UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E LINGUAGENS

KELLY CRISTHINE FRIZZO

ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE "CANTO DOS MALDITOS": O DIÁLOGO ENTRE CINEMA E LITERATURA

CURITIBA
2013

KELLY CRISTHINE FRIZZO

ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE "CANTO DOS MALDITOS": O DIÁLOGO ENTRE CINEMA E LITERATURA

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, como requisito para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Linguagens, sob a orientação da professora Dra. Sandra Fischer.

CURITIBA
2013

TERMO DE APROVAÇÃO

KELLY CRISTHINE FRIZZO

ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE "CANTO DOS MALDITOS": O DIÁLOGO ENTRE CINEMA E LITERATURA

Esta dissertação foi julgada e aprovada para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Linguagens do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná.

Curitiba, 29 de abril de 2013

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens
Universidade Tuiuti do Paraná

Orientadora: Profª Drª Sandra Fischer
Universidade Tuiuti do Paraná - UTP

Profª Drª Denise Guimarães
Universidade Tuiuti do Paraná - UTP

Profª Drª Mônica Cristine Fort

Dedico este trabalho à minha mãe, professora Ivone (em memória)

AGRADECIMENTOS

A Deus, por manter-me confiante.

Ao meu pai, Wilson, o primeiro a incentivar-me a enfrentar esta jornada.

À minha família pelo apoio e presença constante em todas as etapas deste processo.

À minha orientadora, Prof.ª Dr.ª Sandra Fischer pela forma primorosa e atenciosa com que me conduziu neste percurso.

Ao Capitão de Mar e Guerra José Henrique Corbage Rabello por encorajar-me a suplantar este desafio.

Aos colegas da Capitania dos Portos do Paraná pela parceria diária.

Às professoras Denise Guimarães e Denize Araújo por suas valiosas contribuições e à professora Mônica Fort pela sua participação na avaliação deste trabalho.

RESUMO

Esta investigação apresenta uma análise das relações entre cinema e literatura e os aspectos teóricos e técnicos envolvidos na adaptação fílmica, tendo como *corpus* principal o filme *Bicho de sete cabeças* (Laís Bodanzky, 2001), inspirado no livro autobiográfico *Canto dos malditos* (Austregésilo Carrano Bueno, 1990). O trabalho concentra-se no estudo da narrativa e no exame sobre como ocorre a transposição do código literário para o cinematográfico. Com base em estudos sobre estética (Hans Gumbrecht, Herman Parret), narrativa (David Bordwell) e processo de adaptação (Robert Stam, André Bazin, Frédéric Sabouraud e Linda Hutcheon), o presente trabalho tem o objetivo de investigar elementos expressivos do filme e do livro indicados, analisando a abordagem particular de cada obra em relação a determinados elementos, especialmente, o da figura paterna.

Palavras-chave: Adaptação; Cinema; Literatura; *Bicho de sete cabeças*

ABSTRACT

This research deal with the relations between cinema and literature comprehending all the aspects involved in the production set whether it is technical or theoretical. Having as the main corpus the Brazilian film "Bicho de sete cabeças" (Laís Bodanzky, 2001), which was inspired by the autobiographic book named "Cantos dos Malditos" (Austregésilo Carraro Bueno, 1990). The study is focused on narrative aspects and intends to demonstrate how the film adaptation happens. Based on studies about esthetic (Hans Gumbrecht, Herman Parret), narrative (David Bordwell) and adaptation process (Robert Stam, André Bazin, Fréderic Sabouraud e Linda Hutcheon), this work has its main goal on the investigation about expressive elements working on the movie and on the book as well. It is going to bring to the table a peculiar approach over the indicated works analyzing several elements specially the fatherly image.

Keywords: Adaptation; Film; Literature; *Bicho de sete cabeças.*

SUMÁRIO

RESUMO.....5

ABSTRACT.....5

INTRODUÇÃO..... 7

CAPÍTULO I
1.1 - Trânsito de informações.....11
1.2 - Transposição de discursos.....18

CAPÍTULO II
2.1 - Espetáculo e realidades.....23
2.2 - Fusão de sentimentos.....31
2.3 - Personagem subjetiva.....38
2.4 - O belo como objeto de prazer universal.....42

CAPÍTULO III
3.1 - Pai: figura central.....50
3.2 - Cotidiano familiar.....56
3.3 - Cenários urbanos.....61

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....65

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....68

REFERÊNCIAS NA *INTERNET*.....72

FILMOGRAFIA.....73

INTRODUÇÃO

A produção cinematográfica tem recebido considerável influência da literatura ao longo de anos. Prova disso é o número de obras literárias levadas para as telas. Trata-se de enredos que partem de histórias contadas por autores estrangeiros e nacionais e que, muitas vezes, repetem o mesmo sucesso de quando podiam ser encontrados apenas na forma literária ou tornam-se célebres, justamente, a partir do momento que são expostos nas salas de cinema.

O estudo de livros adaptados para o cinema não é recente e não é, nem de longe, um assunto encerrado: pode ser encontrado em variada bibliografia e a partir das contribuições que pesquisadores dos dois sistemas de signos oferecem aos seus estudiosos.

Ismail Xavier (1983) registra em sua antologia o embate que o pensador Jean Epstein trava entre cinema e literatura. Como afirma Epstein:

> O espetáculo cinematográfico é rival da leitura e é seguramente capaz de suplantá-la em influência. Ele se dirige a uma plateia que pode ser mais numerosa e diversificada do que um público de leitores, pois não exclui nem os semiletrados nem os analfabetos: não se limita aos usuários de certos idiomas e dialetos; compreende até mesmo os mudos e surdos; dispensa tradutores e não precisa temer contrasensos; e, finalmente, porque esta plateia sente-se respeitada na fraqueza ou na preguiça intelectual de sua imensa maioria. (EPSTEIN, 1974, apud XAVIER, 1983, p.296)

Xavier continua com sua defesa: “assim sendo, o cinema parece poder transformar-se – se já não o fez – no instrumento de uma propaganda mais eficaz que o da coisa imprensa”. (XAVIER, 1983, p. 296)

Ainda na esteira dos embates promovidos acerca do tema, em artigo publicado no blog *Leio Mais*, Ruy Barata Neto define o processo de adaptação como o que nasce de um conflito existente há anos entre os suportes da literatura e do cinema:

> Na transposição de um mundo para o outro, determinados elementos, talvez fundamentais para um autor, podem ser impossíveis de adotar na narrativa audiovisual. É basicamente essa diferença que pressupõe que uma obra cinematográfica seja única e incomparável com o original literário. (http://www.revistadacultura.com.br:8090/revista/rc15/index2.asp?page=especial)

Tânia Pellegrini, diz que "cada cena comporta um peso visual e auditivo, este dado pela trilha sonora, que se comunica imediatamente sem necessidade de palavras". E conclui: "A imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor". (PELLEGRINI, 2003, p. 15-16)

Em seu artigo *Literatura e cinema: artes complementares,* Nielson Ribeiro Modro assegura que, mesmo o cinema incorporando recursos da literatura e utilizando-a como fonte de criação num primeiro momento e em seguida evoluindo rapidamente e interferindo nela, cinema e literatura são "duas expressões artísticas diferenciadas e, por mais que se aproximem e se influenciem, cada qual tem suas peculiaridades". (MODRO, 2011, p. 36). Seguindo esta análise, Taiza Mara Rauen Moraes, declara que o cinema "é a arte das imagens em movimento, diferentemente da literatura, que é a arte das palavras e geradora de uma denotação expressiva". (MORAES, 2011, p. 124)

Para Epstein (1983), a leitura desenvolve na alma as qualidades adquiridas recentemente, quais sejam, o poder de abstrair, classificar e deduzir. Já o chamado espetáculo cinematográfico atua sobre as faculdades mais primitivas, neste caso, a emoção e a indução. Segundo o autor,

> (..) o livro aparece como um agente da intelectualização enquanto que o filme tende a reavivar uma mentalidade mais instintiva. Tal fato parece justificar a opinião dos que acusam o cinema de ser uma escola de embrutecimento/.../ Se o livro encontrou o seu antídoto no cinema, pode-se concluir então que tal remédio era necessário. (EPSTEIN, 1974-1975, apud XAVIER, p. 295)

É exemplo desta análise o livro *Canto dos malditos*, escrito em 1990 por Austregésilo Carrano Bueno e que quase 10 anos depois inspirou a produção do filme

Bicho de sete cabeças, dirigido por Laís Bodanzky. O filme conquistou 57 prêmios, oito deles fora do Brasil. Desde o período em que Carrano viveu todo o seu drama pessoal e cerca de duas décadas depois, quando o livro foi escrito, a revisão dos procedimentos adotados no sistema manicomial brasileiro ainda caminhava a passos lentos. Os tratamentos, concentrados em clínicas particulares e em instituições públicas, foram retratados pelo autor como modelos falidos, mas que os sistemas público e privado de saúde insistiam em manter. Estas instituições eram consideradas depósitos de pessoas que, verdadeiramente, precisavam de tratamento adequado. A luta travada por Carrano e demais entidades organizadas durou anos e trouxe resultados marcantes para a história do país, tais como profundas transformações na legislação e adoção de novas práticas no tratamento psiquiátrico brasileiro.

Neste contexto, o filme aborda uma história de dor e superação, tendo como pano de fundo a experiência com a dependência química, o tratamento psiquiátrico e a relação pai e filho. Retrata momentos da vida de um jovem usuário de drogas e a busca pela cura no sistema manicomial brasileiro, revelado como desestruturado e falido.

O objetivo desta pesquisa está centrado na análise comparativa das obras *Cantos dos malditos* e *Bicho de sete cabeças*, com a metodologia baseada na pesquisa bibliográfica existente sobre o tema adaptação fílmica. Sequencialmente, tem-se o objetivo de provar que a figura paterna é o ponto de maior divergência e distanciamento na entre as histórias retratadas nas obras anteriormente enunciadas.

A proposta é estudar a adaptação da obra literária sob a tutela de Linda Hutcheon (2006), que opta por investigar a natureza intrínseca da adaptação, ou seja, a adaptação como adaptação. Para ela, pensar a adaptação nunca foi tão importante quanto nos dias atuais, nos quais se revela uma prática crescente.

A presente pesquisa está composta de três capítulos. Acredita-se que, desta forma, será possível definir claramente o problema da pesquisa, bem como os pressupostos que integram as hipóteses afinadas aos elementos analisados e suas interações com a base conceitual. O primeiro capítulo apresentará a base teórica entrelaçada com os objetos a partir das especificidades bibliográficas de Hutcheon, a

qual afirma que "*all these adpaters relate stories in their different ways. They use the same tool that storytellers*"[1] (HUTCHEON, 2006, p.3), ou como denomina Stam (2003), o "amplificador das mensagens" emitidas por diferentes meios em relações dialógicas, nas quais são considerados os contextos onde estes meios estão inseridos e os limites de cada um dos interlocutores envolvidos.

Sob esta ótica, a obra fílmica desta pesquisa poderá ser analisada como resultado do trabalho do diretor, o qual atualiza a história, concretiza as cenas e seleciona suas analogias e críticas.

No segundo capítulo, o aporte teórico firma-se sobre determinadas cenas, escolhidas pelas difusões de sentimentos e pontos elementares à pesquisa, no que tange, entre outros, aos aspectos estéticos e transposição midiática dos códigos.

Por fim, no terceiro capítulo, será apresentada a figura paterna como sendo o ponto-chave que pode representar o principal contraponto entre as histórias retratadas no livro e no cinema. Pretende-se que tal assertiva seja confirmada ao ser demonstrado que o pai é retratado de forma difusa no texto e na tela, seguindo caminhos distantes em suas figurações. Nesta parte, é evidenciado que, enquanto no livro, o elemento "pai" permanece como segundo plano, no cinema, ele é peça-chave para seu enredo. Somam-se a esta análise olhares sobre a família, o cotidiano e a questão do "lugar".

[1] "Todo adaptador se relaciona de maneiras diferentes e usa as mesmas ferramentas que contadores de histórias". (tradução minha)

CAPÍTULO I

1.1 – TRÂNSITO DE INFORMAÇÕES

A expressão "adaptação fílmica" por si só não revela a complexidade que implica o exercício de transposição de códigos e de suportes midiáticos. Para Hutcheon, a preocupação a respeito das relações dialógicas está centrada em desafiar a avaliação negativa cultural da adaptação, vista como secundária e inferior. A autora lembra que, em 1992, 85% dos filmes vencedores do Oscar de melhor filme foram adaptações de obras literárias. "If adaptations are, by this definition, such inferior and secondary creations, why then are so omnipresent in our culture?"[2] (HUTCHEON, 2006, p. 4)

Na obra *A Theory of Adaptation*, Hutcheon opta por investigar, como já mencionamos, a natureza intrínseca da adaptação; a adaptação como adaptação, entendendo que tal reflexão é de suma importância na atualidade, posto que a prática da adaptação é cada vez mais comum. Para a autora, uma adaptação não é uma cópia, ou simples decodificação; é uma obra nova na qual se conjugam repetição e diferença. "Adaptations are everywhere today: on the television and movie screen, on the musical and dramatic stage, on the Internet, in novels and comic books, in your nearest theme park and video arcade. Art is derived from the other art; stories are born or other stories."[3] (HUTCHEON, 2006, p. 2)

O trânsito de informações existente entre o livro de Carrano e o filme de Bodanzky tende a fornecer dispositivos capazes de envolver o público em graus diferentes. Neste aspecto, admitem-se três modos de tentar levar o receptor ao engajamento: dizendo, mostrando e interagindo com as histórias. Como afirma

[2] "Se as adaptações são – por esta definição – inferiores ou criações secundárias, porque estão tão onipresentes em nossa cultura?" (tradução minha)

[3] "Adaptações estão em todos os lugares hoje em dia – tv, quadrinhos, novelas, internet. É a arte de repetir histórias – a arte é derivada de outra arte, histórias são nascidas de outras histórias". (tradução minha)

Hutcheon: "Three modes of engagement can be considered immersive: the act or reading a print text immerses us through imagination in another world, seeing a play or film immerses us visually and aurally, and interacting with a story in a videogame".[4] (HUTCHEON, 2006, p. 133)

A posição que Laís Bodanzky assume ao levar às telas a história de Carrano pode ser comparada – a partir do conceito delineado por Hutcheon – a de um contador de história, por apropriar-se dos mesmos recursos por ele utilizados. "They use the same tools that storytellers have always used: they actualize or concretize ideas; they make simplifying selections; they make analogies; they critique or show their respect."[5] (HUTCHEON, 2006, p. 3)

Sobre esta apropriação, Moraes destaca que as imagens filmadas não estão livres de sentimentos nem de emoções, "pois aos capturarem aspectos do movimento e da paisagem não perceptíveis a olho nu demonstram que há sempre alguém por trás da câmera que opera uma síntese, reordenando o mundo visível". (MORAES, 2011, p. 118)

Hutcheon amplia sua conceituação e reveste a adaptação com a roupagem de paródia, apesar de suas divergências: "Like parodies, adaptations have an overt and defining relationship to prior texts, usually revealingly called 'sources'. Unlike parodies, however, adaptations usually openly announce this relationship."[6] (HUTCHEON, 2006, p. 3)

Não se trata, pois, da pura e simples repetição de uma história. É repetição, sim, confirma Hutcheon, mas vai além, é mais que isso: "é repetição sem replicação". "*And there are manifestly many different possible intentions behind the act of adaptation:*

---

[4] "Três modos de engajamento: o ato de ler, nos levando a um mundo imaginado; vendo um filme imerso na oralidade e no visual e interagindo com a história, como no vídeo game". (tradução minha)

[5] "Eles usam as mesmas ferramentas que um contador de histórias sempre usou: eles atualizam ou concretizam ideias; simplificam seleções, fazem analogias; criticam ou apresentam seu respeito". (tradução minha)

[6] "Como paródias, adaptações possuem relações com textos originais, geralmente revelando suas fontes. Ao contrário das paródias, as adaptações geralmente anunciam esta relação". (tradução minha)

the urge to consume and erase the memory of the adapted text or to call it into question is a likely as the desire to pay tribute by copying".[7] (HUTCHEON, 2006, p. 7)

Aparentemente*, Bicho de sete cabeças* não apaga o texto de *Canto dos malditos* e nem paga um tributo por copiá-lo: ao contrário, parece que o tem como inspiração e reserva à figura de Carrano e à sua trajetória importância e reconhecimento, sem que, para isso, transpasse às telas uma *cópia fiel* da história.

