

UM ROMANCE CINEMATOGRAFICO E UM FILME
LITERÁRIO: *OS FILHOS DA MEIA-NOITE*, DE SALMAN
RUSHDIE

Dr.^a Eliana Lourenço de Lima Reis

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG),
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
(elionalourencoreis@gmail.com)

Resumo: Nas obras de Salman Rushdie, observa-se a importância do cinema não só em seus romances, mas também em seus ensaios. Este trabalho busca examinar, primeiramente, os comentários do autor sobre o cinema ocidental e de Bombaim em sua formação como escritor e os elementos cinematográficos que ele escolhe como modelo de escrita. Segue-se uma análise do romance *Os filhos da meia-noite*, focalizando, sobretudo, como o cinema de Bombaim é utilizado como modelo de escrita e o uso da linguagem cinematográfica. Por fim, discutem-se as adaptações, feitas por Rushdie, de seu romance *Filhos da meia-noite*, primeiro para o teatro e daí para o cinema, bem como a recepção pelos críticos.

Palavras-chave: Salman Rushdie. Cinema. *Os filhos da meia-noite*. Adaptação.

Artigo recebido em 10 jun. 2016.
Aceito em 20 jul. 2016.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. Um romance cinematográfico e um filme literário: *Os filhos da meia-noite*, de Salman Rushdie. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 71-97.
Data de edição: 31 jul. 2016.

A FILMIC NOVEL AND A LITERARY FILM: SALMAN RUSHDIE'S *MIDNIGHT'S CHILDREN*

Abstract: In Salman Rushdie's writings, one can observe the importance of cinema not only in his novels but also in his essays. This paper aims to investigate, first, the author's approach to Western movies and to the so-called Bombay cinema and their influence in his writings. Then I analyze Rushdie's novel *Midnight's children*, focusing mainly on how Bombay films are turned into a model for his writing and on the incorporation of filmic terms and language into his narrative. Finally, I discuss Rushdie's adaptations of this novel into a play and a film script and their reception by critics and viewers.

Keywords: Salman Rushdie. Cinema. *Midnight's children*. Adaptation.

Muito se tem escrito sobre a influência do cinema indiano em hindí (também conhecido como Bollywood¹) nos romances de Salman Rushdie. Contudo, o cinema está presente em sua escrita de diversas outras maneiras, não só em referências a essa mídia e como técnica narrativa, mas também em seu trabalho de adaptação de seu romance *Os filhos da meia-noite* (*Midnight's children*), para o cinema. Assim, na primeira parte deste trabalho, "O cinema na literatura", discuto a presença da mídia filme em seus ensaios e nesse romance; na segunda, "Da literatura para o cinema", trato da adaptação deste romance para o cinema, mas antes comento as adaptações anteriores, ambas feitas por Rushdie: o roteiro para uma minissérie e, mais tarde, para o teatro.

¹ O termo se origina em uma relação estabelecida entre a indústria cinematográfica de Bombaim (atualmente Mumbai) e a de Hollywood. Para maiores esclarecimentos, ver, entre outros, MISHRA, 2007.

Escolhi focalizar principalmente *Os filhos da meia-noite* não só por este ser o romance mais “cinematográfico” de Rushdie, mas também por seu destaque entre as obras deste autor e, na verdade, na literatura em língua inglesa. No ano de sua publicação, 1981, o livro foi contemplado com o prestigioso Booker Prize (atualmente chamado de Man-Booker Prize); mais, ainda, em 1993 (quando se comemorava o 25°. aniversário do prêmio) foi escolhido como o melhor de todos os romances que receberam a distinção (o chamado Booker of Bookers), o que se repetiu em 2008, na celebração dos 40 anos do Booker Prize. Uma narrativa de tanto sucesso internacional representa em geral um convite para a adaptação para o cinema; contudo, o próprio Rushdie foi, a princípio, bastante cético quanto à tarefa de transpor uma obra tão complexa e longa (aproximadamente 600 páginas) em um filme de tamanho convencional – “se isso fosse possível, teria de ser algo mais longo, como uma série para a televisão”, ele afirmou em uma entrevista em 1987 (REDER, p. 2000, p. 81). Na verdade, houve uma tentativa nesse sentido, mas que não foi concretizada, em 1993, quando a BBC encomendou o roteiro para uma série de 5 episódios – assunto que retomarei mais adiante, ao lado da discussão sobre a adaptação desse romance para o teatro, em 2003, e, finalmente, para o cinema, em 2012.

A pergunta que se faz, então, é se a alta qualidade de uma narrativa (que já contém em si elementos cinematográficos) e a maestria do criador do roteiro adaptado e da diretora são suficientes para garantir o sucesso de uma adaptação. Em outras palavras, o que leva ao sucesso ou insucesso de uma adaptação da literatura para o teatro ou o cinema, em especial no caso de *Os filhos da meia-noite*?

O cinema na literatura

“Quando vi *O mágico de Oz* pela primeira vez, ele fez de mim um escritor”, Rushdie observa em “Out of Kansas”² (2003, p. 10), ensaio sobre o filme que o autor vê como sua “primeira influência literária” (p. 4) – note-se que ele se refere ao filme, já que naquela época ainda não conhecia o texto-fonte, de autoria de Frank Baum (1900), ou sabia que se tratava de uma adaptação. Ao conhecer o livro, Rushdie chega à conclusão que “*O mágico de Oz* é aquela grande raridade, um filme que aprimora o bom livro do qual se originou” (p. 7), fazendo com que este se torne “uma obra de arte” (p. 6). O filme adquire uma importância maior por ter inspirado o marco inicial de sua atividade literária: um conto escrito quando o autor tinha dez anos, mas que acabou se perdendo (RUSHDIE, 2003, p. 3). O entusiasmo do jovem Rushdie por esse filme resulta em parte do reconhecimento nele de traços do cinema de Bombaim³, oferecendo-lhe também uma melhor compreensão do “cinema do fantástico” em grau elevado que ele já conhecia nos filmes indianos, “muitos dos quais faziam *O mágico de Oz* parecer um produto do realismo social” (RUSHDIE, 2003, p. 3). Assim, o filme “se encaixou no que era então, e continua sendo hoje, uma das correntes principais da produção de filmes de ‘Bollywood’⁴: “deuses descendo dos céus para se intrometer nas questões humanas, poções mágicas, super-heróis, vilões demoníacos, e assim por diante, sempre foram a dieta básica do espectador de cinema indiano” (RUSHDIE, 2003, p. 5). Contudo, há também diferenças: em *Oz*,

² “Out of Kansas” foi publicado em 1992, inicialmente na revista *The New Yorker* e, em seguida, como livro, na série BFI Film Classics, pelo British Film Institute.

³ Desde 1995, o nome da cidade é Mumbai, mas Rushdie sempre se refere a ela como Bombaim, como era chamada anteriormente.

