

**QUANTO DE *CANTO DOS MALDITOS*, A AUTOBIOGRAFIA QUE
ALAVANCOU A REFORMA PSIQUIÁTRICA NO BRASIL, HÁ EM
*BICHO DE SETE CABEÇAS***

**HOW MUCH OF *CANTO DOS MALDITOS*, THE AUTOBIOGRAPHY
THAT LEVERAGED THE PSYCHIATRIC REFORM IN BRAZIL,
EXISTS IN *BICHO DE SETE CABEÇAS***

Yls Rabelo Câmara¹
Yzy Maria Rabelo Câmara²

Resumo: Neste artigo, uma pesquisa bibliográfica, mostramos um paralelo entre o livro *Canto dos Malditos* – a autobiografia de Austregésilo Carrano Bueno, a única e polêmica obra deste autor que ajudou a instaurar a Reforma Psiquiátrica no Brasil – e sua adaptação para o cinema sob o título *Bicho de Sete Cabeças*, um de nossos filmes mais premiados. Primeiramente apresentamos a obra de Bueno; em seguida, comparamos as muitas coincidências e poucas divergências entre o texto-fonte e o filme e, por último, fazemos uma análise da transposição midiática (RAJEWSKY, 2012) e intersemiótica (CLÜVER, 2006) entre as duas artes. Concluímos que este é um dos casos nos quais a adaptação fílmica de uma obra escrita é feita de maneira a se manter o diálogo entre ambas preservado, respeitando o teor de veracidade e o limite aceitável de licenças poéticas que transposições midiáticas podem e/ou devem manter, como o foi neste caso.

Palavras-chave: Transposição Midiática; Intermedialidade; Diálogo entre Mídias; Reforma Psiquiátrica no Brasil.

Abstract: In this article, a bibliographic survey, we show a parallel between the book *Canto dos Malditos* – Austregésilo Carrano Bueno's autobiography, the only and controversial work written by this author who helped to establish the Psychiatric Reform in Brazil – and its adaptation for the cinema under the title *Bicho de Sete Cabeças*, one of our most awarded films. Firstly, we present Bueno's work; then we compare the many coincidences and few divergences between the source text and the film and, finally, we make an analysis of the mediatic (RAJEWSKY, 2012) and intersemiotic (CLÜVER, 2006) transposition between the two arts. We conclude that this is one of the cases in which the film adaptation of a book is done in such a way as to keep the dialogue between both preserved, respecting veracity and the acceptable limit of poetic licenses that media transpositions can and/or must maintain, as it was in this case.

Keywords: Media Transposition; Intermediality; Dialogue between Media; Psychiatric Reform in Brazil.

Introdução

Neste artigo, tratamos das aproximações e afastamentos que existem entre a autobiografia-denúncia de Austregésilo Carrano Bueno, *Canto dos Malditos* (1990), e sua adaptação para o cinema

¹ Doutora em *Filologia Inglesa* pela Universidad de Santiago de Compostela. E-mail: ylscamara@hotmail.com.

² Doutoranda em *Psicología Social* na Universidad Argentina John F. Kennedy. E-mail: yzycamara@gmail.com.

por Luiz Bolognesi (roteirista) e Laís Bodanzky (diretora), resultando no premiado filme *Bicho de Sete Cabeças* (2001). Apesar do sucesso deste último, tido como um dos melhores de nossa cinemateca, o texto-fonte sobre o qual foi roteirizado não é uma obra canônica nem conhecida pelo grande público. Ao contrário: até há pouco, havia sido maldita, proscrita e perseguida, e seu autor, obnubilado e silenciado – mau grado seu.

Almejamos, portanto, por este meio, trazer esse livro para mais perto da ótica acadêmica, colocando-o em paralelo com a obra fílmica dele resultante e apontando as semelhanças e diferenças entre ambos, em um levantamento bibliográfico fruto de uma pesquisa básica, de abordagem qualitativa e de objetivo exploratório.

Para isso, primeiramente apresentamos o *magnum opus* de Bueno, para em um segundo momento, analisarmos as congruências e as incongruências que existem entre ele e o filme que o tem como inspiração para o roteiro, analisando, em igual medida, a intermedialidade e a transposição intersemiótica que se deu entre *Canto dos Malditos* e *Bicho de Sete Cabeças*.

1 Marco teórico

1.1 *Canto dos Malditos*: de obra rechaçada a inspiração para um filme de sucesso

Austregésilo Carrano Bueno, autor de *Canto dos Malditos*, foi um escritor, ator e dramaturgo paranaense que sofreu fortes sequelas físicas – e principalmente mentais e emocionais – devido a internações psiquiátricas indevidas. Sua entrada nos “chiqueiros psiquiátricos” (*lui-même*) deu-se em 1974. Naquele contexto ditatorial, a saúde mental estava majoritariamente a cargo não de instituições públicas, mas de hospitais privados, conveniados pelo governo militar – o que promoveu uma infundável e comprovada fonte de corrupção e lavagem de dinheiro de ambas as partes.

Para além disso, de acordo com Bueno (2004), segundo dados do Ministério da Saúde, entre as décadas de 1970 e 1990, ocorreram aproximadamente seiscentas mil internações anuais de pacientes em instituições psiquiátricas no Brasil; a média de mortes nesses recintos era da ordem de quinze a vinte mil por ano. Não somente a quantidade de internações, mas também a de mortos advindos delas, apesar de nos causar estranheza hoje, não eram vistas sob tanta suspeita naqueles idos anteriores à reforma psiquiátrica e à humanização do trato com a doença mental em nosso país.

Bueno, que em 1974 era um jovem de dezessete anos e tinha um comportamento interpretado como rebelde para os padrões morais da época, certa feita surpreendeu o pai ao deixar cair, por displicência, um cigarro de maconha de sua mochila. Desolado, julgando que seu filho estava viciado em drogas, o pai o internou em uma instituição psiquiátrica por acreditar que somente assim o rapaz poderia ser tratado, uma vez que esse era o único recurso terapêutico existente naquele momento no Brasil para lidar com a dependência química.

