

UMA ÍNDIA PARA OCIDENTAIS? A POETOLOGIA DIASPÓRICA DE SALMAN RUSHDIE E DEEPA METHA EM *MIDNIGHT'S CHILDREN*

MANFRED ROMMEL MOURÃO*

ROSELI BARROS CUNHA**

RESUMO: Este trabalho examina o filme *Midnight's Children*, de Deepa Mehta, partindo das teorias dos estudos de adaptação descritiva de Patrick Cattrysse (2014) e da noção de poetologia de André Lefevere (2007). Procuramos entender, por meio da abordagem do primeiro teórico, como a análise de filmes deve levar em consideração o contexto alvo da adaptação de uma obra; baseamo-nos no segundo teórico para examinar a poetologia dos idealizadores; por fim, examinamos como o conceito de orientalismo na arte pode também ser produzido por não ocidentais, e as implicações desse fenômeno para a literatura e o cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação; *Midnight's Children*; Público ocidental.

THE DIASPORIC POETOLOGY OF SALMAN RUSHDIE AND DEEPA METHA IN *MIDNIGHT'S CHILDREN*

ABSTRACT: This paper to examine Deepa Mehta's film *Midnight's Children*, based on the theories of descriptive adaptation studies by Patrick Cattrysse (2014) and the notion of poetology by André Lefevere (2007). We seek to understand, through the approach of the first theorist, how the analysis of films must take into account the context of the adaptation of a literary work; we based on the second theorist to examine the poetology of the creators; finally, we examine how the concept of orientalism in art can also be produced by non-westerners, and the implications of this phenomenon for literature and cinema.

KEYWORDS: Adaptation; *Midnight's Children*; Western audience.

*Doutorando em Letras (Literatura Comparada) pela Universidade Federal do Ceará. . E-mail: manfred_rm@hotmail.com

**Professora Associada da Área de Espanhol do Departamento de Letras Estrangeiras, membro efetivo do Programa de Pós-Graduação em Letras (Literatura Comparada)

INTRODUÇÃO

Segundo Patrick Catrysse (2014), a adaptação fílmica de obras literárias se vincula tanto ao processo de ajuste do produto em si quanto à obra final que dessa recriação resulta. A análise fílmica, segundo o autor, busca elucidar não apenas as relações intersemióticas entre os dois produtos, mas igualmente verificar o fim que se buscou com a recriação do texto literário em uma dada atmosfera: “A film adaptation is studied as a particular type of film functioning as an adaptation within a particular film context”¹ (CATRYSSSE, 2014, p. 229) .

Ao observar as peculiaridades de uma transposição da mídia escrita para a audiovisual, nos deparamos como o produto final, orientado pelo texto e contexto, se insere em um novo paradigma semiótico. Nesse sentido, este trabalho tenta avaliar a relevância deste paradigma mesmo através do processo de adaptação do romance *Midnight's Children* (1981), de Salman Rushdie, para o filme homônimo de 2012, dirigido por Deepa Mehta.

Havendo uma lacuna de 30 anos entre a publicação do livro e a realização do filme, buscamos inserir a conjuntura de reelaboração do novo texto, com vistas a identificar a orientação de seus idealizadores para um público específico (o ocidental, hipoteticamente), e pensar as implicações dessa representação para a audiência alvo que sugerimos. Reiterando as considerações de Catrysse (2014, p. 232), este trabalho oferece uma análise experimental de como o direcionamento ao “target-(con)text-oriented”² se correlaciona ao ponto de vista adotado por Metha e Rushdie, seus idealizadores. Logo, ao problematizar, através de elementos da produção, as percepções dos principais envolvidos e da própria estética do filme, buscamos elucidar a questão-chave que paira sobre o título deste trabalho: *Midnight's Children* é um filme para que público?

Somamos às considerações dissertadas a partir desse problema um breve exame teórico do orientalismo e suas implicações para a arte globalizada do século XXI, na qual cremos estar inserida a adaptação do nosso objeto de estudo. Nos tópicos adiante, descrevemos como a trajetória intelectual de Metha e Rushdie influenciou na produção do filme, objetivando, sistematicamente: 1. examinar a corrente poetológica de ambos e suas extensões no meio cultural indiano e ocidental; 2. elucidar algumas críticas a respeito da produção e recepção do filme; e 3. refletir sobre as novas formas de orientalismo e sua implicação para as políticas de representação atuais.

Este trabalho se funda em algumas observações coletadas de alguns meios de comunicação e textos acadêmicos sobre adaptação fílmica e políticas de representação – seleção esta que talvez não seja justa em função da variedade infinita de textos acerca da tradução intersemiótica e alguns de seus desdobramentos.

1. A POETOLOGIA DE RUSHDIE E METHA: TRAJETÓRIAS E INFLUÊNCIAS

André Lefevere (2007) analisa o sistema literário através de uma série de elementos

¹Uma adaptação é estudada tanto como um tipo particular de função fílmica quanto como uma adaptação dentro de um contexto cinematográfico específico.” (tradução nossa)

²(con)texto-alvo-orientado” (tradução nossa)

extrínsecos à obra literária que contribuem diretamente para a sua divulgação, canonização e/ou negligência pelos círculos intelectuais, apontando para a *ideologia* e as *correntes poetológicas*. Para o autor, a ideologia percorre toda a produção literária, do mecenato à publicação, o que exige que autores, obras e meios de comunicação se adaptem às circunstâncias pré-estabelecidas pela corrente dominante.

Contudo, se cabe a ideologia “manipular” a reescrita, ela não é fator único, cabendo também, segundo o autor, as motivações de ordem poetológica, uma vez que a poetologia pode ser entendida como a dominante estilística e estável de uma determinada época, o que imobiliza a estrutura do sistema e o controla: “se algumas reescrituras são inspiradas por motivações ideológicas, ou produzidas sob restrições ideológicas, [...] outras reescrituras são inspiradas por motivações poetológicas” (LEFEVERE, 2007, p. 22).

Segundo ele, o Sistema Literário, extraído da noção de polissistema de Itamar Even-Zohar (2013), abrange uma vasta gama de predisposições que interagem e controlam as obras de acordo com a cultura em que ele é produzido e consumido, alicerçando-se às correntes poetológicas e a ideologia dominantes em um dado sistema numa época específica: “Um fator de controle pertence inteiramente ao sistema literário; o outro se encontra fora desse sistema. O primeiro fator tenta controlar o sistema literário de dentro por meio dos parâmetros estabelecidos pelo segundo fator” (LEFEVERE, 2007, p. 33).

Os profissionais controlam a divulgação da literatura e a ideologia controla a sua leitura. Se por um lado os escritores podem apresentar certa visão de mundo através de suas obras, o que podemos associar à poetologia; por outro, o sistema de ideias dos meios de comunicação pode facilmente distorcer o que esses escritores ousaram fazer, por meio de componentes ideológicos, econômicos e de *status* (LEFEVERE, 2007, p. 35-36). Assim, esses componentes ordenariam nossas ações diante das obras, nos fazendo percebê-las como o senso comum (muitas vezes institucionalizado e acadêmico) parece representar.

