociedade coletivista*, que *valoriza a hierarquia*, predominantemente *masculina*, em que há grande competitividade, *flexível com relação a ambiguidades e incertezas* e que, embora seja orientada *a longo prazo*, apresenta características de orientação *a curto prazo*, perceptíveis através da imensa preocupação com a preservação das tradições. Aliados a uma história milenar, essas dimensões ajudam a formar a “identidade” única e multifacetada da cultura indiana. No capítulo a seguir, nosso foco será um elemento fundamental dessa cultura e sociedade: o cinema.

3. CINEMA INDIANO E BOLLYWOOD

Neste capítulo apresentamos um panorama da história do cinema indiano, suas características principais, diferenças marcantes com relação a Hollywood e atual contexto.

3.1 HISTÓRIA

No dia 7 de julho de 1896, exatos sete meses após a primeira exibição dos irmãos Lumière em Paris, em 1895, o cinema chegava à Índia. Tal rapidez deu-se, em parte, por uma feliz coincidência geográfica (BALLERINI, 2009, p.23). Em viagem à Austrália, Maurice Sestier, empresário dos irmãos Lumière, fez uma parada para descanso em Bombaim (atual Mumbai) e realizou uma exibição no Hotel Watson. Foi um sucesso. Após a primeira sessão ocorreram várias outras, por semanas, tal era o fascínio e o furor causados pelas imagens em movimento.

Um dos entusiasmados espectadores da primeira exibição na Índia era Harischandra Sakharam Bhatvadekar, homem rico que decidiu importar a primeira câmera filmadora de Londres. Save Dada, como era conhecido, utilizou a câmera para filmar uma luta entre dois famosos pugilistas, Pundalik Dada e Krishna Nahvi (BALLERINI, 2009, p.23). O filme foi enviado para Londres para o seu processamento.

O primeiro longa-metragem indiano, no entanto, nasceria anos depois, em 1913. Dirigido por Dadasaheb Phalke, *Raja Harishchandra*²² trazia a história do rei legendário, contada nos clássicos *Ramayana* e *Mahabharata*²³. Dezoito anos depois, era lançado o primeiro filme com som: *Alam Ara* de Ardeshir Irani (GUHA, 2007, p.720). Irani também produziu o primeiro filme colorido da história do cinema indiano: *Kisan Kanya*, em 1937.

Se nos primeiros tempos do cinema era necessário competir com filmes europeus e norte-americanos, pois os filmes indianos constituíam apenas 15% do total de filmes exibidos em 1926, as circunstâncias sociopolíticas locais e internacionais, aliadas ao empreendedorismo do primeiro grande produtor indiano, Jamsetji Framji Madam, logo

²² Filme disponível no Youtube, através do link < <http://www.youtube.com/watch?v=Y6FuYf7r46Y>>
Acessado em: 3 de abr. 2013

²³ Ambos épicos serão explicados posteriormente, no decorrer deste trabalho.

mudaram o cenário favoravelmente para a produção local. Inicialmente, Madam exibia em suas salas predominantemente filmes norte-americanos, já que, em razão da Primeira Grande Guerra Mundial, a produção europeia havia declinado. Aos poucos, no entanto, começou a pedir ajuda aos estrangeiros para produzir filmes baseados na mitologia hindu. A partir daí, a dominação cultural estrangeira começou a diminuir gradativamente, abrindo espaço para que Bollywood pudesse se desenvolver — principalmente no que diz respeito a suas características mais marcantes, pois a maioria dos filmes de Madam “usava a mitologia indiana com pretexto para produzir um espetáculo de dança e canto com muitos atores e atrizes” (BALLERINI, 2009, p. 25).

Apesar do entusiasmo inicial, a maioria dos estúdios indianos surgidos na primeira metade do século XX durou pouco. Dos três estúdios que completaram mais de 20 anos — *Prabhat* (Pune, 1929-1953), Himansu’s Rai’s *Bombay Talkies* (Mumbai, 1934-1955) e *B.N Sircar’s New Theatres Ltd.*, de Calcutá — apenas esse último continua produzindo filmes, embora tenha permanecido fechado por mais de 55 anos e tenha retomado os trabalhos em 2011²⁴.

Curiosamente, na mesma época em que alguns grandes estúdios começaram a fechar suas portas, o dinheiro sujo²⁵ passou a fomentar o cinema indiano, dando impulso à produção de filmes e ao aumento no salário dos artistas. Hoje, o esquema de lavagem já foi extinto e a maioria dos estúdios pertence a algumas poderosas famílias (BALERINI, 2009, p.16).

Nos primeiros anos do cinema indiano, a produção cinematográfica se concentrava na capital, Calcutá, o que foi paulatinamente mudando. Com apoio governamental, foram criadas instituições como *Bombay Cinema and Theatre Trade Association* (1927); *The Motion Picture Society of India* (1932) e *The Indian Motion Picture Producers Association* (1939), que aos poucos incentivaram a produção cinematográfica localizada na então Bombaim e, conseqüentemente, concentrando a produção editorial especializada (BALERINI, 2009). Na década de 50, Bombaim torna-se a capital indiana do cinema, marcando a era de ouro de Bollywood.

²⁴ NEW Theatres studio back on feet after 55 years. The Hindu.26 fev. 2011. Disponível em: <<http://www.hindu.com/2011/02/26/stories/2011022660380400.htm>> .Acessado em: 10 abr. 2013

²⁵ “Fazendeiros, corretores, políticos falidos, todo o tipo de gente que tivesse uma quantidade de dinheiro que não pudesse ser contabilizada aplicava-a em Bollywood. Chegavam ao local das filmagens com uma mala cheia e dinheiro e, se o filme fosse um sucesso, ganhavam status na sociedade. Se fosse um fracasso, pelo menos conseguiam a lavagem de parte da grana ilícita” (BALLERINI, 2009, p. 16-17).

O nome Bollywood surge, inicialmente, para denominar exclusivamente a produção de filmes realizados em Bombaim — normalmente falados em *marati* (língua local) ou híndi. O termo derivou de *Tollywood*, nome usado para referir ao cinema de Bengala Ocidental, produzido no distrito de Tollygunge, em Calcutá. *Tollywood*, por sua vez, foi criada como um trocadilho de *Hollywood*.

É importante frisar que, na Índia, o termo Bollywood se refere à indústria de cinema de Mumbai; assim como *Kollywood* à indústria cinematográfica de Tamil Nadu; *Dhollywood* à Gujarat; *Mollywod* à Kerala, e assim por diante. Cada região tem sua indústria cinematográfica local, ainda que incipiente. Evidentemente Bollywood é a maior de todas, tanto em termos de números de produções como de abrangência e valores movimentados. Dessa forma, internacionalmente, “Bollywood” acabou virando sinônimo da indústria de cinema indiano como um todo. O mesmo, no entanto, não ocorre dentro da Índia.

Após o final da Segunda Guerra Mundial, o número de filmes realizados na Índia aumentou vertiginosamente: de noventa e nove filmes produzidos em 1945 para duzentos e cinquenta em 1947. Pós- independência, o crescimento da indústria cinematográfica indiana foi ainda mais surpreendente. Em 1961, a média de filmes realizados por ano chegava a trezentos, exibidos em mais de quatro mil e quinhentas salas de cinema espalhadas pelo país (GUHA, 2007, p.722).

3.2 CARACTERÍSTICAS

O cinema indiano reflete a miríade cultural que compõe o país. A fim de facilitar nossa análise, vamos arbitrariamente classificar²⁶ a produção indiana em três grandes grupos: cinema “de massa” (*mainstream*) de Bollywood, produzido em híndi; as “produções regionais”, por vezes de inspiração bollywoodiana, e o cinema “independente” ou “paralelo”.

Nestes cem anos do cinema indiano, as indústrias de cinema regionais ocuparam, majoritariamente, um espaço pequeno — tanto em termos de mercado como de audiência — na economia indiana. Com exceção dos filmes de *Kollywood* (da região de Tamil Nadu, no sul do país), passada a êxtase do lançamento dos primeiros filmes, as produções regionais, em sua

²⁶ É importante deixar claro que tal classificação é uma tentativa de organizar o que não é passível de organização ou estruturação, dada a diversidade do cinema indiano e a incapacidade desta pesquisa de analisar, ainda que superficialmente, as produções indianas de forma mais abrangente.

maioria, caíram no ostracismo, apesar de contarem com o gosto do público. Essa realidade, no entanto, está mudando. Produtores e estúdios têm apostado em produções regionais, promovendo o *renascimento*²⁷ da indústria regional, conquistando novas audiências e o público jovem.

Em alguns casos, o cinema regional funcionou com uma espécie de resistência à supremacia de Bollywood, construindo o que se convencionou chamar de cinema “artístico” ou cinema “paralelo”. É o caso da indústria de Bengala-Oeste, de onde saíram alguns dos maiores cineastas da história do país como Satyajit Ray²⁸ (1921-92), Ritwik Ghatak (1925-1976) e Mrinal Sen (1923). Avessos à “fórmula mágica” de Bollywood, esses cineastas optaram pelo realismo em suas produções, que foram amplamente aclamadas pela crítica, inclusive internacional.

Conforme Ramachandra Guha (2007), no período inicial do cinema indiano, a maioria das produções tinha inspiração devocional ou romântica — como a história de amor impossível, dentro do sistema de castas indiano, entre um jovem brâmane e uma garota dalit, representada em *Achhut Kanya* (Franz Osten, 1936). No período entre guerras, a temática predominante era patriótica — refletindo o momento pelo qual a recém-formada nação passava. Ballerini (2009) chama a atenção, no entanto, para um fato que, apesar de extremamente marcante e ligado à Independência, foi pouco tratado no cinema: a separação traumatizante do território entre Índia e Paquistão, que deixou milhares de mortos e lançou a semente para o conflito que existe ainda hoje. Apenas um filme na época — *Chinnamul* (Nemai Ghosh, 1950) — tratou do assunto, que foi posteriormente resgatado por *Garm Hawa* (M. S. Sathyu, 1973).

Independentemente de retratar determinado contexto histórico ou não, os filmes indianos *mainstream*, em sua maioria, nunca abandonaram uma representação de mundo sintética, idealizada e pouco realista. Segundo o diretor Satyajit Ray:

Os ingredientes de um filme indiano mediano são bem conhecidos: cor (preferencialmente homens do Oriente); músicas (seis ou sete) cantadas por vozes conhecidas e que gozem de credibilidade; danças — solo ou em grupo — quanto mais frenética, melhor; boa e má garota, bom e mau garoto; romance (mas sem

²⁷ SARKAR, Priyanko. Rise of Regional Cinema. **The Indian Express**, 17 ago. 2012. Disponível em <<http://www.indianexpress.com/news/rise-of-regional-cinema/988242/0>>

²⁸ Em 1992, Ray recebeu o Oscar Honorário, além do maior prêmio civil concedido pelo governo indiano, o *Bharat Ratna*. Dentre os admiradores do trabalho de Ray estão o diretor japonês Akira Kurosawa e o italiano Michelangelo Antonioni.

beijos); lágrimas, gargalhadas, brigas, perseguições, melodrama; personagens que não existem fora do cenário; locações exóticas [...] Londres, Paris, Hong Kong, Tokio... A cada três filmes indianos, dois apresentarão os ingredientes listados acima (RAY *apud* GUHA, 2011, p. 723)

Essa representação de mundo sempre foi amplamente atacada pelos críticos e cineastas indianos realistas (como o próprio Ray), mas nem por isso deixou de atrair multidões para o cinema, em busca, justamente, desse mundo “irreal”. Guha (2011, p.723) argumenta que os trabalhadores indianos no período pós-independência procuravam o cinema pelas mesmas razões que a classe letrada britânica buscava romances sobre pessoas ricas e famosas no século XIX — histórias que *não* correspondessem a sua dura realidade.

Esse componente de entretenimento nunca foi exclusividade do cinema, nem na Índia, nem fora dela. De acordo com a pesquisadora Kathrin Hansen²⁹, já no século XX as companhias de teatro persa (itinerárias, ou localizadas em cidades como Délhi e Calcutá) ofereciam aos espectadores um repertório variado, em cujas peças drama, comédia, danças — além de outros subgêneros e esquetes — se misturavam de maneira aberta e eclética, ao mesmo tempo em que eram representadas por atores de diferentes regiões e religiões, apoiados por uma equipe igualmente variada (formada por compositores, escritores, e assim por diante). Na época, as companhias recebiam críticas por misturar o erudito ao popular, moldando-se de acordo com o gosto do público. O teatro persa teve grande influência no cinema indiano — influência essa trazida, em grande parte, por Jamsetji Framji, primeiro grande produtor indiano (BALLERINI, 2009, p. 24).

O fato de o cinema ter sido, desde o início, uma das poucas formas (senão a única) de entretenimento ao qual o cidadão comum teve acesso³⁰, aliada a um fator (peculiar) da psique indiana — indianos preferem ver indianos e sua cultura indiana na tela — explica, em parte, o porquê de muitas das histórias dos filmes *mainstream* sustentarem seu enredo com base nos clássicos milenares *Ramayana* e *Mahabharata*, passados de geração a geração. Ambos constituem-se em fontes valiosas para entender a cultura indiana, uma vez que, além de épicos, são pilares também do Hinduísmo. São textos considerados sagrados, e que contêm ensinamentos morais e religiosos de grande importância para os hindus.

²⁹ HANSEN, Kathrin. Parsi Theater, Urdu Drama, and the Communalization of Knowledge: A Bibliographic Essay. Universidade do Texas. Disponível em: <www.utexas.edu/cola/files/350325>. Acessado em 4 de abril de 2013.

³⁰ “Para se ter uma ideia, enquanto as classes média e alta da Índia assistem a algo em torno de quatro a sete filmes ao ano, a classe mais baixa, que frequenta essas salas gigantes, assiste a uma média de vinte e cinco a trinta filmes no mesmo período” (BALLERINI, 2009, p. 19).

É interessante lembrar, também, que ir ao cinema na Índia é, ainda, um programa de entretenimento para toda a família. Desta forma, para atender aos interesses e gostos de faixas etárias tão heterogêneas, nada melhor do que inspirar-se em narrativas baseadas em mitos que transcendem gerações. Também a mistura de gêneros, para esse propósito, é garantia de sucesso. Como afirmou Morin (1989, p.10) a respeito: “A multiplicação dos temas (amor, aventuras, comédia) dentro de um mesmo filme traduz um esforço de responder ao maior número de exigências específicas possível, ou seja, de se dirigir a um público potencialmente total”.

As características descritas acima contribuíram para que se criasse um novo termo para denominar esse novo gênero indiano de fazer filmes para as massas: *masala-movie*. “Massala” é qualquer mistura de condimentos ou temperos, normalmente em pó, utilizada para temperar comida ou bebida. Essa mescla apresenta inúmeras variações; a quantidade de cada elemento muda de acordo com o prato a ser servido, a época do ano, a região em que se está e até a ocasião. Assim, como os filmes indianos *mainstream* apresentam, em sua maioria, a mistura “tudo-em-um”: romance, aventura, drama, comédia, musical, suspense — e o que mais couber em um só filme —, a denominação serviu perfeitamente.

3.3 ESTRELAS

A abertura de Morin para sua obra *Estrelas* (1989) ilustra muito bem o caso da indústria cinematográfica indiana. Filmes e suas respectivas produções giram em torno de seus astros principais: “Numa imensa parte do globo, num imenso setor da produção cinematográfica, os filmes gravitam em torno de um tipo solar de vedetes justamente denominado estrela ou star” (MORIN, 1989, p. 14). No caso da Índia, no entanto, atores e atrizes são mais do que “estrelas” — são verdadeiros deuses.

Um dos aspectos mais peculiares do cinema indiano é a relação do público com os astros e as estrelas dos filmes. Atores e atrizes no auge de sua carreira são tratados como verdadeiros *deuses* pelo público — em alguns locais há até templos erguidos em nome dos atores. É o caso, por exemplo, de Khusboo Sundar (atriz muçulmana de Tamil Nadu que teve

um templo construído em sua homenagem em Tiruchirapalli); Amitabh Bachchan³¹ (que teve um templo construído em sua homenagem em Calcutá) e M. G. Ramachandran, em Tamil Nadu, que fundou um partido político próprio e governou o estado por dez anos. Evidentemente Ramachandran ganhou também um templo/mausoléu/museu em Chennai. Após a sua morte, em 1987, trinta pessoas se suicidaram.

Tal idolatria acaba resultando em um fenômeno interessante: há uma espécie de “disputa” entre os fãs para que o “seu” astro seja considerado o “maior e melhor de Bollywood”. Como explicou o professor Kishore Namit Kapoor em uma entrevista ao jornalista Frantjesco Ballerini, essa relação entre os indianos e seus astros se assemelha à paixão dos brasileiros por seus times de futebol: “Se você é fã de Sharukh Khan e eu sou fã de Aamir Khan, passaremos horas numa mesa de bar discutindo sobre as razões por que meu ator é melhor que o seu e vice-versa” (BALLERINI, 2009, p. 46).

A combinação de dois astros em um mesmo filme significa retorno garantido aos produtores, bem como a toda a indústria indiretamente ligada ao filme (como a indústria fonográfica, por exemplo, ou as marcas associadas a cada ator e atriz). Normalmente, a aposta dos produtores recai sobre um casal — e caso haja “química” entre os dois, a mesma combinação funcionará para vários filmes diferentes. Foi o caso de Raj Kapoor e Nargis na década de 50 (*Aag*, *Awara*, *Shree 420*, *Chori Chori*³²) e Amitabh Bachchan e Rekha, na década de 70 (*Do Anjaane*, *Khoon Pasina*, *Ganga Ki Saugandh*, *Suhaag*³³, entre outros), casais que acabaram virando símbolo de uma época no cinema bollywoodiano.

Pode até haver duas estrelas em um mesmo filme; o que não pode é não haver estrelas. A afirmação de Morin (1989, p.16), de que “certos realizadores foram livres para escolher suas estrelas, mas durante muito tempo, em Hollywood, não foram livres para *não* escolher estrelas” (grifo meu) pode ser usada para o caso de Bollywood. A presença de uma estrela no filme chega a ser mais importante do que o próprio enredo, fazendo com que todo o resto seja colocado em segundo plano.

³¹ BIG B as 'God'. **The Times of India**. 11 nov. 2010. Disponível em: <http://articles.timesofindia.indiatimes.com/2010-11-11/did-you-know-/28271593_1_kalighat-temple-amitabh-bachchan-bengali-film-industry>. Acessado em: 10 abr. 2013

³² *Aag* (Raj Kapoor, 1948), *Awara* (Raj Kapoor, 1951), *Shree 420* (Raj Kapoor, 1955), *Chori Chori* (Anant Thakur, 1956).

³³ *Do Anjaane* (Dulal Guha, 1976), *Khoon Pasina* (Prakash Mehra, 1977), *Ganga Ki Saugandh* (Sultan Ahmed, 1978), *Suhaag* (Manmohan Desai, 1979).

