

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
COMUNICAÇÃO SOCIAL – CINEMA**

**PEDRO ERBANO PERAZZO**

**LITERATURA E CINEMA  
O CASO BICHO DE SETE CABEÇAS**

**NITERÓI  
JULHO, 2010**

**PEDRO ERBANO PERAZZO**

LITERATURA E CINEMA – O CASO BICHO DE SETE CABEÇAS

Dissertação apresentada ao Curso de Graduação em Comunicação Social - Cinema da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de graduação.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos “Tunico” Amâncio

Niterói  
2010

## AGRADECIMENTOS

A meus pais e irmão, pelo apoio incondicional;  
A Júlia, pela inspiração pra todas as coisas da vida;  
A Luiz Bolognesi, pela colaboração inestimável;  
A Tunico, pelas orientações valiosas, sobre cinema e sobre tudo;

## **RESUMO**

Este projeto visa destrinchar, com base em teorias acerca do processo de adaptação literária e das relações transtextuais, evocando as idéias de Bakhtin e Genette à luz das análises elucidativas de Reyes e Stam, principalmente, entre outras fontes bibliográficas, o processo prático e criativo por trás da transposição do livro “Canto dos Malditos”, de Austregésilo Carrano Bueno, para o cinema, sob o título de “Bicho de sete cabeças”, usando como ferramenta de auxílio, ainda, uma entrevista realizada com o autor do roteiro do filme, o roteirista Luiz Bolognesi.

**Palavras-chave:** adaptação, literatura, cinema, transtextualidade

## **ABSTRACT**

This project aims to scrutinize the creative and practical process behind the adaptation of the book “Canto dos Malditos”, by Austregésilo Carrano Bueno, to film, entitled “Bicho de Sete Cabeças”, according to theories about the process of adapting literature and transtextual relationships, by evoking the ideas of Bakhtin and Genette, through the studies of Reyes and Stam, mainly, among other sources. It also contents, as a helping tool, an interview with the screenwriter, Luiz Bolognesi.

**Keywords:** adaptation, literature, cinema, transtextuality

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, p. 06

1 – CONCEITOS MODERNOS DE ADAPTAÇÃO, p. 08

1.1 – A ADAPTAÇÃO LITERÁRIA SOB A LUZ DO DIALOGISMO, p. 09

2 – O LIVRO “CANTO DOS MALDITOS”, p. 14

3 – A ADAPTAÇÃO PARA CINEMA, p. 20

4 – DESTRINCHANDO O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO, p. 28

CONSIDERAÇÕES FINAIS, p. 32

## ANEXOS

ENTREVISTA COM O ROTEIRISTA, p. 35

FICHA TÉCNICA DO FILME, p. 38

BIBLIOGRAFIA, p.39

## INTRODUÇÃO

Nas primeiras experiências de se fazer cinema narrativo, ainda no princípio do século XX, a literatura já era fonte de inspiração para o cinema. Desde os primórdios, cânones da literatura mundial eram transpostos para esta que era, então, uma nova forma de arte. No Brasil, por exemplo, há adaptações de “O Guarani”, de José de Alencar (literatura do século XVIII), já em 1916, num filme realizado por Vittorio Capellaro, que voltaria a adaptar este mesmo romance dez anos depois. Na Europa, há registros de uma adaptação de “Romeu e Julieta”, de Shakespeare, feita em 1901 por George Méliès. Em 1916, Hollywood já fazia sua primeira versão da peça em longa-metragem, produzida pelos estúdios MGM. Todos, naturalmente, filmes mudos.

Apesar de praticamente sempre ter existido, a relação entre cinema e literatura transformou-se, artística e mercadologicamente, com o passar do tempo. Se, no início da atividade cinematográfica, as escolhas para adaptações recaiam, sobretudo, em romances renomados de autores estabelecidos, ou várias das histórias bíblicas, hoje em dia encontram-se produções já confirmadas de livros que sequer foram lançados, como os romances integrantes de sagas (Harry Potter, Crepúsculo) ou de autores consagrados (como os livros inéditos de Dan Brown, autor de O Código Da Vinci, que já têm direitos de adaptação para cinema vendidos em Hollywood). Isso se dá devido ao poder mercadológico atrelado a estes livros, por conta de sucessos anteriores ou quaisquer outras potencialidades midiáticas. Neste mundo contemporâneo, há garantias de sucesso de qualquer obra, mesmo quando ainda inéditos, a depender do vigor de investimento midiático.

Afora digressões, e retomando o foco deste trabalho: inegavelmente uma “parceria” de inúmeros sucessos artísticos e de bilheteria, a relação entre cinema e literatura não foi vista sempre com bons olhos. Na primeira metade do século, a orientação de primazia da literatura sobre o cinema permitia opiniões radicais sobre o assunto.

A preocupação de se entender as relações entre literatura e cinema é muito antiga e repousa nas primeiras impressões que os próprios escritores tiveram, ao verem tornados «visuais» os personagens e espaços literários que cada qual, enquanto leitor individual, só conhecia mentalmente. Virginia Woolf, por exemplo, criticava uma das adaptações fílmicas de «Anna Karenina», romance do russo Leon Tolstói, afirmando que o cinema parasitava a literatura ao não inventar ele próprio as suas histórias. Desse modo, segundo a escritora britânica, para se estabelecer como arte autônoma, o cinema deveria procurar

a sua especificidade particular, e isso só seria possível pela experimentação de suas próprias possibilidades estilísticas. (VIEIRA, Marcel. 2009. p.03)

Inicialmente tomada como parasitária, hoje a relação cinema-literatura abarca outros conceitos, baseados principalmente nas teorias de dialogismo de Bakhtin e estudos posteriores que, a partir desta linha de pensamento, chegaram a noções modernas de transtextualidade, intertextualidade, hipertexto, entre outros. Idéias e autores que serão um pouco mais dirimidos ao longo deste trabalho.

Com base em teorias a serem levantadas acerca do processo de adaptação literária e das relações intertextuais, evocando as idéias de Bakhtin e Genette à luz das análises elucidativas de Reyes e Stam, principalmente, entre outras fontes bibliográficas, tentarei destrinchar o processo prático e criativo por trás da transposição do livro “Canto dos Malditos”, de Austregésilo Carrano Bueno, para o cinema, sob o título de “Bicho de sete cabeças”, usando como ferramenta de auxílio, ainda, uma entrevista<sup>1</sup> realizada com o autor do roteiro do filme, o roteirista Luiz Bolognesi.

O que torna este caso especial, mas não único, é justamente o valor que possui alheio às qualidades do livro, da adaptação e do filme – produto final. Este valor é um valor para estudo, sobretudo com o recorte proposto neste trabalho. A adaptação realizada encampa uma série de teorias e relações propostas pelos estudiosos do tema adaptação literária.

Como iremos perceber ao longo do trabalho, o roteiro adaptado escolhido corrobora as idéias modernas de intertextualidade, à medida que faz uso deliberado (ainda que, muitas vezes, de forma sutil, silenciosa ou oculta) de uma série de outros textos, além do texto-fonte do qual a adaptação parte.

O que enriquece ainda mais a adaptação, e conseqüentemente o seu estudo de caso, é que as apropriações intertextuais não se resumem apenas ao uso de outros livros (ainda que existam), mas também obras musicais, poemas, desenhos e conteúdos jornalísticos.

Esta monografia se estruturará com um capítulo acerca das teorias modernas de adaptação literária, seguido por um detalhamento aprofundado acerca do livro “Canto dos Malditos”. Então, em dois capítulos, o foco torna-se a adaptação do livro para cinema, e o processo envolvido por trás do roteiro final do filme “Bicho de sete cabeças”.

---

<sup>1</sup> Entrevista realizada no dia 15 de Junho de 2010

## CAPÍTULO 1 – CONCEITOS MODERNOS DE ADAPTAÇÃO

As observações mais convencionais e leigas acerca da adaptação de literatura para cinema são, com frequência, denegridoras da função artística do cinema neste processo de transposição, externando em seu discurso uma gradação de perdas e ancoradas numa hierarquização com base em uma fidelidade do filme perante sua “matriz” literária. Tomando, assim, a “infidelidade” como defeito irrevogável.

É dentro dos foros acadêmicos e da crítica especializada, no entanto, que a adaptação literária é vista como uma operação de relações horizontais, como uma transformação intertextual: do texto literário para o texto fílmico.

Parte-se do pressuposto que não existe relação de primazia entre as duas formas de arte, ainda que uma surja cronologicamente posterior à outra enquanto produto. O termo “filme adaptado”, em seu uso convencional, aplica-se ao produto fílmico cuja origem deriva, declarada e deliberadamente, do conteúdo e/ou personagens e/ou estrutura narrativa de uma obra literária de qualquer natureza.

Ampliando um pouco mais o conceito, podemos enxergar a adaptação, então, como uma operação de transformação, cujo produto final – o filme – é resultado não apenas do teor do texto-fonte – o romance, conto, poema etc. – como também do contexto histórico, cultural e referencial do transformador (o roteirista, o cineasta ou ambos).

Este tipo de conceituação para a adaptação está alicerçado nas idéias do dialogismo de Bakhtin. Por dialogismo, entende-se que qualquer texto estabelece um diálogo com obras antecessoras a ele ou coexistentes numa mesma época, e que formam o arcabouço cultural e artístico do seu autor.

Num filme adaptado, ainda que seja evidente a relação com a obra literária fonte, se encontrarão ecos de outras influências presentes nesta criação. Outras influências, significando, aqui, outros textos, de qualquer natureza artística, e sob quaisquer meios de comunicação. Na adaptação, o transformador torna-se, ele próprio, também um criador, e essa função expande a visão autoral, desqualificando hierarquizações ou modelos estanques de primazia entre as formas de arte.

O prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria idéia de originalidade perde o sentido. O “original” sempre se revela parcialmente “copiado” de algo anterior. (STAM, Robert, 2006, p. 4)

## 1.1 - A ADAPTAÇÃO LITERÁRIA SOB A LUZ DO DIALOGISMO

Entendendo-se toda obra como aberta, no sentido de que ela é composta sempre de si mesma e da recepção por parte do leitor, Bakhtin propõe que qualquer autor, sendo antes de tudo, um leitor, apropria-se de outros textos na formulação de um de própria autoria.