A reescritura¹, palavra chave na sua terminologia, não é completamente manipulada, podendo apresentar motivações poetológicas próprias. Contudo, essas motivações poéticas se adequam ou são coagidas pelo sistema dominante, com a (falsa) pretensão de serem estáveis ou a-históricas, o que imobiliza a dinâmica do sistema e nos repassa uma visão engessada dos produtores culturais. Logo, ao observarmos o que consensualmente o Sistema Literário (que admite uma “universalidade”) afirma sobre Rushdie e Metha, percebemos uma ligação “poetológica” entre as suas obras. Uma breve passagem por Enciclopédias especializadas de Literatura e Cinema nos apresenta em consonância a escritura “entrelugar” dos dois.

(Ahmed) Salman Rushdie (1947 –) é escritor e ensaísta nascido em Bombaim, filho de família muçulmana secularizada e educado na Inglaterra. A educação bicultural de Rushdie revela os temas que percorrem todo o seu trabalho, que se caracteriza pela recriação de alegorias e fábulas do Oriente e do Ocidente, muitas vezes classificadas como expoentes do realismo mágico: “He is an agnostic Muslim and feels torn between different cultures”² (DIAMOND, 2005, p. 377).

Midnight's Children (1981), premiado romance censurado por Indira Ghandi, conta a história de Saleem Sinai, nascido à meia-noite do dia em que a Índia conseguiu a independência e

3 Para Lefevere, toda escritura é reescritura: adaptação, tradução, cópia, paródia. A textualidade dos textos é sempre intertextual.

4 “Ele é um muçulmano agnóstico e se sente dividido entre diferentes culturas” (tradução nossa)

cuja vida se torna metáfora do destino político da nova nação. Em *Shame* (1983), o tema central da narrativa é o Paquistão, a luta entre o governo militar e civis e a cultura da vergonha que oprime as mulheres. *The Satanic Verses* (1988) é um romance panorâmico sobre a imigração na Inglaterra, abordando o contestável “multiculturalismo” do país. Alguns muçulmanos consideraram certas passagens do livro como blasfemas, o que rendeu a Rushdie uma fatwa (sentença de morte), promulgada pelo aiatolá Khomeini em fevereiro de 1989. (cf. DRABBLE, 2000, p. 885-886).

Suas produções posteriores igualmente evocam a relação entre tradições do Oriente e do Ocidente e foram mundialmente agraciadas: a história infantil *Haroun and the Sea of Stories* (1990), a coleção de ensaios e entrevistas *Imaginary Homelands* (1991) e a coletânea de contos *East, West* (1994). *The Moor's Last Sigh* (1995) é um estudo das heranças culturais da Índia, definido por Telma Borges (2006) como uma escrita “bastarda”. *The Ground Beneath her Feet* (1998) confronta o mito grego de Orfeu e Eurídice com a cultura popular na Índia dos anos 1950. *Fury* (1999) adentra numa trama de mistério e fantasia e apresenta, igualmente, nuances múltiplas de várias culturas. *Step Across this Line* (2002) é uma coleção de textos de não-ficção sobre diferentes temas e *Shalimar, the Clown* (2005) uma reflexão sobre o terrorismo em tempos pós 11 de Setembro. *The Enchantress of Florence* (2008) revive uma personagem da Pérsia medieval e como a cultura oriental influenciou na Itália do Renascimento.

Deepa Metha (1950 –) teve uma formação semelhante à de Rushdie. Nascida em Amritsar, falava inglês em casa e teve forte ligação com o cinema, pois seu pai trabalhava como um distribuidor de filmes na cidade. Mudou-se com a família para Nova Delhi ainda criança, mais tarde estudou filosofia e produziu pequenos documentários no país. Nos anos 1970 imigrou para o Canadá e desde então tem feito carreira na América do Norte.

Em Toronto, já com nacionalidade canadense, primeiro trabalhou como roteirista de filmes infantis e realizou alguns documentários e séries de televisão. No fim dos anos 1980 começou a fazer longas-metragens, o que resultou em *Martha, Ruth and Edie* (1988) e *Sam and Me* (1991); este último seu primeiro pequeno êxito, longa-metragem que conta a história de um idoso judeu que vive em Toronto e um jovem imigrante muçulmano indiano que trabalha como seu zelador – o filme foi o início de uma carreira no cinema que explorava o contato entre as tradições indianas e a vida no hemisfério norte. Por seu sucesso com o filme, foi contratada por George Lucas para dirigir a série televisa *The Young Indiana Jones Chronicles* e trabalhou como consultora de produção do filme canadense sobre lesbianismo, *Skin Deep* (1994), de Mid Onodera.

Talvez o contato com o tema da sexualidade a tenha influenciada a produzir o seu primeiro sucesso, *Fire* (1996), que lhe rendeu notoriedade na indústria cinematográfica mundial e forte censura e crítica na Índia, já que retrata o relacionamento homossexual entre duas mulheres hindus. Este foi o primeiro filme de sua Trilogia dos Elementos, seguido de *Earth* (1999), sobre a partição do subcontinente indiano e os conflitos entre *sikhs*, muçulmanos e hindus; e *Water* (2005), acerca da incidência da fé hindu em viúvas no fim dos anos 1930 em um retiro em Amritsar. Este último lhe lançou para uma carreira solene, chegando a ser indicada ao Oscar de melhor filme estrangeiro. Os três filmes são definidos pela própria nos seguintes termos: “Fire is about the politics of sexuality and Earth is about the politics of war and Water is about the politics of religion and how they all effect woman. That’s what connects them” (METHA in

CHRISTIAN & JACKSON, 2010, p. 6)³.

Embora seus filmes abordem reflexões que, para o público distanciado, sejam perfeitamente naturais de serem discutidas, entre indianos eles podem soar indiferentes. Desde então a cineasta é vista com maus olhos por muitos de seus compatriotas por tocar em temas delicados, tais como a sexualidade, governos autocráticos e a fé hindu. Ora esses temas podem ser vistos como tabus, passíveis de discussão; ora eles têm uma peculiaridade que pode soar completamente descontextualizada para quem os acompanha de longe⁴.

Por filmes como *Fire* e *Water*, ela é identificada como uma realizadora de filmes em diáspora. Muitas críticas endereçadas à cineasta estão fincadas na prerrogativa de que talvez ela não tenha experiência suficiente do que representam as tradições indianas, por estar tanto tempo fora do país:

Mehta has been vulnerable to attack because, though born in India, she has lived in Canada for much of her adult life. It might be doubted that she really should be classified as an Indian filmmaker. The fact that the dialogue in the original version of *Fire* (though not *Water*) was in English rather than Hindi perhaps reinforces this objection. Thus, she is a representative of diaspora or transnational cinema which might be portrayed as inauthentic because tainted by outside influences and insufficiently rooted in genuine Indian traditions. However, as already noted, notions of “authenticity” are problematic given the sheer diversity of Hinduism(s). Moreover, the voices of Hindus beyond the Indian subcontinent are an important feature of contemporary Hinduism in an increasingly globalized world. Nor is it clear why membership of a diaspora community should disqualify a filmmaker from making legitimate and sometimes critical comments on her original home culture (BURTON, 2013, p. 12)⁵.