3.4 BOLLYWOOD X HOLLYWOOD

Há décadas a indústria cinematográfica indiana lidera o ranking mundial como “a maior e mais prolífica do mundo” (BOSE, 2007, p.43) — são mais de oitocentos títulos lançados anualmente, duzentos deles somente em Bollywood. Em 2006, a indústria já ultrapassava o valor de oitenta e cinco bilhões de rúpias indianas³⁴ e contava com um surpreendente crescimento anual de 16%. Tal crescimento é devido, em grande parte, ao fluxo adicional de receita oriundo de outras fontes, como os direitos de exibição em outras mídias (televisão, internet e plataformas multimídia), o merchandising, a venda de outros produtos associados ao filme, a comercialização de músicas e *ringtones*, os direitos sobre a dublagem e legendagem do filme, além dos acordos de co-produção e distribuição (e assim por diante). Desse modo, acabou-se o tempo em que a renda gerada por um filme dependia única e exclusivamente da bilheteria.

Hollywood e Bollywood lançam, em média, o mesmo número de títulos por ano. Hollywood, no entanto, leva a melhor quando o assunto é arrecadação: embora venda menos “cadeiras” do que Bollywood, como o preço de cada uma é muito mais alto, o lucro por unidade é muito maior (BALLERINI, 2009, p.9).

Os ingressos baratos — que não chegam nem a um décimo do valor que é cobrado nos Estados Unidos e na Europa — aliados às limitações do idioma (filmes majoritariamente em híndi, não em inglês), fazem com que os indianos detenham menos de 5% do *market share* mundial. Segundo Ballerini (2009, p.17),

Enquanto um *blockbuster* indiano consegue distribuir até setecentas cópias na Índia e em países consumidores desse tipo de filme, um *blockbuster* norte-americano, por sua vez, chega a ter catorze mil cópias, fato que explica a fortuna que Hollywood consegue com seus grandes sucessos.

Em 2007, o valor da indústria cinematográfica indiana já havia ultrapassado os oitenta e cinco bilhões de rúpias indianas. Atentos ao *boom*, grandes estúdios de Hollywood, como Walt Disney, Warner Bros, Paramount, Fox e Universal Pictures se estabeleceram em Mumbai. *Viagem para Darjeeling* (de Wes Anderson, 2007), e os vencedores do Oscar *Slumdog Millionaire* (de Danny Boyle, 2009) e *Life of Pi* (de Ang Lee, 2012) são exemplos de sucessos hollywoodianos recentes, que foram filmados na Índia (BOSE, 2007, p.84). Em

³⁴ Uma rúpia indiana equivale a aproximadamente vinte centavos de dólar americano.

outro movimento, que também demonstra o quanto o cinema indiano vem crescendo aos olhos estrangeiros, tem-se diretores como Mira Nair (diretora de *Nome de Família*, 2006) e Deepa Méta (Diretora de *Água*, 2005) que levam a temática indiana ao espectador não-indiano. Alguns filmes em híndi têm sua estreia internacional ao mesmo tempo, ou até antes da estreia nacional — como é o caso de *English-Vinglish* (Gauri Shinde, 2012) e *Kai Po Che* (Abishek Kapoor, 2013), que estrearam primeiro no Festival Internacional de Toronto e de Berlim (respectivamente).

O cinema indiano está mudando — tanto no que se refere à temática quanto ao modo de produção. A velha fórmula de filmes “masala”, com enredos previsíveis, não foi abolida completamente do mercado. No entanto, hoje os cineastas têm muito mais espaço para experimentar. A produção dos filmes também está muito mais organizada e eficiente; deixou de ser uma “questão de sorte” (BOSE, 2007, p.91). De acordo com BOSE (2007), para que essas transformações ocorressem, dois fatores foram fundamentais: o fato de o cinema ter sido reconhecido com indústria na Índia, em 2001, — o que facilitou a obtenção de empréstimos e financiamentos para a produção de filmes, exigindo dos produtores uma melhor estruturação e organização da produção fílmica —, e a transformação de entidades ligadas ao cinema em grandes empresas de capital aberto, o que deu mais liberdade a novos diretores para experimentarem outras fórmulas.

O advento dos cinemas multiplex e das plataformas multimídia também contribuiu para a expansão e diversificação do cinema indiano, aumentando os lucros — mesmo que, em termos de bilheteria, um filme não obtenha sucesso. Plataformas de distribuição variadas oferecem ao consumidor a oportunidade de escolher a forma com que adquirirá determinado conteúdo segundo critérios individuais. A expansão da digitalização no país e na indústria cinematográfica também é promissora e permitirá a exploração de fontes de renda até então inacessíveis.

Outros setores ligados à tecnologia, como animação, videogames e telefonia móvel³⁵ também devem atuar em simbiose com a indústria de filmes indianos, fomentando seu crescimento e, conseqüentemente, colhendo as vantagens dessa colaboração. A indústria fonográfica é outra, cujo crescimento anda de mãos dadas com o cinema: já na década de 80, a comercialização das trilhas sonoras sozinha gerava renda o suficiente para produtores

³⁵ Além das promoções de pré-lançamento dos filmes, os produtores já estão utilizando essa tecnologia como ferramenta de marketing e merchandising, principalmente.

cobrirem seus custos de produção (BOSE, 2007). Hoje, então, com o aumento de opções de plataforma em que as músicas podem ser adquiridas, a rentabilidade dessa fonte só aumentou.

As consequências das mudanças pelas quais o cinema indiano vem passando — seja em termos tecnológicos, em relação à temática, produção e distribuição — são incertas. Ainda assim, é possível afirmar que elas terão reflexos na sociedade indiana. Como vimos, além de ser a principal forma de entretenimento, o cinema na Índia tem tradição centenária e características peculiares, que estão de acordo com o perfil e as demandas do público indiano. No próximo capítulo, analisaremos uma peça-chave para o cinema indiano, seu conceito e características: o herói.

4. HERÓIS

Neste capítulo, trataremos da definição de herói e de anti-herói, discutiremos o conceito de “arquétipos” e analisaremos as características do herói tradicional indiano através dos clássicos *Mahabharata* e *Ramayana*, buscando apoio em alguns conceitos provenientes do Hinduísmo. Finalmente, abordaremos a questão do herói bollywoodiano, a partir de temáticas recorrentes.

4.1 DEFINIÇÃO E CARACTERÍSTICAS

No prefácio à segunda edição brasileira de *A Jornada do Escritor* (VOGLER, 2006, p.9), a escritora e atual presidente da Academia Brasileira de Letras, Ana Maria Machado, defende que, para falarmos de “herói”, precisamos antes definir o que entendemos por arquétipo. De acordo com a autora, o herói é um arquétipo: um elemento fundamental da *gramática da narrativa*, que em conjunto com outros elementos, constitui as “regras” que a efetivam.

No capítulo “Os mitos antigos e o homem moderno”³⁶, Joseph L. Henderson (1977, p. 104) explica o conceito jungiano para “arquétipo”: arquétipos designam conteúdos psíquicos em sua forma imediata e bruta, não submetidos a elaborações conscientes, que fazem parte do inconsciente coletivo³⁷. Trata-se da parte da psique que retém e transmite a herança psicológica comum da humanidade.

Para Vogler (2006), os arquétipos constituem o principal embasamento para a construção de personagens e suas respectivas funções em uma história — do mito ao conto de fadas. Dessa forma, conhecê-los é essencial para a análise da construção de uma narrativa. Como afirma o autor,

Se você descobrir qual a função do arquétipo que um determinado personagem está expressando, isso pode lhe ajudar a determinar se o personagem está jogando todo o seu peso na história. Os arquétipos fazem parte da linguagem universal da narrativa. Dominar sua energia é tão essencial ao escritor como respirar (VOGLER, 1998, p.48).

³⁶ Em *O Homem e seus Símbolos*, concebido e organizado por Jung.

³⁷ Estrato profundo (inato e universalmente compartilhado) sobre o qual repousa nosso inconsciente pessoal.

A relação entre a gramática narrativa e a psicanálise foi utilizada primeiramente por Campbell, que identificou a conexão entre personagens e arquétipos. Para o mitólogo, os arquétipos são “precisamente aqueles que inspiraram, nos anais da cultura humana, as imagens básicas dos rituais, da mitologia e das visões” (CAMPBELL, 1997, p. 13).

Baseado nos estudos narratológicos de Vladimir Propp, Campbell percebeu que há um “padrão subjacente” universal a todas as narrativas: o *mito do herói*, do qual derivam absolutamente todas as narrativas até então produzidas, constituindo-se no tema mais persistente da tradição oral e da literatura escrita. Baseado nisso, Vogler (1998 p.32).afirma que todas as histórias são variantes de uma mesma história, “contada e recontada infinitas vezes, em infinitas variações”, traçando verdadeiros mapas da psique.

Tanto Campbell quanto Vogler defendem uma mesma ideia: a de que o herói sempre realiza uma trajetória, para a qual precisa deixar sua zona de conforto e passar por inúmeras provações (inclusive a da morte), para então retornar, transformado, ao seu mundo original. Como aponta Vogler (1998, p.35), “o protagonista de toda história é um herói de uma jornada, mesmo se os caminhos que segue só conduzirem para dentro de sua própria mente ou para o reino das relações entre as pessoas”.

As jornadas são de múltiplas naturezas e têm significados e representações igualmente diversos, e o mesmo ocorre com relação aos “estágios” dessa trajetória. Partindo de Campbell, porém sem se restringir a ele, Vogler (1998, p. 46) mapeou as principais “estações” da trajetória do herói. Esse mapa consiste na base universal de todas as histórias até hoje criadas:

“[...] a Jornada do Herói:

1. Os heróis são apresentados no MUNDO COMUM, onde
2. recebem um CHAMADO À AVENTURA.
3. Primeiro, ficam RELUTANTES OU RECUSAM O CHAMADO, mas
4. num Encontro com o MENTOR são encorajados a fazer a
5. TRAVESSIA DO PRIMEIRO LIMIAR e entrar no Mundo Especial, onde
6. encontram TESTES, ALIADOS E INIMIGOS.
7. Na APROXIMAÇÃO DA CAVERNA OCULTA, cruzam um Segundo Limiar,
8. onde enfrentam a PROVAÇÃO.
9. Ganham sua RECOMPENSA e
10. são perseguidos no CAMINHO DE VOLTA ao Mundo Comum.
11. Cruzam então o Terceiro Limiar, experimentam uma RESSURREIÇÃO e são transformados pela experiência.
12. Chega então o momento do RETORNO COM O ELIXIR, a bênção ou o tesouro que beneficia o Mundo Comum”.

Os estágios da trajetória do herói listados não são estanques ou imutáveis. Eles podem ser embaralhados, “pulados” ao gosto do escritor. A jornada é universal, porém “infinitamente flexível, capaz de variações infinitas sem sacrificar nada de sua mágica” (VOGLER, 1998, p.47). De maneira mais ampla, Vogler divide a jornada do herói em atos — quatro ao todo — que se assemelhariam aos movimentos de uma sinfonia. Cada um deles teria seu início, meio e fim, e respectivos clímax, com determinadas metas a serem atingidas pelo herói. Como descreve Vogler (1998, p.23):

Cada ato envia o herói num certo caminho com uma intenção ou objetivo específico, e que o clímax de cada ato muda a direção do herói, designando uma nova meta. [...] O objetivo original também pode ser alcançado, ou pode haver alguma meta mais ampla [...] que continua presente em todos os movimentos.

Os arquétipos compõem a *jornada do herói*, sendo o próprio herói um deles. Os arquétipos, assim como os “estágios da jornada”, também são flexíveis: o mesmo personagem pode representar mais de um arquétipo na mesma história. Vogler (1998, p.49) compara os arquétipos a “máscaras”, “facetas da personalidade do herói” ou “símbolos personificados das várias qualidades humanas”. De acordo com o autor, são sete os arquétipos mais recorrentes em uma história: herói, mentor, guardião de limiar, arauto, camaleão, sombra e pícaro³⁸.

O arquétipo do herói também pode ser manifestado em mais de um personagem no decorrer da história e não única e exclusivamente no protagonista. E por mais “divino” que

³⁸ De acordo com a tipologia teorizada por VOGLER (1998) e CAMPBELL (1997), as principais características dos demais arquétipos são as seguintes:

Mentor: figura que ensina / ajuda / protege / motiva / treina o herói, podendo até presenteá-lo com certos dons; “na anatomia da psique humana, os mentores representam o self, o deus dentro de nós, o aspecto da personalidade que está ligado a todas as coisas.” (VOGLER, 1998, p.62)

Guardiões de Limiar: figuras neutras ou associadas ao vilão e que oferecem obstáculos ao herói em sua ‘entrada’ no mundo especial. Sua função dramática é testar o herói.

Arauto: é a força que traduz um desafio ao herói; que anuncia a necessidade de mudança, motivando, dessa forma, o herói a se lançar em sua jornada.

Camaleão: arquétipo instável, sua principal característica é a mudança. Seu propósito psicológico e a expressão da energia do animus e da anima — nome dado ao elemento masculino da psique feminina e ao elemento feminino do inconsciente masculino, respectivamente. Para Vogler (1998, p.80): “é também um catalisador de mudanças, um símbolo da necessidade psicológica de transformação”.

Sombra: representa a energia obscura, elementos não aceitos, ignorados, rejeitados ou reprimidos de nosso mundo interior. É o elemento que realmente desafia o herói.

Pícaro: tal como o “palhaço”, o arquétipo do pícaro representa o desejo de mudança e do lúdico da existência. Além de trazer alívio cômico à narrativa, o pícaro também exerce outras funções, como por exemplo, a de equilibrar egos inflados, situações demasiadamente sérias, e assim por diante.

um herói seja, ele também apresentará facetas de outros arquétipos — como o pícaro, camaleão, arauto, etc. — sua personalidade é múltipla, e é justamente a presença dessas diversas nuances que a torna completa.

Na raiz da palavra “herói”, de origem grega, tem-se os significados “proteger e servir”. A partir daí, entendemos que o herói é aquele disposto a se sacrificar em nome do(s) outro(s). Vogler (1998, p.52) defende a ideia de que o arquétipo do herói corresponderia, na psicanálise, à figura do *ego* — “a parte da personalidade que se separa da mãe, que se considera distinta do resto da raça humana” — e à busca de sua respectiva totalidade e identidade. Assim, a tarefa psicológica nossa e do herói é “integrar essas partes separadas em uma ‘entidade completa e equilibrada’”. O *ego* — isto é, o herói —, que acha que é separado de todas essas partes de si mesmo, deve incorporá-las para se tornar um ser “integral”. De maneira similar, Campbel (1997, p. 142) afirma que:

O herói é aquele que, embora ainda se encontre vivo, conhece e representa os apelos da supraconsciência — que é, ao longo da criação, mais ou menos inconsciente. A aventura do herói marca o momento em que este, embora ainda esteja vivo, descobriu e abriu o caminho da luz, para além dos sombrios limites da nossa morte em vida.

A função dramática do herói é oferecer ao espectador uma “janela para a história” (VOGLER, 1998, p.52), a partir de um processo complexo de identificação. Heróis eficientes para uma história precisam apresentar características ao mesmo tempo universais e originais. É preciso que o espectador seja capaz de se identificar com o herói, mas ao mesmo tempo, é preciso que ele o admire. Quanto mais características opostas o herói apresentar, quanto mais “redondo”³⁹ ele for e mais única for sua personalidade, melhor.

4.2 ANTI-HEROI

Vogler (1998, p. 58) alerta que o termo "anti-herói" exige cuidado, uma vez que, à primeira vista, nos induz a pensar que se trata do “contrário do herói”, quando na verdade se trata de “um tipo especial de Herói, alguém que pode ser um marginal ou um vilão, do ponto de vista da sociedade [...]”⁴⁰.

³⁹ “Personagens redondos devem, preferencialmente, apresentar um toque de cada arquétipo, a fim de representar sua “personalidade completa” (VOGLER, 1998, p. 56).

⁴⁰ Vogler (1998, p. 58) classifica os anti-heróis em duas categorias claras: personagens cujo comportamento se assemelha ao de um herói convencional, porém com alguma marca particular com “um toque muito forte de

O anti-herói surge, historicamente, a partir do processo de desmistificação dos heróis clássicos — da esfera semidivina, eles passaram à condição humana. Destarte, o anti-herói não é assim denominado por ser antagonico em relação ao herói, mas, sim, por ser “anti-heroico” se comparado à ideia do herói tradicional “perfeito”.

De acordo com Brombert (2002, p.13), a palavra “anti-herói” foi usada pela primeira vez por Dostoiévski (1821-1881), em suas *Memórias do Subsolo*, de forma provocativa, associando ao conceito a ideia de paradoxo. Isso confere à natureza do anti-herói, originalmente, “a subversão deliberada [...] relacionada com a voz do subsolo para contestar opiniões aceitas”.

A questão do *ponto de vista* sob o qual o anti-herói é contemplado, determinante para sua classificação enquanto tal, também é trazida pela mestrandia Aldinéia Cardoso Aranteso (2008 p. 28-29) em sua dissertação⁴¹: “[...] o anti-herói não é a imagem pura e simples do fracasso, nem está desprovido de possibilidades heroicas. De fato, ele pode representar outros tipos de coragem, quem sabe mais de acordo com as necessidades apresentadas por um contexto moderno”.

O anti-herói tem, sobretudo, uma função de estabelecer certa dialética no universo diegético no qual está inserido. Isso se dá através do questionamento, verbalmente expresso, ou visível através de seu comportamento ou das características de sua personalidade, do *status quo* e dos valores vigentes. Brombert (2002, p.15) explica que os anti-heróis se contrapõem aos modelos tradicionais de figuras heroicas, podendo haver “grande vigor nessa oposição. Implícita ou explicitamente lançam dúvidas sobre valores que vêm sendo aceitos ou que foram julgados inabaláveis”.

O anti-herói é, portanto, um agente de conflito, porta-voz de questões fundamentais à condição humana, com a oposição entre valores individuais e coletivos, subversão, questionamento à autoridade, à hierarquia e ao “modo de viver” social vigente, entre outros. A função do anti-herói torna-se quase pedagógica, como explica Arenteso:

[...] a presença desse herói contraditório não é gratuita, seja qual for o seu aspecto representativo, ele sempre surge para questionar, satirizar, denunciar, criticar algum

cinismo, ou uma ferida qualquer”, ou “heróis trágicos”: protagonistas controversos, perpetradores de ações muitas vezes condenáveis aos olhos do espectador.

⁴¹ *O estatuto do anti-herói: Estudo da origem e representação em análise crítica do Satyricon, de Petronio e Dom Quixote, de Cervantes*

aspecto da sociedade – sua aparição faz brotar das mentes mais simples um pensamento crítico que instiga e induz à reflexão (ARANTESO, 2008 p. 28-29).

Para Brombert (2002, p.14), o anti-herói “contesta nossas pressuposições, suscitando mais uma vez a questão de como nós nos vemos ou queremos ver”. Perturbador original e figura contestadora crítica de conceitos heroicos, o anti-herói cria estratégias de desestabilização, que podem comportar implicações éticas e políticas. O resultado disso poderia ser certa aversão automática do público a esse tipo de personagem ‘que não se encaixa’, no entanto, o que ocorre é normalmente o contrário. Como afirma Vogler (1998, p.58): “amamos esses personagens porque são rebeldes e torcem o nariz à sociedade, como gostaríamos de fazer”.