⁴ Rushdie tem reservas quanto ao uso do termo Bollywood, principalmente quando utilizado para se referir às produções da época de sua infância: “Ninguém chamava [esses filmes] de Bollywood quando eu era criança – tratava-se de uma palavra nova. Nós os chamávamos de filmes de Bombaim” (VARSHNEY, 2009, p. 20).

observa-se a ausência de princípios morais (presentes nos filmes indianos, marcados pelo hinduísmo) e a alta qualidade técnica – a maioria dos filmes indianos, para Rushdie, é o que ele chama de *trashy* e que compara a *junk food* (são divertidos, mas mal feitos):

O mágico de Oz também tem astros do cinema e números musicais, mas também é definitivamente um Bom Filme. Ele tem a fantasia de Bombaim, mas acrescenta altos valores de produção e algo mais. Pode-se dar o nome de verdade imaginativa. Pode-se dar o nome (preparem-se agora para protestar) de arte. (RUSHDIE, 2003, p. 6)

Em diversas ocasiões, Salman Rushdie explica seu entusiasmo por filmes pelo fato de ter crescido em Bombaim, “uma cidade do cinema” ou mesmo “a capital do cinema”, o que teria feito com que “filmes circulem em [seu] sangue desde o início da infância” (REDE, 2000, p. 6). De fato, na década de 1950, Bombaim era a capital da indústria cinematográfica do mundo todo; embora essa posição fosse perdida mais adiante, continua sendo um dos centros de produção de filmes. Criado nesse ambiente, Rushdie considerava o ponto alto da semana as matinês nas manhãs de domingo, onde assistia tanto a filmes de Hollywood quanto aos de Bollywood. Estes representam, para Rushdie, a cultura urbana de Bombaim: por um lado, “cheia de falsificações, ostentação, superficialidade e imaginações malsucedidas”, mas, por outro, “uma cultura de grande vitalidade, verve linguística e um tipo de animação metropolitana que a maior parte das cidades europeias já esqueceu” (RUSHDIE, 1991, p. 110).⁵

Esse ambiente é contrastado com “as antigas tradições intelectuais de Calcutá” (RUSHDIE, 1991, p. 109). Assim, para Rushdie, as produções de Bollywood representam Bombaim, enquanto a tradição realista do cinema de Satyajit Ray caracteriza Calcutá. Apesar de sua admiração pelos filmes de Ray, patente em seu ensaio

⁵ As traduções dos textos em inglês são de minha autoria.

sobre esse diretor (RUSHDIE, 1991, p. 107-114), é a cultura de Bombaim que inspira sua escrita e que faz parte de sua formação: “como qualquer indiano viciado em cinema, vi [os filmes de S. Ray] não na Índia, mas em Londres” (RUSHDIE, 1991, p. 107). Isso ocorria por causa do desconhecimento dos grandes diretores – tanto indianos (como S. Ray) quanto ocidentais – por parte do público de Bombaim nos anos 1950. Somente em meados da década seguinte os diretores da *Nouvelle Vague*, diz Rushdie, “tornaram-se mais importantes para nós do que qualquer mero romancista” (RUSHDIE, 1991, p. 108), familiarizando espectadores e, indiretamente, leitores, com técnicas narrativas não realistas:

Isso tornou as pessoas muito mais sofisticadas e prontas a aceitar o que antes poderia ter sido compreendido como técnicas muito estranhas. Por exemplo, agora, quando se quer intercalar duas cenas em prosa, as pessoas sabem o que se está fazendo e não consideram isso confuso. Toda a experiência da técnica de montagem, telas divididas [*split screens*], fusões [*dissolves*], e assim por diante, tornou-se uma linguagem cinematográfica que pode ser traduzida muito facilmente para a ficção e lhe dá um vocabulário adicional que tradicionalmente não tem sido parte do vocabulário da literatura. E eu acho que usei isso bastante [em *Os filhos da meia-noite*]. (REDER, 2000, p. 7)

Entre os cineastas europeus que o influenciaram, Rushdie destaca Federico Fellini, que lhe teria ensinado a transformar as experiências da infância e da vida privada em “material de espetáculo e mito” (RUSHDIE, 2003, p. 76) – algo que se observa na recriação da infância em Bombaim por meio do narrador de *Os filhos da meia-noite*. Já Buñuel teria sido mais importante em sua carreira do que Joyce (citado em TEVERSON, 2010, p. 52), principalmente devido à preocupação surrealista não só com a divisão de personalidades e a duplicidade, ou até mesmo a multiplicidade que povoa a escrita de Rushdie (RUSHDIE, 1991, p. 74), mas também com características como a não linearidade da narrativa, o fantástico e o sonho – também presentes nos filmes de Bollywood.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. Um romance cinematográfico e um filme literário: *Os filhos de meia-noite*, de Salman Rushdie. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 71-97.
Data de edição: 31 jul. 2016.

Apesar de reconhecer a importância do cinema ocidental em sua obra, são os filmes de Bombaim que oferecerem um modelo de narrativa para Rushdie, em especial em *Os filhos da meia-noite*. Vijay Mishra observa que “o cinema funciona como a estética da Índia, como a forma cultural dominante do país. A Índia é rememorada através dele e seu modo de representação medeia a compreensão da Índia pela diáspora” (MISHRA, 2007, p. 16). Essa dimensão internacional do cinema de Bombaim deve ser ressaltada, considerando-se seu sucesso junto ao número expressivo de comunidades indianas e de seus descendentes ao redor do mundo, que recebem uma visão da Índia através dos filmes. Esses seres “traduzidos” (*translated men*) de que fala Rushdie em “Imaginary Homelands” (RUSHDIE, 1991, p. 17), no sentido etimológico do termo (*transladare*, isto é, levar de um lugar para o outro), recebem, pelo cinema e pela literatura, “ficções, não cidades ou aldeias reais, mas invisíveis, terras natais imaginadas, Índias do pensamento” (RUSHDIE, 1991, p. 10). É esse gesto bastante nostálgico que marca a gênese de *Os filhos da meia-noite*, que teria surgido quando o escritor contemplava uma foto da casa onde passou a infância enquanto olha seu exterior:

Naturalmente, a foto tinha sido tirada em preto e branco; e minha memória, alimentando-se de imagens como esta, tinha começado a ver minha infância da mesma maneira, monocromaticamente. As cores de minha infância haviam se esvaído do olho de minha mente; agora meus dois outros olhos foram assaltados por cores (...). [F]oi então que meu romance *Os filhos da meia-noite* realmente nasceu; quando compreendi o quanto eu desejava restaurar o passado para mim mesmo, não nos cinzas desbotados dos instantâneos do velho álbum de família, mas completo, em CinemaScope e em glorioso Technicolor. (RUSHDIE, 1991, p. 9-10)