É o que Stam define como “retransmissão textual”, que abarca não apenas as referências reconhecíveis e declaradas, mas também de sutis citações. A cultura é a matriz das expressões comunicativas que alcançam os textos.

Essa percepção bakhtiniana de dialogismo traz à baila, para a adaptação literária em cinema, a noção de intertextualidade<sup>2</sup>. Propõe-se, nos estudos contemporâneos, a adaptação como um fenômeno semionarratológico<sup>3</sup>, em que a interpretação estará sempre subentendida no processo de transformação. Ainda que não possua uma originalidade de conteúdo narrativo, o filme adaptado será sempre o testemunho de uma recepção à obra literária por parte de alguém (em um cinema menos comercial, o roteirista; em um cinema de grandes estúdios, em geral o produtor). E esta recepção está, ainda, atrelada a toda bagagem histórico-cultural do autor-transformador, incluindo-se aí outros textos, experiências, imaginação, contexto social, político e artístico da época, além da leitura propriamente dita do texto-fonte.

Adaptar uma obra literária, portanto, neste prisma dialogístico, é sempre, ao mesmo tempo, uma atividade receptiva e ativa, uma vez que interpreta e cria. O filme lê o texto para reescrevê-lo, ainda que num diferente suporte.

Qualquer romance pode, então, servir a inúmeras adaptações cinematográficas, com resultados inquestionavelmente distintos, frutos das parcialidades, personalidades, interesses e da conjuntura que envolva os artistas ligados a cada nova concepção.

O filme adaptado tende a apresentar dissonâncias em relação a seu texto-fonte. O processo de interpretação para adaptação é um compêndio de alternativas e fatores de determinante influência: a recepção do adaptador enquanto leitor pela primeira vez; o olhar diferenciado enquanto leitor com horizontes de roteirista-adaptador; as escolhas, os elementos privilegiados nesta transformação, as exclusões.

A adaptação de um texto literário para filme cinematográfico envolve decisões que independem, apenas, do teor da obra. Tampouco restringe seus obstáculos a uma

---

<sup>2</sup> Termo proposto por Júlia Kristeva em “Introdução à Semanálise” estudos que seguem a linha de pensamento de Bakhtin e a “atualizam” para o ocidente.

<sup>3</sup> Termo cunhado em REYES, Josmar, “O filme como leitor do texto literário: reflexões teóricas”, III Simpósio Gêneros Híbridos da Modernidade – Literatura no Cinema, p. 1

transposição de meio somente. É uma atividade interpretativa que atualiza as estruturas propostas pelo texto literário, situando-o em novas condições pragmáticas.

Cada transformação fílmica de um texto literário pode ser considerada como resultado de uma interpretação particular da obra literária, onde se pode observar a presença de códigos específicos de cada meio. Como as convenções determinadas por um gênero particular, as restrições devido à posição institucional do texto (filme experimental ou comercial) e às condições pragmáticas nas quais se concretiza um texto particular ou dos códigos não específicos. (REYES, Josmar, p. 10)

Sendo assim, e tomado pelos princípios de dialogismo e intertextualidade, podemos afirmar que qualquer adaptação é um ato de apropriação e reinterpretação. Ainda que mantenha praticamente intacto o contexto, as intrigas, o drama e os personagens da obra original, há uma mudança de perspectiva em que estão comprometidas as concepções estéticas e o contexto ideológico do momento de cada produção – livro e filme.

Em primeira instância, o roteiro de um filme implica numa transição do teor do livro para um tempo presente. É a indicação do que se vê e se escuta a cada momento. Francis Vanoye, em seus estudos sobre linguagem<sup>4</sup>, apresenta três possibilidades de relação entre o roteiro e o texto literário. A primeira seria uma obediência ao livro em trama e estrutura, respeitando ao máximo a ordem das ações. A segunda seria apreender apenas as cenas-chave do livro, o que move a trama, intenções e essencialidades. E, com base nestes momentos, elaborar livremente a costura entre eles. Por fim, a terceira possibilidade é ater-se a alguns elementos do livro, como um (ou mais) personagem, da intriga, ou de situações, e a partir do enfoque neles, elaborar um roteiro desprendido do livro.

Gerard Genette, em seus estudos acerca das relações intertextuais, no livro *Palimpsestes*<sup>5</sup>, não trabalha diretamente com o objeto cinematográfico, mas suas idéias podem ser atreladas à adaptação de literatura para cinema com alguma propriedade.

Genette propõe o termo mais inclusivo transtextualidade, referindo-se a “tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja essa relação manifesta ou secreta. (STAM, 2006, p.29)

---

<sup>4</sup> Referenciado em REYES, Josmar

<sup>5</sup> “Palimpsestes, a literatura de segunda mão” tradução de Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho, UFMG

Genette estabelece cinco tipos de relações entre textos, e todos podem ser, com mais ou menos importância, aplicados à adaptação literária para cinema. Para efeitos de trabalho, irei enumerar as cinco relações e desenvolvê-las de maneira breve, ancorado em trabalho de Robert Stam<sup>6</sup>. Dedicarei uma análise com mais propriedade à quinta relação proposta por Genette, por razões que explicarei mais adiante.

1. Intertextualidade, ou o “efeito de co-presença de dois textos” na forma de citação, plágio e alusão. O intertexto não precisa, necessariamente, estar explícito. Pode estar representado por referências a eventos anteriores que são assumidamente conhecidos. “No cinema, o movimento de câmera pode ser uma alusão” (STAM, p.29), bem como enquadramentos podem ter o efeito de uma citação. Um exemplo claro está no filme “Moça com Brincos de Pérolas”<sup>7</sup>, em que por diversas vezes os enquadramentos emulam os quadros reais pintados por Vermeer<sup>8</sup>.
2. Paratextualidade, ou a relação existente, tomando-se a completude de uma obra, entre o próprio texto e um próprio paratexto: possíveis títulos, prefácios, posfácios, epígrafes, dedicatórias, ilustrações, nas formas literárias; ou extras em um DVD (sequências inéditas, descartadas, *making of*, etc), posters, fotos, diários de produção, entre outras coisas, em se tratando de filmes. Paratextos, então, são textos acessórios (e, por textos, amplia-se a noção para quaisquer artigo comunicador, como os supracitados) que envolvem a obra (livro, filme ou qualquer obra de arte) e que às vezes se tornam virtualmente indistinguíveis dele. “Esses materiais paratextuais inevitavelmente remodelam nossa experiência e compreensão do próprio texto. Mas o paratexto também toma formas mais mercadológicas.” (STAM, p. 30)
3. Metatextualidade, a relação de crítica e/ou hostilidade entre dois textos, seja através de comentário explícito, ou de uma evocação silenciosa, ainda que deliberado. Estes dois textos podem ser duas adaptações (uma posterior referindo-se a uma anterior), ou mesmo uma adaptação em relação ao seu texto-fonte. Uma adaptação metatextual questiona inteiramente qualquer apreço pela

---

<sup>6</sup> “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”. Nova York, New York University, 2006

<sup>7</sup> *Girl with a Pearl Earring*, Reino Unido, 2003, 95 minutos. Dirigido por Peter Webber.

<sup>8</sup> *Johanne Vermeer (Delft, 1632 – Delft, 1675)*. Pintor holandês.

fidelidade ao texto-fonte. (exemplo: as múltiplas e díspares versões de *Lolita*<sup>9</sup>, ou a versão de Stephen King após a adaptação de Stanley Kubrick para “*O Iluminado*”, de sua autoria<sup>10</sup>. Ou versões com o enfoque em um personagem coadjuvante no original).

4. Arquitextualidade: as taxonomias genéricas sugeridas ou refutadas pelos títulos e subtítulos de um texto. “Esta não é invenção das modernas teorias literárias, porque desde os tratados de Platão e Aristóteles que se procura encontrar um certo número de propriedades capazes de catalogar o universo dos textos. A arquitextualidade é, para Genette, o verdadeiro objecto da poética.” (REIS, Carlos. 1995)

5. Por fim, o quinto postulado de Genette acerca de relações transtextuais, é a Hipertextualidade. É esta relação que é claramente a mais relevante para uma análise da transposição de literatura para cinema, nos filmes ditos adaptados. Aqui, a relação é mediada pela questão cronológica. Há um texto anterior, chamado de hipotexto, e um texto de surgimento posterior, o hipertexto, que altera, transforma, elabora ou continua o hipotexto.

Pela hipertextualidade de Genette, há uma derivação entre os textos. Inclusive, este hipotexto pode não ser, necessariamente, o que seria tido como “obra original”. Várias adaptações cinematográficas de um mesmo texto (ou revisões literárias, críticas, sequências seriadas, reportagens etc., acerca do “original”) acabam formando, elas mesmas, uma rede de hipotextos para uma eventual nova adaptação que surja posteriormente. E, ainda que o mais recente cineasta não tenha visto nada acerca do material-fonte que pretende adaptar, o contexto já está estabelecido perante o público, a mídia, os formadores de opinião, enfim, os outros elos da corrente que sai do emissor ao receptor. Forma-se um vórtice de referências intertextuais.

O hipotexto não se caracteriza, apenas, como o texto-fonte de uma adaptação declarada. Genette coloca que um hipertexto pode evocar um hipotexto sem jamais manifestar-se nesse sentido. A relação entre os textos será percebida, ou não, pelo leitor/espectador, auxiliado pela sua enciclopédia de referências individuais.

---

<sup>9</sup> *Lolita*, romance em língua inglesa, de autoria do escritor russo Vladimir Nabokov, publicado pela primeira vez em 1955. Foram realizadas duas adaptações para cinema: em 1962, por Stanley Kubrick, e em 1997, por Adrian Lyne.

<sup>10</sup> “*O Iluminado*” (*The Shining*, romance estadunidense publicado em 1977, de autoria de Stephen King) foi adaptado pela primeira vez em 1980, num filme homônimo dirigido por Stanley Kubrick. A adaptação foi bastante contestada pelo autor do romance, que escreveu e comandou ele mesmo uma versão em 1997, numa minissérie de mesmo título.

