



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Gilayne Ferreira dos Santos

SUBALTERNIDADE E PODER EM *O TIGRE BRANCO*: ANÁLISE
DO ROMANCE E SUA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Recife - PE

2024

GILAYANE FERREIRA DOS SANTOS

**SUBALTERNIDADE E PODER EM *O TIGRE BRANCO*: análise do romance e sua
adaptação cinematográfica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestra em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: prof^ª. Dr^ª. Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Recife - PE

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Santos, Gilayne Ferreira Dos.

Subalternidade e poder em O Tigre Branco: análise do romance e sua
adaptação cinematográfica / Gilayne Ferreira Dos Santos. - Recife, 2024.
p.95

Orientador(a): Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de
Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024.

Inclui referências.

1. Comparativismo. 2. Literatura e Cinema. 3. Literatura Indiana. 4. O Tigre
Branco. I. Ferreira, Ermelinda Maria Araújo. (Orientação). II. Título.

890 CDD (22.ed.)

GILAYANE FERREIRA DOS SANTOS

**SUBALTERNIDADE E PODER EM *O TIGRE BRANCO*: análise do romance e sua
adaptação cinematográfica**

Dissertação ou Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos necessários à obtenção do Título de Mestra em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em: 05/03/2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Ermelinda Maria Araújo Ferreira (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^ª. Dr^ª. Sherry Morgana Justino de Almeida (Examinadora externa)
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Prof^ª. Dr^ª. Valdenides Cabral de Araújo Dias - (Examinadora externa)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

A Marcela Helena, cada página escrita, cada experimento realizado, cada desafio superado, minha motivação esteve ancorada na esperança de construir um futuro melhor para você. Sua presença alegre e seu sorriso cativante foram a inspiração que me impulsionou nos dias mais difíceis. Este trabalho não é apenas meu, mas também um legado que desejo deixar para você, na esperança de que possa crescer em um mundo com oportunidades ainda mais amplas e conhecimento mais profundo.

AGRADECIMENTOS

Expresso meu sincero agradecimento a todas as pessoas que, de alguma forma, colaboraram e tornaram possível a conclusão desta dissertação.

Primeiramente, gostaria de agradecer profundamente a minha orientadora prof. Dr. Ermelinda, pela orientação, apoio e expertise que foram fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa. Sua dedicação e paciência foram essenciais para meu crescimento acadêmico.

À minha família, em especial ao meu companheiro, Marcelo e nossa filha Marcela Helena, expresso minha eterna gratidão. Seu apoio incondicional, compreensão e incentivo foram alicerces essenciais durante todo o processo. Cada sacrifício e gesto de encorajamento não passaram despercebidos, e este trabalho é também uma celebração da nossa jornada conjunta. Também expresso minha gratidão à professora Mariana Faiad pelas valiosas contribuições que enriqueceram este trabalho.

Desejo expressar minha sincera gratidão ao grupo de estudos Núcleo de Literatura e Intersemiose (NELI - UFPE), com uma menção especial às amigas que integram este grupo: Camila Taís, Isabela Lapa, Gabriela Pedrosa, Giovana Lasalvia e Luíza Dias. O trabalho conjunto e a colaboração dessas amigas foram essenciais para o enriquecimento desta experiência acadêmica.

Aos colegas de curso e amigos que compartilharam ideias, proporcionaram discussões enriquecedoras e ofereceram suporte moral nos momentos desafiadores, agradeço sinceramente. Suas contribuições foram inestimáveis para o aprimoramento deste estudo.

Por fim, agradeço a todos os professores, colegas e profissionais que, de alguma maneira, influenciaram meu percurso acadêmico e contribuíram para a formação do conhecimento aqui apresentado.

Este trabalho é resultado de um esforço coletivo, e a todos vocês, meu sincero agradecimento.

Com gratidão,

Gilayane Ferreira dos Santos.

RESUMO

A presente dissertação de mestrado tem como objetivo analisar as obras homônimas *O Tigre Branco* de Aravind Adiga (2008) e a adaptação para o audiovisual (2021) de Ramin Bahrani, colocando-as em diálogo e estabelecendo um fio condutor que envolve Literatura e processos adaptativos cinematográficos. O romance suscita questões sociais, como questões de castas, posição social e subalternidade, e promove críticas a elas através da ótica do personagem principal. Portanto, partindo desse ponto, abordaremos as proposições presentes no romance e como esses aspectos são representados no filme, que utiliza técnicas próprias desse meio como ferramentas narrativas. Compõem a fundamentação que aborda as discussões teóricas sobre o campo da adaptação Hutcheon (2013), Stam (2008), os que abordam sobre as interfaces do cinema indiano, recorreremos à Ahmed (2015), Bose (2007), Peres Júnior (2012), Schulze (1995) entre outros. Destacamos, também, os teóricos que abordam o tema da literatura indiana de língua inglesa como Morton (2007), Mukherjee (2000), Mukherjee (1981), Valdez Moses (2001) e West & Rushdie (1997). Partindo sobre o tema da colonização e suas implicações no sujeito consultamos Spivak (2010), Bhaba (2013), Hall, (1997), Lahiri (2013), Maldonado-Torres (2004), Said (2004; 2007; 2011) entre outros. Sobre o sistema de castas e literatura Dalit recorreremos a Ambedkar (2014) e Pawar (2008). A escolha dessas obras específicas se deve à intenção de contribuir com os estudos de literatura e sua transposição para outra mídia. A importância do presente trabalho reside na necessidade de criar um espaço de debate que destaque o diálogo estabelecido entre as expressões artísticas, literárias e fílmicas.

Palavras-chave: Comparativismo; Literatura e Cinema; Literatura Indiana; O Tigre Branco.

ABSTRACT

This master's thesis aims to analyze the homonymous works *The White Tiger* by Aravind Adiga (2008) and the homonymous adaptation (2021) by Ramin Bahrani, placing them in dialogue and establishing a common thread that involves literature and cinematographic adaptive processes. The novel raises social issues, such as caste, social position and subalternity, and criticizes them through the main character's point of view. Therefore, starting from this point, we will address the propositions present in the novel and how these aspects are represented in the film, which uses techniques specific to this medium as narrative tools. The theoretical discussions on the field of adaptation include Hutcheon (2013), Stam (2008), Ahmed (2015), Bose (2007), Peres Júnior (2012), Schulze (1995) and others. We also highlight theorists who deal with the subject of Indian English-language literature, such as Morton (2007), Mukherjee (2000), Mukherjee (1981), Valdez Moses (2001) and West & Rushdie (1997). On the subject of colonization and its implications for the subject, we consulted Spivak (2010), Bhaba (2013), Hall (1997), Lahiri (2013), Maldonado-Torres (2004), Said (2004; 2007; 2011) and others. On the caste system and Dalit literature, we turn to Ambedkar (2014), Pawar (2008). The choice of these specific works is due to the intention of contributing to literature studies and their transposition into other media. The importance of this work lies in the need to create a space for debate that highlights the dialog established between artistic, literary and filmic expressions.

Keywords: Comparativism; Literature and Cinema; Indian Literature; *The White Tiger*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Capa da edição Pinguim clássicos	21
Figura 2 - Capa da New Directions Publishing Corporation	23
Figura 3 - Capa da obra The Weave of My Life	41
Figura 4 - Raja Harishchandra	57
Figura 5 - Gráfico informativo da classificação do filme o Tigre Branco segundo avaliações dos espectadores	71
Figura 6 - Gráfico informativo da classificação do filme o Tigre Branco segundo avaliações dos espectadores indianos	71
Figura 7 - Gráfico informativo da classificação do filme o Tigre Branco segundo avaliações dos espectadores brasileiros	72
Figura 8 - Cena da estátua de bronze de Gandhi (Quadro 1), personagens no carro (Quadro 2), carro na via contrária (Quadro 3), vaca na via pública (Quadro 4), família em situação de rua (Quadro 5) e atropelamento da criança (Quadro 6)	74
Figura 9 - Cena de uma casa na aldeia de Laxmangarh	76
Figura 10 - Cena da sala da casa de Pinky	77
Figura 11 - Balram massageia os pés de seu patrão	78
Figura 12 - Balram é interpelado pela família de seu patrão a assumir um crime que não cometeu	79
Figura 13 - Balram assina documento de confissão de um crime que não cometeu	80
Figura 14 - Balram impressionado com os prédios	81
Figura 15 - Imagens dos edifícios do condomínio	82
Figura 16 - A câmera focalizando Balram, após o mesmo assinar a confissão de assassinato	82
Figura 17 - Balram em o Tigre Branco	83
Figura 18 - Cena da garagem e do subsolo (quarto de Balram)	84
Figura 19 - Balram na cena do Diálogo sobre a chave	85
Figura 20 - Balram se prepara para cometer o assassinato, em seguida o personagem golpeando Ashok no pescoço	86
Figura 21 - Balram quebra a quarta parede	88

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 A LITERATURA INDO-INGLESA	15
2.1 A LITERATURA INDO-INGLESA – LITERATURA, IMPÉRIO E NAÇÃO	15
2.1.1 Rajmohan's wife (1864)	21
2.1.2 Kanthapura (1938)	23
2.2 AUTORES CONTEMPORÂNEOS DE LITERATURA INDO-INGLESA	24
2.2.1 Salman Rushdie	25
2.2.2 Arundhaty Roy	28
3 A OBRA E SEU CONTEXTO	32
3.1 O PERSONAGEM BALRAM	35
3.1.1 O sistema de castas	37
3.1.2 A literatura Dalit: movimento e produção	39
4 ASPECTOS CULTURAIS E SOCIAIS DA ÍNDIA ATRAVÉS DOS PERSONAGENS	43
4.1 IMPERIALISMO NO ROMANCE	47
4.2 SUBALTERNIDADE E JOGOS DE PODER	49
4.3 AS MULHERES NO ROMANCE: MATRIARCADO, INFLUÊNCIA E SUBMISSÃO	52
5 O CINEMA INDIANO	56
5.1 BREVE PANORAMA SOBRE UMA PAIXÃO NACIONAL	56
5.1.1 O cinema pós-colonial	60
5.1.2 O cinema de Ramin Bahrani: estética e enredo	62
6 O PROCESSO DE (RE) LEITURA: APONTAMENTOS SOBRE TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO	66
6.1 O FILME: UMA ANÁLISE COMPARATIVA	70
6.2 ASPECTOS URBANO X RURAL	75
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	92

1 INTRODUÇÃO

As adaptações de obras literárias para o cinema se tornaram uma fonte valiosa na indústria cinematográfica há algum tempo, à medida que se busca encontrar inspiração nas criações literárias para seus filmes. Isso permite o processo de transformação de um meio de expressão em outro. Nesse contexto, surgem inúmeras oportunidades para análises comparativas que possibilitam investigações de diversas perspectivas, permitindo também explorar os diálogos entre obras literárias e o processo criativo no contexto cinematográfico.

Assim, abordar a relação entre literatura e cinema sob a perspectiva de uma análise comparativa amplia o leque de possibilidades para diálogos que podem proporcionar uma visão renovada entre sistemas de signos diversos. Um dos objetivos deste trabalho é analisar como ocorre o processo criativo e adaptativo da linguagem literária do romance para a linguagem cinematográfica do filme, garantindo a observância dos procedimentos cinematográficos empregados pelo diretor na concepção de sua obra a partir de uma fonte literária. Esse processo, por sua vez, possibilita uma nova interpretação por meio de outra mídia.

Outro objetivo consiste em analisar as dinâmicas de poder entre as classes dominantes e a classe menos privilegiada, conforme retratado no romance *O Tigre Branco*, originalmente publicado em 2008¹, e também no filme adaptado, de mesmo nome, lançado em janeiro de 2021. Nosso propósito é instigar um debate a fim de compreender as questões relacionadas à jornada do personagem principal em busca de ascensão em um mundo que ele percebe como sendo permeado por um senso do que ele julga ser empreendedorismo². A escolha destes objetos de pesquisas deve-se, portanto, às suas singularidades, destacando o diálogo entre literatura e cinema, além de explorar a Literatura Indiana de Língua Inglesa e seu apelo instigante. Guiados pelo personagem-narrador, em ambas as obras, embarcaremos em uma profunda exploração das Índias conforme descritas por ele, acompanhando sua trajetória rumo à autoproclamada "salvação". Diante do exposto, é considerável enfatizar o limitado número de estudos sobre a Literatura Indiana de Língua Inglesa nos Programas de Pós-Graduação de Literatura no Brasil. Portanto, as reflexões e a coleta de informações propostas neste trabalho já justificam, por si sós, a relevância desta pesquisa sobre essa

¹ Para análise deste trabalho, utilizamos a publicação de 2021 com a tradução de Maria Helena Rouanet, da editora Harper Collins.

² É relevante informar que o autor constrói um personagem que utiliza o recurso da ironia para (re) afirmar sua conduta diante da (s) decisão (s) que toma ao longo da narrativa.

literatura notável e intrigante, que aborda as nuances culturais indianas, oferecendo percepções profundas sobre a veracidade histórica do país. Muitos autores indianos são reconhecidos por explorar a essência cultural e social da Índia, abordando questões universais de modo a contribuir com a literatura mundial.

Ambas as obras — o livro e o filme — apresentam a história de Balram Halwai, que atua como narrador e personagem central. Ele passou sete noites escrevendo uma carta para o então primeiro-ministro da China, Wen Jiabao, na qual relata sua jornada de sucesso no mundo do empreendedorismo. Balram, um jovem nascido numa casta baixa e criado na aldeia de Laxmangarh, localizada ao norte da Índia, é confrontado, ao longo da sua história, com uma série de desafios sociais que tornam a sua terra natal um lugar marcado pela Escuridão. Sobre esse aspecto, nossa análise visa explorar as estratégias imagéticas na adaptação da obra literária, destacando pontos que consideramos importantes sobre esse contexto social desigual indiano em que o jovem está inserido, levando em conta as particularidades do meio audiovisual. No romance, o autor emprega uma linguagem concisa e direta, descrita por um estilo áspero e irônico, para construir uma história de vida de um jovem indiano que tem a vida marcada pela desigualdade social e pela violência que assola seu entorno.

Nascido em Madras, hoje conhecido como Chennai, em 23 de outubro de 1974, Aravind Adiga, autor do romance, é proveniente de uma família de classe média com bastante renome na região. Mais tarde, mudou-se para a Austrália, onde recebeu sua educação formal. Formou-se em Literatura Inglesa na Universidade de Columbia, em Nova Iorque, e posteriormente obteve seu segundo diploma em Jornalismo. Sua carreira jornalística começou no jornal americano *Financial Times*, onde por um tempo trabalhou em matérias de cunho financeiro, contribuindo também para outros jornais de grande circulação nacional, incluindo entrevistas com personalidades como Donald Trump. No entanto, foi a sua crítica sobre o romance *Oscar e Lucinda* do escritor australiano Peter Carey, vencedor do prêmio *Man Booker* de 1988, que o catapultou para a notoriedade.

Em 2008, Aravind Adiga publicou seu primeiro livro, *The White Tiger* (*O Tigre Branco*), e com essa obra, conquistou o prêmio *Man Booker Prize* naquele ano. Com essa conquista, aos 33 anos de idade, ele se tornou um dos escritores mais jovens a receber esse prestigioso prêmio. Nomes como Salman Rushdie, Arundhati Roy e Kiran Desai também são laureados com o prêmio, tornando-o assim o quarto indiano a conquistar tal honraria.

Ainda em 2008, Aravind Adiga lançou seu segundo romance, *Between the Assassination* (*Entre Assassínatos*), que havia sido escrito anteriormente ao *O Tigre*

Branco. O romance é composto por 12 histórias interligadas que descrevem diversos eventos ocorridos ao longo de um período de sete anos entre os assassinatos da primeira então ministra Indira Gandhi e seu filho primogênito, Rajiv Gandhi. O livro aborda questões relacionadas às castas e às diferentes religiões presentes na Índia.

O terceiro livro de Aravind Adiga, intitulado *Last Man in Tower (O Último Homem da Torre)*, foi publicado em 2011 e se desenrola na cidade de Mumbai. O cenário principal da história é a Torre A, vista por todos como um modelo de vida comunitária. No entanto, a situação toma um rumo inesperado com a chegada de um super empresário que enxerga naquele local uma grande oportunidade para construir um mega complexo de luxo. A narrativa revela como os habitantes da Torre, unidos, se mobilizam em defesa de seu lar.

Em 2016, Aravind Adiga publicou seu quarto trabalho, intitulado *Selection Day (Dia da Seleção)*, cuja história aborda a saga de um pai em transformar seus filhos em jogadores de críquete na Índia. Como é bem conhecido, o país nutre uma grande paixão pelo esporte, e o autor utiliza esse fanatismo pelo esporte como pano de fundo para o enredo deste romance, que foi posteriormente adaptado para a plataforma de streaming *Netflix*.

Seu quinto livro, intitulado *Amnesty* (ainda sem tradução para o português), foi publicado em 2020. O tema central da obra é a história de um imigrante de origem cingalesa vivendo ilegalmente em Sydney, Austrália. O autor menciona que parte da história é baseada em fatos e envolve um assassinato. Atualmente, está em andamento uma adaptação da obra, mais uma vez em colaboração com Ramin Bahrani e a *Netflix*.

Seu estilo de escrita penetra profundamente nas questões sociais da Índia, instigando o leitor a refletir sobre as injustiças existentes. Portanto, nosso objetivo é questionar o que define a Literatura Indiana de Língua Inglesa.

Em relação ao romance *O Tigre Branco*, examinaremos os temas tratados pelo autor na obra, investigando as dinâmicas sociais dos personagens e analisando suas complexidades psicológicas e suas vivências.

Vamos também explorar a jornada de Balram em busca de sucesso no mundo dos negócios, buscando compreender a saga de um jovem de casta baixa que luta pela sobrevivência, primeiro em sua aldeia desolada e, em seguida, em um ambiente de ganância, poder e deslealdade, às vezes cedendo à corrupção.

Abordaremos os procedimentos utilizados na adaptação do romance *O Tigre Branco* (2021) para o cinema, examinando as intervenções empregadas para retratar os aspectos sociais presentes na narrativa do livro e como essa transição foi realizada de forma criativa

e adaptativa para o meio audiovisual. Investigaremos como a adaptação foi concebida e como os aspectos dos personagens subalternos foram incorporados ao filme, promovendo um diálogo constante entre as duas obras.

Nesse contexto, nos aprofundaremos sobre como o diretor retrata os aspectos de subalternidade na versão cinematográfica, explorando a dualidade entre Escuridão e Luz, em analogia ao sistema de castas, e contextualizando o ambiente indiano. Dessa forma, nossa intenção é apresentar diferentes perspectivas interpretativas a partir do mesmo conteúdo narrativo materializado em diferentes meios expressivos. Reconhecemos que a adaptação cinematográfica desempenha um papel fundamental ao divulgar obras escritas, tornando textos que anteriormente eram, em grande parte, desconhecidos, mas acessíveis ao público. Nesse sentido, eu mesma só tomei conhecimento do romance após assistir à sua adaptação, trilhando um percurso que, em muitos casos, ocorre de forma quase "natural": de espectadora para leitora.

Vamos fundamentar nossa análise com base em diversas fontes teóricas. Para compreender a trajetória do personagem Balram e a formação de sua identidade por meio de suas experiências de vida, faremos referência aos textos *A personagem de ficção* de Cândido (200) e *Como ler literatura* de Eagleton (2022).

No contexto da adaptação cinematográfica, recorreremos às obras de André Bazin (1991), Robert Stam (2008), Linda Hutcheon (2013) e Rajewsky (2012) para uma compreensão mais profunda do processo de adaptação e da relação entre meios artísticos. Além disso, a fim de analisar como a atmosfera do sujeito subalternizado é construída no romance, utilizamos as discussões sobre o tema propostas por Gayatri Spivak (2010) que reflete sobre o apagamento da voz daqueles que não pertencem ao Ocidente e são marginalizados. Para explorar o tema do imperialismo, encontramos apoio nas obras de Edward Said (2011), sobretudo no seu "Orientalismo" (2007).

Uma breve contextualização sobre o cinema indiano se torna fundamental para a compreensão mais profunda de seu funcionamento e de seu papel na vida cotidiana da Índia. Isso nos possibilitará assimilar a cultura do país por meio da lente das câmeras, registrando-a como um elemento narrativo crucial no cenário audiovisual atual. Autores como Sriniva (2002), Peres Junior (2012; 2017) e Ballerini (2009) desempenham um papel essencial ao fornecer novas visões sobre o funcionamento da indústria cinematográfica indiana, o que resultará em uma compreensão mais abrangente de sua estética e características únicas. É importante destacar que, mesmo considerando que o filme em

análise se distinga dos filmes masala tradicionais³ produzidos em Bollywood, essa análise enriquecerá contextualmente nossa compreensão do cinema indiano como um todo.

Para um melhor entendimento, nos baseamos em teorias relacionadas à Literatura Indiana de Língua Inglesa e às teorias de adaptação. Portanto, a dissertação está estruturada em 3 capítulos que abordam e ilustram a interligação entre literatura e cinema, explorando o uso deste último como uma ferramenta narrativa.

No primeiro capítulo, abordaremos o surgimento da literatura indo-inglesa de forma cronológica, explorando sua origem e influência na sociedade indiana.

No segundo capítulo, contextualizamos o romance, explorando temas que consideramos relevantes para uma análise mais aprofundada. Observaremos não apenas sua relevância acadêmica, mas também destacamos alguns autores indianos na literatura indo-inglesa, apresentando a biografia do autor do romance em questão e mencionando outras obras de sua autoria.

No terceiro capítulo, exploraremos o processo de adaptação, considerando-o como um trabalho criativo e independente, embora fundamentado no texto original. Neste contexto, discutiremos as diferenças entre as linguagens e seus respectivos suportes, e contextualizaremos a intenção do diretor na produção cinematográfica.

Nesse sentido, nesta dissertação, ao investigarmos o processo de adaptação do romance para a tela, não nos concentramos na questão da fidelidade, pois compreendemos que se tratam de duas obras que se apoiam em suas respectivas linguagens e dispositivos. Em vez disso, nossa análise se concentra na maneira como a adaptação foi realizada, estabelecendo uma relação intertextual com o texto-fonte.

Portanto, as obras que estamos analisando configuram-se como fontes que garantem um campo de discussão aberto a uma ampla gama de temas.

³ Tema a ser abordado no capítulo três da dissertação.

2 A LITERATURA INDO-INGLESA

Neste capítulo, exploraremos, por meio de uma introdução histórica, o surgimento da Literatura indo-inglesa, para um melhor entendimento desse movimento de que Adiga faz parte, enquanto autor indiano que produz obras escritas em língua inglesa. Exploraremos brevemente o desenvolvimento dessa literatura e a sua evolução ao longo do tempo.

Em seguida, apresentaremos, com exemplos, alguns dos autores indianos consagrados pela crítica na Literatura Indiana de Língua Inglesa, juntamente com suas respectivas obras significativas.

Posteriormente, faremos uma breve contextualização sobre o sistema de castas, assim como a literatura Dalit, citando uma obra dessa literatura. Por fim, abordaremos os aspectos e características do personagem Balram.

2.1 A LITERATURA INDO-INGLESA – LITERATURA, IMPÉRIO E NAÇÃO

À imagem da Índia podemos associar a estética de seu cinema, com cores vibrantes, ou a de um país marcado por uma rica mistura cultural, religiosa, cheia de rituais e de grande fervor por suas crenças e práticas do cotidiano, como os famosos campeonatos de críquete. Apesar desse mosaico, há de se imaginar que um país do tamanho da Índia não caiba apenas nesses enquadramentos. Nesse sentido, como exemplo que escapa a essa visão, é válido destacar que o país é frequentemente pouco conhecido por sua vasta literatura. Esta literatura, por sua vez, manifesta-se através das diversas línguas oficiais do país, algumas das quais são relativamente desconhecidas fora de suas fronteiras, como a literatura indiana de língua odiá cujo autor de maior conhecimento dessa literatura é o poeta Kabi Samrata Upendra Bhaja⁴.

Neste ponto, realizaremos uma breve análise da literatura indiana, explorando seu poder estético e buscando sempre apontar para sua diversidade. É importante ressaltar que a literatura indiana é enriquecida por elementos locais e tradicionais que permeiam toda sua base textual e que podem ser compreendidos de maneira mais profunda ao ter conhecimento prévio das teorias literárias indianas e dos estilos que constituem essa rica produção.

⁴ O autor escreveu cerca de 52 livros, boa parte desses escritos não têm localização.

A cultura indiana tem sua origem na tradição de manifestação oral, que abrangia práticas como a oração, o canto, a narração e a contação de histórias com temas sociais e religiosos (Ortiz, 1981).

É importante notar que as produções literárias indianas têm suas raízes em uma tradição oral em língua sânscrita, que posteriormente foi comprovada na criação dos épicos *Māhabhārata* e *Ramayana*, considerados como os maiores épicos sagrados. Outra obra literária hindu notável é intitulada *As Leis de Manu*⁵, que, juntamente com outras como os *Puranas*, exaltam diversas histórias hindus e contam histórias consideradas divinas. É fundamental compreender que, ao discutirmos a literatura indiana, entramos em questões linguísticas e em temáticas relacionadas a costumes e tradições culturais.