Para Frédéric Sabouraud, a transformação entre a obra escrita e a cinematográfica é um verdadeiro desafio. Segundo ele, há um confronto essencial no processo de adaptação, com a existência de dois pontos de vista. "Ver não é ler. Escrever não é mostrar." (SABOURAUD, 2010, p. 24)

Hutcheon (2006) identifica os diferentes processos que levam à concepção de adaptação para um plano mais aprofundado. Para ela, a adaptação pode ser concebida tanto como apropriação quanto recuperação, dependendo da perspectiva. Sob este olhar, é possível definir que na primeira concepção o adaptador absorve a história de modo a instituir sua identidade nela, construindo um enredo a partir da história adaptada como se fosse originalmente sua.

Com relação à recuperação, o adaptador retoma indícios por vezes secundários, tornando-os elementos principais da história. Assim, terá em mãos a oportunidade de criar um novo enredo, diferente do original, partindo de uma mesma fonte, porém, com conteúdo diverso, conforme suas escolhas. Para Hutcheon "usually adaptations, especially from long novels, mean that the adapter's job in one subtraction or contraction; this is called 'a surgical art' (Abbott, 2002, p. 108) for a good reason".[8]. (HUTCHEON, 2006, p. 18-19) Sobre *Bicho de sete cabeças* é possível identificar essa

[7] "Há diferentes manifestações de intenções possíveis por trás do ato da adaptação: o impulso de consumir e apagar a memória do texto adaptado ou para tratar desta questão é como o desejo de pagar um tributo por copiá-lo". (tradução minha)

[8] "Geralmente adaptações, especialmente de longos romances, conduzem o adaptador ao trabalho de subtração ou contração; é a chamada 'arte cirúrgica' por uma razão". (tradução minha)

arte cirúrgica em relação ao livro que o inspira: há a apropriação de um recorte da história retratada no livro, em função do trabalho de subtrair e substituir fatos.

Ainda sobre o intertextual, Denize Corrêa Araújo afirma que o aspecto mais importante é o produto híbrido resultante da intertextualidade. Tal definição pode ser avaliada pela presença de um terceiro elemento, resultado do encontro da obra original e sua adaptação. Parece ser possível, neste momento, conduzir tal definição a esta pesquisa no que tange às obras em análise: "Se os elementos forem colocados lado a lado como blocos do conhecimento, a leitura poderá ser referente a cada um deles; quando interagentes, porém, não há mais como negar um terceiro elemento da união de dois, o texto anterior e o novo texto". (ARAÚJO, 2007, p. 210)

Para explorar de forma mais aprofundada o aspecto da intertextualidade presente no processo de adaptação, o estudo em tela utiliza-se dos conceitos delineados, entre outros, por Mikhail Bakhtin, André Bazin, Robert Stam, José Luiz Fiorin e Hutcheon; apoia-se, ainda, em certos aspectos dos estudos sobre adaptação fílmica realizados por Rogério Covaleski. Inicialmente, Hutcheon compara adaptações a palimpsetos: "as a creative and interpretive transposition of a recognizable other work or works, adaptation is a kind of extended palimpsest and, at the same time, often a transcoding into a different set of conventions."[9] (HUTCHEON, 2006, p. 33)

Para ela,

> (..) we experience adaptations (as adaptations) as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation.

[9] "Como uma criativa e interpretativa transposição e reconhecimento de um outro trabalho ou trabalhos, adaptações são um tipo de palimpsetos estendidos e, ao mesmo, tempo, muitas vezes, uma transposição dentro de diferentes convenções". (tradução minha)

[10] "Nós experimentamos adaptações como palimpsetos através da nossa memória de outros trabalhos que ressoaram através da repetição com variações. Portanto, uma adaptação é uma derivação que não é derivativa – um trabalho que é secundário sem ser secundário. É seu próprio palimpseto". (tradução minha)

> Therefore, an adaptation is a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing.[10] (HUTCHEON, 2006, p. 8-9)

O exercício de transitar as informações entre diferentes formas de expressão corresponde a, possivelmente, uma forma mais confortável para realizar uma transposição a partir de um trabalho ou trabalhos reconhecidos. Bazin (1981) defende as adaptações sem creditar-lhes um "poder absoluto" e sem considerar que sejam livres de críticas. Para ele, a obra adaptada pode assumir caráter positivo porque respeita o texto original e não simplesmente o copia.

Há, ainda, outra modalidade apropriada para ser apresentada neste estudo: a paráfrase, apontada por Hutcheon (2006) como uma alternativa frequentemente oferecida na analogia à tradução. Aprofundar este ponto, a partir da ideia de paráfrase, pode vir a ampliar e enriquecer, nesta pesquisa, o entendimento sobre o fenômeno "adaptação fílmica".

Segundo Hutcheon, a paráfrase reafirma o contido no texto original por meio da construção de um texto novo. Neste sentido, é possível identificar que determinados pontos do livro de Austregésilo Carrano e do filme de Laís Bodanzky se assemelham. Esta aproximação criaria uma conexão entre as obras, sem que sejam perdidos os estilos de seus autores. A paráfrase, retomando o sentido posto por Hutcheon (2006), assume caráter semelhante ao processo de tradução: traz ao público o texto original, evitando dar nova roupagem à história e deformações em seu cerne. Bodanzky faz isso: ao trazer às telas o jovem Neto (vivido pelo ator Rodrigo Santoro), ela assume o papel de contadora da história, parafraseando a personagem de Carrano e mantendo aspectos originais do livro, como numa tradução.

A paráfrase seria, portanto, um outro elemento atrelado à transposição do discurso, somando-se a outros aspectos como tradução e a intertextualidade. Sobre este último, de forma didática, José Luiz Fiorin (2002) define a intertextualidade como o conjunto de discursos a que um discurso remete e no interior do qual ele ganha seu significado pleno.

O autor identifica, ainda, o intertextual como a incorporação de um texto em outro; podendo esta ser polêmica, quando propõe uma oposição ao sentido do texto original ou contratual, quando o reforça e o enaltece. Fiorin (2002) estabelece uma classificação para a intertextualidade, identificando de forma clara a proposição de cada uma: citação (referência literal a outro texto, usando parte deste), alusão (reprodução de construções sintáticas, substituindo algumas figuras do texto original por outras) e estilização (reprodução do estilo de outrem, no plano de expresão ou no conteúdo). "A intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo". (FIORIN, 1994, p. 30)

Partindo destas definições é possível classificar a intertextualidade, proposta no presente estudo, como uma alusão e, em certa medida, como estilização, em função das especificidades de cada uma. Covaleski, afirma que: "a alusão remete a uma obra anterior, mas sem fazer uso de fragmentos dela. Utiliza somente uma construção equivalente, substituindo determinadas figuras". (COVALESKI, 2009, p.43)

Quando estes entendimentos são aproximados aos objetos desta análise, é possível perceber que a história retratada no cinema segue o percurso trilhado nas páginas do livro, substituindo e criando personagens, incrementando fatos e descartando outros. Como exemplo, é possível mencionar a criação de algumas personagens no filme – como a namorada do protagonista Neto e o velho jornalista, chamado Lineu, internado no manicômio –, que não pertenciam ao livro-diário que o inspirou. Também podem ser citadas as personagens descritas no livro como sendo namoradas de Austry, mas que foram retiradas do roteiro do filme. Por fim, é possível lembrar da irmã do protagonista Neto, figura inexistente no livro de Carrano, mas que assume importante papel no filme por ser uma das responsáveis pelo internamento do irmão.

Além de classificar determinados pontos do estudo proposto como alusão, seria prudente defini-los também como estilização, ou seja, o retrabalho feito sobre o discurso original. Neste sentido, houve, sim, o retrabalho de Bodanzky sobre a obra de

Carrano. A diretora, aparentemente, debruçou-se sobre a obra com o intuito de refazer e retrabalhar aspectos da obra original, imprimindo seu estilo. “O escritor expressa a sua visão de mundo, selecionando e combinando palavras num certo estilo; o cineasta, realizando as mesmas operações com imagens”. (XAVIER, 1977, p. 53)

Izidoro Blikstein lembra que o discurso, seja qual for, nunca é totalmente autônomo. Em seu artigo *Intertextualidade e polifonia,* o autor afirma que “suportado por toda uma intertextualidade, o discurso não é falado por uma única voz, mas por muitas vozes, geradoras de muitos textos que se entrecruzam no tempo e no espaço”. (BLIKSTEIN, 1994, p. 46)

Na esteira desta análise, Mikhail Bakhtin (1981) apresenta-se como um dos pensadores de reconhecida importância para tratar da intertextualidade e adaptação, em função de seus estudos sobre temas como dialogismo e intertextualidade. Para ele, o dialogismo é o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso.

Ao tratar de dialogismo, Fiorin (1994) – em seu artigo *Polifonia textual e discursiva* – explica que a preocupação básica de Bakhtin foi a de que o discurso não se constroi sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro. Situação que encontra ecos no presente estudo, em virtude das interveniências recorrentes do diretor e do roterista sobre a obra do escritor. Ao par deste tema, em seu artigo *As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso,* Beth Brait trata do dialogismo e da intertextualidade como “um jogo dramático das vozes”. Para ela, “trata-se de uma forma especial de interação, que torna multidimensional a representação e configura a arquitetura própria de todo o discurso.” (BRAIT, !994, p. 25)

Alia-se a esta análise, o entendimento de Robert Stam, o qual evoca a intertextualidade de forma dialógica, compondo um misto de sons, imagens, gêneros e o uso de filmes produzidos anteriormente. Para o autor, o conceito de dialogismo sugere que todo e qualquer texto constitua uma inteseção de superfícies textuais.

> Em seu sentido mais amplo, o dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas dicursivas de uma cultura. A intertextualidade não se limita a um único meio, mas sim autoriza reações dialógicas com outros meios e artes. (STAM, 2000, p. 225-227)

1.2 – TRANSPOSIÇÃO DE DISCURSOS

No percurso traçado por Laís Bodanzky para retratar seu protagonista no período de internamento – encenado em data posterior ao período registrado no livro – a cineasta cria cenas que, em certa extensão, transpõem para as telas a história que inspirou o filme, como a cena que se passa no refeitório do manicômio. É hora do almoço e o início de uma confusão distrai os enfermeiros. Seria o momento apropriado para tentar uma fuga, mas Neto está sob o efeito de drogas e privado de controle sobre seus movimentos. Sem forças para correr, ele perde a oportunidade de fuga em função de suas próprias limitações. É imediatamente aprisionado pelos enfermeiros, que o envolvem numa trama de lençol e cordas e, como um "bicho", é capturado e levado de volta para sua "jaula".

Em seu livro, Carrano Bueno descreve, retrata as técnicas de imobilização usadas pelos enfermeiros nas instituições em que passou como as tiras de couro que envolviam cobertores e a própria amarração na cama feita por tiras de lençóis, que impediam os movimentos, amorteciam o corpo e provocavam severas dores nas juntas e músculos. Ao contrário de Neto que não teve sucesso na sua tentativa de fuga, Austry, o protagonista do livro, conseguiu fugir de uma instituição, o Hospital Glória, em Curitiba. Sua fuga é apenas um dos itens que exemplifica o distanciamento que uma obra adaptada pode ter sobre a obra que a originou.

Para Hutcheon é facilmente possível compreender as vantagens do cinema no processo de adaptação de obras literárias, porque nele prevalecem elementos nem sempre existentes em outros suportes. Adicionam-se corpos, vozes, músicas, roupas, arquiteturas e assim por diante.

Mesmo sem conjugar a variedade e riqueza de elementos perceptíveis do cinema, é por meio da leitura que se despertam emoções, lembranças, devaneios, sonhos e concepções inovadoras, inéditas, desconhecidas e eminentemente imaginativas. “A performance adaptation must dramatize: description, narration, and represented thoughts must be transcoded into speech, actions, sounds, and visual images” [11]. (HUTCHEON, 2006, p. 40)

Frames de cena de *Bicho de sete cabeças*

O processo de adaptação cria uma espécie de interação entre os discursos original e o criado posterioremente, sem que, para isso, haja níveis de valoração de um ou outro, pois ambos promovem uma espécie de de diálogo e, também, podem ser ampliados para outros suportes e conteúdos.

> A novel´s description of action, setting, or character can be long or short, detailed or vague, and that the reader judges significance from the time spent on it by the narrator. In film, people appear within a setting in action all at once, with no mediating assistance for the spectator.[12] (HUTCHEON, 2006, p 64)

Segundo Modro, ao ler o livro e ver o filme, percebe-se de maneira nítida que um não substitui o outro, “entretanto ambos acabam se complementando, pois são duas formas distintas de lidar de modo artístico com o mesmo objeto”. (MODRO, 2011, p. 36)

Considerando tais aspectos, não é possível creditar a um suporte maior vantagem ou melhores condições de expressão junto aos seus públicos. "Some copying-fidelity is needed, in fact, precisely because of the changes across media and contexts"[13] (HUTCHEON, 2006, p. 167). Sobre o aspecto da fidelidade, Robert Stam (2000) entende que é preciso pensar além deste conceito que, se fosse levado à efeito, denotaria a superioridade do texto literário.

Hutcheon apresenta uma nova percepção sobre a adaptação do ponto de vista do adaptador e não mais dos suportes que os regem:

> is the director who held even more responsible for the form and impact of the whole. Because, in stage productions as in cinema, the characteristic preoccupations, tastes, and stylistics trademakers of the director are what stand out and become identifiable, perhaps all directors should be considered at least potential adapters [14] (HUTCHEON, 2006, p. 83-84)

Para Frédéric Sabouraud, "quando se trata de uma adaptação, o gesto de adaptar deverá conjugar duas vozes (diferentes e, em alguns casos, dissoantes), desde o início da escrita do roteiro: do roteirista e do diretor". (SABOURAUD, 2010, p. 28)

No filme *Bicho de sete cabeças,* especialmente, a figura do diretor cumpre importante papel. Laís Bodanzky e o roteirista Luiz Bolognesi assumem o caráter criativo da formação de nova história a partir da original, retratada nas páginas escritas por Carrano.

Neste cenário, David Bordwell afirma que a adaptação pode ser entendida "como uma configuração particular das opções normalizadas para representar a história e manipular a composição e o estilo". (BORDWELL, 2005, p. 285) Foi o que a diretora de *Bicho de sete cabeças*, Laís Bodanzky, parece ter proposto ao trazer para as telas a sua visão e a do roteirista a partir da obra escrita, ou seja: realizam uma obra "nova".

Claramente, esta questão é reconhecida como legítima em ampla bibliografia. Segundo Hutcheon, "If we do not know that we are experiencing actually is an adaptation or if we are not familiar with the particular work that it adpts, we simply

experience the adaptation as we wolud any other work".[15] (HUTCHEON, 2006, p. 120) O momento histórico em que o livro foi escrito e o filme foi produzido; a criação de histórias conexas e de personagens secundários inexistentes na obra original são exemplos das transformações que corroboram com a assertiva inicial. "Adaptation is how stories envolve and mutate to fit new times and different places".[16] (HUTCHEON, 2006, p.176). É o que a autora chama de "potencial subversivel":

> we have seen that adaptations disrupt elements like priority and authority. But they can destabilize both formal and cultural identity and thereby shift power relations. Could that subversive potential also be part of the appeal of adapting for adapters and audiences alike? [17] (HUTCHEON, 2006, p. 174)

A questão é quais elementos aproximam e distanciam as obras e que pontos as caracterizam como sendo únicas.