Todas essas transformações transtextuais ilustram a idéia de Genette de que a hipertextualidade reflete a vitalidade de artes que incessantemente inventam novos circuitos de significados a partir de formas mais antigas. (STAM, 2006, p.35)

No enfoque às adaptações literárias para cinema, podemos esmiuçar a mecânica da narrativa de ambos os textos, o hipotexto literário e o hipertexto cinematográfico, e observar daí modificações, exclusões e trocas. A questão principal não é apenas elencar o que se vê de diferente entre um e outro, mas entender os motivos que levaram a tais atitudes. Há mudanças que visam priorizar os elementos tidos como “centrais” à história (a visão da maioria dos realizadores que adaptam romances é a de se concentrar no cerne da trama). Mas também há exemplos no cinema de realizadores que fizeram inserções, por exemplo, por motivos altamente pessoais, de gostos, nostalgias ou alusão histórica. E há, ainda, casos em que as mudanças (ou mesmo maior destaque a pontos relativamente irrelevantes do texto-fonte) são motivadas por opções de natureza estética inerentes ao cinema: ampliações de trechos miúdos a fim de se obter a chance de se fazer um plano cinematograficamente exuberante, por exemplo.

Todo este estudo geral acerca da adaptação literária e das relações intertextuais presente neste trabalho é um apanhado de informações e análises de textos diversos, que trabalham os conceitos com mais profundidade. O objetivo deste capítulo, para esta monografia, foi fazer um preâmbulo teórico focado e circunstancial para embasar uma análise sobre a prática de uma adaptação cinematográfica específica. O caso escolhido a ser estudado é o do filme *Bicho de Sete Cabeças*, de Laís Bodanzky, que foi adaptado do livro *Canto dos Malditos*, de Austregésilo Carrano Bueno.

## **CAPÍTULO 2 – O LIVRO “CANTO DOS MALDITOS”**

“Canto dos Malditos” é um romance autobiográfico escrito por Austregésilo Carrano Bueno, lançado pela primeira vez em 1990, pela Scient Et Labor, editora da Universidade Federal do Paraná. Foi o primeiro livro escrito por um ex-paciente de hospital psiquiátrico editado no Brasil.

Resumidamente, o livro traz a história de vida do próprio autor, Austry, como era conhecido na vida íntima. Classe média baixa, um adolescente com os problemas típicos da idade e alguma predileção por drogas de menor periculosidade, como maconha e alguns remédios legalmente conseguidos em farmácias. O primeiro terço do livro fala desta fase adolescente de sua vida, com rebeldia e intransigência, além de uma relação nem sempre amistosa com os pais. Amigos, viagens, namoricos, aventuras sempre regadas a maconha. Não se considerava, contudo, viciado em droga alguma. Opinião diferente teve seu pai que, ao encontrar maconha em seus pertences, atordoado, internou o filho num hospital psiquiátrico para tratamento contra o vício.

É aí que começa a saga de Austry, forçado a residir em manicômios decrepitos e a ser submetido a tratamentos condenáveis que pouco poderiam contribuir para qualquer melhora. Remédios distribuídos sem sequer exames serem realizados, eletrochoques. Um périplo entre hospitais e psiquiatras que durou mais de dois anos e traumatizou o jovem profundamente. Além de ter abalado, por anos, a relação entre pai e filho, uma vez que este condenava aquele pelos anos de tortura a que fora submetido.

Austregésilo, após retomar a vida “normal”, tornou-se um dos maiores críticos e combatentes do sistema manicomial brasileiro, escrevendo artigos, dando palestras e viajando o país contando sua história e defendendo mudanças agudas na psiquiatria, sobretudo pública, no Brasil.

O livro foi objeto de extrema polêmica no estado do Paraná à época de seu lançamento, uma vez que não fazia uso de pseudônimos para citar os personagens envolvidos na história pessoal do autor. Austregésilo Carrano Bueno foi vítima de alguns processos, movidos pelos médicos e autoridades citados no livro, bem como por suas famílias.

Inicialmente, Carrano perdeu a causa e o livro foi recolhido, tornando-se o primeiro livro nacional a ser censurado desde a ditadura militar. O livro foi retirado das livrarias por sete meses, e a distribuição da 1ª edição foi boicotada devido ao pedido de cassação da obra, movido pela família do médico-psiquiatra e professor emérito da

UFPR (então editora da obra), Dr. Alô Ticolaut Guimarães<sup>11</sup>. A distribuição era realizada, manualmente, pelo próprio autor do livro. Contudo, entusiastas da obra, no estado do Paraná e fora dele, encampavam uma luta em prol de sua publicação.

Recomendo vivamente para uma edição, não apenas pela contundência do depoimento, mas também por suas qualidades expressivas, literárias. (LEMINSKI, Paulo<sup>12</sup>)

O livro “Canto dos Malditos” é narrado em primeira pessoa, com uma prosa extremamente pessoal e apaixonada. Nela, o autor subverte regras e convenções de gramática da língua portuguesa, aproximando sua prosa da oralidade e absorvendo, ainda que por vias da própria memória, a energia juvenil inerente ao personagem – ele próprio, alguns anos anteriores à escritura do livro. A história se passa a partir de 74 e vai até o final da década de 70, enquanto o livro teve seus originais finalizados em 1989.

A primeira parte refere-se à adolescência de Austry antes do primeiro internamento. Sua vida em Curitiba em meados dos anos 70. Nesta fase há o constante uso de maconha e algumas drogas legalmente compradas em farmácias, remédios pesados. Austry se reúne com frequência com seus amigos no estúdio fotográfico dos pais de um deles para fumar e jogar conversa fora.

Pontua-se, nessa fase, a relação por vezes conturbada de Austry com seus pais, mas nada que seja incompreensível ou diferente do esperado para jovens de 17, 18 anos. Percebe-se, ainda assim, uma tendência de Austry para rebeldia, principalmente na ocasião em que, sem dinheiro nem autorização dos pais, ele viaja para o Rio com um amigo, ficando logo sozinho.

No Rio, vivendo de mendicância e dormindo na praia ou na rua, vive algumas aventuras com novos amigos aventureiros que conheceu em Copacabana. Nessa vida hippie e despreocupada, passa cerca de duas semanas fora de casa. Uma confusão com a polícia carioca, rigorosa em tempos de ditadura, o motiva a voltar para Curitiba. Na volta à cidade Natal, mais uma confusão com a polícia e o primeiro choque realmente grave entre ele e seu pai, quando este o retira da delegacia.

Nesta primeira parte do livro, o autor realiza algumas digressões para discutir assuntos pertinentes à sua trajetória, como o uso de drogas, o preconceito da sociedade da época com os jovens “cabeludos”, como ele se define, a falta de oportunidades de trabalho para os jovens, a deficiência cultural de uma cidade como Curitiba, entre outros

---

<sup>11</sup> Com informações do jornal ESTADO DE SÃO PAULO, 16/12/1990, contidas na contra-capas da 6ª edição da obra “Canto dos Malditos”, pela editora LEMOS.

<sup>12</sup> Prefácio da 6ª edição da obra “Canto dos Malditos”, pela editora LEMOS.

temas. Em minha opinião, é a parte mais fraca do livro, pois conta com uma argumentação pobre e juvenil, algumas vezes beirando a ingenuidade. É um preâmbulo que serve para situar o leitor e familiarizá-lo com o personagem, mas que pouco marcará o leitor quando a obra, finalmente, entrar em seus momentos vitais: os internamentos.

A partir da segunda parte do livro, dá-se início aos internamentos que Austry sofrerá ao longo de dois anos, em Curitiba e, uma vez, no Pinel, no Rio de Janeiro. O internamento no primeiro manicômio em Curitiba, o Bom Retiro, é que traz o leitor, de fato, a uma história absorvente. A contundência a que se refere Paulo Leminski no seu prefácio é auxiliada pela prosa enérgica e que, através do uso de registros arbitrários do oral, utiliza-se de um código jovem que traz vigor à narrativa.

Por tratar-se de uma história verídica, mesmo que certamente fruto da visão subjetiva de seu autor-personagem real, as situações descritas (humilhações, torturas psicológicas e físicas – através dos eletrochoques – falta de zelo e de assistência aos pacientes) tornam-se ainda mais chocantes. Principalmente para o leitor de décadas posteriores aos acontecimentos relatados, uma vez que a luta do autor (até sua morte, em 2008), rendeu frutos para a modernização e humanização dos tratamentos psiquiátricos no país.

Nesta primeira internação, Austry conhece os meandros do sistema brasileiro manicomial, as sessões de eletrochoque, as aplicações de haloperidol e triperidol, remédios fortíssimos que dopavam profundamente o paciente. Algumas técnicas eram usadas, ainda, para enganar pais e familiares dos pacientes para que confiassem no tratamento. Por exemplo, a utilização de reguladores de apetite para aumentar a fome dos internos e, com isso, fazê-los engordar e passar a ter uma aparência mais saudável nos dias de visitas.

A internação no Hospital Psiquiátrico Bom Retiro é, certamente, a passagem mais chocante da trajetória de Austry, e ocupa mais da metade das páginas do livro. Após meses de internação, a família se compadece e retira Austry do hospital, ele bastante debilitado e sorumbático, após várias sessões de eletrochoque e uso excessivo de remédios. Tudo sem jamais ter havido algum exame realizado.

Após estes meses de internação, Austry, reconduzido a sua casa, está extremamente recluso. Recusava contatos com o mundo exterior, passava dias dentro do próprio quarto. Sofria medos que não conseguia compreender. A vizinhança comentava que ele estava com algum problema mental. A família sofre muito com a situação. Como um morto-vivo, Austry pediu que o levassem de volta ao sanatório. Por mais

incrível que possa parecer, era como se lá ele se sentisse pertencente a algum mundo. E sentia, em si, uma completa ausência de sentimentos.

Nesse momento, algumas situações já contadas são repetidas, só que de forma diferente. O ato em si é o mesmo, a dosagem dos remédios, os eletrochoques, os almoços, as idas ao pátio. Porém, nesta segunda internação no sanatório Bom Retiro, tudo é contado de maneira apática, sem o vigor do primeiro momento. Isto se dá em consonância com o estado de espírito do personagem, totalmente desintegrado do mundo real e pleno de vazio interior.