A literatura indiana transcende fronteiras e se manifesta em uma multiplicidade de formas e estilos em diferentes regiões do país, cada uma com sua maneira particular de produzir obras literárias. Entre os renomados escritores indianos, destaca-se o poeta e dramaturgo em língua sânscrita, Kālidāsa, reconhecido por sua contribuição significativa para a dramaturgia e a poesia em sânscrito. A ascensão da literatura indiana no cenário internacional ocorreu em 1913, quando o aclamado escritor Rabindranath Tagore se tornou o primeiro asiático a receber o Prêmio Nobel de Literatura, naquele ano, com sua obra intitulada *Gintānjali*.

Em seu livro intitulado *Translation as Discovery and Other Essays on Indian Literature in English Translation* (1981), o autor indiano Sujit Mukherjee explora o surgimento da língua inglesa e sua integração na Índia, exercendo influência em todos os aspectos da sociedade desse país. A partir de 1857, após o estabelecimento das primeiras universidades indianas, o ensino da língua inglesa foi gradualmente incorporado ao currículo (Mukherjee, 1981). Essa iniciativa visava promover a disseminação da literatura inglesa entre os estudantes de nível superior na Índia durante o período colonial. No programa de aulas, os alunos estudavam também a literatura de sua língua materna, embora as aulas fossem ministradas em inglês, resultando em uma significativa absorção de conteúdo, pois a língua já circulava entre os habitantes nativos.

Foi nesse contexto, marcado pelo período colonial britânico, que o inglês, bem como seus costumes, se enraizou na sociedade indiana e contribuíram para moldar a Índia moderna como a conhecemos hoje. Com a incorporação da língua inglesa na vida cotidiana, os nativos chegaram a se expressar na língua dos colonizadores, adaptando-a com seus

⁵ *The laws of Manu* são textos onde se pode encontrar informações sobre uma espécie de código de conduta que determinado povo deveria seguir.

próprios termos e nuances (Ortiz, 1981).

É inegável que, por meio dessa imposição, surgiu a literatura indiana de língua inglesa, introduzindo uma nova forma literária que se somava às já existentes. Com a retirada das tropas britânicas do território indiano em 1947, houve uma revisão no ensino da língua inglesa nas instituições educacionais na Índia. No entanto, devido ao fato de que cada estado tem a possibilidade de utilizar seu idioma regional, o inglês passou a desempenhar o papel de um idioma "ponte" entre os diversos dialetos presentes na Índia.

Outro fator fundamental que contribuiu para a difusão do inglês nas escolas indianas foi a ampla presença dos poemas traduzidos da língua bengali para o inglês pelo escritor bengalês Rabindranath Tagore, assim, era possível ter contato com uma tradição de histórias mais antigas da Índia, ainda que mediante outro idioma. Essa apresentação ganhou destaque após Tagore receber o Prêmio Nobel de Literatura por sua coleção de poemas intitulada *Gitânjali*, que foi traduzida para o inglês em 1912. É importante mencionar que Tagore já havia publicado muitas obras em sua língua materna antes desse reconhecimento internacional. O impacto foi notável, especialmente entre as famílias de castas superiores nas áreas urbanas, predominantemente do gênero masculino, fomentando significativamente o acesso à obra. Isso levou a um aumento considerável no estudo da língua inglesa, não apenas no ensino superior, mas também no ensino fundamental, particularmente em instituições de ensino privado.

Sobre o ensino de inglês ser predominantemente oferecido em instituições privadas, o renomado escritor indiano Salman Rushdie aborda essa questão em seu livro *Cruze esta Linha* (2007), quando enfatiza sobre um grafite bem conhecido de Calcutá que reclamava assim: “Meu filho não vai aprender inglês. Seu filho não vai aprender inglês. Mas Jyoti Basu (ministro em chefe) vai mandar o filho ao estrangeiro para aprender inglês”. O gueto de privilégio de um homem é a via de liberdade do outro”. (2007 p. 80)

A ampla integração do inglês na série curricular levou a um aumento intenso do sentimento de superioridade na elite indiana, a qual possuía mais privilégios e meios de investir no aprendizado dessa segunda língua para seus filhos. Esse ensino também permitiu o acesso a outras literaturas por meio de textos americanos e britânicos,

embora haja uma distinção notável entre os indo-anglicanos e os indo-ingleses aqui⁶. Com base no que foi discutido até agora, podemos concluir que a adoção do inglês é um traço do imperialismo britânico, e isso não pode ser apagado. Embora tenha, de fato, aproximado culturas, de forma direta ela contribuiu para a difusão da tradição literária indiana.

A partir da influência cotidiana da língua inglesa no país, os indianos começaram a usar o inglês como meio de expressão literária. De modo inicial, essas produções refletiam a influência das tradicionais literárias ocidentais, como o romantismo e o realismo, de forma gradual progrediu-se a incorporação de elementos da cultura indiana.

As gerações de romancistas indianos carregam um legado profundamente influente, que ecoa pelo mundo com um estilo distintamente indiano de fazer literatura. A familiarização com a prática da leitura em língua inglesa gerou critérios que transcendem o mero contato com as obras, de modo a incorporar elementos da cultura indiana, contextualizando as histórias e explorando temas universais, contribuindo para a influência e difusão da literatura indiana de língua inglesa no cenário literário mundial, envolvendo uma compreensão que vai além da língua e cria um senso de familiaridade. Vale destacar que o "primeiro romance indiano em inglês foi um fracasso", *Rajmohan's Wife* (1864) (Rushdie, 2007). O próprio Salman Rushdie, em colaboração com sua então esposa da época, Elizabeth West, publicaram o livro *Vintage Book Of Indian Writing 1947-1997*, no qual afirma que a literatura indiana de língua inglesa representa "a contribuição mais valiosa que a Índia já deu ao mundo dos livros" (Rushdie, 1997, tradução nossa).

Os primeiros romances escritos em língua inglesa na Índia datam do período de 1850, coincidindo com o estabelecimento de três grandes universidades no país, em Calcutá, Bombaim e Madras (Mukherjee, 2000). Os romances originários da Inglaterra, por sua vez, ganharam grande popularidade nesse país, mesmo que seu público-alvo não se limitasse apenas aos leitores indianos, mas também à comunidade britânica que vivia no país. Essa ampla disseminação de romances em inglês impulsionou a criação de um mercado significativo para a venda e exportação de livros a partir de 1863.

[...]remessas, uma porcentagem considerável era romances contemporâneos da variedade popular, que eventualmente encontraram seu caminho para os lares dos índios com educação inglesa, que eram encorajados a ler apenas dezenas

⁶ Ambas as expressões se referem à literatura escrita por indianos em inglês, mas "literatura indo-anglicana" pode ser um termo mais amplo e inclusivo, enquanto "literatura indo-inglesa" pode ser mais específica e histórica em seu contexto. A escolha entre os termos pode depender da ênfase que se deseja dar à fusão de culturas e à influência colonial na produção literária indiana em inglês. Para este trabalho, utilizaremos o termo "literatura indo-inglesa" pautada por Rushdie (2007).

canônicas em seu currículo. Vestígios de ambos, os romances pré-escritos e a polpa vitoriana, podem ser encontrados em um curioso amalgam nos primeiros romances em línguas indianas. (Mukherjee, 2000, p. 04, tradução nossa)

Com a chegada de carregamentos de mercadorias, que incluía livros, advindos da Inglaterra por meio de navios, a disseminação da literatura no território indiano tornou-se ampla, e o acesso a esses livros mais fácil, principalmente para os homens, já que às mulheres era destinado exclusivamente o papel doméstico, de modo que a presença delas na escola era praticamente ínfima. Portanto, esse período ficou conhecido como a "revolução intelectual" (Mukherjee, 2000). É inegável que a chegada dos livros vindos da Inglaterra resultou em um importante marco da difusão e divulgação da literatura, propagando o acesso a uma escala mais ampla de conhecimento na Índia. No entanto, é fundamental considerar que o acesso a essa literatura estava longe de ser igualitário. A literatura era predominantemente acessível aos homens, enquanto as mulheres eram restritas à educação e, conseqüentemente, à participação intelectual. É importante observar que essa revolução intelectual aconteceu em um contexto de colonização britânica, com a influência da cultura e da educação ocidental. Isso levanta questões sobre como a colonização afetou as estruturas sociais e educacionais na Índia, que perpetua até os dias atuais.

Nesse ínterim, pode-se afirmar que a literatura "indo-inglesa" (Rushdie, 2007, p. 22) representou as primeiras gerações de indianos nascidos sob a influência da Inglaterra, abrangendo não apenas o período colonialista, mas todas as esferas de influência britânica. Esses indianos tiveram contato direto com as línguas vernáculas, como o Malayalam, Urdu, Hindi, Gujarati, Kannada, Tamil, Marathi, entre outras, permitindo-lhes conhecer melhor as literaturas "regionais". Paralelamente, na língua inglesa, tiveram acesso a escritos que abordam temas sociais, políticos e da sociedade em geral. Portanto, pode-se concluir que, enquanto a literatura "local" enriquece a imaginação do leitor, a literatura em língua inglesa estimula seu pensamento crítico, dada as circunstâncias dos temas. É importante ressaltar que o acesso a esse conteúdo estava, na época, restrito à elite indiana, o que contribuiu para a formação intelectual e o aprofundamento das questões sociais dessa classe. Foi a partir desse contexto que surgiram os primeiros escritores indianos de língua inglesa, um tema que será abordado na seção seguinte. Assim, apesar das controvérsias, o inglês continua a fortalecer sua posição na Índia (Lahiri, 2013, p.48).

Grande literatura é uma classe de leitores letrados que não são realidades novas na Índia. O que é novo é a emergência de uma geração de escritores indianos dotados

escrevendo em inglês. O que é novo é que o “centro” se dignou a notar a “margem”, porque a “margem” começou a falar em sua miríade de versões de uma língua que o Ocidente consegue entender com mais facilidade” (Rushdie, 2007).

É importante ressaltar que, para alguns, a escrita indiana em inglês é vista como uma “anomalia pós-colonial, uma espécie de filho bastardo do Império Britânico, gerada na Índia pelos britânicos que partiram” (West; Rushdie, 1997, p.12). O inglês se incorporou à vida indiana de tal forma que deu origem a uma nova nomenclatura, como o “*hinglish*” (Costa, 2012), que é uma mistura do hindi com o inglês e é amplamente utilizado na fala cotidiana e em propagandas. Ortiz (1981) argumenta que essa fusão linguística foi uma maneira que os indianos encontraram para preservar seu sistema linguístico diante da colonização forçada, representando um meio de resistência.

Muito tem sido debatido sobre o ensino da língua inglesa nas escolas públicas indianas ao longo do tempo. Por volta dos anos 1980, o governo do estado de Bengala, localizado ao sul do país, decidiu abolir o ensino da língua inglesa nas escolas públicas da região. Essa decisão gerou grande controvérsia, especialmente entre os partidos de oposição, que foram considerados elitistas, uma vez que tal medida não afetaria as escolas privadas. Como resultado, apenas a elite indiana teria acesso ao ensino da língua inglesa.

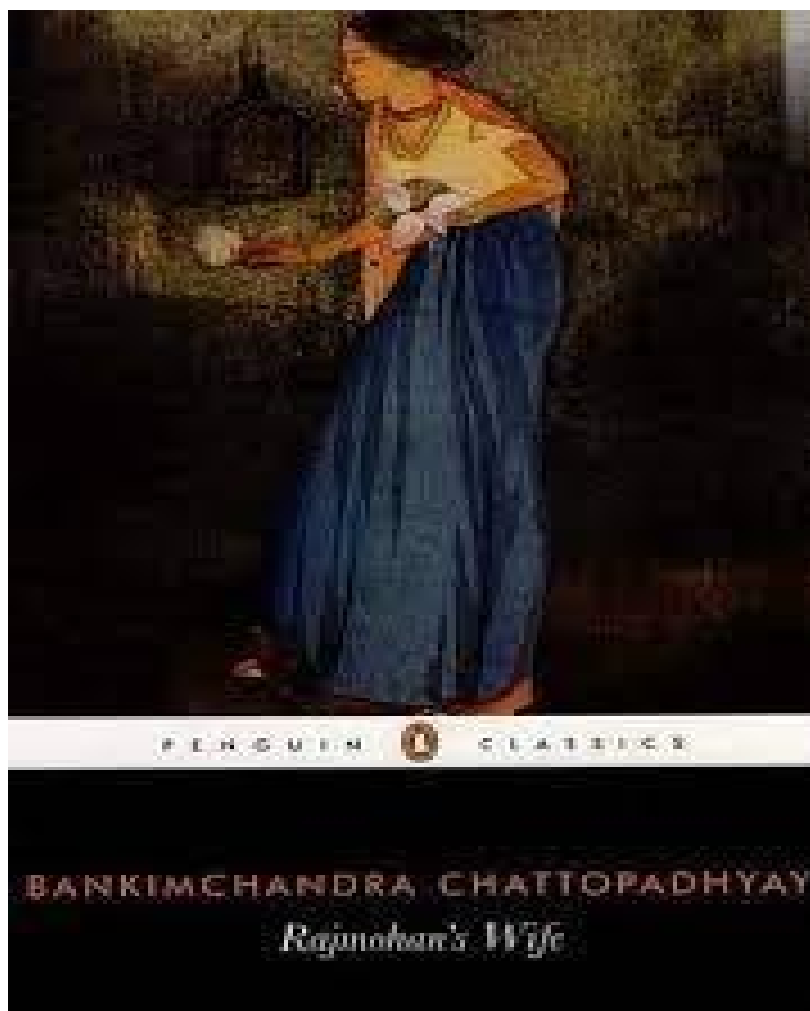
Durante muito tempo, a literatura indiana de língua inglesa não foi bem recebida por grande parte dos escritores indianos, que argumentam que era essencial valorizar a literatura escrita nas línguas vernáculas, não apenas para retratar a vida cotidiana na Índia, mas também para promover essas línguas indianas. Sobre esse tema, o escritor indiano Salman Rushdie vai contra essa visão e defende que na literatura, independentemente da língua em que é escrita, não existem fronteiras, afirmando que “a literatura tem pouco ou nada a ver com o endereço de residência de um escritor” (Rushdie, 2007, p. 82). O autor também menciona que uma romancista escocesa ganhou um prêmio de Literatura Britânica (West; Rushdie, 1997, p. 17) para destacar que a literatura não se limita às fronteiras geográficas.

Rushdie também discute sua língua materna, o urdu, que tem uma forte influência do hindi, conhecida como hindustani. Ele observa que essa língua não é considerada propriamente uma língua vernacular, portanto, não existe um debate sobre a literatura produzida nessa língua, apesar de sua vasta produção.

A seguir, apresentaremos os primeiros romances escritos por autores indianos em língua inglesa.

2.1.1 Rajmohan's wife (1864)

Figura 1 - Capa da edição Penguin clássicos.



Fonte: *Print* de tela de página da Amazon⁷.

O primeiro romance indiano de língua inglesa de que se tem conhecimento apresenta a história da sociedade da época, abordando principalmente as convenções sociais e os costumes vigentes. Seu autor, Bankim Chandra Chatterjee (1838-1894), de origem tâmil, escreveu esse romance em inglês. Infelizmente, seu trabalho não foi bem recebido, como aponta Salman Rushdie: "o primeiro romance indiano em inglês foi um fracasso. *Rajmohan's Wife* [A esposa de Rajmohan] (1864) é um desprezível melodramático" (Rushdie, 2007, p. 830).

O romance se desenrola em um período conturbado da história da Índia, que ainda

⁷ https://m.media-amazon.com/images/I/41-tbIKmWeL._SY425_.jpg

estava sob o domínio político colonial britânico. A narrativa conta a história de uma mulher bela chamada Matangini, uma jovem de 18 anos, retratada no início do romance como bela, porém de espírito rebelde e cheio de vitalidade. Ela é casada com um jovem retratado como bruto e possessivo, que tenta de todas as maneiras apagar a vitalidade de sua esposa, manipulando e controlando cada passo da personagem. Esse controle é extrapolado de diversas maneiras, inclusive fisicamente, e as humilhações ocorridas frente aos olhares dos vizinhos. O próprio título do romance já carrega o peso da história da personagem central, como se fosse uma propriedade de seu esposo. Essa carga é o cerne de todo o enredo, que se desenrola ao longo da narrativa.

O espaço do romance se desenvolve entre as tarefas domésticas e a rotina matrimonial, explorando questões relacionadas à sensação de claustrofobia que as mulheres experimentam em casamentos considerados "problemáticos".

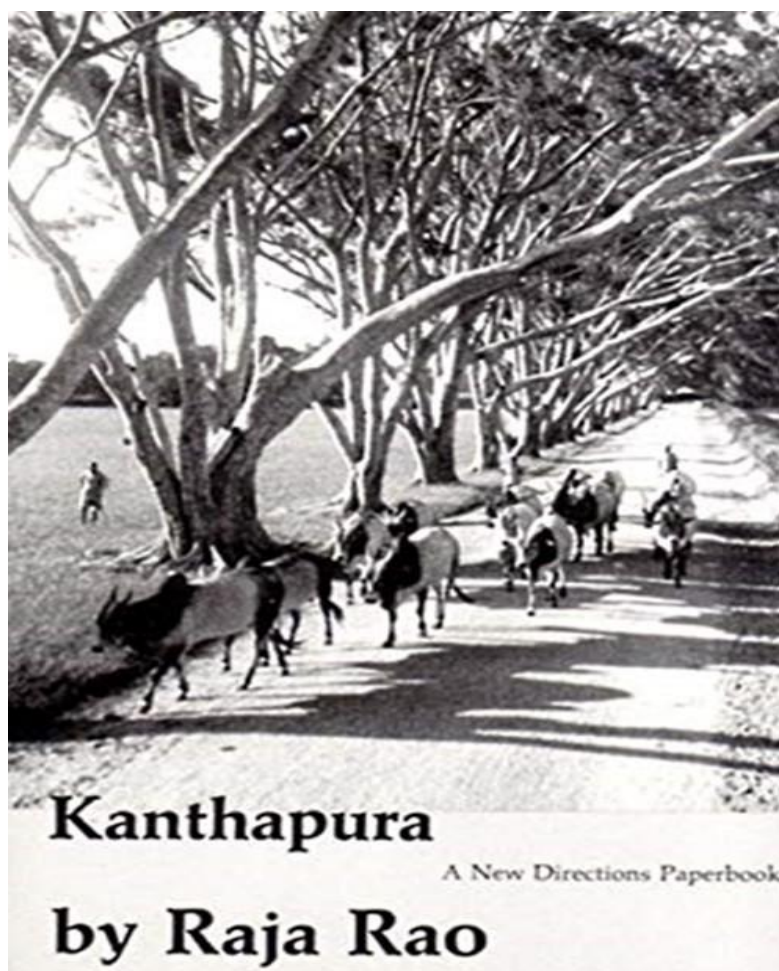
Cria-se um dilema familiar quando esta jovem se vê apaixonada pelo marido de sua irmã, desencadeando assim um tema polêmico para a época. No enredo, há dois vilões, Mathur e Rajmohan. Este último é o marido de Matangini, porém ela nutre um amor por Madhav, que é seu cunhado. Dessa forma, ela se rebela contra a opressão e o domínio de seu marido na tentativa de viver seu amor ao lado de Madhav. O imbróglio se intensifica, pois Matangini vai contra os ditames sociais da época e enfrenta a crueldade de seu esposo, na intenção de viver seu amor com o marido de sua irmã.

O censo social e a trama familiar são peças-chave desse romance, que narram a história de heroísmo e de um amor proibido. As convenções sociais da época deixam claro que seria impossível para os protagonistas viverem esse amor, levando-os a se separarem. A história não esclarece como esse amor se desenvolve, mas é sabido que a protagonista morre. Podemos perceber que a tentativa do marido de apagar a essência de sua esposa no romance leva-a a se rebelar contra ele e a lutar pelo que acredita ser melhor, mesmo que isso tenha um preço.

Apesar de todos os obstáculos, os protagonistas não conseguem ficar juntos, embora o amor de Matangini por seu cunhado persista. Ela retorna à casa de seus pais, mesmo enfrentando o julgamento dos demais.

2.1.2 Kanthapura (1938)

Figura 2 - Capa da New Directions Publishing Corporation.



Fonte: *Print* tela de página da Amazon⁸.

Outro grande romance que teve bastante sucesso na Índia, escrito em língua inglesa, é a obra intitulada *Kanthapura* do escritor indiano Raja Rao (1908-2006). O autor escreveu quatro romances, sendo *Kanthapura* o primeiro, no qual retrata o início da fase da luta pela independência da Índia, apresentando aspectos dos personagens de *Satyagraha*⁹ gandhianos e mostrando como o movimento permeia o cotidiano da aldeia.

Datado do ano de 1938, o enredo deixa transparecer o clima espiritual e cultural dos personagens descritos, que se encontram na Índia rural de um pequeno vilarejo isolado composto por pessoas simples, descrevendo a vida cotidiana do local. Tem como cenário uma pequena aldeia ao sul da Índia, retratando a atuação de grupos em prol do movimento

⁸ https://m.media-amazon.com/images/I/61PN1dz85pL._SY425_.jpg

⁹ Termo utilizado por Gandhi no intuito de utilizar a não violência por parte de seus seguidores.

organizado por Mahatma Gandhi em busca da resistência civil.

A história gira em torno do personagem Ratna, que trava uma luta com a intenção de barrar o colonialismo britânico. O romance é narrado por uma aldeã de idade avançada chamada Achakka, descrita como uma provedora de conhecimentos vastos, mostrando uma aldeia chamada Kanthapura, situada em uma paisagem montanhosa cheia de mistérios e composta por povos e deuses, contendo no total de 24 casas. O romance detalha a vida social muito pacata, com tradicionais festivais em celebração à deusa Kenchamma, que serve como guardiã da aldeia e que havia vencido uma batalha contra um demônio, protegendo desde então os aldeões de Kanthapura.

O enredo toma contornos distintos quando Moorthy, um brâmane rico que, após frequentar um período na universidade, se autoproclama Gandhiano, volta à aldeia com a ideia de defender os ideais de seu herói. Desenvolve-se, assim, uma mobilização por parte de alguns nativos que aderem aos ideais propostos por Moorthy, baseados na filosofia do líder Gandhi, que prega uma revolução com o intuito de chamar a atenção das autoridades locais. O movimento toma grandes proporções em um curto período, levando à intervenção policial para conter a euforia da população, resultando em repressão e violência, o que culmina na prisão de Moorthy por três meses. Após ser liberto, recebe a notícia de que Gandhi também havia sido preso e rapidamente se articula com os demais habitantes em um novo movimento de protesto, no entanto, não consegue o apoio que esperava. Os eventos narrativos se entrelaçam com os acontecimentos históricos da vida de Gandhi, e a última parte do romance descreve Kanthapura como uma aldeia que não mais é habitada.

Rao explora os temas do colonialismo e das relações entre modernidade e tradição na sociedade indiana, com foco nos ideais gandhianos na luta pela independência da Índia. O romance apresenta o movimento nacionalista e os eventos iniciados por Gandhi em 1931.

2.2 AUTORES CONTEMPORÂNEOS DE LITERATURA INDO-INGLESA

Com o advento da literatura indiana escrita em inglês, surgiram questões relacionadas aos escritores dessa língua. Foi observado que a maioria deles era de homens, pois estes tinham maior acesso à educação em língua inglesa e, conseqüentemente, eram os que mais se formavam como escritores. Muitos deles também foram influenciados pela literatura ocidental. As mulheres, por outro lado, tinham um acesso mais limitado ao inglês, sendo instruídas na língua materna. Isso teve um aspecto "positivo", pois permitiu que escrevessem não apenas sobre a cultura local, mas também direcionassem suas obras ao

público feminino (Mukherjee, 2000), fazendo assim, circular essas produções.

Nesse contexto, o domínio do inglês na literatura indiana moldou características literárias, como a representação dos personagens masculinos fictícios como superiores e dominantes. Essa abordagem ainda é oferecida em algumas produções artísticas contemporâneas, que mesclam a escrita em inglês com a ortodoxia hindu. As práticas das mulheres indianas, ao escreverem em suas línguas nativas sobre a cultura local, desenvolvem-se para a difusão do nacionalismo e a preservação linguística na Índia.

Portanto, as questões relacionadas à literatura indiana de língua inglesa abrangem temas como nacionalismo, imperialismo, gênero. A literatura indiana, desde sua origem na expressão oral, tem servido de inspiração para autores contemporâneos que abordam temas relevantes, como a posição social das mulheres, o nacionalismo e o colonialismo invocado. Isso não apenas no país, mas também nos Estados Unidos, onde é reconhecido como um produto literário de valor nacionalista (Ortiz, 1981).

Nesse sentido, faremos um breve panorama de alguns grandes nomes da literatura indiana de língua inglesa e abordaremos suas principais obras e contribuições.

2.2.1 Salman Rushdie

Nascido em 19 de junho de 1947, no ano da Partição da Índia, Ahmed Salman Rushdie é um indiano de família nobre originária de Bombaim (hoje conhecido como Mumbai). Seu nascimento ocorreu quase dois meses antes da histórica Partição da Índia, durante a qual sua família acabou ficando do lado do Paquistão. Proveniente de uma família indiana muçulmana de prestígio, seu pai era um advogado formado em Cambridge. Demonstrando um notável desempenho acadêmico, Salman Rushdie obteve uma bolsa de estudos em Cambridge. Durante seus estudos, ele se destacou por seus argumentos sólidos em questões relacionadas às leis e práticas islâmicas, muitas vezes se opondo a determinados regimes dessa religião.