Os romances de Rushdie, como os filmes de Bombaim, visam a um público internacional, que inclui a diáspora indiana; mais, ainda, muitos dos criadores (como o próprio Rushdie) são homens e mulheres “traduzidos”, marcados por sua “visão estereoscópica”, isto

é, por “uma perspectiva dupla”, pois são “ao mesmo tempo *insiders* e *outsiders*” tanto na sociedade indiana quanto nas sociedades internacionais (RUSHDIE, 1991, p. 19). O distanciamento geográfico e temporal associado à diáspora causa, necessariamente, um ponto de vista diferente, representado, em “Imaginary Homelands”, por meio de uma metáfora cinematográfica na analogia com a projeção de um filme em uma autocitação de um trecho de *Os filhos da meia-noite* (RUSHDIE, 1991, p. 13):

A realidade é uma questão de perspectiva. Quanto mais nos afastamos do passado, mais concreto e plausível ele parece – mas, à medida que nos aproximamos do presente, inevitavelmente ele parece mais e mais inacreditável. Imagine-se num grande cinema, sentado de início na última fila, e depois indo para frente aos poucos, fila a fila, até seu nariz ficar quase colado na tela. Gradualmente, o rosto dos atores vai se dissolvendo em grãos móveis; detalhes minúsculos assumem proporções gigantescas; a ilusão se dissolve...ou melhor, torna-se claro que a própria ilusão é a realidade. (RUSHDIE, 2006, 227)

Pode-se perguntar qual seria o impacto dessas características na utilização do cinema de Bombaim como estratégia estilística nos romances de Rushdie. Os comentários de Vijay Mishra são bastante esclarecedores quando ele observa que “Bollywood é de fato uma maneira de refletir sobre uma mudança cultural diretamente ligada à (pós-)modernidade indiana” (MISHRA, 2007, p. 26), ou seja, é “uma lógica cultural particular” a partir da qual os indianos (em casa ou na diáspora) “leem a vida cotidiana” (MISHRA, 2007, p. 15). Rushdie leva para a literatura um discurso que se liga ao cinema tanto como forma quanto como gênero e que se torna um forte traço estilístico em muitas de suas obras. Segundo Mishra, “existe um ponto de vista cinematográfico, uma organização cinematográfica do mágico, das vidas híbridas, que Rushdie utiliza para seu próprio projeto” (MISHRA, 2007, p. 26).

É interessante observar como, ao discutir a riqueza do cinema indiano como modelo de escrita, Rushdie compara as estratégias deste àquelas usadas pelo teatro elisabetano:

[U]ma das grandes liberdades que Shakespeare deu aos escritores em inglês foi que uma história não precisava ser uma só coisa; ela podia ser cinco coisas, contanto que se soubesse como contá-la. Os filmes de Bombaim fazem exatamente isso. Cada filme é em parte um melodrama, em parte uma comédia, em parte um musical, em parte uma história de amor, tudo isso misturado com má coreografia e canções horrorosas, e sequências de sáris molhados. O cinema de Bombaim conta muitos tipos diferentes de histórias, tentando fazer malabarismos com elas sem atrapalhar tudo, mas, de alguma maneira, fazendo com que o resultado dê a impressão de algo inteiro. (VARSHNEY, 2008, p. 21)

É essa multiplicidade que Rushdie procura captar em *Os filhos da meia-noite*, consciente da dificuldade de narrar aproximadamente 60 anos da história da Índia (de 1917 a meados da década de 70) e as aventuras e desventuras de Salim Sinai e dos outros “filhos da meia-noite” de modo que o romance tenha coesão e inteireza.

“[N]inguém nascido em Bombaim pode deixar de dominar um vocabulário básico de cinema”, diz o narrador de *Os filhos da meia-noite* (p. 49-50). E é esse conhecimento que marca o estilo narrativo do romance, consciente do discurso cinematográfico de que se apropriou: a infância do narrador-protagonista Salim é contada intercalando momentos em primeiro plano, *faid-outs* e *fast-forwards*.⁶ Em algumas ocasiões, o narrador faz comentários metalinguísticos comparando sua narrativa ao cinema indiano: “sou forçado a admitir

⁶ Esse modo de narração se deve também à influência de Lawrence Sterne, em especial do romance *Tristram Shandy*, que Rushdie menciona em textos e entrevistas e a crítica aponta com frequência. Ver, entre outros: MOREY, Peter. Salman Rushdie and the English tradition. In: GURNAH, Abdulrazak (Ed.). *The Cambridge companion to Salman Rushdie*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2007. p. 29-43; REDER, Michael (Ed.). *Conversations with Salman Rushdie*. Jackson: University of Mississippi Press, 2000.

que a amnésia é o tipo de artifício usado regularmente por nossos sombrios cineastas. (...) confesso que minha vida adquiriu, mais uma vez, o tom de uma fita de Bombaim”, observa Salim ao se lembrar da existência de Shiva, seu duplo, trocado na maternidade, como um “melodrama” (p. 459). Ao tentar consolar Padma, para quem conta sua história, Salim anuncia “uma abundância de próximas-atrações e em-breves” (p. 454).

Em outros pontos, pode-se observar uma aproximação direta entre tela e texto, como em: “um close-up da mão direita de meu avô” (p. 49); “até que então a mão do chaprassi pede um close-up” (p. 50); “cortando do plano médio de amantes para esse close-up extremo de nicotina” (p. 291); “[a]gora, porém, entram mãos no fotograma” (p. 291). Em alguns trechos, a linguagem é tão cinematográfica que sugere um roteiro de filmagem, especialmente devido ao uso da técnica da montagem, com referências a cenas clássicas de filmes, como o uso do calendário para indicar a passagem do tempo em justaposição com cenas documentais, fazendo com que a História apareça como um espetáculo cinematográfico:

permito-me inserir um close-up no estilo dos filmes de Bombaim⁷: um calendário agitado pela brisa, cujas páginas passam em rápida sucessão para denotar a passagem dos anos; superponho nela turbulentos planos gerais de distúrbios de rua, planos médios de ônibus incendiados e de fogueiras em bibliotecas do Conselho Britânico e do Serviço de Informações dos Estados Unidos; através da passagem veloz das páginas do calendário, entrevemos a queda de Ayub Khan, a ascensão do general Yahya à presidência, a promessa de eleições... (p. 455)

Na verdade, a própria história é criada a partir da montagem de fragmentos justapostos, evidenciados não apenas pela alternância

⁷ O narrador parece se referir à maneira como, nesse tipo de filme, a câmera focaliza o rosto de um ator ou atriz por algum tempo para, em seguida, fazer um corte e passar para uma cena da natureza, por exemplo (MISHRA, 2007, p. 16).

de temporalidades mas também de linhas narrativas, muitas vezes no mesmo parágrafo. Essa fragmentação narrativa espelha a subjetividade do próprio narrador – este se refere repetidamente às “rachaduras se espalhando por todo o [seu] corpo, irradiando-se como teia de aranha a partir do umbigo” (p. 228) – e, metaforicamente, à Índia após a Partição, e marca também o corpo de todo o texto por meio do uso constante de sinais de pontuação como elipses e travessões.