Àquela primeira internação somaram-se muitas outras. No decurso delas, Bueno passou a conviver, mau grado seu, com o horror ao qual eram submetidos os portadores de transtornos mentais graves naqueles ambientes impregnados de insalubridade: descaso e despreparo profissional; uso indevido e excessivo de tratamento eletroconvulsoterápico (popularmente conhecido como tratamento de choque ou E.C.T.); abusos e maus-tratos físicos e psicológicos, ademais da invisibilidade social da loucura e do conseqüente abandono dos pacientes por seus familiares (ARBEX, 2013).

A cada nova internação, Austregésilo tornava-se mais hostil por ser insubmisso às terapêuticas e por não se considerar doente mental e nem dependente químico que demandasse isolamento manicomial. Tal comportamento reforçou sua permanência institucional e foi dessa forma que ficou dos dezessete aos vinte e um anos transitando entre instituições de saúde mental

do Paraná e do Rio de Janeiro (BUENO, 2004). Convivendo com a insanidade, denominava de “malditos” os pacientes psicóticos crônicos, severos e persistentes de seu entorno e abominava o local onde os mesmos estavam instalados por serem ambientes não higienizados. Mostrava-se indignado com o tratamento desumano e com a indiferença profissional aos quais eram submetidos tais pacientes, ao mesmo tempo que era intolerante à sua interação com os mesmos.

Seu comportamento indócil resultou em punições para que aderisse ao tratamento. Como estratégia clínica para mantê-lo sob controle, o jovem recebeu vinte e uma aplicações de E.C.T., que consiste na aplicação de choques de pequenas voltagens nas têmporas do paciente por alguns segundos, conforme Dalgarrondo (2018). Almeja-se, com isso, que seja provocada uma estimulação neuronal a partir de uma convulsão induzida, que por sua vez altera os sistemas nervosos periférico e central e ativa o sistema nervoso autônomo, aumentando a produção hormonal e de neurotransmissores. Hoje, essa prática é realizada em um centro cirúrgico, com o cuidado que lhe é devido, mas naquele tempo, servia como elemento coercivo – muito mais do que terapêutico.

Muitas vezes, quando das visitas de familiares que recebia, Austregésilo os informou sobre os constantes abusos que sofria, mas suas palavras caíam em descrédito. Implorava para ser levado para casa. Contudo, convenciam-se de que ali ele estava melhor assistido. Desesperançado por não ser compreendido e para evitar mais abusos físicos e psicológicos contra si, Bueno decidiu dar cabo de sua vida, ateando fogo em sua cela. Esse ato extremo fez com que sua família despertasse para o seu sofrimento e, a partir de então, não foi mais internado, passando a fazer os tratamentos em casa. Apesar de não mais voltar às internações frequentes, nunca conseguiu libertar-se desse passado nem do perene sentimento de ter sido injustiçado por seus familiares diretos, pelos profissionais dos hospitais psiquiátricos pelos quais passou e pelo sistema manicomial que o vitimou (BUENO, 2004).

De todos os tratamentos recebidos nos três anos de internações consecutivas, a E.C.T. foi o mais marcante para ele e o que fez com que decidisse retratar os “malditos” em sua autobiografia, com o fito de que sua denúncia ganhasse projeção e chegasse a ser socialmente debatida. Era uma pretensão “despretensiosa”, que nem de longe projetava ter o alcance que teve: *Canto dos Malditos* promoveu um impacto social tão forte que contribuiu para com o processo de sedimentação da Reforma Psiquiátrica em nosso país e transformou seu autor no principal militante do movimento pela Luta Antimanicomial em terras brasileiras.

A relevância dessa obra deve-se, sobremaneira, à coragem de Bueno em não somente denunciar, mas em delatar nominalmente os profissionais que provocavam os erros de diagnóstico e de tratamento que o vitimaram, assim como todas as violências físicas e psicológicas às quais ele e os outros usuários de instituições psiquiátricas foram submetidos naquele contexto. A partir da bombástica publicação desse livro, a realidade obscura dos manicômios, até então desconhecida do público, veio à tona e chocou o país. Ao haver vivenciado a dramática realidade dentro de hospitais mentais por anos, sua delação ganhou a atenção da mídia e encorajou Bueno a mover uma ação indenizatória contra os médicos acusados por ele no livro. Infelizmente, em contrapartida, ele foi igualmente condenado a pagar, no ano de 1998, a vultuosa soma de sessenta mil reais por danos morais aos profissionais que se sentiram lesados por suas acusações.

A obra fora lançada em março de 1990, pela editora da Universidade Federal do Paraná, *Scientia et Labor*, e começou a ser perseguida já no mês seguinte, conforme Magno (2011). Cassada nove anos depois, já em plena democracia, foi retirada das livrarias devido ao *lobby* dos psiquiatras paranaenses. Incansável, Bueno passou a divulgar seu trabalho em eventos científicos na área da saúde, lançando sete edições a expensas próprias, uma vez que as punições que lhe impingiam só aumentavam sua força contestatória da permanência do sistema manicomial. Na luta pela liberação do livro, cruzou seu caminho com o da Luta Antimanicomial em São Paulo e com o da futura

diretora do filme *Bicho de Sete Cabeças*, Laís Bodanzky, que na época fazia parte de um grupo de pesquisa sobre a questão manicomial no Brasil e ficara impressionada com a história de Bueno.

O autor e militante lutava, desde os anos 1980, conforme Magno (2011), pela aprovação de um projeto de reforma psiquiátrica no Brasil, que foi aprovada em 10 de abril de 2001 pelo então Presidente Fernando Henrique Cardoso, e em 2003 o livro pôde voltar a ser comercializado. Mesmo diante do reconhecimento nacional de sua bravura e de sua luta contra o descaso e os maus-tratos aos quais eram submetidos os psicóticos crônicos e dependentes químicos em instituições manicomiais até certo momento de nossa História, as sequelas imateriais que o autor vivenciou nunca foram por ele ressignificadas: sua vida foi, de 1974 em diante, marcada pela amargura e pelo ressentimento que lhe minaram a saúde física e resultaram em uma neoplasia hepática.