A controversa identidade de Mehta, ao mesmo tempo que revela a sua binacionalidade, também parece expor problemas análogos a sua visão de mundo. Se por um lado ela pode ser entendida como uma cineasta feminista, *queer*, multicultural, por outro sua representação do indiano aponta para uma versão que pode soar monolítica para alguns.

Water, seu mais premiado filme, se passa nos anos 1930, basicamente em um retiro de Amritsar, que é apenas uma parte ínfima da imensidade do país. Desta década para o século XXI

3 “Fire é sobre a política da sexualidade, Earth é sobre a política da guerra e Water é sobre a política da religião e como todas elas afetam a mulher.

É isso que os liga.” (tradução nossa)

4 Em artigo publicado no Toronto Review, P. P. R. Nain (1999) alega que temas como o lesbianismo, na Índia, podem ter uma Caracterização muito singular, porque o conceito de “homossexualismo” é completamente indiferente para muitos indianos. Assim, o público pode ter sentido revolta ou ter achado desinteressante, já que a noção de “queer” entre norte-americanos, por exemplo, não é corriqueira para um indiano. A autora discorre sobre a recepção de *Fire* no país, elencando elementos que não definem o seu público como necessariamente homofóbico, mas como alheio à própria noção de “amor homossexual” tal como é entendida no Ocidente. Logo, sua recepção não pode ser enquadrada totalmente em termos positivos ou negativos. Aliás, a censura indiana exigiu apenas que os nomes das personagens fossem alterados (pois eram nomes de divindades do Ramayana) e ele foi banido apenas em Mumbai (Bombaim) e Nova Delhi.

5 “Mehta tem sido vulnerável a ataques porque, embora tenha nascido na Índia, vive no Canadá por grande parte de sua vida adulta. Pode-se duvidar que ela realmente deva ser classificada como cineasta indiana. O fato dos diálogos na versão original de *Fire* (embora não em *Water*) ter sido em inglês e não em hindi talvez reforce essa objeção. Assim, ela é uma representante da diáspora ou do cinema transnacional que pode ser retratado como inautêntico, por estar contaminado de influências externas e insuficientemente enraizado nas tradições genuínas da Índia. No entanto, como já observado, as noções de ‘autenticidade’ são problemáticas, dada a grande diversidade do(s) hinduísmo(s). Além disso, as vozes dos hindus além do subcontinente indiano são uma característica importante do hinduísmo contemporâneo em um mundo cada vez mais globalizado.

Tampouco está claro por que a filiação a uma comunidade da diáspora deve des-

muita coisa mudou e o sujeito indiano sofreu metamorfoses, não se podendo argumentar que ele seja o mesmo nos dias atuais. Apesar disso, para o público descontextualizado, isso pode facilmente caracterizar um estereótipo (na esteira do Orientalismo) indiano – sobretudo da mulher –, pois 1. Pode entendê-lo de forma generalizante; e 2. Achar que os momentos históricos não alteraram a personalidade do povo. É claro que isso não anula o fato da Índia ser um país, grosso modo, ultraconservador ou misógino, mas as generalizações a respeito da estereotipação são equívocos, muitas vezes, emblemáticos, já que devem ser trabalhados de acordo com a cultura vigente no território particular e o momento histórico.

Outros dois filmes seus, por exemplo, acentuam um tema delicado para o imaginário indiano: o casamento arranjado, sob a perspectiva diaspórica em que a cineasta se encontra (Índia – Canadá). O primeiro desses é *Hollywood/Bollywood* (2002), que se centra no casamento de um jovem rico indo-canadense vivendo em Toronto, cuja mãe viúva está desesperada para vê-lo casado, após a morte do namorado de sua irmã – esse fato desencadeia uma série de problemas de ordem familiar e conjugal com tom comedido e irônico. O outro é o filme de realismo mágico *Heaven on Earth* (2008), que retrata a vida de uma jovem noiva deixando sua casa no Punjab, Índia, para morar em Ontario, Canadá, onde seu marido prometido e sua família aguardam sua chegada.

Estes dois filmes retomam as diatribes de temas caros à tradição hindu, ainda hoje seguida rigorosamente por muitos indianos. Embora os filmes apresentem nuances desse tema, muitos indianos, inclusive mulheres, defendem o casamento arranjado; o que coloca o tema entre mundos.

Em decorrência dessas observações extraídas de fontes diversas, podemos indicar semelhanças visíveis entre os dois idealizadores do filme em questão: indianos residindo há muito tempo fora do país, aficionados por cinema, figuras polêmicas e com uma forte relação com o Ocidente. Metha e Rushdie sinalizam para uma corrente poetológica que, seguindo os aspectos de produção e recepção das suas obras, salientam uma estética entrelugar. No hemisfério norte, suas obras são amplamente conhecidas e divulgadas, tanto por causa de polêmicas quanto pela mescla de tradições indianas e ocidentais; no Oriente, muitas vezes elas são tidas como irrelevantes, e seus realizadores vistos como traidores.

Seguindo a estética de Metha e Rushdie, podemos perceber uma estreita relação dos temas e dilemas diaspóricos entre eles, bem como se nota a consolidação de alguns desses traços na adaptação fílmica de *Midnight's Children*. Como Rushdie (2012, p. 512) afirma em sua autobiografia, a respeito do projeto que os dois reelaboraram, depois de uma tentativa frustrada no fim dos anos 1990: “O novo roteiro parecia mais adequadamente cinematográfico e o instinto de Deepa para o filme era muito próximo do dele”⁶.

Adiante, buscamos averiguar como o filme baseado no livro de Rushdie guarda consigo alguns dos elementos básicos da poetologia dos idealizadores, e como suas preferências por uma versão mais distanciada do público indiano podem ser salientadas através da percepção de cinema dos dois, da análise crítica, da temática e do público para o qual eles se voltam.

⁶ O livro de memórias de Rushdie é escrito em terceira pessoa. Logo, quando o narrador se refere a “ele”, está se referindo ao próprio autor. Cumpre assinalar ainda, para uma compreensão das ideias de arte cinematográfica de Rushdie, as observações pontuadas por Bentes e Kuortti (2017) em seu artigo “Padma or not Padma: Audience in the Adaptations of *Midnight's Children*”. O texto passeia pelas adaptações do filme, seus trailers e a visão de cinema defendida pelo escritor indo-britânico, levando-nos a questionar a orientação e promoção do filme, conforme veremos adiante.

2. MIDNIGHT'S CHILDREN: UM OLHAR SOBRE SUA PRODUÇÃO E RECEPÇÃO

O filme de 2012, *Midnight's Children*, da cineasta indo-canadense, pode parecer um longa-metragem extremamente banal para quem assiste a uma projeção sua no distante do subcontinente indiano: a história da independência, a partição da ex-colônia inglesa, a guerra entre Índia e Paquistão, o estado totalitário de Indira Ghandi e a atmosfera conturbada do território durante um período de 60 anos. Contudo, para os indianos e alguns orientais, essa história não tem a mesma peculiaridade. Primeiro, porque a história do país no século XX é bastante delicada e controversa; segundo, os seus idealizadores são tidos como *personas non gratas* em sua própria nação.