Em suas obras, é recorrente encontrarmos uma Índia que reflete a modernidade pós-colonial, com enredos complexos que exploram diversos discursos políticos, uma rica diversidade cultural e histórias intrincadas (Morton, 2007). Com seu estilo de ficção literária pós-moderna, Salman Rushdie questiona representações e modos de conhecimento cultural, tornando-se objeto de estudo em diversos campos acadêmicos ao redor do mundo. Suas obras frequentemente abordam temas como o secularismo e discursos políticos, muitas vezes tendo o território indiano como pano de fundo. Reconhecido como um dos

principais romancistas da Índia no pós-independência, suas obras são frequentemente associadas ao realismo mágico.

O realismo mágico, como categoria literária, segundo Valdes-Moses (2001), abrange uma fusão de elementos do mundo real e elementos fabulosos. É uma interligação entre o realismo e o mágico, podendo ser entendida como uma linha tênue que conecta duas tradições distintas. Seu primeiro romance foi publicado em 1975 intitulado de *Grimus* um conto sobre ficção científica, o mesmo não foi bem difundido no meio literário, mas já era possível notar o quão sua escrita parecia ser magistral. Nessa obra, apresenta um personagem transexual que após sofrer um acidente durante uma viagem de barco se depara em lugar com seres imortais. O segundo romance, intitulado *Os Filhos da Meia-Noite* (1981), conta a história do personagem principal, Saleem Sinai, cujo nascimento coincide com o horário da Partição da Índia, e narra a trajetória desse marco ao longo do romance. Saleem Sinai é protagonista de uma troca na maternidade, sem haver qualquer desconfiança. Logo ele descobre o poder de se comunicar telepaticamente com outras crianças nascidas na mesma data que ele, ficando conhecido como “Os Filhos da Meia-Noite”. Cada uma dessas crianças apresenta um poder especial que representa diferentes aspectos da sociedade indiana pós-independência. Essa trama leva a uma contextualização sobre o ano de 1947, quando ocorreu a independência da Índia. O narrador relata uma série de acontecimentos relacionados ao tema do país, como Estado-Nação e os conflitos com o governo a época. Temas como identidade, religião e destino também são abordados na obra. O romance é considerado uma das principais obras de Salman Rushdie e é um marco na literatura indiana contemporânea. Com esse romance, Rushdie ganhou o prêmio *Booker Prize* no mesmo ano e novamente em 1993 como o melhor romance dos primeiros 25 anos desse prestigiado prêmio literário britânico. Além disso, o romance foi adaptado para o cinema em 2012, com direção da indiana Deepa Mehta e roteiro do próprio Rushdie.

No ano de 1983, foi publicado seu romance *Shame*, que tem como cenário o movimento político do Paquistão, cujo tema central da obra é provocar “vergonha” naqueles que apoiam a violência.

Em 1988, foi publicada sua obra que logo se tornaria polêmica em boa parte do mundo, *Os Versos Satânicos*. Essa obra causou um forte impacto negativo no mundo islâmico devido a uma suposta representação de Maomé. Esse fato levou o líder supremo xiita do Irã à época, o aiatolá Khomeini, a decretar a fatwa¹⁰ ordenando a execução do autor, o levando a viver sob constante ameaça durante anos e até os dias atuais. O livro foi banido em muitos países com uma grande presença muçulmana, alguns tradutores foram mortos e muitos outros ameaçados pelos simpatizantes da religião, e muitas livrarias ao redor do mundo foram incendiadas; em muitos lugares, exemplares foram queimados em praça pública.

Em 1987, Rushdie escreveu seu primeiro livro de não ficção, intitulado *The Jaguar Smile*, que foi o resultado de sua viagem à Nicarágua. Neste livro, o autor relata sua experiência e compartilha sua visão sobre o movimento político local.

Um pouco depois, em 1990, foi publicado outro romance intitulado *Haroun e o Mar de Histórias*. Este livro aborda o perigo de contar histórias e explorar o poder do silêncio.

Em 1994, Rushdie lançou uma obra de coletânea intitulada *Oriente, Ocidente*, que reúne contos sob várias perspectivas e histórias, alternando entre cenários no Ocidente e no Oriente.

Em 1995, foi publicado o livro *O Último Suspiro do Mouro*, cujo narrador-herói vivenciou diversos eventos históricos junto à sua família. Além disso, o livro incorpora elementos de encanto, fábulas alegóricas e mitologia cultural.

Rushdie também explorou uma mitologia em seu romance *The Ground Beneath Her Feet* (1999), que é uma espécie de releitura do mito de Orfeu e Eurídice, ambientada no universo indiano.

Em 2001, lançou a obra *Fúria*, cuja história se concentra na vida de um professor de história que cria uma boneca que rapidamente se torna uma celebridade na televisão, resultando em grandes consequências para a vida do professor e questionando a sociedade americana contemporânea.

Em 2003, publicou *Shalimar, o Equilibrista*, que narra a história de vida e morte do personagem Shalimar. A narrativa não segue uma sequência cronológica, alternando entre passado e presente.

A Feiticeira de Florença (2008) conta a história de uma mulher em busca de seu destino em um mundo dominado por homens, explorando temas como crenças e tradições.

¹⁰ Decisão pautada na lei islâmica.

No ano de 2010, foi publicado o romance *Luka e o Fogo da Vida*, cujo personagem principal é Luka Khalifa. Sua missão é salvar seu pai, um contador de histórias na Índia, que está sob o efeito de um feitiço que, se não for curado a tempo, irá acarretar sua morte.

Joseph Anton: Memórias (2012) é uma obra na qual o autor narra sua trajetória após o anúncio da fatwa. O autor decidiu escrever o livro sob o pseudônimo que adquiriu, e nesse trabalho, ele defende o direito à liberdade de expressão.

Em 2019, foi lançado o romance *Quichotte*, que se inspira no clássico de Cervantes e tem como enredo uma sátira cultural do seu tempo.

O trabalho intertextual de Rushdie concentra-se na ambientação do seu próprio país, explorando personagens e cenários indianos. Ele aborda a identidade e a cultura oriental, utilizando procedimentos narrativos que mesclam características contemporâneas do passado e do presente, da ficção e da realidade. Além disso, o autor incorpora em suas obras movimentos políticos que ocorreram em outras partes do mundo. Por exemplo, em seu livro *O Chão que Ela Pisa* (1999), ele faz referência ao movimento Zapatista no México. No livro *Fúria* (2001), há alusões ao primeiro golpe de Estado em Fiji, e em *Shalimar, o Equilibrista* (2005), ele aborda o movimento separatista na Caxemira (Morton, 2007).

Rushdie tem exercido uma profunda influência sobre uma nova geração de escritores da literatura indiana de língua inglesa, destacando-se pelo seu estilo literário pós-colonial.

2.2.2 Arundhaty Roy

Suzanna Arundhaty Roy é uma escritora, atriz e ativista política indiana, nascida em 24 de novembro de 1961, com uma formação inicial em arquitetura. Ela é muito engajada no ativismo político de seu país. Sua mãe, Mary Roy, era uma cristã devota que buscava a justiça em busca de direitos antes negados às mulheres que herdavam bens familiares, mas que não poderiam tomar decisões sobre esses bens. Seu pai, Rajib Roy, era um hindu bengali que trabalhava como gerente de uma plantação de chás em Calcutá. Durante a infância, Roy teve que lidar com a separação de seus pais, o que resultou em mudanças constantes em sua vida.

Trabalhou na indústria cinematográfica como atriz e colaborou em várias produções para o cinema e televisão. Em 1984, conheceu o cineasta indiano Pradip Krishen, também conhecido por seu ativismo ambiental, que lhe ofereceu um papel em seu filme Massey

Sahib (1985). No mesmo ano, eles se casaram e juntos se engajaram na luta pela independência da Índia.

Em 1989, ela escreveu o roteiro do filme exibido em TV indiana *In Which Annie Gives it These Ones*, dirigido por Pradip Krishen. O filme, do gênero comédia, conta a história de estudantes de arquitetura que estão prestes a se formar. Arundhaty Roy também atuou no filme, interpretando a personagem Radha Singh, uma estudante que está sempre pronta para se envolver em confusões. O filme ganhou o *National Film Awards*, conhecido como a cerimônia de premiação mais importante da Índia, nas categorias de melhor longa-metragem em inglês e melhor roteiro.

No ano de 1994, Arundhati Roy se envolveu em uma grande polêmica relacionada à estreia do filme *Bandit Queen* (1994). Ela criticou severamente como o filme retratou a vida de Phoolan Devi, uma menina dada em casamento aos 11 anos a um homem de 30 anos e que sofreu diversas formas de violência durante esse casamento. Phoolan Devi fugiu com um bando de criminosos após anos de abusos e se envolveu amorosamente com o líder desse bando. Juntos, cometeram crimes, incluindo o sequestro de um líder político. Após o assassinato de seu parceiro, Devi assumiu o comando do grupo, liderando os membros.

Roy declarou que a produção do filme não retratou especificamente a história real, deixando de abordar questões importantes, como o casamento infantil no país, que é crime conforme a lei, mas ainda é praticado em algumas regiões da Índia.

A partir do ano de 1992, Roy começou a escrever seu romance intitulado *O Deus das Pequenas Coisas*, que seria concluído em 1996 e publicado em 1997. Em apenas dois meses após sua publicação, já estava disponível em 18 países. Este romance chegou a ocupar o quarto lugar na lista dos mais vendidos do *The New York Times*, impulsionando a carreira de Arundhaty Roy como escritora e tornando-se um dos cinco livros mais vendidos do ano de 1997.

O romance é uma espécie de relato autobiográfico, dividido em 21 partes, permeado por abordagens sobre raça, classe e sociedade. Com essa obra, Arundhati Roy tornou-se a primeira escritora indiana a receber o *Booker Prize* de 1998, o prêmio literário de maior prestígio na Inglaterra conferido à literatura de língua inglesa. O livro apresenta uma mistura híbrida que transita entre passado, presente e até mesmo passagens futuras, resultando em uma narrativa não linear.

A história se desenrola em torno de uma família em Ayemenem, um vilarejo situado no estado de Kerala, na Índia. O romance descreve como os sistemas de castas afetam diretamente a vida das pessoas em seu cotidiano. Ambientada nos anos 1960, um período

marcado por guerras, a narrativa gira em torno do nascimento dos gêmeos bivitelinos Rahel e Estha, filhos de Ammu, uma mulher forte que guarda mágoas de um amor não correspondido. Ammu nutre secretamente um amor por Velutha, um indivíduo de casta baixa, considerado intocável. Além disso, a história envolve a presença constante da tia-avó Baby Kochamma, que sustenta um amor não correspondido por Mulligan, um pároco local.

A matriarca da família é Mamachi, uma viúva que administra a fábrica “Paraíso, Polpa & Picles”, propriedade da família. Mamachi tenta, à sua maneira, manter os costumes de uma família tradicional indiana, mesmo que muitos acontecimentos já tenham desviado sua família desses padrões. Ammu, por exemplo, é uma jovem mãe solteira que decidiu abandonar seu marido, pai de seus filhos, devido às ocasionais humilhações que sofria.

Chacko, por sua vez, filho mais novo de Mamachi, foi casado com uma inglesa enquanto estudava em Oxford, na Inglaterra. Dessa união, nasceu Sophie Mol. O casamento se desfez, e Chacko retornou à Índia, esperando ansiosamente pela visita de sua filha ao país. No Natal de 1969, Sophie Mol e sua mãe desembarcaram na Índia, tudo cuidadosamente preparado por Chacko e Mamachi para que as inglesas fossem bem recebidas e nada de errado acontecesse. No entanto, devido a um mal-entendido, a menina sofre um acidente de barco ao tentar encontrar seus primos, o barco vira e a menina afoga-se, deixando todos desolados. Esse evento trágico muda para sempre o destino dos personagens, especialmente dos irmãos gêmeos, que acreditam, ou são levados a acreditar, serem responsáveis pela tragédia. Rahel é enviada por sua mãe para morar com seu pai na cidade de Nova Delhi, enquanto Estha permanece na aldeia.

O romance descreve, então, o período de 24 anos após o trágico acidente de Sophie Mol e retrata os irmãos, que agora têm 31 anos. Cada um deles carregando as marcas de suas vidas separadas, conduzindo as mágoas do passado, enquanto deixam para trás as alegrias e a inocência da infância.

Muita coisa aconteceu desde então. Rahel passou a maioria de sua vida nos Estados Unidos e só voltou para Ayemenem para se reunir com sua irmã. Esse encontro é repleto de simbolismo e representa um novo momento no romance, descrevendo como as duplas adultas se encontram. Estha, agora, um adulto marcado pela separação, parece ter sofrido mais intensamente, pois perdeu a capacidade de se comunicar verbalmente e apresenta traços de distanciamento, de modo que a cumplicidade que compartilhavam na infância não é mais presente entre eles. Conforme a leitura descreve como esse afastamento ocorreu e seus efeitos sobre cada personagem, o leitor pode se perguntar como de fato ocorreu a morte de Sophie Mol.

Devido a esta obra, a autora foi novamente vista diante dos tribunais, acusada de obscenidade e de retratar seu país de forma pejorativa. Ela teve que recorrer e argumentar que seu romance era apenas uma criação literária.

3 A OBRA E SEU CONTEXTO

A narrativa acompanha a jornada de Balram, um jovem que herda todas as adversidades de uma sociedade indiana capitalista e casteísta. O romance é apresentado na forma de sete cartas, todas destinadas ao Primeiro-Ministro da China, Wen Jiabao, que estava prestes a realizar uma visita de Estado à Índia, visando compreender como o país consegue gerar empreendedores tão bem-sucedidos. Balram enxerga nisso uma oportunidade para expor sua ascensão no mundo dos negócios, mesmo que isso envolva práticas ilícitas e moralmente questionáveis. À medida que mente, trai e suborna, ele trilha seu caminho empreendedor na cidade de Bangalore.

A narrativa é conduzida pelo próprio Balram, o que nos apresenta "um retrato moralmente devastador desse narrador" (Eagleton, 2022, p. 166) nas linhas seguintes. Desse modo, temos um narrador autodiegético, que conduz o leitor a conhecer sua história sob a sua perspectiva. A narrativa se desenrola por meio de lembranças descritas pelo personagem, cuja ordenação temporal segue a disponibilidade do narrador, levando o leitor a encarar o romance como uma espécie de diário, onde é descrito a trajetória do mesmo, situando o leitor sobre o local e a quem é endereçado a carta.

Originário de uma família desestruturada e sem perspectivas de ascensão social, o personagem, inicialmente chamado de Munna¹¹ porque sua família "não teve tempo para pensar em um nome" (p.20), aspira alcançar um lugar que ele considera ser uma fonte de Luz.

Ele recebeu o nome de Balram, dado por seu professor na escola que frequentava. Ainda criança, destacou-se na escola devido ao seu intelecto notavelmente superior aos demais alunos. Essa proeza lhe rendeu o apelido de "Tigre Branco", uma vez que o inspetor da escola o considerava uma verdadeira raridade.

Ainda criança, Balram testemunhou a morte de sua mãe, um evento que também marcaria o destino de seu pai, que trabalhou arduamente durante toda a vida, mas sucumbiu devido à falta de atendimento médico na aldeia. Essas tragédias, combinadas com a falta de perspectivas, levaram o personagem a questionar seu lugar na sociedade como um indivíduo residente em um local marginalizado.

À medida que crescia, surgia nele o desejo de buscar uma vida melhor e mudar sua situação, e após conseguir dinheiro com sua avó, Kusum, que o fez prometer que a

¹¹ Em língua Hindi significa "menino".

recompensaria assim que possível, Balram conseguiu se tornar motorista. Mudou-se então para Nova Délhi, onde passou a trabalhar na casa do "Cegonho", um dos proprietários das terras de Laxmangarh, um homem incrivelmente rico e influente na região, que explorava impiedosamente os habitantes locais. Uma vez estando nesta posição, sua principal função era servir ao filho mais novo do patrão, já que, “na Índia - ou pelo menos na Escuridão - os ricos não possuem motoristas, cozinheiros, barbeiros e alfaiates, eles simplesmente têm empregados” (p.78).

Foi nesse ambiente que o jovem Balram começou a entender a vida cotidiana de uma família indiana de elite, o que o fez questionar as desigualdades sociais às quais sua família sempre esteve submetida e as consequências disso. Além de se posicionar como um indiano à margem da sociedade, ele também testemunhou frequentemente negócios corruptos envolvendo seus empregadores e o governo. Foi nesse cenário de interesses ocultos que o jovem começou a perceber seu papel como um indivíduo marginalizado da Escuridão que, ao conhecer a Luz, desejava fazer parte dela.

O romance está repleto de metáforas que estabelecem analogias entre a vida do personagem e sua visão de mundo. Uma metáfora notável é aquela relacionada ao galinheiro, que é apresentada de forma irônica como uma grande invenção, a "Gaiola dos Galos" (p.183), fazendo uma clara alusão à estrutura social da Índia.

Vá à Velha Déli, atrás da mesquita de Jama Masjid, para ver como as aves são exibidas no mercado. São centenas de galinhas pálidas e galos de cores brilhantes, todos enfiados em gaiolas de tela de arame, apertados ali dentro como vermes numa barriga, bicando uns aos outros, cagando uns aos outros, brigando só para arranjar um espaço para respirar. A gaiola tem um fedor impressionante, um fedor de carne emplumada e apavorada. Num balcão de madeira, por cima dessa gaiola, fica um jovem açougueiro sorridente, exibindo a carne e os órgãos de uma galinha recém-abatida, tudo ainda reluzente sob uma camada de sangue escuro. Os galos que estão na gaiola sentem o cheiro de sangue que vem do alto. Veem os órgãos dos seus irmãos ao seu redor. Sabem que serão os próximos. Mesmo assim, não se rebelam. Não tentam escapar da gaiola. É exatamente a mesma coisa que se faz com seus seres humanos neste país. (p.184)

Através dos olhos de Balram, somos apresentados aos outros personagens, como Ashok, o filho mais novo dos proprietários das terras de Laxmangarh, e sua esposa Pinky, ambos nascidos na Índia, mas criados nos Estados Unidos. É importante destacar que no romance, Pinky é retratada como uma personagem que sofre violência doméstica nas mãos de seu marido, e há poucos momentos em que ela tem voz, embora, quando isso ocorre, ela utilize sua opressão para oprimir, frequentemente direcionando isso aos funcionários, especialmente a Balram.

Porém, essa experiência vivida fora da Índia não gerou sentimentos de angústia diaspórica nos dois personagens; pelo contrário, despertou um complexo de superioridade em ambos, Ashok e Pinky, que ia além das diferenças sociais. Esse complexo é mais evidente na personagem, que o utiliza como meio para menosprezar aqueles que compartilham sua mesma nacionalidade, como podemos observar na seguinte passagem:

- Estão indo para o shoppe, patrão? – Perguntei [...] Pinky Madam soltou uma risadinha rápida, e bem alta.
Eu sempre esperava esse tipo de coisa por parte dela, mas dele, não; Só que ele também riu.
- Não é shoppe, é shopping.- Disse ele. – Repita.
Continuei a dizer "shoppe" e os dois ficaram me mandando repetir, rindo histericamente quando eu obedecia. [...]. Minha humilhação serviu para alguma coisa [...]. (ADIGA, 2021, P. 155)

Apesar dessas características, a personagem é descrita como uma mulher ocidentalizada, pois "ela usava calças compridas" (p.85), e não sari¹², diferenciando-se assim de uma "mulher indiana típica". Outra fonte significativa de descontentamento por parte de alguns foi que a celebração do casamento entre Ashok e Pinky ocorreu nos Estados Unidos em uma cerimônia cristã, o que gerou grande indignação por parte da família de Ashok, que é profundamente devota ao hinduísmo.

Uma noite, após Pinky e Ashok participarem de uma festa regada a bebidas alcoólicas, para a qual Balram os havia levado, Pinky assume a direção do carro, mesmo com as objeções do motorista. Em um ato delinquente, ela atropela uma criança, que vem a óbito. Diante dessa tragédia, a família de Ashok, a par do incidente e temendo possíveis represálias por parte da sociedade, força o motorista a assumir a responsabilidade por um crime que não cometeu, obrigando-o a assinar um documento declarando que estava ciente do atropelamento.

Tamanha injustiça o deixou atônito, fazendo-o questionar por que eles tomaram essa atitude, uma vez que, para a patroa, devido à sua posição social e pertencente a uma família de grande influência, sua absolvição parecia garantida. No entanto, eles optaram por forjar uma confissão, fazendo com que um inocente respondesse por um crime que não cometeu. Durante as investigações, o motorista foi inocentado, mas essa experiência despertou nele um desejo de reparação. Assim, ele começou a elaborar um plano visando "tornar-se um homem, e, para isso, um assassinato bastaria" (p. 332). Com um plano meticulosamente elaborado, Balram assassinou seu chefe a golpes de garrafadas.

¹² Vestimenta tradicional das mulheres na Índia.

Agora, adotando a identidade de sua vítima, Ashok, e levando consigo todo o dinheiro que este carregava, proveniente dos subornos que praticava, ele conclui seu relato. Aparentemente, o Tigre havia saciado sua sede. “Consegui! Fugi da gaiola!” (p.334).

3.1 O PERSONAGEM BALRAM

O romance tem como protagonista um personagem originário da zona rural, nascido numa casta baixa, cuja situação social é de extrema pobreza, e quase nenhuma perspectiva de prosperar nesse ambiente. Balram, cujo nome foi dado pelo inspetor da escola em que estudava, narra sua trajetória de vida na ascensão como empresário na cidade de Bangalore. Os caminhos tomados pelo personagem são questionáveis, e podem levantar debates sobre como ele poderia ter seguido diferentes trajetórias. Com a narração em primeira pessoa, temos a visão do protagonista e os eventos ocorridos sob sua ótica, alternando entre acontecimentos no passado e no presente do narrador-personagem.

Balram Halwai, da casta dos doceiros, nasceu em Laxmangarh, uma aldeia descrita como um lugar na Escuridão, desprovido de qualquer ação social e sem perspectiva de melhoria. As castas exercem uma influência significativa nas estruturas sociais e de poder na Índia, perpetuando a desigualdade. Isso se torna aparente quando o protagonista é questionado por Mukesh, o filho mais velho do Cegonho, a respeito de que casta o mesmo pertencia, dado a importância para o cargo de motorista da família.

— De que casta é, superior ou inferior?

E tive a certeza de que o meu futuro dependia da resposta àquela pergunta. Preciso explicar umas coisinhas sobre as castas. Até os indianos se atrapalham com essa palavra, (...).

Vamos começar por mim.

Veja, o meu sobrenome, Halwai, significa “fabricante de doces”.

Esta é minha casta, o meu destino. Lá na Escuridão, qualquer um que ouça esse nome saberá de imediato tudo a meu respeito.

(...)

O pai do meu pai pode ter sido um Halwai de verdade, um fabricante de doces, mas, quando ele herdou a loja, um membro de qualquer outra casta deve ter vindo roubá-la, com a ajuda da polícia. E meu pai não tinha a barriga necessária para reagir. Foi por isso que caiu na lama, que acabou no nível dos condutores de riquixás. Foi isso que me desviou do meu destino, que era ser gordo, de pele clara e sorridente.

Resumindo: antigamente, havia mil castas e destinos na Índia. Hoje, só duas castas: a dos homens barrigudos e a dos homens sem barriga.

E apenas dois destinos: devorar ou ser devorado. (p. 70/71)

Desde pequeno, ele enfrentou perdas significativas, sua mãe faleceu quando ainda era criança e, logo depois, foi obrigado a recusar uma bolsa de estudos oferecida devido ao

seu intelecto diferenciado em relação aos demais alunos da escola da aldeia. Em vez disso, foi forçado a trabalhar em uma carvoaria para pagar uma dívida valiosa, imposta por sua família, que seria usada como dote de casamento para uma prima da família.

No livro intitulado *A Personagem de Ficção*, de Antônio Cândido *et al.* (1976), argumenta que o elemento mais vivo do romance é o próprio personagem (p. 39). Segundo o autor, a personagem ganha vida por meio de um ser fictício que, ao se basear na crença na figura do ser humano, assume a forma de uma personagem de ficção. Existe uma diferença notável aqui: enquanto o ser humano pode ser caracterizado por sua condição fragmentária e inerente, na personagem, encontramos a criação do autor, cujo propósito é transmitir ao leitor a impressão de unidade.

Balram se encaixa como um indivíduo pertencente a uma categoria de minoria em termos de direitos, sendo considerado subalternizado e estereotipado. Conforme observado pelo antropólogo indiano Arjun Appadurai, as minorias não surgem sem razão, e cada nação e geração têm seu público específico.

As minorias, porém, não surgem pré-fabricadas. Elas são produzidas nas circunstâncias específicas de cada nação e de cada nacionalismo. Frequentemente são portadoras de lembranças indesejáveis dos atos de violência que produziram os estados existentes (...). E, além disso, como demandantes fracos dos direitos concedidos pelo estado ou como drenos dos recursos altamente contestados do país, elas também lembram os fracassos de vários projetos de estados de estado (socialista, desenvolvimentista e capitalista). Elas são marcas do fracasso e da coação. São um constrangimento para qualquer imagem, patrocinada pelo estado, de pureza nacional e justiça do estado. São, portanto, bodes expiatórios no sentido clássico. (Appadurai, 2009)

Nessa perspectiva, o autor explora a diversidade de minorias e enfatiza que essa formação de minorias implica desenterrar algumas histórias e enterrar outras (Appadurai, 2009), como parte de um processo para explicar as complexas interações culturais em choque.