O "prazer da adaptação", denominado por Hutcheon, diz respeito à acessibilidade que se dá à história escrita, impulsionando não só comercialização de adaptação, mas o seu papel na educação. Como afirma a autora:

> Adaptations of books, however, are often considered educationally important for children, for an entertaining film or stage version might give them a taste for reading the book on which it is based.[18] (HUTCHEON, 2006, p. 118)

Cabe, pois, esta interpretação para o objeto de estudo da presente pesquisa. Em certa extensão, o livro *Canto dos malditos* foi, e ainda é, considerado um livro "maldito", por retratar de forma direta e, por vezes, desafiadora, o tratamento médico que era oferecido às pessoas internadas no Hospital Espírita de Psiquiatria Bom Retiro e Hospital San Julian, de Curitiba, e Hospital de Neuro Psiquiatria, da cidade de Piraquara, na Região Metropolitana de Curitiba, por onde Carrano passou nos anos de 1970 e 1980. O relato autobiográfico detalha suas passagens por hospitais psiquiátricos, bem como as frequentes sessões de eletrochoque, que deixaram sequelas durante anos, prejudicando sua saúde e sua vida social.

Em entrevista concedida à *Revista Cinemais* (edição 24, 2000), Laís Bodanzky declarou que, ao ler o livro de Carrano – identificado por ela como um depoimento –,

viveu o drama com ele. "*Falou direto ao meu coração! E pensei: Se essa história foi vital para mim, pode ser para outras pessoas também. É essa história que eu quero contar"*, revelou a diretora.

O livro-diário denuncia o sistema manicomial brasileiro até então oficialmente em vigor, contribuindo para propulsionar o início de uma série de profundas mudanças no tratamento psiquiátrico no Brasil. Sua publicação foi caçada e proibida de ser comercializada de abril de 2002 até setembro de 2004, em função de processo judicial movido pela família de um dos médicos citados na obra. Após doze anos de sua publicação o livro é utilizado como referência para estudos das áreas de Enfermagem, Educação, Medicina Psiquiátrica e Psicologia, como em 2007, durante o XIV Encontro Nacional da Associação Brasileira de Psicologia Social - ABRAPSO.

CAPÍTULO II

2.1 – ESPETÁCULO E REALIDADES

O cinema nacional tem posto em tela um número cada vez maior de histórias com personagens comuns, tangíveis e que podem ser alçados à condição mais aproximada do espectador.

É pertinente lembrar o que Marc Vernet fala sobre o "realismo no cinema", avaliando-o em relação a outros modos de representação e não em relação à realidade. Para ele, "entre todas as artes ou todos os modos de representação, o cinema aparece como um dos mais realistas, pois tem a capacidade de reproduzir o movimento e a duração e restituir o ambiente sonoro de uma ação ou de um lugar". (VERNET, 1994, p. 134)

Tomás Gutiérrez Alea (1984) defende que filme é uma coisa e realidade é outra. Para ele, entretanto, uma não está divorciada da outra, embora não se trate de simples cópia mecânica. Tal assertiva pode explicar o recorte a que foi submetida a própria história de Carrano no filme e, de certa forma, no livro, em função das limitações técnicas existentes em cada suporte. A história apresenta um determinado momento da vida do jovem, uma situação pontual, a partir de seu próprio olhar, mas que se revelam como a projeção de uma realidade, da sua realidade.

A chamada "celebração do realismo", na visão de Xavier é mais intensa no caso do cinema, "dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento". (XAVIER, 1997, p.18) Neste contexto é possível remeter às escolhas feitas por Bodanzky para apresentar a história de Neto e toda a profusão de circunstâncias vividas por ele. São cenas que contemplam a história contada por um jovem em frequente movimento e transformação e que, no decorrer do filme, integram-se às demais escolhas do roteirista.

As diferenças visuais e textuais se projetam nas telas e se ampliam quando surgem outros pontos de igual importância: realidade objetiva e ficção. Para Alea, o espetáculo não pode ser um reflexo mais ou menos preciso da realidade ou seria meramente uma duplicação, uma redundância, que careceria de sentido, "não se poderia dizer sequer que se trata de um espetáculo". (ALEA, 1984, p. 43. Segundo o autor,

> podemos estabelecer uma diferença entre a realidade objetiva que o mundo, a vida nos oferecem no seu sentido mais amplo, e a imagem da realidade que o cinema nos oferece a partir dos estreitos marcos da tela. Uma seria a verdadeira realidade e a outra seria a ficção. (ALEA, 1984, p. 43)

É particularmente possível que tenha despertado interesse e comoção o retrato da vida cotidiana de um manicômio brasileiro. Tal possibilidade, segundo Alea, é resultado do reflexo que o cinema propõe em imagens de objetos reais: "a linguagem do cinema se nutre da realidade e a reflete através de imagens de objetos não-ficcionais que se oferecem aos olhos e ao ouvido, como se se tratasse de um grande espelho ordenador e seletivo". (ALEA, 1984, p. 42)

O processo de incorporar aos seus roteiros personagens com perfis mais próximos ao cenário cotidiano pode fazer com que os filmes apresentem ao público a espetacularização da vida, com uma abordagem extraordinária do "si mesmo". Isso pode ocorrer, por exemplo, quando temos em cena a família reunida à mesa para o café da manhã; quando alguém aguarda seu ônibus num ponto de parada; a ida ao estádio de futebol; a espera na fila para pagar uma conta, entre tantos outros cenários cotidianos.

As páginas de *Canto dos malditos* retratam uma personagem que pode aproximar o leitor de um Austry "vivo", que pode ser efetivamente, visualizado. Ele pode ser alguém da família, alguém que passa ao seu lado, na rua. Essa aproximação promoveria especificidades próprias da obra literária, em função da sua propriedade imaginativa. As personagens estão lá, mas quem são eles concretamente e esteticamente?

Assim, as condições reunidas numa personagem – tanto no livro quanto no filme –, podem criar e recriar anônimos e heróis, figurantes e protagonistas. Ambas as obras projetam em sua personagem principal a história vivida e a contada. Enquanto Carrano Bueno defende seu Austry nas páginas de seu livro "maldito", relatando seus horrores e traumas, erros e acertos, Bodanzky alia à história de seu Neto sequências que não estão presentes no livro e que lhe dão a possibilidade de ampliar o rol de suas relações e o seu trânsito pelo mundo. Há, por exemplo, encontros descritos na tela com figuras que marcaram sua trajetória, como é o caso de Leninha e do velho sábio internado no manicômio (denominado jornalista nos créditos do filme) que não foram descritos no livro, mas apresentam-se como pontos que definem o filme concebido como uma inspiração da história; uma nova obra baseada no relato literário.

Na ficção, Leninha teve para Neto a mesma importância que Verinha teve para Austry quando de sua aventura adolescente no Rio de Janeiro. Ambas surgiram na vida dos protagonistas em período de dificuldade e fuga. Todos buscavam reencontrar o caminho de casa.

No filme, Neto, após um conflito com o amigo Lobo, foge do assédio sofrido em uma festa particular na piscina de um apartamento. Sem dinheiro para comer ou voltar para casa, na cidade de Santos, procura obter, sem sucesso, a ajuda de estranhos e acaba recebendo o apoio de Leninha, com quem mantém um rápido e superficial romance. Já Verinha, não. Sua participação na vida de Austry é mais aprofundada em função do maior número de aventuras experenciadas, das muitas conversas e trocas de experiências. O primeiro encontro deles, retratado no livro, aconteceu na praia de Copacabana, no Rio de Janeiro, onde ambos pediam dinheiro para comer e, quem sabe, voltar para casa. Acabaram ambos – ainda que em período diferentes – presos e, posteriormente, libertados.

A prisão foi o último lugar onde Austry e Verinha se viram após um romance rápido e superficial. Verinha não deixou dinheiro para ele ter condições de voltar para casa, mas Austry encontrou um meio e conseguiu retornar, assim como Neto. O Rio de

Janeiro volta a ser seu destino e, novamente, é lá que é internado em uma instituição manicomial.

As vidas de Neto e de Austry no manicômio podem não fazer parte da realidade de muitos dos espectadores e leitores; porém, ambas as obras, como um todo, podem trazer para perto do público questões como o difícil relacionamento dos jovens com seus pais e, na perspectiva desta análise, a realidade do sistema manicomial brasileiro que, se não faz parte diretamente da vida de muitas pessoas, tende – ainda – a envergonhar e incomodar.

No presente trabalho, uma cena em especial do filme *Bicho de sete cabeças* é analisada de forma mais aprofundada, tendo por base a questão da "realidade". O valor poético da cena em questão, aliado ao impacto da sequência, manifesta a qualidade do filme e das escolhas feitas neste, entendemos, "espetáculo da realidade". Jean-Pierre Oudart amplia esta abordagem em artigo publicado em 1971, utilizando a denominação de "efeito do real", no qual o "espectador acredita não que o que vê é o real propriamente, mas, que o que vê existiu, ou pôde existir, no real". (OUDART, 1971, apud AUMONT, 1995, p. 111)

A cena mencionada tem início com Neto já internado no manicômio, deitado em uma das dezenas de camas de madeira, distribuídas uniformemente no dormitório, aparentemente dormindo. Depois de ser acordado por um dos internos é conduzido à presença de um homem – também interno – respeitado por todos, até pelos "homens de branco", como são chamados os enfermeiros da instituição. Ele tem a postura de um elemento à parte de todo aquele sistema, como um guru, um sábio, um ser extraordinário. Esta sequência não existe nas páginas do livro, mas é uma das que merece atenção por seu caráter poético e pelo tema que levanta. Na observação desta cena é possível, ainda, sugerir o aspecto onírico do fato retratado na tela. Primeiro porque não há registro deste momento no livro e porque na situação precária em que estava a saúde mental de Neto, seria possível acreditar que tudo que aconteceu não passou de um delírio. É uma possibilidade, porém, que não se confirma.

Dentro do cubículo onde o tal homem (sobre)vive, o diálogo que se segue demonstra o propósito daquele encontro: uma espécie de consulta de Neto com o velho sábio. Na sequência, conselhos sobre como sobreviver naquele lugar. Como se estivesse recitando uma poesia, o velho indica a "receita":

É preciso fingir. Quem é que não finge neste mundo? Quem? É preciso dizer que está bem disposto. É preciso dizer que não está com fome. É preciso dizer que não está com dor de dente. É preciso dizer que não está com medo. Senão, não dá, não dá. Nenhum médico jamais me disse que a fome e a pobreza podem levar ao distúrbio mental. Mas quem não come, fica nervoso. Quem não come e vê seus parentes sem comer pode chegar à loucura. Um desgosto pode levar à loucura; uma morte na família; o abandono do grande amor. A gente até precisa fingir que é louco, sendo louco. Fingir que é poeta, sendo poeta.

Em seguida, o velho sábio conduz Neto até a parede, onde está inscrita a poesia *Os buracos do espelho*, de Arnaldo Antunes. O músico, que assina a trilha sonora do filme, é responsável por verdadeiros encontros da música com a imagem em muitas outras sequências, como em *Seu olhar*. A poesia de *Os buracos do espelho* é cantada, contada e lida. Neto lê, silenciosamente, as palavras incrustadas na parede e toca com as mãos as letras gravadas nos tijolos:

O buraco do espelho está fechado; agora eu tenho que ficar aqui com um olho aberto, outro acordado; no lado de lá onde eu caí; pro lado de cá não tem acesso; mesmo que me chamem pelo nome; mesmo que admitam meu regresso; toda vez que eu vou a porta some; a janela some na parede; a palavra de água se dissolve; na palavra sede, a boca cede; antes de falar, e não se ouve; já tentei dormir a noite inteira; quatro, cinco, seis da madrugada; vou ficar ali nessa cadeira; uma orelha alerta, outra ligada; o buraco do espelho está fechado; agora eu tenho que ficar agora; fui pelo abandono abandonado; aqui dentro do lado de fora (Os buracos do espelho)

Frames de cena de *Bicho de sete cabeças*

Segundo a diretora, em entrevista à *Revista Cinemais*, no caso dessa cena da poesia, ela nasceu no roteiro. "A poesia veio acrescentar um personagem. A gente

compreende melhor o personagem do Lineu e o do Neto, que está vivendo exatamente aquilo que está na poesia... Encaixou!". (CINEMAIS, 2000, p. 34)

Cenas do filme tendem a propiciar ao receptor experiências sinestésicas, nas quais é possível "sentir", por exemplo, o mau cheiro do lugar, a aspereza dos cobertores usados pelos internos, o quão duro são os colchões das camas e como o ambiente é triste e carregado de sofrimento. Para esta análise é possível utilizar a classificação que o teórico francês Jaques Aumont, faz sobre as funções da imagem no estabelecimento de uma relação com o mundo. Entre os elementos que compõem esta classificação, está o "modo estático", que promove sensações.

> A imagem é destinada a agradar seu espectador, a oferecer-lhe sensações (aisthésis) específicas. Essa função da imagem é indissociável, ou quase, da noção de arte, a ponto de se confundirem as duas, e a ponto de uma imagem poder se fazer passar por uma imagem artística. (AUMONT, 2001, p. 80)

A partir da premissa de que o cinema expressa sonhos e emoções, como afirma Luis Buñuel (1983), é possível questionar algumas situações observadas na cena que apresenta o encontro entre Neto e o velho sábio, escolhida como objeto desta análise.

Não importa, pois, se o encontro entre Neto e o sábio efetivamente aconteceu. No livro, não há qualquer menção deste encontro. Pode ser que tudo não tenha passado de uma alucinação ou visão onírica de Neto, que no início da cena estaria, quem sabe, sonhando. O cinema expressa adequadamente esta possibilidade, porque, segundo Buñuel,1983, p. 336, "é o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto". A partir deste olhar de Buñuel, é possível identificar – visualizando a cena – as possibilidades de ação das personagens, os cenários, entre outros subsídios que auxiliam na concepção visual da cena. O cinema, neste caso, possibilita a materialização do sonho e do que foi imaginado.

Para Alea,

> é como um brinde que o cinema oferece ao espectador. O espetáculo cinematográfico brinda o espectador com uma imagem da realidade que pertence à esfera da ficção, do imaginário, do que não é real, e nesse sentido se dá em relativa oposição à própria realidade dentro da qual se insere. (ALEA, 1984, p.43)

O equilíbrio que se cria a partir da escolha das palavras e das sequências pode ser considerado como um importante valor para a obra. A sequência escolhida para esta análise comparativa – o encontro entre Neto e o sábio, no manicômio – tem pouco mais de seis minutos, repletos de poesia. Sobre esta sequência, é possível encontrar em Luis Buñuel (1983) um testemunho de suas impressões sobre os piores e melhores filmes a que já assistiu. "Os piores filmes a que já assisti – desses que me fazem dormir profundamente – contêm sempre cinco minutos maravilhosos ao passo que nos melhores filmes, nos mais elogiados, só valem a pena realmente os mesmos cinco minutos; ou seja, em todos os filmes bons e maus, acima e apesar das intenções dos realizadores, a poesia cinematográfica luta para vir à tona e manifestar-se" (BUÑUEL, 1983, p 335).

No filme, a poesia inscrita na parede, por si só, pode ser considerada uma espécie de obra de arte. Ela reforça a composição de uma obra maior: o filme. Para o pesquisador francês, Christian Metz, filmes têm seu estudo aplicado, "com todo o direito", à estética.

> O filme é uma obra de arte e o é sempre, quer seja por sua qualidade e seu sucesso (os bons filmes), ou simplesmente por sua natureza. O 'mau' filme só pode ser declarado como tal porque se supõe uma intenção estética e criativa do autor, mesmo que se estivesse pouco consciente de se própria e mergulhada na fabricação artesanal ou na 'receita' comercial. Além do mais, ele só pode parecer como mau com relação a critérios estéticos mais ou menos presentes no espírito daquele que o julga mal. (METZ, 1980, p. 14)

A poesia declamada pelo velho sábio e a sua própria figura podem ser equiparadas a elementos de aspectos semelhantes. As palavras na parede falam sobre a imposição de permanecer aprisionado naquele lugar e a impossibilidade de escapar: "toda vez que eu vou a porta some". O velho com roupas surradas, esquecido pela família admite: "fui pelo abandono abandonado".