Metha foi acusada pelas autoridades indianas de insultar as tradições hindus e alguns de seus filmes foram banidos em certas partes da Índia e tidos em outros países vizinhos como impróprios. Rushdie foi alvo de fundamentalistas islâmicos durante mais de 10 anos, e é geralmente mal visto no país por certas declarações polêmicas e obras que, para muitos indianos, deturpam a imagem do hinduísmo e personalidades. Coincidentemente, os dois atizariam a ira dos indianos mais uma vez no projeto de *Midnight's Children*⁷.

Fã incondicional de cinema, constantemente usado em seus livros, Rushdie sempre quis adaptar suas obras – engenho frustrado várias vezes, sobretudo pela fatwa que lhe foi ordenada. Após a tentativa frustrada em adaptar o livro para uma série televisiva, Rushdie encontrou Metha mais de uma década depois, que dizia ter muito interesse em adaptar o livro. A escolha por um longa-metragem foi endossada por Rushdie, que concedeu os direitos de filmagem por 1 dólar (RUSHDIE, 2012, p. 511).

As filmagens se deram no Canadá e Sri Lanka, tendo sérios problemas – chegando mesmo a terem sido barradas por reprimenda do Khomeini. Contudo, o filme foi concluído no início de 2012, e teve lançamento mundial em setembro do mesmo ano, no festival de Toronto. Analisamos sua tradução fílmica em dois níveis: o da idealização (produção) e o da narrativa, elencando aspectos que ofereçam uma interpretação baseada em elementos que julgamos pertinente para o desenvolvimento da tese central aqui indicada: o suposto neo-orientalismo do filme.

Estilisticamente, contrastado com os elementos da indústria cinematográfica indiana, tomados de Bose (2006), o filme é muito distinto dos feitos para o consumo em Bollywood, sendo, como o autor adverte, bastante deslocado do padrão indiano, por usar de recursos como tomadas visualmente deslumbrantes e longas. A própria cineasta assegura que não faz filmes no formato indiano: “I’m not a Bollywood director. I’m really not”, muito menos conhece a fundo o cinema nacional: “I’m not a Bollywood expert” (METHA in KHORANA, 2009)⁸.

Além disso, a cineasta deixou claro que não se preocupa com a distribuição de seus filmes na Índia. Quando interpelada sobre a possível exibição de seu longa mais premiado, *Water*, ela se mostrou alheia à distribuição no país ou ao que os indianos diriam: “I wish it could have

7 14 anos antes da adaptação do livro para um longa-metragem, Rushdie tentou fazer uma série para a BBC baseada no romance. Contudo, foi impedido de pôr adiante o projeto devido a problemas com autoridades hindus e muçulmanas, que protestaram contra ele e a realização do seriado. Ele descreve os atritos da tentativa de adaptação em sua autobiografia: Joseph Anton (RUSHDIE, 2012, p. 509-511).

8 “Eu não sou uma diretora de Bollywood. Eu realmente não sou” (...) “Eu não sou uma especialista em Bollywood” (tradução nossa)

been, maybe if I got lucky. But then Ravi Chopra, who is not a distributor, actually said, I will distribute it because I want every Indian to see it. It was so nice of him. So maybe even if twenty people saw it, that is good”⁹ (METHA in KHORANA, 2009) .

Como acentua Bose (2006), o cinema de arte na Índia não tem muito espaço no país. São considerados pouco dançantes e elétricos pelos telespectadores, que preferem filmes *masalas*¹⁰ . Ao contrário dos filmes tão bem recebidos pelos indianos, o de Metha se utiliza de uma estética completamente indiferente para um indiano, o que condiz com as próprias noções de arte que a cineasta diz lhe influenciar:

When I was growing up in Delhi and I went to university in Delhi, I used to watch [Indian] films. I grew up with a very healthy dose of Indian commercial cinema. My father was a film distributor, so from a very young age I saw commercial Indian cinema. But once I went to university, or even my last year of school, I really started watching and enjoying Satyajit Ray and Ritwik Ghatak and had exposure to non-Hindi cinema and non-Hollywood cinema. At university, I was also exposed to directors like Truffaut and Godard. There was also intense exposure to Japanese cinema. So, Ozu, Mizoguchi (METHA in KHORANA, 2009)¹¹.

Embora ela demonstre certa afeição ao circuito de filmes indianos na base de suas origens, em sua formação intelectual e cinematográfica sua predileção se volta para filmes de arte indianos de Satyajit Ray e Ritwik Ghatak (altamente reconhecidos e vistos mundialmente), a *Nouvelle Vague* e o cinema de arte japonês, também bastante influente na Europa e América do Norte.

Aliás, cabe ainda ressaltar a declaração de Metha acerca de quem ela considera ser seu público. Em entrevista de 2009, quando interpelada sobre o fascínio de seus filmes para a comunidade de imigrantes do Punjabi (território indiano) no Canadá, sua declaração foi: “I really don’t think about such things. Somebody once asked me, ‘Who are your films for?’, and I said intelligent people. It doesn’t matter what colour they are, what gender they are, or what race they are” (METHA in KHORANA, 2009)¹². A entrevistadora ainda questiona a possibilidade de pessoas “não-inteligentes” assistirem um festival de cinema ou cinema alternativo, ao que Mehta afirma: “But they don’t” (METHA in KHORANA, 2009)¹³.

Tendo em mente a noção de que a cineasta não se considera uma realizadora de Bollywood e é influenciada pelo cinema de arte ocidental, além de ser fortemente interessada por uma carreira no Canadá e o consumo de seus filmes no hemisfério norte, não cremos que a mesma se volte para um público no seu país. O roteiro de Rushdie, embora menos problemático, igualmente

9 “Eu gostaria que fosse, talvez se eu tivesse sorte. Mas então, Ravi Chopra, que não é distribuidor, na verdade disse: vou distribuí-lo porque quero que todos os indianos o vejam. Foi muito gentil da parte dele. Logo, talvez, se até vinte pessoas o vissem, isso já é bom.” (tradução nossa)

10 Filmes indianos que mesclam drama, ação, musical, suspense, comédia entre outros gêneros.

11 “Quando eu estava crescendo em Delhi e fui para a universidade, eu costumava assistir filmes [indianos]. Eu cresci com uma dose muito saudável de cinema comercial indiano. Meu pai era distribuidor de filmes, então, desde muito jovem, vi o cinema indiano comercial. Mas quando fui para a universidade, ou mesmo no meu último ano de escola, comecei realmente a assistir e curtir Satyajit Ray e Ritwik Ghatak e tive contato com os cinemas não indiano e não hollywoodiano. Na universidade, eu também fui apresentada a diretores como Truffaut e Godard. Também houve intensa exposição ao cinema japonês. Ozu, Mizoguchi.” (tradução nossa)

12 “Eu realmente não penso nessas coisas. Alguém me perguntou uma vez: ‘Para quem são seus filmes?’, E eu disse: ‘pessoas inteligentes’. Não importa de que cor, gênero ou raça sejam” (tradução nossa)

13 “Mas eles não vão.” (tradução nossa)

aponta para essa tendência.