A identidade do personagem passa por drásticas mudanças ao longo de sua jornada como um indivíduo originário da escuridão, em busca de um lugar na luz, buscando conquistar sua autonomia. Nesse cenário, é possível perceber que ele passa por várias transformações ao longo dessa batalha, criando assim múltiplas representações de si em cada estágio dessa jornada. Como resultado, temos um personagem que exibe um sarcasmo às vezes cruel, utilizando esse recurso para mostrar a face impiedosa e desordenada de uma Índia que oscila entre a modernidade e o passado, ao mesmo tempo, em que se autodenomina como o futuro. Em última análise, ele se torna um sujeito que existe tanto

dentro quanto fora das fronteiras.

Mesmo vindo de um lugar que ele descreve como “Escuridão”, o personagem tem pleno conhecimento do sistema capitalista em que seu país está imerso. Após adentrar na “Luz” e entender como as coisas funcionam na prática entre os pertencentes de casta alta, Balram inicia uma jornada em busca de sua liberdade. Essa jornada é solitária, ele não se socializa, apesar de ter feito alguns colegas que, de alguma forma, o ajudaram a ingressar no mundo dos “negócios”, todos os seus planos são concebidos e executados sem assistência.

Nessa busca incessante por se tornar um homem livre, Balram atravessa estágios de reflexão nos quais percebe que ele mesmo é seu único salvador capaz de conquistar a tão desejada liberdade. Ele argumenta que “pessoas livres não têm noção do valor da liberdade, este é o problema” (p.125). Desde seu nascimento, o jovem se sente simbolicamente aprisionado, enfrentando limitações impostas tanto por hábitos culturais quanto pela condição socioeconômica de sua família. Ele está sempre em busca de uma saída, mas suas opções são limitadas quando se trata de traçar um caminho que lhe proporcione bem-estar.

3.1.1 O sistema de castas

Nessa seção, faremos uma breve abordagem de caráter histórico no intuito de uma melhor compreensão sobre a estruturação do sistema de castas na Índia, e do quão pertinente se faz essa explanação para uma melhor compreensão do personagem Balram, que abordamos no tópico anterior.

O sistema de castas é retratado como uma estrutura hierárquica composta por grupos hereditários, que compõem regras religiosas, sociais e até mesmo alimentares entre os grupos aos quais cada casta pertence.

Há um sistema classificatório na “pirâmide” das quatro *Varnas*¹³ como os brâmanes, xátrias, vaixás e os sudras, constituindo um conjunto importante de escala. Os “intocáveis” — Dálits — não fazem parte desse grupo. Há, também, um tanto de “subcastas”, designadas como Jatis, que tem ligação direta com um dos quatro varnas que, por sua vez, regem as interações sociais e a vida cotidiana dos que fazem parte do sistema. Segundo Peirano (1987, p. 111 apud Srinivas, 1955, p. 224) “no esquema da varna existem apenas quatro castas em toda a Índia, cada uma delas ocupando um lugar definido e imutável,

¹³ Refere-se a hereditariedade da pessoa, englobando características como a cor.

enquanto no nível existencial a única coisa definida é que todas as castas locais formam uma hierarquia”.

É crucial observarmos o sistema de castas na Índia e entender sua organização multifacetada, que evoluiu de maneira complexa, influenciada por fatores históricos, socioculturais e religiosos. Inicialmente, o sistema de castas teve origem nos textos antigos dos Vedas, reconhecidos como os textos sagrados dos hindus.

A discussão sobre casta perpassa fortemente pela religião, que desempenha um papel bastante significativo na organização do sistema de castas perante a sociedade. O debate sobre o sistema de castas na Índia envolve uma análise se levarmos em consideração aspectos sociais, culturais, religiosos e políticos. Remete-se que os diferentes tipos de castas se originaram por meio de corpo cósmico intitulado *Purusha*, entendido como uma concepção mitológica que justificaria através da religiosidade a hierarquia social existente entre as castas. Nesse sentido, é importante abordar que a representatividade da intocabilidade se configura de diferentes formas ao longo de contextos históricos específicos, por intermédio de diferentes corpos e espaços.

É durante o período colonial britânico na Índia que o sistema de castas se configura em um agrupamento estruturado, denominando-os entre classificações e categorizações de castas pelos colonizadores, impactando, assim, de forma direta e formando o entendimento dessas relações sociais.

O domínio britânico desempenhou um papel significativo na construção e estruturação das castas na sociedade indiana, moldando as dinâmicas sociais entre elas.

Moldando o aumento da solidariedade horizontal de determinadas castas e a facilidade com que puderam se desprender da matriz local de múltiplas castas. Este fato contrasta com a situação pré-britânica, na qual direitos e deveres hereditários adquiriram um tom ético que fazia com que os fatores tecnológicos e políticos impusessem limitações à expansão das castas. Mas, mesmo assim, a divisão do trabalho favorecia a cooperação de grupos provenientes de diferentes castas: a relativa escassez de mão-de-obra e a institucionalização da relação patrão-servo resultava no reforço de laços duradouros entre grupos domésticos de proprietários e trabalhadores de diferentes castas (Peirano, 1987, p. 116).

Assim, com a influência direta das políticas coloniais, algumas práticas tornaram-se estigmatizadas, de modo que contribuiu para que certas comunidades de castas fossem marginalizadas, como a comunidade conhecida como Dalit, grupo considerado historicamente como impuros ou intocáveis na conjuntura do sistema de castas.

Conforme a exploração e marginalização de certas comunidades de castas foram se fixando de forma problemática, o governo britânico interviu, criando medidas afirmativas para os grupos menos favorecidos. Os Dalits, historicamente, eram relacionados a ocupações consideradas impuras ou condições sociais de nível baixo. A eles eram designadas atividades ligadas a limpezas de resíduos contaminados e outras atividades consideradas “impuras”. A intocabilidade dos pertencentes dessa casta era uma particularidade específica dos Dalits e, portanto, intocáveis por aqueles de castas superiores, tornando-os segregados e delimitando seus espaços na sociedade, promovendo a marginalização desse grupo.

Ao longo do tempo surgiram movimentos sociais que tinham como premissa questionar o sistema de castas e, de alguma forma, equiparar os direitos entre elas. Um exemplo de líder significativo é do B. R Ambedkar (1891-1956), oriundo de uma família de “intocáveis”, nascido em Maharastra e pertencente à casta dos Mahar. Desde pequeno, vivenciou atrocidades por ser um intocável, quando ao fato de que teve que tomar aula fora da sala. Passou boa parte de sua vida sofrendo os estigmas da intocabilidade e com muita dificuldade, conseguiu seu doutoramento em economia e direito. Fez um marco ao assumir a cadeira no ministério das finanças em Baroda — cargo jamais assumido por um intocável —, o que nem mesmo como ministro deixou de ser repelido, pois a ele não era permitido tocar nos documentos da repartição. Ao longo de sua vida, escreveu e publicou livros como a obra intitulada *Annihilation of Caste* (1936) livro que aborda temas incisivos sobre o sistema de castas e que propõe um debate enérgico para superar as desigualdades.

Lutou de forma assídua pela equiparação e discriminação do povo Dalit, assumindo a postura oposicionista contra a estrutura social hindu. Sua influência foi tamanha que o mesmo chegou a participar da formação da constituição indiana, que em 1950 entrou em vigor em todo território. Ambedkar liderou um movimento que seria reconhecido em boa parte do mundo, deixando um legado poderoso em prol dos Dalits. Buscando promover a igualdade entre os povos, Ambedkar é tido como um representante dentro da comunidade dos “intocáveis”, pois, os diversos avanços proporcionados pelo empenho de Ambedkar aos direitos dos Dalits, como a criação de reservas de assentos em instituições de ensino e também em repartições administrativas, somando-se a sua trajetória de vida e como líder, assim como, sua influência direta na sua postura política em relação ao sistema de castas e sobretudo a intocabilidade.

3.1.2 A literatura Dalit: movimento e produção

Uma das formas de resistência foi encontrada foi expor as vivências dos Dalits como forma de resolução em meio à Literatura, culminando com o Movimento Dalit¹⁴. Os dalits são pessoas exploradas social, econômica e politicamente pelas castas entendidas como superiores. A literatura reconhecida como Dalit não obteve destaque na narrativa mais abrangente da história da civilização e na expansão da literatura canônica na Índia. Partindo disso, a literatura Dalit traçou seu próprio caminho, em busca de reconhecimento e redefinindo seu poder e transformação em um cenário estético estratificado. Este percurso levou essas produções a serem denominadas de “literatura revolucionária” (Kumari, 2021), tendo como objetivo mostrar uma configuração de literatura que pode ser legítima.

A literatura Dalit refere-se às produções das comunidades Dalits, povos que já foram conhecidos como intocáveis e que historicamente compõem uma parcela da população da Índia. O surgimento de uma literatura Dalit propriamente dita se concretizou a partir das ideias e aspirações de Ambedkar, que pautado pelo movimento dos Panteras Negras¹⁵, foi sugestionado a formar o movimento Pantera Dalit, visando fomentar a criação de uma sociedade justa e democrática.

A estética da literatura Dalit tenciona resgatar as narrativas dos Dalits da ameaça de desaparecerem, assegurando uma exposição mais articulada de suas histórias. Nas diversas formas artísticas, como literatura, cinema e outras mídias, a história dos Dalits tem sido assiduamente mal representada. Assim, “no campo literário, como na própria sociedade, a comunidade Dalit tem sido tradicionalmente silenciada e reduzida a menções parciais, interpretadas por personagens secundários” (Salvador, 2008, p. 93, tradução nossa).

A importância dessa produção para a sociedade como um todo reside na capacidade de apresentar e ter a representatividade, de maneira autêntica, das narrativas elaboradas por aqueles silenciados. Isso, por sua vez, desafia as relações hegemônicas presentes nas organizações sociais, na história, na religião, filosofia, literatura e em outras artes.

Para podermos melhor ter um entendimento, apresentaremos a seguir uma produção intitulada *The weave of my life: A dalit Woman's memoirs* (2008), da escritora Dalit Urmila Pawar. Trata-se de uma autobiografia que conta, de forma detalhada, a história de vida da escritora, abordando questões que envolvem casta, gênero e toda adversidade que

¹⁴ Um movimento entendido como um contra-ataque às opressões vividas pelos Dalits por meio de expressões artísticas e culturais.

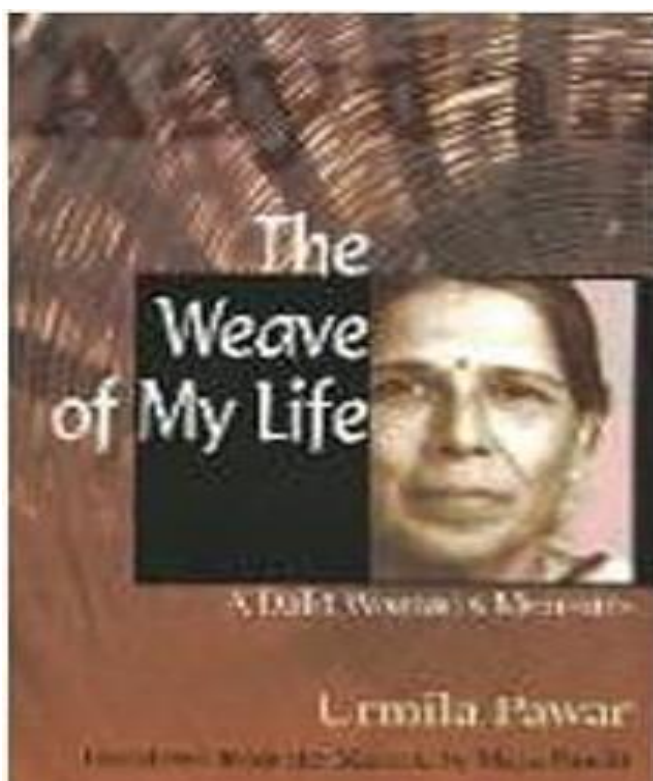
¹⁵ Movimento que surgiu na década de 1960 que visava o combate a segregação e o racismo contra a população negra nos Estados Unidos.

circundaram as complexidades das relações sociais vividas por ela, perpassando pelo seu nascimento até sua vida adulta.

O livro foi escrito em língua Marati, mas tão logo foi traduzido para o inglês pela renomada poeta, tradutora e professora Maya Pandit¹⁶. O livro conta a história de três gerações de mulheres Dalits que enfrentaram variados desafios devido às condições de sua casta. A obra é dividida em 12 partes, contando a história de sua avó, passando pela história de sua mãe e chegando à narração da sua história ainda na infância, o que a faz descrever com propriedade as vivências dos Dalits na sociedade, além disso, as dificuldades dos destes somando-se a isso o fato de ser uma mulher pertencente a casta dos “intocáveis”.

O seu testemunho sobre as suas vivências é narrado sobre as lutas que há muito tempo vêm ocorrendo no tocante à igualdade e justiça aos dalits na sociedade. É importante, aqui, frisar que a literatura de Pawar se faz de extrema importância enquanto mulher dalit para entendermos o impacto dessa produção, como forma de reivindicação sua posição de representante e representatividade literária ao movimento dalit e do seu teor político sobre o tema.

Figura 3 - Capa da obra *The Weave of My Life*.



Fonte: *Print* de tela de página da Amazon¹⁷.

¹⁶ Maya Pandit, também conhecida pelo seu ativismo em favor do teatro alternativo marati. Produziu o documentário *Voices from the margins*, que conta sobre as mulheres dalits marati escritoras.

¹⁷ https://m.media-amazon.com/images/I/41qoIFproUL._SY445_SX342_.jpg

As memórias que a autora narra, em sua obra, levantam um aprofundamento sobre o universo dos Dalis, sobretudo das mulheres, temática que para muitos se faz desconhecida. O leitor é guiado pela região montanhosa de Konkan, localizado no estado de Maharashtra, no que a autora descreve de forma detalhada o cotidiano da comunidade Mahar, e o princípio do movimento do ambidekarismo.

A obra de Urmila Pawar é de extrema importância, se tornamos ciência de que costumeiramente a literatura e as outras artes, exploram as questões sociopolíticas das mulheres Dalits de uma perspectiva dos privilegiados, pois, “entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da ‘mulher do terceiro mundo’ (Spivak, 2010, p. 157). Os aspectos vivenciados pela autora se encontram na narrativa que ela produz de forma, por vezes poética, por outra muito cruel, abordando de forma honesta seus momentos vivenciados até a sua vida adulta. É sobre sua perspectiva, enquanto mulher Dalit, que a autora estimula a visão e reflexão do leitor na sua narrativa. Assim, a autora declara que se faz necessário levantar uma organização que mostre o poderio da mulher da aldeia, para que outras mulheres agreguem a movimentos que deem voz a elas, em vista disso, ela menciona “Há muitos problemas relacionados às mulheres de nossa comunidade, como ignorância, discriminação de castas, falta de empregos entre outro. É por isso que se faz necessário que todas nós nos unamos.” (Pawar, 2008, p. 264, tradução nossa).

Pawar, em sua narrativa, insere o ativismo e a luta das mulheres inviabilizadas, compartilhando sua história pessoal de luta, do seu dilema enquanto mãe, do seu cotidiano e o dia a dia de sua aldeia. É a partir de seu relato, o quão explícito fica toda a sua trajetória de resistência frente aos obstáculos inseridos pela sua casta. Em *O Tigre Branco*, o autor lança uma luz crítica sobre as desigualdades sociais e injustiças arraigadas no sistema de castas da Índia, destacando a luta dos indivíduos para romper essas barreiras e conquistar sua própria liberdade e dignidade, centrando-se na jornada individual do personagem Balram.

Obras como a de Pawar podem ser encontradas em editoras especializadas, como a editora Navayana, que também disponibiliza à venda produções e obras relacionadas à vida de Ambedkar.

4 ASPECTOS CULTURAIS E SOCIAIS DA ÍNDIA ATRAVÉS DOS PERSONAGENS

Ao examinarmos mais profundamente os personagens de *O Tigre Branco*, torna-se essencial discutirmos a noção de cultura e seus elementos que definem um grupo de pessoas. Reconhecer que cada sociedade possui suas próprias características e particularidades é um fator crucial para promover o respeito por essa diversidade em escala global.

Dessa forma, a cultura influencia o desenvolvimento do corpo social em uma época específica, estabelecendo normas e práticas de comportamento em uma determinada sociedade. Nesse sentido, a palavra “cultura” adquire múltiplos significados, dependendo do contexto e da época. Portanto, não devemos utilizar esse termo para segregar povos de diferentes origens e costumes, pois em cada sociedade existe uma forma distinta de interação do ser humano com o mundo. É fundamental, portanto, que compreendamos e respeitemos a diversidade.

No livro intitulado *O Local da Cultura* (1994), o estudioso e teórico crítico indiano Homi K. Bhabha aborda a questão do sujeito colonizado que vive em contexto de hibridismo cultural. Ele discute como isso levanta questões sobre as experiências simultâneas de duas culturas e identidades, resultando em uma mistura de ambas na formação de sua identidade. Para o autor, esse processo pode levar à sensação de superioridade em relação a outra cultura, julgando-a inferior. Isso pode ocorrer de forma inconsciente por parte do indivíduo colonizado, devido às relações de poder estabelecidas pelo colonizador, resultando em um silenciamento do colonizado. Tentar se assemelhar ao colonizador pode despertar a sensação de superioridade nos colonizados e o oposto nos colonizadores.

Hall (1997) enfatiza que a cultura desempenha um papel fundamental na compreensão da expansão associada ao termo, de modo a perceber o indivíduo como um agente social e detentor de sua própria identidade. Para o autor, é na esfera da cultura que o indivíduo passa a se reconhecer como parte do corpo social, o que leva ao desenvolvimento de sua visão de mundo, entendimento de significados e, conseqüentemente, à ação dentro do contexto cultural e social. A cultura, para o autor, é considerada um elemento dinâmico, sujeito a mudanças ao longo do tempo. Seguindo essa linha de pensamento, Burke (2010) descreve a cultura de forma abrangente, incluindo atitudes, mentalidades, valores e suas

manifestações concretas ou simbólicas em artefatos, práticas e representações (p.17).

Outro aspecto relevante na obra é o hibridismo cultural presente nos personagens, notadamente no casal Ashok e Pinky. O termo hibridismo pode ser definido como "um conceito ambíguo e flexível, ao mesmo tempo, literal e metafórico, utilizado para descrever e explicar fenômenos culturais" (Burke, 2010, p. 55). Nesse contexto, podemos destacar os personagens Ashok e Pinky, ambos nascidos na Índia, mas que receberam educação formal nos Estados Unidos. Eles são indivíduos que moldaram suas identidades por meio de influências sociais e culturais, sendo, portanto, considerados sujeitos de identidade "dupla ou mista" (Burke, 2010). Partindo disso, Bhabha (1994) amplifica o conceito de hibridismo ao declarar que "o hibridismo representa aquele "desvio" ambivalente do sujeito discriminado em direção ao objeto aterrorizante, exorbitante, da classificação paranóica – um questionamento perturbador das imagens e presenças da autoridade. ”

É importante salientar que ambos tiveram experiências de vida muito diferentes. Ashok foi enviado para os Estados Unidos visando concluir seus estudos, enquanto Pinky e sua família buscaram uma vida melhor à procura do "sonho americano". O trajeto que Pinky e sua família seguiram difere da jornada da família de seu marido. Enquanto Ashok foi enviado para a América com o propósito de se tornar um homem de negócios bem instruído, a família de Pinky viu nessa jornada a oportunidade de escapar da Escuridão em que estavam quase afundados, considerando a América como um lugar de Luz.

Imersa na cultura local desde muito jovem, Pinky adota os traços de uma mulher ocidental, em vez de uma indiana, questionando seu marido sobre a necessidade de ter um motorista, uma vez que nos Estados Unidos ele dirigia seu próprio carro, o que era algo comum. Foi com essa perspectiva e, diante da relutância de seu marido em retornar aos Estados Unidos, que ela decide assumir a direção do carro, mesmo estando completamente embriagada, justificando que "Aqui é a Índia, todo mundo bebe e dirige" (p. 168), antes de atropelar e matar uma criança.

Essa mudança de comportamento causa surpresa entre os empregados, que a veem como uma mulher americana devido às suas roupas, religião e hábitos. Balram a descreve como uma mulher ocidentalizada, dizendo: "Ela usava calças compridas. Fiquei extremamente surpreso. Quem já tinha visto uma mulher de calças compridas antes, a não ser nos filmes? De imediato, supus que ela deveria ser americana, uma daquelas maravilhosas que ele [Ashok] tinha trazido de Nova York." (p. 85). Em outra ocasião, Balram escuta conversas entre outros empregados sobre o assunto:

- Sabia que ele é cristão?
- Não diga!
- É, sim!
- E ele se casou com ela?
- Eles se casaram nos Estados Unidos. Quando nós, indianos, vamos para lá, deixamos de respeitar as castas - disse o nepalês.
- O velho não queria esse casamento de jeito algum. Ninguém aqui ficou feliz com isso. (p.85)

Uma vez na Índia, Pinky e seu marido continuaram com os costumes americanos, “conversando sobre a vida, a Índia e os Estados Unidos — misturando inglês e hindi —, e, de tanto ouvir aquelas conversas, aprendi muito sobre a vida, a Índia e os Estados Unidos - e um pouco de inglês também” (p. 55).

A relação dela com os empregados era marcada pelo total desprezo, especialmente em relação a Balram, com quem tinha mais contato. Certa vez, enquanto o motorista levava seus patrões pelas ruas de Délhi, acabou se perdendo no caminho, o que resultou na fúria da patroa. " - Eu te disse para não trazer esse caipira da aldeia! - Gritou Pinky Mandam." (p. 126).

A personagem tenta, de maneira sutil e constante, adotar os hábitos que adquiriu na família que agora constitui com Ashok. Na realidade, sua estadia na Índia é marcada por protestos, pois ela não se sente mais pertencente àquele lugar, que considera um retrocesso. É interessante notar como essa personagem em particular se encontra em um “entre-lugar”, mesmo que já tenha adotado uma identidade americana e, portanto, a considere superior. Nesse contexto, surge a figura do Outro na história, dentro desse “entre-lugar” (Bhabha, p. 46). A discussão se torna mais complexa na pós-colonização, pois é necessário problematizar o sujeito/corpo colonizado que retorna ao seu espaço de origem, mas agora se depara com a presença desse Outro.

Dentro dessa perspectiva, a subjetividade do indivíduo que se encontra nesse “entre-lugar” é influenciada por diferentes grupos e categorias, como raça, gênero e classe, perpetuando-se em diversos aspectos da sociedade contemporânea (Bhabha, 2003). Para o autor, o hibridismo cultural é resultado do poder colonial, que deixou sua identidade sobre o colonizado durante o processo de colonização, destacando a complexidade da construção das representações sociais.

Enquanto o parente de seu esposo tinha o hábito de praticar o esporte Críquete, a paixão nacional dos indianos, Pinky Madam preferia o esporte Badminton, com origem indiana e que inicialmente era chamado de poona, sendo modificado pelos ingleses para as

regras que conhecemos hoje em dia. Essa relutância em viver como se estivesse nos Estados Unidos foi motivo de muitas discussões entre o casal. Uma vez estando na Índia, Pinky Madam costumava perguntar ao seu marido quando eles voltariam para a América. No entanto, ele evitava responder, temendo que a ideia desagradasse seu pai, que desejava que o filho assumisse e expandisse os negócios de práticas ilícitas da família. O que sua esposa não sabia era que Ashok já havia decidido que não voltariam mais para a América e já tinha até escolhido onde morariam, para que Pinky Madam não sentisse falta de seu antigo lar “Ela ficará feliz em Gurgaon, é a parte mais americana da cidade” (p. 129).

O relacionamento de Ashok com sua família é marcado por diálogos conflituosos, pois o pai frequentemente precisa lembrar que as coisas nos Estados Unidos não funcionam da mesma maneira na Índia. Isso fica evidente em uma passagem em que Balram, além de ser motorista, também desempenhava a função de massagista e acabou levando um tapa na cabeça por movimentar as mãos muito rapidamente:

- (...) vá mais devagar.
- Sim, senhor.
 - Precisa bater assim nos empregados, pai?
 - Isso aqui não é os Estados Unidos, filho. Não me faça perguntas como essa.
 - Por que não posso perguntar?
 - É isso que eles esperam de nós, Ashok. Lembre-se: é por isso que nos respeitam. (p.81)

Adiga utiliza eventos cotidianos na vida do personagem para ilustrar a dinâmica da família à qual Ashok pertencia, mesmo sabendo que herdaria não apenas os negócios da família, mas também os traços sociais e culturais. A vulnerabilidade, falta de personalidade e empatia de Ashok em relação aos funcionários causavam preocupação em seu pai, que tentava alertar sobre a natureza da relação entre patrões e empregados. Apesar de Ashok demonstrar compaixão por Balram e não aceitar como ele era tratado na casa, o que suscitou dúvidas em sua esposa: “— Por que você sempre o defende, Ashok? ” (p. 128), suas atitudes oscilavam bastante, especialmente quando ele estava com seu pai. Nesses momentos, ele adotava uma postura mais ríspida, talvez como uma tentativa de mostrar sua disposição para mudar, resultando assim,

Nos níveis regional e local, [os grupos dominantes nativos] (...), se pertencem aos estratos sociais hierarquicamente inferiores àqueles dos grupos dominantes de toda a Índia, agiam nos interesses desses últimos e não em conformidade com os interesses correspondentes verdadeiramente ao seu próprio ser social. (Spivak, p. 77);

Essas diferenças culturais e híbridas entre os personagens apresentados exemplificam casos de identidades em um contexto de relações de poder, cada uma delas utilizando de sua própria identidade cultural à sua maneira. No romance de Adiga, observamos um hibridismo que, em certa medida, se alinha com o imperialismo, envolvendo o contexto colonialista, a dominação econômica, questões políticas e, particularmente, o discurso. Todos os exemplos mencionados podem ser considerados estereótipos de uma colonialidade de poder (Maldonado, 2004), que podem ter sido construídos tanto pelo colonizador quanto pelo povo colonizado.