4.3 HEROI INDIANO CLÁSSICO: RAMAYANA E MAHABHARATA

Os épicos *Mahabharata* e *Ramayana* (ou *Ramaiana*) são frequentemente reinterpretados e adaptados, servindo como fonte de inspiração não apenas para roteiristas de Bollywood, mas também para a televisão e para tantos outros artistas — até criadores de jogos de computador (COSTA, 2012, p. 170). Laura Bacellar (2011, p.89), responsável pela primeira adaptação do épico *Ramaiana* para o público infanto-juvenil brasileiro, ressalta que os personagens do clássico fazem parte do “dia a dia” dos indianos⁴², em dimensão difícil de ser imaginada sob padrões ocidentais.

É incerta a data de nascimento de *Ramayana*; dentre tantas versões que recebeu, a mais aceita e popular é a escrita originalmente em sânscrito pelo poeta eremita Valmiki há mais de dois mil anos (entre 500 A.C e 100 A.C, época em que se estima que o poeta tenha vivido), em 24 mil versos de 32 sílabas.

Ramayana significa a “Viagem de Rama”, príncipe primogênito do rei de Ayodhia, Dhasharata, e (sétimo) avatar de Vishnu⁴³. Dada a riqueza de detalhes e as variações

⁴²No caso do *Ramayana*, a influência ultrapassou as fronteiras da Índia, espalhando-se por todo o sudoeste asiático. Semelhante ao que acontece nos festejos de Páscoa em países católicos, quando então é encenada a paixão de Cristo, na Índia o *Ramayana* é representado todos os anos em vilarejos e cidades de tradição hindu no início do outono. A vitória de Rama sobre o demônio Ravana — simbolizando a vitória do bem sobre o mal — é comemorada através de um longo festival de nove dias, que culmina com o chamado *Dussehra*, feriado nacional.

⁴³ Vishnu é o deus da preservação e da bondade. Também é o segundo da Trindade Hindu (vindo após Brahma, deus da criação, e antes de Shiva, deus da destruição).

observadas entre alguns dos resumos lidos a respeito, apresentarei, nos parágrafos seguintes, meu próprio resumo da história, baseado na adaptação de Bacellar (2012).

Sentindo-se velho demais para reinar, Dasharatha estava prestes a proclamar Rama como rei de Ayodhia — não fosse Kaikeyi, uma de suas esposas, cobrar que seu marido cumprisse uma promessa antiga. Ela havia salvado a vida do rei e esse, em troca, prometeu atender a qualquer desejo seu. Kaikeyi pede então a Dasharatha que mande Rama para um exílio na floresta por 14 anos; o rei, por não poder desonrar sua palavra, assim o faz. Rama acata a decisão do pai sem reclamar e parte para o exílio, acompanhado por Sita, sua esposa, e o irmão Lakshmana. Dasharatha morre em seguida e Bharatha assume o trono. Após descobrir a fraude armada por sua mãe, Bharatha pede a Rama que retorne a Ayodhia e assumo o trono. O príncipe se recusa, no entanto, a descumprir a ordem do pai já falecido. Bharatha coloca então as sandálias de Rama no trono e governa Ayodhia como representante do irmão por quatorze anos.

Na floresta, Rama, Sita e Lakshmana vivem uma vida de ascetismo e renúncia, até que Ravana, rei-demônio que governa Lanka (onde hoje é o Sri Lanka) rapta Sita. Auxiliado por Lakshmana e por um exército de macacos liderados por Hanuman⁴⁴, Rama derrota Ravana e resgata Sita. O casal e Lakshmana retornam a Ayodhia, onde Rama assume o trono. No entanto, desconfiado de que a esposa tivesse se tornado impura por ceder ao demônio, Rama hostiliza Sita. Para provar sua pureza ao marido, Sita entra na fogueira acesa pelo deus do fogo (Agni) e não se queima — prova de sua fidelidade.

Sita engravida e é vítima das más-línguas do reino. Ao perceber que Rama novamente desconfia de sua fidelidade, ela abandona Ayodhia e vai para um *ashram*⁴⁵, em que encontra o sábio Valmiki. Ela conta a história de Rama ao sábio e, tempos depois, dá a luz aos gêmeos Lava e Kusha. Com o passar dos anos e após ambos já estarem crescidos, Sita “morre”. Na verdade, ela era uma encarnação da deusa Lakshmi⁴⁶ e, assim, volta à esfera dos deuses.

Valmiki, depois de uma visão em que o deus Brahma lhe demonstra a métrica de quatro versos, compõe o épico *Ramaiana*, que ensina aos gêmeos. A dupla sai a recitá-los

⁴⁴ Considerado como um dos aspectos do deus Shiva, o deus-macaco possui caráter impecável, além de força e poder imbatíveis.

⁴⁵ Na antiga Índia, o *ashram* designava uma espécie de eremitério hindu; um lugar em meio à natureza, onde os sábios viviam reclusos.

⁴⁶ Deusa da beleza, da saúde, da boa sorte, da prosperidade, do crescimento e da procriação.

pelo mundo — chegando um dia a Ayodhia, onde cantam os versos para o próprio Rama. Encantado e surpreso ao se descobrir enquanto avatar de Vishnu, Rama abdica do trono e proclama Lava e Kusha seus herdeiros. Pouco depois, resolve “morrer”, afogando-se no rio Ganges. Retorna, assim, ao mundo dos deuses e à companhia de sua esposa, Sita/Lakshmi.

Uma das principais mensagens do *Ramayana* é a importância de se seguir o *dharma*, um dos conceitos fundamentais da filosofia Hindu. Sem tradução exata para o português ou para o inglês, o conceito de *dharma* pode ser expresso somente a partir de termos associados ao seu significado em híndi: *dever, religião, justiça, lei, ética, mérito religioso, princípio e correto* (FLOOD, 1996, p.52).

O *dharma* é, na verdade, uma ideologia que permeia a religião e a filosofia hindu. Diz respeito, principalmente, à moral e aos rituais que devem ser realizados, variando de acordo com o status social e a fase da vida em que se está. Um “bom hindu” deve tomá-lo como base para suas ações e comportamento em todas as esferas de sua vida.

Todos têm um *dharma*: o dos filhos, por exemplo, é obedecer aos pais e respeitar profundamente os mais velhos; os pais, por sua vez, têm o *dharma* de proteger, educar e cuidar do desenvolvimento da criança. O cumprimento do *dharma* contribui diretamente para a manutenção do equilíbrio e do desenvolvimento próspero dentro dos diferentes grupos aos quais um hindu pertence (família, comunidade, casta, nação). Como ressalta Flood (1996, p. 12),

[...] *dharma* se refere aos deveres de hindus de castas mais altas correspondentes à sua casta ou classe (*varna*) e à fase da vida em que esses se encontram (*asrama*). Seguir o *dharma* não significa aceitar determinadas crenças, mas praticar ou realizar determinadas obrigações, definidas de acordo com a estratificação social *dharma*ica. Os limites que estabelecem o que um hindu deve ou não fazer são determinados pelo grupo/casta no(a) qual ele está inserido, variando de acordo com a hierarquia e o gênero.

“Proteja o *dharma*, que ele irá protegê-lo” é um ditado popular em híndi. Ao negligenciar ou ignorar seu *dharma*, o hindu incorre em *adharm*a — cuja consequência é o desequilíbrio. Em uma família/sociedade em que há muito *adharm*a não há prosperidade. Alguém que vive em *adharm*a será punido mais cedo ou mais tarde.

O épico *Ramayana* está completamente construído sobre os pilares do *dharma*: Rama segue impecavelmente seu *dharma* enquanto filho e rei. Sita, por sua vez, ilustra o *dharma* de uma mulher e esposa ideal. Hanuman, por sua vez, demonstra o *dharma* de um servo devoto

de Rama. Já o vilão Ravana é a própria personificação de *adharma* – o que resulta em sua (já previsível e esperada) destruição. De acordo com as “leis universais” para os hindus, o *dharma* sempre vencerá o *adharma*, isto é, o bem sempre vence o mal.

Esse pano de fundo filosófico-religioso do *Ramayana* foi essencial para a sua perpetuação através de gerações. Ao invés de esvanecer, a figura de Rama foi se tornando cada vez mais forte, inspirando a criação de novos heróis populares, cujas características não passam de releituras e readaptações da matriz principal. De acordo com o crítico indiano BOSE (2007, p. 89-90):

Não surpreende que o cinema indiano *mainstream* tenha aderido tradicionalmente a uma forma bem rígida de histórias de fundo moral, inspiradas principalmente no épico *Ramayana*. O herói sempre representa o príncipe Rama, o modelo da masculinidade — atraente protetor e corajoso —, enquanto a heroína assume a persona da deusa *Sita* — bela submissa e abnegada. O rei-demônio Ravana é o vilão arquetípico, e o rei-macaco Hanuman é sempre comediante — um amigo ou irmão do herói. Não se tem notícia de nenhum sucesso de bilheteria que não celebrasse o triunfo do bem (herói) sobre o mal (vilão).

Vishnu é, na verdade, o grande herói por trás do *Ramayana*. É ele que desce à Terra em forma de ser humano (Rama) para derrotar o demônio Ravana, que só poderia ser aniquilado pelas mãos de um mortal. Ao nascer como “Rama”, no entanto, o deus “perde” sua memória celestial, agindo como um príncipe “comum”, cujas características, no entanto, sobressaem-se espetacularmente. Rama possuía características incomuns para os padrões humanos; era essencialmente bom e virtuoso: “Era o melhor arqueiro do mundo e muito admirado pelos soldados e cabos de guerra. Montava elefantes com a mesma naturalidade com que corria a cavalo, e dava ordens com calma e autoridade. Não reclamava nem insultava, era mestre de suas emoções.” (BACELLAR, 2011, p. 36). Rama segue a “trajetória do herói”: passa por diferentes limiares e provações (derrota os malignos *rakshasas*⁴⁷ na floresta, reconquista o reino dos macacos para Sugriva, derrota Ravana e resgata Sita), conta com o auxílio de um mentor (o sábio Vishvamitra) e de diferentes aliados (com destaque para Lakshmana, Jatayu e Hanuman).

Como bom hindu, Rama defendia a necessidade de se seguir o *dharma*, não importando o sacrifício necessário para atendê-lo. Esse é o dever do homem e, como tal, precisa ser seguido: “Ninguém pode agir de acordo apenas com sua vontade, sempre existe a

⁴⁷ *Rakshasas* são seres mitológicos; humanoides ou espíritos com superpoderes. Podem ser bons ou maus.

interferência do destino. A morte e a velhice são apenas exemplos do que nos acontece sem que possamos evitar.” (BACELLAR, 2011, p.52) No decorrer da história, percebemos que o *dharma* a que Rama se referia era, na verdade, parte de um plano maior divino para derrotar Ravana. Dessa forma, todos os acontecimentos que precederam à derrota de Ravana foram assim “arquitetados” e eram necessários para que se obtivesse o resultado esperado.

Junto ao *Ramayana*, o *Mahabharata* é reverenciado como texto sagrado e forma a base do pensamento filosófico-religioso hindu há milhares de anos, constituindo uma das tradições vivas mais antigas do mundo. Sua influência no cinema indiano é igualmente fundamental.

Considerado o maior épico do mundo em extensão (são mais de 100 mil versos), estima-se que o *Mahabharata* tenha sido escrito entre 400 A.C e 400 D.C. “Maha” significa “grande”, enquanto “Bharat” é o nome, em sânscrito, para o subcontinente indiano. Assim, *Mahabharatha* pode ser traduzido como “A Grande História da Índia”. Costuma-se dizer que o *Mahabharata* trata “de tudo que se possa imaginar, de romance a intrigas a política, astrologia e artes marciais” (DHARMA, 2009, p. 9). Simbolicamente, porém, o *Mahabharatha* aborda uma grande guerra entre *dharma* e *adharma*: ambos colidem em uma batalha cósmica entre o bem e o mal, da qual o bem sai vitorioso.

A narrativa conta o conflito entre os irmãos Pandavas⁴⁸, de origem divina, e seus primos, os Kauravas. Os Kauravas tentam de todas as maneiras roubar o reino dos Pandavas. Reis, heróis, sábios e até os deuses participam do conflito, que culmina em uma grande batalha, descrita no *Bhagavad Gita* (Canção Sagrada) — “escritura mais influente de toda a extensa filosofia hindu” (COSTA, 2012 p.173). O embate provoca uma grande carnificina, com milhões de mortos de ambos os lados, e a vitória dos Pandavas, que reestabelecem seu reinado.

Uma das passagens mais populares do *Bhagavad Gita* diz respeito ao início da batalha, quando Arjuna, general dos Pandavas, ao fazer a revisão das tropas, se dá conta de

⁴⁸ Por serem filhos de deuses (gerados por uma mãe humana), cada um dos irmãos Pandavas apresentava talentos e habilidades extraordinárias, de acordo com sua origem. Iudístira, filho de Darma, deus da religião, é o exemplo de moral, virtude e misericórdia. Como filho mais velho, também serve de referência aos demais irmãos. Já Bima é filho de Vayu, deus do vento, e sua característica marcante é a força física inigualável. Os gêmeos Nakula e Sahadeva, por sua vez, são filhos dos gêmeos ashwins (médicos celestiais) e têm beleza e habilidades incríveis com espadas. Já Arjuna é filho de Indra (deus dos deuses) e considerado o melhor arqueiro do universo.

que dentre os inimigos contra os quais irá lutar estão mestres, sábios e membros de sua própria família e tem uma crise de consciência: valeria a pena realmente travar tal guerra? Arjuna desiste de lutar momentaneamente e pede ajuda a Krishna — seu primo e encarnação do deus Vishnu — para que o oriente sobre o que fazer.

Arjuna é instruído a cumprir seu dever, seu *dharma* enquanto guerreiro: lutar. A resposta de Krishna, no entanto, não é tão direta; o deus aproveita para demonstrar a Arjuna seu poder divino e alguns preceitos que constituem, como o *dharma*, na base do pensamento e da filosofia hindu:

O corpo é apenas uma cobertura temporária da alma e que, em última análise, o bem-estar da alma era mais importante eu o do corpo material. Arjuna precisava entender como agir para beneficiar a alma, pois com essas ações também lograria defender os maiores interesses de todos [...] você deve agir de forma que seja elevado, com todos os outros, a esse mundo espiritual. [...] Imersas na ilusão ou maya, as pessoas pensam que a felicidade resulta da satisfação dos próprios sentidos e de perseguir a concretização de suas fantasias [...] Entretanto, isso sempre leva ao sofrimento. A felicidade permanente só é encontrada quando as pessoas renunciam à ilusão e se voltam para Mim. (DHARMA, 2009, p.314)

Após o discurso de Krishna, tem início a sangrenta batalha. Varma (2004, p.26-28) chama a atenção para a descrição do combate e, principalmente, das técnicas utilizadas pelos Pandavas, seguindo as instruções do próprio deus. É Krishna quem instrui Iudístira (conhecido por sempre dizer a verdade) a mentir para Drona, afirmando que seu filho Ashwathama havia sido morto (quando na verdade quem havia morrido em combate era um elefante com mesmo nome), fazendo com que o guerreiro Kaurava desistisse de lutar e fosse morto. O mesmo Krishna ordena a Arjuna que mate o Kaurava Karna, quando esse estava arrumando uma roda travada de seu carro de luta — o que, pelas regras previamente acordadas por Pandavas e Kauravas para o combate, o protegeria de ser atacado. Afirmando que Karna não merecia misericórdia, uma vez que ele próprio tantas vezes havia agido contra os preceitos da virtude, Krishna convence Arjuna a não obedecer ao acordo prévio ao embate.

De acordo com Varna (2004), esses são apenas dois exemplos extremamente elucidativos, dentre vários outros que podem ser extraídos do *Mahabharata*, no que diz respeito à moral maquiavélica indiana — ou moral “flexível” de Krishna. Os fins justificam os meios: o que é considerado certo e justo pode variar de acordo com o contexto em que a ação se insere.

Posteriormente acusado de agir de forma imoral durante a batalha, Krishna se justifica: os Kauravas, por sua força e excelência guerreira, nunca poderiam ter sido vencidos em uma luta “limpa”. No entanto, precisavam ser derrotados, pois simbolizavam *adharma*. Em uma situação como esta, os fins justificariam os meios; uma fraude é aceitável quando o inimigo é mais forte. Além disso, a quarta “fase do tempo” (*Kalyug*) já havia começado, significando que não existe (mais) moralidade absoluta. O destino é o responsável, portanto, pela eliminação do limite entre o que é certo e o que é errado. A quem vive em tal era não cabe questionar ou ir contra o que determina o destino, cujos caminhos próprios nem sempre combinam com aquilo que é considerado moralmente aceitável. Como afirma Varma (2004, p.28-29),

O ponto essencial é que a tradição hindu sempre seguiu uma resposta fragmentada ao imperativo moral. Não há definições incontestáveis de certo e errado. A única preocupação consistente é o resultado final. Na busca do resultado final desejado, moral não é tão negociada por ser pragmaticamente difícil. [...] O resultado disso é um relativismo prático, aproximação flexível a vontade de podar absolutismos em nome de interesses e objetivos mais amplos.

A pragmaticidade moral indiana explícita pelas declarações de Krishna se faz presente em outro texto histórico fundamental: o *Arthashastra*. Tratado político escrito por volta de III A.C por Kautilya (então ministro de Chandragupta), o *Arthashastra* é considerado a “versão indiana” de *O Príncipe*, de Maquiavel, pois defende que a conveniência é mais importante que a moral convencional nas questões de poder. Sob tal prisma, as atitudes moralmente contraditórias de um herói poderoso como Krishna são absolutamente cabíveis.

Analisando os principais heróis de Mahabharatha — os cinco irmãos Iudístira, Bima, Arjuna, Nakula e Sahadeva —, também é possível perceber que há uma *trajetória do herói*. No caso, sua principal missão é derrotar Duriódhana e instaurar um império próspero de paz e virtude, em que todos os cidadãos pudessem viver em equilíbrio, de acordo com os preceitos religiosos e, portanto, com a vontade de Krishna, considerado deus supremo na terra. O imperador desse reinado seria o primogênito Iudístira (filho de Darma, deus da religião), maior exemplo de moral, virtude e misericórdia dentre os cinco irmãos kurus. Como filho mais velho, ele serve de referência aos demais irmãos; representa o *dharma*.