De qualquer forma, os signos implicados naquele momento, quando observados de forma mais destacada, tornam-se novos signos no contexto da ficção. É o que Alea (1948) aponta como uma nova significação:

> Estes aspectos assumem, assim, uma nova significação – uma significação não completamente alheia a eles, e que pode chegar a ser mais profunda e reveladora – ao se relacionar com outros aspectos e produzir choques e associações que na própria realidade estão diluídos e ofuscados por seu alto grau de complexidade e pelo acomodamento cotidiano (ALEA, 1984, p.42)

Retoma-se a ideia de que a sequência ora tratada é entrelaçada de poesia e possíveis momentos de impacto. A cena do sábio pode ser encarada como um sonho ou um facho de lucidez do protagonista. No sonho ele recebe conselhos de como (sobre)viver naquele ambiente doente ou, num instante de lucidez, conhece uma das figuras que o projeta para a realidade. Não há, por fim, qualquer vestígio factual desta figura nas páginas do livro. Em nenhum momento Carrano Bueno descreve alguém com aquelas características físicas ou psicológicas que o faça estabelecer formas de convivência naquele ambiente.

Para complementar esta análise, apropriamo-nos do entendimento de Rubens da Cunha, o qual afirma que "o poético pode vir também da outra face do belo: o feio, o grotesco a violência que pulsa a animalidade nem sempre tão perdida do homem. Um mundo em que os corpos são chagas abertas". (CUNHA, 2011, p. 99)

Um dos pontos de maior importância é o que Alea define como um fator no desenvolvimento da consciência do espectador, "na medida em que o impele a deixar de ser simples espectador passivo e contemplativo diante da realidade", (ALEA, 1984, p. 46) *Bicho de sete cabeças* faz isso: incita a refletir e pensar sobre a questão manicomial brasileira. Assim, como afirma Buñuel, substituindo o romance pelo cinema,

> o realizador cinematográfico terá cumprido honrosamente sua tarefa quando, mediante um retrato fiel das relações sociais autênticas, houver destruído a representação convencional da natureza dessas relações, abalado o otimismo do mundo burguês e obrigado o espectador a questionar a permanência da ordem vigente, mesmo que não tome partido ostensivamente (BUÑUEL, 1983, p. 337)

O poético no cinema, conforme declara Cunha em seu artigo: *O poético no cinema: olhares inquietos*, pode ser conceituado também como uma inquietação, que instigue o sujeito a saber o que é "estar vivo, retirando-o do eixo, da normalidade, que o turbilhone e o retire da estagnação". (CUNHA, 2011, p. 99)

2.2 – FUSÃO DE SENTIMENTOS

As tecnologias, aplicadas sob diferentes perspectivas, acompanham o desenvolvimento de recursos técnicos aplicados ao audiovisual. Os efeitos criados inovam ou transformam o que se apresenta em tela, como o recurso de entre-imagem – abordado nesta pesquisa, predominantemente, sob o olhar de Raymond Bellour, Arlindo Machado, André Parente e Denise Guimarães, entre outros.

Sob esta perspectiva, é possível partir da observação de determinadas cenas do filme *Bicho de sete cabeças*, nas quais são utilizados recursos e efeitos midiáticos que emprestam ao filme uma dinâmica peculiar, fornecem elementos que oferecem ao audiovisual possibilidades visuais mais complexas na apresentação da história – propondo a exploração de recursos que promovem peculiares efeitos midiáticos e intertextuais.

A primeira cena tem início com Neto acuado no chão do corredor mal iluminado do manicômio, aterrorizado pelos gritos de outro interno que acabara de passar por uma sessão de eletrochoque. Recolhido em sua dor, sujo, magro e mal vestido ele observa amedrontado o final do corredor, onde está localizada a sala do médico responsável pelo seu "tratamento".

Na segunda cena, dentro da sala, a câmera registra os itens existentes sobre a mesa do médico: pílulas, comprimidos e caixas de remédios espalhados por sobre revistas que exibem publicidade de medicamentos.

Ao mostrar o médico em cena, a câmera apresenta uma figura com aspecto diverso daquele que tradicionalmente se espera para um profissional da área de saúde:

roupa amarrotada, barba e cabelos grisalhos desgrenhados, olhos cansados e nas mãos um copo com gelo e bebida alcoólica; na terceira cena, próximo à janela de sua sala, encostado na parede, olhos entreabertos, ele ingere um dos medicamentos e bebe um gole da bebida, enquanto observa os internos vagando sem rumo no pátio do manicômio.

Na trilha sonora, *Carnaval*, de Arnaldo Antunes, dá o tom da segunda cena analisada um verdadeiro carnaval de imagens, possivelmente corrompidas pela visão deturpada do médico, após consumir álcool e drogas; e distorcidas pelo efeito provocado pelo vidro "mosaicado" da janela.

Para esta análise é possível utilizar o termo vídeoarte, no sentido explicitado por Arlindo Machado em sua obra *A arte do vídeo.* Machado apresenta a criação da ferramenta "sintetizador de imagens" que, após o uso de *feedbacks*, demonstra inicialmente a magia que as novas tecnologias proporcionariam ao vídeo e a forma com que ele configura-se na contemporaneidade:

> Se pudéssemos resumir numa frase a tendência geral que a chamada vídeo-arte perseguiu na Europa e na América nos últimos 20 anos, diríamos que se trata, antes de mais nada, de distorcer e desintegrar a velha imagem do sistema figurativo, como, aliás, já vinha acontecendo desde muito antes do terreno das artes plásticas. (MACHADO, 1995, p. 117)

Para Machado, com a criação do sintetizador de imagens o que se visa é a apagar todos os laços de parentesco da imagem com o referente. É exatamente o que essa cena mostra, quando apresenta a distorção das pessoas perambulando no pátio do manicômio. Ao longo da cena, no movimento circular a que as personagens são submetidas, possivelmente graças à mente perturbada do médico, perde-se o referencial "ser humano" e as pessoas transformam-se em manchas e pontos abstratos.

Mais adiante, Parente, 1993 *apud* Machado, (1995) auxilia no esclarecimento a respeito desta desproporcionalidade de imagens incoerentes. Identificado como *anamorfose*, tal recurso é explicado como a duplicidade do ponto de vista na

construção de uma imagem, apresentando-se como a distorção do modelo realista que, no caso desta cena, materializa-se genuinamente.

Não há, desta forma, como reconhecer aqueles seres *anamórficos* como humanos porque o referencial se perdeu. O efeito-vídeo, ora adotado, permitiu uma nova materialidade ao que foi humano, reagindo às reconfigurações (*anamorfoses*) possivelmente originadas pela visão do médico dopado pelos medicamentos, pelo vidro "mosaicado" da janela e pela própria concepção do diretor em abordar tais possibilidades da maneira como foram encenadas.

Frames de cena de *Bicho de sete cabeças*

Outra sequência do filme mostra aspectos que se oferecem à análise para confirmar a exploração do sentido de entre-imagens. A cena apresenta Neto no manicômio, a cabeça entre as mãos, como se estivesse sentindo dor. Na sequência,

Laís Bodanzky utiliza a fusão de imagens para mostrar a mãe de Neto, Meire (interpretada pela atriz Cássia Kiss), em casa, triste, sozinha e sofrendo pelo filho.

Frames de cena de *Bicho de sete cabeças*

Nesta sequência, destaca-se o momento em que as lembranças de Neto fundem-se ao drama silencioso vivido por sua mãe. Ambos estão em ambientes diferentes, separados, sofrendo cada um a sua dor. Nas imagens de Neto, tremidas e congeladas, são usadas superposições. Em função disso, mesmo estáticas, as imagens provocam a sensação de movimento. Já nas cenas em preto e branco, quando a mãe aparece, as imagens denotam inatividade e estaticidade, como em uma fotografia. Mesmo em sequência, as imagens da mãe correspondem a fotografias em série e não a movimentos contínuos.

O tremido da cena é tratado por Raymond Bellour como um dos sinais da metamorfose de imagens. Para ele, a chamada "magia do tremido" trata do "aprender um efeito do real, sem nunca se passar pela realidade":

> Não esqueceremos, por fim, o quanto a imagem-vídeo, dado o seu princípio de um tempo instantaneamente reproduzido que torna visível um desdobramento de espaços, assim como uma qualidade de persistência que tende a conservar o rastro do objeto no momento dos deslocamentos do corpo ou da câmera, o quanto a imagem-vídeo aumenta vertiginosamente o caráter de duplo fantasmático da representação: ela contribui assim para desenvolver a relação de incerteza entre o movimento e o imóvel, que hoje em dia é provavelmente o traço dominante de uma metamorfose da imagem da qual o tremido é um dos sinais. (BELLOUR, 1997, p.104-105)

Sobre o recurso do congelamento, Bellour, afirma que "na medida em que o cinema se desenvolveu, o congelamento se tornou uma de suas figuras possíveis". (BELLOUR, 1997, p. 130) Foi, portanto, possível utilizar-se deste mecanismo para compor a referida cena de forma a mantê-la estática, como permanecem as personagens em suas condições, aparentemente, de prisioneiros de suas emoções. Segundo este autor, "a imagem congelada se tornou uma das formas de troca entre imagens tão vaga quanto generalizada. Mas, nesse intervalo, ela serviu e ainda serve como suporte à busca obstinada de um outro tempo, de uma falha do tempo". (BELLOUR, 1997, p. 130-131)

A utilização de outro elemento visual – fotografia – na cena em referência pode ser traduzida como hibridismo, ou seja, o uso de diversos recursos midiáticos no cinema (fotografia, pintura, etc). Tal procedimento remete ao famoso ensaio de André Bazin chamado "For an impure cinema. In defense of adaptation/ Por um cinema impuro. Em defesa da adaptação", escrito em meados de 1950, que alia outras artes à criação cinematográfica, conectando-a a outras possibilidades criativas, mantendo, porém, suas características originais.

Sobre fotografia e cinema, Bellour afirma que ambos se aproximam um do outro e que, atualmente – ou na década de 1990 quando sua obra foi publicada – chega-se ainda mais perto.

> Por um lado, a fotografia que tende a se mexer cada vez mais (procurando a montagem, o texto, a série, a sequência, o livro, o sistema, um movimento particular conquistado em sua imobilidade de princípio). Por outro, o cinema, perseguido, ao contrário, pelo desejo de congelar-se, de livrar-se do excesso de movimento, de plenitude e de continuidade que foram e sempre são seus: a ponto de esse efeito de contratempo se tornar um dos traços mais fortes do cinema moderno. (BELLOUR, 1997, p. 319)

Atílio Avancini (2011) descreve em seu artigo *A fotografia como pedra angular* que a imagem fotográfica atua como registro do real – com legitimidade de documento –, com a premissa de ter interrompido um instante único e isolado, uma porção de extensão do visível. É pertinente lembrar que no presente trabalho o "real" foi tema de análise no início do segundo capítulo, na parte denominada *O espetáculo da realidade.*

Por fim, a apropriação de outros elementos visuais, como a fotografia e a pintura, viabilizou ao cinema inúmeras possibilidades estéticas. O diálogo entre a linguagem cinematográfica e outras mídias revelaria a tentativa de descobrir novas formas expressivas. Foi o que ocorreu com a tradução dos sentimentos das personagens por meio de diferentes recursos imagéticos, ou seja, a apresentação da mãe no suporte fotografia e dos internos perambulando no pátio, como em um efeito vídeo.

Sobre o hibridismo, Bellour (1997) entende que o hibridismo é a mescla de diferentes formas de representação intersemiótica, o que leva ao conceito de "entre imagens", entendido como o espaço de passagem, imaterial e atemporal. A chamada "metamorfose de imagens" do autor fornece elementos para esclarecer, na análise da terceira cena, alguns pontos centrais para identificar o uso do entre-imagens em *Bicho de sete cabeças*.

Neste momento, novamente, o conceito de *anamorfose* torna-se importante para demonstrar o recurso utilizado em outra cena analisada. Como em um desenho animado, o rosto do pai tem sua imagem transformada. Na sequência, o detalhe de sua boca torna-se uma espécie de redemoinho até se reduzir em uma mancha, estampando na tela a dificuldade que o pai tem para expressar as emoções e, particularmente, suas

emoções em relação ao filho: o pai transforma-se em um ser *anamórfico* e híbrido – meio pessoa, meio desenho, meio monstro.

Frames de cena de *Bicho de sete cabeças*

No livro, o pai de Carrano não assume explicitamente as características de um monstro: sua figura parece estar atrelada ao despreparo para agir frente aos problemas ligados ao filho e à possível ausência de uma postura coerente, coisa que na carta que escreve ao filho, publicada ao final do livro de Carrano, ele mesmo assume como parte dos erros cometidos.

2.3 – PERSONAGEM SUBJETIVA

Quando Austry aventura-se pelas ruas do Rio de Janeiro, a convite de seu amigo, não imaginava que para conseguir uns trocados teria que se submeter à prostituição, sendo obrigado a se relacionar sexualmente com homens, que passam a chamá-lo de "gauchinho", em virtude dos cabelos loiros e compridos. Ele não aceita, fica indignado e opta pela mendicância. No filme, a prostituição também foi apresentada como uma opção para ganhar dinheiro e, igualmente, refutada. Na tela, foram 86 segundos de duração de uma intensa cena, que retrata uma situação que tem como pano de fundo a homoafetividade e a homofobia. A escolha desta sequência no presente estudo tem o propósito de tratar do uso da câmera subjetiva, recurso técnico por meio do qual a câmera assume o ponto de vista de uma das personagens, observando os acontecimentos de sua posição; como se fossem os olhos da personagem em questão.

Na trilha sonora, a música *Dinheiro*, de Arnaldo Antunes, auxilia na criação da atmosfera da cena e na condição das personagens na pequena história que está para ser contada. "Dinheiro é um pedaço de papel. O céu é um, o céu é um. O céu na foto é um pedaço de papel. Pega fogo fácil. Como fumaça. Também é fácil rasgar". "A manipulação do chamado ruído ambiente, assim como a presença efetiva da palavra, vem conferir mais espessura e corporeidade à imagem, aumentando seu poder de ilusão". (XAVIER, 1977, p. 36)

A cena inicia com a câmera em movimento, apontada para o céu e em seguida para a praia, acompanhando o vai e vem na orla de Santos, cenário onde veranistas, ambulantes e garis vivem suas rotinas. A câmera observa a paisagem, as pessoas, apresentando o contexto de uma forma geral, sem maiores detalhamentos sobre o que há por vir.

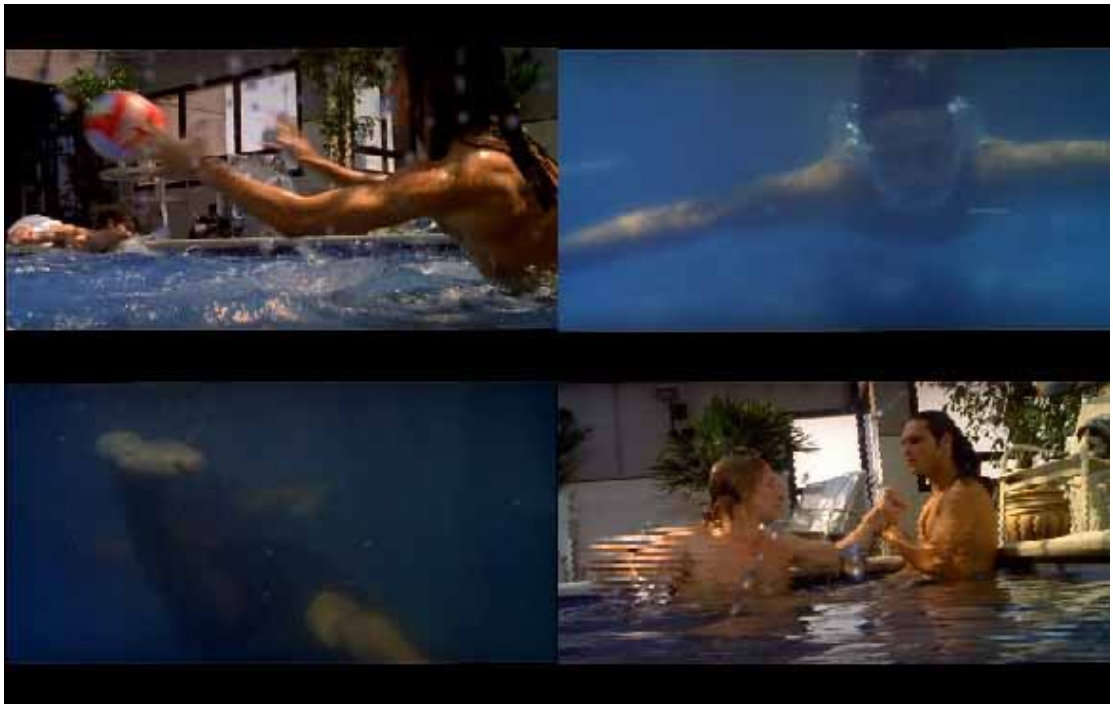
Em seguida, da janela de um apartamento, um homem loiro, de meia idade, usando cabelos compridos e vestindo roupa de banho desvia o olhar da vida lá fora e observa ao seu lado Neto e o amigo Lobo jogando bola na piscina. Era dele o olhar que

observava o movimento rotineiro que se desenrolava na orla de Santos. Outro homem aproxima-se deles e oferece cocaína aos amigos. Apenas Lobo aceita. Neto se afasta.