Paradoxalmente, os mesmos eletrochoques que contribuíram para esta amortização de espírito são o que, agora, vão conseguindo fazer Austry recobrar, aos poucos, sua real consciência. Mas o real era doloroso. Optar pela indiferença oferecia paz. Mas Austry livrou-se de sua auto-anestesia e saiu do internamento. Oito meses após sua segunda entrada. Voltava de um espaço desconhecido que poucos voltam. Tinha dificuldades nos movimentos, fruto de um desleixado tratamento com doses cavalares de medicamentos.

Nesta segunda volta ao convívio familiar, Austry tenta agir diferente. Não consegue reintegrar-se a sua antiga turma, mas tampouco parecia muito interessado nisso. Estava mudado. Voltou aos estudos e procurou um emprego. Vendedor de seguros. Tinha dificuldades para memorizar e não assimilava direito as instruções. O raciocínio era lento e confuso. Austry era evasivo nas conversas e não contava a ninguém sobre suas internações, temendo alguma discriminação.

Ficou alguns meses nesta função, apesar do desempenho pífio. As dificuldades de relacionamento social eram grandes, mas Austry sobrevivia ainda assim. Num curso que fez, envolveu-se com uma garota, mais por insistência dela, uma vez que sua libido estava bem baixa desde os internamentos. Não havia sentido necessidade alguma de relacionar-se sexualmente com ninguém. Num motel veio a dificuldade de ereção, e a frustração misturou-se com agressividade.

Foi a gota d'água de uma existência desagradável. Tornou-se extremamente agressivo com todas as pessoas que o cercavam. E, de psicólogo a centro espírita – encosto! – tudo foi tentado. E Austry só ficava mais desesperado a cada dia. Pensou em suicídio, vivia transtornado.

Já se comentava sobre uma nova internação. Austry ora discordava com veemência, ora achava que não havia outro lugar para ele estar. Estava em guerra consigo. E, em seu texto no livro, sempre culpa o excesso de medicação e os eletrochoques por terem avariado sua mente.

Com alguma sorte, Austrý começou a freqüentar uma novena de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, e aquilo parecia surtir efeito para acalmá-lo. Parecia voltar a sentir-se bem, ser adolescente, autoconfiante. Voltou a sair, se divertir, namorar. Em seu texto, o autor divaga alguns parágrafos defendendo um maior estudo acerca da espiritualidade pelos setores de psiquiatria.

E, assim, “recuperado”, iniciou-se num novo emprego, em outra companhia seguradora, e, agora, saía-se bem nas vendas. Ganhava algum dinheiro que permitia diversões, inclusive com eventuais usos de maconha.

Matriculou-se num curso de teatro e, entusiasmado com os elogios que recebia, decidiu tentar a sorte na profissão no Rio de Janeiro. Alugou para si uma vaga num conjugado em Copacabana. Trabalhou novamente na companhia de seguros, na filial carioca. Sentia-se feliz e entusiasmado, apesar dos planos artísticos não andarem como gostaria.

Numa noite de farra numa discoteca, foi envolvido acidentalmente (como afirma no livro) numa briga, parando na delegacia. Detido, ficou um pouco descontrolado, gritando na cela, inclusive que era um ex-paciente psiquiátrico. Logo foi retirado da cela e, para sua surpresa, automaticamente internado no Hospital Psiquiátrico Pinel. Seu pesadelo ressurgia. Sentiu medo do eletrochoque. Logo foi informado, em sua conversa com o psiquiatra (algo que o surpreendeu muito, após as temporadas mal assistidas no sanatório Bom Retiro), que ali não faziam uso de eletrochoques.

No Pinel, havia algumas atividades com estudantes de psicologia. Apesar de sensível melhora de instalações e procedimentos em relação ao Bom Retiro, no Pinel também se viam casos de abuso, de violência dos enfermeiros contra pacientes e alguma falta de higiene em certas instalações.

Quinze dias depois da entrada no Pinel, Austrý era retirado por seu pai e regressava para Curitiba. Sem perspectivas e desestimulado, sua agressividade voltava. Envolvia-se em confusões, e não raro era resgatado por seu pai em alguma delegacia da cidade. Seus pais tentaram interná-lo outras vezes, mas Austrý se rebelava. Numa das vezes em que foi preso, apanhou muito dos policiais. Encarcerado e jurado para apanhar mais no dia seguinte, teve algumas idéias esdrúxulas para se auto ferir e ser levado a um hospital, para escapar do espancamento. Não conseguiu ferir-se com nada e acabou defecando e melando-se com as próprias fezes. Seu plano era tornar-se intocável frente aos policiais. Estes, apenas o conduziram para o camburão e, depois, para mais um manicômio, o St Julian. Austrý estava certo de que fora seu pai quem ordenara esta nova internação, desta vez compulsória pelo advento da prisão.

A principal preocupação de Austry era, novamente, descobrir se ali aplicavam eletrochoques. Para seu alívio, não era o caso. Mas o tratamento médico não diferia muito. Foi “diagnosticado” pelo psiquiatra numa “consulta” de apenas uma pergunta: o nome.

Percebe-se na construção do texto uma agilidade maior em se contar o cotidiano e procedimentos do sanatório. Apesar de, em linhas gerais, serem parecidos, Carrano Bueno dispõe de alguns parágrafos descrevendo estrutura física, funcionários e métodos. Não se trata, contudo, de uma descrição gratuita, uma vez que ela está sempre a serviço de uma análise crítica, ou prepara o leitor para algum acontecimento vindouro.

As sEDAções excessivas e os remédios mal ministrados continuavam também neste sanatório. Lá, havia um cubículo, uma espécie de solitária, onde eram presos em castigo os pacientes que tumultuassem a paz local. Isso aconteceu com Austry algumas vezes. E as condições de habitação eram extremamente precárias nas alas de enfermaria deste sanatório, conforme as descrições nojentas do autor que, em detalhes, pinta um cenário extremamente asqueroso e repugnante. E, ao final de certo parágrafo, desafia o leitor a ir conferir com os próprios olhos, caso duvide de suas palavras.

Austry via seu futuro destruído, temia transformar-se num dos pacientes crônicos que via naqueles sanatórios, completamente alheios à realidade. Temia os efeitos dos medicamentos e a rudeza dos enfermeiros. E a sua rebeldia só aumentava, e com ela os castigos. Liderava rebeliões e quebra-quebras. Os dias em que passava enclausurado no cubículo se somavam. Já sem suportar mais, Austry desesperou-se e colocou fogo dentro do cubículo. Foi resgatado quase desmaiado, completamente chamuscado pelas labaredas e intoxicado pela fumaça. Mas vivo.

Esta situação extrema parece ter-lhe despertado alguma consciência novamente. Na mesma semana, era retirado do sanatório pela família.

E, com considerações finais em duras críticas sobre o sistema manicomial e os métodos de uma certa psiquiatria (inclusive fazendo comparações com Dr. Mengele), Austregésilo Carrano Bueno encerra seu autobiográfico livro-depoimento-desabafo exigindo justiça perante tal desumano tratamento ao longo de quase três anos de sua vida.

### CAPÍTULO 3 – A ADAPTAÇÃO PARA CINEMA

“Bicho de Sete Cabeças” é um filme brasileiro, lançado no ano 2000 e dirigido pela cineasta Laís Bodanzky. O filme é uma adaptação livre do romance autobiográfico Canto dos Malditos, de Austregésilo Carrano Bueno, lançado em 1990. O roteiro da adaptação foi escrito por Luiz Bolognesi. O longa-metragem atingiu a marca aproximada de 400 mil espectadores<sup>13</sup> no Brasil e recebeu, ao longo de sua carreira, 45 prêmios nacionais e internacionais<sup>14</sup>.

A primeira decisão importante tomada no que tange à adaptação deste específico livro autobiográfico para o filme de longa-metragem foi, exatamente, fugir da autobiografia, ou seja, ficcionar todo o livro. Portanto, o protagonista não era mais Austry, e sim Neto. Não foi apenas uma mudança de nome, mas também de personalidade, de atitudes. Austry e Neto compartilhavam uma vida semelhante – não exatamente igual, mas com alguns aspectos parecidos e situações repetidas. Porém, Neto não era o Austry filmado. Uma decisão que trouxe bastante liberdade na adaptação do livro.

O filme seria, então, uma peça inspirada no livro. (...) A primeira questão, neste caso, é de ordem ética. O autor do livro topa? Carrano topou prontamente, na medida em que dissemos (roteirista e diretora) que nosso desejo era manter a espinha dorsal da história, ventilando-a para o grande público mas com liberdade de recriar o que achássemos necessário para a eficácia da narrativa cinematográfica. (BOLOGNESI, Luiz, 2002, p.11)

Seguindo a linha teórica bakhtiniana de dialogismo, bem como a hipertextualidade de Genette, podemos traçar alguns pontos chave nesta adaptação. Ao abster-se de uma fidelidade canina ao livro, o roteirista Luiz Bolognesi abre caminho para utilizar-se de outros hipotextos em seu trabalho de adaptação. Esta questão é concretamente comprovada quando se observa a informação de que o roteirista chegou até o referido livro durante o período em que trabalha com pesquisas acerca do tema da saúde mental<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Dados coletados no relatório de Renda e Público – 1995-2008, O.C.A./Ancine

<sup>14</sup> Informação divulgada pela empresa co-produtora do filme, Buriti Filmes, em seu site oficial: [www.buritifilmes.com.br](http://www.buritifilmes.com.br)

<sup>15</sup> Informação divulgada pela empresa co-produtora do filme, Buriti Filmes, em seu site oficial: [www.buritifilmes.com.br](http://www.buritifilmes.com.br)

O diálogo que o filme assumidamente trava com o livro-fonte é taxado de “inspiração”. Se, legalmente, perante as leis de direito autoral, não exista tal classificação, podemos inferir dela as liberdades tomadas pelo autor.

Liberdades essas que surgem já no começo da trama. Todo o preâmbulo que situa Austrý perante o leitor, no livro, é eliminado. As idas ao estúdio fotográfico para fumar maconha, a enorme viagem ao Rio de Janeiro e a temporada hippie em solo carioca, nada disso aparece no filme tal qual está no livro.