Duriódhana representa o *adharma*: sua ambição desmedida fê-lo desrespeitar o direito de seus primos ao reino de Hastinapura, manipulando seu pai, o rei cego Dhritarashtra a tomar decisões que prejudicassem seus primos. Como se não bastasse, Duriódhana optou

por ignorar sistematicamente os conselhos de anciãos (principalmente Vidura), para que não combatesse os primos. Nas palavras de Iudístira:

Somente um homem amaldiçoado poderia buscar na guerra o que pode ser conseguido por meios pacíficos. Mas, de fato, a paz só pode ser firmada quando controlamos nossos sentidos. Aquele que persegue só o prazer de seus sentidos, logo encontrará a miséria. É óbvio que Dritrastara e seus filhos não conseguem ver essa verdade simples. Assim, agem de maneira que nunca podem produzir nem paz nem felicidade. (DHARMA, 2009, p.290)

Ainda que Iudístira não quisesse atender ao “chamado” para sua missão de derrotar Duriódhana, isso se tornou inevitável, após o jogo de dados fraudado em que perdeu seu reino para o primo. Ao ser chamado para o jogo, o próprio Iudístira tinha consciência dos perigos que o aguardava. Ao mesmo tempo, no entanto, sabia que aquilo fazia algo de “algo maior”, que haveria de se cumprir:

Todas as criaturas recebem os frutos do seu próprio trabalho, sejam bons ou maus, conforme orientados por Deus. Se eu voltar ou não para o jogo, receberemos seus frutos. Este é um desafio para jogar dados e, além disso, é uma chamada do rei. Portanto, como posso recusá-lo, mesmo sabendo que será destrutivo para mim? Sem dúvida, a mente dos homens se torna desorientada quando a calamidade se aproxima (DHARMA, 2009, p.180)

Foi necessário — fazia parte do seu *dharma* — que Iudístira e seus irmãos passassem por todas as provações (a perda do jogo, o exílio daí recorrente, a batalha de Kurukshetra) para poderem, enfim, alcançar a sua libertação suprema, subindo ao reino dos deuses e permanecendo junto a Krishna.

4.4 HEROIS DE BOLLYWOOD

Ganti (2013, p.107) afirma que os filmes de Bollywood seguem um padrão estrutural-narrativo particular, alicerçado em conflitos entre polos diametralmente opostos e distintos. Dividido entre eles está (ou estão) o(s) herói(s). Ainda que os enredos e protagonistas variem consideravelmente entre cada filme, os conflitos-base sobre os quais as histórias se desenrolam são os mesmos e se apresentam de forma bem clara ao espectador — principalmente no caso dos melodramas⁴⁹. É o caso da luta entre **Certo/Bom X Errado/Mau, Lei X Justiça e Dever X Desejo**.

⁴⁹ De acordo com o autor, melodramas são narrativas caracterizadas por uma divisão clara entre bem e mal, certo e errado, o uso de coincidências, excesso de emoção e preferência pelo conflito moral ao psicológico.

Um dos conflitos universais mais claros pelo qual os heróis passam é aquele entre o bem e o mal; entre o que é correto e o que é errado. Assim como na mitologia, também nos filmes de Bollywood o bem vence o mal; assim com vencem o amor, a integridade, a honestidade. Ganti observa que tais filmes acabam construindo uma imagem e universo ideal, recheado de arquétipos e onde o amor é transcendental, a virtude triunfa e o trabalho duro, a persistência e as boas intenções são recompensados (GANTI, 2013, p.107).

Representada no cinema indiano através de instituições formais como o estado, a polícia e o judiciário, ou como as normas e os códigos de conduta de determinada comunidade, a Lei nem sempre andou ao par com a Justiça. Tal oposição se deve, em parte, pela inabilidade da lei de prover justiça; outras vezes à própria noção de *dharma*. Não raro há um conflito entre dois tipos de “responsabilidades” — de um lado, as obrigações referentes ao estado, à comunidade, à lei; do outro, a família, a ordem moral. Muitas vezes o herói pode estar contra a Lei, mas agindo com/pela/em nome da Justiça.

O conflito entre lei e justiça seguidamente envolve relações de parentesco ou amizade — o mesmo ocorre quando há oposição entre o que a família (ou a comunidade/sociedade) quer e o indivíduo deseja. Normalmente esse conflito aparece em romances, através de um casal, cuja união é desencorajada pela família (por questões de casta, por exemplo); triângulos amorosos, infidelidade, e assim por diante.

Considerando a questão do *dharma* e da importância dos grupos (famílias, comunidades) para os indianos, o dever é que prevalece (idealmente) sobre o desejo individual. É interessante observar, no entanto, que ao longo da história do cinema indiano, as “consequências” desencadeadas por aqueles que decidiram brigar pelo seu “desejo”, indo contra o grupo, variaram consideravelmente. Muitos filmes operaram enquanto críticos às normas sociais, que pregam a obediência absoluta à família e a aceitação das decisões dos membros mais velhos.

Os conflitos-base que alicerçam a narrativa bollywoodiana (de acordo com a análise proposta por Ganti (2013)) refletem, nas telas, embates muitas vezes enfrentados pelo próprio espectador na vida real. A jornada do herói de Bollywood, nesse caso, é diretamente influenciada por fatores e elementos típicos da cultura indiana (como os épicos *Mahabharata* e *Ramayana* aqui apresentados), e acaba adquirindo tom próprio, essencialmente indiano. No capítulo seguinte, analisaremos o personagem central do filme “3 Idiotas” e de que forma sua

representação reitera, ou não, a figura do herói “indiano”, na medida em que dialoga com questões culturais.

5. ANÁLISE

Neste capítulo, trazemos uma análise da representação do herói no filme “3 Idiotas”, apresentando inicialmente a obra e resumindo o enredo do filme. Em seguida, buscaremos mostrar a relação entre o herói principal Rancho e o ator que o interpreta, Aamir Khan e de que forma o ator auxiliou na promoção do filme. Posteriormente, através da descrição de algumas cenas, apresentaremos o herói principal em sua caracterização, analisando na sequência sua representação, através das diferentes “tarefas” que ele precisa cumprir ao longo de sua trajetória. Ao final do capítulo, discutimos se Rancho deve ser classificado enquanto herói ou se o mais preciso seria chamá-lo de anti-herói, dada suas características dentro do contexto específico.

Segundo a teoria de Vogler, a jornada de um herói é composta por atos: cada um deles “envia o herói por certo caminho, com uma intenção ou objetivo específico” (VOGLER, 1998, p. 23). Através da análise de “3 Idiotas”, podemos distinguir três tarefas principais para o herói Rancho: 1) Mudar o Sistema de Ensino; 2) Auxiliar Raju e Farhan a se livrarem do medo; 3) Convencer Pia de que o verdadeiro amor existe. Essas tarefas se distribuirão ao longo da narrativa e podem ser reunidas em uma grande tarefa maior: questionar o sistema como um todo. Uma quarta tarefa do herói é a conclusão do curso de Engenharia no ICE, com a respectiva conquista do diploma para seu “patrão”, o verdadeiro Ranchhoda Shamaldas Chanchad. Essa tarefa, no entanto, não será alvo de nossa análise.

5.1 APRESENTAÇÃO DA OBRA

Produzido e distribuído pelo estúdio Vinod Chopra Films, “3 Idiotas” (*3 Idiots*, 2009, cor, 35 mm, 164 min.) quebrou recordes de bilheteria na Índia, vencendo dezesseis dos vinte e sete prêmios no *International Indian Film Awards* de 2010 (o “Oscar” de Bollywood), incluindo os de melhor diretor e melhor filme. O longa foi o primeiro da história do cinema indiano a ser lançado no YouTube.

Fora da Índia, as aventuras de Rancho, Raju e Farhan também se tornaram famosas. O filme atingiu recorde de bilheteria internacional, angariando grandes públicos nos Estados Unidos, Canadá, Inglaterra e países asiáticos, como Hong Kong, Coreia do Sul e China. “3

“Idiotas” foi um dos poucos a “quebrar a ‘grande muralha para Bollywood⁵⁰’”, uma fronteira simbólica sino-indiana. Críticos atribuem o sucesso do filme na Ásia principalmente ao tema abordado: a sobrecarga e pressão psicológica sofrida por estudantes é um tema comum. Em algumas universidades chinesas, inclusive, o filme foi inserido no currículo como uma espécie de terapia.

Como já anunciado na Introdução, o longa de Rajkumar Hirani trata de uma série de assuntos — alguns universais (como a amizade, a relação entre pais e filhos, hierarquia, amor) outros mais “indianos” (o suicídio de estudantes, o sistema de ensino, a questão do *dharma*, do casamento arranjado, etc.). Pertencente ao gênero *masala-movie*, o longa apresenta os temas de forma intercalada e misturada: há um pouco de drama, de comédia, de momentos sérios, e assim por diante.

“3 Idiotas” apresenta uma narrativa “clássica” convencional, do ponto de vista da linearidade. Apesar dos momentos de flashback intercalados (são três, ao longo do filme), a narrativa é construída coerentemente. Há dois tempos diegéticos distintos na narrativa: o “presente” — cinco anos após a formatura dos personagens — e o “passado”, referindo-se ao período da faculdade. Apesar de esses tempos se intercalarem, cada um deles segue cronologicamente. Segundo Goliot-Lété e Vanoye (2008, p.27),

As técnicas cinematográficas empregadas na narrativa clássica serão, portanto, no conjunto, subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim, como, é claro, seu impacto dramático [...]. A narrativa centra-se em geral em um personagem principal ou num casal [...], de “caráter” desenhado com bastante clareza, confrontado a situações de conflito. O desenvolvimento leva ao espectador as respostas às questões (e, eventualmente, enigmas) colocadas pelo filme.

Como *masala-movie* típico, (cujas características foram abordadas no terceiro Capítulo deste Trabalho), a narrativa apresenta uma série de elementos — música, romance, ação, comédia e drama — “projetados de forma a proporcionar a experiência mais prazerosa de assistir ao filme” (GANTI, 2012, p. 140). Ganti afirma que a premissa central do gênero *masala* é que o espectador experimente diferentes emoções enquanto assiste ao enredo: que ele fique feliz pelo casal, zangado com o vilão, que ria e que chore.

⁵⁰KRISHNAN, Ananth. Success of 3 Idiots breaks China's Bollywood Great Wall. **The Hindu**. Disponível em: <<http://www.thehindu.com/features/cinema/success-of-3-idiots-breaks-chinas-bollywood-great-wall/article2766764.ece>>. Acessado em: 22 maio 2013.

Em “3 Idiotas”, há música (são cinco principais ao longo da trama, das quais duas são apresentadas com coreografia); romance (entre Pia e Rancho), ação (a busca por Rancho, o salvamento do pai de Raju quando este enfartou, a invasão do escritório de Vírus, o parto de Mona, o resgate de Pia durante o seu casamento), comédia (a primeira noite de Rancho na faculdade, o episódio do discurso de Chatur,) e drama (o suicídio de Joy Lobo, a tentativa de suicídio de Raju e seu coma, o enfrentamento de Farhan com seu pai) — isso para citar apenas algumas cenas que ilustram a existência de diversos gêneros distintos no mesmo filme.

As músicas e os “números musicais” (acompanhados de coreografia), no caso de “3 Idiotas”, não significam “um intervalo que o próprio filme concede a si; [...] um intervalo para comprar pipoca ou ir ao banheiro” (BALERINI, 2009, p.77), mas, sim, contribuem para o desenvolvimento da trama e a própria caracterização do herói Rancho. *Behti Hawa Sa Tha Woh* (“Ele era livre como o vento”), por exemplo, apresenta o caráter único de Rancho, antes mesmo de Farhan começar a descrevê-lo. *Give me some sunshine* (“Dê-me o brilho do sol”) é cantada pelo estudante que se suicida e invoca os anseios de uma juventude (indiana) oprimida pela família e pelo sistema. Já *All is well* (“Tudo está bem”) conta com coreografia e é o mantra de Rancho, que ele ensina aos colegas para lidarem com o medo e a ansiedade. *Zoobi Doobi* é música do romance entre Rancho e Pia. Sua coreografia e cenografia constrói uma paródia dos musicais românticos de Bollywood e a letra trata da possibilidade de o amor romântico (apresentado nos filmes) ser possível também na vida real. A última música *Jaane Nahin Denge Tujhe* (“Não vamos deixar você morrer”) aborda a amizade leal e a tentativa desesperada de salvar um amigo que tentou o suicídio. De acordo com Ganti (2012, p.92),

Àqueles pouco familiarizados com o cinema popular indiano, as sequências musicais parecem ser uma ruptura na continuidade e verossimilhança. No entanto antes de constituir um elemento estranho, as músicas e canções no cinema popular indiano definem e conduzem o desenvolvimento da trama.

“3 Idiotas” pode ser resumido, em poucas linhas, da seguinte forma: dois amigos (Farhan e Raju) partem em busca de seu companheiro (Rancho), há cinco anos desaparecido. Nessa procura, relembram os tempos da Faculdade e recuperam as memórias de seu amigo, que os inspirou a pensar de forma diferente — ainda que o resto do mundo os chamasse de “idiotas”. A seguir, apresentaremos uma descrição um pouco mais detalhada da narrativa.

5.2 ENREDO

O filme começa com uma cena no Aeroporto de Nova Délhi, dentro de um avião, onde Farhan Qureshi (R. Madhavan) simula ter um ataque cardíaco após receber uma ligação telefônica. O avião pousa e Farhan “volta ao normal” e foge, para não ser punido. Fazendo-se passar por outra pessoa para conseguir um táxi, busca o amigo e ex-colega de faculdade Raju Rastogi (Sharman Joshi) em sua casa. Juntos eles vão ao *Imperial College of Engineering (ICE)*, Faculdade de Engenharia onde haviam estudado.

Lá os espera Chatur Ramalingam (Omi Vaidya), que revela o motivo de tê-los chamado até ali: provar que ele era o vitorioso de uma aposta realizada há dez anos, em que prometera se tornar o mais bem sucedido de todos. Farhan e Raju se irritam, pois haviam atendido ao chamado porque pensaram que reencontrariam Rancho, principal componente do trio (a quem Chatur odiava) e melhor amigo, que desaparecera depois da formatura. Chatur afirma ter pistas do paradeiro de Rancho. Os três, então, partem para buscá-lo. A partir daí, inicia-se um flashback, introduzido pelos pensamentos de Farhan, que explica como surgiu e se consolidou a amizade dos três amigos e porque Rancho é uma figura tão marcante e querida.

Farhan, Raju e “Rancho” — Rancchoddas Shyamaldas Chanchad (Aamir Khan) — são três estudantes de engenharia que partilham um quarto em um albergue no *Imperial College of Engineering (ICE)*, uma das melhores faculdades indianas.

Farhan na verdade queria se tornar um fotógrafo, mas acabou cursando Engenharia para atender ao desejo de seu pai. Já Raju estuda Engenharia para tirar sua família da pobreza. Já Rancho estuda Engenharia, porque é apaixonado por máquinas. Enquanto os demais alunos estão preocupados estudando para os exames, Rancho faz perguntas e questiona os métodos dos professores, que privilegiam a memorização vazia em detrimento do entendimento real do que está sendo estudado.

O comportamento pouco ortodoxo de Rancho logo provoca a ira do Diretor da faculdade, Professor Viru Sahastrabudhhe (Boman Irani), chamado por todos “Vírus”. A antipatia entre os dois transforma-se em verdadeira “guerra” no decorrer da trama. O diretor passa a tentar destruir a amizade de Rancho com Farhan e Raju de várias maneiras.

Para Vírus, o estudante-modelo é Chatur, um adepto da “decoreba” e que busca obter as notas mais altas na faculdade para ganhar prestígio. É para o quarto dele que Raju se muda, seguindo os conselhos de Vírus.

A fim de salvar Raju e dar-lhe um exemplo de que os métodos de Chatur não funcionam, Rancho e Farhan sabotam o discurso de Chatur, cuidadosamente preparado para a cerimônia de premiação, em que o Ministro da Educação e o Presidente da Faculdade estariam presentes. Por não ser falante nativo de híndi, Chatur não percebe que algumas palavras-chave de sua fala haviam sido trocadas por obscenidades e memoriza tudo maquinalmente. Resultado: seu discurso torna-se cômico e agressivo às autoridades presentes, e Chatur vira alvo de chacota. Profundamente insultado, ele jura vingança a Rancho e aposta que ele, Chatur, no futuro, será mais bem sucedido do que o colega. Assim, marca uma data para se reencontrarem, para que se comprove sua vitória — trata-se da aposta referida nas primeiras cenas do filme.

O flashback continua. O pai de Raju, parcialmente paralisado, sofre uma parada cardíaca, e é salvo (“por pouco”) por Rancho e Pia (Kareena Kapoor), que está fazendo residência em um hospital da cidade. A ação de Rancho comove Raju e o faz mudar de ideia sobre o colega. Raju, Farhan e Rancho consolidam sua amizade.

Rancho é sempre o primeiro colocado na classe, obtendo as maiores notas em todos os exames; Farhan e Raju, no entanto, sempre vêm em último. Em uma noite em que estão bebendo, Rancho revela aos amigos a razão de seu sucesso: sua paixão por máquinas. Farhan, de acordo com Rancho, não deveria ser engenheiro, mas fotógrafo; já Raju, apesar de gostar de Engenharia, era muito temeroso a tudo e a todos (daí a razão de sempre usar tantos anéis nas mãos) e por isso não conseguia obter sucesso. Os amigos revidam, acusando Rancho de ser um covarde por não declarar seu amor a Pia. E, bêbados, lançam um desafio a Rancho: se ele fosse se declarar a Pia, Farhan diria a seu pai que não quer ser engenheiro e Raju tiraria todos os seus anéis dos dedos antes de sua primeira entrevista de emprego.

Rancho aceita o desafio e os três vão, à noite, para a casa de Vírus, onde Rancho se declara a Pia, enquanto Farhan e Raju cometem atos de vandalismo, como urinar à porta da residência. Vírus descobre e, no dia seguinte, ameaça expulsar Raju da Faculdade. Sua decisão só seria revogada se Raju culpasse Rancho pelos incidentes da noite anterior — resultando na expulsão do colega. Desesperado, sem querer trair seu amigo, quão menos

decepcionar sua família, Raju se joga da janela. Não morre, mas entra em coma. Após meses sob os cuidados de sua mãe, Rancho, Farhan, e Pia, ele se recupera. Sua expulsão da faculdade é suspensa.

A liberação de Raju do hospital coincide com a entrevista de emprego de Farhan. É Raju então, quem lembra o amigo do trato e propõe que ele vá à entrevista no seu lugar. Sem que Farhan soubesse, os amigos haviam mandado uma carta ao fotógrafo húngaro que ele tanto admirava, resultando em um convite para que Farhan virasse seu assistente. Os amigos convencem Farhan a ir encontrar seu pai e revelar seu verdadeiro sonho profissional. Raju, por sua vez, desfaz-se dos anéis e vai à entrevista, ainda em cadeira de rodas. Ambos os amigos obtêm sucesso.

A contratação de Raju enfurece Vírus, que promete fazê-lo rodar no exame final da Faculdade, impedindo assim sua formatura. Pia ouve as ameaças, rouba as chaves do escritório do pai e as entrega a Rancho e Farhan, informando-os do plano. Os dois amigos invadem o escritório de Vírus, tiram uma cópia da prova ‘impossível’ planejada exclusivamente para Raju e a entregam ao amigo. Raju, agora muito mais autoconfiante, se recusa a aceitar o papel. Neste momento, Vírus, acompanhado da polícia, invade o quarto dos estudantes — eles haviam ligado para Pia enquanto estavam no escritório, para pedir uma informação, o que deu a pista para Vírus de que algo estava errado —, bate em Rancho com seu guarda-chuva, e o expulsa da faculdade.