Outro uso interessante da técnica de montagem pode ser encontrada nas cenas do chamado “beijo indireto”, tão comum nos filmes indianos devido à censura. Primeiro, o narrador comenta a estratégia, num tom claramente jocoso, ao falar de um filme fictício, *Os amantes de Caxemira*, cujo roteiro teria sido escrito por seu tio Hanif:

Naquela época não se permitia que os galãs e suas parceiras se tocassem na tela, por receio de seus beijos corromperem a juventude do país... Mas trinta e três minutos depois de *Os amantes* ter começado, a plateia da *première* se pôs a emitir débeis sussurros escandalizados, pois Pia e Nayyar tinham começado a beijar – não um ao outro – mas *coisas*.

Pia beijou uma maçã, sensualmente, com toda a abundante generosidade de seus lábios pintados; a seguir passou-a a Nayyar, que plantou, na face oposta da fruta, uma boca viril e ardente. Essa foi a origem do que veio a ser conhecido como beijo indireto... E em nosso cinema da época não existia conceito mais sofisticado do que esse. Quanto anseio e erotismo ele encerrava! (p. 197)

Essa cena ganha ainda mais relevância ao ser replicada na narrativa de um episódio envolvendo a mãe de Salim (Amina), que este segue, surpreendendo-a num encontro com o ex-marido: “Através da suja, quadrada e vítrea tela de cinema que era a janela do Café Pioneiro, fiquei vendo Amina e o ex-Nadir representarem sua cena de amor; representavam com a inépcia de verdadeiros amadores” (p. 291). Salim observa o casal à mesa do café, as mãos se movimentando sem, no entanto se tocarem, “num cruel corte de censura”; em seguida, repetem, com o copo em que tomam *lassi*, os beijos indiretos

REIS, Eliana Lourenço de Lima. Um romance cinematográfico e um filme literário: *Os filhos de meia-noite*, de Salman Rushdie. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 71-97.

Data de edição: 31 jul. 2016.

dos *Amantes de Caxemira*. Para Salim, a experiência foi de sofrimento, ao contrário daquela vivenciada ao assistir *Os amantes de Caxemira*: “Saí do cinema antes do fim, (...) desejando não ter ido assistir àquele filme, incapaz de resistir a querer vê-lo de novo” (p. 292). A realidade, mesmo quando lida pelo viés da ficção, é sempre mais dura.

O cinema também é focalizado em sua dimensão social e econômica, por meio de referências a pôsteres anunciando filmes, a filmes específicos (alguns reais, outros fictícios) e, principalmente no capítulo “Amor em Bombaim”, na apresentação dos hábitos de lazer das famílias, cujo ponto alto eram as sessões de cinema, com suas reuniões do “Clube dos Fãs da Metro,” a presença de um animador no palco, os “trailers com suas chamadas, ‘Próxima Atração’, ‘Em Breve’ e o desenho animado” (p. 245). O cinema se transforma também em contexto quando a exibição de *Os amantes de Caxemira* é interrompida pelo gerente para anunciar o assassinato de Gandhi (p. 197): a ficção é atropelada pela história.

Uma das linhas narrativas trata da família de Hanif, tio de Salim, que trabalha na indústria cinematográfica, que é apresentada como um ambiente de traições amorosas e negócios escusos. Hanif também serve para uma discussão de duas abordagens à realidade por meio do cinema e, metaforicamente, da arte em geral. “Hanif Aziz, o único escritor realista a trabalhar na indústria cinematográfica de Bombaim” (p. 326) se dedicava ao roteiro sobre a vida diária de uma fábrica de conservas em todos seus detalhes, mas nunca conseguiu filmá-lo, por ser considerado fadado ao fracasso numa sociedade que preza as ilusões e a fantasia. Crítico do cinema fantasioso produzido na cidade, “Hanif tinha especial prazer em profligar contra (...) toda a iconografia do cinema de Bombaim; no templo das ilusões, ele se fizera sumo sacerdote da realidade” (p. 325); contudo, ao utilizar todas as convenções do realismo disponíveis, fica evidente que esta realidade é igualmente mediada e construída. É interessante notar que o romance não condena toda forma de apego à realidade factual e cotidiana, pois apresenta um contraponto em Padma, a quem Salim

conta sua vida e que funciona como uma espécie de princípio de realidade, impedindo que a narrativa fuja ao controle: “Mas aqui está Padma, junto a mim, me empurrando para o mundo da narrativa linear, para o universo do-que-acontece-depois” (p. 57).

No entanto, ao tomar o cinema fantasioso e extravagante de Bombaim como modelo, o romance busca demonstrar que a narrativa linear e pretensamente objetiva da tradição realista não garante uma melhor abordagem da realidade, que é fragmentada, filtrada pela percepção e memória individuais – a metáfora da tela do cinema descreve muito bem as distorções impostas à realidade muito próxima em termos temporais. Desse modo, o romance sugere que uma narrativa fantasiosa (como os filmes de Bollywood), fragmentada e autoconsciente pode ser capaz de captar a realidade e a história. Porém, não há a intenção de representar o todo (que é inatingível), pois, como Rushdie afirma em “Imaginary Homelands”, “seres humanos não percebem as coisas por inteiro; não somos deuses, mas criaturas feridas, lentes trincadas, capazes apenas de percepções fraturadas. Seres parciais, em todos os sentidos da expressão” (RUSHDIE, 1991, p. 12).

Da literatura para o cinema

A primeira adaptação de *Os filhos da meia-noite* para outra mídia jamais saiu do papel. Depois de algumas propostas de cineastas interessados em sua transposição para filme, em decorrência do sucesso do livro e de sua premiação em 1981, apenas após a visibilidade alcançada novamente em 1993, quando foi considerado o melhor de todos os ganhadores do Booker Prize, apareceram novos interessados na adaptação – desta vez para a televisão, pois a BBC encomendou uma série de cinco episódios (290 minutos no total) baseada no romance. Em sua “Introdução” ao roteiro publicado, Rushdie afirmou ter considerado a tarefa pouco atraente, citando, então, uma frase da também indiana Arundhati Roy, que comparava o ato de reescrever algum texto de sua autoria com “respirar o mesmo

ar duas vezes” (*breathing the same breath twice*) (RUSHDIE, 1999, p. 2). Alguns colaboradores potenciais para a escrita do roteiro manifestaram preocupação com os problemas gerados pelo caráter fantástico (ou de realismo mágico, na opinião de alguns) do romance, que tornaria mais difícil sua adaptação para uma mídia acostumada a uma encenação mais realista. Ken Taylor aceitou a tarefa de fazer o roteiro, mas acabou entrando em conflito com o diretor designado (RUSHDIE, 1999, p. 4-5); depois de quatro anos de trabalho, o resultado mostrava-se insatisfatório e Rushdie acabou assumindo a tarefa – que ele diz ter sido prazerosa. O maior problema do primeiro script seria um excessivo respeito pelo texto original e a “fidelidade ao romance”, provavelmente por Taylor se sentir “um representante” do autor, segundo Rushdie (p. 7-8).