Rushdie, no seu famoso livro, apresenta uma narrativa complexa e multifacetada, adornada de *flashbacks* e com uma peculiaridade que lhe rendeu muitos elogios por parte da crítica literária. Contudo, para o filme, essa mesma narrativa se torna linear e o traço do enredo que ele havia extraído das histórias indianas foi retirado do roteiro. Sabemos, evidentemente, que há uma miríade estética e uma parafernália técnica que distanciam as obras literária e fílmica; porém, em nossas impressões, salientamos as observações críticas relativamente consensuais a respeito das obras.

A retórica do livro se baseia em técnicas usadas em textos sagrados e na ficção contemporânea. Na trama literária, Saleem Sinai conta a história para sua companheira, Padma, de modo muito semelhante ao que Ganesha faz com Vyasa no *Mahabharata* ou o que relata Valmiki no *Ramayana*. Tomamos conhecimento claro de sua narração para Padma a partir do capítulo 3, quando o narrador autoconsciente nos apresenta à interlocutora. De quebra, revela-se a narrativa questionadora e “em construção”: “But here is Padma at my elbow, bullying me back into the world of linear narrative, the universe of what-happened-next: ‘At this rate,’ Padma complains, ‘you’ll be two hundred years old before you manage to tell about your birth.’”¹⁴ (RUSHDIE, 2001, p. 37)

Nota-se que as interrupções feitas por Padma à narrativa de Saleem rompem a sequência narrativa, instaurando um elemento crítico à verossimilhança ensejada pelo protagonista. Mais do que apenas exigir uma narrativa linear, a análise de Padma reestrutura o “efeito de real” do realismo formal e exige do narrador uma lógica interna ao livro.

Este efeito performático no romance é autorreflexivo, uma vez que se trata de uma narrativa acima da outra, ou paralela, sancionando o espaço, similar aos contos das *Mil e uma noites*, da narrativa de si (narrador autodiegético) que se conta para outro, e este, aliás, interfere:

Mian Abdullah was a false start for a lot of optimistic people; his assistant (whose name could not be spoken in my father’s house) was my mother’s wrong turning. But those were the years of the drought; many crops planted at that time ended up by coming to nothing.

“What happened to the plumpie?” Padma asks, crossly. “You don’t mean you aren’t going to tell?” (RUSHDIE, 2001, p. 68)¹⁵

Embora constatemos diferenças quanto a característica dos narradores dos clássicos orientais para o romance de Rushdie, percebemos que a identidade narrativa e a performance estão inclusas, revelando a circunstancialidade do narrador e sua necessidade de reflexão dentro do texto.

Ademais, estamos de frente com narradores envolvidos com uma situação de “jogos de

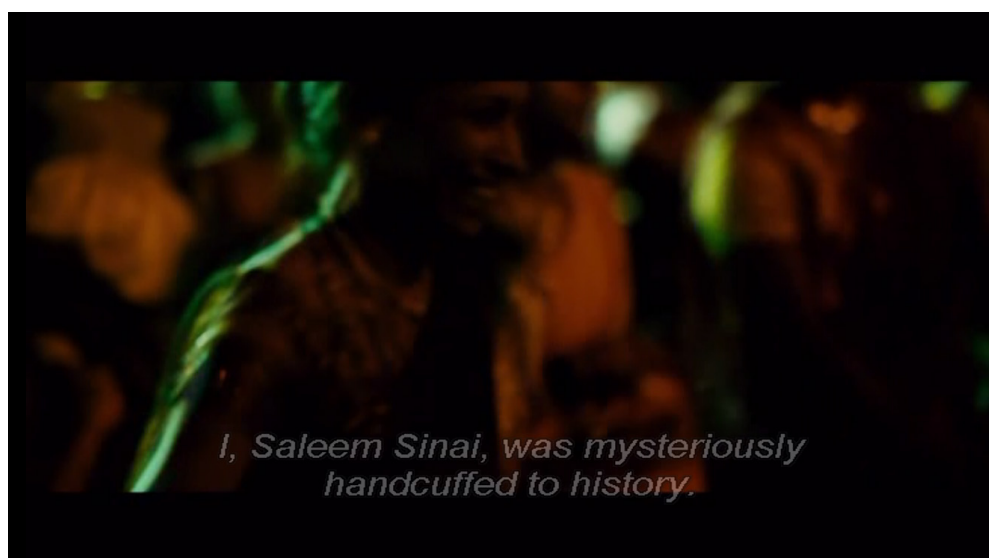
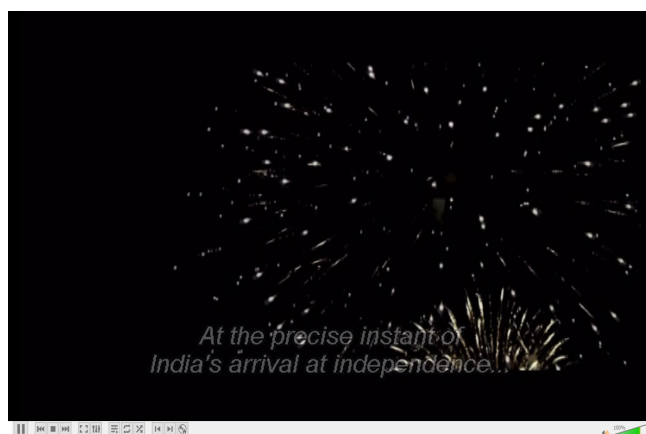
14 “Mas aqui está Padma, junto a mim, me empurrando para o mundo da narrativa linear, para o universo do-que-aconteceu-depois: – Nesse ritmo – queixa-se Padma –, você vai levar duzentos anos antes de começar a falar do seu nascimento.” (RUSHDIE, 2006, p. 57, tradução de Donaldson M. Garschagen)

15 “Mian Abdullah foi um falso começo para uma porção de pessoas otimistas; seu assistente (cujo nome não podia ser pronunciado na casa de meu pai) foi o passo em falso de minha mãe. Mas aqueles foram os anos da seca; muitas plantações semeadas na época acabaram dando em nada.

- O que aconteceu com o gordocho? - pergunta Padma, curiosa. - Não venha me dizer que não vai contar!” (RUSHDIE, 2006, p. 92, tradução de Donaldson M. Garschagen)

linguagem” (Wittgenstein) e que, por esse motivo, contam. A narrativa, assim, é dependente dessas circunstâncias e o resultado da história é, conseqüentemente, fruto dessa interferência.

A redução da complexidade narrativa do livro gerou muitas críticas, cujas observações a respeito da forma adotada no filme alegam que o autor subtraiu o poder narrativo do livro para fazer uma espécie de perfil semibiográfico. Na sequência inicial do filme já nos é revelado a voiceover de Saleem Sinai feita por Rushdie:



A sequência da cena acima compõe o início da narrativa fílmica; e nela vemos excluída por inteiro a presença do protagonista em troca da voz de Rushdie e das festas referentes à Independência. Para Ana Cristina Mendes e Joel Kuortti (2017, p. 512), esta mudança traz implicações para a sua recepção, já que “the film can be interpreted as a semi-autobiographical narrative, one which is adapted by Rushdie himself from his own novel and roughly based on his childhood – facts that are emphasized in the movie’s trailers”¹⁶.