Na Medicina Chinesa, o fígado é o órgão que processa a ira, a raiva. Este foi o alvo da doença que rapidamente repercutiria no corpo já fragilizado e na alma há muito combalida de nosso escritor. O ano de 2008 levou sua vida no dia 27 de maio, tendo ele apenas cinquenta e um anos, mas não calou a grandiosidade de seu feito: em muito devido à sua coragem e valentia, o cenário psiquiátrico no Brasil mudou, humanizando-se e abandonando práticas remotas que maltratavam e invisibilizavam os pacientes. Seu livro, tão duramente rechaçado pelo mercado editorial, foi transformado em filme em 2001, um dos mais premiados de nossa cinematoteca, sob o título de *Bicho de Sete Cabeça*, tendo sido decisivo para a instauração da Reforma Psiquiátrica no Brasil, motivo pelo qual Bueno foi homenageado pelo então Presidente Luiz Inácio Lula da Silva no ano de 2003 (MAGRIN, 2018).

Inspirada pela leitura que fizera de sua obra, a cineasta Laís Bodanzky convidou seu colega, o roteirista Luiz Bolognesi, para juntos conceberem essa obra intertextual, essa releitura de *Canto dos Malditos* denunciando uma realidade que, duas décadas depois dos fatos e após a queda da ditadura, seguia igualmente dramática: a incompreensão para com a saúde mental e os desmandos que a circundam. A intenção do filme era denunciar os maus tratos sofridos pelos usuários do sistema terciário de saúde e, para isso, valeu-se de uma história baseada em fatos reais e de uma linguagem seca para dar lugar de fala a um jovem que tivera uma dorida experiência em manicômios apenas por ter sido flagrado por seu pai com um cigarro de maconha em sua jaqueta – um verdadeiro bicho de sete cabeças se enxergarmos a preocupação desse pai pelas lentes de hoje.

Com o foco narrativo centrado na personagem Neto como o *alter ego* de Austregésilo, buscava-se, além dessa representatividade, mostrar o quão difícil pôde chegar a ser a convivência de gerações em conflito em plena ditadura militar nos anos de chumbo, ao apresentar membros de uma típica família de classe média baixa e que convivia sob o mesmo teto, mas não sob as mesmas perspectivas: um adolescente revoltado (querendo liberdade para viver as experiências que a juventude demanda), um pai repressor (aos moldes dos militares que acachapavam a liberdade de expressão de quem lhes estava à volta) e uma mãe permissiva, submissa e nervosa.

A primeira versão do filme foi escrita em 1997 e, em seguida, reescrita cinco vezes durante os dois anos seguintes, para ser aprovada por Bueno, em sua versão final, a poucos meses antes de ser rodada. Naquele momento, ele enfrentava tribunais, sendo processado e obrigado a pagar indenizações pela nódoa que impingira às pessoas citadas por ele em sua autobiografia incendiária. Acostumado a ser incompreendido desde cedo, mormente desde os dezessete anos, ele seguia na luta e defendendo os valores que acreditava, sem saber que sua saúde estava sendo pouco a pouco implodida e que dentro de uma década estaria morto.

A seguir analisamos algumas das congruências e incongruências mais destacadas quando postas em paralelo às trajetórias da personagem real da obra literária, Bueno, e da personagem fictícia da obra fílmica, Neto.

2 Resultados e discussão

2.1 O diálogo entre o livro e o filme: coincidências e licenças poéticas

Bicho de Sete Cabeças ganhou cinquenta e três nomeações de prêmios nacionais e internacionais e é tido como um de nossos cem melhores filmes produzidos até o presente momento³. A intenção inicial da diretora e do roteirista foi mostrar a injustiça cometida contra Wilson de Sousa Neto, o Neto ou Netinho (Rodrigo Santoro, no papel de Bueno), um jovem secundarista suburbano e rebelde de dezessete anos, que fora internado pelo pai em um manicômio, em 1974, por haver sido pego com um cigarro de maconha. Para além do tabu em relação ao uso de entorpecentes no Brasil daquele momento, está a questão da má relação mantida entre pai e filho, cuja falta de diálogo resultou em uma ferida narcísica no protagonista que jamais seria sanada e que, ao final, na vida real, o levaria à morte.

Como é de praxe nas obras literárias levadas às telas de cinema, a história de Bueno, representada pela personagem Neto, tanto coincide como se distancia da verdade em distintos momentos da trama por uma questão de adaptação. Esse foi o grande desafio de Laís Bodanzky e de Luiz Bolognesi: manter fidelidade à única e definitiva obra de Bueno, como uma homenagem à sua autobiografia-denúncia banida, bandida, maldita, marginal e perseguida. Contudo, por mais cuidado que se tenha tido, um ou outro detalhe não se encaixa com o exposto no livro, mas tampouco prejudica o enredo ou compromete a mensagem que o mesmo transmite.

Nas muitas coincidências entre o livro e o filme, temos a personagem principal, que no filme é bem mais tímido e introvertido do que o carismático e verbalizado Austregésilo, no auge de sua explosão de hormônios, vivendo o contexto da atração por drogas ilícitas nos anos 1970, em um momento particular de nossa História, quando a ditadura calava a volição e despertava a curiosidade para o que era proibido:

Não éramos uma turma das drogas pesadas. Um ou outro, às vezes, experimentava o pico. Mas no geral ficávamos mesmo com as bolas, os xaropes e o fininho [...] Raramente pintava uns graminhos de coca, que a maioria cheirava. Nem seringa tínhamos. Eram tantas histórias, de alguém que se foi por overdose, que minha galera tinha o temor do pico. Além disso, ninguém trabalhava e a coca sempre foi cara... (BUENO, 2004, p. 13).

Como qualquer adolescente de sua idade, Bueno/Neto tinha problemas de relacionamento com os pais e preferia provar as novidades que advêm com essa fase de transição da infância para a vida adulta, ou seja: estar com os amigos, ir às festas com eles, beber, fumar, andar de skate, pichar muros, fumar maconha e namorar. No filme, Neto se encontra com os amigos em um galpão; na vida real, Bueno encontrava-se com os seus no “Foto” e assim os descrevia:

O foto tornara-se para nós um segundo lar, ou mais que um lar. Entre aquelas quatro paredes éramos nós mesmos. Sentíamos os astros do *rock*, reis dos malandros, super-homens, os cabeça-feitas. Éramos os melhores. Mil fantasias, um espaço só nosso. Um palco de sonhos e ilusões... (BUENO, 2004, p. 14).