O escritor afirma ter tido mais liberdade para fazer os cortes e modificações necessárias para o formato, de tal modo que ele às vezes pensa que essa nova organização do enredo funciona melhor do que no romance (p. 8). A narração, em *voiceover*, continua a cargo de Salim, mas a introdução a cada episódio é feita, também em *voiceover*, por um apresentador de *peep-show* de feira popular, fazendo com que a história narrada pareça fazer parte de uma performance dentro de um pequeno cinema. Unem-se assim, no filme (potencial), as formas populares de entretenimento e o próprio cinema, repetindo aqui os recursos metalinguísticos do romance. A voz do apresentador resume a história, enquanto convida o público:

Venham ver, venham ver....!
Amor na Caxemira, morte no massacre, venham ver!
Tragédia-comédia, profecia-falácia, venham ver!
Independência, venham ver!
Os filhos da meia-noite, venham ver! (RUSHDIE, 1999, p. 15)

Esse processo se repete em cada episódio, resumindo os pontos altos do enredo de forma a atrair o público, numa forma análoga ao anúncio das “próximas atrações” de que fala Salim no romance.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. Um romance cinematográfico e um filme literário: *Os filhos de meia-noite*, de Salman Rushdie. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 71-97.
Data de edição: 31 jul. 2016.

Infelizmente, não se pode saber se o roteiro funcionaria nessa minissérie. Depois de mais um período de revisão do roteiro, ao lado do futuro diretor, Tristram Powell, e da escolha dos atores, o governo indiano recusou permissão para a filmagem no país, por problemas políticos tanto com o autor (principalmente por causa das reações dos muçulmanos contra *Os versos satânicos*) quanto com *Os filhos da meia-noite*, devido à caracterização desfavorável de Indira Gandhi no romance. O Sri Lanka, outro local adequado para as filmagens, acabou seguindo a decisão da Índia, pelos mesmos motivos. Restou a publicação impressa, “sempre um ato de otimismo”; porém, para Rushdie, esta é “a história de um fracasso” (p. 12).

O sucesso tampouco viria com a adaptação para o teatro, em colaboração com Simon Reade e Tim Supple. Embora o texto dramático mantenha o interesse do leitor, captando o enredo do romance de forma efetiva, parece não ter funcionado bem no palco, apesar da alta qualidade do elenco da Royal Shakespeare Company, que participou da produção no Barbican Theatre em Londres em 2003. A peça foi também apresentada nos Estados Unidos e, apesar do apoio de universidades, não foi bem recebida pelos críticos. Estes destacaram a dificuldade de adaptar um romance longo e complexo como *Os filhos da meia-noite* para uma apresentação no palco, com duração de quase três horas. Philip Fisher, por exemplo, elogia a beleza dos cenários e da produção “em estilo Bollywood”, mas não consegue se desvencilhar da comparação com o livro; para ele, a peça “é um complemento e um cumprimento ao que muitos consideram uma obra-prima da literatura, mas não substitui a riqueza incomparável da coisa verdadeira. Vá assisti-la, mas leia o livro também”. Apesar da obviedade do comentário sobre a fidelidade da adaptação, na verdade é impossível evitar a comparação com o romance, em especial quando a associação entre os dois é enfatizada não só no título e na capa da obra publicada e nos cartazes de divulgação do espetáculo (*Salman Rushdie's Midnight's children*, seguida das informações de que é adaptada pelo próprio Rushdie,

junto com Reade e Supple), mas também pelos promotores da temporada nos Estados Unidos, como demonstram os eventos sobre o romance, organizados pela Universidade de Columbia, em Nova York, e de Michigan, em Ann Arbor, à época dos espetáculos (GOONETILLEKE, 2015, p. 122-123). Em seu artigo sobre a adaptação do romance para o teatro, D.C.R.A. Goonetilleke considera que, embora a peça possa ser vista como uma obra artística autônoma, ela não funciona bem como teatro, pois “tem bastante conflito, mas este é difuso; falta-lhe um sentido de conflito intenso e bem focalizado” e também coesão, inclusive no desenvolvimento dos personagens, aos quais faltam indicações de motivação (GOONETILLEKE, 2015, p. 122).

Um elemento, porém, é utilizado de forma consistente e criativa na adaptação deste romance de estilo eminentemente cinematográfico: o próprio cinema. Nas rubricas iniciais, lemos: “*Uma tela de cinema domina o palco e nos mostra a multidão infinita que é a Índia hoje – uma comemoração do Dia da Independência nos dias de hoje, que se junta a outros aspectos da Índia moderna (...). Esta montagem é acompanhada de música*” (pos. 129; em itálicos no original) e, logo depois, pela voz de Jawarhalal Nehru em seu discurso em agosto de 1947. A cena inicial sugere muito bem a multiplicidade que a obra de Rushdie ressalta, tanto no que diz respeito à Índia quanto à profusão de histórias que *Os filhos da meia-noite* (em suas diversas versões) procura captar. Na peça, filmes também têm a função de complementar o cenário escasso; por exemplo, nas cenas sobre o avô de Salim, passadas na Caxemira, o lago Dal aparece na tela “*em toda sua maravilhosa serenidade de início da manhã*” (pos. 184); “*a glamorosa Bombaim*” aparece em filme, sobre o qual é projetado um mapa da Índia no qual está desenhado, com uma linha vermelha, o trajeto percorrido pelo avô de Salim – um recurso cinematográfico frequente nos filmes da primeira metade do século 20 (pos. 701). Cenas filmadas e projetadas também se combinam à ação dramática, em especial na apresentação de *flashbacks*, como o

REIS, Eliana Lourenço de Lima. Um romance cinematográfico e um filme literário: *Os filhos de meia-noite*, de Salman Rushdie. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 71-97.

Data de edição: 31 jul. 2016.

nascimento da dupla Salim-Shiva, que é primeiro anunciado em forma de profecia durante a leitura da palma da mão de Amina (pos. 655) e, mais tarde, retomado em forma de filme projetado na tela (pos. 810).