O filme inicia-se já com uma novidade em relação ao livro, e, mais que isso, com uma interrelação textual alheia ao material fonte. A primeira cena do filme traz o pai de Neto, seu Wilson, lendo uma carta, e a voz do filho em OFF, em tons nervosos, declamando o conteúdo da carta.

Pai, agora você vai me ouvir: as coisas ficam muito boas quando a gente esquece, mas eu não esqueci a sua covardia. Essas palavras que eu estou lhe falando é a verdade nua e crua. Eu não esqueci o que você fez comigo. Já chega o tempo que eu fiquei sozinho, sofrendo e chorando... Bem, agora que eu to melhorando você me aparece? Tô te mostrando a porta da rua pra que você saia, sem eu te bater. (Trecho inicial do roteiro Bicho de Sete Cabeças)

Esta primeira cena do roteiro não existe no livro. Austrý jamais entregou uma carta a seu pai. E, entretanto, o filme abre com esta cena e que indica, prontamente, que a relação pai e filho será um tema central e caro ao filme.

Podemos perceber algumas influências externas ao texto-fonte já nesta primeira cena. Em primeiro lugar, o texto em si, a fala do protagonista Neto, em OFF. Estas palavras, estas frases, são parte da música “Judíaria”, de Lupicínio Rodrigues. Uma música que fala da dor de um homem pelo abandono cruel de sua mulher. Uma letra de amor homem-mulher. Retirada do contexto original e aplicada em outro, assume outros tons. Ainda segue sendo de amor, mas o filme passa a apostar num outro amor. O amor pai e filho. Amor e ódio, tal qual na música.

Esta opção não foi gratuita. Optando por um cinema que pudesse abarcar grandes platéias (como de fato ocorreu), e não apenas um nicho intelectualizado, o roteirista buscou trazer um segundo eixo dramático, além do embate entre indivíduo e sistema (aqui, no caso, o sistema manicomial e psiquiátrico). Segundo seu próprio depoimento<sup>16</sup>, Luiz Bolognesi inicialmente buscou um enlace amoroso para o personagem. Entretanto,

---

<sup>16</sup> No livro do roteiro de Bicho de Sete Cabeças, pela editora 34, ano 2002.

nenhum dos caminhos que imaginava o satisfazia. Foi quando pensou que essa história de amor poderia ser, não de homem-mulher, mas de pai e filho.

E é através dessa opção que o roteiro passa a dialogar, também, com uma obra anterior ao livro “original”. Bolognesi buscou inspiração em Kafka, em sua obra Carta ao Pai, para embasar em sua trama a relação problemática entre pai e filho. Esta apropriação fica ainda mais evidente no trecho final do filme, que é um retorno a esta cena inicial (o desenvolvimento do filme é um grande flashback, que culminará nesta cena), quando ouvimos o restante da carta.

O filme segue com um pouco do cotidiano adolescente de Neto. No filme, um personagem muito mais introspectivo, diferente do agitado e articulado Austry do livro. A mudança mais notória, já neste princípio de filme, é a transposição da época. O livro se passava a partir de 1974, enquanto o filme está ambientado em sua contemporaneidade, ou seja, fim dos anos 90.

Em uma única cena, um almoço em casa, o filme exhibe o quadro de relação familiar deteriorada, a falta de diálogo latente. Em seguida, na cena seguinte, Neto entre os amigos, fumando maconha numa construção abandonada.

A viagem para o Rio de Janeiro, uma passagem longa e recheada de aventuras no livro, é substituída por uma viagem a Santos. O filme condensa essa viagem apenas em uma desventura amorosa com uma mulher, que é quem se dispõe a ajudá-lo a voltar pra casa, após o abandono do amigo que o levou. No filme, esta viagem não dura mais que dois dias, enquanto no livro, a ida ao Rio de Janeiro levava semanas.

Essa concisão do filme, renegando passagens que não se atrelam diretamente ao que considera “a espinha dorsal da história”, é vital para a fruição narrativa. Um livro é uma obra cuja apreciação tem o ritmo imposto pelo próprio leitor. Se há perda de interesse ou de atenção momentaneamente, sempre é possível dar uma pausa, ou mesmo regressar algumas páginas e reler. Num filme de cinema, a apreciação é contínua, e um instante de desatenção pode por toda fruição a perder. Portanto, é proposital e com o intuito de manter o foco do espectador na tela, a priorização de determinadas passagens.

É no anúncio desta viagem que há o primeiro grande choque entre Neto e seu pai, com discussão veemente e agressão física. Após o retorno da viagem, uma nova inserção exclusiva do filme, mas que sintetiza trechos do livro. No filme, Neto picha (uma atualização de rebeldia para os anos 90) um muro com os colegas, quando é flagrado e autuado pela polícia. Seus pais o retiram da cadeia, e a discussão que travam no carro é uma evolução da discussão que ocorrera antes da viagem. Neto chega a confessar a seus colegas, numa cena seguinte, que pior que pernoitar na cadeia, foi ouvir os sermões de seu pai.

O filme então encena uma passagem da vida de Neto que o próprio autor da obra original não tem plena certeza de ter acontecido assim. É clara aqui a oportuna transição de uma obra literária em primeira pessoa para um filme ficcional em terceira pessoa. Ou seja, pode-se optar, no filme, por exibir cenas na ausência do personagem principal, uma vez que, apesar de motor da trama, ele não é mais o detentor da visão e das informações. Assim, o filme cria a sequência em que o pai de Neto encontra um baseado dentro da jaqueta do filho. E, em seguida, uma pequena confabulação familiar entre pai, mãe e irmã, decidindo que medidas seriam possíveis de se tomar. Essas cenas são integralmente criadas no roteiro do filme, ainda que baseadas em suposições e eventuais conversas com o autor do livro à época da escrita do roteiro.

Essa alteração de vozes (primeira pessoa para terceira, na narrativa) envolve uma recriação, obrigatoriamente. Com a opção em não se utilizar de narrações em off, no filme, para exprimir os relatos e emoções do narrador do livro, faz-se necessário (re)inventar situações que substituam ou emulem as opiniões e emoções fundamentais à construção narrativa da obra literária.

O filme avança, então, para a primeira internação. O roteiro do filme força mais que a narrativa do livro a situação absurda, em que o jovem crê que está indo a um hospital visitar um amigo do pai, e, repentinamente, é carregado e transformado, ele mesmo, em paciente. Um grande absurdo construído através de acontecimentos plenamente lógicos. Kafka, novamente.

O princípio dos acontecimentos no sanatório Bom Retiro é bem semelhante ao relatado no livro. O primeiro contato com os enfermeiros, a confusão mental do personagem, a injeção, e até o despertar dentro do dormitório com um outro paciente o perturbando. Pequenas mudanças (como o nome do paciente que o acorda, de Pernambuco para Ceará), apenas. A literalidade do texto original é compensada, no filme, com o trabalho de câmera (a câmera subjetiva usada para introduzir Neto ao refeitório repugnante do local é, particularmente, intensa e poderosa) e direção de arte. O próprio espectador absorve, via imagem, as impressões que o autor buscava passar, no livro, com palavras.

O roteiro mantém, dentro do hospício, um personagem importantíssimo no livro e que, para a adaptação, torna-se ainda mais essencial: Rogério. É ele quem explica para Neto (e para Austry, no livro) o funcionamento do sanatório, os tipos de tratamento, de drogas administradas, além de opiniões decisivas e mordazes sobre tudo e todos. Se, no livro, essas informações e opiniões poderiam ter sido escritas no correr da narrativa, no roteiro, a existência do personagem Rogério tornou tudo mais dinâmico e crível: um personagem que conversa com outro e dessa conversa, surge conteúdo para o espectador.

Se, por acaso, não existisse tal personagem no livro, e as informações fossem simplesmente relatadas para o espectador, provavelmente o roteiro teria de criar tal personagem. Há sempre o risco destas conversas ficarem extremamente informativas e pouco naturais, porém, desde o texto do livro, os diálogos estavam orgânicos e carregados de vigor realista.

O roteiro segue situando o espectador (e o próprio personagem, já que ambos compartilham, neste momento, das mesmas informações, surpresas e perplexidades) na rotina e acontecimentos dentro do sanatório.

Num primeiro momento em que o roteiro se afasta de Neto e oferece ao espectador informações alheias ao conhecimento do personagem, é que, na minha opinião, o roteiro comete um deslize. Baseado em suposições e opiniões agressivas do autor do livro, ele próprio personagem da sofrida biografia dentro daquele local, e, portanto, dono de uma visão altamente passional e inflamada, o roteiro cria uma cena em que o médico, tomando uísque e comprimidos (e, claramente, através de um efeito na imagem, sob influência destes), força a “aquisição” de novos pacientes (ainda que tenha que “recolher mendigos embaixo das pontes”) para receber um repasse governamental baseado na quantidade de internos. Em minha opinião, uma condução maniqueísta dos fatos, mas que condiz com a opção do roteirista de absorver o ponto de vista do autor do livro e, portanto, ainda que em trechos totalmente ficcionados, enfatizar as conjecturas do autor.

O roteiro ilustra a passagem de tempo através de repetidas batidas de ponto do enfermeiro principal do sanatório. O filme, por sua vez, investe em tomadas que ilustram a rotina no lugar, em substituição à narração e descrição mais substancial presente no livro. As cenas de visita da família, ocorridas após esses dias retratados na passagem de tempo, ocorrem tal qual escritas no livro, com o desespero de Neto/Austry e as discussões com o pai.

O que vem a seguir no filme, entretanto, é resultado de uma terceira fase na adaptação literária para cinema. Cronologicamente, o roteiro segue o livro: após esta primeira visita, Neto/Austry receberá seu primeiro tratamento de eletrochoque no sanatório. Uma cena extremamente forte e angustiante. Após o eletrochoque, Neto/Austry fica extremamente debilitado e tenta uma fuga patética, trocando as pernas em estado deplorável de dopagem. É facilmente capturado.