4.1 IMPERIALISMO NO ROMANCE

O livro *Cultura e Imperialismo* (2011) do professor Edward Said, um dos grandes nomes dos estudos pós-coloniais, aborda o vínculo intrínseco entre política e imperialismo, demonstrando como ambos se desenvolvem nas relações de poder e como o imperialismo influencia a cultura de um povo. Através das percepções das resistências do povo colonizado, Said busca compreender a relação entre cultura e imperialismo no processo de construção da cultura de um povo, vendo-a como um processo cíclico em que o sujeito colonizado também pode reproduzir ações imperialistas. Nesse contexto, o autor explora os estereótipos que continuam proeminentes no mundo contemporâneo.

Hoje em dia ninguém é uma coisa só. Rótulos como indiano, mulher, muçulmano ou americano não passam de pontos de partida que, seguindo-se uma experiência concreta, mesmo que breve, logo ficam para trás. O imperialismo consolidou a mescla de culturas e identidades numa escala global. Mas seu pior e mais paradoxal legado foi permitir que as pessoas acreditassem que eram apenas, sobretudo, exclusivamente brancas, pretas, ocidentais ou orientais. No entanto, assim como os seres humanos fazem sua própria história, eles também fazem suas culturas e identidades étnicas. Não se pode negar a continuidade duradoura de longas tradições, de moradias constantes, idiomas nacionais e geografias culturais, mas parece não existir, nenhuma razão, afora o medo e o preconceito, para continuar insistindo na separação distinção entre eles, como se toda existência humana se reduzisse a isso. (SAID, 2011, p. 510)

Partindo desse ponto, na tentativa de explicitar a posição do Ocidente como dominante, que posteriormente colonizou várias áreas do mundo, resultando em uma perspectiva etnocêntrica e na produção de uma concepção estereotipada do Oriente, Said, em seus estudos, introduz uma categoria importante para os acadêmicos, chamada

Orientalismo. O professor explora as diferenças entre “eles” e “nós”, buscando conceber um discurso heterogêneo a partir dessas diferenças¹⁸ (Said, 2011, p. 10).

A interiorização das normas utilizadas no discurso cultural, as regras a seguir quando fazem pronunciamentos, a “história” que se torna oficial em oposição à não oficial: tudo isso, evidentemente, é uma maneira de reger a discussão pública em todas as sociedades. A diferença, aqui, é que a escala épica do poder mundial dos Estados Unidos e o poder correspondente do consenso nacional interno criado pela mídia eletrônica não têm precedentes. Nunca foi tão difícil se opor a um consenso, e nunca foi tão fácil e lógico sucumbir inconscientemente a ele. (SAID, 2011, p. 491)

Dessa forma, podemos compreender, a partir da perspectiva do autor, que a comunicação pode ser uma forma de exercer o imperialismo. Portanto, a comunicação pode ser utilizada como uma ferramenta para impor uma visão cultural sobre outra, que é considerada inferior, assemelhando-se a uma abordagem colonial na tentativa de reproduzir discursos heterogêneos.

Desde o começo, o sistema de estado-nação baseou-se num sistema de comunicação e reconhecimentos semióticos, composto por itens simples como bandeiras, selos e companhias aéreas e por sistemas muito mais complexos, como consulados, embaixadas e outras formas de reconhecimento mútuo. (Appadurai, 2009)

O romance começa com o personagem-narrador escrevendo uma carta endereçada ao primeiro-ministro da China, Wen Jiabao, na qual ele descreve que “Nem V. Ex.^a nem eu, falamos inglês, mas há certas coisas que só podem ser ditas nessa língua” (p.11). Essa imposição da língua da elite também está presente na história, e observamos como o personagem utiliza essa língua de forma objetiva e direta para expor sua luta e a realidade em que nasceu. No próprio romance, podemos perceber que mesmo na Índia urbana existe uma divisão entre a Índia da Luz e a Índia da Escuridão, descritas como opostas, revelando a face de um país multicultural e elitista, refletindo as complexidades da sociedade indiana, como podemos notar na descrição feita por Balram ao se referir ao primeiro-ministro.

(...) Déli é a capital não de um, mas de dois países: duas Índias. Tanto a Luz quando a Escuridão se encontram nessa cidade. Gurgaon, onde mora Mr. Ashok,

¹⁸ O autor refere-se à forma como o Ocidente historicamente se representou como superior ao Oriente, criando estereótipos e justificando a dominação política e cultural sobre esse “outro”. Desse modo, se faz necessário problematizar e questionar essas representações reducionista e preconceituosas em prol de uma compreensão mais precisa e justa das culturas orientais.

é o lado moderno, brilhante da capital; já a Velha Déli é o outro extremo, repleto daquelas coisas que o mundo moderno esqueceu - riquixás, velhos prédios de pedra e muçulmanos. (p.262)

Sabe-se que o inglês se tornou uma das línguas oficiais da Índia a partir de 1965, mas muito antes disso, a língua já era falada pelos nativos, uma herança deixada pelos britânicos que colonizaram o país. A jornalista e autora do livro intitulado *Os Indianos* (2012), Flôrência Costa, aborda como o inglês, juntamente com o hindi, se fundiram de tal forma que criaram o “*hinglish*” (p. 380), uma língua que já circula naturalmente entre os nativos.

A historiografia do nacionalismo indiano foi dominada por muito tempo pelo elitismo – o elitismo colonialista e o elitismo burguês – nacionalista (...) compartilh[ando] do preconceito de que a formação da nação indiana e o desenvolvimento da consciência – nacionalismo – que confirmaram esse processo foram exclusivas ou predominantemente sucessos da elite. Nas historiografias colonialistas e neocolonialistas, esses sucessos são creditados aos governantes coloniais britânicos, aos administradores, às políticas, às instituições e à cultura, todos britânicos; nos escritos nacionalistas e neonacionalistas os são às personalidades, às instituições, às atividades e às ideias da elite indiana. (Spivak, p. 72);

Durante todo o romance, podemos perceber que o autor, por meio de sua escrita, transita entre o passado, o presente e um futuro que o personagem principal julga ser “o século dos homens de pele amarela e marrom” (p. 13), em uma tentativa de retratar a “revolta” dos subalternos.

Nesse jogo de materialidade, no processo de reconhecer o Outro como preferível, Adiga explora esse lado imperialista no romance, exemplificando nas falas de Balram o quão os produtos ingleses se sobressaem como superiores aos produtos indianos. A todo momento, o leitor é confrontado com passagens em que o personagem, durante sua jornada de autoconhecimento, se depara com artefatos estrangeiros, a maioria britânicos, como elementos de consumo de procedência superior.

4. 2 SUBALTERNIDADE E JOGOS DE PODER

As relações de poder sempre permearam uma complexa cadeia de hierarquias, seguindo uma visão de cima para baixo, revelando dinâmicas de força entre diferentes classes sociais. Essas hierarquias envolvem questões de poder, raça, gênero e classe. O romance explora minuciosamente as múltiplas relações de poder entre os personagens

secundários, ilustrando como essa cadeia está intrinsecamente ligada por questões que abrangem poder, raça e gênero.

Balram encontra-se em uma posição peculiar como motorista na casa de uma família rica, e essa posição, de certa forma, não difere muito daquela em que ele estava quando pertencia a uma família com uma matriarca forte que estabelecia as “leis” do lar. É notável que uma mulher exerça esse controle, especialmente em uma família numerosa e predominantemente masculina. Isso fica claro na passagem a seguir,

Era Kusum, minha avó, quem ia na frente. Aquela velha sonsa! Tinha a mania de esfregar os braços com bastante força quando estava contente, como se fossem pedaços de gengibre que estivesse ralando para liberar os sorrisos. Não tinha um dente na boca, mas isso só tornava o seu sorriso ainda mais dissimulado. E foi sorrindo que conseguiu mandar na casa; filhos e noras tinham medo dela.

(p.23)

A personagem que merece atenção devido ao poder que exerce na relação familiar é a matriarca, avó de Balram, Kusum. Ela tinha uma influência significativa na tomada de decisões sobre os casamentos familiares e não hesitava em usar esse poder para manipular seus netos. O tema do casamento era uma preocupação constante em suas conversas, e ela usava essa questão como uma maneira de pressionar Balram em relação ao dinheiro que ele ganhava como motorista. Era sabido que, se ele se casasse, teria que deixar a esposa sob os cuidados da matriarca, seguindo o exemplo de seu pai e irmão, o que perpetuaria um ciclo, tornando Kusum a detentora de parte de seu salário. Essa hierarquia dentro de sua família parecia ser uma fonte significativa de preocupação para Balram, pois ele sabia que, indiretamente, seu destino poderia ser moldado de maneiras diferentes caso sua avó assim o desejasse.

Até mesmo entre os empregados da família do Cegonho, podemos notar essas hierarquias. Por exemplo, quando Balram começa a trabalhar como motorista para a família de Ashok, ele entra na posição de segundo motorista, sendo designado para dirigir um carro considerado inferior em comparação com o motorista número um, que tem como responsabilidade dirigir um carro de melhor qualidade. A posição em que Balram se encontra o deixa desconfortável, já que ele aspira ser o motorista número um e ter o privilégio de conduzir o carro de sua escolha. Usando uma estratégia arquitetada por ele, Balram finalmente consegue alcançar seu objetivo, tornando-se o motorista e responsável pelo Honda City. Isso demonstra que, mesmo entre a classe subalterna, existem lutas pelo poder, seja ele simbólico ou não. Como descrito no romance, “os empregados precisam

maltratar outros empregados” (p.138), e isso os torna, nas palavras de Spivak, “sujeitos clandestinos do poder” (p.57).

Essa hegemonia social pode ser observada até mesmo entre pessoas de condição social semelhante, como no diálogo entre o Grande Socialista e a família de Ashok. Nesse encontro, o político fica insatisfeito com a quantia oferecida por Cegonha, no intuito de manter vantagens sobre as leis do país. O Grande Socialista então prossegue:

Quando nos conhecemos, você não passava de um proprietariozinho do interior. Fui eu que o trouxe para cá, que fiz de você o que é hoje. Juro por Deus: se tentar me passar a perna, volta para aquele vilarejo. Porra! Se eu disse um milhão e meio, é um milhão e...

Mas ele teve que parar. Estava mascando *paan*¹⁹ e, nesse momento a sua boca ficou cheia daquela baba vermelha que já começava a escorrer. Virou-se então para mim, indicando, com um gesto, que precisava de uma tigela. Corri até o Honda City para pegar a escarradeira.

Quando voltei, ele se virou para o Mangusto e disse, a maior tranquilidade:

- Filho, pode segurar a escarradeira para mim?

Como o Mangusto nem se mexeu, o Grande Socialista apanhou a escarradeira da minha mão e a estendeu para ele.

- Pegue, filho. E o Mangusto pegou.

Então, o Grande Socialista cuspiu ali dentro, três vezes.

(...) Esse era o lado positivo do Grande Socialista. Ele humilhava todos os nossos patrões e, por isso, continuávamos a reelegê-lo.

(p.113/114)

Adiga utiliza esses jogos de poder com o propósito de mostrar ao leitor as diferenças não apenas territoriais, mas também de casta, que existem entre empregados e patrões. Balram, assim como os outros empregados, estava sempre sujeito a condições precárias e situações constrangedoras no seu cotidiano, independentemente do lugar e da hora. Podemos também analisar a relação sob a ótica da violência epistêmica, considerando o conhecimento que esse Grande Socialista detinha, o qual, em vez de ajudar os menos afortunados, usou seu poder em benefício próprio. Dentro dessa hierarquia de poder, esse líder em particular é visto como um salvador para as pessoas da camada mais baixa, que o consideram seu líder supremo e devoto. No entanto, o que Adiga expõe é a outra face desse líder, um empresário corrupto disposto a facilitar a vida de outros corruptos e punir os mais fracos. Esse tratado social vigente reflete o pensamento que Spivak aborda em sua obra quando questiona “como podemos tocar a consciência do povo, mesmo enquanto investigamos sua política? Com que voz-consciência o subalterno pode falar?” (p.78).

¹⁹ Folhas de bétel. A prática consiste em mascar tal folha, cujo pigmento é avermelhado. Mais conhecido como *Paan* ou *Pan* no sul da Ásia.

4. 3 AS MULHERES NO ROMANCE: MATRIARCADO, INFLUÊNCIA E SUBMISSÃO

No romance *O Tigre Branco*, encontramos a presença constante de personagens femininas, cada uma descrita de maneira única e inserida em perspectivas distintas. O autor utiliza essas personagens para ilustrar a versatilidade das mulheres que habitam universos diversos, ocupando espaços singulares e mantendo visões variadas.

Na obra, podemos compreender melhor a dinâmica das mulheres na família de Balram, começando pela sua mãe. Logo no início, sua mãe é descrita como uma "pessoa muito doente" (p. 20), a ponto de, juntamente com seu marido, não terem tempo para escolher um nome para o filho, pois ela "ficava deitada na cama e cospe sangue. Não teve tempo de pensar nisso" (p. 20). Pouco é revelado sobre a trajetória de vida dela, mas é evidente que ela não desfrutou de uma vida feliz como membro daquela família. O funeral dela é mencionado logo no início, quando Balram tinha cerca de "6, 7 ou 8 anos" (p. 22), um evento que deixou uma marca permanente em sua memória. Suas lembranças desse evento sempre o transportavam para uma experiência triste e dolorosa, conforme evidente na passagem a seguir:

O corpo da minha mãe tinha sido embrulhado num pano de cetim cor de açafão, da cabeça aos pés, e estava coberto de pétalas de rosas e de guirlandas de jasmim. Acho que, em vida, ela nunca teve nada tão bonito para vestir. (A morte de minha mãe foi tão grandiosa que tive a certeza de que a sua vida deve ter sido muito infeliz. A minha família se sentia culpada por alguma coisa.) Minhas tias, Rabri, Shalini, Malini, Luttu, Jaydevi e Ruchi, passaram o tempo todo rodopiando e batendo palmas para que eu as alcançasse. Lembro que fiquei balançando as mãos e cantando: "O nome de Shiva é a verdade!" (p.23)

As poucas menções que o romance faz à mãe de Balram são marcadas por revolta e tristeza por parte do personagem. No entanto, é possível que antes de seu casamento a atmosfera familiar fosse diferente, como indicado por Kusum, que menciona: "- No dia em que chegou à nossa casa, ela era uma boa moça, muito sossegada - disse Kusum, pondo a mão no meu rosto. - Não fui eu que comecei com essa história de brigar..." (p. 24). Não há, ao longo do romance, um único diálogo registrado da mãe de Balram, que, como mencionado anteriormente, não teve tempo nem oportunidade de escolher o nome de seu próprio filho. Essa presença silenciosa dessa personagem emblemática, como descrita por Adiga, evidencia que a jornada de Balram começa desde cedo de forma solitária, apesar de estar cercado por uma família numerosa, mas com a presença feminina quase nula em sua

vida. Essas mulheres, em especial as da família de Balram, são descritas como possessivas e gananciosas, sempre querendo se apossar do dinheiro dos parentes do sexo masculino.

Um mês antes de começarem as chuvas, os homens voltavam de Dhanbad, Déli e Calcutá mais magros, mais morenos, mais irritados, porém com dinheiro no bolso. As mulheres estavam à sua espera. Escondiam-se atrás da porta e, assim que os homens punham o pé em casa, pulavam sobre eles como gatos-do-mato diante de um pedaço de carne. Havia briga, choro, gritaria. Meus tios resistiam e conseguiam guardar parte daquele dinheiro, mas elas sempre conseguiam arrancar a pele do meu pai. “Sobrevivi à cidade grande”, dizia ele, enfurnado num canto do quarto, “ mas não consigo sobreviver às mulheres na minha própria casa”. (p,33/34).

O cotidiano dessas mulheres consistia principalmente em desempenhar papéis na vida doméstica da vila na Escuridão. Isso incluía, por exemplo, cuidar dos animais, com destaque para a búfala, que era considerada a figura mais importante da casa e até mesmo chamada de "ditadora lá de casa!" (p. 28). Essa búfala, como o próprio personagem descreve, era a mais gorda de toda a família, superando até mesmo todos os habitantes da vila de Laxmangarh. Alimentá-la era uma das tarefas principais atribuídas às mulheres, que garantiam que o animal sempre tivesse grama fresca para comer.

Adiga utiliza uma mulher, no caso Kusum, para exercer controle econômico sobre os homens da família. Como mencionado anteriormente, Kusum é a líder dessa grande família numerosa, e ela dita as regras e determina as responsabilidades de cada membro familiar. Todas as decisões precisam passar por ela, incluindo a questão de Balram continuar seus estudos ou não. Como era de se esperar, ela se opunha a que o menino continuasse estudando, pois o que importava para ela era que ele trabalhasse e trouxesse dinheiro para casa.

- Você deixou Kishan largar a escola, mas eu lhe disse que esse aqui tem que continuar. A mãe dele me disse que Munna tinha de completar os estudos. A mãe dele disse...
- Ora, que se dane a mãe dele! - berrou Kusum.- Era uma maluca, e ainda bem que já morreu. Agora, ouça bem o que vou lhe dizer: deixe o menino ir trabalhar (...). (p,36)

O casamento era uma espécie de corrente que Kusum utilizava para manter os homens da família sob seu controle, determinando seus destinos. Isso tinha acontecido com seu filho, estava acontecendo com Kishan, seu neto, e aconteceria da mesma forma com Balram, se ele permitisse. Kishan, inclusive, tinha feito um bom casamento, como relatava seu irmão, pois,

Como o rapaz era nosso, ferramos a família da noiva. Lembro perfeitamente do dote que recebemos e, só de pensar nisso, ainda fico com a boca cheia de água: cinco mil rupias em dinheiro vivo, um monte de notas novinhas, recém-saídas do banco, que chegavam até a estalar; além disso, uma bicicleta Hero e um colar de ouro bem grosso (...). Depois do casamento, vovó Kusum pegou as cinco mil rupias, a bicicleta Hero e o colar de ouro. (P,59)

É por meio dela que Balram consegue se tornar um motorista, já que ela empresta uma quantia para que ele possa fazer aulas de direção, com a condição de que quando ele conseguisse um emprego, ela ficaria com uma boa parte de seu salário. Ele aceita o acordo, mas não chega a cumprir a promessa feita anteriormente. Esse tipo de acordo mostra o controle que a matriarca exercia sobre os outros membros da família, algo que incomodava profundamente Balram. Ele se sentia preso em uma teia da qual parecia não haver escapatória, já que essa prática era imposta há muito tempo. O personagem fica ainda mais preocupado quando percebe que, após o casamento de seu irmão, o próximo a se casar seria ele, o que iniciaria seu próprio ciclo de submissão às vontades de sua avó. Quando ele retorna à vila após um período trabalhando como motorista e se depara com a figura de seu irmão, percebe que ele já está diferente do que costumava ser, “agora estava mais magro, com a pele mais escura, e os tendões de seu pescoço se destacavam nas clavículas encovadas. De uma hora para outra, tinha virado o meu pai” (p.94).

Outra personagem feminina que merece atenção quando se fala de representatividade é a personagem Pinky, que já abordamos em linhas anteriores no contexto do sujeito híbrido culturalmente. Agora, vamos discutir sua subalternização e o fato de ela ser vítima de violência doméstica por parte de seu marido, Ashok. Isso fica evidente na passagem em que Balram descreve o quão gentil seu patrão Ashok costumava ser, “(...) gentil [quase sempre, a não ser naquela vez em que deu um soco na cara de Pinky Madam]” (p.54). Passagens como essa mostram que a violência doméstica estava presente no espaço em que Ashok e sua esposa viviam, e mais adiante no romance, encontramos mais detalhes dessa natureza, como quando o próprio Balram ouve gritos vindo de trás de uma porta: “Ouvi gritos de ambos, seguidos de um berro, e então o som de um corpo masculino batendo no de uma mulher” (p.164). Essa dominação masculina sobre as esposas, como evidenciado no trecho, é uma questão importante a ser discutida, pois, ao que parece, seria uma prática exercida pelos familiares de Ashok, como podemos observar a seguir:

- Essa mulher ficou maluca. Queria encontrar a família da criança e lhe dar uma compensação. Loucura! Como se todos aqui fôssemos assassinos. - E, olhando para Mr. Ashok com um ar severo, acrescentou: - Você precisa controlar melhor essa mulher, filho. Do jeito que fazemos lá na aldeia. (p.190)

Outro assunto abordado no romance que merece atenção especial é o estereótipo que o personagem principal tem em relação às mulheres, especialmente aquelas de pele branca e cabelos loiros. Essas imagens estereotipadas surgem em sua mente desde muito cedo, confrontando-o com a ideia de que o "outro" é sempre visto como melhor, mais bonito e padrão, referindo-se a elas como "garotas brancas" (p.240). Balram parte em busca de uma mulher para si, mas não qualquer mulher; ele tenta seguir o exemplo de seu patrão, que frequenta casas de prostituição, onde encontra mulheres de várias etnias. No entanto, as mais procuradas são aquelas de pele clara e cabelos loiros, muitas das quais vêm da Ucrânia, como forma de validar essas características. Nessa parte do romance, fica evidente mais uma faceta do tratamento degradante dado às mulheres na cidade.

5 O CINEMA INDIANO

Neste capítulo, abordaremos a adaptação do romance *O Tigre Branco*, levantando uma exploração sobre a maior indústria cinematográfica da Índia e do mundo, conhecida como Bollywood. Apresentaremos a história do cinema indiano de forma contextualizada, com um foco maior na indústria de Bollywood, compreendendo sua influência em todos os aspectos da sociedade indiana, especialmente na perspectiva hindu, e como essa indústria se fortaleceu e conquistou reconhecimento mundial.

Em seguida, realizaremos uma análise da adaptação do romance para as telas de forma comparativa, buscando compreender os objetivos do diretor Ramin Bahrani neste trabalho. Investigaremos os elementos utilizados por ele para adaptar os aspectos narrativos da história para o meio audiovisual.

5.1 BREVE PANORAMA SOBRE UMA PAIXÃO NACIONAL

Para compreender melhor o universo cinematográfico da Índia, em particular o cinema de língua hindi, é importante realizarmos uma breve explicação histórica sobre o surgimento desse meio artístico, que se tornou uma das paixões dos indianos. Uma das características marcantes desse cinema é a presença notável de elementos da mitologia hindu, que se relacionam diretamente com os valores da família tradicional indiana, profundamente enraizados nesta cultura. Compreender o funcionamento dessa indústria cinematográfica em particular é essencial devido à sua forte influência nos aspectos sociais da Índia, impactando diretamente a vida dos espectadores e moldando tendências que vão desde a moda das atrizes da indústria até os gostos musicais e até mesmo a culinária, entre outros aspectos da vida cotidiana dos indianos. Como Srinivas afirma, "os filmes indianos são vistos como tendo um impacto integrador no país e por moldar uma cultura pública nacional"²⁰ (2002, p. 157, tradução nossa). Portanto, torna-se evidente a profunda interconexão entre a sociedade e o cinema, destacando como as indústrias cinematográficas moldam tendências e padrões culturais que afetam a vida das massas.

O indiano Dhudiraj Govind Phalke (1870 — 1944), mais conhecido no mundo cinematográfico da Índia como Dadasaheb Phalke, é considerado o pai do cinema indiano.

²⁰ Indian films are seen to have an integrative impact within the country and to shape a national public culture.

Ele lançou o primeiro filme, *Raja Harishchandra*, em 1913, em preto e branco e na língua marati. Este filme é hoje reconhecido na Índia como o primeiro longa-metragem indiano, marcando o início da indústria cinematográfica na Índia. Seu lançamento impulsionou o desenvolvimento e a criação de outros filmes no país, estabelecendo assim uma base sólida para a indústria cinematográfica no país. O filme foi um sucesso aclamado pelo público, celebrando o marco do cinema indiano. Desde o seu lançamento, muitas adaptações foram feitas em vários idiomas, recontando a história e prestando homenagem a Dadasaheb Phalke.

Figura 4 - Raja Harishchandra.



Fonte: Extraída de Schulze (1995, p 179).

O filme conta a história do rei Raja Harishchandra, que de acordo com a mitologia hindu, busca enfatizar o dever de sempre seguir a verdade e a honestidade em qualquer circunstância. O filme mostra a determinação do rei em defender seus princípios, mesmo que isso custe sacrifícios e desafios.

Ao longo de 19 anos, Phalke produziu cerca de 95 curtas — metragens e aproximadamente 27 longas — metragens. No entanto, é sabido que suas produções ultrapassam mais de 100 filmes (BALLERINNI, 2009). Em sua homenagem, foi criado o

prêmio Dadasaheb Phalke International Film Festival Award (DPIFF) em 1969, que é a principal premiação do cinema indiano.