Na mesma noite, a irmã mais velha de Pia — Mona Pia (Mona Singh) — entra em trabalho de parto. Um forte temporal bloqueia o trânsito, impedindo que uma ambulância chegue até a residência de Vírus e que Pia chegue até Mona. No momento em que Mona está no carro, desesperadamente falando com Pia (enquanto Vírus tenta conseguir uma ambulância por telefone) os estudantes (Rancho havia recolhido seus pertences e estava deixando a faculdade) passam por ali. Pia pede ajuda a Rancho e começa a instruir os rapazes para que façam o parto.

Uma verdadeira operação começa sob os comandos de Pia; Vírus assiste a tudo. Em meio aos trabalhos, torna-se preciso construir uma “ventosa obstétrica” — Rancho o faz — e há falta de energia elétrica — problema resolvido novamente graças ao inversor de frequência montado por Rancho. Rancho consegue fazer o parto com ajuda dos colegas; o bebê, que inicialmente parece ter nascido morto, reage e chora. Todos comemoram emocionados.

Vírus então se reconcilia com Rancho e seus amigos; permite-lhes permanecer em seus exames finais. Por fim, presenteia Rancho com a caneta astronauta — símbolo de excelência. Chega o dia da Formatura e Rancho é laureado. Enquanto todos comemoram, no entanto, ele sai despercebido, sem se despedir. E os colegas nunca mais o veem.

O longo flashback termina; volta-se “aos dias de hoje” da diegese: Chatur, Farhan e Raju chegam a Shimla, onde descobrem fatos surpreendentes sobre Rancho. Revela-se que o “Rancho” com quem haviam convivido na Faculdade tinha, na verdade, um outro nome (que será revelado mais tarde) e fora um menino órfão e pobre. O nome “Ranchhoda Chanchad” pertencia, na verdade, ao filho do homem para quem “Rancho” trabalhava. O pai do verdadeiro Ranchhoda havia proposto a “Rancho” (que desde cedo demonstrava paixão por aprender e ótimo desempenho na escola) que estudasse Engenharia no ICE, utilizando o nome do filho (Ranchhoda Chanchad). “Rancho” seria “patrocinado” em troca do diploma. Farhan e Raju descobrem, ainda que “Rancho” agora trabalharia como professor e estaria vivendo no Ladakh.

Com o endereço da escola em que “Rancho” está em mãos, Farhan, Raju e Chatur seguem para o Ladakh. No caminho, porém, Farhan e Raju invadem o casamento de Pia com Suhas e revelam que encontraram Rancho. Pia desiste de casar e segue com o trio para descobrir o paradeiro de sua verdadeira paixão.

Chegando ao Ladakh, os quatro se deparam com uma escola completamente diferente, onde crianças brincam soltas em meio a máquinas que elas próprias criaram. Finalmente, encontram “Rancho”.

Pia e “Rancho” se reencontram, o herói revela que ainda a ama e eles se beijam. A verdadeira identidade de “Rancho” é finalmente revelada: ele é, na verdade, Phunsukh Wangdu — famoso cientista, dono de centenas de patentes, com quem Chatur quer fechar um negócio milionário. Chatur, mortificado com a revelação, muda o seu discurso; afirma que ele, sim, fora derrotado na aposta realizada nos tempos de faculdade; e pede que Phunsukh o perdoe e aceite firmar o contrato com sua empresa. Em uma última cena, vê-se Phunsukh, Pia, Farhan e Raju “fugindo” e rindo de Chatur, que corre atrás deles.

5.3 AAMIR E RANCHO

Segundo Morin (1989, p.143), a estrela nasce de um processo dialético entre as personalidades do ator e personagem interpretado: “um ator impõe sua personalidade aos seus heróis, e seus heróis impõem sua personalidade ao ator: desta dupla impressão nasce um ser misto — a estrela”. É o que ocorre entre Rancho e Aamir Khan. Considerando-se a biografia do ator, podemos concluir que há muito de Aamir em Rancho. O ator é considerado a “estrela pensante de Bollywood” (COSTA 2012, p.42), tendo como características principais apontadas o espírito inovador e o perfeccionismo.

A transição pela qual vem passando o cinema indiano em termos de temática e produção (assunto discutido no Capítulo 3) também pode ser vista através da mudança no comportamento do espectador, que agora não se contenta mais apenas com “um rosto bonito” e carisma, mas exige mais: talento genuíno. Daí a ascensão de Aamir Khan⁵¹. Conforme Ballerini (2009, p.59):

Aamir Khan tem ajudado a quebrar um perfil de personagem que foi muito marcante no cinema indiano durante todo o século XX, uma espécie de fórmula para a criação dos protagonistas que se repetia em praticamente todos os filmes. Por exemplo, o herói sempre devia ser um homem bom, forte de caráter, o filho, irmão, namorado ou marido perfeito.

Aamir é carinhosamente chamado de *Mr. Perfectionist* (“Sr. Perfeccionista”) — apelido que surgiu por sua dedicação extrema aos papéis que assumia — e sua decorrente “teimosia” em fazer apenas *um* filme de cada vez. Isso em uma época em que atores faziam vários filmes ao mesmo tempo. A atitude do ator começou a mudar o modo de produção bollywoodiano.

Ao contrário de muitas estrelas, o ator tem boa formação intelectual e vem se destacando por seu comprometimento com um cinema novo, que além do entretenimento, traga alguma mensagem mais forte. Aamir também é produtor, diretor e, atualmente, apresentador de um programa de auditório chamado *Satyamev Jayate* (“A Verdade Prevalece”), cuja audiência chegou a 500 milhões de espectadores por dia em 2012. Com um formato próprio, o show trata de temas sensíveis aos indianos, como o aborto seletivo,

⁵¹ A estreia de Aamir como ator profissional foi em *Qayamat Se Qayamat Tak*, (Mansoor Khan, 1988), que obteve grande sucesso comercial. Como produtor, Aamir estreou em *Lagaan* (Ashutosh Gowariker, 2001), sucesso comercial e de crítica, nomeado para o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. Já o primeiro filme como diretor foi *Taare Zameen Par* (2007), também um sucesso. Em quinze anos de carreira e 20 filmes, 12 foram sucessos de bilheteria. (BALLERINI, 2009. P.57)

pedofilia, dote, assassinato por defesa da honra, violência doméstica, sistemas de castas, e assim por diante.

Em “3 Idiotas”, além de exercer o papel de ator principal, Aamir participou diretamente da promoção do filme. As estratégias ousadas e pioneiras de promoção envolveram diretamente o ator e foram responsáveis, em grande parte, pelo estrondoso sucesso de bilheteria.

Em parceria com uma empresa de jogos online chamada ZAPAK, Rajkumar Hirani, Vinod Chopra e Aamir Khan planejaram um ARG — Alternate Reality Gaming (um tipo de jogo eletrônico que combina situações de jogo com a realidade). Aamir “desapareceu temporariamente” e viajou pela Índia, para que fosse encontrado por seus fãs. As pistas foram fornecidas através do site *idiotsacademy.com* e do *Facebook*, onde se criou um perfil “Aamir Khan, the Pucca Idiot”, através do qual o próprio Aamir Khan interagiu com os fãs.

Durante duas semanas, Aamir viajou disfarçado pela Índia — principalmente por cidades menores (chamadas *B-towns*), onde o cinema regional é o mais forte e filmes bollywoodianos não obtêm tanta bilheteria. A grande imprensa passou a fazer parte do jogo e “caçar” Khan com os fãs, gerando propaganda gratuita para o filme, cuja data de estreia e enredo, até então, ainda não haviam sido oficialmente anunciados. Durante seu desaparecimento, Aamir Khan deu entrevistas apenas quatro vezes, e para emissoras regionais. O ator foi entrevistado por celebridades do cinema local, o que aumentou a audiência e o interesse pela ação no interior do país.

A seis dias da estreia de “3 Idiotas” nos cinemas, um *chat* ao vivo com o ator foi organizado. Mais de 100.000 internautas, não apenas da Índia, mas também do Paquistão, Bangladesh e Estados Unidos participaram. De acordo com o time internacional de comunicações do *Facebook*, 300.000 “publicações” (*status updates*) a respeito do *chat* foram compartilhadas no site. No *Twitter*, o *hashtag* “#AamirKhanLive” foi o sexto mais utilizado no mundo na mesma data.

Paralelamente, outros elementos para a promoção do filme (como adesivagem de cinemas, lançamento de camisetas desenhadas por Aamir Khan, entre outros) também obtiveram sucesso.

A estratégia ousada e pioneira deu certo. Até então, a maior bilheteria obtida por qualquer filme havia sido *Ghajini* (A.R. Murugadoss, 2008, também protagonizado por Aamir Khan), que arrecadou nove crores⁵² de rúpias indianas. “3 Idiotas”, em seu primeiro dia de exibição, arrecadou treze crores. A escolha da produção por priorizar cidades menores transformou o filme em sucesso de bilheteria regional: enquanto a maioria dos filmes produzidos em Bollywood não passa dos três crores de arrecadação no interior do país, o longa estrelado por Aamir Khan atingiu sete crores. O sucesso continuou nas semanas seguintes, e hoje “3 Idiotas” ainda é o filme que obteve a maior bilheteria da história do cinema indiano, arrecadando mundialmente mais de 385 (trezentos e oitenta e cinco) crores⁵³.

A estratégia de ousar, utilizando elementos inéditos como jogo, *Facebook*, *Twitter* para promover o filme ecoou com sucesso entre os jovens, que constituem cerca de 50% da população indiana. Por outro lado, o desaparecimento de Aamir Khan e sua peregrinação por cidades menores chamou a atenção dos espectadores dessas áreas, que muitas vezes ficam de fora do circuito de promoção de filmes de Bollywood. O pioneirismo e a ousadia na promoção do filme sintonizaram-se com o pioneirismo e ousadia associados à figura do ator Aamir Khan — e, posteriormente, do próprio personagem protagonista, Rancho — resultando em uma combinação eficiente, cujos frutos podem ser vistos na bilheteria espetacular do filme, e na sua repercussão junto ao público.

5.4 RANCHO

Já anteriormente citado, *Behti Hawa Sa Tha Woh* (“Ele era livre como o vento” – 08’’07 a 10’’) é a primeira música do filme. Além de servir como trilha sonora para o aparecimento dos créditos na cena em que os personagens Farhan, Raju e Chatur se deslocam para Shimla, a música apresenta ao espectador, pela primeira vez no filme, o caráter único de Rancho:

Ele era livre como o vento/ Como uma pipa voando alto/ [...] Fomos levados pelo caminho que tomamos/ Enquanto ele criou um caminho a seu modo/ Tropeçando, levantando, despreocupado ele caminhava/ Nós nos preocupávamos com o amanhã/ Ele simplesmente aproveitava o hoje/ Vivendo intensamente cada momento / [...]

⁵² Um crore equivale a cem mil rúpias. Uma rúpia equivale a aproximadamente quinze centavos de dólar americano.

⁵³ BOLLYWOOD blockbusters in 100 years of Indian Cinema. **The Times of India**. Disponível em <http://articles.timesofindia.indiatimes.com/2013-04-24/news-interviews/38763802_1_mother-india-mehboob-khan-first-indian-film> . Acessado em: 21 maio 2013.

Com medo, nós permanecíamos confinados no poço/ Destemido, ele fazia travessuras no rio/ Nunca hesitando em nadar contra a corrente/ Ele andava só, como a nuvem/ ... mas ainda assim era nosso amigo mais querido/ Onde ele foi; vamos encontrá-lo.

Após a música, inicia-se o flashback, introduzido pelos pensamentos de Farhan. A primeira sequência em que Rancho aparece de fato no filme — e que coincide com o momento em que Farhan e Raju, seus “predestinados” colegas de quarto, o veem pela primeira vez.

Rancho não é o único “herói” da história; se levarmos em conta o conceito de trajetória de Vogler (2006), abordado no Terceiro Capítulo deste trabalho: o protagonista de toda história é um herói de uma jornada, mesmo se “os caminhos que segue só conduzirem para dentro de sua própria mente ou para o reino das relações entre as pessoas” (VOGLER, 2006, p.57). Farhan e Raju também são protagonistas e atravessam, cada um a seu modo, uma trajetória. No entanto, a construção mais complexa de Rancho reforça seu caráter como protagonista; é possível encontrar nele toques de mais de um arquétipo: **Mentor** (pois é ele quem ensina / ajuda / protege / motiva / treina os outros heróis, Farhan e Raju); **Arauto** (pois anuncia a necessidade de mudança, motivando Farhan e Raju a se lançarem em ‘suas jornadas’) e **Pícaro** (Rancho vive provocando riso e se portando como uma espécie de “palhaço”, representando o desejo de mudança e do lúdico da existência).

A primeira sequência em que Rancho aparece merece ser olhada com cuidado, já que apresentará características marcantes de Rancho e que serão desenvolvidas ao longo da narrativa. Rancho chega à Faculdade à noite, exatamente no momento em que os veteranos promovem uma espécie de “trote”, obrigando os calouros a “mostrarem reverência” de cuecas e realizando movimentos e coreografias humilhantes. Rancho se nega a participar; se esconde no quarto e, mediante ameaças do “líder” veterano de urinar em frente à porta do quarto, constrói rapidamente um “aparelho” sobre o qual o veterano urina, levando então um choque elétrico que o leva ao chão — causando risadas da plateia de calouros e veteranos. A última cena mostra Farhan e Raju abrindo a porta do quarto e encontrando Rancho dormindo, como se nada tivesse acontecido.

A seguir, apresentaremos a sequência em questão (figura 1) através de alguns frames, numerados em ordem cronológica. Em seguida, reproduz-se o diálogo⁵⁴ correspondente⁵⁵.

Cena: Rancho chega ao ICE

Duração: 12''51 a 17''21



⁵⁴ Em determinados momentos, será possível apresentar a fala exata correspondente ao frame ilustrado, o que será apontado em parênteses: (frame 1), (frame 2), e assim por diante.

⁵⁵ A mesma estrutura será seguida para as demais descrições que constam neste trabalho.

7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



Figura 1 – Trote e chegada de Rancho ao ICE

Nos dormitórios do ICE, veteranos obrigam calouros a ficarem seminus para “prestarem suas homenagens” em respeito aos veteranos.

Calouros: Sua majestade, Sua Grande Arte. Aceite estas humildes ofertas. **(frame 1)**

Veterano passa “em revista” aos calouros, carimbando seus traseiros e tecendo comentários jocosos:

Veterano: Ah.. aqui temos um He-man! Que peça bonita... pequeno e compacto!

[Pensamento de Farhan]: Uma tradição do Campus. No primeiro dia, os calouros, de cuecas, têm que mostrar seu respeito aos veteranos. Foi então que eu vi Rancho pela primeira vez. **(frame 2)**

Rancho surge pelo corredor, de mochila nas costas. (frame 3) Ao entrar no pátio, para e olha assustado (frame 4), para os estudantes seminus. O veterano o vê e corre em sua direção.

Veterano: Carne fresca! Saudações, senhor! Baixe suas calças e seja carimbado.

Veterano : Nome?

Veterano 2: Ranchhodhas Shamaldas Chanchad!

Veterano : (risadas) Nossa! Que nome! Merece reverência! (pausa) Ei, vamos lá! Baixe as suas calças! (Pausa) Aha... sendo teimoso?

Veterano pega a garrafa de água na mochila de Rancho e derrama em seu bolso. (frame 5)

Veterano: Ficar de calças molhadas não é bom, garoto! Tire-as!

Rancho sussurra: Tudo está bem. **(frame 6)**

Veterano : O que é isso?

Rancho: Tudo está bem.

Veterano: Alguém diz pra ele. Ei, James Bond. Faça-o entender.

Chatur: Baixe suas calças ou eles “mijarão” em você. **(frame 7)**

Veterano : Ei, 007! Com vergonha de falar em híndi?

Chatur: Desculpe-me, senhor. Eu nasci em Uganda e fui educado em Pondicherry, então sou um pouco devagar em híndi.

Veterano: Então explique devagar. Sem pressa.

Chattur: Reze sem calças. Ou ele fará... uma “expulsão de urina” sobre você.

Veterano: Chamou “mijar” de “expulsão de urina”!

Risadas. Rancho aproveita enquanto Chatur se explica para fugir para seu quarto. (frame 8)

Chatur: Um verdadeiro linguista, na terra dos engenheiros.

Veteranos percebem que Rancho fugiu; e o “líder” corre para pegá-lo. Rancho fecha a porta. Veterano chega em frente à porta fechada e bate. **(frame 9)**

Veterano: Ei, saia já daí!

Calouros se entreolham espantados. O veterano fica parado furioso diante da porta. Ao fundo, todos param o que estavam fazendo, para observar.

Veterano: Saia daí ou eu farei... uma expulsão urinária em frente à sua porta!

O Veterano se dirige à plateia que se formou atrás dele. Risos. Depois volta para a frente da porta e bate:

Veterano: Se você não tiver saído quando eu terminar de contar até 10, eu farei “expulsão de urina” em frente à sua porta durante todo o semestre! **(frame 10)**

Veterano novamente se vira para a “plateia” e começa a contar.

Veterano: Um. (pausa) Dois.

Veterano: Três!

*Dentro do quarto, Rancho sobe em uma cadeira e com uma toalha seca em mãos, tira a lâmpada e puxa o fio no qual ela estava pendurada, desprendendo-o da parede. Enquanto o veterano continua contando do lado de fora, Rancho desliga a chave de luz e “desencapa” o fio com os dentes **(frame 11)**. Rancho enrola o fio em volta de uma colher, que prende a uma régua **(frame 12)**.*

Veterano: [...] Dez!

*Rancho posiciona a colher do lado de fora do quarto, por baixo da porta, e liga a chave de luz. Do lado de fora, o veterano se prepara abrindo o zíper para urinar em frente ao quarto **(frame 13)**. Quando a urina atinge a colher, forma-se uma corrente elétrica **(frame 14)** que provoca um choque no veterano. Esse vai ao chão se contorcendo e urrando de dor **(15)**. Os calouros riem.*

*Rancho abre a porta do quarto com sua “arma” em mãos. Todos se afastam. Ele sai, desce alguns degraus e recolhe sua garrafinha de água, que ficara para trás. **(frame 16)**. Farhan e Raju se olham, surpresos. **(frame 17)***

[Pensamento de Farhan]: Água com sal é um grande condutor de eletricidade. Física, 8ª série.

*Farhan e Raju abrem a porta do quarto, onde Rancho dorme. **(frame 18)***

[Pensamento de Farhan]: Nós estudamos isso. Ele aplicou.

Nessa sequência, temos apresentados alguns traços de personalidade e características de comportamento de Rancho. Enquanto todos estavam com medo e obedeciam às ordens humilhantes dos veteranos, Rancho permaneceu “desobediente”, sem reagir violentamente contanto: apenas recitou “Tudo está bem”. No entanto, assim que percebeu uma oportunidade, agiu de forma “esperta”, fugindo.

Ameaçado pelo veterano, que representava a “autoridade” na ocasião, Rancho não apenas não se rendeu como conseguiu criar, em segundos, “uma arma” eficaz, aplicando conhecimentos de física. Temos aí demonstrada sua genialidade, criatividade e ousadia, além de seu “recurso” mais importante, o mantra *All is well*, cuja origem será explicada mais tarde na análise.