Um dos destaques da cena a seguir é a posição da câmera que coloca o espectador "dentro" da piscina, diretamente envolvido com as expressões da personagem principal. Neto mergulha e a câmera mergulha com ele, seguindo seu percurso submerso. Ao retornar à superfície, o espectador permanece "dentro da piscina", observando o desenrolar da ação, como se fosse mais uma personagem.

Nesta cena, a câmera subjetiva, conforme explica Ismail Xavier (1983, p 85), parece "carregar" o espectador para dentro mesmo do filme. "Vemos tudo como se fosse do interior, e estamos rodeados pelos personagens". O movimento da câmera funcionaria, assim, como um dispositivo que reforça a presença do espectador na cena, o observador astuto, como postula Xavier:

> As metáforas que propõem a lente da câmera como uma espécie de olho de um observador astuto apoiam-se muito no movimento da câmera para legitimar sua validade, pois são as mudanças de direção, os avanços e os recuos, que permitem as associações entre o comportamento do aparelho e os diferentes momentos de um olhar intencionado. (XAVIER, 2005, p. 22)



Frames de cena de *Bicho de sete cabeças*

Para a análise deste cenário é bastante contributivo aquilo que Xavier (2005, p. 36) aponta sobre o som presente: um fator decisivo de definição clara do espaço que se estende para além dos limites do quadro. Na construção de toda uma cena, a descontinuidade visual encontraria mais um forte elemento de coesão numa continuidade sonora que indica tratar-se o tempo todo do mesmo ambiente. É o que determina a cena que se inicia fora do apartamento e se liga à cena seguinte por meio da música *Dinheiro*.

Não existe, na cena, uma personagem que cante a música ou mesmo a murmure. Ela é, definitivamente, parte da trilha sonora. Porém, os fatores que compõem aquela pequena história que está para ser contada dariam às personagens o poder de contá-la, em função do entrelaçamento entre a letra e a própria história. A música, entretanto, permanece apenas na voz e sua representação feita pelas personagens. Tecnicamente, o som está integrado à ce Frames de cena de *Bicho de sete cabeças* iar vida aos olhos do público.

Hutcheon, postula que: "the music reinforces emotions or provokes reactions. Costume and set designers are other possibilities for the role of adapter." (HUTCHEON, 2006, p. 81)[19] Sabouraud alia-se a esta definição, creditando ao filme um significado mais amplo, de acordo com sua trilha sonora. "Mediante a música que acompanha as imagens, o filme pode alcançar um registro de significado ainda mais amplo, passando a formar parte do estilo do cineasta, como uma cor ou um componente em um quadro". (SABOURAUD, 2010, p. 43)

Na já mencionada entrevista concedida à *Revista Cinemais*, Bodanzky afirma que a música de Arnaldo Antunes foi fundamental, inspirando o roteiro. "A música dele é o universo, é o sentimento do filme. Os ensaios eram musicais, todo mundo ouviu a música do Arnaldo Antunes na preparação. A música despertou muita coisa na equipe e no elenco". (BODANSKY, 2000, p.30)

O espetáculo projetado na tela é resultado de uma somatória de elementos diferentes, mas que se complementam: imagens, vozes, efeitos sonoros, música que, organizados, tendem a levar ao espectador toda a história que se quer contar. "Um

filme pode, mediante a música que acompanha as imagens, alcançar um registro de significado ainda mais amplo, passando a formar parte do estilo do cineasta, como uma cor ou um componente em um quadro." (SABOURAUD, 2010, p. 43)

O corpo reconstituído pela tecnologia e pelas práticas do cinema é denominado por Mary Ann Doane como um "corpo fantasmático, o qual oferece apoio e também ponto de identificação para o sujeito a quem o filme é dirigido". Segundo a autora,

> este corpo fantasmático atua 'como pivô' para certas práticas cinematográficas de representação, autorizando e sustentando um limitado número de relações entre voz e imagem/.../ Assim como a voz necessita estar ancorada em um determinado corpo, o corpo necessita estar ancorado em um determinado espaço. O espaço visual fantasmático que o filme constrói é suplementado por técnicas planejadas para espacializar a voz, localizá-la, dar-lhe profundidade, emprestando assim às personagens a consistência real. (DOANE, 1983, p. 458-461)

A presença do som no cinema, acrescenta Doane (1983), introduz a possibilidade de representar um corpo mais cheio e de confirmar o *status* da fala como um direito de propriedade individual.

A voz de Arnaldo Antunes incluindo na cena a trilha sonora é o que a autora chama de um "corpo específico, o da estrela". Nesta análise, Antunes é um artista conhecido; uma "estrela" no cenário musical nacional e sua voz serviria como apoio para o reconhecimento da obra fílmica. Em seu artigo *"A voz do cinema: a articulação de tempo e espaço"*, Doane lembra:

> Ao se fazer o som vendável, as qualidades de singularidade e autenticidade não são sacrificadas – não é uma voz qualquer que a fita traz ao consumidor senão a de Ella Fitzgerald. A voz não é separável de um corpo que é bem específico, o da estrela (…) Assim, a voz serve como suporte e apoio para o espectador, no seu reconhecimento e identificação da, e igualmente com, a estrela (DOANE, 1983, p.461)

2.4 – O BELO COMO OBJETO DE PRAZER UNIVERSAL

A experiência estética pode promover sensações que possibilitam ao espectador a percepção do cheiro, da atmosfera criada e, eventualmente, perceber os sentimentos das personagens. Em algumas cenas de *Bicho de sete cabeças,* tais possibilidades podem ser confirmadas, como já descrito anteriormente.

Para Covaleski, a somatória das ideias surgidas a partir de uma nova vivência constitui nosso imaginário. "Nesse mundo repleto de características personalizadas e únicas, é o que nos diferencia de qualquer outro indivíduo". (COVALESKI, 2009, p. 77)

A imaginação, por sinal, é o ponto de apoio de um dos critérios que o juízo do gosto de Immanuel Kant (2009) leva em consideração para alcançarmos a noção de belo. Visando a promover uma reflexão a partir da *Crítica da faculdade de julgar*, a presente pesquisa utiliza-se do conceito kantiano: para ser chamado de belo, um objeto deve ser analisado pelo juízo do gosto. A partir deste conceito será possível refletir sobre a beleza de uma cena apresentada no filme O *Bicho de sete cabeças*. Nesta esteira, o importante não é a existência da coisa (cena), mas sim a contemplação e o prazer provocados por ela.

No livro, Austry deixa a cidade de Curitiba para viver uma aventura no Rio de Janeiro, onde tem a oportunidade de encontrar Verinha e Tininha. Num desses encontros, na praia, o trio amanheceu nas areias de Copacabana com seus corpos tão unidos que pareciam uma só pessoa. Pela descrição de Carrano Bueno, é possível "sentir" o sol da manhã, bem como a areia coçando no corpo, o barulho do mar e das pessoas que dividem com eles o despertar do dia. Já Neto apresenta-se em sua primeira aparição em cena com uma namoradinha sem importância.

Na cidade de Santos, contando moedas na rua, Neto é obrigado a pedir dinheiro a estranhos para poder voltar para casa. Numa lanchonete, ele aborda uma mulher que imediatamente simpatiza com o rapaz. Ela não lhe dá dinheiro, mas lhe oferece "o melhor suco de Santos" e, na cena seguinte, já em seu apartamento, o ensina a cortar

gengibre “bem fininho” para colocar na salada servida aos seus amigos. Neto junta-se a eles. Uma cena que rememora o que Hans Ulrich Gumbrecht (2006) chama de “acidente do cotidiano”; um momento que promove uma experiência estética, onde são expostos os sentimentos das personagens e a atmosfera da cena.

No filme, a relação íntima entre Neto e Leninha é retratada de forma mais aprofundada. São 96 segundos de duração de uma intensa e, ao mesmo tempo, sutil cena de amor entre Neto e sua nova amiga. Na trilha sonora, *Seu olhar,* de Arnaldo Antunes, assume o lugar dos diálogos e sugere um mantra para embalar a pequena história que está para ser contada.

A cena inicia com a câmera em movimento, apontada para o céu, acompanhando as linhas paralelas de uma rede de energia. É Neto que observa, de dentro do ônibus, enquanto retorna para casa, a composição dos fios de luz. Na lembrança, os momentos de amor com a amiga de Santos. Os fios de energia remetem à figura constituída pelos corpos que permaneceram paralelos enquanto ainda não haviam se encontrado, mas que logo se entrelaçariam.

De volta ao apartamento, as imagens são intimistas e detalhadas. A câmera movimenta-se em planos fechados, focalizando olhos, mãos e bocas, os gestos lentos de carinho e de reconhecimento. Quase não se apresentam objetos no cenário, tamanho é o foco nas personagens, a não ser pela presença de alguns quadros nas paredes e, principalmente de velas, contrastando e valorizando a luz quente da cena. Na trilha, a música *Seu olhar*, de Arnaldo Antunes: “O seu olhar lá fora. O seu olhar no céu. O seu olhar demora. O seu olhar no meu. O seu olhar. O seu olhar melhora. Melhora o meu”.

Após esta etapa de reconhecimento do corpo um do outro, o casal começa a tirar a roupa. Quando a música diz: “Onde a brasa mora”, Neto despe a blusa da amiga, deixando aparecer suas costas e seu sutiã. A cena mantém a sutileza de toda a sequência e permanece sem exibir completa nudez. Um beijo mais intenso é outra pista dada de que uma relação sexual está para acontecer. As imagens, ainda sutis, da relação de ambos se sucedem até que risos, olhares de cumplicidade e satisfação dão por encerrada a imaginada cena de sexo. A música recomeça: “Onde a brasa mora. E

devora o breu. Como a chuva molha. O que se escondeu. O seu olhar. O seu olhar melhora. Melhora o meu. O seu olhar agora. O seu olhar nasceu. O seu olhar me olha. O seu olhar é seu".

Novamente no ônibus Neto sorri satisfeito com a aventura e observa as linhas paralelas dos postes de energia. A cena final é exatamente a mesma que dá início à que foi destacada para a análise desta pesquisa. Essa escolha de Laís Bodanzky oferece a possibilidade de visualizar a cena de trás para frente, sem danos à sequência e à história contada.

Frames de cena de *Bicho de sete cabeças*

Esta cena está impregnada de poesia e apuro estético que se traduz em toda a sequência, instigando a imaginação e contrariando todas as demais cenas do filme, que retratam violência, discórdia, medo, intolerância e sofrimento.

A beleza estética observada nesta cena baseia-se no que define Carole Talon-Hugon: "O adjetivo estético não qualifica somente os objetos, mas também qualquer coisa no sujeito: uma atitude, uma atenção, um olhar, um juízo, caracterizados pela distância, pelo desinteresse, pela ligeireza, pela gratuidade, pelo cuidado com a aparência, a graça e o prazer requintado". (TALON-HUGON, 2009, p. 101)

O belo da cena em questão será apresentado à luz do juízo do gosto, de Immanuel Kant. Para Kant, gosto é "a faculdade de julgar o belo", julgar em acordo com determinados critérios que são requeridos para chamar de belo um objeto.

Na Antiguidade Grega, Platão considerava o Belo como algo que não se definia simplesmente "em termos de criação subjetiva, nem mesmo em função do efeito que podia produzir em outra sensibilidade particular. A ideia do Belo estava mais associada à de uma ordem objetiva". (FERRY, 2010, p.132)

Já Descartes exprime sua concepção sobre o belo produzido: "O belo não deve ser descoberto, como se já preexistisse no mundo objetivo, mas criado, inventado e cada momento de renovação deve encontrar, a partir de então, seu lugar no seio de uma história da arte." (FERRY, 2010, p. 133) Para o autor,

> (..) diferentemente do que acontecia entre os antigos, o belo não designa mais uma qualidade ou um conjunto de propriedades que pertencem de maneira intrínseca às obras de arte. Conforme insistem os primeiros tratados de estética, o belo é apenas subjetivo, reside essencialmente no que agrada o nosso gosto, nossa sensibilidade (FERRY, 2010, p. 133)

Em Kant, para discernir se alguma coisa é ou não bela, é preciso relacionar sua representação pela livre legalidade da imaginação e pelo sentimento de agrado ou desagrado experimentado pelo sujeito. "Portanto, o juízo de gosto não é um juízo de conhecimento, um juízo lógico, mas sim estético, ou seja, um juízo cujo motivo determinante só pode ser subjetivo". (KANT, 2009, p. 47)

Christian Metz afirma que:

> O estudo do filme interessa, com todo o direito, à estética; filme é uma "obra de arte" e o é sempre, que seja por sua qualidade e seu sucesso (os bons filmes), ou simplesmente por sua natureza: o "mau" filme só pode ser declarado como tal porque se supõe uma intenção estética e criativa do autor, mesmo se estivesse pouco consciente de si própria e mergulhada na fabricação artesanal ou na "receita" comercial; além do mais, ele só pode parecer como mau com relação a critérios estéticos mais ou menos presentes no espírito daquele que o julga mal. (METZ,1980, p.14)

A análise desta cena – o encontro entre Neto e sua nova amiga – partiu do interesse, incentivado ao longo da presente pesquisa, em desfrutar da poesia de Arnaldo Antunes, aliada às sutilezas das imagens do casal e de sua história. Kant chama de interesse o prazer associado à representação da existência de um objeto, neste caso, a cena em si. Porém, na questão de se algo é ou não belo, segundo o autor, não é importante saber se para nós ou para outros há algum interesse pela existência do objeto. A questão está centrada na contemplação. A reflexão sobre a cena recai, neste sentido, sobre o prazer que ela pode promover, sem que a sua existência, necessariamente, interfira no interesse do espectador pelo objeto filme. A esse respeito, Kant afirma que:

> Quer-se saber somente se essa mera representação do objeto vem acompanhada em mim de prazer, por indiferente que me possa ser a existência do objeto na representação. Vê-se facilmente que, para dizer que um objeto é belo e para demonstrar que tenho gosto, o que importa é o que faço em mim mesmo com essa representação e não a minha eventual dependência da existência do objeto. Ninguém poderá discutir que um juízo de beleza que vem unido a um interesse, por mínimo que seja, resultará parcial e não será um puro juízo de gosto. Para fazer-se juiz em coisas de gosto, é mister não ter a menor preocupação com a existência da coisa, e pelo contrário sentirmos perfeitamente indiferente a esse respeito (KANT, 2009, p. 49)

Nesta direção, Kant defende que o belo promove o prazer, mas se manifesta como algo que agrada e toca, porque é estruturado sob uma *forma* – entendida como uma substância que pode ser articulada, organizada e estruturada. Para o autor, o belo manifesta-se na relação afetiva e prazerosa, mas para que isso ocorra deve partir do encontro do corpo e do objeto. Tal concepção parte da definição kantiana de sentimento subjetivo e sensação objetiva, segundo a qual "o prazer pelo belo tem que depender da reflexão sobre um objeto, reflexão que conduza a algum conceito (indeterminado) distinguindo-se assim do agradável, que se baseia inteiramente na sensação" (2009, p. 51). Para Kant, o juízo de gosto é meramente contemplativo, quer dizer, um juízo indiferente à existência, que confronta sua qualidade com o sentimento de agrado e desagrado. "Gosto é a faculdade de julgar um objeto ou um modo de

representação por um agrado ou desagrado alheio a todo interesse. O objeto de semelhante agrado é qualificado de belo". (KANT, 2009, p. 53)

Importante, neste momento, seria frisar as concepções kantianas de belo, bom e agradável para que seja possível fornecer ao objeto da presente pesquisa uma adjetivação estética apropriada. Para o autor, "é agradável para alguém aquilo que o deleita; belo, aquilo que simplesmente o agrada; bom, aquilo que aprecia, aprova, isto é, aquilo a que atribui um valor objetivo". (KANT, 2009, p. 54)

A definição que Kant fornece sobre o belo não se encerra como o objeto de prazer alheio a todo interesse. Sob o fator quantitativo, o prazer que é alheio a todo interesse individual, "contém um motivo de prazer para todos". (KANT, 2009, p. 55)

A análise da cena posta em destaque, sob o chamado "prazer universal" kantiano, amplia sua condição de interesse a partir do momento que a sequência da tela é colocada à mercê do juízo de gosto de milhares de espectadores, sem que "essa universalidade resulte de conceitos, pois a partir destes não se passa ao sentimento de agrado e desagrado". (KANT, 2009, p. 56) Segundo Kant,

> não se pode descobrir como motivo de seu prazer nenhuma condição privada à qual apenas seu sujeito adira, e, consequentemente, tem que considerá-lo fundado no que ele pode pressupor também em qualquer outra pessoa; por conseguinte, deve crer que há motivo para atribuir a todas um prazer semelhante (...) num juízo de gosto, a universalidade do prazer se representa unicamente como subjetiva. (KANT, 2009, p. 55)

Sobre o agradável, o juízo é fundamentado em um sentimento privado, sendo que cada um teria seu próprio gosto. Nesta esteira, o juízo do agradável refere-se à sociabilidade, composta de regras empíricas e, mesmo que juízos relacionados ao bom possam ser validados para todos, estes se apresentam apenas mediante um conceito como objeto de um prazer geral, coisa que não ocorre com o agradável nem com o belo, conforme Kant (2009).