O cinema desembarcou na Índia menos de sete meses depois de o primeiro filme ter sido mostrado em Paris, em 1896. A partir daí, caiu totalmente no gosto dos indianos. Muitos filmes da década de 1920, 1930 e 1940 bebiam nas fontes dos épicos indianos. Na década de 1950, a Índia recém-independente e atolada na miséria já era a segunda maior produtora de cinema do mundo: a chamada “Bollywood Socialista”. Naquela época, a Índia flertava com a ex-URSS e os filmes mostravam o orgulho nacional. O ator Raj Kapoor (1924-1988) foi uma espécie de patrono da indústria cinematográfica. Ele costumava encarnar tipos inspirados em Charles Chaplin, como o do famoso vagabundo, em filmes que ele próprio dirigia e escrevia. Suas tramas capturavam uma atmosfera de idealismo indiano após o fim do Império Britânico e o desejo de acabar com a divisão de classes e o preconceito de castas. Os heróis daquele período eram pobres ou lutavam por eles. (Costa, 2015, p. 350)

Em seu livro intitulado *Diário de Bollywood* (2009), Frantiesco Ballerini narra sua viagem à Índia com o objetivo de entender como se deu o surgimento do cinema indiano e seu funcionamento. O autor se dedica, em particular, a compreender a indústria cinematográfica de Bollywood, uma das maiores do país e a maior do mundo em termos de produção cinematográfica. Durante os anos 1920 e 1930, o cinema indiano passou por um grande crescimento e experimentação, resultando na produção de diversos gêneros, incluindo filmes sociais, mitológicos e históricos. Nos anos subsequentes, o cinema consolidou-se como uma forma popular de entretenimento no país.

Bollywood, uma indústria cinematográfica que se originou em Mumbai, recebeu esse nome devido à sua localização²¹ e se tornou uma referência na produção de filmes em hindi. No entanto, como observa Ballerini, “a elite inglesa que colonizou a Índia, no entanto, ignorava Phalke, preferindo ver filmes ocidentais, uma cisma social que durou até as últimas décadas do século XX” (Ballerini, 2009, p. 35). Os filmes produzidos por Bollywood são caracterizados pela combinação de diversos gêneros em um único filme, recebendo o termo *Masala*²², pois podem incluir elementos como romance, dança, suspense, humor e muito mais.

Os filmes deviam ter apelo de massa para encher a casa e dar lucro. Era preciso seguir a receita tradicional de Bollywood, pela qual o mesmo filme deveria conter necessariamente vários ingredientes para agradar o paladar dos indianos, drama, música e dança. Filmes que, como sua comida, tivessem tempero. (Costa, 2012, p. 359)

²¹ Bollywood é uma fusão das palavras Bombaim (agora Mumbai) e Hollywood, e se refere à produção de filmes em hindi na Índia.

²² Termo extraído da culinária indiana para nomear um tempero que é a junção de outros tantos.

Uma informação importante a ser considerada é que, no que diz respeito à indústria cinematográfica na Índia, Bollywood não está sozinha. Existem várias outras indústrias cinematográficas em diferentes regiões do país, cada uma com suas próprias características e particularidades. Nesse sentido, torna-se evidente uma abordagem distintiva do cinema indiano na cultura cinematográfica da Índia, frequentemente caracterizada pelo rótulo de "indianidade". Essa abordagem única se reflete tanto em sua estética quanto em seu conteúdo, com influências diretas provenientes de tradições como o drama sânscrito, teatros folclóricos e até mesmo desenhos em pergaminhos (Schulze 1995). Cabe ressaltar que a popularidade do cinema indiano entre o público indiano está relacionada ao fato de que as pessoas frequentam o cinema em busca de entretenimento. Isso ocorre porque o entretenimento é enfatizado devido às demandas culturais do povo indiano, que busca nas produções cinematográficas elementos que reflitam sua própria cultura e também busque uma forma de distração. No entanto, é importante destacar que existe uma classificação que distingue filmes “artísticos” dos “comerciais” (Perez Júnior, 2012).

Além da regionalização, outro critério muito utilizado para a classificação da filmografia indiana é a divisão entre filmes “comerciais” e “artísticos”. Há, ainda, o chamado “terceiro cinema”, que une características de ambos os anteriores, como técnicos contratados do circuito industrial e um orçamento ligeiramente mais alto, por um lado, e um maior experimentalismo e preocupação com questões sociais, por outro. O termo “cinema paralelo” também é utilizado, com tendência a ser compreendido como sinônimo das duas últimas categorias citadas, o “cinema de arte” mais o “terceiro cinema”. Essa pluralidade é um ponto muito importante para compreendermos o cinema indiano. O aspecto histórico também é relevante, pois a Bollywood dos anos 1950 não é a mesma dos anos 1980, sendo que o mesmo se aplica aos demais circuitos regionais. Haja vista essa gigantesca produção, é possível que encontremos toda uma relevante filmografia com características afins e que, no contexto geral, represente apenas um dentre esses diversos segmentos da produção indiana. (IDEM, 2012)

É nos anos 1940 que o cinema indiano começou a consolidar-se como um entretenimento popular, marcado pela atmosfera da independência da Índia, e essa época ficou conhecida como a "era de ouro" do cinema indiano (Ballerini, 2009). Com a Partição em 1947 e o crescimento do nacionalismo, surgiram oportunidades para que novas produtoras independentes pudessem criar seus filmes e ganhar reconhecimento internacional.

Além disso, os produtores poderiam trabalhar com mais liberdade, uma vez que o cinema já não precisava mais enfrentar as restrições impostas pelos britânicos. Após a retirada das últimas tropas britânicas do país, os indianos puderam reconstruir sua

identidade, eliminando os vestígios dos princípios britânicos que consideravam as culturas indianas imorais. Isso incluiu a remoção do que era considerado imoral e obsceno nas artes, no cinema e na literatura indiana (Silva, 2015).

A partir dos anos de 1950, o cinema indiano começou a incorporar elementos mais "mundanos" (Perez Júnior, 2012), atrelando-se a componentes religiosos. Nos anos subsequentes, os cineastas contemporâneos passaram a explorar temas relacionados a castas, condições sociais, políticas e culturais em suas produções cinematográficas, adicionando nuances mais realistas e estimulantes. Atualmente, o cinema indiano mantém uma posição consolidada e atrai espectadores em diversas partes do mundo, graças às suas características específicas da arte cinematográfica. Além disso, a era da tecnologia permite que esses filmes sejam veiculados em plataformas de streaming, ampliando seu alcance e possibilitando que mais espectadores se encantem com a rica diversidade cultural e criatividade dos cineastas indianos ao longo do tempo.

5.1.1 O cinema pós-colonial

A história do cinema pós-colonial, especificamente aqui, refere-se ao período de desenvolvimento do cinema em países que foram colonizados anteriormente e conquistaram sua independência dos poderes coloniais.

Enquanto estavam sob o domínio colonial da Inglaterra, as produções cinematográficas enfrentaram limitações na criação de seus roteiros devido à censura.

Isso pode explicar o fato de muitos do período colonial serem recorrentes e consistiram em refilmagens com temas baseados em épicos indianos.

Após conquistarem a independência, iniciou-se um período de transição no cinema do país. Ficou evidente que novos temas estavam sendo explorados, incluindo preocupações sociais e as complexas atmosferas políticas e culturais no país. Muitos cineastas indianos buscaram retratar as realidades enfrentadas no período pós-colonial, destacando o nacionalismo e as lutas pela liberdade e justiça em suas produções. Esse movimento tornou-se conhecido na Índia pós-colonial como “Realismo Social” (Ahmed, 2015). Nessas produções, já era possível visualizar a representação de uma sociedade confrontando os desafios legados pelos colonizadores, como as desigualdades sociais e as lutas do povo, especialmente da população rural, pela sobrevivência em uma nação recém-independente. Nesse contexto, os temas explorados nas produções audiovisuais

indianas se entrelaçaram com as produções do cinema regional, que já estavam em grande número, ultrapassando a chamada “era de ouro” do cinema indiano (Ballerini, 2009). Filmes de diversas línguas e regiões do país se multiplicaram, revelando as culturas distintas e refletindo os anseios e preocupações de cada comunidade em seu próprio território. A partir desse ponto, tornou-se possível compreender as especificidades de cada povo em diferentes partes do mesmo país, uma vez que cada produção cinematográfica carregava consigo as particularidades e características de uma rica diversidade cultural. Isso, por sua vez, contribuiu para a preservação das identidades regionais no contexto pós-colonial.

O cinema pós-colonial indiano desempenhou um papel fundamental na construção e fortalecimento da identidade nacional, visto que neste período ocorreu o resgate e a promoção da preservação das culturas regionais, bem como a amplificação das vozes das comunidades colonizadas. No decorrer da década de 1970, observamos uma mudança significativa na indústria cinematográfica nacional, influenciada em grande parte pela cultura popular. Isso resultou na ascensão do cinema comercial, com destaque para a produção em sua maioria proveniente de Bollywood, tornando-se uma característica distintiva e marcante dessa indústria em particular. Os filmes de Bollywood conquistaram popularidade tanto na Índia quanto no exterior, caracterizando-se por suas histórias românticas, músicas cativantes e danças envolventes. Apesar de terem sido alvo de críticas devido à sua falta de realismo social, os filmes de Bollywood desempenharam um papel significativo na indústria cinematográfica indiana, atingindo um público amplo e diversificado. Ele tem servido como uma plataforma para promover espaços de reflexão e debate sobre o crescimento e os desafios ainda enfrentados pela sociedade pós-colonial, alimentando a esperança de uma visão mais diversa e inclusiva no mundo cinematográfico.

Refletindo sobre as produções cinematográficas indianas contemporâneas, é evidente que os desafios sociais ainda são temas recorrentes nessas produções, abordando questões como casta, religião, feminismo e migração. Cineastas como Deepa Mehta, SS Rajamouli e Mira Nair exploram esses temas em suas obras, oferecendo uma reflexão profunda e estimulando a reflexão sobre as preocupações da sociedade contemporânea de maneira abrangente.

O cinema indiano contemporâneo ganhou reconhecimento internacional nos últimos anos, com filmes sendo indicados para diversas premiações em festivais ao redor do mundo.

No próximo tópico, abordaremos a produção de Ramin Bahrani para destacar seu estilo de

fazer cinema. Os pontos que foram planejados se concentraram principalmente em como o americano-iraniano produziu um filme com temática indiana. É relevante destacar que a fonte de inspiração para essa adaptação foi criada por um indiano e também por um amigo próximo de Bahrani.

5.1.2 O cinema de Ramin Bahrani: estética e enredo

Nascido em 6 de março de 1975 na Carolina do Norte, Ramin Bahrani é filho de pais imigrantes iranianos e é reconhecido como produtor e diretor cujas obras cinematográficas exploram questões sociais e políticas contemporâneas. Seu foco principal recai sobre os temas dos imigrantes e das pessoas marginalizadas pelo sistema. Na Universidade de Columbia, localizada em Nova Iorque, Ramin Bahrani cursou cinema e conquistou o diploma de mestrado em Belas Artes e Direção de Cinema. Em seus primeiros trabalhos, que englobam tanto longas metragens quanto documentários, é possível notar temas centrais relacionados à identidade e aos desafios de sobrevivência. Seu primeiro longa — metragem exibido nos cinemas é o filme *Man Push Cart* (2005), onde atuou não apenas como diretor, mas também como roteirista. A trama narra a história de Ahmad, um imigrante paquistanês que era considerado uma estrela do rock em seu país. Ele decide mudar-se para Nova Iorque junto com sua esposa e filho, com o objetivo de conquistar o reconhecimento internacional. No entanto, a sua vida é subitamente transformada por uma tragédia após a morte da sua esposa, o que o impede de cuidar do seu filho, devido à intervenção da sua sogra. Ahmad é então confrontado com um drama em sua busca pela sobrevivência. Agora, ele se encontra morando e trabalhando em um carrinho que é empurrado pelas ruas. As imagens e o enredo de um drama familiar, que traçam a jornada pessoal e solitária do personagem em busca de sua resiliência, destacam-se como a narrativa de Bahrani é marcada por sua simplicidade e encantamento. O sentimento de pertencimento e a busca pela independência financeira são elementos proeminentes na trama, especialmente no contexto de um imigrante islâmico em Nova Iorque após os eventos de 11 de setembro. O filme foi amplamente elogiado pela sua abordagem realista e sensível às experiências dos imigrantes.

Ao longo de sua carreira até os dias atuais, Bahrani acumulou vários prêmios em diversas categorias. Algumas de suas produções, incluindo colaborações na produção, roteiro, direção e edição, englobam filmes como *Man Push Cart* (2005), *Chop Shop* (2007), *Adeus* (2008), *A Qualquer Preço* (2012), *Trabalhando Para o Inimigo* (2014), *99 Casas*

(2014), *Sócrates* (2018), *Fahrenheit 451* (2018), *Treadstone: : T01* (2020), *Treadstone* (2020), *Entre Águas* (2021), *7 Prisioneiros* (2021), *O Tigre Branco* (2021), *Joyland* (2022), *Os Últimos Dias de Ptolomeu Grey: : T01* (2022).

Sua característica distintiva é a criação de produções no estilo Indiewood²³ e streaming digital, explorando as temáticas mencionadas acima. Ele iniciou sua carreira produzindo filmes independentes que abordavam questões sensíveis, sempre incorporando a dimensão cultural dentro de um contexto americano. Isso gerou expectativas entre um público consumidor desse tipo de narrativa e do seu estilo realista.

Filmagens em cenários externos, diálogos dinâmicos, o uso de atores e figurantes, o que muitas vezes faz o trabalho parecer ‘amador’ ou improvisado. São esses elementos que moldam a estética dos filmes [de Bahrani], e por sua vez, sinalizam de forma implícita para o público um tipo de autenticidade alinhada com outros modos históricos de “realismos” cinematográficos (...). (Miner, 2021, tradução nossa).

Com seu estilo realista, representando cenas ambientadas em espaços abertos e captando os sons do ambiente externo, Bahrani cria uma atmosfera de trabalho cuidadosa e minuciosa, proporcionando uma sensação evidente de estarmos observando a realidade.

O cineasta acumula vários prêmios e indicações incluindo o Independent Spirit Award e o prêmio Someone to Watch no Festival de Cinema de Independent Spirit. Ele é considerado um dos cineastas independentes mais talentosos e influentes de sua geração, com uma filmografia que aborda de forma perspicaz as complexidades da condição humana e da sociedade contemporânea. Partindo disso, surge uma pergunta: qual o local de fala do cineasta na construção do filme em questão? Inicialmente, é fundamental destacar que, nas obras do cineasta, o tema da diáspora sempre desempenha um papel central, como exemplificado no filme *Man Push Cart* (2005), descrito anteriormente. Além disso, é relevante considerar que Ramin Bahrani é filho de iranianos, o que lhe confere uma perspectiva única sobre a experiência de ser percebida como "o Outro"²⁴ (conforme descrito por Said, 2007). O cineasta compartilha os desafios ao filmar na Índia, porém, observa que "foi a primeira vez em minha carreira que eu olhei ao meu redor e todo mundo parecia comigo, e então eu me senti à vontade lá"²⁵. Vale ressaltar que ele dedicou três anos à edição do filme.

²³ Termo para designar filmes que foram feitos de forma independente, sem a necessidade do estúdio de Hollywood.

²⁴ Ressalto a nacionalidade de americano-iraniano de Bahrani, reconhecendo a individualidade e diversidade do povo oriental.

²⁵ Entrevista concedida ao American Cinematheque. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=--7BTWpSMoo>. Acesso em 15 de julho de 2023.

O conceito de "lugar de fala" diz respeito à posição social, experiências e perspectivas únicas que uma pessoa possui em virtude de sua identidade e vivências. Envolve o reconhecimento de que grupos diversos experimentam desafios e experiências singulares na sociedade, o que, por sua vez, pode resultar em uma compreensão diferenciada das questões e problemas que enfrentam. No contexto da criação cinematográfica, o lugar de fala do cineasta pode exercer uma influência direta na concepção, estrutura e apresentação do filme. As experiências pessoais, valores, crenças e identidades do cineasta têm o potencial de moldar a narrativa, a escolha de temas, o desenvolvimento dos personagens e a abordagem geral da obra. Nesse sentido, é essencial que os cineastas estejam conscientes de sua própria posição e perspectiva, tomando cuidado para evitar a perpetuação de estereótipos, a apropriação cultural ou a imposição de suas visões sobre grupos marginalizados.

A prática de escuta ativa, pesquisa minuciosa e colaboração com membros das comunidades representadas no filme pode desempenhar um papel crucial na garantia de uma representação autêntica e inclusiva. No caso do filme aqui analisado, é relevante mencionar que o próprio autor do romance esteve envolvido na elaboração do roteiro e acompanhou o processo de filmagem. Além disso, é importante ressaltar a contribuição da atriz indiana Priyanka Chopra, que desempenha um papel duplo como produtora e atriz, dando vida à personagem Pinky.

Podemos observar uma abordagem estética distinta na criação de *O Tigre Branco*, já que, ao contrário de suas primeiras incursões como cineasta independente, Ramin Bahrani produziu este filme com o respaldo financeiro da plataforma de streaming *Netflix*. Além disso, o elenco conta com nomes amplamente conhecidos pelo público mundial, como a atriz indiana Priyanka Chopra, que interpreta o papel de Pink, e o talentoso ator indiano Rajkummar Rao, que dá vida à Ashok. Vale destacar que todo o elenco do filme é composto por atores indianos, incluindo os figurantes, e Priyanka Chopra também desempenhou um papel significativo na produção do filme. Em uma entrevista concedida à *BBC ASIAN NETWORK*, a atriz relata que havia lido o romance quando foi lançado em 2008 e ficou interessada na história. Ela disse: "Então, quando soube que o livro estava sendo adaptado, pedi a um dos meus agentes que oferecesse meus serviços, mesmo sabendo que a personagem configuraria um papel secundário. No entanto, no filme, meu personagem recebeu um desenvolvimento muito mais amplo em comparação com o que estava no romance"²⁶.

²⁶ Entrevista concedida a BBC ASIAN NETWORK. Disponível em:

Conforme mencionado anteriormente, nas linhas seguintes conduziremos uma análise comparativa entre o romance *O Tigre Branco* e sua adaptação homônima, com o objetivo de identificar como o meio cinematográfico utiliza procedimentos de construção de imagens para dar vida à narrativa original da obra literária. Esta análise será realizada sob uma perspectiva comparativista.

6 O PROCESSO DE (RE) LEITURA: APONTAMENTOS SOBRE TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO

Na literatura, construímos significados à medida que lemos, frequentemente acrescentando elementos à narrativa, muitos dos quais surgem na imaginação do leitor. No cinema, esses elementos já estão presentes, "prontos", mas são moldados pelo olhar do diretor, que, junto com sua equipe, trabalha coletivamente para dar vida ao produto que se vê na tela. Portanto, "o livro e o filme nele baseados são como dois extremos de um processo que comporta alterações em função da encenação da palavra escrita e do silêncio da leitura" (Xavier, 1983, p. 62). Nesse sentido, a relação entre o romance e sua adaptação cinematográfica envolve uma transformação de elementos narrativos em uma forma de expressão de uma mídia para outra.

A tradução desempenha um papel significativo como ferramenta de difusão do conhecimento de forma global. Partindo disso, se faz de suma importância entendermos que o ato de traduzir não se limita a uma espécie de reprodução de um texto em uma língua para outra língua. Dessa maneira, entendemos que se faz necessário uma melhor compreensão do papel do tradutor e o quão importante é sua atuação para garantir ao leitor que o documento traduzido se faça compreendido, transmitindo o real intento do texto primeiro.

Entendemos que a tarefa em traduzir um romance pode ser um processo labiríntico que vai além do ato de transpor palavras de uma língua para outra. O processo envolve, entre outras questões, a interpretação e aspectos literários, bem como as intenções do autor ao construir sua obra. Por tanto, ao tradutor lhe confere não apenas transpor palavras de uma língua a outra, mas também transmitir representações de significados, sendo uma espécie de mediador no que envolve o processo de transmissão de significados do autor, assim, "Cabe ao tradutor assumir a responsabilidade pela produção de significados que realiza e pela representação do autor a que se dedica" (Arrojo 2003, p.103). Para a autora, se faz importante que o tradutor reconheça a sua responsabilidade pela representação do autor sem manter a integridade do pensamento original. É importante entender que o tradutor não é apenas como um mediador linguístico, mas um intérprete cultural que deve respeitar a intenção do autor.

As adaptações exercem uma incumbência primordial no mundo das artes, estabelecendo conexões não apenas entre diferentes obras, mas também entre várias formas

de expressão artística. Nesse contexto, Hutcheon (2013) enfatiza a importância de compreender o texto original (hipotexto) ao conceituar uma obra como adaptação. Segundo a autora, esse processo intertextual envolve tanto a transformação quanto a preservação do texto original, e as escolhas feitas pelo diretor não devem ser simplesmente consideradas idênticos, mas sim produtos independentes que se inspiram na fonte do texto original. Dessa forma, “a adaptação deve dialogar não só com o texto original, mas também com seu contexto, [inclusive] atualizando o livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores neles expressos” (Xavier, 1983, p. 62). Os vínculos entre os textos — romance e filme — não devem ser hierarquizados ou privilegiar um em detrimento do outro. Compreendemos que a obra cinematográfica é uma parte do processo na perspectiva do diretor em relação ao texto fonte. Portanto, a obra cinematográfica é uma parte do processo na perspectiva do diretor em relação ao texto original, condicionada a contar uma história por meio de imagens em movimento. Uma outra perspectiva sobre o conceito em questão é oferecida por Robert Stam (2008), que enfatiza a importância de analisar o contexto histórico e cultural no qual as produções científicas se desenvolvem, assim como as influências dessas produções pela recepção cultural. Segundo Stam (2008, p. 38) “é a historicidade das próprias formas, a maneira pela qual as escolhas estilísticas em termos de gênero, voz e ponto de vista ressoam o que a translinguística chama de 'avaliações sociais'”. Compreender as adaptações como uma fonte de novas perspectivas que têm o potencial de atingir diferentes públicos é essencial. Nesse contexto, é importante considerar que a relação intersemiótica implica em transformações e interpretações da obra fonte. Portanto,

Frequentemente, questões sobre fidelidade para com o texto-fonte e sobre a adequação da transformação não são relevantes, simplesmente porque a nova versão não substitui o original. Mas, independente da maneira como nós olhamos a relação entre o texto fonte e o texto-alvo e interpretamos a forma e as funções do novo texto, nós também nos indagamos de que maneira a intermedialidade influencia nossa recepção do texto-fonte. (CLÜVER, p.17-18)

O filme não pode reproduzir com precisão a experiência de leitura do romance, pois possui características próprias e específicas ao seu meio. Elementos narrativos podem ser condensados, omitidos ou alterados para se adequarem à duração do filme. Nesse contexto, “no caso de traduções intersemióticas, alguns leitores fascinam-se com as soluções encontradas, enquanto outros podem ver nisso como a melhor demonstração das diferenças essenciais entre os vários sistemas de signos” (Clüver, p. 43). Além disso, a interpretação visual dos personagens, locações e eventos pode distanciar aquilo que os leitores imaginam.

Conseguimos compreender a relação intersemiótica entre o romance e a adaptação cinematográfica como um processo criativo que implica na transposição e (re)criação da obra literária em uma nova forma de expressão artística, conforme destacado por Hutcheon (2013). Quando uma obra escrita é adaptada para o meio audiovisual, o diretor se dedica a traduzir um sistema de signos para outro, o que envolve uma criação de significados que se ajustam de forma mais adequada à narrativa cinematográfica, partindo do universo fictício do romance. Portanto, “o texto ou filme ‘original’ constitui como a ‘fonte’ da recém-formada configuração midiática, cuja formação baseia-se num processo obrigatório de transformação midiática específico a uma mídia.” (Rajewsky, p. 59, 2012).

Charles Sanders Peirce é uma figura frequente nos estudos de adaptação cinematográfica, visto que ele é considerado o fundador da linha de pensamento semiótico norte-americano e se dedicou a aprofundar a compreensão dos signos. Segundo o autor, os signos podem representar qualquer objeto e transmitir sinais em qualquer lugar e situação (Peirce, 1975). Portanto, ao percebermos um signo e, por meio disso, estabelecemos uma relação com outro signo, estamos efetuando um processo de tradução, editando um pelo outro. É com base nessas ideias que podemos contextualizar a linguagem em uma análise crítica, levantando considerações que se inserem em uma mediação linguística. Portanto, um signo pode ser qualquer objeto e pode assumir várias formas, manifestando-se em diferentes lugares, como no cinema, teatro, comerciais de televisão, animações de TV e em qualquer outro contexto onde possa estar presente. A responsabilidade de interpretá-lo recai sobre nós. O autor, então, categoriza os signos em uma tríade, denominada de representamen (algo que atua como signo para quem o identifica), objeto (referido como o próprio signo) e interpretante (o resultado da interpretação do signo). Nesse sentido, o processo de perceber o objeto e compreendê-lo é chamado de semiose. Partindo desse pressuposto e compreendendo que a relação entre literatura e cinema é de natureza semiótica, o que se evidencia entre essas duas formas artísticas quando se interligam são os processos de transmutação. De maneira geral, quando essas duas formas de expressão se encontram, ocorre um novo processo de configuração, uma significação que já não se limita a cada uma delas isoladamente, mas sim a um híbrido que envolve ambos. Dessa forma, o resultado desse processo pode ser considerado tanto semiótico quanto intersemiótico, representando a interação entre dois objetos distintos que se entrelaçam e culminam na criação de um novo produto. Além disso, quando discutimos adaptação, inevitavelmente abordamos o tema da intertextualidade. A intertextualidade nos auxilia na construção de significados que transcendem a obra em si. No livro intitulado *Intertextuality Today* (2011),

Graham Allen reforça que "os estudos da adaptação têm sua origem precisamente no estudo da relação intertextual no filme com a literatura" (Tradução nossa)²⁷. Observe-se que a escolha do nome do personagem principal feita pelo autor do romance faz referência a um épico indiano, pois Balram é o nome do irmão mais velho de deus Krishna, a quem ele dedicou sua lealdade e veneração²⁸.