No decorrer do filme, Rancho corresponde à construção de herói (discutida no Capítulo 3 deste trabalho) defendida por Vogler (2006, p. 53-54), na medida em que demonstra qualidades únicas como criatividade e coragem aliadas à ousadia, além de emoções e motivações universais, “que todo mundo já tenha experimentado uma vez ou outra”, como raiva (contra Vírus), amor (por Pia), compaixão (pelos amigos), entre outros. É Rancho quem “empurra a história para frente”, classificando-se assim, na categoria criada por Vogler de heróis “decididos, ativos [...] que não têm dúvidas do tipo sempre-em-frente, automotivados”.

5.5 AS MISSÕES DE RANCHO

Como já havíamos explicado no início deste capítulo, para analisarmos a representação do herói Rancho, optamos por verificar as “tarefas” que esse herói precisa cumprir ao longo de sua trajetória: 1) Mudar o Sistema de Ensino; 2) Desconstruir o medo de Farhan e Raju; 3) Convencer Pia de que o verdadeiro amor existe.

Para realizar essas missões, Rancho se depara com uma série de obstáculos — utilizando a denominação “arquetípica vogleriana”: Guardiões de Limiares (conceitos tratados no Capítulo 3) —, representados por determinados personagens, aos quais precisa se opor. Essas oposições são binárias. Como afirma Turner (1997, p.78):

A maioria dos filmes começa estabelecendo as linhas de conflito que determinarão ou motivarão os fatos ou as ações da história. Aqui as oposições binárias podem ser úteis, pois geralmente o conflito é entre um par de forças opostas mutuamente excludentes. O herói está diante de uma ameaça, um desafio ou uma necessidade que precisa ser atendida ou satisfeita.

A seguir, analisaremos as missões de Rancho, a partir de algumas oposições marcantes no posicionamento do personagem, contextualizando-as através da descrição de cenas e diálogos escolhidos.

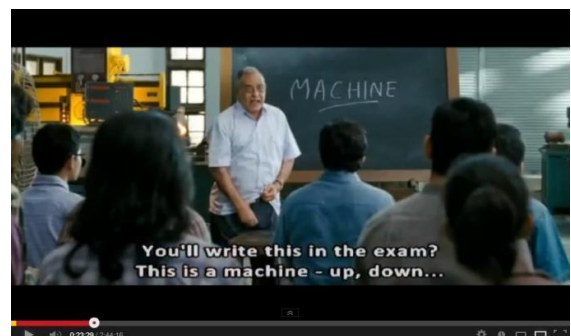
5.5.1 Missão: Mudar o Sistema de Ensino

A oposição entre Rancho e o diretor da Faculdade, Dr. Viru Sahastrabudhe (chamado pelos alunos de Vírus) é o grande motor central da história e simboliza a dissonância entre sistema de ensino indiano (representado por Vírus) e os jovens (representados por Rancho).

Com já vimos no Segundo Capítulo deste trabalho, o sistema de ensino indiano é típico de uma sociedade em que a *distância de poder* é grande: centrado no professor, que é tratado com deferência e respeito. Na sala de aula, é o professor que deve iniciar a comunicação e os estudantes podem falar apenas quando autorizados — nunca para questionar ou criticar abertamente um professor (HOFSTEDE & HOFSTEDE, 2005 p.53). Rancho desrespeita abertamente esse código sociocultural em mais de uma sequência. Na primeira delas, se opõe a um professor que não aceita sua definição simples para conceituar “máquinas”, com demonstrado na descrição a seguir (figura 2):

Cena: Conceito de “Máquinas”

Duração: 22’’24 a 25’’24



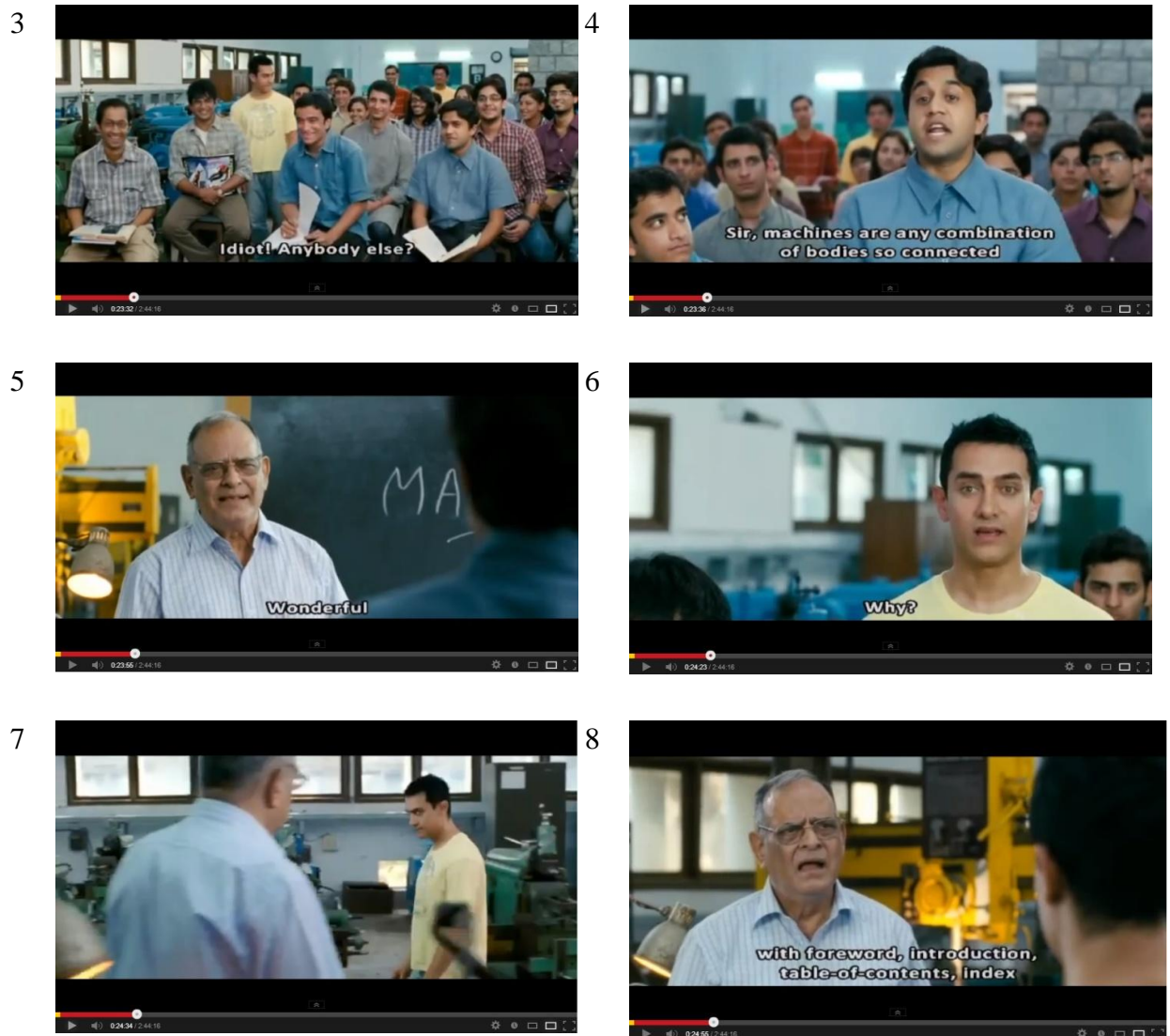


Figura 2 – Rancho discute o conceito de “máquina”

Professor (P): O que é uma máquina?

Rancho (R): Máquina é qualquer coisa que reduza o esforço humano. **(frame 1)** [...] Qualquer coisa que poupe tempo e simplifique o trabalho é uma máquina. É um dia quente; aperta-se um botão para ter vento — um ventilador: uma máquina! Da tampa de uma caneta ao zíper calças — tudo são máquinas. Em um segundo: para cima, para baixo, para cima, para baixo. [demonstra abrindo e fechando o zíper da calça].

P: Qual é a definição?

R: Eu acabei de dar, senhor.

P: Você escreverá isso no exame? Isso é uma máquina: para cima, para baixo... [imita o gesto com o zíper realizado por Rancho] **(frame 2)**

Risos dos colegas.

P: Idiota! Alguém mais? **(frame 3)**

Chatur: Senhor, as máquinas são qualquer combinação de corpos tão ligados (**frame 4**) que os seus movimentos relativos são constrictos; e meios pelos quais, força e movimento podem ser transmitidos e modificados, tal como um parafuso à porca, ou uma alavanca, constituindo em base para virar sobre um ponto de apoio ou uma polia, pivô, etc, especialmente em uma construção mais ou menos complexa, composta por uma combinação de partes móveis, ou elementos mecânicos simples, como rodas, alavancas, etc.

P: Maravilhoso! (**frame 5**) Perfeito! Por favor, sente-se.

R: Mas, senhor, eu disse a mesma coisa, só que de modo mais simples.

P: Se você prefere linguagem simples, vá estudar Artes ou Comércio.

R: Mas, senhor, é preciso entender o significado... Qual é o sentido de ficar recitando cegamente definições de livros?

P: Você pensa que é mais esperto do que os livros? Escreva uma definição de livro, rapaz, se você quiser passar.

R: Mas há outros livros...

P: Fora!

*[...] Rancho é expulso da sala e questiona o porquê (**frame 6**), sem obter resposta. Rancho sai (**frame 7**), mas logo retorna, para buscar seus livros. Indagado pelo professor por que está voltando, Rancho responde o que esquecera “algo”. O professor pergunta o quê, e Rancho explica:*

R: [Esqueci] instrumentos que gravam, analisam, sintetizam, organizam, debatem e explicam informações; que são ilustrados, não-ilustrados, de capa lisa, capa mole, revestidos e não-revestidos, com prefácio, introdução, sumário, índice, (**frame 8**) que são destinados ao esclarecimento, compreensão, enriquecimento, valorização e educação do cérebro humano através do sentido da visão, às vezes toque.

P: O que você quer dizer com isso?

R: Livros, senhor. Eu esqueci meus livros. Posso [pegá-los]?

P: Você não poderia perguntar de forma mais simples?

R: Eu tentei antes, senhor. Mas não funcionou.

Nessa sequência descrita acima, é possível verificar a oposição entre dois conceitos diferentes de aprendizado e de conhecimento. Para o professor, o fato de um aluno recitar um conceito de forma prolixa e complexa — como fez Chatur — sinaliza conhecimento. Já para Rancho, explicar algo de forma simples e compreensível é o que denota saber.

Outra questão, (já abordada no Segundo Capítulo deste trabalho), que fica clara nessas cenas, é a forma com que os professores no ICE (e, simbolicamente, nas demais Instituições de Ensino Superior Indianas) lidam com perguntas e questionamentos vindos de

alunos: não os aceitando. Na Índia, o professor é habitualmente chamado de “guru”, termo derivado do sânscrito para “significativo e honorável” (HOFSTEDE & HOFSTEDE, 2005 p.53). Ao confrontar abertamente o professor, Rancho ofendeu-o e “merecia”, portanto, um castigo: ser expulso da aula.

Em outro momento, e à frente de Vírus e de dezenas de colegas, o herói faz uma crítica ainda mais contundente ao sistema de ensino, que sob sua ótica “treina” (domestica) os alunos, mas não os educa (Cena em 39’):

Qual é a utilidade de métodos assim; mesmo se você for o primeiro, seu conhecimento aumentará? Não, apenas a pressão. Isto é uma Faculdade, não uma panela de pressão. Até um leão de circo aprende a sentar em uma cadeira e temer o chicote. Mas chama-se um leão assim de ‘bem treinado’, não ‘bem educado’.

Vimos no Segundo Capítulo que a Índia possui uma história milenar, preservada, muitas vezes, através da manutenção das tradições. Varma (2004, p.130) chama a atenção para o fato de que “sociedades milenares se perpetuam através da ausência de questionamento”. Sendo um “produto” de tal sociedade, os hindus, por reflexo, preferem aceitar a desafiar: “Como resultado, suspeita-se de inovações e evita-se, inconscientemente, atividades que fujam aos padrões tradicionais”. (KAKAR, 1996, p.48, *apud* VARMA, 2004, p.130).

Consequentemente, o ambiente universitário, que poderia servir de incubadora para novas pesquisas e propostas inovadoras, acaba engessado. A cada ano, dois milhões de estudantes se formam na Índia — dos quais um milhão e duzentos mil em Engenharia. Institutos de Tecnologia espalhados pelo subcontinente são internacionalmente reconhecidos pela qualidade de seus alunos. O país é visto como um dos maiores “reservatórios” de força de trabalho técnica e bem treinada na atualidade, mas não é destaque mundial em inovação. Conformer-se e calar é uma forma de se adequar ao grupo e não ferir a hierarquia, postura criticada por Varma (2004, p. 135):

A sociedade indiana defende o *status quo* e tolera a mediocridade. Quando castas e ligações regionais são mais importantes do que o mérito, quando a utilização de dinheiro pode determinar o reconhecimento e quando redes de relações e nepotismo provocam uma sombra sobre ganhos reais, não há incentivo para excelência. [...] Se o objetivo predominante não é a busca por excelência, mas sim a busca por status e poder, mais engenheiros e doutores [...] jogarão fora anos de especialização e farão parte do Serviço Público Indiano.

A falta de inovação no ICE é levantada por Rancho em uma discussão com Vírus (Cena em 36''):



Figura 3 – Discussão entre Rancho e Vírus

Rancho: E qual é o sentido disso [ICE ser a faculdade número 1 na Índia], senhor? Aqui nós não discutimos novas ideias ou invenções. Discutem-se notas, empregos, carreira nos Estados Unidos. Ensina-se como conseguir boas notas, não Engenharia.

Com o crescimento recente de áreas ligadas à tecnologia, empreendedores desse segmento passaram a fazer parte da lista dos indianos mais ricos do país — o que atraiu milhares de estudantes para a área (como vimos no Segundo Capítulo). De acordo com um dos jovens entrevistados por Varma (2004, p.120), “Todos querem entrar para Tecnologia da Informação por causa do dinheiro fácil. A maioria de nós não tem nenhuma paixão real por nenhuma profissão, o dinheiro é o que mais importa”. É a possibilidade de mobilidade social aberta pelo setor de tecnologia que impulsiona muitos jovens à faculdade, não a vontade de inovar ou a paixão pelo tema.

Ao contrário do que é perseguido pela maioria dos colegas (e dos próprios estudantes indianos) — e proposto pelos professores —, Rancho não estuda para conseguir boas notas e, por consequência, um bom emprego. O herói defende que se estude “com o coração e por paixão”, que o sucesso virá como consequência: (Cena em 52’’53): “[...] Estude para ser realizado, não rico. Busque a excelência e o sucesso buscará você [...]!”.

5.5.2 Missão: Desconstruir o medo de Farhan e Raju

Outra missão à qual nosso herói se lança é “desconstruir” o medo de seus dois melhores amigos, Farhan e Raju. Raju sofre pela pressão familiar e tem medo de não

corresponder às expectativas e falhar nos estudos — o que manteria sua família em condições paupérrimas e impediria sua irmã de casar (pois o dote pedido era muito alto). Assim, Raju recorre aos deuses — usa vários anéis nos dedos e mantém um pequeno “altar” no quarto, onde reza e realiza os rituais (*pooja*). Farhan, por sua vez, gostaria de se tornar um fotógrafo da vida selvagem, mas como seu pai decidira — desde o momento do seu nascimento — que ele se tornaria um engenheiro um dia, ele acaba entrando para o ICE.

A “arma” de Rancho para vencer o medo é o mantra *All is well* (“Está tudo bem”) — recitado na primeira cena em que Rancho aparece (na abordagem pelos veteranos). Trata-se de uma forma de controlar o nervosismo, através da repetição, para o coração, que “tudo está bem”. Rancho explica a Farhan e Raju o surgimento desse seu “mantra” (Cena de 29’17 a 30’17):



Figura 4 – Com surgiu o mantra *All is well*

Rancho: [...] Pegue sua mão, coloque-a sobre seu coração e repita “Está tudo bem” [...] Nós tínhamos um vigia velhinho em nossa vila. Às noites, durante sua ronda, ele gritava ‘está tudo bem’ e nós dormíamos em paz. Até que um dia ocorreu um roubo e nós descobrimos que ele não enxergava à noite. Apenas gritava ‘Está tudo bem’ e nos sentíamos seguros. Neste momento, eu entendi que o coração se assusta fácil; é preciso enganá-lo. Independentemente de quão grande for o problema, diga para o seu coração: ‘Está tudo bem’.

Raju: Isso resolve o problema?

Rancho: Não. Mas você ganha coragem para enfrentá-lo. [...]

O “truque” ensinado por Rancho ecoa dentro e fora das telas: a pressão por boas notas, aliada à competição proporcional ao tamanho da segunda maior população do mundo,

trouxe consequências nefastas à Índia: o suicídio de estudantes cresceu 26% entre 2006 e 2010 – atingindo a terrível média de vinte suicídios por dia em 2010⁵⁶. Acadêmicos e profissionais da saúde mental atribuem os suicídios ao sistema educacional falho, em que reina a pressão pelo melhor desempenho possível. Em “3 Idiotas”, dois estudantes buscam no suicídio a saída para os seus sofrimentos: Joy Lobo (que morre) e Raju.

À pressão no ambiente acadêmico e à competição acirrada (típicos de uma sociedade *masculina*, como vimos no Capítulo 2), soma-se a pressão familiar — e é a família o “centro” da vida e da identidade do indiano” (sociedade *coletivista*), que existe como “membro”, não com “indivíduo” (COSTA, 2011). A autoridade dos pais exerce influência sobre os filhos, independentemente de esses terem atingido ou não a maioridade⁵⁷. Na família, os mais velhos devem ser tratados de forma especial e respeitados ao extremo — o que implica em não questionar ou negar suas decisões, ainda que elas vão de encontro à vontade individual.

Farhan e Raju, como tantos jovens e heróis indianos, encontram-se encurralados: trata-se da velha oposição entre *desejo* e *dever* (GANTI, 2013), dicotomia temática comum nos filmes indianos (como vimos no Capítulo 3), em que o *dharma* e os interesses familiares acabam se opondo aos interesses individuais. Era desejo do pai de Farhan, por exemplo, que o filho se tornasse um Engenheiro. Como o próprio Farhan descreveu (Cena em 10’48): “1978. Eu nasci às 5h15min. Às 5h16 min., meu pai anunciou: ‘meu filho será engenheiro — Farhan Qureshi, Bacharel em Engenharia’. E minha sorte foi determinada. O que eu queria ser, ninguém perguntou”.

Rancho é o primeiro a perceber a infelicidade do amigo e a motivá-lo a seguir seu próprio caminho, um conceito novo e estranho para uma cultura em que seguir o *dharma* e o que determinam os pais é a lei — como vimos nos capítulos anteriores deste trabalho. Em uma noite em que estão bebendo nas escadarias próximas ao ICE, Rancho fala ao companheiro, pela primeira vez, para que siga sua paixão (Cena em 1’35’’50) :

⁵⁶ MUKHERJI, Anita. Student suicides soar 26% in 5 years, education system blamed. **The Times of India**. Disponível em <http://articles.timesofindia.indiatimes.com/2011-11-02/india/30349474_1_student-suicides-education-system-higher-education>. Acessado em 20 maio de 2013.