O prazer geral que pode ter sido proporcionado pela cena dos amantes em *Bicho de sete cabeças* pode ser formulado sob a diferenciação apresentada por Kant do juízo de gosto sobre o belo. Neste sentido, o juízo de gosto seria qualificado como

gosto dos sentidos, a partir do qual são formulados meros juízos privados; e o belo como gosto da reflexão, a partir do qual são formulados juízos de suposta validade universal (públicos), "embora ambos sejam juízos estéticos". (KANT, 2009, p. 58) "Sendo assim, o juízo de gosto determina o objeto, prescindindo de conceitos, com respeito ao prazer e ao predicado da beleza". (KANT, 2009, p. 63)

A história retratada nas imagens, a música, a iluminação, o roteiro, as personagens. Todos estes fatores podem não constituir limites ou normas para a avaliação do belo, "portanto, tampouco pode haver regras em virtude das quais alguém pudesse ser obrigado a reconhecer como bela uma coisa". (KANT, 2009, p. 60)

Cada qual analisaria o impacto que a cena tem sobre si com a condição de que sua beleza estaria ligada à decisão de cada um em apontar o que lhe pareceria belo e agradável sem, porém, julgar os objetos apenas por conceitos que lhe promovam a perda da representação da beleza. Como no juízo de gosto, em que a comunicabilidade universal subjetiva do modo de representação deve ocorrer "sem pressupor um conceito determinado". (KANT, 2009, p.220) Para o autor,

> A comunicabilidade universal subjetiva não pode ser outra coisa que o estado de ânimo no livre jogo da imaginação e do entendimento, pois temos consciência de que essa relação subjetiva própria de todo conhecimento há de resultar igualmente válida para todos os homens e, em consequência, precisa ser universalmente comunicável." (KANT, 2009, p. 62)

O gosto definido pela comunicabilidade do belo seria o que tenderia a agradar universalmente. É, desta forma, importante distinguir: a comunicação do gosto conseguiria comunicar a experiência por meio de uma linguagem poética e quem receberia a informação perceberia o que o outro sentiu; entenderia a experiência. A comunicabilidade do gosto seria explicar racionalmente, com certa dificuldade de apresentar a razão, por se tratar de um discurso menos subjetivo.

> Quando qualificamos algo de belo, o juízo de gosto atribui necessariamente aos demais o agrado que experimentamos, como se fosse o agrado que experimentamos, como se este fosse uma qualidade do objeto determinada

> nele por meio de conceitos, pois, em definitivo, nada é em si beleza sem referi-la ao sentimento do sujeito. (KANT, 2009, p. 62)

A relação na determinação de um objeto como belo, segundo KANT, estaria unida ao sentimento de um agrado, o qual seria declarado válido para todos pelo juízo de gosto, corrompido pelo interesse. O belo, segundo o pensador se referiria à forma do objeto e à representação de um conceito indeterminado de entendimento, sendo que o prazer se associaria à qualidade e implicaria diretamente um fomento da vida, conciliável com a imaginação.

O juízo de gosto, ainda de acordo com Kant, 2009, consistiria em chamar algo de belo somente por aquela qualidade pela qual se regeria, segundo nosso modo de percebê-la e determinaria seu objeto com relação ao prazer (como beleza). Ele aspiraria ao assentimento de todos, como se fosse objetivo; e quem declarasse algo belo pretenderia que todos devessem dar seu aplauso ao objeto presente e declará-lo igualmente belo.

Porém, ao abordar a comunicabilidade do gosto, é possível também observar a qualidade das sensações que, segundo Kant, não poderiam ser consideradas unânimes em todos os sujeitos, ou seja, nem todos aclamariam a cena-objeto desta pesquisa como 'a mais bela' ou 'a que mais agradaria'; dificilmente todos o farão, em função do juízo de gosto, apoiado em fundamentos subjetivos, que exigiria o assentimento de todos e cujo motivo determinante não poderia ser um conceito.

Seria também o juízo estético – que, segundo Ferry (2010) não é um juízo objetivo nem de conhecimento, determinado não por um conceito, mas sim, eventualmente, pelo sentimento sobre a representação de um objeto –, que "relaciona o sujeito e ao seu sentimento interno". (KANT, 2009, p. 73) Ferry sintetiza esta concepção de Kant ao afirmar que "o belo reside justamente no fenômeno da 'discutibilidade' do gosto".

> O belo se definirá como um intermediário entre a natureza e o espírito, entre o inteligível e o sensível ou, antes, como uma espécie de reconciliação

> milagrosa de ambos, e tudo ocorre como se nele o sensível apontasse a partir de si próprio para significações inteligíveis. (FERRY, 2010, p. 140)

O gosto seria, pois, a faculdade de julgar a comunicabilidade dos sentimentos associados a uma representação dada (sem mediação de um conceito). Tem-se, enfim, a cena-objeto desta pesquisa como a provável fonte de análise subjetiva, sem a mediação de conceitos, e por sua qualidade possivelmente percebida em relação ao prazer denotado por ela.

A relação entre as duas personagens tende a permitir organizar o juízo do gosto pela liberdade da imaginação; estruturar sua representação pela faculdade subjetiva de julgar e pelo sentimento de agrado e de prazer que ela pode promover. Seria, portanto, a forma como a cena foi apresentada que garantiria a distinção sobre a beleza da sequência.

CAPÍTULO III

3.1 – PAI: A FIGURA CENTRAL

Bicho de sete cabeças tem na figura do pai, Wilson (vivido pelo ator Othon Bastos), a motivação principal para sua história. Com ele o protagonista vive uma difícil relação; em virtude de seus (pre)conceitos e falta de informação, o filho é internado num manicômio; é para Wilson que Neto destina suas angústias e revoltas e reverte toda sua indignação e culpa. O pai, aparentemente, nega a condição desumana em que o filho vive; nega a realidade do manicômio. Na visão de Alea, este processo de negação faz de um filme um “espetáculo socialmente produtivo”:

> Porque nega a realidade cotidiana (os falsos valores cristalizados da consciência cotidiana, da consciência ordinária) e ao mesmo tempo estabelece as premissas de sua própria negação, isto é, sua negação como substituto da realidade e como objeto de contemplação/.../mas estimulado e armado para a ação prática (ALEA, 1984, p.46)

A figura paterna tende a ter sua importância representada de forma antagônica em *Canto dos malditos* e em *Bicho de sete cabeças*. Enquanto o livro declara a presença do pai apenas depois de transcorrida boa parte da obra, o filme teria no pai seu motivo de existir, sua peça fundamental. Ambas as obras não tratam do tema "pai" de forma semelhante, porque, decididamente, cada uma é original dentro de suas especificidades, com suas aproximações e distanciamentos.

Frame de cena de *Bicho de sete cabecas*

Como observado, as figuras paternas retratadas nas histórias de Austry e Neto tendem a alcançar pesos diferenciados na condução dos enredos. É interessante lembrar que a dominação patriarcal também é ponto de convergência em outras duas obras literárias brasileiras, *Lavoura arcaica*, escrita em 1975 por Raduam Nassar, e *Estorvo*, obra escrita por Chico Buarque e publicada em 1991 – ambas transformadas em filmes homônimos dirigidos, respectivamente, por Luiz Fernando Carvalho, em 2001 e por Ruy Guerra, em 2000.

Os filmes mencionados apresentam narrativa em primeira pessoa e abordam a relação dos protagonistas com suas famílias, tendo como núcleo temático singular, a figura patriarcal. *Lavoura arcaica* traz o que Xavier denomina de "lei do pai", na qual

o pai ao repassar suas experiências atua como fonte de conteúdo, mas quando esta lei é aplicada em excesso assume papel trágico. "A lei do pai diz sua verdade maior: a violência" (XAVIER, 2010, p. 7). Em *Estorvo,* o protagonista, sem nome, encara a figura paterna como herança de um passado que ainda tem influência na sua vida por intermédio de um poder inconteste e discricionário. Um poder que, para Xavier, tem no ressentimento seu principal reflexo:

> Os ecos da figura paterna têm sua parte na trama, de modo que o protagonista – narrador acaba se inserindo numa galeria de perfis que o cinema brasileiro vem trabalhando em diferentes chaves com nítida recorrência de um tipo social reativo que, na sensibilidade e atuação, identifiquei como "figura do ressentimento", vivida de modo mais dramático pelo André, de Lavoura arcaica e de modo mais flexível, mas não menos regressivo pelo protagonista de Estorvo. (XAVIER, 2010, p. 7)

O controle do pai exercido sobre Neto, em *Bicho de sete cabeças,* também é reconhecido por Xavier (2010) como resultado deste mesmo ressentimento. Em seu artigo *A tradição da fazenda-autarquia (Lavoura arcaica) e a dinâmica da cidade-mundo (Estorvo): desejo incestuoso e regressão em dois cenários do desastre,* Xavier compara o percurso da relação pai-filho a um calvário. Para o autor,

> a sentença do pai (e o silêncio da mãe) exigem que o filho cresça, mas a ação do pai é de manter absoluto controle, o que engendra um calvário de padecimento do filho que se desdobra na internação num manicômio. Mais uma vez, o pai é a figura do ressentimento a projetar no filho suas mágoas. (XAVIER, 2010)

Declaradamente, o roteirista de *Bicho de sete cabeça,* Luis Bolognesi, afirmou no *site* oficial do filme que teve no livro *Carta ao pai*, de Franz Kafka, sua principal inspiração. O documento, escrito em 1919, descreve o conflito travado com seu pai e os reflexos que esse relacionamento conturbado teve, principalmente, sobre os campos afetivo, profissional e religioso de Franz Kafka. "Salvação igualmente pouca diante de ti eu encontrai no judaísmo. Ali a salvação era em si, sem dúvida, cogitável". (KAFKA, 2006, p. 61)

A figura da “carta”, por sinal, assume caráter importante no contexto das obras analisadas neste estudo. A cena que dá início a *Bicho de sete cabeças* mostra o pai, Wilson, lendo a carta que seu filho, Neto, escrevera no período em que estivera internado numa instituição manicomial.

Frame de cena de *Bicho de sete cabecas*

Ao final de *Canto dos malditos* é o pai, Israel, quem destina uma carta a seu filho, Austry, como uma espécie de esclarecimento às suas atitudes. Em ambos os casos, aparentemente, o sentimento de culpa prevalece. Neto culpa Wilson pela vida a que foi obrigado ter e Israel assume toda a culpa pelos mais de três anos em que Austry permaneceu internado. Kafka apresenta semelhante interpretação, mas alia à culpa, assim como no filme e no livro de Carrano, a raiva, a frustração e a mágoa:

> Seja como for, éramos tão diferentes e nessa diferença tão perigosos um para o outro, que se alguém por acaso quisesse calcular por antecipação como eu, o filho que se desenvolvia devagar, e tu, o homem feito, se comportariam um em relação ao outro, poderia supor que tu simplesmente me esmagarias sob os pés, a ponto de não sobrar nada de mim. (KAFKA, 2006, p. 24)

Austry e Neto não reconhecem nas atitudes de seus pais qualquer indício de boas intenções. Kafka, por outro lado, enxerga a bondade em seu pai, mas não o

suficiente para transformar suas relações. *Bicho de sete cabeças* parece não ter considerado essa possibilidade – afinal, não se trata de cópia de *Carta ao pai*, mas sim uma inspiração –, porque não houve sobre a figura paterna vestígios de outro olhar que não o de dor e sofrimento. Sobre a aparente bondade paterna, Kafka destaca que:

> No fundo és, pois, um homem bom e brando (o que se segue não vai contradizê-lo, estou falando apenas da aparência com a qual exercias influência sobre a criança), mas nem toda criança tem a resistência e o destemor de procurar tanto quanto for necessário para encontrar a bondade. (KAFKA, 2006, p. 24)

Ao contrário de Kafka, Austry e Neto conviveram com repertórios de palavrões e ofensas. "Marginal, vagabundo, sem-vergonha" foram alguns exemplos. Mas nem sempre foi assim. A convivência relativamente harmoniosa entre pais e filhos teria sido modificada e marcada pela intolerância e violência a partir do momento em que o cigarro de maconha foi encontrado na mochila dos jovens. Em Kafka respigavam alguns dos insultos que o pai dirigia aos funcionários de sua loja. "Os recursos oratórios, eficazes ao extremo e jamais falhos, pelo menos no que diz respeito a mim, eram: insultar, ameaçar, ironia, riso malvado e – curiosamente – auto-acusação" (KAFKA, 2006, p.37)

> Em qualquer respeito pelo meu sentimento e sem consideração pelo meu veredicto, interviesses logo em insulto, calúnia e humilhação/.../golpeavas cm tuas palavras, sem mais nem menos, não tinhas pena de ninguém, nem durante nem depois; contra ti a gente estava sempre completamente indefeso (...) também é verdade que tu nunca bateste em mim de fato. Porém, os gritos, o vermelhidão do teu rosto, o gesto de tirar a conta e deixá-la pronta no espaldar da cadeira eram quase piores para mim/.../eu te via e te escutava xingar e ficar furioso de modo que, conforme minha opinião na época, não acontecia em nenhuma parte do mundo. E não apenas xingar como também exercer as demais formas de tirania. (KAFKA, 2006, p. 30-49)

Em *Bicho de sete cabeças,* a relação pai-filho está imbricada em toda a história. Nas cenas em que Wilson não está presente pode-se observar sua "sombra", possivelmente, pela relevância dada à personagem no filme. Seria, provavelmente, a partir das atitudes do pai que se estabeleceria o perfil de Neto, seus posicionamentos e

ações. Pai severo, intolerante e violento; filho apático, sem rumo e imobilizado. A figura paterna o persegue em diferentes ocasiões, mesmo não fisicamente. São lembranças que acodem à memória do protagonista como laços intransponíveis e permanentes.

Ao contrário do que se verifica em *Bicho de sete cabeças,* no livro de Carrano não haveria um relato mais aprofundado sobre a relação pai-filho, com detalhes que colocassem em evidência os desentendimentos ou agruras da relação. É possível afirmar que – mediante o modo como esse relacionamento foi descrito no livro – a decisão de Israel pela internação de Austry e a própria forma como esta ocorreu demonstraria como seria a relação pregressa de ambos, mesmo sem maior detalhamento.