Cumprir lembrar que estas obras da tradição indiana, quando transpostas para o cinema, são certeza de sucesso absoluto no país, devido à familiaridade que o povo tem com a trama e a longa tradição de filmes nacionalistas. Além disso, a autobiografia de Rushdie embutida no filme, como desenham Mendes e Kuortti, focaliza a figura do autor, tornando a história da Índia e do protagonista (Saleem Sinai) assessórios ou complementos¹⁷.

Segundo Rushdie, esse trato com o roteiro partiu de sua obsessão por algumas narrativas fílmicas que ele admirava. Joana Amaral Cardoso (2013) nos alerta que o escritor se baseou em elementos de histórias idolatradas no hemisfério norte, como as de Quentin Tarantino, Luchino Visconti e Kenji Mizoguchi: “Tarantino não é o único cineasta a pairar sobre *Os Filhos da Meia-Noite*. À *Rolling Stone*, Rushdie tinha já confessado a influência de *O Leopardo*, de Visconti, mas também de *Ugetsu*, de Kenji Mizoguchi, tanto na acção épica quanto no realismo mágico”.

Os três filmes referidos¹⁸, embora sejam de tradições distintas, foram feitos para um público muito específico. Para Bose (2007), na Índia, o cinema de massa norte-americano só passou a ter certa relevância recentemente e os filmes de arte são negligenciados – com exceção de um público muito seletivo, baseado em grandes centros como Bombaim e Nova Delhi.

Em termos temáticos, o retrato da Índia também é problemático. O filme, inevitavelmente, aborda a história do país através da narrativa de Saleem Sinai e sua relação paranormal com 1000 crianças nascidas da meia-noite à 1 hora da madrugada de 15 de agosto de 1947, primeira hora da independência. Mas essa história, no contexto indiano, é lida de modo muito distinto e controverso. A respeito da recepção do livro, Rushdie (2006, p. 14) já havia advertido que no Ocidente o romance normalmente é entendido como uma obra de ficção ligada ao realismo mágico, enquanto que na Índia é lido como uma espécie de historiografia: “No Ocidente, as pessoas tendem a ler *Os filhos da meia-noite* como uma fantasia, enquanto na Índia os leitores o consideram bastante realista, quase um livro de história. (‘Eu podia ter escrito seu livro’, me disse um leitor, quando fui dar palestras na Índia em 1982. ‘Conheço tudo aquilo.’)”.

Na Índia, filmes com essa temática geralmente abordam as questões centrais em um formato mais tradicional e dificilmente fazem sucesso se não têm um enfoque telúrico ou tratam das influências culturais hindus, ainda muito fortes no país. Além disso, a polêmica do retrato

16 “o filme pode ser interpretado como uma narrativa semi-autobiográfica, adaptada pelo próprio Rushdie a partir de seu próprio romance e baseada em sua infância - fatos enfatizados pelos trailers do filme.” (tradução nossa)

17 Os trailers canadense, estadunidense e britânico também são analisados por Mendes e Kuortti (2017), que os consideram feitos para um público alvo muito específico – os três países em questão –, ligando a obra de Rushdie diretamente ao filme, o que salienta ainda mais a relação com o romance, cujo peso narrativo foi amenizado drasticamente com a saída de Padma do enredo. Cumprir lembrar ainda que os mesmos autores entendem que o trailer dos EUA adota uma postura exotizante, retratando o Dia da Independência da Índia, em 1947, como um espetáculo, intercalando as imagens do discurso da independência de Nehru com tiros de fogos de artifício e celebrações na rua. O trailer brasileiro segue a tendência dos anteriores, ao relacionar o filme ao livro de Rushdie (enfatizando também a sua narração) e o famoso filme de Metha, *Water*.

18 Embora *Ugetsu* seja um filme japonês, Toshie Mori (2007) aponta que o cineasta e o filme em questão se tornaram imensamente populares nos grandes circuitos cinematográficos do mundo ocidental.

dos Ghandis (Indira e seu filho), que já havia gerado protestos quando o livro foi lançado, também acentua como a temática é delicada para os setores mais conservadores do país – seja nas grandes cidades ou mesmo nas menores.

À época de seu lançamento, os padrões do cinema indiano não gostaram nem um pouco da ideia e alegaram uma descaracterização do país e sua população por traidores de suas próprias raízes. Como acentuou Randy Malamud (2012, p. 15), embora se trate de um belo filme, ele dificilmente poderia ter relevância no país, pois “Both Rushdie and Metha are prophets without honor in their own homeland. They have no found distributors in India”¹⁹.

Malamud acentua ainda que um crítico havia percebido um retrato de Indira Ghandi que geraria protestos. Isto, de fato, ocorreu – um jornalista chegou a comparar a primeira-ministra ao personagem sombrio do vilão Lord Valdemort, da série de livros e filmes *Harry Potter*. Tais fatos abrem espaço para pensar a censura em Bollywood e como os indianos (pelo menos os conglomerados cinematográficos e artísticos) repudiam aqueles que “traem” tradições do país e se tornam populares fazendo obras para o público de fora.

Em outras palavras, há uma clara assimetria entre produzir um filme para indianos e não indianos. Analisando alguns pontos a respeito da produção e dos recursos narrativos/temáticos do filme, parece-nos que esta película foi feita (ou pelo menos orientada) para um público ocidental. O roteiro de Rushdie se submete ao autobiografismo e caminha para uma linearidade muito longe do romance. Já a percepção de cinema de Metha a afasta dos modelos fílmicos comuns no subcontinente indiano, o que parece ser uma escolha sua: construir uma obra para um público muito específico – frequentemente deslocado da Índia. Ambos se utilizam de recursos que o balizam dentro de uma poetologia guiada pela preferência do sistema legitimado (autobiografia e narrativa linear), sugando um tema indiano “excêntrico” a realidades distantes, tomando-o, de certo modo, artifício orientalista.

Implicamos que o filme parece reiterar uma tradição cinematográfica de produção por orientais baseados no Ocidente para o consumo externo. Podemos, assim, elencar, seguindo as premissas de Ellen Shohat e Robert Stam (2006), 1. produtores que se viam como “meio orientais” e tinham a permissão para fazer filmes sobre a Índia ou Oriente Médio, tais como Richard Attenborough, David Lean e Lawrence Olivier; e, segundo Bose (2007), 2. uma nova onda de cineastas, agora oriundos da própria Índia (autorizados a falar pelos indianos?), como Mira Nair, Danny Boyle e Ashutosh Gowariker, entre outros, que retomam os dramas orientais sob uma perspectiva costumeiramente chamada de pós-colonial.

Aliás, segundo Shohat e Stam (2006), o sistema cinematográfico, mesmo extrínseco ao mundo ocidental, sempre se baliza pelas prerrogativas do que o cinema “de lá” estabelece, tornando-se o sistema hegemônico que guia a produção em escala mundial. A oposição Bollywood/Hollywood é notável; pois o cinema indiano, nesse viés, se caracteriza pela correlação ao estadunidense, sendo um “Outro” da arte hegemônica.