Em outros pontos, filmes documentais são projetados de acordo com os fatos históricos mencionados nos diálogos, contribuindo para reforçar a relação estreita entre a História e a vida privada do protagonista. Entre eles estão registros que documentam a transferência de poder com a saída dos ingleses da Índia (pos. 709); batalhas na guerra contra o Paquistão (pos. 1729); a vitória da Índia e a criação de Bangladesh (pos. 1935); a deposição de Indira Gandhi (pos. 2099). Algumas vezes, são usadas referências a filmes de ficção, como, por exemplo: “na tela, um pano de fundo de selva do tipo Apocaypse Now” (pos. 1841) serve de cenário para episódios da guerra contra o Paquistão. Uma cena descrita de modo cinematográfico no romance, a utilização das folhas do calendário em movimento rápido para sugerir a passagem do tempo, é projetada na tela, conforme a narrativa no livro (pos. 1775). Na cena do “beijo indireto”, a tela apresenta o filme *Os amantes de Caxemira*, sendo que as rubricas repetem a descrição desse trecho no romance. No momento em que o gerente do cinema interrompe a projeção para anunciar o assassinato de Gandhi, na tela, os atores interrompem a ação para ouvir a notícia e, em seguida, “reagem com horror” (pos. 951), unindo, na peça, dois níveis de ficcionalidade. Outra cena de teor semelhante ocorre quando Salim é atingido por um objeto (uma escarradeira decorada, que aparece em vários momentos da narrativa) e desmaia. “Na tela, vemos Salim olhar para seu corpo que se acha deitado no palco e, então, falar para nós” (pos. 1775), explicitando não apenas a separação entre o eu narrador (Salim mais velho) e Salim quando é jovem e perde a memória, mas também a pouca confiança na veracidade do narrador.

Em 2012, finalmente, uma adaptação de *Os filhos da meia-noite* estreou nos cinemas, numa colaboração entre Salman Rushdie e Deepa Mehta, cineasta de origem indiana, mas vivendo no Canadá há

muitos anos. Em entrevistas para a divulgação do filme⁸, eles afirmam que a ideia de adaptar o romance para o cinema partiu de Mehta, cujo trabalho já era reconhecido internacionalmente, sobretudo sua “Trilogia dos elementos” – *Fire* (1996), *Earth* (1998) e *Water* (2005), os dois últimos indicados para o Oscar de melhor filme estrangeiro.⁹ A aproximação entre os dois artistas se explica pelos pontos que têm em comum: além de serem indianos da diáspora, ambos produzem arte de teor político – em particular a discussão da violência originada pela Partição da Índia após a independência – e controverso – no caso de Rushdie, as repercussões, entre muçulmanos, da publicação de *Os versos satânicos*, enquanto Deepa Mehta tem enfrentado resistências à abordagem corajosa de questões de gênero em seus filmes, em especial em *Fire*. Contudo, os dois divergem quanto ao modo de representação, refletindo, de certa forma, a divisão que Rushdie aponta nas tradições cinematográficas indianas: por um lado, o caráter fantástico, mitológico e alegórico do cinema de Bombaim (e da escrita de Rushdie) e, por outro, o realismo de cineastas como Satyajit Ray, uma linha que Mehta parece preferir e que se explica também por sua atuação no gênero documentário no início de sua carreira. Assim, se ambos partilham o mesmo distanciamento em relação à Índia por sua posição de “seres traduzidos”, o mesmo não se pode dizer sobre seus métodos de abordagem da realidade; apesar de Rushdie afirmar que, durante a escrita do roteiro contou com a participação ativa da diretora (CANFIELD, 2013), o filme se ressentiu desses pontos de vista diferentes.

Ao assumir a adaptação do romance, Rushdie considerava que as três décadas que separavam a publicação do romance e a escrita o

⁸ Ver, por exemplo, CANFIELD, 2013.

⁹ Para informações breves sobre Deepa Mehta, ver: <http://www.notablebiographies.com/supp/Supplement-Ka-M/Mehta-Deepa.html>. Sobre a obra de Mehta, ver, entre outros: JAIDKA, Manju. *A critical study of Deepa Mehta's trilogy Fire, Earth And Water*. New Delhi: Readworthy Publications, 2011; JAIN, Jasbir (Ed.). *Films, literature & culture: Deepa Mehta's Elements Trilogy*. New Delhi: Rawat Publications, 2007.

roteiro lhe dariam o distanciamento crítico necessário para lidar com seu texto e modificá-lo de acordo com as necessidades da nova mídia (ROTHMAN, 2013). Contudo, os mesmos empecilhos que dificultaram as tentativas de adaptação anteriores se mostraram novamente difíceis de transpor, em especial a complexidade deste romance em que um grande número de linhas narrativas se cruzam para contar as histórias paralelas de Salim e da Índia, desde a segunda década do século 20 até os anos 1970. Como o roteiro inicial contava com 250 páginas, Rushdie pensou em dividir o livro em dois filmes; contudo, ao perceber que isso seria inviável financeiramente, reduziu o texto a 130 páginas (CANFIELD, 2013). Apesar de se dizer disposto a fazer cortes significativos, Rushdie manteve quase 130 personagens com direito a fala e planejou a filmagem em cerca de 60 locais diferentes. Essa multiplicidade está em parte associada à visão que o autor pretende passar sobre a Índia, que seria caracterizada pela “multidão”. “Como se representa essa multidão?”, Rushdie se pergunta em uma entrevista. “Você conta uma aglomeração [*crowd*] de histórias. Você literalmente superpovoa [*overcrowd*] sua narrativa, de modo que sua história principal tenha de se esforçar para passar por entre as outras” (ROTHMAN, 2013). Entretanto, nem sempre isso acontece, como aponta o crítico Adam Mazmanian:

A versão cinematográfica de *Os filhos da meia-noite* é um trabalho de amor, e esse amor ajuda a torná-la melhor do que provavelmente merece. A história extensa é impregnada de magia, de alcance épico, esplendidamente alegórica e saturada de história da Índia. É certamente grande demais para ser contida em um filme de longa metragem comum – mesmo um que atinge mais de duas horas.

A maior parte das resenhas sobre o filme¹⁰ destaca questões semelhantes, elogiando o lirismo e a beleza visual das cenas, o uso

¹⁰ Ver, entre outras, as seguintes resenhas, que constam da lista de referências bibliográficas deste trabalho: BARNARD, 2012; DEVI, 2013; FRENCH, 2012; MAZMANIAN, 2013; QURESHI, 2013; SALTZER, 2013; SHOARD (2012).

das cores, os sets elaborados e a recriação histórica de alguns locais – entre eles estão a sala de concertos no Paquistão, o bairro onde vivem artistas populares (típico dos filmes de Bombaim), bem como a casa dos avós do narrador (comprada dos antigos colonizadores ingleses). Alguns criticam esse apuro visual, que transforma até visões de pobreza (como as favelas de Bombaim) em imagens “maquiadas” e sem a devida força política, fazendo com que, na opinião de um crítico, o filme se transforme em “um comercial para que se leia o romance. Trata-se de um ‘romance em forma de imagens’ [*picturized novel*] da era pós-*Quem quer ser um milionário*, em que as próprias imagens se tornam a história e em que somos convidados a não ser curiosos sobre as profundidades que poderia oferecer” (MIDNIGHT’S Children: two authors). Catherine Shoard vai ainda mais adiante ao considerar *Os filhos da meia-noite* “a adaptação menos essencial deste mundo”, pois nada acrescenta ao romance e nem o mostra sob nova perspectiva. “Isto é fidelidade autodestrutiva”, afirma.