Ao longo do romance, surgem diversas referências que podem ser interpretadas de várias maneiras relacionadas ao cotidiano da classe trabalhadora indiana. Isso fica evidente na passagem em que o protagonista menciona: "permanecem escravos porque não podem enxergar a beleza que há no mundo" (p. 48), citando um trecho de um poema de Iqbal²⁹, um renomado poeta muçulmano de língua Urdu. É importante destacar essa menção, pois demonstra que o personagem possui conhecimento em literatura e a utiliza como parte de sua reflexão para compreender seu lugar na sociedade desprivilegiada. É recorrente na fala do personagem fazer referência ao poeta Iqbal, a quem ele considera um homem sábio e cujas obras ele vê como relíquias. Além disso, outras referências às obras de Iqbal são frequentemente mencionadas nesse contexto, o que nos leva a uma análise mais aprofundada.

Outra possível referência é a passagem em que o próprio Balram intitula sua história como "A autobiografia de um indiano meio cru" (p. 17), apontando a ideia de um possível livro que narraria a jornada de sua vida, o que cria um efeito de metalinguagem. Embora não tenhamos encontrado registro disso como uma obra real, é interessante notar que existe um livro no gênero biográfico escrito pelo autor indiano Nirad C. Chaudhuri em 1951, intitulado *A autobiografia de um indiano desconhecido*, em que o próprio autor narra sua trajetória mental e intelectual desde o nascimento até a vida adulta.

Outra forma de intertextualidade presente no romance é a crítica social. Adiga utiliza elementos da tradição literária indiana³⁰ para abordar questões contemporâneas, tais como desigualdade social, corrupção e exploração econômica. Ele se inspira em obras indianas clássicas, como os épicos consagrados, a exemplo do *Mahabharata* e do *Ramayana*, empregando-os com um tom irônico para explorar temas universais e fornecer uma crítica da sociedade indiana moderna. Essas referências enriquecem a narrativa,

²⁷ Adaptation studies has its origins precisely in the study of film's intertextual relationship to literature.

²⁸ Segundo a tradição no texto dos Puranas, Balram (também conhecido como Balarama) é venerado como um avatar supremo.

²⁹ Grande nome na poesia de língua Urdu no sul da Ásia.

³⁰ Frequentemente o autor recorre a tradição filosófica e religiosa da Índia, para se fazer entender a cultura indiana. Autores como Salman Rushdie e Arundhati Roy recorrem a tal elemento literário em suas obras, classificadas como indo- inglesa.

aprofundando a compreensão da apresentação dos personagens e fornecem uma crítica social mais ampla da Índia. A intertextualidade nos ajuda a perpetuar uma história, permitindo que ela seja apreciada por novos públicos e compreendida em épocas diferentes. Portanto, destacamos a importância da adaptação e do diálogo intertextual que ela possibilita, renovando e preservando histórias sob novas perspectivas. É fundamental ressaltar que quando um texto literário é adaptado para outra mídia, ele ganha uma nova leitura, atraindo novos públicos e provocando diferentes interpretações.

O processo de adaptação envolve uma relação entre os textos e como as adaptações transmidiáticas incorporam informações desse texto para o processo de adaptação, recorrendo aos usos dos recursos específicos da linguagem cinematográfica. Além disso, a perspectiva do adaptador desempenha um papel significativo nesse processo, resultando em uma nova interpretação do texto adaptado que é transmitido através de uma lente diferente. Essas mudanças são inevitáveis devido às particularidades do processo de adaptação utilizado por essa nova interpretação.

6.1 O FILME: UMA ANÁLISE COMPARATIVA

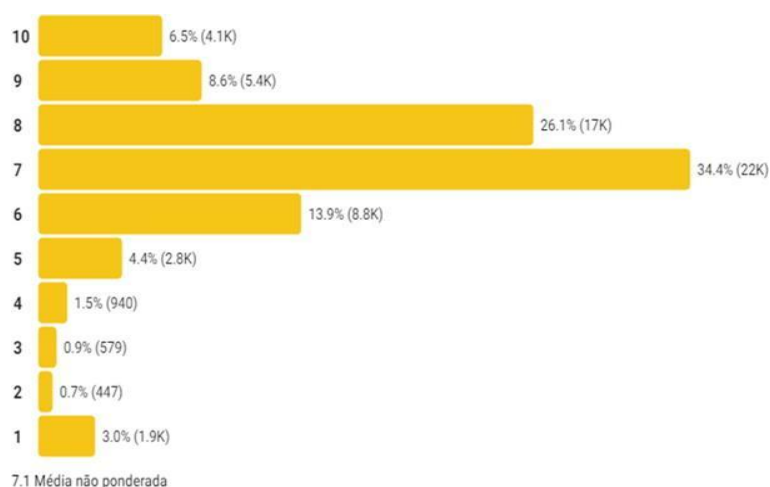
Com uma diferença de treze anos desde a publicação do romance original, Ramin estreou o filme em parceria com a plataforma de *streaming Netflix*, como uma produção indo-americana. O filme recebeu uma indicação ao Oscar em 2021 na categoria de melhor roteiro adaptado com a duração de 120 minutos. O elenco principal inclui Adarsh Gourav como Balram, Rajkummar Rao como Ashok e Priyanka Chopra como Pink, com todo o elenco composto por indianos, assim como a maioria da equipe de direção.

Examinamos a recepção do filme pelos espectadores, utilizando percentagens obtidas de um site de cinéfilos, onde os espectadores compartilharam suas avaliações após assistir ao filme. Nas Figuras 1, 2 e 3 estão apresentados os percentuais de classificação, segundo avaliações dos espectadores, em uma escala de 0 a 10. Os dados foram obtidos a partir do portal de avaliações de produções cinematográficas IMDb. Para manter a confiabilidade das avaliações, são utilizadas médias ponderadas ao invés de média simples. Na Figura 1, como podemos observar em média, 22.000 (vinte e dois mil) expectadores avaliaram o filme *O Tigre Branco* com nota 7 (sete), o que representa um percentual de 34,4% de um total de 63.966 (sessenta e três mil novecentos e sessenta e seis) espectadores.

Quando consideramos apenas os espectadores indianos (Figura 2), observamos que

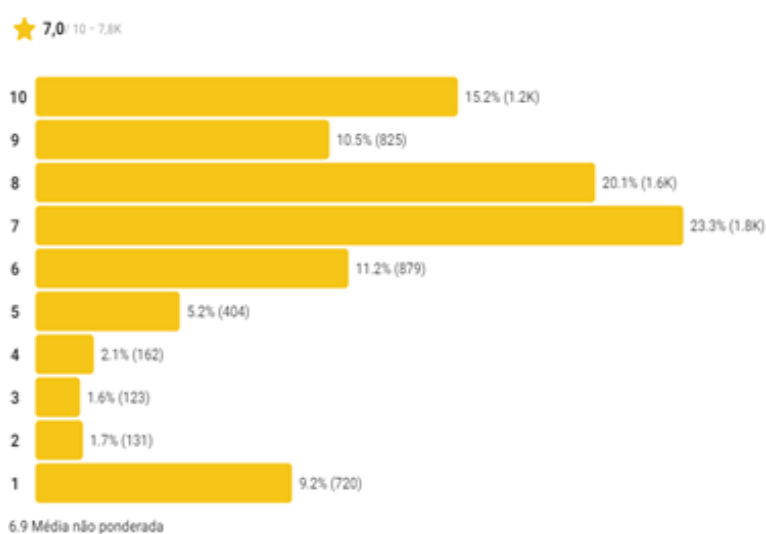
1.800 (mil e oitocentos) o avaliaram com nota 7 (sete), e 1.600 (mil e seiscentos) com nota 8 (oito), em um total de 7.844 (sete mil oitocentos e quarenta e quatro) espectadores. Já para os espectadores, as avaliações com notas 7 (sete) e 8 (oito), em média, foram próximas com aproximadamente 1.100 (mil e cem) espectadores de um total de 3.281 (três mil duzentos e oitenta e um) espectadores, como podemos observar na Figura 3.

Figura 5 - Gráfico informativo da classificação do filme o Tigre Branco segundo avaliações dos espectadores.



Fonte: Extraído do site IMDb³¹, em julho de 2023.

Figura 6 - Gráfico informativo da classificação do filme o Tigre Branco segundo avaliações dos espectadores indianos.

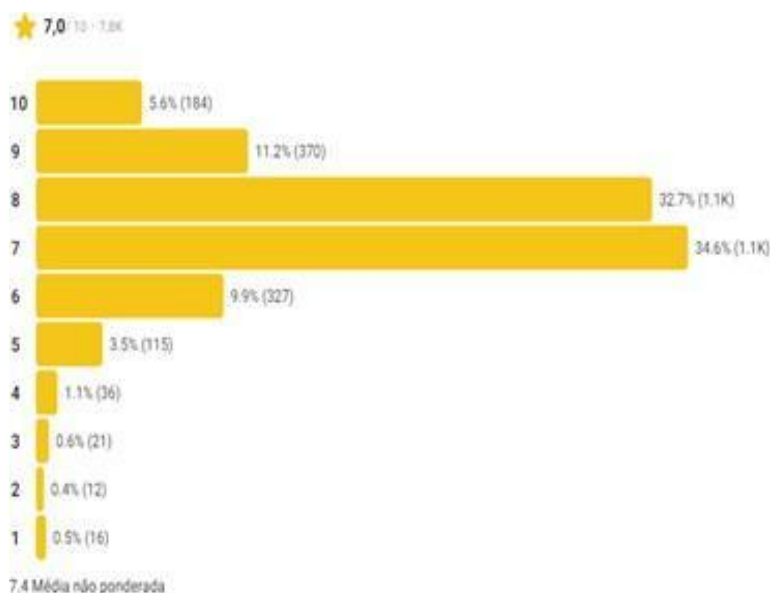


Fonte: extraído do site IMDb³², em julho de 2023.

³¹ https://www.imdb.com/title/tt6571548/ratings/?ref_=tt_ov_rt

³² https://www.imdb.com/title/tt6571548/ratings/?ref_=tt_ov_rt

Figura 7 - Gráfico informativo da classificação do filme o Tigre Branco segundo avaliações dos espectadores brasileiros.



Fonte: extraído do site IMDb³³, em julho de 2023.

O filme entrou para a lista dos 10 filmes mais assistidos em 64 países durante o mês de estreia, alcançando uma audiência de 27 milhões de espectadores (Miner, 2021). Foi lançado simultaneamente em inglês e hindi na plataforma, seguindo a prática de muitos outros filmes disponíveis no streaming.

Como podemos observar, houve uma maior limitação do filme pelo público brasileiro em comparação ao público indiano. Não tenho a intenção de realizar uma análise estatística detalhada neste momento, mas sim de fornecer informações, conforme planejado por Ballerini (2009), que sugere que o público indiano tende a consumir filmes que retratam aspectos culturais do país de forma leve e descontraída, o que contrasta com o objeto de estudo em questão. É importante destacar que o filme *O Tigre Branco* é dirigido e roteirizado por um americano, embora tenha contado com a colaboração direta do autor do romance. No entanto, como mencionado anteriormente, o estilo cinematográfico de Bahrani é marcado por características realistas e pela abordagem de temas sensíveis.

Historicamente, o espectador indiano costuma buscar nas telas a representação da tradição religiosa e cultural de seu país, com um apelo popular. Mesmo que haja uma busca por referências no cinema ocidental, a tendência é que o cinema indiano se concentre em

³³ Ibidem

retratar seu próprio povo, atendendo a uma ampla gama de públicos culturais (Bose, 2007).

Em uma das entrevistas concedidas sobre o filme, Bahrani afirma que seu processo de amadurecimento ao longo do tempo foi fundamental para a composição do filme. Ele observa que o estilo do filme foi diferente do que ele já havia feito antes, dizendo: "Eu nunca tinha feito nada totalmente assim, mas eu queria que fosse fiel ao livro. De certa forma, estou muito feliz por não ter tido a chance de fazê-lo quando o livro foi lançado em 2008, porque se alguém tivesse me dado o dinheiro para fazer o filme naquela época, eu teria cortado muitos elementos, teria feito uma versão muito mais reduzida, e isso seria uma pena"³⁴.

Com base no que foi exposto, iniciaremos a análise de algumas cenas que consideramos de grande importância para a compreensão desta produção, identificando os possíveis exemplos do percurso do personagem principal em busca de sua ascensão da Escuridão à Luz.

No filme, a trama é narrada pela perspectiva do personagem principal, assemelhando-se ao romance de Aravind Adiga, portanto, compartilha as mesmas características da jornada de Balram.

Livro e filme estão distanciados no tempo: escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar, que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro.

(XAVIER, 2003, p. 62)

A cena inicial apresenta o atropelamento de uma criança que, assim como o protagonista, é produto da Escuridão, o que imediatamente causa um impacto no espectador. Entretanto, o próprio narrador confirma que "isso não é uma maneira adequada de começar uma história" (2min,05). Logo em seguida, somos conduzidos às cenas seguintes, nas quais são mostradas diversas reflexões indianas, pois, como o narrador menciona, "é um traje antigo na Índia começar uma história com uma oração" (2min,06). A narrativa cinematográfica nos apresenta uma Índia muito diferente daquele em que estamos habituados a ver em outras produções, que frequentemente retratam o país de forma colorida e ignoram a existência de seus problemas sociais. Nessa cena, vemos a personagem Pinky dirigindo um carro sob o efeito de bebida alcoólica, com seu marido ao

³⁴ Entrevista concedida ao American Cinematheque. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-7BTWpSMoo>. Acesso em 15 de julho de 2023.

lado rindo da situação, enquanto Balram, fantasiado como um marajá³⁵, está apreensivo no banco de trás. A câmera focaliza as estátuas de bronze de Gandhi, mostra um carro indo na contramão, focaliza uma vaca no meio da rua e, em seguida, mostra uma família da "escuridão" antes de focar no atropelamento. É nos primeiros minutos que percebemos a intenção de retratar uma Índia rica, problemática, religiosa, pobre e corrupta. A trilha sonora³⁶ do filme acompanha essas sequências, transmitindo uma atmosfera festiva que contrasta com as imagens mostradas.

Figura 8 - Cena da estátua de bronze de Gandhi (Quadro 1), personagens no carro (Quadro 2), carro na via contrária (Quadro 3), vaca na via pública (Quadro 4), família em situação de rua (Quadro 5) e atropelamento da criança (Quadro 6).



Fonte: Retirada do filme O Tigre Branco, 2021 disponível na *Netflix*.

Nesta proposição, observamos que o diretor utiliza a técnica do *deslocamento* de

³⁵ Título dado às antigas civilizações nobres da Índia.

³⁶ A música em questão é "Mundian to Bach Ke (Beware of the Boys)" do DJ britânico-indiano Panjabi MC.

cena, comum no meio audiovisual, onde um evento que normalmente ocorreria mais adiante na história é apresentado no início. Nesse contexto, a posição nos mostra a cena de atropelamento, mas não segue adiante para revelar seu desfecho, deixando essa informação ao longo do filme. É também, nas cenas iniciais que podemos perceber a aparição do *voz-over* (Fischer, 2012), técnica também conhecida como fora de cena, ou seja, “sobrepõe à imagem e comenta a cada momento” (XAVIER, 1996, p. 68).

A narração em *voz-over* é empregada nas cenas iniciais da história, uma vez que Balram atua como o narrador de sua própria jornada. Essa técnica é recorrente ao longo da produção, sendo usada para relatar as lembranças do personagem em diversos momentos.

Nesse contexto, os planos alternam entre cenas que nos apresentam a Índia e seus desafios sociais, e momentos em que Balram redige um e-mail, diferentemente do romance, onde ele escreve uma carta para o primeiro-ministro da China, Wen Jiabao. Acreditamos que o filme incorpora elementos visuais para ilustrar a visão da Índia descrita por Adiga no romance.

Na adaptação, fica-nos perceptível o quão a intensidade e dramaticidades relatados no romance. O diretor utiliza recursos visuais para retratar uma Índia situada entre a Luz e a Escuridão, valendo-se das cores e da composição de cenas com o objetivo de revelar ao espectador um aspecto menos comum do país, diferente das produções de Bollywood, conhecido por seus elementos peculiares, como dança, música, cores vibrantes e atuações por vezes exageradas, conforme Ballerini (p. 43, 2009).

6. 2 ASPECTOS URBANO X RURAL

Selecionamos duas cenas para realizar uma análise mais aprofundada da composição da *mise-en-scène* do filme, de modo a entendermos como Bahrani demonstra a Índia das aldeias e a Índia urbana, fazendo uma contraposição entre os cenários descritos no romance e sua construção no filme.

Nessas cenas escolhidas, fica evidente o uso do contraste de cores para representar cada ambiente, sendo a cor um elemento narrativo essencial nesse contexto.

Figura 9 - Cena de uma casa na aldeia de Laxmangarh.



Fonte: *Print* de tela do filme *O Tigre Branco*, submetido a ferramenta Adobe Color.

Partimos dessa cena para ilustrar como o significado é construído através de alguns elementos do ambiente. Conforme descrito no romance, a aldeia de Laxmangarh está localizada na zona rural e é retratada como "a típica aldeia paradisíaca da Índia" (p. 26), onde as "crianças — franzinas demais para sua idade, todas elas com uma cabeça desproporcional" (pág. 27). Na composição acima, é evidente que a intenção de representar a aldeia descrita no romance se manifesta através do uso de cores neutras em um espaço aberto, com o chão de terra batida apresentando ressonâncias de baixa intensidade. Percebe-se que o ambiente ocupa todo o quadro, destacando o cenário externo e a luminosidade do céu em destaque.

Nesse contexto, a paleta de cores sugere uma atmosfera monótona e sombria, elementos que estão descritos na obra literária. Essa cena simboliza o ambiente onde Balram foi criado junto com sua família, sendo apenas mais uma criança na aldeia, sem perspectivas de ascensão social, vítima de um sistema cruel, entregue à própria sorte, como tantos outros.

A próxima cena será representada sob a perspectiva da montagem do ambiente que ocorre na sala da casa de Pinky e Ashok, um ambiente amplo e refinado.

Figura 10 - Cena da sala da cada de Pinky.



Fonte: *Print* de tela do filme *O Tigre Branco*, submetido a ferramenta Adobe Color.

Uma vez estabelecido como o primeiro motorista da família, Balram ganha acesso aos aposentos da casa, pois desempenha não apenas a função de motorista. Neste cenário, observamos tons neutros em um ambiente interno sofisticado, repleto de objetos de decoração. É um cenário concebido para evidenciar a riqueza de uma família que alcançou esse status à custa de uma classe como a do seu motorista. Os personagens, ambos sentados no sofá, transmitem uma mensagem de igualdade, embora os papéis tenham sido apresentados desde o início da trama. É importante ressaltar que, na adaptação, Pinky compartilha uma história de vida muito semelhante à do motorista. É possível que o diretor tenha dado destaque a esse personagem para mostrar como alguém que nasceu na Escuridão e agora está na Luz, embora ainda traga traços de sua origem, de modo a caracterizar a ascensão na elite indiana, mesmo que ela adote uma postura agressiva e elitista em algumas passagens do filme. Ao longo do romance, Balram toma consciência da diversidade social e do disparate social existente e reflete sobre o cenário rural e o urbano.

(...) Déli é a capital não de um, mas de dois países: duas Índias. Tanto a Luz quanto a Escuridão se encontram nessa cidade. Gurgaon, onde mora Mr. Ashok, é o lado moderno, brilhante da capital; já a Velha Déli é o outro extremo, repleto daquelas coisas que o mundo moderno esqueceu — riquixás, velhos prédios de pedra (...). (p.262)

Diante disso, a construção do personagem principal é moldada pelo cenário conflitante em que ele se encontra, pois, a passagem do personagem do ambiente rural para o urbano reflete uma explanação de modernização, acentuando na obra filmica as

disparidades econômicas e sociais. Por um lado, o fato de ter crescido na Escuridão o levou a buscar mudanças e reflexões; por outro lado, a Luz apresentou-lhe caminhos que poderiam levá-lo a alcançar e manter-se na Claridade, ainda que isso envolva a prática de atos criminosos. Em uma entrevista ao site *Vulture*, Bahrani foi questionado sobre como ele desenvolveu o personagem com base no romance, ao que ele respondeu:

Esses são seus pensamentos. Isso não significa necessariamente que Aravind ou eu pensemos que este mundo é assim. É assim que esse personagem vê as coisas. E ele vê as coisas de uma maneira muito específica com base em sua origem e no que está acontecendo com ele no filme. (Tradução nossa)³⁷

Aliado a toda desigualdade existente, Balram é constantemente lembrado de seu lugar por esse personagem, e alguns outros membros da família fazem questão de reforçar isso através de humilhações e agressões verbais e físicas.

Figura 11 - Balram massageia os pés de seu patrão.



Fonte: *O Tigre Branco*, Ramin Bahrani, 2021. In: *NETFLIX* (print de tela).

A cena acima demonstra o quão é retratada a complexa relação entre o motorista e seu patrão. Balram é submetido a fazer uma massagem nos pés de seu patrão, mostrando de forma direta a hierarquia, subserviência e exploração a que o mesmo é submetido. Nesse contexto, o personagem é reduzido ao papel de serviçal, ao passo que seu patrão goza de

³⁷ Those are his thoughts. That doesn't necessarily mean that Aravind or I think that is what this world is. That's just how that character sees things. And he sees things in a very specific way based on where he comes from and what's happening to him in the movie.

conforto e luxo diante de uma posição privilegiada.

O espectador depara-se como o personagem é envolvido em uma espécie de marionete nas mãos de uma família rica, que, para se safar de um crime, coage e manipula um inocente ao culpabilizá-lo.

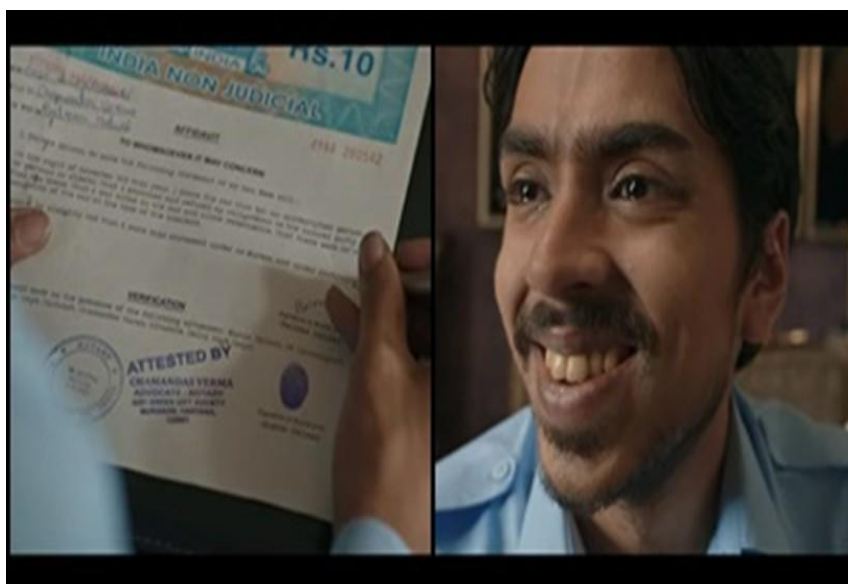
Figura 12 - Balram é interpelado pela família de seu patrão a assumir um crime que não cometeu.



Fonte: *O Tigre Branco*, Ramin Bahrani, 2021. In: *NETFLIX* (print de tela).

Além de toda a submissão a que Balram está submetido, ele é injustamente acusado de um crime que não cometeu. Na cena a seguir, é possível observar como a câmera se aproxima lentamente, focando no rosto do ator, numa tentativa de transmitir ao espectador a aflição que o personagem está experimentando.

Figura 13 - Balram assina documento de confissão de um crime que não cometeu.



Fonte: *O Tigre Branco*, Ramin Bahrani, 2021. In: *NETFLIX* (print de tela)

Essa cena é um momento que se torna crucial no enredo da história, pois provoca um impacto bastante significativo para entendermos em que esfera social da injustiça, Balram está inserido. Nessa proposição, o personagem é forçadamente — em tons sutis de ameaças — a assinar um documento atestando sua culpa, sem levantar qualquer suspeita de que outra pessoa possa ter cometido o crime.

As cadeias de Déli estão cheias de motoristas que foram parar atrás das grades porque assumiram a culpa por algo que seus patrões da boa e sólida classe média cometeram. Saímos das aldeias, mas continuamos a ser propriedade deles, de corpo, alma e rabo.

(...)

E a família do motorista não protesta? Muito pelo contrário. Saem por aí enchendo a boca para dizer que o seu menino, Balram, assumiu a culpa do patrão e foi parar na cadeia de Tihar no lugar dele. Era leal como um cachorro. Era o empregado perfeito.

Os juízes? Será que não veem que a tal confissão foi obviamente obtida à força? Ora, eles são da mesma panelinha. Recebem o seu suborno e ignoram as discrepâncias do caso. E a vida continua.