A produção indiana é vista como a contraparte do Ocidente, segundo o centro do sistema cinematográfico mundial, mesmo que consiga se manter independente economicamente do grande mercado ocidental. Quando Rushdie e Metha trazem a Índia para as telas, prevemos que suas intenções, por mais multiculturais que sejam, indicam a produção de um filme orientado para um “alvo” (CATRYSSSE, 2014, p. 229) – o que de modo algum reduz a relevância e

19 “Rushdie e Metha são profetas sem honra em sua própria terra natal. Eles não têm distribuidores na Índia.” (tradução nossa)

estética do filme. Contudo, ele pode vir a ser recebido de modo caricato, acentuando estereótipos seculares da Índia no hemisfério norte, como pobreza generalizada, desorganização, fundamentalismo e nacionalismo exacerbados.

3 A INSURGÊNCIA DE UM NOVO ORIENTALISMO?

Para um filme que utiliza de recursos narrativos caros ao Ocidente (a autobiografia) e aborda uma temática delicada para indianos, paquistaneses e países vizinhos, o de Metha pode se assemelhar bastante a produções rotuladas como orientalistas. Se, por um lado, ele atende ao hibridismo cultural dos seus dois realizadores em um mundo inundado pela globalização, por outro, ele retoma a tese de Edward Said (1990) sob uma nova terminologia: Neo-orientalismo.

Este termo é um desdobramento da tese do filósofo palestino em *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (1978). O Orientalismo de Said pode ser descrito, grosso modo, nos seguintes termos:

‘orientalism’ is the intellectual study of the East undertaken by Western colonial scholars. Turning for theoretical support to the writings of Michel Foucault and Jacques Derrida (see deconstruction, post-structuralism, postmodernism), Said sought to show how this study was in fact an extension of the logic of imperialism. The orientalist, Said argues, although professing to offer an objective descriptive analysis of Asiatic culture, in reality identified the East in terms of specific, usually negative, traits (e.g. irrationality, tyrannical government, unconstrained sexuality) that emanated from the need to furnish a definition of European identity. What was designated as the oriental ‘other’, in short, was in reality a projection of Western anxieties. Thus, Western scholarly representations of the East are in fact no more than ideological constructions rooted in a combination of colonial dominion and cultural revulsion (ANDREW & SEDGWICK, 2008, p. 234)²⁰.

Contudo, a nova forma desse fenômeno se finca como descendente das pontuações que Said apresentou em sua obra seminal. Ele aponta que a representação do Outro oriental feita pela Europa, sobretudo durante o período colonial, como a contraparte negativa do Ocidente, buscava entender esse outro como exótico, incivilizado, terrorista, grotesco. Ao observar que os discursos oriundos de europeus consolidaram uma geografia imaginária do Oriente, este pressuposto tem sido amplamente difundido e, igualmente, contestado.

Em consonância a estes fatos, surge mais recentemente o argumento, segundo Saadia Toor (2000), de que para reavivar a representação e dominação imperialistas, o primeiro mundo passou a se utilizar das manufaturas criadas pelos próprios orientais para se “autorrepresentarem”, um veículo democrático para a disseminação dos projetos de predomínio cultural.

20 “‘Orientalismo’ é o estudo intelectual do Oriente realizado por estudiosos coloniais ocidentais. Buscando apoio teórico nos escritos de Michel Foucault e Jacques Derrida (veja desconstrução, pós-estruturalismo, pós-modernismo), Said procurou mostrar como esse estudo era de fato uma extensão da lógica do imperialismo. O orientalista, Said argumenta, apesar de oferecer uma análise descritiva objetiva da cultura asiática, na realidade identificou o Oriente em termos de características específicas, geralmente negativas (por exemplo, irracionalidade, governo tirânico, sexualidade irrestrita) que emanavam da necessidade de fornecer uma definição de identidade europeia. O que foi designado como o ‘outro’ oriental, em suma, era, na realidade, uma projeção das ansiedades ocidentais. Assim, as representações acadêmicas ocidentais do Oriente não são mais do que construções ideológicas enraizadas em uma combinação de domínio colonial e repulsa cultural.” (tradução nossa)

Ora, esse argumento retoma as pontuações de Said (1990), que já no seu livro aponta casos de autores não europeus que buscaram apresentar à Europa seu “mundo”, muitas vezes distorcido. Esses autores, embora tenham nascido fora da Europa e tido uma educação primária oriental, conhecendo os clássicos e as línguas nacionais e regionais, adaptaram os itens culturais da sua terra natal ao modo dos europeus e seus projetos imperialistas.

Na Índia, talvez o maior nome dessa representação do outro por um “nativo” seja Rudyard Kipling, que, sendo indiano e conhecedor exímio da cultura do país, gozou de liberdade para descrever um território que, em sua obra, vê como destino para a Índia ser dominada pela Inglaterra (SAID, 2011, p. 238-261). No contexto pós-colonial também houve autores que igualmente acreditavam na inferioridade de novas nações, como o escritor V. S. Naipaul: entendia ele que os problemas do povo nativo eram culpa do próprio (SAID, 2011, p. 56-57).

Advertidos por esses problemas elencados por Said, ultimamente, alguns autores se posicionaram a respeito de certas abordagens “multiculturais” e/ou “pós-coloniais” para examina-rem a natureza do que veem ser um novo tipo de orientalismo. Em linhas gerais, esses autores advogam que este seja um discurso resquício do imperialismo, forjado por ideologias de orientais com orientação e educação superior no hemisfério norte. Segundo Toor (2000, p. 9), esse termo pode ser descrito do seguinte modo:

If Orientalism past was a manifestation of the ‘Occident’s’ will to power over ‘the Orient’, the New Orientalism rehearses the same relationship but with a crucial difference: today the production-circulation-consumption circuit in the case of these cultural commodities originates and culminates in India. There is, however, a crucial period of mediation by the ‘West’, where the commodities are circulated, and then sanctioned by cultural critics as authentically ‘Indochic’. The diaspora features prominently in this process; the critics validating this authenticity are usually intellectuals of Indian origin.²¹

Considerando a relação mais próxima de Rushdie e Metha com a Índia, entre outros fatores, podemos conceber sua produção direcionada a outro público, que pode reavivar, dependendo do modo como lê tais obras, através das premissas do orientalismo e do “indo-chic”, a nova forma de perceber o indiano como anteposto do sujeito europeu.

Se por um lado a crítica pós-colonial assegura o direito à fala do subalterno, ela pode também autorizar uma distorção do significado do mesmo, tratando-o de um modo monolítico, generalizante e exótico, como profere a tese de Said. Isso pode ocorrer, como aconteceu no passado, através da profusão de discursos oriundos de intelectuais também indianos.

As carreiras transnacionais que de artistas como Rushdie e Metha são fundamentais nesse sentido. Não se trata de uma percepção acrítica das mazelas que assolam o subcontinente indiano, tampouco uma defesa exacerbada de um nacionalismo cego, mas uma análise sobre os cuidados acerca das orientações que a produção de uma obra pode, às vezes, exibir.