E o roteiro cria, posteriormente, uma sequência envolvendo um outro paciente, o Jornalista, uma espécie de ancião no sanatório. Ele entrega um gorro para Neto, metaforicamente significando proteção para a mente, numa alusão clara ao eletrochoque

a que fora submetido. Aqui, há o uso de versos de uma música de Arnaldo Antunes<sup>17</sup>, referência declarada do roteirista na concepção climática para o drama de Neto. As palavras da letra estão escritas na parede do lugar.

Pois bem, voltando ao que me referi anteriormente como “resultado de uma terceira fase na adaptação literária para cinema”: a montagem. Apesar de, nesse caso, haver uma fidelidade na cronologia dos acontecimentos (visita, eletrochoque, fuga e captura) do roteiro para com o livro, na montagem final do filme esta cronologia original é completamente desestruturada e rearrumada, buscando melhor efeito narrativo e emotivo dentro do filme. Esta decisão foi tomada em reuniões do roteirista, diretora e montadores do filme. Assim, na montagem final, a fuga (e antes dela, a conversa com o Jornalista, inserção exclusiva do roteiro) precede o eletrochoque, que surge assim como ápice dramático, clímax, como de fato ela funciona melhor, já que é uma cena extremamente tensa e angustiante. Funciona como ponto de virada para o que acontecerá a seguir: a família de Neto o retirará do sanatório, a mãe dele está em depressão vendo o filho em estado tão deplorável.

Tanto livro quanto roteiro contam a saída desta primeira internação como um período muito difícil, em que Neto/Austry pouco consegue socializar com as pessoas e manter uma vida razoável. Porém, aqui, há uma ruptura grande entre roteiro e livro, por opção dramática do roteiro, a fim de conferir maior agilidade ao filme, produto de, em média, duas horas de duração, e que deve ser assistido de forma contínua, sem interrupções, numa sala de cinema. Ao contrário de um livro, que obedece ao ritmo de leitura de cada leitor, que pode ser interrompido, postergado e, até mesmo, reiniciado em páginas anteriores.

O roteiro do filme opta, então, por eliminar a segunda internação do personagem no sanatório Bom Retiro. O roteiro faz a junção das duas saídas do sanatório em uma só. Inicialmente, ele sai recluso e debilitado, como na saída 1 do livro, para ir se recuperando e tornar-se mais sociável e, então, ser admitido em um emprego, como a saída 2. Mas a adaptação aqui é extremamente livre. Baseia-se nestas idéias, mas cria cenas inéditas para ilustrar a resocialização precária do personagem, as atividades no emprego e o convívio familiar. Mantém-se, contudo, as mesmas motivações, inclusive a que degringola mais uma internação (a terceira do livro, a segunda no roteiro): a impotência sexual perante uma mulher na cama.

Se, no livro, há uma passagem enorme entre a fatídica falha sexual e o entrevero com a polícia que levará a mais uma internação (incluindo uma fixação de residência no

---

<sup>17</sup> “O Buraco no Espelho”, de Arnaldo Antunes e Edgard Scandurra.

Rio, um certo sucesso como vendedor de seguros), o roteiro imediatamente avança para Neto já internado, após a intervenção policial, que não é abordada (enquanto, no livro, é longa e detalhada em seus absurdos, e inclui ainda uma estadia temporária no hospital psiquiátrico Pinel, no Rio). O roteiro condensa, novamente, as internações posteriores ao sanatório Bom Retiro em apenas mais uma.

Ou seja, o personagem do filme, Neto, passou por duas internações psiquiátricas. Neste segundo hospital, o roteiro prende-se menos ao livro do que na primeira internação. As situações criadas servem para demonstrar Neto cada vez mais “ambientado” no manicômio, fazendo algazarras e envolvendo-se em confusões. Um fato que o roteiro mantém, em relação ao livro, é a existência do cubículo, um quarto extremamente pequeno e sem janelas ou ventilação, uma espécie de prisão-solitária para castigar pacientes perturbadores da ordem. Neto é trancado algumas vezes neste espaço.

O roteiro também insere – dando continuidade à relação com Carta ao Pai, de Kafka (relação esta na presença de um conflito entre pai e filho, em que estão em jogo sentimentos de inferioridade e desapontamento, do filho para com o pai) estabelecida no princípio do filme (e principal apropriação do roteiro cinematográfico para além da obra adaptada) – uma cena em que Neto escreve uma carta e, posteriormente, numa visita de seu pai, a entrega a ele, sem dar palavra alguma, e queimando-lhe a palma da mão com um cigarro.

Esta cena dramática prepara o terreno para o clímax que virá a seguir. Numa montagem intercalada extremamente inteligente, vemos o pai de Neto lendo a carta, extremamente triste e furiosa. Com as mesmas palavras iniciais que ouvimos no começo do filme, parte da letra de Lupicínio Rodrigues. Alternadamente à leitura da carta pelo pai, vemos Neto ser jogado no cubículo pelos enfermeiros. Lá dentro, ele queima fósforos e atea fogo dentro do cubículo. O pai dele termina de ler a carta. Um outro paciente, desesperado, vê a fumaça e corre por ajuda. Quando finalmente a ajuda chega, conseguem retirar Neto vivo, de dentro do cubículo. Chamuscado pelas labaredas e intoxicado pela fumaça, mas vivo. Toda esta sequência do incêndio no cubículo segue rigorosamente o acontecido na autobiografia.

Uma cena de extrema potência, clímax do filme. Em seguida, pai e filho fora do sanatório. Sem trocar palavras. Só o choro do pai.

Um plano que resume todo o final do livro, escrito com um certo rancor por Austregésilo Carrano Bueno. Um plano em que roteiro e filme sintetizam a relação que optaram por desenvolver desde o começo do filme: pai e filho, numa relação destruída por anos de convívio interrompido, separados por um tratamento cruel e excruciante.

Há situações similares e outras inéditas, no roteiro, em relação ao livro. Contudo, a maior das alterações realizadas pela adaptação reside na mudança de foco sob o qual observamos todo o desenrolar da história. No livro, o foco primordial era, realmente, as condições de tratamento psiquiátrico nos manicômios do Brasil, numa crítica feroz e contundente através de seu relato autobiográfico despido de qualquer pudor ou pasteurização.

Já no filme, o foco primordial da história é a relação abalada entre pai e filho. É ela a chave que abre e fecha o filme. Todo o périplo pelo qual o personagem passa, é percurso para que se desenvolva nele uma aversão e rancor pelo pai, feito esse emulado no plano final do filme.

É claro que, ainda assim, o roteiro e o filme conseguem passar a situação criminosa do tratamento dado por uma certa Psiquiatria no Brasil. Apesar de eximir-se da quantidade de detalhes e informações vistos no livro, o roteiro cumpre também esta função alertadora que claramente motivou a escrita do livro. Certamente, por isso, a adaptação foi não apenas autorizada como também elogiada pelo autor da obra-fonte.

## CAPÍTULO 4 – DESTRINCHANDO O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO

A adaptação para cinema realizada pelo roteirista Luiz Bolognesi do livro *Canto dos Malditos* corrobora algumas das teorias discutidas anteriormente neste trabalho. E empalidece a idéia comum de adaptação fiel à obra fonte, sem, contudo, afastar-se drasticamente dela.

Este jogo duplo (manter-se junto e longe do livro-fonte) é análogo a uma relação de um matrimônio com a presença de adultério. Adaptar é trair. Mesmo que a primeira leitura do livro já tenha sido com o intuito de se realizar a adaptação, cria-se uma relação de leitura “tradicional” com o texto, e os olhos de adaptador apenas acentuam esta relação, ao mesmo tempo que expandem as possibilidades para releituras e recriações.

Já li com olhos de adaptador, mas adorei o livro, a força da história, a importância de contar tudo aquilo. Comecei sem acreditar muito e terminei pensando, não me interessa fazer nenhum outro filme. (BOLOGNESI, 2010, em entrevista ao autor)

Apesar de admitir manter o livro sempre a tiracolo, Bolognesi observa que não via, no livro, um arco dramático poderoso a ponto de segurar um filme narrativo de ficção. Nem via, ainda, um desfecho dramático convincente. O desejo era ir além da denúncia e da revolta com as condições dos tratamentos psiquiátricos. Havia a necessidade de um arco dramático pessoal mas, ao mesmo tempo, universal, para o personagem. A primeira tentativa foi a inserção de uma relação amorosa com uma mulher, mas nenhuma das abordagens nesse sentido preenchia o roteiro satisfatoriamente. A espinha dorsal do filme foi conseguida a partir da elaboração da relação de amor e ódio entre pai e filho.

E aí surge no horizonte da adaptação, o cruzamento intertextual com um outro livro, completamente alheio ao livro-fonte da adaptação para cinema: o livro “Carta ao Pai”, de Franz Kafka. A presença do texto de Kafka se dá não apenas em palavras e referências de situações, mas principalmente de ambientação de núcleo familiar e evolução de sentimentos do filho para com o pai. E, no roteiro, então, surgem os sentimentos de inferioridade, frustração e desapontamento, entre pai e filho, e o rancor deste para com aquele.

Além de “Carta ao Pai”, outra obra alheia ao livro-fonte principal pode ser percebida dentro da adaptação para o filme “Bicho de Sete Cabeças”: “Alice no País das Maravilhas”<sup>18</sup>, de Lewis Carroll.

Na hora de conduzir a trama, me inspirei na condução narrativa de Alice no País das Maravilhas. O personagem do Gero Camilo [Ceará], por exemplo, é o Coelho da Alice. Posso dizer que Bicho de Sete Cabeças é uma adaptação dos 3 livros ao mesmo tempo. (BOLOGNESI, 2010)

A presença de “Alice no país das maravilhas” é bem mais sutil que a de “Carta ao Pai”, e se faz notar em pequenas nuances, climas construídos e no comportamento delirante, ainda que real, de alguns personagens. Contudo, é uma influência primordial no processo criativo (e serve, eu diria ainda, como influência além do roteiro, afetando também escolhas de direção e atuação) do roteirista, uma vez que lhe permite “concretizar” personagens e atmosferas que, no livro, estavam escritas da maneira mais objetiva, ainda que as palavras e construções frasais de um livro, por si só, remetam a correlações múltiplas, a depender da bagagem cultural de cada leitor. Ao roteiro, contudo, não são permitidas metáforas, sugestões ou digressões através de suas palavras. O que está escrito deve ser visualizado e/ou dito, e as imagens e falas é que realizarão essas funções.