Apesar de querer independência e encontrá-la, porque era insubordinado em casa, diferentemente do que poderíamos supor à primeira vista, Bueno era um bom aluno no Colégio Estadual do Paraná, o que o filme retrata como se não o fosse:

³ 16 de janeiro de 2023 (Nota das Autoras).

No colégio tudo corria bem. Eu, Issan e o Paulão fazíamos o terceirão, que era o científico e cursinho para o vestibular. Os agitos eram constantes mas não descuidávamos dos estudos. Nossas notas eram regulares e [...] era só manter a média e passar de ano sem ficar para a recuperação. [...] Continuava meus estudos. Era um porra-louca dentro dos colégios mas passava de ano. Nunca havia repetido. Meus estudos [...] eu os levava com seriedade, mesmo com todas as maluquices que fazíamos com as bolinhas e o fumo. (BUENO, 2004, p. 19).

No filme, vemos que Neto tem pai dominador e mãe permissiva. Filho do segundo casamento de seu pai, Neto tem uma irmã mais velha (que é quem consegue para ele a primeira internação psiquiátrica, mas esta personagem é fictícia, uma vez que o autor tinha apenas um irmão) e é considerado um garoto mimado por pai e filha. Em contrapartida, Bueno sofreu punições de seus pais na infância e tornou-se um jovem revoltado na adolescência:

Eu apanhava de minha mãe o suficiente em casa. Ela se concentrava muito em sua profissão de costureira e não permitia que eu a perturbasse. Até os doze ou treze anos fui muito vigiado, não tinha a liberdade de ser moleque. Isso me criou sérios problemas de relacionamento, prejudicando os meus estudos no ginásio. Eu era muito medroso, tinha medo de brigar [...] Cresci um adolescente revoltado como a maioria dos adolescentes de classe pobre. Vendo tudo, querendo tudo e não tendo nada. [...] Meus velhos assumiram uma atitude de passividade. Não ousavam prender-me em casa. Sabiam que eu iria agredi-los, não fisicamente, mas verbalmente. Não tinha, mais nenhum domínio sobre mim. (BUENO, 2004, p. 20).

Em um momento dado, Bueno/Neto decide sair de Curitiba e passar o mês de julho no Rio de Janeiro, tendo por companheiro de viagem um amigo, que no filme é um rapaz chamado Lobo. Sem dinheiro, no filme, ambos se juntam em uma orgia com homens homo afetivos em um hotel e Neto foge ao dar-se conta do porquê estava ali. No livro, Bueno os conhece em um bar e tem a mesma reação ao saber das intenções dos homens que ali estavam:

Nas férias de julho, fui convidado por um amigo a conhecer o Rio. [...] Chegamos em um barzinho do outro lado da galeria. Meu amigo logo achou quatro conhecidos sentados numa das mesas e apresentou-me. Eram bichas. [...] Virei as costas e entrei na galeria. Meu amigo veio atrás, cheio de moral, pegou-me no braço e falou irado:

_ Péra aí, cara, você disse que queria batalhar?

_ Batalhar... é isso, comer bicha? Tá por fora, meu chapa! Nunca comi bicha e não vai ser agora...

_ Cara, deixa de onda! É só dar uns finções nesses putos, pinta rapidinho uma grana, um apê para ficar, deixe de ser otário! (BUENO, 2004, p. 20, 22).

Sem dinheiro, no Rio de Janeiro, Austregésilo passou a dormir na praia e mendigar; e fazendo amizade com mendigos, começou a namorar uma mendicante viciada em drogas pesadas, a quem ele chamava de "Rainha": "Primeiro pensamento: voltar para casa... mas como? Tô duro, sem grana nem para um pão d'água! [...] É melhor pedir do que roubar." (BUENO, 2004, p. 23). No filme, Neto também passa a pedir dinheiro nas ruas para voltar para casa, mas não no Rio de Janeiro e sim na cidade de Santos. Desta forma, ele conhece Leninha, uma moça que lhe oferece um lanche, tem uma noite de amor com ele e o deixa apaixonado (tempos depois, em outro contexto, eles se reencontrariam casualmente, mas a moça não se mostraria minimamente interessada nele e o frustraria nesse sentido). Foi mendigando que Bueno conheceu o Rio de Janeiro por todos os ângulos: "O posto 6 em Copacabana era o que mais a gente frequentava. Uma mistura

de tudo: maconheiro, cheirador, traficante, bicha, sapatão, gente boa, gente ruim, turista, a verdadeira salada russa do Rio de Janeiro. (BUENO, 2004, p. 31).

Apesar da aventura e de provar para si mesmo que era capaz de se superar, Bueno somente queria ficar aquele mês no Rio de Janeiro; não cogitava estender sua estadia por mais tempo, pois o que o preocupava era a preparação para o vestibular, que teria lugar no final do ano: “O mês de julho acabava na próxima semana, minha pequena aventura estava terminando. E meus estudos eram o que realmente importava na minha grande vida. O terceirão nesse semestre ia ser mais puxado: preparar-me para o vestibula... (BUENO, 2004, p. 37).

Contudo, alguns percalços quase o impediram de voltar para casa a tempo de iniciar o terceiro bimestre de aulas: problemas com a polícia o surpreenderam, mas esse fato não está presente no filme, que mostra apenas que o jovem dormiu uma noite na delegacia porque fora pego grafitando muros e que seu pai pagou a fiança para libertá-lo. Assim nos descreve Bueno sua experiência de quatro dias na prisão:

[...] Num repente... o tempo fechou, tudo escureceu e o mau cheiro tomou conta do lugar. Os ratos chegaram como se estivesse estourado a terceira guerra mundial – com armas em punho, metranca, gritos e pancadas em alguns cabeludos, e, é claro, sobrou para nós também.