Na esteira desta análise, é interessante lembrar que *Lavoura arcaica* e *Estorvo* abordam a interação com a "vida lá fora". No primeiro, o protagonista "deixa o mundo externo totalmente à sombra (este não interessa). Em *Estorvo*, ao contrário, vale a potência de um mundo externo cuja lógica dissolve a ordem patriarcal como modelo de autoridade". (XAVIER, 2010)

No filme, a dificuldade de Neto em relacionar-se com o pai transcende o vínculo familiar e recai sobre sua percepção de mundo. Ao deixar o manicômio, o protagonista retorna para a "vida exterior", mas não consegue se relacionar com as pessoas. Ao reencontrar Leninha numa livraria, acompanhada de um possível namorado, Neto é esnobado por ela; a tentativa de emprego como vendedor de planos de saúde é igualmente frustrada, porque não suporta a pressão do cliente. Ao andar desnorteado pela rua, tentando fugir do *stress,* Neto lembra do pai. Em sua memória o pai lhe parece deformado, com um aspecto monstruoso. Tais características podem ser aplicadas à relação pai-filho: deformada pela intransigência e falta de diálogo. Ainda na rua, Neto perde a direção e vaga sem referências; a cena remete ao que Kafka chama de "perda de confiança", resultado do poder do pai sobre ele:

> Perdi a confiança nos meus próprios atos. Tornei-me instável, indeciso. Quanto mais velho ficava, tanto maior era o material que tu podias levantar

> como prova da minha falta de valor... Só por causa de ti me tornei assim; tu apenas reforçaste o que já existia, mas tu o reforçaste tanto justamente porque diante de mim tu eras muito poderoso e aplicaste nisso todo o teu poder (KAFKA, 2006, p. 38-39)

Nesta perspectiva um elemento a mais parece ter sido agregado ao perfil de Neto: o silêncio. Nos modos daquilo que Kafka aponta em sua obra *Carta ao pai*, a capacidade de falar foi extinta.

> A impossibilidade da relação tranquila teve uma outra consequência, muito natural no fundo: eu desaprendi a falar... Tu me proibiste a palavra desde cedo, tua ameaça: "Nenhuma palavra de contestação!" E a mão erguida para sublinhá-la me acompanham desde então. Adquiri junto de ti um modo de falar entrecortado, gaguejante, e também isso era demais para ti, de modo que por fim calei, primeiro por teimosia talvez, mais tarde porque diante de ti eu não conseguia pensar nem falar. (KAFKA, 2006, p.35-37)

Nesta direção, o elemento "silêncio" pode ser melhor explorado por intermédio dos estudos sobre cotidianos, conduzidos por Sandra Fischer (2009), considerando a família e os lugares (in)comuns como aspectos relevantes desta abordagem. "Penso que o cotidiano seja – em duas diversas modalidades – silêncio. Silêncio e solidão" (p. 16).

3.2 – COTIDIANO FAMILIAR

Após passar meses internado em uma instituição psiquiátrica para ser "curado" das drogas, Neto torna-se paralisado, apático e alheio ao mundo exterior. Mesmo levado a esquecer-se de quem era ou de ter pretensões de sair daquele lugar, ele ainda nutre em si as memórias – boas e más – da família, da vida antes da internação. Entre as boas recordações está Meire, a mãe que sofre sozinha e calada a dor do filho: apesar de estar sempre rodeada de pessoas, Meire pouco (ou nada) se expressa ou impõe suas opiniões. Até mesmo a filha mais velha – irmã de Neto (interpretada pela atriz Daniela

Nefussi) – aparenta ter mais presença e poder de iniciativa do que a mãe, que pouco fala e permanece consumindo abusadamente cigarros durante todo o filme, como uma espécie de fuga. “Como em *Lavoura*, a mãe é a figura da sensibilidade e obediência”, aponta Xavier (2010).

Tal posicionamento estaria refletido igualmente nas páginas do livro. A mãe não se impõe, não opina, apenas assiste e sofre. Na obra de Carrano, a mãe não é uma personagem alheia ao que ocorre no interior de sua casa e fora dela, mas participa de forma menos impetuosa e decisiva em comparação ao marido. Percebe-se claramente sua impotência perante os problemas vividos na família. Não há – ao contrário do pai, Israel Ferreira Bueno, – uma mensagem sua dedicada ao filho, esclarecendo sua posição estática frente ao drama por ele sofrido.

Austry, Neto e Kafka, mesmo vivendo cada um em seu tempo cronológico, cada qual com sua bagagem cultural e enredo familiar, tendem a apresentar semelhanças em seus comportamentos e tinham no quarto seus refúgios. “Eu sempre me encafuei de ti em meu quarto, com meus livros, com amigos malucos, com ideias extravagantes; falar de maneira aberta contigo eu jamais falei”. (KAFKA, 2006, p.19) Austry e Neto também abrigavam-se em seus quartos, para momentos de fuga e isolamento, quando acuados ou em processo de “desligamento” do mundo exterior.

Antes de ser internado, quando não está na companhia dos amigos perambulando pelas ruas, é no espaço do quarto que Neto passa maior parte do tempo. Ao retornar para casa, após o período de internação, é no quarto onde encontra acolhimento. Filho recluso em seu próprio mundo, porque no universo do pai não caberia uma pessoa alheia à família e à rotina da casa. Em Curitiba, Austry também passava boa parte do tempo no quarto de casa, mas não tanto quanto em um quartinho improvisado dentro de um antigo estabelecimento comercial no centro da cidade, um refúgio improvisado onde os amigos podiam se reunir. Sandra Fischer (2009), em seu livro *Cotidianos no cinema brasileiro contemporâneo: imagens da família, da casa e da rua*, lembra que

> é predominantemente no teatro da casa – ou daquilo que se presta como tal – que se sucede na cena cotidiana tanto boa parte dos atos banais e comuns à maioria das pessoas quanto considerável proporção das experiências afetivo-emocionais por elas vivenciadas. A incidência da família nuclear, formada de pai, mãe e filhos, ou dos agrupamentos familiares predominantemente compostos de elementos unidos por laços consanguíneos, afetivos ou eróticos ainda prevalece em filmes que lidam com cotidianos (FISCHER, 2009, p. 31-32)

Os cenários familiares ora apresentados poderiam, também, ser analisados à luz dos filmes *Estorvo* e *Lavoura arcaica,* reconhecidos por Xavier como "peças localizadas nos dois pontos extremos da equação familiar: em um caso, a família é o microcosmo fechado, no outro é um resíduo poroso de uma estrutura em frangalhos". (XAVIER, 2010) As famílias dos protagonistas Austry e Neto também se deterioraram, resultado das (más) escolhas feitas em conjunto e das trajetórias percorridas pelas personagens enquanto núcleo familiar. O que sobra da família são "restos" de pessoas, desagregadas, desgastadas e desvinculadas. É possível perceber que a irmã de Neto tende a se apresentar como uma figura que assume posicionamentos que poderiam ter sido adotados pela mãe de Neto, por exemplo. Ela parece ter a incumbência de cuidar da família, papel que, no formato freudiano de núcleo familiar, caberia à mãe. É da irmã de Neto a ideia de interná-lo e é "graças" a ela que Neto é levado a uma instituição considerada de elevada qualidade e respeito, em função dos contatos que ela possuía na empresa onde trabalhava. Os pais são agradecidos à filha por esta preocupação.

Trazer outras obras para a análise deste cenário sobre a família pode vir a contribuir para o entendimento mais aprofundado do relacionamento entre as personagens. Nesta perspectiva, é possível resgatar, por exemplo, as concepções de Kafka (2006) e Xavier (2010) sobre as experiências amorosas dos protagonistas de *Carta ao pai* e *Lavoura arcaica*. Nesta perspectiva, *Canto dos malditos* e *Bicho de sete cabeças* não consideram, com a mesma intensidade dessas duas obras, as mulheres amadas por seus protagonistas. Austry e Neto conduzem, apenas, relações superficiais, despretensiosas e passageiras. A carta de Kafka foi redigida a partir da

recusa do pai em aceitar o relacionamento do filho com Julie e sua decisão pelo casamento. Já em *Lavoura arcaica,* a transgressão do protagonista é a união clandestina com Ana. Mesmo o livro de Kafka tendo sido apontado pelo roteirista, Luis Bolognesi, como inspiração para construir o roteiro de *Bicho de sete cabeças*, não é possível identificar este aspecto na obra fílmica; uma opção do "contador de histórias", responsável pela "arte cirúrgica", na concepção apropriada por Hutcheon (2006). No filme não há, por exemplo, um conflito gerado pelas relações amorosas de Neto, bem como não há indicação de problemas ligados ao aspecto profissional, como em *Carta ao pai,* que explicita o problema das expectativas de que o filho deveria seguir a tradição da família e assumir os negócios da família em uma loja.

Nas cenas cotidianas das famílias "chefiadas" por Wilson e Israel, parece ser possível identificar uma rotina que tende a pormenorizar aspectos relevantes deste núcleo, como o diálogo pai-mãe-cônjuges-filhos-irmãos. À mesa do café da manhã, silêncio e entre-olhares. A mãe fuma e bebe café num copo de vidro, o pai lê as notícias no jornal e a irmã chega com uma torta para incrementar o desjejum. Acompanhado de uma amiga, Neto engole café com torta e tenta sair o mais rápido possível daquele momento de encontro familiar, onde cada um – isoladamente – (re)vive seu cotidiano, suas banalidades e trivialidades. "Em se tratando das artes visuais, nada como o cinema para dar potência e visibilidade ao cotidiano" (FISCHER, 2009, p. 12).

Bicho de sete cabeças segue uma tendência observada na contemporaneidade do cinema brasileiro a respeito de produções que tratam do cotidiano, em menor ou maior profundidade. Para Fischer, "influência, talvez, de um país que cada vez mais se mostra lá fora com sua face mais de dentro, e que se externaliza por intermédio do voltar-se para suas interioridades". (FISCHER, 2009, p.12)

Frame de cena de *Bicho de sete cabecas*

Vernet fala do funcionamento social da instituição cinematográfica, distinguindo a representação social como objeto de estudo. Para o autor, o cinema é concebido como o veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma. "A tipologia de um personagem ou de uma série de personagens pode ser considerada representativa não apenas de um período do cinema como também de um período da sociedade". (VERNET, 1995, p. 98)

Austry e seus amigos conversam nas escadarias da escola, em Curitiba; Neto e Lobo percorrem de ônibus a estrada para Santos; a mãe lava a louça; o pai leva o filho ao jogo de futebol; ambulantes oferecem suas mercadorias na praia; sentada na lanchonete uma moça observa a rua; Austry dorme na praia tal como Neto; pais e filhos brigam, mães sofrem por seus filhos. São cenas que se ocupam do cotidiano e da trivialidade. Cenas urbanas que poderiam ocorrer em qualquer tempo, com qualquer pessoa e em qualquer lugar. Uma sucessão de momentos, sem alardes, que podem concretizar o que Fischer denomina de "cinema do cotidiano", no qual

> (..) o foco predominante seria dirigido à problemática da cotidianidade, daquilo que se repete, que é reiterado no escoar dos dias e não ao caráter de extraordinariedade de um ponto ou passagem específicos na história da personagem. (FISCHER, 2009, p. 23)

Depois de mais uma discussão com o pai, Neto ganha as ruas da cidade. Foge do pai, da casa, da família e sai em busca de uma nova aventura. Neto tem pressa e é a rua que pode lhe dar a dinâmica de que precisa. Entre o movimento dos carros e dos pedestres, a personagem dribla o trânsito, buscando passagem. Na rua, Austry e Neto encontram aventuras e enfrentam desafios. Ambos parecem ver num lugar público a possibilidade de viverem suas individualidades.

> Também a rua, por seu turno, enquanto espaço público e lugar privilegiado de circulação e troca, diversidade e reconhecimento e construção de sociabilidades, é fatalmente recorrente. É aí, justamente, quando a rua toma conta da tela, que se insinua a possibilidade de construção de um espaço doméstico renovado, de uma casa redimensionada (...) a figura da rua, na medida em que funciona como possibilidade alternativa em relação ao estado de confinamento sugerida pela intramuros dos limites da casa, se torna preponderante, conquista lugar privilegiado e assume papel significativo. (FISCHER, 2009, p. 29-45)

3.3 – CENÁRIOS URBANOS

Como anteriormente observado, o cotidiano é o espaço no qual se manifesta o rotineiro "ou aquilo que aparentemente se apresenta como banal, trivial e repetitivo." (FISCHER, 2010, p. 144) Nos cenários urbanos podem ser encontradas as rotinas de personagens, uma família nuclear freudiana, a classe média e o cinema do cotidiano, no qual a questão do *lugar* adquire especial importância. É possível, por exemplo,

identificar situações em que as personagens podem estar em um lugar estranho e incomum às suas rotinas, mas sem desconforto significativo. Ou, permanecerem em locais usualmente (re)conhecidos e, ainda assim, parecerem desconfortáveis; por isso, tendem a mudar suas condições frente ao espaço ocupado, fazendo dele um não-lugar. Neto, em casa, é um estranho; ele próprio está na condição de desconforto. Não se adequa ao espaço familiar coletivo, apesar de morar na mesma casa, utilizar os mesmos espaços e dividir lugares comuns. Embora sua identidade esteja arraigada ao lugar, ele não se mostra confortável ali.

Neto não se identifica com os espaços ocupados por sua família. Seu quarto parece ser seu refúgio, um local onde ele cria sua identidade. Fora dali, apenas a rua pode fortalecer suas características identitárias, porque lhe permite ter a liberdade que, em casa, o pai cerceia.

No desenvolvimento desta perspectiva, há que lembrar aquilo que Marc Augé chama de não-lugar:

> Lugares que não permitem criar identidade, que se constituem como espaços de anonimato no cotidiano; espaços que não detém história; não articulam teias de relações; e não desenvolvem processos identitários próprios; campos abertos a movimentações(...) Enquanto a noção de não lugar relaciona-se ao estar de passagem, ao não pertencer.(AUGÉ, 2010)

O manicômio pode ser entendido também como o não-lugar de Austry e Neto. Lá eles perderam suas identidades e a memória de seus rastros; estavam de passagem para tratamento num lugar que não lhes pertencia. Todavia, numa observação mais aprofundada pode ser creditada outra análise a este entendimento: após encerrarem o período de internação, Austry e Neto têm grande dificuldade de se restabelecerem na sociedade e em família. Em busca de uma nova "cura" os pais decidem acatar o pedido dos filhos e os reencaminham para o manicômio, que lhes pertence enquanto modelo de referência.

Em *Bicho de sete cabeças*, a definição de entre-lugar também pode ser trazida à presente análise, em função de configurar-se como os espaços ocupados por Neto

enquanto personagem que transita por diferentes cenários, sem pertencer a nenhum deles, sempre em desalinho com o espaço em uso. Exemplo desta situação é a cena em que Neto, desnorteado, perambula pelas ruas durante uma crise de abstinência, após passar por um momento de estresse no trabalho.

Os protagonistas Austry e Neto preenchem as condições para ocuparem aqueles ambientes, mas não são parte deles; estão deslocados. A escola não lhes atrai, o emprego não lhes causa prazer, suas famílias e suas casas lhes parecem estranhas. Não há, aparentemente, lugar para os protagonistas em nenhuma dessas instâncias.

Fischer, apoiada em Augé, destaca a noção de entre-lugar, afirmando que entre-lugares configuram-se como espaços de negociação e afirmam-se como movimento de figuras complexas, ambíguas e multifacetadas e caracterizam-se pelo interstício, pela fenda, pela brecha. "Entre-lugar completa o pertencer a dois ou mais lugares, o mais posicionado entre duas ou mais situações" (FISCHER, 2010, p. 147).

No percurso desta análise, Neto estaria "entre dois lugares". Primeiramente, ao ser avaliada sua condição desconectada do seu mundo familiar, é possível imprimir à personagem potencial indicação de estar em não-lugar. Este se entende como uma sensação, neste caso, de desconforto. A mesa posta no café da manhã não lhe parece atraente e nem acolhedora, o passeio de carro com o pai para assistir ao jogo de futebol, a escola implicam situações, lugares que lhe causam o sentimento de não pertencimento. Aquela é a sua família, aquela é a sua escola, porém, não são ambientes aos quais se encaixe.