Na própria Índia, o centro da produção cultural, Bombaim (Mumbai) e Nova Delhi, são

21 “Se o Orientalismo passado era uma manifestação da vontade do Ocidente de dominar o ‘Oriente’, o Novo Orientalismo ensaia a mesma relação, mas com uma diferença crucial: hoje o circuito produção-circulação-consumo dessas mercadorias culturais, no caso, origina-se e culmina na Índia. Há, no entanto, um período crucial de mediação pelo ‘Ocidente’, onde as mercadorias circulam; e depois são sancionadas pelos críticos culturais como autenticamente ‘indochic’. A diáspora aparece com destaque nesse processo; os críticos que validam essa autenticidade são geralmente intelectuais de origem indiana.” (tradução nossa)

acentuadamente convexos e censores, enquanto a periferia do país está fortemente ligada a valores tradicionais – o que nos chama a atenção para um possível controle de exibição dos filmes e uma dinâmica multifacetada. O problema é complexo porque os grandes centros permitem a voz ocidental ou oriental se revestida de interesses específicos, repreendendo-os, caso os ideais políticos das produções não se adequem a linguagem indiana (ela mesma impossível de ser homogeneizada!).

CONCLUSÃO

Midnight's Children teve lançamento conturbado no fim de 2012 em Kerala e foi relançado no país em 2013 com muitos protestos. Na melhor das hipóteses, imaginamos que o filme foi apresentado para um público muito específico da Índia – que pode também não ter gostado do filme. Os motivos são óbvios: os realizadores do filme, o estilo e a temática que, de maneira geral, não agradam aos indianos, como procuramos retratar no decorrer deste trabalho.

Este filme narra uma história que, por muitos motivos, tem valor histórico e estético relevante. Contudo, ao se deparar com uma história que exhibe as tradições indianas, as guerras travadas com Paquistão e Bangladesh, o despotismo dos governos pós-independência, a pobreza extrema do país entre outros fatos sem uma devida contextualização para o público, a versão dos fatos elencados pode parecer ao ocidental que a Índia é uma completa balbúrdia, e que todos os indianos são exóticos e imutáveis.

Cabe então considerar como as novas formas de pensar o indiano através de conterrâneos ocidentalizados, divididos e em diáspora, como Danny Boyle, Mira Nair, Ashutosh Gowariker e a própria Deepa Mehta, não delimitam o sujeito indiano – ele mesmo imensamente vasto. Não devemos idealizar que o cinema indiano, ou qualquer outra forma de representação nacional ou regional, deva ser retratado com restrições, nativismos ou censura, já que toda manifestação artística deve ser livre. Todavia, muito devemos considerar, inseridos em um mundo majoritariamente orientado pelo hemisfério norte, que a representação do mundo indiano nesses filmes foi composta por “nativos” que têm, pelo menos hoje, uma estreita relação com o Ocidente. E que eles não falam por todos.

Este trabalho revisa a produção dos realizadores de *Midnight's Children*, sugerindo que, embora a liberdade de expressão destes, nem a de ninguém, deva ser calada, devemos estar atentos para as formas de representação que se utilizam da cultura do outro através de estratégias retóricas novas que legitimam “o falar pelo outro” para, quiçá, impor a supremacia de uma cultura.

REFERÊNCIAS

ALL MOVIE. *Deepa Mehta*. Disponível em: <http://www.allmovie.com/artist/deepa-mehta-p192088>.

ANDREW, Edgar e SEDGWICK, Peter. *Cultural Theory: the Key Concepts*. New York: Routledge, 2008.

BORGES, Telma. *A escrita bastarda de Salman Rushdie*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

Tese de Doutorado.

BOSE, Derek. Produção e distribuição do cinema indiano. In: MELEIRO, Alessandra. *Cinema no mundo, Ásia: indústria política e mercado*. São Paulo: Escrituras, 2007.

BURTON, David F. Fire, Water and The Goddess: The Films of Deepa Mehta and Satyajit Ray as Critiques of Hindu Patriarchy. In: *Journal of Religion & Film*: vol. 17, 2013.

CARDOSO, Joana Amaral. Salman Rushdie diz que o filme Os Filhos da Meia-Noite fecha o ciclo da fatwa. In: *Cultura Ípsilon*. Portugal, 24 de Abril, 2013. Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/04/24/culturaipsilon/noticia/salman-rushdie-joseph-anton-pode-ser-adaptado-para-o-cinema-1592334>.

CATRYSSSE, Patrick. *Descriptive Adaptation: Epistemological and Methodological Issues*. Antwerp: Garant, 2014.

CHRISTIAN, Diane & JACKSON, Bruce. Deepa Metha, Water. In: *The Buffalo Film Seminars*. New York, 2010.

DIAMOND, Marie-Josephine. *Encyclopedia of World Writers: 9th and 20th Centuries*. New York: Facts On File, Inc, 2005.

DRABBLE, Margaret. *Oxford Companion to English Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

ENCYCLOPEDIA OF WORLD BIOGRAPHY. *Deepa Metha Biography*. Disponível em: <http://www.notablebiographies.com/supp/Supplement-Ka-M/Mehta-Deepa.html>

EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos polissistemas. In: *Revista Translatto*, n. 4, 2013.

KHORANA, Sukhmani. 'Maps and movies: talking with Deepa Mehta'. In: *Bright Lights Film Journal*, vol. 63, February, 2009.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Bauru: EDUSC, 2007.

MALAMUD, Rahul. 'Midnight's Children' Flourishes on Screen. In: *The Chronicle Review*. October, 12, 2012.

MENDES, Ana Cristina. The Empire on Film: Recasting India from th Raj revival Lagaan. In: FERREIRA, J. Carlos Viana & MALAFAIA, Teresa de Ataíde (orgs). *A Tangled Web: Ideas, Images, Symbols*. Lisboa: Colibri, 2007.

MENDES, Ana Cristina e Kuortti, Joel. Padma or No Padma: Audience in the Adaptations of Midnight's Children. In: *The Journal of Commonwealth Literature*. 2017, Vol. 52(3).

MORI, Toshie. All for Money: Mizoguchi Kenji's Osaka Elegy (1936). In: PHILLIPS, Alastair & STRINGER, Julian (orgs.). *Japanese Cinema: Texts and Contexts*. New York: Routledge, 2007.

NAIN, P.P.R. A Dissent on "Fire". In: *The Toronto Review*, 18.1, fall, 1999.

OS FILHOS da meia noite (Midnight's Children). Direção de Deepa Mehta. Canadá: David Hamilton Productions Inc. 2012. 1 Dvd (146 min).

FILHOS da Meia-Noite Trailer Oficial legendado. Direção de Deepa Mehta. Com Satya Bhabha, Shahana Goswami, Shabana Azmi. In: FilmlsNow Movie Trailers International. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZIYm0IbDLhc>. Acesso em 28 jan, 2020.

RUSHDIE, Salman. Introdução. In: _____. *Os filhos da meia-noite*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

RUSHDIE, Salman. *Midnight's Children*. London: Penguin Books, 2001.

RUSHDIE, Salman. *Os filhos da meia-noite*. Tradução de Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RUSHDIE, Salman. *Joseph Anton: memórias*. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

SHOHAT, Ellen & STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TOOR, Saadia. Indo-chic: The Cultural Politics of Consumption in Postliberalization India. In: SOAS: *Literary Review*, n. 2, 2000.

RECEBIDO EM 23/10/2019 E APROVADO EM 29/01/2020