_ Cadê os documentos? Cadê a carteira de trabalho?

[...] Tinha tomado uma resolução naqueles quatro dias de meditação. Assim que abrissem aquela famigerada cela, pegaria o ônibus 128 e... Rodoviária. Na Rodo, batalhei rapidinho a grana da passagem. (BUENO, 2004, p. 43, 44).

Foi de volta a Curitiba que sua trajetória de vida tomou outro rumo: o pai flagrou um cigarro de maconha em sua jaqueta (na vida real, estava dentro da mochila do jovem, não em uma peça de roupa sua, como mostrado no filme) e, desesperado, em vez de tentar um entendimento com Bueno/Neto, decidiu interná-lo em uma instituição para doentes mentais com a esperança de que ali o rapaz se livrasse da adição. Na verdade, se virmos pela ótica de nosso contexto atual, seu pai fez um “bicho de sete cabeças” por algo que para nós hoje soa como um exagero, mas que na época simbolizava o prelúdio da vida dissoluta. No Brasil daquele momento, ter um “maconheiro” na família representava uma vergonha difícil de se desvencilhar, conforme Magrin (2010). Enganado pelo pai, que finge ir visitar um amigo e querer a companhia do filho para isso, que conduziria o carro em seu lugar, Bueno/Neto, empolgado pela oportunidade de dirigir, cai na cilada – outro ponto onde livro e sua adaptação fílmica coincidem:

Jamais sonharia aonde os caminhos da minha adolescência me levariam. Algo que supus acontecer apenas em filmes americanos de terror aconteceu. Em meados de outubro de 1974, chegando em casa, fui convidado por meu pai a acompanhá-lo em visita a um amigo seu, hospitalizado. Estranhei aquele convite, pois não tínhamos o hábito de sair juntos, mas fui. Chegando ao hospital, antes mesmo de entrarmos nas instalações, de imediato dois enfermeiros vieram ao nosso encontro. (BUENO, 2004, p. 51).

Já internado, a princípio, o jovem se revolta e se mostra indócil e arisco com o “canto” onde aqueles “malditos” e ele se encontravam. Sentia-se injustiçado porque não era um enfermo mental e, muito menos, um viciado:

Aquele canto era qualquer coisa diabólica. Como se o demônio tivesse o comando de suas mentes, nelas derramando sua ira e divertindo-se em atormentá-los. Aquilo era satânico: pessoas urinadas, defecadas, revirando os olhos, cabeças querendo entrar dentro do concreto... O conceito geral daquele

pátio é uma jaula, onde as feras ficavam, umas deitadas, outras sentadas em diversos lugares, os olhares perdidos horas e horas, olhando não se sabia para onde. [...] Não estava acontecendo, era um pesadelo, meu Deus! Aquelas pessoas não eram reais... eu tinha que acordar!... A angústia começou a tomar conta de mim... eu não estava ali, eu não queria ficar ali!... Meu Deus, que lugar é este?! (BUENO, 2004, p. 55).

O filme não menciona, mas Bueno foi internado não apenas duas, mas diversas vezes, entre o Paraná e o Rio de Janeiro, entre os anos 1974 e 1977, entre os dezessete e os vinte anos de idade (MAGNO, 2011). Sua primeira internação, quicá a mais chocante porque ele ainda era um menor de idade na época e não sabia que estava em um manicômio nem o porquê de ali estar, foi marcada pela indiferença dos profissionais de saúde que lá trabalhavam. Tal como no filme, esta foi a resposta que recebeu quando indagou a respeito do médico, a quem queria ver: “Você vai falar com o médico. Daqui há (sic) pouco ele vai chegar, fale com ele – disse sem dar a mínima.”. (BUENO, 2004, p. 55). O descaso do médico em relação à sua angústia, sua necessidade de explicar que não estava adoecido, que não era um drogado e nem pertencia àquele lugar, que queria receber a visita de seus familiares, coincidem nas obras escrita e fílmica: “Tire o cavalo da chuva! Seu pai, só daqui há 15 dias. Ele sabe disso, duvido que ele venha.”. (BUENO, 2004, p. 80). Essa foi a resposta que Bueno obteve quando perguntou por seus familiares, que não o vinham visitar.

Por uma questão ética, a diretora e o roteirista do filme decidiram trocar os nomes das personagens por outros para evitar mal-estares jurídicos como o que houvera entre Bueno e os profissionais de saúde por ele denunciados em sua autobiografia. Um exemplo disso é o nome do psiquiatra e diretor do hospital mental onde Neto é internado, que na realidade chama-se Alaor, mas que o filme retrata como sendo Dr. Cintra Araújo – um médico corrupto que, para não perder a verba que o Governo Federal destinava à instituição que ele dirigia, mantinha, por tempo indefinido, mendigos e pessoas em situação de rua mentalmente saudáveis sendo tratados ali como se fossem doentes mentais – uma gravíssima denúncia, patenteando como as relações de poder são capazes de inventar a loucura e justificá-la por meio de internações, drogas, eletrochoques, coma insulínico e lobotomia para ajudar os “pacientes” a voltarem à “normalidade” e assim garantir a mercantilização da saúde.

No entanto, algumas personagens do filme têm nomes bem próximos aos de seus correspondentes na vida real. Uma delas é o Pernambuco, que no filme é o Ceará, e estava internado havia alguns anos. Outra é o Rogério, que tem grande importância para Bueno/Neto. Tanto no livro como no filme, o nome dele é o mesmo: Rogério. É ele quem alerta o protagonista acerca de sua sina ali, do regime de visitas; é ele quem lhe fala sobre os efeitos do Haldol/haloperidol (neuroléptico usado para tratamento de casos psicóticos em pacientes esquizofrênicos) e sobre as aplicações de eletrochoque. Rogério passa a ser uma referência para o protagonista porque é tão subversivo como ele próprio. É Rogério também quem o situa sobre o excesso de remédios que o jovem está tomando:

– Austrý, você já percebeu quantos comprimidos lhe deram hoje? [...] Eles vão impregná-lo de remédio mas comigo não, ó... Cuspiu-os na palma da mão e os guardou no bolso. [...] Cara, essas porcarias não curam ninguém. Só servem pra deixá-lo impregnado, só isso! (BUENO, 2004, p. 76).