Voltando-se à relação roteiro x livro-fonte, percebe-se diversas exclusões já mencionadas nos capítulos anteriores. Desde o princípio de elaboração do roteiro, a partir do livro, o roteirista optou por eliminar os momentos que acreditava serem repetitivos, ou que não contribuíam para um avanço da própria narrativa do filme. Ou, pelo menos, do filme que ele pretendia contar. E, sendo um filme um espaço artístico de duração limitada por diversos fatores, há que se fazer escolhas e elencar prioridades no processo de adaptação.

Uma alteração, porém, que a princípio pode parecer irrelevante, é a mudança de época do filme. O livro se passa no fim dos anos 1970, e o roteiro traz a ação para o fim dos anos 90. Irrelevante porque, ao se ler o livro, a própria informação do período em que se passa a história é irrelevante. Ela é apontada no começo do livro, mas jamais, em toda sua narrativa, alguma coisa inerente a este período é relevante para o andar dos acontecimentos. Caso a informação de época fosse omitida no início do livro, não faria diferença para o entendimento, fruição ou importância do relato.

---

<sup>18</sup> *Alice's Adventures in Wonderland*. Literatura inglesa, publicado em 1865, escrito por Lewis Carroll.

Contudo, ao transpor a ação para 20 anos depois, uma atualização de conteúdo deveria ser feita. Afinal, seriam os métodos utilizados nos sanatórios os mesmos relatados na obra? Para esta questão, o roteirista (auxiliado por uma equipe de pesquisadores) aprofundou as pesquisas acerca do tema, investigando e descobrindo o contínuo uso de, por exemplo, eletrochoques, em internações punitivas. O tema permanecia atual, e, portanto, urgente. E a atualização da história dava ainda mais força ao drama, já que a contemporaneidade desta situação é, por si só, chocante.

A relevância e a urgência do tema não podem esconder, entretanto, que o livro “Canto dos Malditos” é um relato biográfico e, portanto, embebido na subjetividade, parcialidade e passionalidade de quem que viveu, e sofreu, esta história. A adaptação de um material deste tipo depara-se com o dilema de atribuir juízo de valor ao relato, ou relativizar os acontecimentos. Ou, ainda, assumir a versão do autor/ator (da história) como verdade absoluta, e propagá-la.

Esta última foi a opção deliberadamente escolhida por Luiz Bolognesi, roteirista da adaptação (em consonância com a diretora do filme, Laís Bodanzky), para encampar o processo de adaptação da obra. Não havia a busca pelo meio termo, pelo senso comum ou por verdades e explicações científicas.

A verdade está em quem vê. Não no discurso mediador. No caso do Bicho, para não usar Voice Over, que eu achava que anestesiaria o público, utilizei as letras do Arnaldo Antunes para potencializar a passionalidade do protagonista. Montamos as cenas ao som e ritmo das músicas para trazer esse efeito de sentimento radical. Várias vezes. (BOLOGNESI, 2010)

O uso das músicas (e, sobretudo, de suas letras) de Arnaldo Antunes é um dos principais artifícios que o roteirista utilizou (as músicas foram incorporadas, de fato, ao roteiro, e não apenas surgiram na filmagem ou na edição do filme) para realizar a mudança de ponto de vista (de 1ª pessoa, no livro, para 3ª, no filme) sem perder a força da emotividade do personagem, presente em seus pensamentos e digressões textuais.

“quando estar sozinho  
ficar sozinho  
e só  
e só  
ficar sozinho  
quando estar sozinho” (ANTUNES, 1993)<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> “E só”. Letra e música: Arnaldo Antunes. Álbum: Nome. Ano: 1993

Para não perder informações relevantes oferecidas pelo autor em seu discurso em primeira pessoa, o roteiro fez uso constante de conversas entre os personagens, com cuidado para que estas não surgissem engessadas nesta função, retirando a naturalidade essencial para a o processo de identificação do espectador. Um favor que contribuiu para o êxito neste aspecto, foi o uso freqüente de improvisos por parte dos atores, recurso este incentivado pela direção do filme. Apesar da liberdade, contudo, as improvisações sempre giram em torno do que está no roteiro.

Fica claro que “Bicho de Sete Cabeças” é uma adaptação do livro “Canto dos Malditos”, mas não é apenas uma mera transposição. E nem poderia, dadas as liberdades, releituras e influências absorvidas pelo roteirista ao longo de seu trabalho.

Algo que ilustra de forma precisa esta situação está em uma mudança simples do roteiro em relação ao livro, mas carregada de significado. Troca-se o nome próprio do personagem principal. Austregésilo, ou Austrý, passa a se chamar Neto. Não há nada de especial na escolha do nome Neto. A adaptação seria rigorosamente a mesma com outro nome. A grande questão aqui é trocar o nome do protagonista. Isso deixa claro que o roteiro é sobre aquela história, mas não é a história de Austrý. O roteiro não repete o livro, que conta a história de Austregésilo Carrano Bueno. O roteiro conta a história de Neto, que ao longo de sua trajetória, confunde-se muitas vezes com a história de Austrý (e não haveria de ser de outro modo), mas que distancia-se também, já que o roteiro assume uma personalidade um pouco diferente para o personagem (no livro, despachado, extrovertido, enquanto no roteiro é um rapaz introspectivo, tímido, comum, sem grandezas heróicas.

O objetivo era construir um personagem que espelhasse o espectador comum e não anunciasse um herói. (BOLOGNESI, 2002, p.12)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todas estas constatações acerca da adaptação do livro “Canto dos Malditos” no filme “Bicho de Sete Cabeças”, corroboram as teses contemporâneas de adaptação, jogando por terra a conceituação primária (mas, ainda, recorrente em análises cinematográficas fora dos centros acadêmicos) de fidelidade.

Porém, sem o critério de fidelidade, seria possível estabelecer uma gradação qualitativa entre adaptações? É fato que há adaptações melhores que outra. Mas em que bases se processa esta análise comparativa, uma vez que a liberdade de autoria (esbarrando, muitas vezes, nas idéias foucaultianas de não-autoria) e as relações intertextuais horizontais entre roteiro adaptado, obra fonte e demais obras dentro do arcabouço da adaptação, expugnam regras e valores pré-concebidos para qualquer obra dita adaptada?

Responder o que faz uma adaptação melhor que outra vai sempre esbarrar no subjetivo de uma análise. Mas não deverá se basear na fidelidade da adaptação. Todas as escolhas feitas pelo adaptador vão ter um efeito no produto final. Estas escolhas podem funcionar ou não. Adaptar é um processo de releitura e recriação. Portanto, a comparação entre duas adaptações será, invariavelmente, uma comparação entre dois produtos finais recriados com o ponto de partida numa mesma obra.

Ainda que a comparação seja feita utilizando-se adaptações de um mesmo material-fonte, é o processo de escolhas, prioridades, e soluções criativas que vai determinar um produto fílmico final atraente ou não. E, de fato, é o resultado final, ao menos do roteiro, que poderá validar escolhas anteriores.

Em 1980, Stanley Kubrick adaptou para as telas de cinema (roteiro do próprio com Diane Johnson) o romance “O Iluminado” (*The Shining*, no original em inglês), escrito por Stephen King e publicado em 1977, nos Estados Unidos. O filme, homônimo ao livro, foi aclamado e até hoje figura nas listas de melhores filmes de todos os tempos. Entretanto, desagradou a uma figura chave neste processo: o autor Stephen King.

A adaptação de Kubrick mantém a história basicamente intacta, mas permite-se liberdades criativas (principalmente visuais) e altera, em certa medida, a personalidade de seus personagens.

King, desagradado, roteirizou ele próprio uma adaptação para seu livro. Em 1997, estreava na TV americana uma minissérie em 3 episódios, também chamada “The Shining”. Buscando ignorar as soluções e alterações propostas por Kubrick, a versão televisiva acabou não tendo o mesmo retorno elogioso de crítica.

Podemos inferir nisso uma adaptação “pior” que outra? Apenas até certo ponto, uma vez que os próprios espectadores, principalmente os alheios à leitura prévia do romance, tinham na primeira versão uma “verdade” visual alicerçada. Em se comparando estritamente as duas versões roteirizadas, ignorando fatores como direção, atuações, e outros aspectos de realização cinematográfica alheios ao roteiro, temos uma relativização da fidelidade no filme de Kubrick, que lhe proporcionou, inegavelmente, soluções mais criativas e atraentes numa obra audiovisual, para momentos do livro que, ainda que bem escritos e fascinantes dentro da obra, não resistiam bem à troca de meio.

Pode-se pensar, também em relação à liberdade e intertextualidade referendadas às adaptações literárias, no motivo de se adaptar um livro. O que levou, por exemplo, Luiz Bolognesi a escrever um roteiro a partir de um livro, e não criar um roteiro a partir de suas pesquisas sobre o tema do livro, escrevendo assim um dito “roteiro original”? Para responder, o próprio roteirista:

Era um relato biográfico. O filme termina com créditos contando isso. Isso era fundamental na pegada do filme. Saber que aquilo aconteceu foi uma estratégia narrativa essencial. Esta informação é tão importante que ela é a última nota do filme e propicia a última emoção. (BOLOGNESI, 2010)

Este trabalho de conclusão de curso buscou destacar algumas das principais teorias e correntes de pensamento contemporâneos acerca do tema da adaptação literária para cinema, enfatizando as relações intertextuais observadas inicialmente na literatura, e sistematizadas em teorias ao longo do século XX, e as apropriações destas idéias para as análises e estudos da transposição de textos literários para obras cinematográficas.

Para corroborar e ilustrar este recorte de idéias, foi escolhida uma adaptação para cinema de um livro brasileiro, adaptação essa realizada por um roteirista brasileiro, visando um filme de longa-metragem também brasileiro. Isso evitou os ruídos que uma eventual tradução (por si só, já uma adaptação) poderia acarretar.

Para tanto, foi escolhido o filme “Bicho de Sete Cabeças”, uma adaptação do livro “Canto dos Malditos”. O trabalho destrinchou o processo criativo desta adaptação, trazendo à tona, ainda, as demais obras com que esta adaptação se relaciona, conscientemente e deliberadamente, auferindo-se, assim, credibilidade às propostas de intertextualidade presentes nos livros e artigos utilizados como bibliografia para esta monografia.