Talvez haja um pouco de exagero nessa descrição, pois algumas partes do filme atraem e prendem a atenção do espectador, principalmente o trecho inicial, que trata dos avós do narrador e da infância deste. Mas uma das questões centrais do romance, a “Conferência dos Filhos da Meia-Noite” – que reúne, na mente de Salim, as crianças nascidas na noite da Independência da Índia e que são dotados de poderes especiais – é representada de maneira confusa, o que enfraquece o caráter fantástico da narrativa, tão essencial para sua compreensão. Na verdade, os críticos reclamam da predominância do realismo no modo de narrar, sem as digressões, as alternâncias de tempos e de linhas narrativas que constituem os principais traços estilísticos da escrita de Rushdie e que ele não “traduz” para o cinema. Para Rachel Saltzer, “[o] que resta é o cerne da história, contado de modo direto, do princípio ao fim, sem ficar prognosticando e olhando para trás como o romance faz compulsivamente”. O resultado, então, é “um filme que, mesmo não sendo exatamente monótono, parece esvaziado da essência mítica que

impulsiona o livro”; falta-lhe o toque do cinema de Bombaim, tão bem captado pelo romance, isto é, falta-lhe o excesso, a extravagância, “o vulgar, o fantasioso e o francamente inacreditável” (SALTZER, 2013).

É preciso refletir se a culpa pelos problemas da adaptação se deve apenas à maneira como Salman Rushdie abordou o texto de seu romance, isto é, “com uma fidelidade autodestrutiva”, nas palavras de Catherine Shoard. Essa atitude certamente contribuiu para impedir que ele fizesse os recortes necessários para fazer caber sua “multidão de histórias” num filme de tamanho razoável, mantendo também a coesão narrativa. Contudo, todo filme implica no mínimo uma coautoria; neste caso, pode-se observar uma incompatibilidade entre os modos de representação do autor e da diretora, já que esta tende mais para o realismo. Esta tensão entre os dois modos fica evidente na hesitação que o filme manifesta entre a realidade da História e o caráter mágico e fantástico da narrativa literária. Como argumenta o artigo “*Midnight's Children: Two Authors in Search of a Film*”, enquanto o romance “cria imagens, o filme de Mehta tem de lutar com o caráter literal de uma imagem”:

A imagem cinematográfica é demasiadamente literal. Seu imediatismo ‘aqui-e-agora’ é atraente para o mundo que cria. Ele é sensual e seus prazeres estão no presente. A imagem pode também ser eloquente e complexa muito além de sua beleza, pois abarca mudanças e recursos narrativos que despertam seu potencial figurativo. O filme de Mehta não consegue atingir isso. Há muito poucas (talvez, nenhuma) alusões ao poder metafórico de sua narrativa. Vidas de indivíduos simplesmente se desenrolam tendo ao fundo o panorama histórico. A agonia de uma geração se torna a agonia de seus personagens principais, enquanto a nação e os conflitos de religião e identidade permanecem longe de nossos olhos. As qualidades alegóricas do romance são eclipsadas pela atratividade da imagem e pela confusa linearidade da narrativa.

Outro problema também decorre desse caráter literal da imagem, já que o romance se caracteriza pelas tendências opostas, ao apresentar um universo que abrange o mágico e o mítico, o mundo

REIS, Eliana Lourenço de Lima. Um romance cinematográfico e um filme literário: *Os filhos de meia-noite*, de Salman Rushdie. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 71-97.
Data de edição: 31 jul. 2016.

dos sonhos e da imaginação (a Conferência dos Filhos da Meia-Noite é o exemplo mais evidente). Estes elementos, em sua maioria, não recebem tratamento adequado (como a própria Conferência, que se reúne na mente de Salim, mas tem existência “real” no mundo narrativo); em outros momentos, os trechos não realistas ficam a cargo do narrador em *voiceover*: o próprio Rushdie, o que traz mais um complicador.

A intenção de Deepa Mehta ao insistir no uso da narração em *voiceover* era, segundo Rushdie declara numa entrevista, “levar de volta um pouco mais da linguagem do livro para dentro do filme” (CANFIELD, 2013). Porém, esse recurso acabou por ser mais um elo direto de ligação entre a adaptação e o texto literário, ou seja, entre “o literal e o literário” (MIDNIGHT’S Children: two authors), dificultando que o filme se torne uma obra autônoma. Isso é reforçado pela escolha de Rushdie como narrador e pelas peças de propaganda do filme, que anunciam em destaque que se trata de uma adaptação da famosa obra de Salman Rushdie (o mesmo ocorre com o material de divulgação da adaptação para o teatro). Assim, é o escritor, e não a diretora, que se destaca; mais ainda, sendo uma figura pública que alcançou notoriedade devido ao episódio da *fatwa* provocada pela publicação de *Os versos satânicos*, além de, certamente, escritor conceituado, o filme acaba se tornando um índice do livro e de seu autor, para os quais aponta constantemente. Desse modo, Rushdie ativa a função autor e mantém o controle também sobre a narrativa cinematográfica, fazendo com que o filme se ligue diretamente ao literário: “Metáforas ricas, figuras da imaginação e gracejos são colhidas pela voz de Rushdie apenas para lembrar o espectador das qualidades da obra original. Uma riqueza equivalente está ausente da narrativa [cinematográfica]” (MIDNIGHT’S children: two authors).

Considerações finais

Voltamos à nossa pergunta inicial: por que um romance magistral e com tantas referências intermediáticas ao cinema não consegue ser adaptado para o cinema (ou para o teatro) de modo a originar uma obra autônoma e de qualidade semelhante? Seria o texto de *Os filhos da meia-noite* inadaptável para outra mídia?

Em sua discussão sobre adaptação, Linda Hutcheon observa que

A adaptação, como a evolução, é um fenômeno transgeracional. Algumas histórias têm, obviamente, mais “estabilidade e penetrância no ambiente cultural”, como diria Dawkins (193). As histórias são de fato contadas de maneiras diferentes em novos ambientes materiais e culturais; como os genes, eles se adaptam a esses novos ambientes *em virtude da* mutação – em sua prole ou suas adaptações. E os mais aptos fazem mais do que sobreviver; eles florescem. (HUTCHEON, 2013, pos. 1020, 1027)

O romance *Os filhos da meia-noite* certamente não tem demonstrado essa aptidão ou adaptabilidade, como vêm demonstrando seus (inaptos) descendentes. Uma das explicações pode estar no fato de o romance ser uma obra que Victoria de Zwaan denomina “experimental” para se referir a esse “texto complexo, autorreflexivo, palimpséstico, intertextual, grafomaniaco, metaficcional e extremamente escritural” (ZWANN, 2014, p. 253-254). Alie-se a isso, um narrador não confiável e antirrealista, mais interessado em seu mundo interno do que em contar uma história nos moldes convencionais e em ordem cronológica – como o filme tenta fazer. Note-se que Zwann não considera o livro inadaptável e sugere três alternativas que ela vê como viáveis para transformá-lo em filme, todas elas recortando determinadas vertentes da narrativa (ZWANN, 2014, p. 258).