O que também coincide, mas neste caso parcialmente, é o fato de que Bueno/Neto passou por sessões de eletroconvulsoterapia: no filme, com o intuito de que se aplacasse seu mau gênio, de puni-lo por sua insubordinação constante; no livro, como parte do tratamento. Em ambos notamos com que desespero o jovem espera seu momento de entrar na sala para levar o que eles ali chamavam vulgarmente de “sossega leão”:

Na sexta-feira pela manhã, o enfermeiro noturno abriu meu quarto e ficou aguardando que me vestisse. Estranhei. Nos três dias que estava ali nunca havia me esperado. Fui ao banheiro, ele me esperou. Levou-me a um quarto entre duas salas e ameaçou fechar a porta.

_ Ei, espere aí! Eu vou ficar trancado, por quê?

_ O médico vai falar com você.

(BUENO, 2004, p. 85).

No filme percebemos o medo que Bueno sentiu naquele momento tenso, que o livro descreve de maneira visceral:

Minha mente não obedecia. O pavor era mais forte. Ajoelhei-me na beirada da cama. Orando, implorava aos santos: “Meu Deus, fazei com que este médico não chegue! Meu Jesus, minha Nossa Senhora, pelo amor de Deus! Eu não quero tomar choque. Minha Nossa Senhora, se a Senhora fizer com que este médico não venha hoje eu lambo todo o assoalho deste chão. Eu lambo como penitência, minha Nossa Senhora!”. [...] Meu terror era tanto que, de quatro, comeci a lamber o chão como penitência. Lambia. Lambia o chão. Minha língua ficou toda cheia de poeira... (BUENO, 2004, p.101).

De nada valeram seus rogos. Assim despertou da primeira sessão:

Não sei precisar o tempo que fiquei desacordado. Quando acordei, a primeira coisa que veio à minha mente foi uma sensação estranha. Não sabia se já havia tomado choque ou se ainda iria tomá-lo. Levantei rápido. Uma dor de cabeça como se alguém tivesse arrebentando uma garrafa nela. A dor de cabeça era muito forte, meu peito também doía muito. Eu estava todo babado. E as dores eram tantas. Meus pensamentos todos embaraçados. Eu estava sentado, nem sabia como havia conseguido me sentar. [...] Com sacrifício tomei aquele café, a reação veio em seguida. Vomitei tudo em cima da mesa. Levado ao pátio, procurei um espaço. Sentei-me no chão de cimento. Os outros olhavam. Não via ninguém. As dores de cabeça, peito... tudo doía. Fui escorregando pela parede até chegar ao chão com a cabeça. Encolhi-me (BUENO, 2004, p. 90- 91).

A rotina medicamentosa tampouco era menos dolorosa, pois o deixava lento:

No quarto, vestindo minha roupinha de domingo, percebi que meus movimentos estavam um tanto lentos. Estava difícil abotoar a camisa. Demorei para me vestir. [...] eu estava ficando sedado ou já estava... (BUENO, 2004, p. 109).

Outra coincidência entre o filme e o livro é que os “malditos” eram tratados com violência e descaso durante a semana, mas eram levados a se banhar, a vestir roupa limpa e a estarem apresentáveis nos dias de visita:

A grande peça acontecia ao ar livre, no imenso jardim florido do Sanatório Bom Recanto. Até o nome é bonito: Bom Recanto – soa a paz! O jardim arborizado, os pássaros cantando freneticamente, paz e sossego no ar... [...] Uma paz celestial às vezes quebrada por algum grito de um crônico dentro do pavilhão que quase instantaneamente é sufocado pela mão do enfermeiro em sua garganta. [...] Não teríamos a mínima credibilidade, mesmo que rasgássemos o corpo, para provar que o que ocorria lá dentro era o inverso mostrado aqui fora. O hospício parecia em festa. Era quinta-feira, dia de visitas. (BUENO, 2004, p. 81).

Por mais que quisessem denunciar o que lhes ocorria daqueles portões para dentro a seus familiares e amigos que os vinham visitar, ser-lhes-ia impossível porque parecia que estariam delirando. Bueno/Neto o tentou algumas vezes, mas sem sucesso. Desalentado pelo descrédito de sua família para com suas palavras e para não seguir levando seguidos choques, Bueno/Neto optou por permanecer dopado e alheio ao seu infortúnio:

Nunca havia tomado tantos medicamentos em minha vida. Fiquei tão impregnado que não conseguia desabotoar um botão de camisa. [...] Indiferença tomando conta de meu ser. Sedado, eu não tinha mais vontade própria. No pátio, sentava e olhava para um ponto qualquer por horas e horas. Sentia-me leve, flutuando. Os dias passavam... Os comprimidos... Eu os tomava. Os choques eu os supria automaticamente. Não me perturbavam mais. Nada ali dentro me perturbava mais. Engordava forte e bonito... [...] Depois oitenta, noventa dias, não sei, não me lembro... Comprimidos e mais comprimidos. Meus parentes vinham, não todos, mas meu pai, sempre. Eram horríveis as horas que passava com eles no jardim. Estranhos, eles me incomodavam. Queria voltar logo para o pavilhão. Lá era meu lugar, gostava dali. (BUENO, 2004, p. 116-117).

Uma das visitas foi crucial para selar seu destino, o que coincide também com o filme, com exceção da presença do irmão, que no filme é substituída pela de sua irmã ficcional:

_ Austrý, visitas. Essas palavras soaram tão fortes que eu não sabia se ria ou se chorava. Saí receoso. [...]
_ Quero que vocês me tirem daqui hoje!
_ Como você está, meu filho? Engordou, está corado, está muito bonito, meu filho.
_ Mãe, tudo isso aqui é uma grande farsa. Ele nos entopem de remédios para abrir o apetite, comemos iguais a leões. Nos engordam como porcada num chiqueiro. Se vocês quiserem eu chamo o meu amigo. Ele vai lhes explicar melhor o que é tudo isso aqui.
_ Não... não precisa chamar ninguém! – disse o pai.
_ Mas você está bem forte – fala o irmão.
_ Mas você tem que ter paciência. Esse tratamento é para o teu bem – continuou o irmão. (BUENO, 2004, p. 111).