Para todo mundo, menos para o motorista. (p. 178/179)

Essa passagem ilustra a forte presença da corrupção e do poder da família de Ashok perante as autoridades jurídicas em manipular a verdade, tornando Balram uma presa fácil mediante seus próprios interesses pessoais. Desse modo, o personagem é levado a carregar um fardo de um crime que não foi cometido por ele, evidenciando como as

estruturas de poder podem manipular e oprimir indivíduos vulneráveis.

Na obra cinematográfica, notamos que a personagem Pinky desempenha um papel mais ativo e vibrante. Ela é quem confronta diretamente seu marido devido às corrupções envolvendo a família dele. Essas discordâncias já existiam no romance, mas na adaptação, elas se tornam mais evidentes à medida que Pinky questiona o estilo de vida da família de seu marido, que está diretamente envolvido em esquemas de suborno com o governo.

No filme, existem referências simbólicas que retratam as angústias vividas pelo personagem, como, por exemplo, os edifícios de vários andares. O diretor utiliza essa imagem com a intenção de representar o lugar do subalterno, que está sempre abaixo da elite indiana.

14 - Balram impressionado com os prédios.



Fonte: In: *NETFLIX* (print de tela).

15 - Imagens dos edifícios do condomínio.



Fonte: In: *NETFLIX* (print de tela).

Figura 16 - A Câmera focalizando Balram, após o mesmo assinar a confissão de assassinato.



Fonte: In: *NETFLIX* (print de tela)

Outra passagem bastante emblemática é encontrada na cena que Balram, em seu quarto no subsolo tem acesso a um creme dental, inicia pela primeira vez a escovação de seus dentes. Essa cena fornece uma carga emocional, fazendo o espectador refletir sobre a posição subalterna de Balram, enquanto indivíduo que será julgado por um crime que não

cometerá.

Figura 17 - Balram em o Tigre Branco.



Fonte: In: *NETFLIX* (print de tela).

Podemos encontrar tal passagem no romance, quando o personagem sai uma noite para passear no mercado, após seus patrões irem dormir. É descrito um cenário sombrio e insalubre em meio a mercadorias expostas à venda, cujo vendedor anunciava aos gritos suas mercadorias.

“Foi nessa noite que comprei minha primeira pasta de dentes. Quem me vendeu foi meu fornecedor habitual de *paan*; paralelamente, ele também vendia pastas de dentes que neutralizavam os efeitos do *paan*.” (p.159)

...

“Na minha boca, a pasta tinha endurecido, formando uma espécie de espuma leitosa, e estava começando a escorrer pelos cantos. Cuspi tudo. (p. 159)

...

Escovar. Escovar. Cuspir.

Escovar. Escovar. Cuspir.

Por que será que meu pai nunca me disse para não coçar o saco? Por que será que meu pai nunca me ensinou a escovar os dentes com aquela espuma leitosa? Por que será que ele me criou para viver feito um bicho? Por que será que todos os pobres vivem desse jeito, na sujeira e na feiura?

Escovar. Escovar. Cuspir. Escovar.

Escovar. Cuspir.

Se, pelo menos, os homens pudessem cuspir assim o seu passado, com essa facilidade... (p.160)

Essa cena apresenta uma carga simbólica muito significativa, pois pode nos fornecer uma perspectiva da condição emocional do personagem diante das complicações sociais que atravessam a narrativa do filme. A escovação com tamanha força passa a ideia de uma forte insatisfação do personagem, que se encontra lidando com a opressão social de um homem advindo de uma condição precária e que precisa escapar desesperadamente de onde se encontra. Outro ponto que pode ser levantado diante da sua indagação quando cita seu pai e da ausência do mesmo em não lhe instruir a escovar os dentes, levantando a reflexão de que tal ato pode ser considerado um luxo, contrastando com a vida de luxo a que seus padrões sempre tiveram, e assim, tiveram acesso a uma saúde bucal desde pequenos.

Enquanto na aldeia (Escuridão), a impressão que temos é a ausência de iluminação, evidenciada nas cenas de paisagens com paisagens secas e solo de terra. Em contraste, em Nova Délhi, na luxuosa casa de Ashok, a composição da *mise en scène* se destaca pelas esferas luminosas em locais elevados. Isso é confirmado pelas cenas que mostram o dormitório de Balram quando ele trabalha como motorista, localizado no subsolo do prédio do patrão, um lugar insalubre, escuro e impuro.

Figura 18 - Cena da garagem e do subsolo (quarto de Balram).



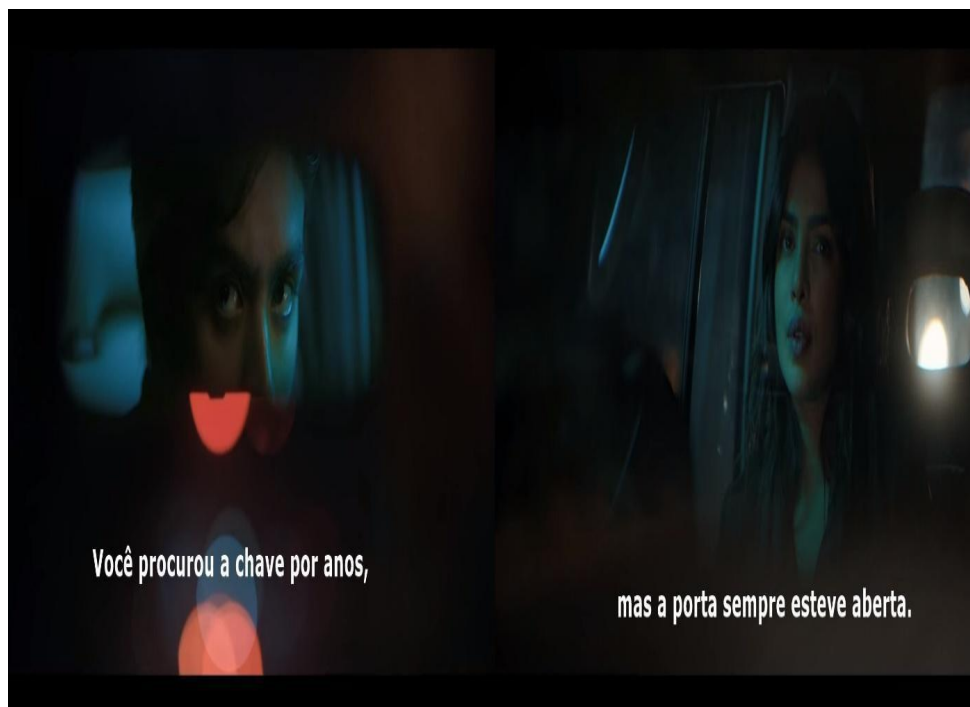
Fonte: *O Tigre Branco*, Ramin Bahrani, 2021. In: *NETFLIX* (print de tela)

Outra abordagem que se destaca e assume características próprias é a maneira como

o diretor dá voz a Pinky a respeito da decisão que o personagem deve tomar. É uma cena onde a câmera é utilizada para focar o personagem, com uma paleta de cores escuras, conferindo à cena um tom de dramaticidade, enquanto Pinky observa atentamente o motorista, buscando confrontá-lo. A insatisfação da personagem diante da injustiça e dos horrores vividos pelo motorista a levou a decidir retornar aos Estados Unidos. Essa insatisfação está diretamente relacionada ao conflito que ela encontra no país e às ações adotadas pela família de seu marido, que afetam as condutas que ela defende.

Nesse sentido, elementos como a luz — ou sua ausência — são empregados como recursos narrativos, adicionando uma tensão intrigante à cena.

Figura 19 - Balram na cena do Diálogo sobre a chave.



Fonte: *O Tigre Branco*, Ramin Bahrani, 2021. In: *NETFLIX* (print de tela).

A mesma situação é encontrada no romance, mas, desta vez, ocorre em um cenário de uma grande feira, onde Balram se depara com um livro que chama sua atenção. Trata-se de um livro em língua Urdu³⁸, que o personagem desconhecia, e é o vendedor que lê o texto em voz alta, fazendo a tradução simultânea para Balram. O vendedor explica que o trecho foi retirado de um poema. O narrador-personagem continua:

Ele abriu o livro, pigarreou e leu:

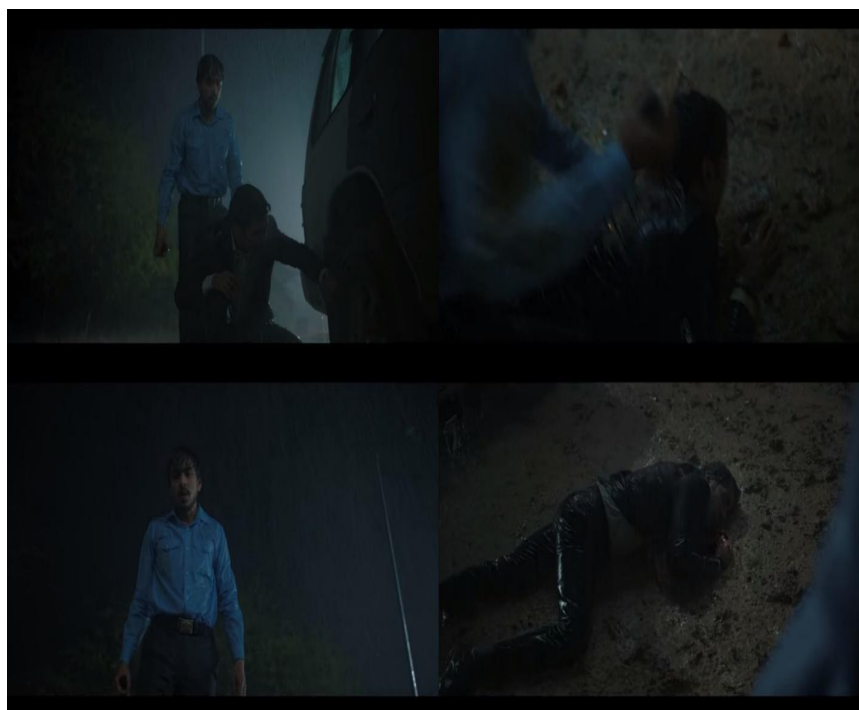
³⁸ Língua de origem indo-europeia, considerada uma das línguas oficiais da Índia e sendo a língua nacional do Paquistão.

— “Você passou anos procurando pela chave”. Entendeu? (...)
 — “Você passou anos procurando pela chave / Mas a porta sempre esteve aberta!”
 Fechou o livro.
 — Isso se chama poesia. Agora, caia fora.
 “E me contou a verdadeira história da poesia, que é uma espécie de segredo, um conhecimento mágico que só os sábios possuem” (p.264/265).

A constante presença da escuridão no filme contribui para transmitir as características dramáticas dos personagens na narrativa cinematográfica. Essa é uma das cenas que mais se destaca no filme, não apenas pelo diálogo que a personagem tenta estabelecer, mas também pela fotografia. A câmera faz cortes entre os dois atores, criando uma espécie de tensão visual devido ao assunto abordado.

O assassinato ocorre em situações chocantes e violentas, refletindo a intensidade de decisão do personagem em romper com sua situação de opressão. A cena é impactante e serve como um ponto de virada na história, levando Balram a iniciar sua própria jornada em busca de poder e riqueza.

Figura 20 - Balram se prepara para cometer o assassinato, em seguida o personagem golpeando Ashok no pescoço.



Fonte: *O Tigre Branco*, Ramin Bahrani, 2021. In: *NETFLIX* (print de tela).

O diretor argumenta querer uma cena sob a chuva com tomadas rápidas “eu queria que fosse épico, não apenas Balram matando seu patrão (...) eu esperava que o filme

pudesse transcender o pessoal para algo mais épico”³⁹.

No romance, a cena que se passa em forma de diálogo entre Balram e seu patrão é muito similar à construída pelo diretor. O personagem descreve os momentos que antecederam os fatos, assim como, como tudo aconteceu.

“Desci o braço com a garrafa. O vidro atingiu seus ossos. Bati três vezes no topo de sua cabeça, arrebatando seus miolos. É boa mesmo essa garrafa de Johnnie Walker Black Label; é bem forte, vale o preço que pagam por ela. O corpo desfalecido caiu na lama. De seus lábios, saiu um som sibilante, como o ar escapando de um pneu. Também caí no chão. Minhas mãos tremiam; a garrafa escorregou e tive que segurá-la com a mão esquerda. A coisa com aqueles lábios sibilantes conseguiu se erguer, apoiando-se nas mãos e nos joelhos, e começou a rastejar em círculo, como que à procura de alguém que devesse protegê-la.

(...)

Pus o pé nas costas daquela coisa que rastejava, empurrando-a contra o chão. Então, me ajoelhei, procurando ficar na altura ideal para o que aconteceria a seguir. Virei o corpo, deixando-o de frente para mim. Finquei o joelho no seu peito. Desabotoei o colarinho da camisa e passei a mão pela sua clavícula para encontrar o lugar certo.

(...)

O filho do Cegonho abriu os olhos no exato momento em que perfurei o seu pescoço e o seu sangue respingou nos meus olhos. Fiquei cego. Era um homem livre.” (p. 297/298)

Este é um momento impactante no desenrolar da trama, pois surge como uma catarse emocional para o espectador que, ao longo do filme, acompanhou toda a trajetória de humilhação e subjugação de Balram, com trechos, que, por vezes, são angustiantes. Esta cena, pode ser interpretada como um momento de libertação das amarras e situações às quais estava sujeito a passar, enquanto servo de uma família de elite e impiedosa. A difícil escolha optada pelo personagem, revela a face da injusta estrutura de poder em que o mesmo está inserido. Aqui, o espectador é levado a refletir sobre como o sistema de opressão e falta de oportunidades para aqueles que se encontram nas camadas mais baixas da sociedade.

No final do filme, percebe-se que ele difere do romance. O personagem quebra a quarta parede ao falar diretamente com o espectador, como um convite para que se reflita sobre sua posição diante da sociedade em que vive.

³⁹ Entrevista concedida ao American Cinematheque. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=--7BTWpSMoo>. Acesso em 15 de julho de 2023.

Figura 21 - Balram quebra a quarta parede.



Fonte: *O Tigre Branco*, Ramin Bahrani, 2021. In: *NETFLIX* (print de tela).

Nesta produção, podemos observar um contraste entre a primeira cena e a última. No início, vemos Balram sentado ao fundo de um carro, guiado por seus patrões, com um olhar apreensivo e muitas vezes ignorado quando solicitado voltar ao volante do veículo. No final do filme, após todas as reviravoltas enfrentadas pelo protagonista, na última cena, o personagem mantém seu olhar firme, avançando na direção da câmera, agora cercado por seus funcionários, transmitindo uma mensagem direta ao espectador. Torna-se evidente o cuidado de Bahrani ao empregar núcleos e posicionamento de câmeras para retratar a essência do trabalho na produção.

Além disso, o filme oferece uma interpretação da história, recorrendo a elementos visuais, como a fotografia, direção de arte e encenação, para transmitir a atmosfera e os temas do romance. A utilização de locações reais na Índia e a representação das paisagens urbanas importantes para a ambientação do filme. A dualidade entre Escuridão e Luz na adaptação é simbolizada através do uso da iluminação ou de sua ausência, refletindo assim os sistemas de castas.

Outra diferença notável é a ênfase dada à atuação dos atores no filme. Enquanto no romance temos acesso aos pensamentos e emoções de Balram por meio da narrativa em primeira pessoa, no filme, esses aspectos são transmitidos através da atuação dos atores. A performance dos atores acrescenta uma dimensão visual e emocional à história, oferecendo uma interpretação das cenas sobre a história descrita por Adiga no romance.

No entanto, apesar das diferenças, tanto o romance quanto o filme abordam temas semelhantes, como a desigualdade social, a corrupção, a busca pela liberdade e a reflexão sobre a estrutura de poder na sociedade indiana, sob a perspectiva de alguém que está à margem. Ambas as obras exploram a jornada de Balram Halwai em um contexto de desafios sociais e pessoais, fornecendo uma crítica contundente ao sistema.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As discussões aqui levantadas abordam temas relevantes que refletem muitas realidades de maneira crua e realista, tanto no romance quanto no filme, abordando de forma direta uma crítica que beneficiou diferentes das produções de estilo masala apresentadas por Bollywood.

Diante de tudo o que foi exposto, podemos perceber como Bahrani expressou em imagens, sons e movimentos o cerne da obra de Adiga, que se utilizou das palavras para retratar a elite indiana, bem como, se estrutura as relações de poder e de como se configura o sistema de castas. Ambas as obras, cada uma à sua maneira, conseguem transmitir aos anseios e angústias do personagem em sua jornada em busca de construir ou descobrir sua identidade e seu lugar na Luz, enfrentando intensamente sua história.

Portanto, após a explicação realizada, pudemos discutir como o diretor Ramin Bahrani traduziu um texto literário para o meio audiovisual, levando sua interpretação do romance para a linguagem cinematográfica respeitando as limitações desta mídia. Em resumo, a análise comparativa do romance e do filme *O Tigre Branco* revela que, embora cada meio de comunicação tenha suas próprias características e recursos, ambos acompanham a mesma história e temas centrais. O romance proporciona uma experiência mais subjetiva, permitindo que o leitor mergulhe nos pensamentos do personagem, enquanto o filme utiliza a linguagem visual e a atuação para apresentar a história diante dos olhos do espectador.

Uma das diferenças mais significativas reside na presença de uma primeira narração em pessoa no romance, com Balram contando diretamente sua história ao leitor. Essa perspectiva subjetiva possibilita uma imersão mais profunda nos pensamentos e sentimentos do personagem. No filme, por outro lado, a narrativa é predominantemente transmitida por meio de imagens e diálogos, com menos espaço para a introspecção do personagem.

Partimos de textos teóricos para realizar um estudo sobre os temas discutidos neste trabalho. No primeiro capítulo, apresentamos o contexto da literatura indo-inglesa, bem como os autores que fazem parte desse movimento e suas respectivas obras. Buscamos explorar a construção do personagem principal no romance e como se estrutura o sistema de castas na Índia. Apresentamos também a literatura Dalit e a obra da escritora Urmila Pawar. Em seguida, nos aprofundamos na análise do romance de

Adiga, visando compreender de forma mais completa uma história tão fascinante quanto cruel. Por último, no terceiro capítulo, entramos em uma discussão sobre o conceito de adaptação, dialogando com teóricos que consideramos relevantes para o tema. Em seguida, abordamos a obra cinematográfica, destacando pontos importantes para uma melhor compreensão, como a jornada do personagem principal e os elementos explorados pelo diretor na transposição da obra para o meio cinematográfico, recorrendo às particularidades inerentes a essa mídia.

Com base na análise que realizei, é possível concluir que em ambas as obras é abordada a mesma história, cada uma dentro de suas características específicas. A história é, portanto, recontada, sem perder a essência narrativa presente no romance, embora algumas passagens tenham sido cortadas e outras modificações para melhor se adequarem ao meio cinematográfico, sem comprometer o cerne do tema original. Contudo, a intenção não foi apresentar uma visão única da narrativa, mas de demonstrar uma perspectiva da qual a obra pode ser vislumbrada e compreendida.

Por fim, gostaria de destacar que, ao longo desses dois anos de jornada, encerro esta pesquisa com grande satisfação, ampliando o meu conhecimento de mundo ao oferecer uma perspectiva única e envolvente sobre a Índia, sua cultura, suas complexidades sociais e suas aspirações em um contexto global cada vez mais interconectado.

O processo de pesquisa, juntamente com o envolvimento nas aulas, foi enriquecedor e contribuiu significativamente para o meu desenvolvimento como pesquisadora.

REFERÊNCIAS

AHMED, Omar. **Studying Indian Cinema. Leighton Buzzard: Auteur Publishing**, 2015.

ALLEN, Graham. **Intertextuality**. 2. ed. London: Routledge, 2011.

AMBEDKAR, Bhimrao Ramji. **Annihilation of caste: The annotated critical edition**. Verso Books, 2014.

APPADURAI, A. **O medo ao Pequeno número**. Ensaio sobre a geografia da raiva. São Paulo: Iluminuras/ Itaú Cultural, 2009.

ARES, Graziela. **AS VIOLÊNCIAS DA LINGUAGEM E OS DIREITOS DAS MINORIAS LINGÜÍSTICAS NA ÍNDIA**. Anais de Artigos Completos do VI CIDHCoimbra 2021, v. 8, p. 71-83, 2022.

ARROJO, Rosemary. (org.). **O signo desconstruído**: implicações para a tradução, a leitura e o ensino. Campinas: Pontes, 2003.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. BOSE, Derek. **Produção e distribuição do cinema indiano**. In: MELEIRO, Alessandra. Ásia. Petrópolis: Escrituras, 2007, p. 83-118. (Cinema no mundo: indústria, política e mercado, 3).

BURKE, P. **Hibridismo cultural**. Tradução de Leila Souza Mendes. São Leopoldo: UNISINOS. 3º reimpressão, 2010.

CÂNDIDO, Antônio e cols. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

COSTA, Florência. **Os indianos**. Editora Contexto, 2012.

FISHER, Alexander. **Voice-Over, Narrative Agency, and Oral Culture: Ousmane Sembène's Borrom Sarret**. The University of British Columbia's Film Journal . Vancouver, vol 8 (1), p33-38, mar-jun de 2012.133, 2001.

HALL, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**. In: Educação & Realidade. jul/dez. 1997. p. 15-46.

HUTCHEON, L. Uma teoria da adaptação. 2. ed. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed.UFSC, 2013.

KUMARI, Priyanka; KAPOOR, Maninder. Understanding Dalit Literature: A Critical Perspective Towards Dalit Aesthetics. **Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities**, v. 13, n. 4, 2021.

LAHIRI, Sharmita. **Can a Spirit of Our Own be Expressed in the Language of Our Coloniser?** Asiatic: IIUM Journal of English Language and Literature, v. 7, n. 1, p. 39-55, 2013.

MALDONADO-TORRES, Nelson. **A Topologia do Ser e a Geopolítica dos conhecimentos: modernidade, império e colonialidade.** IN: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2004, p. 337-382

MINER, Kyle. **Narratives of Crisis and Independent Cinema: Production, Aesthetics, and Ideology in the Films of Ramin Bahrani.** 2021. Tese de Doutorado. The University of Wisconsin-Milwaukee.

MORTON, Stephen. **Salman Rushdie: fictions of postcolonial modernity.** Bloomsbury Publishing, 2007.

MUKHERJEE, Meenakshi. **The perishable empire: Essays on Indian writing in English.** Oxford University Press, USA, 2000.

MUKHERJEE, Sujit. **Translation as discovery and other essays on Indian literature in English translation.** Allied, 1981.

ORTIZ, Simon J. **Rumo a uma literatura indiana nacional: Autenticidade cultural no nacionalismo.** *melus*, v. 8, n. 2, pág. 7-12, 1981.

Pawar, Urmilla. Aayadan (tran.) Maya Pandit. **The wave of My Life: Dalit Woman's Memoir**, Colombia University Press, 2008.

PEIRANO, Mariza GS. A índia das Aldeias e a índia das Castas. **Dados**, v. 30, n. 9, p. 1, 1987.

PEREZ JÚNIOR, José Abílio. **Cinema indiano: passaporte para a realidade do povo da Índia.** [Entrevista concedida a Graziela Wolfart]. *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, São Leopoldo, n. 412, 18 dez. 2012. Disponível em: https://docs.google.com/document/d/19l9EGa7Mh2ikMQpLa9Ax3nVPyD4SW_teaqHmBtRChLU/edit. Acesso em: 09 de Jul. 2023.

PIERCE, C. S. **Semiótica e Filosofia.** Textos escolhidos de Charles S. Pierce. 1975.
RAJEWSKY, Irina; DINIZ, Thaïs. **Intermedialidade e estudos interartes: Desafios da arte contemporânea.** Tradução Thaïs Flores Nogueira Diniz e André Soares Vieira, organizadores. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, p. 51-73, 2012.

RUSHDIE, Salman. **Cruze esta linha.** Editora Companhia das Letras, 2007.

SAID, Edward W. **Fora do lugar: memórias.** Editora Companhia das Letras, 2004.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente.** Tradução Rosaura Eichenberg. — 1ª Ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Tradução Denise Bottmann. — 1ª Ed. — São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

SALVADOR, Dora Sales. Identidades femeninas en la literatura poscolonial: traducir a las mujeres dalit. **DeSignis**, v. 12, p. 93-100, 2008.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar? Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. — Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SCHULZE, Brigitte. **DG Phalke's RAJA HARISCHANDRA** in British India of 1913. *Pioneering a National Cinema Under Colonial Rule*. 1995.

SILVA, Emília Teles da. O beijo ausente: reflexos do colonialismo e da luta pela independência no cinema de Bombaim da era colonial indiana. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, São Paulo, ano 4, n.7, jan. /jun.2015.

SRINIVAS, Lakshmi. **The active audience: spectatorship, social relations and the experience of cinema in India**. *Media, Culture & Society*, v. 24, n. 2, p. 155-173, 2002.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

VALDEZ MOSES, Michael. **Magical Realism at world's end. Literary Imagination: The Review of the Association of Literary Scholars and Critics**. Durham, v. 3-I, p.105, 2001.

WEST, Elizabeth; RUSHDIE, Salman (Ed.). **The Vintage Book of Indian Writing, 1947-1997**. Vintage, 1997.

XAVIER, Ismail. **Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema**. In: PELLEGRINI, Tania. etal. *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003.