Em sua análise de *O mágico de Oz*, Salman Rushdie debita parte do sucesso do filme ao fato de ele resultar de um trabalho de equipe que envolveu um número grande de profissionais trabalhando

tanto no roteiro quanto na direção, nem sempre de modo pacífico e harmonioso, mas efetivo. Assim, diz Rushdie, “esse grande filme, em que as brigas, demissões e desacertos de todos os envolvidos produziram o que parece ser um êxito puro, sem esforço e, de alguma forma, inevitável, está tão perto quanto possível daquela quimera da teoria crítica moderna: o texto sem autor” (RUSHDIE, 2003, p. 8-9). Certamente não se pode dizer o mesmo das adaptações de *Os filhos da meia-noite*: seja em forma de romance, peça teatral ou filme, o autor/escritor tem tanto (ou até mais) destaque do que o texto.

REFERÊNCIAS

BARNARD, L. *Midnight's children* review: an epic but overlong journey. Disponível em: < https://www.thestar.com/entertainment/movies/.2012/11/01/midnights_children_review_an_epic_but_overlong_jo>. Acesso em: 08 jun. 2016.

CANFIELD, K. Salman Rushdie and Deepa Mehta on *Midnight's children* (17/04/2013).

Disponível em: <<http://filmmakermagazine.com/68782-salman-rushdie-and-deepa-mehta-on-midnights-children/#.V3rK6bgrKhc>>. Acesso em: 11 jun. 2016.

DEVI, R. *Midnight's children* review (31/01/2013). Disponível em: <<http://www.koimoi.com/reviews/midnights-children-review/>>. Acesso em: 11 jun. 2016.

FISHER, P. *Midnight's children*: Salman Rushdie, adapted by Salman Rushdie, Simon Reade and Tim Supple (2003). Disponível em: <<http://www.britishtheatreguide.info/reviews/midnightschildren-rev>>. Acesso em: 9 jun. 2016.

FRENCH, P. *Midnight's children* – review. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/film/2012/dec/23/midnights-children-review-deepak-mehta>>. Acesso em: 8 jun. 2016.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. Um romance cinematográfico e um filme literário: *Os filhos de meia-noite*, de Salman Rushdie. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 71-97.
Data de edição: 31 jul. 2016.

GOONETILLEKE, D.C.R.A. Salman Rushdie's *Midnight's children*, the play as text and performance: an introductory note. *Indi@logs*, v. 2, p. 119-123, 2015.

HUTCHEON, L. *A theory of adaptation*. 2. ed. Abingdon, UK: Routledge, 2013. e.Book Kindle.

MAZMANIAN, A. Movie review: *Midnight's children*. Disponível em:

< <http://www.washingtontimes.com/news/2013/may/2/movie-review-midnights-children/>>. Acesso em: 8 jun. 2016.

MIDNIGHT'S children. Roteiro: Salman Rushdie. Direção: Deepa Mehta. Twentieth Century Fox, 2012.

MIDNIGHT'S children: two authors in search of a film. Disponível em: <<http://www.littleindia.com/arts-entertainment/14920-midnight-s-children-two-authors-in-search-of-a-film.html>>. Acesso em 20 jun. 2016.

MISHRA, V. Rushdie and Bollywood cinema. In: GURNAH, Abdulrazak. *The Cambridge companion to Salman Rushdie*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2007. p. 11-28.

QURESHI, B. An epic of India gets a canvas its own size. Disponível em: <<http://www.npr.org/2013/05/09/182334238/an-epic-of-india-gets-a-canvas-its-own-size>>. Acesso em: 8 jun. 2016.

RAO, Amrita. Book vs movie: *Midnight's children*. Disponível em: <<https://thelitroom.com/2014/01/30/book-vs-movie-midnights-children>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

REDER, M.R. (Ed.). *Conversations with Salman Rushdie*. Jackson: University of Mississippi Press, 2000.

ROTHMAN, L. Salman Rushdie on bringing *Midnight's children* to the big screen (2013). Disponível em: <<http://entertainment.time.com/2013/04/24/salman-rushdie-on-bringing-midnights-children-to-the-big-screen-plus-an-exclusive-clip/>>. Acesso em 23 de jun. de 2016.

RUSHDIE, S. *Imaginary homelands: essays and criticism 1981-1991*. London: Granta/Penguin, 1991.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. Um romance cinematográfico e um filme literário: *Os filhos de meia-noite*, de Salman Rushdie. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 71-97.
Data de edição: 31 jul. 2016.

_____. *The screenplay of Midnight's children*. London: Vintage, 1999.

_____; READE, S.; SUPPLE, T. *Salman Rushdie's Midnight's children*. New York: Modern Library, 2003.

_____. *Step across this line: collected nonfiction 1992-2002*. New York: The Modern Library, 2003.

_____. *Os filhos da meia-noite*. Trad. Donaldson Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SALTZER, R. Birth of a nation, in the words of Salman Rushdie. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2013/04/26/movies/>

midnights-children-adaptation-of-salman-rushdies-novel.html?_r=0 > Acesso em: 10 jun. 2016.

SHEPPERD, J. Review of Salman Rushdie's *Midnight children*. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/manchester/my/review/midnights_children.shtml>. Acesso em: 7 jun. 2016.

SHOARD, C. *Midnight's children* – review. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2012/sep/07/midnights-children-review>>. Acesso em: 11 jun. 2016.

TEVERSON, A. *Salman Rushdie*. New Delhi: Viva Books, 2010.

VARSHNEY, A. The political Rushdie: an interview by Ashutosh Varshney. In: HERWITZ, Daniel; VARSHNEY, Ashutosh (Ed.). *Midnight's diaspora: encounters with Salman Rushdie*. New Delhi: Viking/Penguin, 2009. p. 9-22.

ZWAAN, V. de. Experimental fiction, film adaptation, and the case of *Midnight's children*: in defense of fidelity. *Literature-Film Quarterly* v. 43, n.4, p. 246-262, Dez. 2014.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. Um romance cinematográfico e um filme literário: *Os filhos de meia-noite*, de Salman Rushdie. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 71-97.
Data de edição: 31 jul. 2016.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. Um romance cinematográfico e um filme literário: *Os filhos de meia-noite*, de Salman Rushdie. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 71-97.
Data de edição: 31 jul. 2016.