Com o tempo, a família se sensibilizou com suas constantes súplicas e solicitou sua alta ao Dr. Alaor Guimont, o diretor do hospital e quem lhe aplicava os choques. Em casa faziam tudo o que podiam para reintegrá-lo, mas o jovem estava sempre distante: “Uma folha seca, sem vontade. Queria sempre estar só. Isolar-me de todos, meus pais, visitas. Forçavam conversas. Tinha dificuldades para entender o que queriam dizer.” (BUENO, 2004, p. 119). Em outro momento do livro, constatamos que ele já não se sentia mais pertencente à sua família, mas ao hospital, ao ambiente adoeedor do manicômio, que, por fim, se impunha:

_ Você quer voltar para o sanatório?
Eu vivia pedindo para voltar. [...] Queria sim e muito, voltar para o sanatório. Lá era meu lugar. Um esconderijo perfeito para mim – um louco. Onde ninguém iria me cobrar nada [...] Lá ninguém se importava com ninguém. (BUENO, 2004, p. 120).

Com a saúde mental abalada e a autoestima profundamente afetada, nosso protagonista entregou-se ao destino que a vida lhe legara: deixou para trás seu futuro cheio de sonhos e viveu

os anos que lhe restaram obcecado pela ideia de ser a voz dos “malditos” silenciosos. O filme não apresenta denúncias graves e diretas, mas o livro sim:

São uns desgraçados... Tinha que pegar aquele corno manso do Dr. Alaor e aplicar choque naquele puto! [...] Este era seu nome verdadeiro, como também do enfermeiro Marcelo, do paciente Fontana e do psiquiatra famigerado, Dr. Alaor Guimont. Todos nomes reais. Dos outros nomes não me recordo, mas os personagens são também reais. (BUENO, 2004, p. 92- 93).

Foram essas denúncias que o fizeram um “maldito” no sentido do termo, mas que, por outro lado, o eternizaram na constelação onde brilham, com mais ou menos luz, aqueles que vêm ao mundo para mudar o curso da História. Bueno foi um incompreendido que ajudou a mudar a realidade de milhões de outros incompreendidos e que transformou seu luto em luta. O único filme baseado em sua única obra, *Bicho de Sete Cabeças*, foi tão sumamente bem-recepcionado que reacendeu o debate sobre a permanência de alguns protocolos nas instituições psiquiátricas no Brasil e resultou na aprovação de uma lei, pelo Congresso Nacional, que impede a construção de instalações psiquiátricas nos antigos moldes asilares, tais como os mostrados no filme, que atentam contra os direitos dos pacientes mentais neles admitidos.

A seguir, discutiremos sobre as questões técnicas entre a obra escrita e a obra fílmica.

2.2 Quanto de *Canto dos Malditos* há em *Bicho de Sete Cabeças*?

A resposta para esta pergunta é MUITO. Isso se deve, em grande medida, ao fato de a diretora e o roteirista haverem se utilizado da intermedialidade para a concretização dos meios que levaram aos resultados obtidos. A intermedialidade é uma tendência desde sempre presente e cada vez mais crescente no universo das artes; é um conceito de certa forma recente para um fenômeno antigo, que configura um campo de pesquisa interdisciplinar e que está atrelado aos conceitos de multidisciplinaridade, intertextualidade, remediação, tradução, transdução, adaptação, recriação e transcrição (MENDES, 2011). Em resumo, significa “[...] todos os tipos de interrelação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de “cruzar as fronteiras” que separam as mídias.”. (CLÜVER, 2006, p. 9).

Conforme Müller (2014), o entendimento acerca da intermedialidade advém da intertextualidade, basicamente. Para este teórico, ela amplia o campo de aplicação do estudo de textos aos estudos das mídias. Já Méchoulan (2003) explica que a mesma vai muito além do conceito de intertextualidade porque não somente amplia seus campos de estudos, mas também se dedica a outros modos de relação. Em palavras outras e em conformidade com Marcuschi (2008, p. 132), a intertextualidade “[...] é também um princípio constitutivo que trata o texto como uma comunhão de discursos e não como algo isolado. E esse fato é relevante porque dá margem a que se façam interconexões dos mais variados tipos para a própria interpretação”. Ao que Bazerman (2006, p. 103) endossa quando afirma que “[...] não é apenas uma questão ligada a que outros textos você refere, e sim como você os usa, para que você os usa e, por fim, como você se posiciona enquanto escritor diante deles para elaborar seus próprios argumentos.”. Portanto, o conceito de mídia está inserido na possibilidade de comunicação entre dois meios diferentes, funcionando como um meio de comunicação e como um suporte.

O conceito de intermedialidade “[...] tornou-se, na área artística, em primeiro lugar operativo nas artes plásticas e visuais, onde décadas de experimentação em *cross media* e *mixed media* prepararam a sua compreensão e aceitação.”. (MENDES, 2011, p. 11-12). Devido, sobretudo, à reescrita das mídias à luz da desse conceito, tornou-se pertinente o estudo das artes intermediais, que praticam hibridações e remediações na geração de obras novas (MENDES, 2011). Uma das possibilidades de adaptação entre artes ou entre mídias, conforme Clüver (2006),

especialmente no que tange à tradução ou transposição intersemiótica, é a da literatura para o cinema. As obras literária e fílmica que estamos analisando nesse artigo são um exemplo do quanto bem-sucedido pode ser esse processo.