O "outro lugar" referido anteriormente pode ser encontrado especialmente em uma passagem, representada tanto no livro de Carrano quanto no filme de Bodanzky: após percorrer diversas instituições em busca de tratamento, o protagonista pede à família para retornar ao manicômio, o seu "entre-lugar". A última definição que se pode dar do local é chamá-lo de *lar*. Mas é neste ambiente que Austry e Neto encontraram, em última análise, alguma espécie de conforto – por mais estranho que isso possa aparecer.

A possibilidade de Austry e Neto ocuparem duas condições (não-lugar e entre-lugar) tende a revelar-se como plausível, em função das diferentes expectativas que ambos projetam sobre suas vidas. Em casa, na escola e, mais tarde no trabalho, há a experiência da sensação de desencaixe, apesar de serem ambientes que, aparentemente, lhes trariam certo acolhimento. No manicômio, entre os internos, onde foram obrigados a passar pelo doloroso processo de "cura", Austry e Neto, aparentemente, demonstram conforto e sensação de pertencimento àquele lugar; prova disso são os pedidos de ambos para que seus pais os internem novamente nos hospitais.

Austry e Neto ocupam, parece, um espaço que poderia ser considerado como híbrido: não-lugar e entre-lugar, paralelamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um olhar mais aprofundado sobre o processo de adaptação fílmica revela considerações pertinentes sobre os percursos trilhados pelos "contadores de histórias", com define Linda Hutcheon. As escolhas feitas ao longo da (re)criação de uma obra fílmica adaptada seguem os estilos de diretores e roteiristas que buscam (re)contar histórias a partir de impressões próprias e apropriadas de cenários externos (a casa, a família, a rua, a escola, o trabalho, entre outros). No presente trabalho, apresentamos a diretora de *Bicho de sete cabeças,* Laís Bodanzky e o roteirista do filme, Luis Bolognesi, como estes "contadores de histórias", responsáveis pela "arte cirúrgica" de transformar as páginas do livro *Canto dos malditos*, de Austregésilo Carrano Bueno, em imagens e sons sem, obviamente, a pretensão de copiá-lo.

O estabelecimento de diálogos entre os dois suportes possibilitou uma diversidade de análises sobre variados pontos. Autores dedicados aos temas propostos nesta pesquisa auxiliaram no entendimento e na argumentação acerca, por exemplo, do dialogismo e da intertextualidade arraigados no processo de adaptação.

A exploração de determinadas cenas foram os meios encontrados para enriquecer o presente estudo, usando conceitos pertinentes e contando com o precioso apoio de autores como Mikhail Bakhtin, André Bazin, Robert Stam, David Bordwell, Linda Hutcheon, José Luiz Fiorin e Ismail Xavier para falar sobre adaptação e intertextualidade; Raymond Bellour, Jaques Aumont, Arlindo Machado, André Parente e Denise Guimarães para tratar do efeito-vídeo e do hibridismo aplicados no cinema; Luis Buñuel, Tomás Gutiérrez Alea, Christian Metz e Marc Vernet sobre o "real"; Immanel Kant e Luc Ferry para abordar o aspecto do belo em cena; Marc Augé e estudos de Sandra Fischer para entender o lugar ocupado por aqueles jovens enquanto elementos que não pertencem a nenhum lugar, desconectados de espaços, em permanente desconforto, apesar de apresentarem atribuições para se encaixarem perfeitamente nesteslugares.

Apresentamos a adaptação fílmica como um lugar de passagem, em que são exibidas as escolhas do diretor/roterista e no qual ideias reproduzidas no livro revestem-se de pluralidade visual nas telas da intertextualidade. Um lugar que permite o surgimento de um provável produto híbrido resultante da intertextualidade e do encontro da obra original e sua adaptação.

Procurou-se unir os embasamentos teóricos acerca da adaptação fílmica de forma a identificar conceitos, comparar definições e distinguir aproximações e distanciamentos entre o livro e o filme analisados. Foi possível, desta maneira, observar os efeitos produzidos por este "trânsito de informações" em ambas as formas de expressão – com ênfase no entendimento da figura do pai como o elemento de maior importância na transposição do discurso.

Foi estimulante e profícuo ter como objetos de análise o livro *Canto dos malditos* e o filme *Bicho de sete cabeças*. Na busca bibliográfica realizada ao longo deste trabalho não foi encontrado estudo semelhante que comparasse ambas as obras à luz da adaptação, da intertextualidade e demais aspectos manifestados nas análises de determinadas cenas.

A personagem principal – um jovem de classe média, filho "desconectado" da família, internado em uma instituição psiquiátrica – sofreu transformações psicológicas e em sua própria imagem ao longo da história. Laís Bodanzky também promoveu transformações no enredo original, traduzidas por meio do dialogismo e da intertextualidade presentes na adaptação.

No presente trabalho o foco recaiu essencialmente sobre o exame a respeito de como a figura paterna é exibida em cada obra analisada. A hipótese inicial – que veio a ser confirmada – foi a de que este elemento consistia no ponto de maior distanciamento entre as obras literária e fílmica.

Declaradamente inspirado no livro *Carta ao pai,* de Franz Kafka, o filme de Bodanzky aproveitou-se da problemática da figura paterna para construir no filme a relação pai-filho de forma a estabelecer um novo olhar sobre a história original escrita

por Carrano. *Carta ao pai* revelou-se como importante fonte para o entendimento desta relação, bem como da trajetória percorrida pelas personagens.

No filme são identificados pontos que se aproximam e outros que se distanciam da história retratada no livro-diário de Carrano, escrito na Curitiba dos anos de 1970, cenário em que ocorrem boa parte de suas aventuras e desagruras. A figura paterna é a que representa o maior distanciamento. Austry só a menciona por volta da página 80, quase no final de seu livro-diário. Em *Bicho de sete cabeças,* porém, a primeira palavra que o espectador ouve é "pai" e a primeira personagem que se apresenta é de Wilson – pai de Neto –, lendo a carta escrita pelo filho, culpando-o por todas as mazelas e desventuras ocorridas em sua vida.

As situações que desvelam e revelam a presença da figura paterna são marcantemente controversas em ambas as obras: cada uma trata a personagem de maneira diferente e particularizada. A relação pai-filho descrita por Carrano não teve no filme *Bicho de sete cabeças* o mesmo delineamento. Em virtude desta escolha de Bodanzky, é possível dizer que temos os "mesmos filhos" submetidos a "diferentes pais".

A vida de Neto e a vida de Austry foram retratadas de forma relativamente semelhante em ambas as obras. No livro e no filme, a família era fonte de significativo desconforto; a escola e o trabalho não atraíam; as relações amorosas eram superficiais; e o relacionamento com o pai foi repleto de intolerância, angústia e ódio. Wilson (o pai de Neto) e Israel (o pai de Austry), apesar de tomarem as mesmas atitudes perante seus filhos e de ocuparem os mesmos lugares dentro do núcleo familiar, foram construídos e apresentados de forma diversa, de maneira que a dimensão da importância de cada um foi peculiar e diferenciada em cada história: o valor atribuído a Wilson não foi o mesmo conferido a Israel. Wilson foi o motivador da história vivida por Neto. Israel foi, junto com Austry, uma das vítimas desta mesma história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBOTT, H. *The cambridge introduction to narrative.* Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

ALEA, T. *Dialética do espectador.* São Paulo: Summus, 1984.

ARAUJO, D. *Imagens revisitadas*: ensaios sobre a estética da hipervenção. Porto Alegre: Sulina, 2007.

AUGÉ, M. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Campinas: Papirus, 2010.

AUMONT, J. *A estética do filme.* Campinas: Papirus, 1995.

_____. *A imagem.* Campinas: Papirus, 2001.

AVANCINI, A. *A fotografia como pedra angular.* In: MEDEIROS, F (org). *Salve o cinema*: leitura da linguagem cinematográfica. Joinville: Editora da Univille, 2011.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BAZIN, A. *O cinema*: Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1981.

BELLOUR, R. *Entre imagens*. Campinas: Papirus, 1997.

BENTES, I. *Lina Chamie Laís Bodanzky*: o buraco do espelho como um pomar às avessas aqui dentro do lado de fora. Cinemais Revista de cinema e outras questões audiovisuais n.14, julho/agosto 2000, p. 7-42.

BLIKSTEIN, I. *Intertextualidade e polifonia:* o discurso do plano "Brasil novo". In: FIORIN, J. (org). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BORDWELL, D. *O cinema clássico hollywoodiano:* normas e princípios narrativos. In: RAMOS, F. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema* - Vol II - Documentário e Narrativa Ficcional. São Paulo: Editora Senac, 2005.

_____. *Narration in the Fiction Film.* Madison: University of Wisconsin Press, 1985

BRAIT, B. *As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso*. In: FIORIN, J. (org). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BRITO, J. B. *Literatura, cinema, adaptação*. João Pessoa: Graphos, ano I, n. 2, 1995.

BUENO, A.C. *Canto dos malditos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

BUÑUEL, L. *Cinema:* instrumento de poesia. In: XAVIER, I. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 333-337.

COVALESKI, R. *Cinema, publicidade, interfaces*. Curitiba: Maxi Editora, 2009.

CUNHA, R. *O poético no cinema:* olhares inquietos. In: MEDEIROS, F (org). *Salve o cinema II*: leitura da linguagem cinematográfica. Joinville: Editora da Univille, 2011.

DELEUZE, G. *Cinema*: a imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DOANE, M. A. *A voz no cinema*: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, I. *A experiência do cinema*. Rio de janeiro: Graal, 1983, p. 455-457.

FERRY, L. *Kant*: uma leitura das três "Críticas". Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

FIORIN, J. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 2002.

_____. *Polifonia textual e discursiva*. In: FIORIN, J. (org). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FISCHER. S. *Cotidianos no cinema brasileiro contemporâneo*: Imagens da família, da casa e da rua. Porto Alegre: Editoraplus Org, 2009.

_____. *Deslugar e deslocamento em O Palhaço*: imagens de transe e trânsito. *Interin*, n. 2. Curitiba: PPGCL/UTP, 2011.

_____. *Pai e filha, Não por acaso*: cotidiano, lugar e deslugar. *Significação*, n. 34, 2011.

GUIMARÃES, D. A. D. *Inscrições renascentistas sob a "pele" barroca*: uma leitura de Prospero´s Book, de Greenaway. In: ARAÚJO, D. e BARBOSA, M. (orgs). *Imagíbrida:* Comunicação, imagem e hibridação. Porto Alegre: Editora Plus, 2008.

_____. *O hibridismo do cinema contemporâneo*. Revista Contracampo n.13, Niterói: UFF, 2005.

GUMBRECHT, H. U. *Pequenas crises*: experiência estética nos mundos cotidianos. In: GUIMARÃES, C.; LEAL, B.S. & MENDONÇA, C. C. (orgs.) *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HUTCHEON, L. *A theory of adaptation*. EUA: Routledge, 2006.

KAFKA, F. *Carta ao pai*. Porto Alegre: L&PM, 2006

KANT, I. *Crítica da faculdade de julgar.* São Paulo: Ícone, 2009.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise.* São Paulo: Perspectiva, 1974.

MACHADO, A. *A arte do vídeo.* São Paulo: Brasiliense. 3ª edição, 1995.

MACIEL, K. *A última imagem.* In: PARENTE, A. *Imagem-máquina*. Rio de Janeiro: Ed. 35, 1996, p. 253.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.

METZ, C. *Linguagem e cinema.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

MODRO, N. *Literatura e cinema*: artes complementares. In: MEDEIROS, F (org). *Salve o cinema*: leitura da linguagem cinematográfica. Joinville: Editora da Univille, 2011.

MORAES, T. *Aspectos da linguagem do cinema.* In: MEDEIROS, F (org). *Salve o cinema*: leitura da linguagem cinematográfica. Joinville: Editora da Univille, 2011.

MULVEY, L. *Prazer visual e cinema narrativo*. In: XAVIER, I. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

NASCIMENTO, G. *A intertextualidade em atos de comunicação*. São Paulo: Annablume, 2006.

PARENTE, A. (Org). *Imagem-máquina*. A era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

PARRET, H. *A estética da comunicação*: além da pragmática. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1997.

PELLEGRINI, T. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PUCCI JR, R. *A proposta realista no cinema de arte*: o caso de 'As amorosas'. *Significação*, nº 14: Annablume Editora, 2000, p. 41– 61.

RAMOS, F. (Org). *Teoria contemporânea do cinema* – Vol.2 – Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora Senae, 2005.

SABOURAUD, F. *La adaptación*. Barcelona: Paidós, 2010

SANTAELLA, L. *Comunicação e pesquisa*: projetos para mestrado e doutorado. São Paulo: Hacker Editoras, 2001.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus, 2003.

TALON-HUGON, C. *A estética*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2009.

VERNET, M. *Cinema e narração.* In: AUMONT, J. *A estética do filme.* Campinas: Papirus, 1995.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

_____. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/ Embrafilme, 1983.

_____. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *A tradição da fazenda-autarquia (Lavoura arcaica) e a dinâmica da cidade-mundo (Estorvo)*: desejo incestuoso e regressão em dois cenários do desastre. Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Cuestiones del tiempo presente, 2010. URL: <htpp://nuevomundo.revues.org/58360> Acessado em 29 de fevereiro de 2012.

REFERÊNCIAS DA *INTERNET*

<http://www.revistadacultura.com.br:8090/revista/rc15/index2.asp?page=especial> Acessado em 26 de agosto de 2011

<http://revistacontemporartes.blogspot.com/2010/11/as-melhores-coisas-do-mundo.html> Acessado em 26 de agosto de 2011

<http://www.bichodesetecabecas.com.br/roteiro/canto.htm> Acessado em 26 de agosto de 2011

<http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2002/09/35945.shtml>Acessado em 26 de agosto de 2011

<http://cinefilapornatureza.blogspot.com/2007/11/lendo-canto-dos-malditos.html> Acessado em 26 de agosto de 2011

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Austreg%C3%A9silo_Carrano_Bueno> Acessado em 26 de agosto de 2011

<http://palavrastodaspalavras.wordpress.com/2008/05/28/morreu-carrano-o-autor-de-canto-dos-malditos-que-originou-o-filme-bicho-de-sete-cabecas> Acessado em 26 de agosto de 2011

<http://marcelobulgarelli.blogspot.com/2007/03/canto-dos-malditos-alm-dos-hospcios.html> Acessado em 26 de agosto de 2011

<http://www.tranzine.com.br/10/canto_malditos.htm> Acessado em 26 de agosto de 2011

<http://www.srosset.com.br/resenhas/canto_dos_malditos.html> Acessado em 26 de agosto de 2011

<http://www.cele.org.br/nocantodosmalditos.html> Acessado em 26 de agosto de 2011

<http://mirante.110mb.com/3ed/291120077.pdf> Acessado em 26 de agosto de 2011

<http://www.abrapso.org.br/siteprincipal/anexos/AnaisXIVENA/conteudo/pdf/trab_completo_128.pdf> Acessado em 26 de agosto de 2011

<http://www.opovo.com.br/www/opovo/cienciaesaude/626357.html>Acessado em 26 de agosto de 2011

<http://www.inverso.org.br/index.php/content/view/14135.html> Acessado em 26 de agosto de 2011

<http://pron.com.br/editoria/cidades/news/15747/?noticia=CONTINUA+IMPASSE+SOBRE+O+CANTO+DOS+MALDITOS> Acessado em 26 de agosto de 2011

<http://www.revistaforum.com.br/conteudo/detalhe_noticia.php?codNoticia=3061> Acessado em 26 de agosto de 2011

<http://www.usp.br/siicusp/Resumos/14Siicusp/3441.pdf>Acessado em 26 de agosto de 2011

<http://mateusbrandodesouza.blogspot.com/2010/07/o-canto-dos-malditos.html> Acessado em 26 de agosto de 2011

FILMOGRAFIA

BODANZKY, L. *Bicho de sete cabeças*. Columbia TriStar, 2001.

CARVALHO, L.F, *Lavoura arcaica*. VideoFilmes, 2001.

GUERRA, R. *Estorvo*. Sky Light Cinema, D&D Audiovisuais e ICAIC, 2000.