⁵⁷ A distância de poder é grande na Índia, como mostramos no Segundo Capítulo, a partir da análise da sociedade indiana com base na teoria das dimensões culturais de Hofstede & Hofstede (2005).



Figura 5 – Rancho defende que cada um siga o seu talento

Rancho: Sabe por que eu sou o primeiro [no ranking de melhores alunos]?

Farhan: Por quê?

Rancho: Porque eu amo máquinas. Engenharia é minha paixão. Você sabe qual é a sua paixão? [...] Largue a Engenharia; case-se com a Fotografia. Siga seu talento. Se o pai do Michael Jackson o tivesse forçado a se tornar boxeador e o pai de Mohamed Ali o tivesse obrigado a virar um cantor... imagine o desastre.”

Podemos afirmar, a partir do que foi analisado no Capítulo 4, que um herói indiano tradicional — como Arjuna, Rama ou Iudístira — nunca faria a proposta que Rancho fez ao amigo. Questionar a autoridade dos mais velhos ou negar-lhes um pedido não é considerado aceitável: Rama não se opõe ao exílio decretado por seu pai; Iudístira, apesar de saber que o jogo proposto por Duriódhana era uma armadilha, não negou o convite do tio Dritarastra. O cumprimento do *dharma* é uma lei suprema para os hindus. Arjuna cumpriu seu *dharma* enquanto guerreiro orientado por Krishna e Rama combateu o demônio Ravana; ambos agiram de acordo com “o que deveria ser feito”: “Os limites que estabelecem o que um hindu deve ou não fazer são determinados pelo grupo/casta no(a) qual ele está inserido, variando de acordo com a hierarquia e o gênero” (FLOOD, 1996, p. 12).

Ao propor que cada um siga a sua paixão, Rancho desafia a noção de *dharma*, ainda bastante forte na cultura Indiana, apesar do progresso tecnológico e econômico recentes. Da

mesma forma, de maneira muito discreta e indireta, o herói desafia a centralidade do papel da religião na vida dos indianos⁵⁸.

Na mesma cena em que motiva Farhan a seguir sua paixão pela fotografia, Rancho critica o amigo Raju, por sua “dependência” com relação à religião — que pode ser vista através dos anéis nos dedos do amigo: “Você é um covarde. Olhe para isso aqui: há mais anéis do que dedos. Um anel para cada medo — exames, dote da irmã, emprego. Com tanto medo do amanhã, como viverá o hoje? Com focará nos estudos?”.

Na cena (em 1’17’’37) que precede a divulgação dos resultados dos exames, enquanto Raju reza em frente ao “altar” de seu quarto, pedindo por bons resultados, Rancho dorme. Como Raju, outros estudantes também rezam às imagens espalhadas pelo Campus ou trazem oferendas a animais considerados sagrados para o Hinduísmo, com a vaca e a cobra.

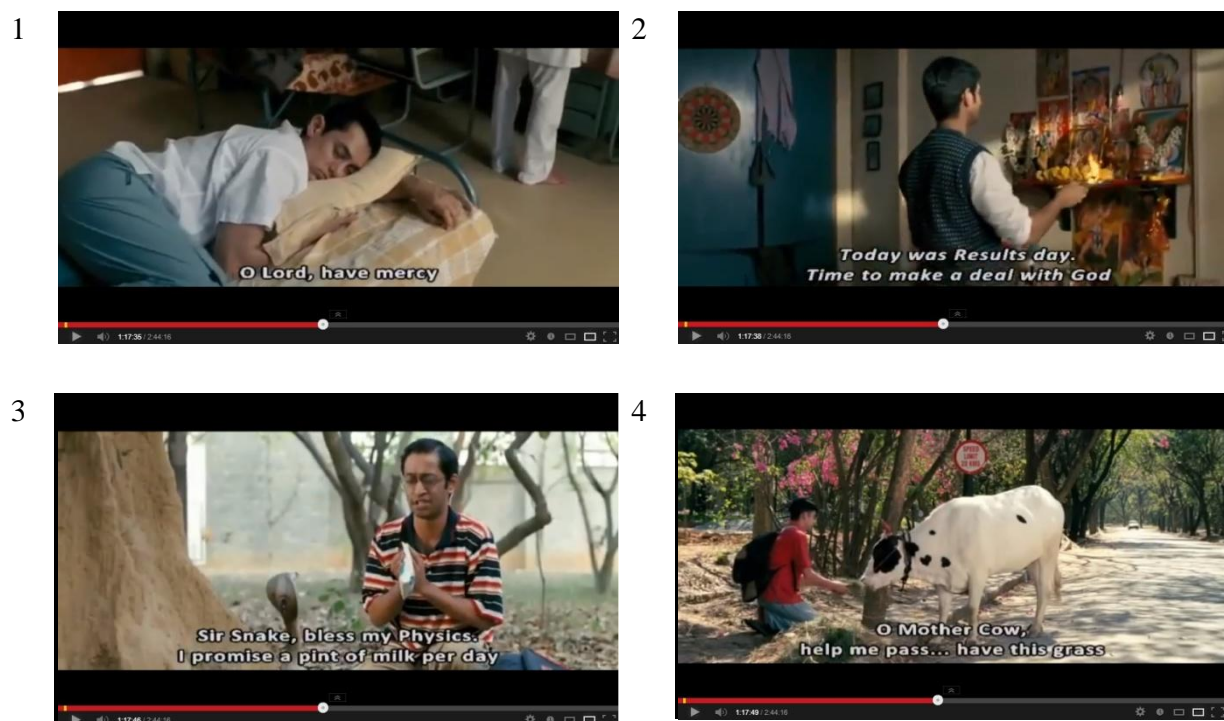


Figura 6 – Religião no Campus

Às vésperas de serem divulgados os resultados dos exames, Rancho dorme (frame 1) enquanto os colegas rezam e presenteiam oferendas à cobra (frame 3) / à vaca (frame 4) — considerados animais sagrados pelo hinduísmo. Outros, como Raju (frame 2) recorrem às imagens de deuses para obter boas notas

⁵⁸ A importância da religião para os indianos foi tratada no Capítulo 2.

Temos, nessa sequência de imagens acima, o contraste do comportamento de Rancho comparado ao dos colegas: o herói não recorre, em momento algum do filme, à religião, ou aos rituais religiosos — uma atitude quase subversiva para os padrões indianos.

5.5.3 Missão: Convencer Pia de que o verdadeiro amor existe

O triângulo Suhas-Pia-Rancho é o elemento “romance” na mistura de gêneros (comum ao gênero *masala-movie*, como mostrado no Capítulo 3) de “3 Idiotas”. Pia é noiva de Suhas, mas acaba se apaixonando por Rancho, que corresponde à paixão, mas não pode pedir a amada em casamento — por razões que ficam claras apenas mais tarde, na trama, após a revelação de sua verdadeira identidade.

A instauração desse triângulo, no entanto, não é instantânea. Inicialmente, há uma oposição clara entre Pia e Rancho, por esse hostilizar tanto o pai quanto o noivo da heroína. O embate entre os personagens é arrefecido no momento em que Pia se apaixona pelo herói e, assim “passa para o seu lado”. Há uma oposição permanente, no entanto, entre Suhas e Rancho, cuja personalidade e valores são diametralmente opostos.

Como já tratado no Capítulo 2, a ideia de casamento romântico é relativamente nova para os padrões indianos, onde os matrimônios normalmente são arranjados através de conhecidos, amigos da família, ou, em último caso, classificados (COSTA, 2011). Como vimos, o casamento indiano é tratado como uma união entre famílias, não entre indivíduos — o amor romântico não é, portanto, obrigatório pelos padrões tradicionais para que o casamento aconteça.

Nos clássicos *Mahabharata* e *Ramayana* o “romance” ocorre momentos antes do casamento — no momento em que os heróis estão participando do torneio cujo prêmio é “ganhar” a mão da princesa, e ela os vê e instantaneamente se apaixona — e depois, durante o próprio matrimônio. Tanto Draupadi (*Mahabharata*) quanto Sita (*Ramayana*) são caracterizadas como uma “conquista” do herói. O romance é permitido porque ambos estavam predestinados um ao outro; não é o elemento que cataliza a aproximação.

Não causa espanto, portanto, considerando-se esse contexto, perceber que não há “clima de romance” entre Pia e seu noivo, Suhas. Ainda que não seja revelado ao espectador o passado que motivou o noivado, é possível perceber que não se trata de um casal romântico. Na primeira cena em que aparecem no filme, durante o casamento da irmã mais velha de Pia,

Suhas discute com a noiva por ela estar utilizando um relógio antigo. Rancho, que havia entrado de “penetra” na festa (acompanhado por Raju e Farhan), acompanha o “ataque” de Suhas. Assim que ele deixa Pia sozinha, Rancho vai até ela para sugerir que desista do noivado.

Cena: Rancho e Pia se conhecem

Duração: 46''31 a 47''14

1



2



3



4



5



6





Figura 7 - Casamento de Mona

Suhas: Pia! Que diabos é isso? Por que você está usando esta porcaria antiga? O que as pessoas vão dizer: minha noiva, futura médica, usando um relógio barato de 200 rúpias!?! Por favor, tire-o. Obrigada. **(frame1)**

Rancho observa a cena, de longe. (frame 2) Ao mesmo tempo, uma senhora [tia de Suhas] se aproxima e o chama.

Suhas: Olá, tia! Com a senhora está bonita!

Tia: Viu o meu colar? **(frame 3)**

Suhas: Rubis?

Tia: De Mandalay!

Suhas: Mandalay! Uau!

Tia: Venha, vamos falar com David!

A tia de Suhas o puxa para outro grupo. Ao se afastar da noiva, Suhas faz uma sinal para que Pia tire o relógio. Rancho se aproxima. (frame 4)

Rancho (R): Com licença!

Pia (P): Sim?

R: Flores. Posso segurar o seu copo?

P: Por quê?

R: Assim você não o quebra em minha cabeça.

P: Por que eu faria isso?

R: Por causa do conselho grátis que eu darei agora.

P: O quê?

R: Não se case com aquele “bundão”! **(frame 5)**

P: Perdão?

R: Ele não é um ser humano; é uma etiqueta de preço! E transformará a sua vida em um pesadelo de preços e marcas! Ele arruinará sua vida. Seu futuro estará acabado! Quer uma demonstração? Quer que eu descubra quanto custaram os sapatos dele? Eu não perguntarei, ele anunciará sozinho! **(frame 6)**

Rancho pega um pequeno pote contendo molho de menta com um garçom e pede que ele o siga (frame 7). Então, ao passar por Suhas, Rancho derrama o molho sobre os sapatos dele (frame 8). Suhas começa a gritar com o garçom, enquanto tenta limpar seus calçados (frame 9). Pia acompanha tudo de longe, atônita.

S: Que diabos! Molho de menta nos meus sapatos de 300 dólares!

Pia se surpreende ao ver que Rancho estava certo. Rancho novamente se dirige a Pia e fala:

R: Corra pela sua vida! É um conselho. Pegue-o ou deixe-o. **(frame 10)**

Embora surpresa por Rancho estar certo a respeito da reação do noivo, Pia se vinga do herói e denuncia sua presença na festa a Vírus, seu pai. O diretor da faculdade “flagra” os estudantes e os interpela, deixando-os constrangidos.

Inicialmente Pia não simpatiza com Rancho. Após o episódio do casamento, a estudante fica sabendo da troca do discurso de Chatur⁵⁹ para a cerimônia de premiação. Ao ver Rancho, por acaso, em uma noite, quando Suhas lhe comprava um novo relógio, Pia vai atrás de Rancho e o questiona sobre os motivos da perseguição contra seu pai. Rancho responde que é porque Vírus não administra uma faculdade, mas sim uma fábrica de “bundões” — como Suhas. Pia pergunta, então, como pode ele se referir ao noivo como “bundão”. A resposta de Rancho torna clara sua oposição ao “estilo de vida” Suhas e tenta abrir, novamente, os olhos de Pia (Cena em 1’04’):

⁵⁹ Episódio descrito no resumo do enredo, no início deste 5º Capítulo.



Figura 8 – Rancho e Pia discutem

Rancho: Ele é um [“bundão”]! Primeiro, Engenharia, depois MBA... então ele se tornará um banqueiro nos Estados Unidos [...] a vida para ele é apenas um extrato de perdas e ganhos. [...] Ele vê vantagem [nesta união], então está com você: filha do Diretor, futura médica... Boa para a imagem dele! Não é com você que ele se importa.

A preocupação de Suhas com a ostentação material (expressa no episódio do relógio) reflete, de forma caricata, um valor comum para muitos indianos. A acumulação de riqueza (*artha*) é um dos quatro objetivos fundamentais da vida, de acordo com o hinduísmo. O materialismo, na sociedade indiana, é justificado religiosamente e filosoficamente (VARMA, 2004, p.68). Rancho se opõe a essa ideia, que é representada por Suhas.

O personagem interpretado por Sanjay Lafont simboliza o típico “homem” de uma sociedade predominantemente *masculina* (HOFSTEDE & HOFSTEDE, 2005), em que se espera que o gênero masculino seja assertivo, rude e focado no sucesso material. Rancho, ao contrário, mostra-se preocupado com os outros (como seus amigos, principalmente, e a própria Pia), briga com Vírus contra a pressão sofrida pelos alunos na Faculdade (o que demonstra preocupação com a qualidade de vida dos alunos), e é modesto, apesar de ser o primeiro da classe. Reúne, assim, características mais próximas dos homens de uma sociedade predominantemente *feminina*, de acordo com as dimensões culturais de Hofstede & Hofstede (2005, p. 136), como vimos no Capítulo 2.

Rancho defende o amor romântico entre dois indivíduos, sem interesses financeiros. Essa é uma ideia estranha aos padrões indianos tradicionais, onde “o critério decisivo no mercado de casamento é mesmo o dinheiro” (COSTA, 2011, p.100). O romance, no entanto, é tema

bastante recorrente em Bollywood, assunto que tratamos no Capítulo 3. Casos de amores “impossíveis”, em que a união do casal é contrária ao desejo das famílias — mais um exemplo recorrente da dicotomia entre dever e desejo — arrecadaram grandes bilheterias⁶⁰ (GANTI, 2013, p.125). Fora das telas de cinema, uniões românticas não são tão comuns; daí a descrença de Pia no amor romântico, expressa durante sua discussão com Rancho (Cena em 1’06’’27):

Rancho: Na verdade, você nunca o amou realmente [referindo-se a Suhas].

Pia: O que você quer dizer com isso?

Rancho: Quando você o vê, o vento sopra uma melodia? Seu xale voa em câmera lenta? A lua aparece gigante?

Pia: Isso acontece em filmes, não na vida real.

Rancho: Acontece na vida real também, se você ama uma pessoa, não um “bundão”.

Pia acabará se apaixonando por Rancho, após perceber a dedicação do herói aos amigos e sua sensibilidade — características ausentes nos homens que lhe eram mais próximos (Vírus e Suhas). O amor entre os dois será consumado apenas ao final do filme, com o reencontro após anos (depois da formatura, Rancho desapareceu sem deixar pistas). O beijo ocorre — por iniciativa de Pia — apenas após a heroína se certificar de que Rancho não se casou, nem ama outra mulher. Aliás, é ela quem vai ao encontro do herói, vestida de noiva e dirigindo uma *scooter* (Cena em 2’35’’).



Figura 9 – Reencontro de Rancho e Pia

⁶⁰ É o caso de *Devdas* (Sanjay Leela Bhansali, 2002), *Kabhi Kabhie* (Yash Chopra, 1976) e *Hum Apke Hain Koun!* (Sooraj R., 1994)

Ainda que Pia tenha papel secundário na trama — semelhante ao que ocorre com Sita e Draupadi nos clássicos *Ramayana* e *Mahabharata*, respectivamente — sua postura “moderna” não pode ser desconsiderada. Ao contrário das heroínas tradicionais (passivas), Pia tem um comportamento mais desafiador: ela discute com homens (Rancho, Suhas e o próprio pai), bebe álcool e desiste do casamento com o noivo, diante da possibilidade de reencontrar Rancho. A representação de Pia enquanto mulher “moderna”, “decidida” e que desafia os padrões (ainda que não de maneira radical) a aproxima do contestador Rancho em termos de personalidade, contribuindo para a construção do típico casal “feitos um para o outro” comum no cinema bollywoodiano. Ao mesmo tempo, a caracterização de Pia facilita o processo de identificação da personagem com a jovem espectadora urbana indiana.

5.6 RANCHO: HEROI OU ANTI-HEROI?

A partir da análise do personagem Rancho através de algumas das oposições que são estabelecidas por ele no decorrer da narrativa de “3 Idiotas”, podemos constatar que o personagem em questão pouco se assemelha aos heróis indianos clássicos — inclusive de Bollywood — inspirados em Rama, Arjuna, Iusdístira, Drona (para citar apenas alguns), cuja caracterização foi abordada no Capítulo 3. Rancho não é um guerreiro, não obedece a hierarquia, não segue cegamente os conselhos ou ordens dos mais velhos, quão menos defende a ideia de *dharma*.

Considerando o conceito de anti-herói de Brombert (2002) como uma espécie de subversor, — um personagem que não se ajusta aos modelos tradicionais de figuras heroicas, podendo inclusive se contrapor a eles — observamos que a construção do personagem Rancho tem características anti-heroicas marcantes.

Rancho tem coragem de lançar dúvidas sobre valores até então aceitos ou considerados inabaláveis. Inserido no contexto indiano, ele funciona como porta-voz de questões fundamentais à Índia, como a discussão sobre o sistema de ensino, hierarquia, (super)valorização da riqueza material, religião, escolha profissional, casamento, ao “modo de viver” social vigente, dentre outras questões necessárias. Simplesmente por suscitar o debate em uma sociedade em que isso não ocorre normalmente, Rancho se torna um agente de conflito — o que não deixa de constituir em um ato heroico, dentro de uma cultura que

oprime vozes dissonantes. Como ressalta Aranteso (2008, p.28-29), “ele [anti-herói] pode representar outros tipos de coragem, quem sabe mais de acordo com as necessidades apresentadas por um contexto moderno [...]”. Nesse caso, como ressalta a autora, a presença do anti-herói não é gratuita, pois “[...] faz brotar das mentes mais simples um pensamento crítico que instiga e induz à reflexão”.

É necessário ressaltar, no entanto, que Rancho continua sendo um “típico herói bollywoodiano” (com vimos nos Capítulo 3 e 4), na medida em que simboliza o Bem, o Amor (puro e casto), a Integridade, a Justiça e o Dever. Em “3 Idiotas”, como em tantos outros filmes de Bollywood, o Bem (Rancho) triunfa sobre o Mal (Vírus, Suhas, Chatur); a virtude também triunfa, e o trabalho duro, a persistência e as boas intenções são recompensados (GANTI, 2013, p.107).