Foi realizada ainda, com o intuito de esclarecer pontos de dúvida, endossar opiniões e promover um debate de idéias, uma entrevista com o roteirista do referido

filme, Luiz Bolognesi. A entrevista foi realizada através de telefonemas e *e-mails*, e teve selecionados trechos citados ao longo da monografia. A entrevista poderá ser lida na íntegra nas páginas seguintes, em ANEXOS.

O que esta monografia espera, por fim, é funcionar, mais do que um mero registro de um caso específico de adaptação, como um instrumento de análise útil para outros filmes e textos. Para isso foi feito o preâmbulo teórico no Capítulo I. E, tomando como base o método analítico utilizado nos capítulos subseqüentes, onde aprofundou-se a análise sobre o processo criativo e artístico da adaptação escolhida, é possível orientar análises detalhadas para diversas outras adaptações cinematográficas de obras literárias, desqualificando a noção comum, arbitral e precária de que a fidelidade na adaptação literária é uma atribuição dogmática na reflexão crítica acerca de um filme surgido a partir de um livro.

## ANEXO

Entrevista realizada com o roteirista Luiz Bolognesi, responsável pela adaptação do livro “Canto dos Malditos”, de Austregésilo Carrano Bueno (publicado em 1990), para o filme “Bicho de Sete Cabeças”, dirigido por Laís Bodanzky (lançado em 2001). Entrevista realizada via internet.

### **1- Houve uma leitura do livro antes de saber que iria adaptá-lo?**

Não. A Laís me indicou o livro com o desejo de adaptá-lo e eu li já com esse foco.

### **2- Caso tenha lido já sabendo que iria adaptá-lo pra cinema, a primeira leitura foi já com “olhos” de adaptador ou foi uma leitura apenas para fruição?**

Já li com olhos de adaptador, mas adorei o livro, a força da história, a importância de contar tudo aquilo. Comecei sem acreditar muito e terminei pensando, não me interessa fazer nenhum outro filme.

### **3- Como foi seu método prático de adaptação? Registro de cenas chaves; livro a tiracolo; apenas via memória, e por aí vai..?**

Livro a tiracolo. Porém, sempre achei que o livro não me fornecia o arco dramático principal. O avançar da história no livro não trazia um desfecho dramático consistente. Pairava como um erro de revolta, denúncia, etc. Eu precisava de um arco dramático. Primeiro plantei um amor homem/ mulher. Não me convenceu, aí apostei no amor/ódio pai/filho. Achei a espinha dorsal do filme. A partir daí, outros livros também acompanharam a adaptação. Principalmente Carta ao Pai, de Franz Kafka. Na hora de conduzir a trama, me inspirei na conduta narrativa de Alice no País das Maravilhas, o personagem do Gero Camilo, por exemplo, é o Coelho da Alice. Posso dizer que Bicho é uma adaptação dos 3 livros ao mesmo tempo.

### **4- Quais foram as mudanças significativas do primeiro tratamento do roteiro para o que foi para o set? Havia muito mais coisas do livro escritas na primeira versão?**

A mudança significativa pode-se ver no roteiro publicado. Havia uma história inicial mais forte entre Neto e a amiga dele, Bel. Mas a Bel ficou tão forte que

na montagem parecia que íamos ver o filme da Bel, ou pelo menos o filme dos dois. E ela não voltava mais. Tivemos que tirar esse *plot* do começo, com muita dor no coração.

**5- As mudanças excludentes (por exemplo, toda a turma de Austry, a longa viagem pelo Rio, os personagens que ele conheceu) já eram pensadas desde a leitura ou cenas chegaram a ser escritas e depois descartadas?**

Essas coisas não entraram no roteiro porque eram repetitivas, não ajudavam a narrativa a avançar. O roteiro publicado (*N.A.: em 2002, pela Editora 34*) é o que foi pro set e foi filmado.

**6- Como a certeza do uso de improvisação no set afeta o trabalho do roteirista?**

Não atrapalha. A improvisação gira em torno do que está no roteiro. Mesmo os diálogos. Troca-se as palavras, mas se diz o que foi escrito, rigorosamente. No Bicho, apesar da liberdade dos atores, eles quase sempre escolhiam falar exatamente o texto escrito.

**7- A atualização da história implicou em novas pesquisas sobre a realidade manicomial no país, além das informações presentes no livro?**

Sim. Aprofundamos a pesquisa, fomos verificar e descobrimos que estava tudo rolando. Eletrochoque e internações punitivas. Vimos muitos casos de famílias que internaram pais alcoólatras, jovem viciados e até casos de marido que internou mulher infiel e o psiquiatra assinou embaixo!

**8- O que e como foi feito para relativizar a emoção, a passionalidade e visão parcial de quem viveu a história contada, tal como no livro? Ou a adaptação pra cinema assumiu a visão do autor/personagem como absoluta verdade?**

Não quis relativizar. Ao contrário, queria espelhar a radicalidade do olhar e do sentimento do meu protagonista/autor. Em Terra Vermelha fiz a mesma coisa, em vez de relativizar a visão mágica dos índios, propus ao diretor acatar a explicação deles como verdadeira, assim assumimos o espírito de angué. Som e câmera tomam o partido de mostrar que ele existe. Gosto disso. Não do meio termo, ou senso comum científico. A verdade está em quem vê. Não no discurso mediador. No caso do Bicho, para não usar Voice Over, que eu achava que

anestesiaria o público, utilizei as letras do Arnaldo Antunes para potencializar a passionalidade do protagonista, como você diz. Montamos as cenas ao som e ritmo das músicas para trazer esse efeito de sentimento radical. Várias vezes. Quando ele sai do hospital e está no quarto e toca Sozinho, ou quando o jornalista diz “vá até ali e leia” e lemos, ouvimos e vemos uma montagem que revela o mundo interior da personagem com total adesão ao seu ponto de vista, mesmo que distorcido, mesmo que passional.

**9- Quais medidas para se transpor o livro em 1ª pessoa para um filme em 3ª pessoa sem perder informação, emotividade e profundidade?**

Principalmente, o recurso da música/letra do Arnaldo para substituir os Vos.

**10- Um autor vivo influi no método de trabalho da adaptação?**

No meu caso não. Só entro se tiver liberdade total. Mas respeito eticamente a opinião deles.

**11- Após todos esses anos, qual a sua visão em relação à sua própria adaptação?**

Adoro o filme e acho que acertei a adaptação.

**12- Enxerga o roteiro atrelado ao livro ou como complementares?**

Dois seres diferentes.

**13- O que faz uma adaptação melhor que outra?**

Caramba! Todas as escolhas que se fazem carregam a diferença entre funcionar e não funcionar. Acredito em duendes, mas não acredito em adaptação literal. Traduzir e trair. Adaptar é reinventar.

**14- Por que a opção pela adaptação do livro e não por escrever um roteiro original sobre o tema? O que te conquistou no livro para querer adaptá-lo?**

Era um relato biográfico. O filme termina com créditos contando isso. Isso era fundamental na pegada do filme. Saber que aquilo aconteceu foi uma estratégia narrativa essencial. Esta informação é tão importante que ela é a última nota do filme e propicia a última emoção.

## **FICHA TÉCNICA DO FILME**

Título: Bicho de Sete Cabeças

País: Brasil

Ano: 2000

Duração: 88 minutos

Bitola: 35mm

Cor: colorido

Direção: Laís Bodanzky

Roteiro: Luiz Bolognesi

Inspirado no livro “Canto dos Malditos” de Austregésilo Carrano Bueno

Produção: Dezenove Som e Imagens, Gullane Filmes, Buriti Filmes e Fabrica Cinema

Elenco Principal:

Rodrigo Santoro (Neto)

Othon Bastos (Pai, Seu Wilson)

Cássias Kiss (Mãe, Meire)

Jairo Mattos (Enfermeiro Ivan)

Caco Ciocler (Interno Rogério)

Luís Miranda (Enfermeiro Marcelo)

Gero Camilo (Interno Ceará)

Marcos Cesana (Interno Bil)

Produção Executiva: Maria Ionescu e Fabiano Gullane

Direção de Produção: Caio Gullane

Direção de Fotografia: Hugo Kovensky

Direção de Arte: Marcos Pedroso

Preparação de Elenco: Sérgio Penna

Montagem: Jacopo Quadri e Letizia Caudullo

Trilha Sonora: André Abujamra

Canções: Arnaldo Antunes

## **BIBLIOGRAFIA**

BUENO, Austregésilo Carrano. “Canto dos Malditos”. Curitiba: Lemos-UFPR, 1996

BOLOGNESI, Luiz. “Bicho de 7 Cabeças – Roteiro do Filme”. São Paulo: Editora 34, 2002

KAFKA, Franz. “Carta ao Pai”. Porto Alegre: L&PM, 2009

VIEIRA, Marcel. “Adaptação literária no cinema brasileiro contemporâneo: um painel analítico”. São Paulo: Revista Rumores/USP, 2009

\_\_\_\_\_. “Romeu e Julieta no cinema brasileiro: adaptações, apropriações e intertextos”. Brasília. Revista E-COMPÓS v13, n3, set/dez 2009

STAM, Robert. “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”. Florianópolis: Ilha do Desterro, vol. 0, n. 51, 2006

\_\_\_\_\_. “A Literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação”, Belo Horizonte: UFMG, 2009

SBRISSA, Fernanda. “O conceito de fidelidade na adaptação cinematográfica de obras de literatura”. São José do Rio Preto. UNESP, 2008

COLLINGTON, Tara. “Uma abordagem Bakhtiniana para os estudos de adaptação”. Rio de Janeiro. UFRJ/ ECO-PÓS v12, n3, 2009

REYES, Josmar. “O filme como leitor do texto literário: reflexões teóricas”. Assis-SP. Seminário Nacional de Literatura, História e Memória, 2009

GENETTE, Gerard. “Palimpsestes – A literatura de segundo grau”, tradução livre de Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte, UFMG, 2009

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.  
This page will not be added after purchasing Win2PDF.