As características anti-heróicas de Rancho, entretanto, fazem com que ele tenha, como personagem, uma função pedagógica, culturalmente falando, pois “contesta [...] pressuposições, suscitando mais uma vez a questão de como nós nos vemos ou queremos ver” (BROMBERT, 2002, p.14). Em um país onde tradição milenar e modernidade convivem de forma única e que tem 50% da população com menos de 25 anos, essa discussão acerca de imagem/identidade levantada pelo filme se torna fundamental.

Ainda que o personagem Rancho não subverta completamente a figura do herói e do *status quo*, suas atitudes são ousadas para os padrões indianos, desestabilizando-os. O filme incitou o debate a respeito do sistema de ensino e da questão do suicídio de jovens; comportando, portanto, implicações éticas e políticas importantes.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A simples proposta de traçar “um breve” panorama para da história de uma das civilizações mais antigas do mundo já soa ingênua, se não demasiadamente ambiciosa e prepotente. O mesmo ocorre quando mencionamos que nos propomos a “apresentar” a cultura desse povo e analisar a representação de seus heróis, com agravantes: os próprios conceitos de representação, heróis, cultura e identidade não são unânimes. De qualquer forma, uma jornada se inicia com um primeiro passo, mesmo que trôpego em um “labirinto espelhado”⁶¹ — e é isso que foi esta monografia.

Nosso primeiro objetivo, de situar o leitor brasileiro, através da apresentação de um rápido panorama da história, da cultura e do cinema indianos, abordando suas principais características e algumas curiosidades, bem como os embates entre uma tradição milenar e uma modernidade recente, foi cumprido satisfatoriamente, porém com dificuldades. Em decorrência da ausência de bibliografia em português a respeito desses temas, bem como do desconhecimento de muitos conceitos fundamentais sobre a Índia, foi necessária uma ampla pesquisa em inglês, tanto dos assuntos aos quais nos propomos abordar, quanto de alguns conceitos-chave para um mínimo entendimento do tema. O fato de termos de traduzir o resultado dessa pesquisa aumentou a tensão e o cuidado ao redigir para o leitor brasileiro. Evidentemente os dois primeiros capítulos servem como um olhar de relance sobre os temas abordados e estão muito longe de esgotá-los.

Consequentemente, acreditamos que o outro objetivo desta pesquisa — de problematizar como esses embates culturais são traduzidos pela narrativa cinematográfica no filme “3 Idiotas” — também tenha sido contemplado de forma satisfatória. É evidente que não foi possível abordar, sequência a sequência, todas as discussões suscitadas pelo longa. Conseguimos, no entanto, selecionar alguns trechos que consideramos mais significantes, e demonstrar de que forma eles representam algumas questões fundamentais da cultura indiana, estabelecendo um processo de identificação e diálogo com o público espectador.

Nossa proposta de investigar quem são (comumente) e como se dá a representação dos heróis nos filmes indianos, e como isso conflita com o herói da narrativa em questão, foi

⁶¹ Metáfora de autoria de Flôrência Costa (2012. p.19) que já foi anteriormente utilizada neste trabalho (na Introdução) para se referir à Índia.

cumprida, porém não da forma com gostaríamos. Ainda no início da pesquisa a respeito do cinema indiano, deparamos-nos com vários autores apontando para as mesmas fontes inspiradoras para a “fábrica de heróis” de Bollywood: os clássicos *Mahabharata* e *Ramayana*. Dada a extensão e a complexidade desses épicos, originalmente escritos em sânscrito, optamos pelas versões resumidas e adaptadas disponíveis em português, o que evidentemente restringiu nossa visão dessas obras e seus protagonistas. Da mesma forma, em decorrência do grande número de filmes produzidos por Bollywood desde seu advento e a ausência de versões legendadas disponíveis, não foi possível, como era o objetivo inicial, traçar um perfil que não fosse superficial da representação do herói no cinema indiano. Dessa forma, nossa comparação entre a figura de Rancho e do “herói clássico” também foi prejudicada, em certa medida.

Ao partir da análise realizada neste trabalho, é possível confirmar a prerrogativa inicial de que a representação de Rancho, aliada à figura pública do ator Aamir Khan, contribuiu para que o filme se tornasse um dos maiores sucessos de bilheteria de Bollywood. As estratégias criativas de promoção de “3 Idiotas”, nas quais o ator participou ativamente, também tiveram influência no êxito junto ao público.

O cinema ainda é a principal forma de entretenimento dos indianos, independentemente da faixa etária; em muitos lugares do país, ele é a *única* opção de entretenimento fora de casa. Não se pode, portanto, desconsiderar o seu poder e força na sociedade indiana.

Segundo Turner, (1997, p.82), “é possível captar as mudanças sociais nas mudanças [...] que ocorrem na narrativa”. Podemos afirmar, portanto, que o fato de Rancho ser representado enquanto um “herói de Bollywood”, mas com algumas características anti-heroicas marcantes, é um provável sintoma de mudanças na própria sociedade indiana, o que contribuiu para sua ampla audiência. Não apenas, mas principalmente os jovens indianos (que representam 50% da população de 1,2 bilhões de habitantes) se identificaram com o protagonista. Como afirma Morin (1989, p.64):

Mais intensamente que em qualquer outro espetáculo, o cinema implica um processo de identificação psíquica entre o espectador e a ação representada. O espectador vive, no nível psíquico, a vida imaginária, intensa, valorosa, apaixonada dos heróis dos filmes, isto é, identifica-se com eles.

A representação de Rancho enquanto jovem inconformado com o sistema de ensino, contrário à opressão (no ambiente acadêmico e familiar), avesso à religião e à acumulação de

riqueza material, defensor ferrenho do direito de escolha individual e adepto do amor romântico — além de ávido por inovar — deu voz às opiniões e aspirações de milhares de jovens indianos, normalmente obrigados a permanecerem calados. Não é exagero afirmar que o personagem Rancho funciona como porta-voz da juventude indiana moderna.

Na Índia, modernidade e tradição milenar andam lado a lado. É essa última que reina, porém, nas famílias e instituições consolidadas, como as escolas e os templos. A economia mudou muito, mas as crenças e os costumes permaneceram. O advento da globalização e da tecnologia da informação está, aos poucos, transformando a sociedade indiana. Essas transformações, no entanto, são muito lentas e não acompanham o desenvolvimento da juventude. O resultado disso é um tremendo descompasso, de consequências imprevisíveis e potencialmente explosivas. A alta taxa de suicídios entre os jovens indianos é um exemplo claro disso.

Ao suscitar o debate a respeito de questões delicadas em uma sociedade que normalmente cala a respeito, Rancho se torna um agente de conflito, um anti-herói. Essa subversão, no entanto, tem medida. Embora o personagem não se ajuste aos modelos tradicionais de figuras heroicas indianas dos clássicos, ele ainda é, sim, um herói bonito e inteligente, que defende o bem e a virtude. Que questiona os mais velhos, mas os respeita. Que ama a heroína do filme, mas recusa seu beijo por não poder se casar com ela. Que defende que se estude com o coração. Rebelde? Sim, mas nem tanto.

Ousamos trazer aqui a hipótese de que seja esse equilíbrio entre características heroicas e anti-heróicas o responsável pela empatia dos indianos com Rancho e suas ideias “revolucionárias”. Será que se Rancho fosse só subversivo o sucesso de bilheteria de “3 Idiotas” seria o mesmo? Os espectadores iriam ao cinema assistir um anti-herói que, por exemplo, defendesse a revolução de costumes, como o fim absoluto da hierarquia, a recusa radical do *dharma* e da religião? A resposta para essas perguntas é provavelmente negativa. Do contrário, o cinema paralelo indiano, muitas vezes “subversivo”, teria mais espaço.

Segundo Turner (197, p.64), “os filmes são [...] produzidos e vistos dentro de um contexto social e cultural que inclui mais do que os textos dos outros filmes. O cinema desempenha uma função cultural, por meio de suas narrativas, que vai além do prazer da história”. Não podemos esquecer que “3 Idiotas” é, essencialmente, um produto de Bollywood, e, como tal, precisa atender a uma série de expectativas. Com lembra Turner

(1997, p.89), filmes populares “precisam de sua rota taquigráfica costumeira para operar com eficiência”. No caso dos filmes indianos, ainda há um agravante: a censura. De acordo com Ballerini (2009, p. 88), a censura foi estabelecida pelo Ato Cinematográfico de 1952, com cerca de dezenove cláusulas proibitivas a respeito de temas ligados à religião, às castas, e assim por diante. Nesse contexto, fazer uma mensagem “revolucionária” chegar às massas e promover o debate se torna ainda mais difícil.

O fato de “3 Idiotas” reunir gêneros distintos que vão do drama à comédia, atores queridos pelo público (como Aamir Khan e Kareena Kapoor) e abordar de forma “leve” temas sensíveis aos indianos (família, amizade, romance, sistema de ensino) através, principalmente, da figura de Rancho, tornam o filme um instrumento de entretenimento, crítica e reflexão da cultura indiana. A representação do herói com algumas características anti-heróicas contribuiu para o processo de identificação do público com a estrela do filme, suscitando um amplo debate crítico a respeito dos temas abordados, e resultando na maior bilheteria de todos os tempos da história de Bollywood.

Para finalizar, gostaria de reiterar, por um lado, a importância deste trabalho como o primeiro na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS a tratar sobre o cinema indiano e, por outro, a consequente urgência da ampliação de estudos mais aprofundados a respeito do tema. Esta monografia não preenche lacuna alguma: apenas denuncia a sua existência.

7. REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

3 Idiots - Full Movie (with English Subtitle). **You Tube**. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=2aVbquQRUxI>>. Acessado em: 02 de Junho de 2013

ALL Time Grossers. **Boxoffice India.com**. Disponível em: <<http://informe.com/go/?domain=boxofficeindia.com&url=http://boxofficeindia.com&keyword=>> . Acessado em: 3 março 2013

BACELLAR, Laura. **O Ramayana**. São Paulo: Berlendis e Vertecchia, 2011.

BALLERINI, Frantiesco. **Diários de Bollywood: curiosidades e segredos da maior indústria de cinema do mundo**. São Paulo: Sumus, 2009.

BIG B as 'God'. **The Times of India**. Disponível em: <http://articles.timesofindia.indiatimes.com/2010-11-11/did-you-know-/28271593_1_kalighat-temple-amitabh-bachchan-bengali-film-industry>. Acessado em: 10 abr. 2013

BOLLYWOOD blockbusters in 100 years of Indian Cinema. **The Times of India**. Disponível em <http://articles.timesofindia.indiatimes.com/2013-04-24/news-interviews/38763802_1_mother-india-mehboob-khan-first-indian-film> Acessado em: 21 maio de 2013.

BOSE, Derek. **Produção e Distribuição do Cinema Indiano** em Cinema no mundo: indústria política e mercado. Ásia, vol. III. Organização Alessandra Meleiro. São Paulo: Escritura Editora, 2007.

BOWCOTT, Owen. Afghanistan worst place in the world for women, but India in top five. **The Guardian**. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/world/2011/jun/15/worst-place-women-afghanistan-india> Acessado em 11 de maio de 2013.

BAUZA, Hugo Francisco. **El mito del heroe: morfologia y semántica de la figura heroica**. Buenos Aires: Fundo de Cultura Economica de Argentina, S.A., 1998.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix, 1997.

COSTA, Florência. **Os indianos**. São Paulo: Contexto, 2012.

DHARMA, Krishna . **Mahabharata: Versão Ilustrada do maior épico do mundo**. Tradução de Vânia de Castro. São Paulo: Ediouro: 2009.

DEAN, Nelson. India has one third of worlds poorest, says World Bank. **The Telegraph**, Disponível em: < <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/india/10003228/India-has-one-third-of-worlds-poorest-says-World-Bank.html>>. Acessado em: 11 de maio 2013.

FLOOD, Gavin. **An Introduction to Hinduism**. Cambridge University Press, 1996.

GANTI, Tejaswini. **Routledge Film Guidebooks : Bollywood**. Second Edition. London and New York: routledge taylor & Francis Group, 2013.

GENDER Composition of the Population. **Census of India 2011**. Disponível em: <http://www.censusindia.gov.in/2011-prov-results/data_files/india/Final_PPT_2011_chapter5.pdf>. Acessado em: 10 maio 2013.

GUHA, Ramachandra. *A People`s entertainments in India after Gandhi: the history of the world`s largest democracy*. Picador India: 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HENDERSON, Joseph L. Os mitos antigos e o homem moderno *in O Homem e seus Símbolos : concepção e organização de Carl G. Jung*. 21 edicao. Rio de janeiro: Nova fronteira, 1977

HOFSTEDE, Geert. **Values and Culture in Culture`s Consequences. Comparing values, behaviors, institutions and organizations across nations**. Second Edition. United States of America: Sage Publications, 2001.

HOFSTEDE, Geert e HOFSTEDE, Geert Jan. **Cultures and organizations: software of the mind**. The Mc-Graw Hill Companies, 2005.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

KRISHNAN, Ananth. Success of 3 Idiots breaks China's Bollywood Great Wall. **The Hindu**. Disponível em: <<http://www.thehindu.com/features/cinema/success-of-3-idiots-breaks-chinas-bollywood-great-wall/article2766764.ece>>. Acessado em: 22 maio 2013.

LANCET study says suicide rate high among young Indians. **BBC**. 22 de Junho de 2012. Disponível em <<http://www.bbc.co.uk/news/world-asia-india-18546215>>. Acessado em 5 de maio de 2013.

MEMON, Ayaz e BANERJI, Ranjona. **India 50: the making of a nation**. Bombay: India Quest Publishers, 1997.

MORIN, Edgar. **As estrelas: mito e sedução no cinema**. Rio de janeiro: Jose Olympio, 1989.

MUKHERJI, Anita. Student suicides soar 26% in 5 years, education system blamed. **The Times of India**. Disponível em <http://articles.timesofindia.indiatimes.com/2011-11-02/india/30349474_1_student-suicides-education-system-higher-education>. Acessado em 20 maio de 2013.

NEW Theatres studio back on feet after 55 years. **The Hindu**.26 fev. 2011. Disponível em <<http://www.hindu.com/2011/02/26/stories/2011022660380400.htm>>. Acessado em: 10 abr. 2013

PESAVENTO, Sandra Jatahy; ROSSINI, Miriam de Souza e SANTOS, Nádía Maria Weber. **Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural**. Porto Alegre: Asterisco, 2008.

SARKAR, Priyanko. Rise of Regional Cinema. **The Indian Express**. Disponível em: <<http://www.indianexpress.com/news/rise-of-regional-cinema/988242/0>>. Acessado em 15 abril 2013.

SCHILLING, Voltaire. Índia: da Colônia à Partilha *in* Mundo: História por Voltaire Schilling. **Terra**. Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/index_mundo.htm>. Acessado em: 01 jun. 2013

SIZE, Growth Rate and Distribution of Population. **Census of India 2011**. Disponível em http://www.censusindia.gov.in/2011-prov-results/data_files/india/Final_PPT_2011_chapter3.pdf Acessado em: 11 de maio 2013.

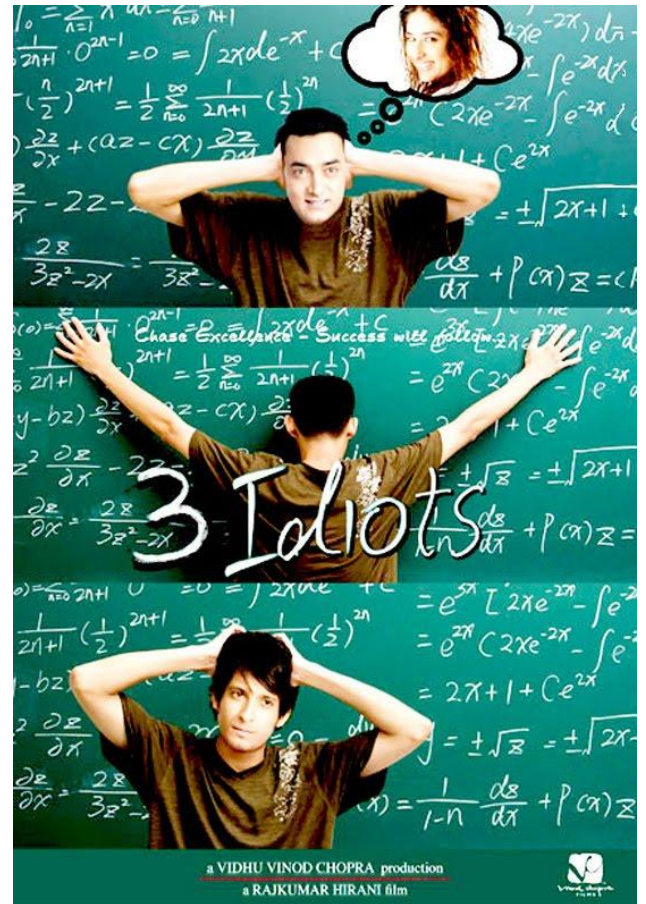
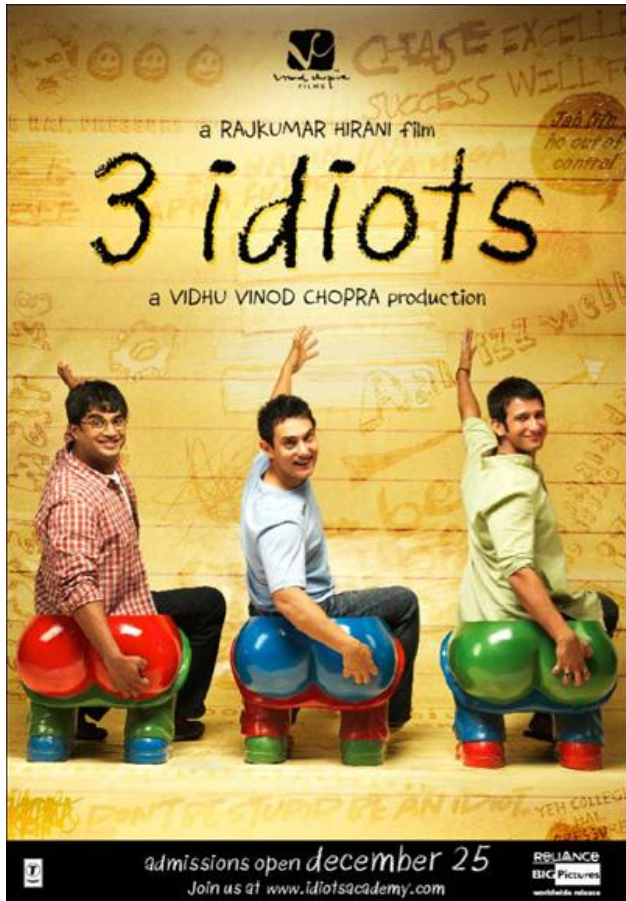
TURNER, Graeme. **Cinema como pratica social**. São Paulo: Summus, 1997.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 5ª. Edição. Campinas, SP: Papirus, 2008.

VARMA, K. Pavan. **Being Indian**. New Delhi: Penguin Books, 2004.

VOGLER, Cristopher. **A Jornada do Escritor**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.

ANEXOS



(Cartazes oficiais de divulgação do filme)