Esse diálogo intermídias é fundamental e, nesse sentido, é um dos pilares da Teoria da Linguagem proposta por Bakhtin (2003). Para ele, a linguagem existe porque é dirigida para o Outro, e, por essa razão, nenhum discurso é autônomo ou independente, revelando-se como um processo heterogêneo que inclui diversas vozes e cuja condição de sentido é representada pelo diálogo. Este conceito bakhtiniano se complementa com o da polifonia, que se refere às vozes presentes no discurso e que polemizam entre si, completando-se ou respondendo umas às outras (BAKHTIN, 2003). Conforme Silva (2019, p. 94):

No caso da transposição intermediática, ambos os termos contribuem para demonstrar que um novo texto revela a intervenção de outros, anteriores a ele, ao mesmo tempo em que exerce uma influência própria, ao imprimir, por exemplo, novas características ao (s) texto(s)-fonte.

A transposição midiática, para Irina Rajewsky, (2012), é o processo que transforma um texto composto em uma mídia em outra, de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia. Assim, o texto “original” (um conto, um filme, uma pintura, etc.) é a “fonte” do novo texto na outra mídia, considerado o “texto-alvo”. O conceito de transformação midiática aplica-se claramente ao processo de adaptação, normalmente para uma mídia plurimidiática (do romance para o cinema, da peça teatral para a ópera ou do conto de fadas para o balé, por exemplo), onde o novo texto retém elementos do texto-fonte (trechos do diálogo, personagens, enredo, situações ou ponto de vista, dentre outros).

A noção de intertextualidade, associada à de dialogismo, vem sendo amplamente utilizada tanto na análise de relações estabelecidas entre textos de um mesmo campo semiótico, como o literário, quanto entre campos semióticos distintos para investigar, entre outras, a associação entre “novos” textos, produzidos, por exemplo, no universo cinematográfico, e os textos-fonte, advindos, sobretudo, do universo literário (SILVA, 2019). Stam (1992) aplica à teoria do cinema o conceito de intertextualidade a fim de ressaltar a relação dialógica presente nos textos (filmes), seja em seu interior (por meio das escolhas discursivas), seja com outros textos e com o leitor (público). Para ele:

A concepção de “intertextualidade” (versão de “dialogismo”, segundo Julia Kristeva [2005]) permite-nos ver todo texto artístico como estando em diálogo não apenas com outros textos artísticos, mas também com seu público. Esse conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao “diálogo” de gêneros ou de vozes de classe no interior do filme, ou ao diálogo entre as várias trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo). (STAM, 1992, p. 34).

Rajewsky (2012) lembra que um filme baseado em um texto literário, resultado de uma transposição midiática, pode ainda citar ou referir-se especificamente a esse mesmo texto. Voltando-se para os estudos sobre cinema, Bluestone (1957) sobressai como o pioneiro na sistematização do processo de adaptação cinematográfica como uma forma de tradução intersemiótica. Em *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*, ele considera o roteiro como mediador entre o literário e o cinematográfico, discutindo os limites estéticos tanto dos filmes quanto dos romances que lhes servem como texto-fonte. Para tanto, realiza a análise de filmes

baseados em romances clássicos, evidenciando a diferença entre a concepção da imagem mental e a percepção da imagem visual, comum ao transporte de histórias de um meio verbal para um audiovisual. Nessa comparação entre os dois tipos de narrativas e a análise dos elementos equivalentes entre elas, destaca-se o critério de fidelidade entre a obra cinematográfica e o texto literário (SILVA, 2019).

Igualmente partindo da perspectiva dos estudos intersemióticos, Brian McFarlane (1996) propõe a análise da estrutura narrativa a partir da identificação de dois tipos de elementos existentes nas obras literárias: (1) aqueles de fácil permutação para o cinema, por meio do que chama de “processo de transferência”; e (2) aqueles que requerem maior criatividade do tradutor durante o processo e ao qual denomina “adaptação criativa”. (SILVA, 2019).

Para Stam (2008), adotar um critério de fidelidade significa ignorar a diferença entre os meios, reduzindo a relação entre os textos ao admitir que o texto-fonte possui uma superioridade que deveria ser captada pela adaptação, independentemente de suas especificidades. Assim, em oposição ao critério de fidelidade/infidelidade, muito utilizado por estudiosos da tradução intersemiótica, Stam (2008) defende que o processo de adaptação seja entendido como uma forma de dialogismo intertextual, conceito que sugere que qualquer tipo de texto remete a outras práticas discursivas, oferecendo para a obra adaptada uma leitura mais ampla e que alcança não somente as influências mais perceptíveis, mas também a forma mais sutil de disseminação discursiva. Ainda segundo ele: “O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da ‘fidelidade’.”. (STAM, 2008, p. 21). Há que se partir do pressuposto de que não existe a primazia de uma forma de arte sobre a outra. O resultado da adaptação é, ademais de uma operação de transformação, uma amostra da realidade e do contexto histórico, cultural e social do transformador (PERAZZO, 2010).

No que tange às obras que analisamos, a sensação que o leitor de *Canto dos Malditos* tem quando assiste ao filme *Bicho de Sete Cabeças* é a de que está a reler o livro. A adaptação fílmica é bastante fiel à narrativa literária, tal como o comprovamos na sessão anterior, demonstrando que apenas algumas passagens do filme não coincidem com o livro. Isso implica um diálogo verossímil entre Austregésilo e Neto e cria, de imediato, um *rapport* com o espectador que teve contato com o livro antes de assistir ao filme. Em uma transposição como essa,

[...] a relação entre as mídias é atravessada pelo transpositor, que pode escolher conservar ou se afastar dos propósitos enunciativos do texto-fonte. As transposições podem ser, então, marcadas por maior ou menor referência, isto é, pode haver acentuação ou atenuação da intermedialidade da expressão com o texto-fonte. (SOUSA, 2016, p. 248).

No caso de *Bicho de Sete Cabeças*, há acentuação. Não que a adaptação tenha que ser rigorosamente fiel ao texto-fonte, como defendem Savernini (2015) e Perazzo (2010), uma vez que, hodiernamente, espera-se uma ação interpretativa e criativa na passagem de uma mídia para outra, mas conferimos que houve bastante cuidado por parte do roteiro e da direção quanto à transposição midiática defendida por Rajewsky (2012), principalmente no que diz respeito à mudança de conteúdos originalmente associados de uma mídia para a outra (MENDES, 2011).

Muito desse *rapport* guarda ligação também com a função dialógica do discurso que, por nesse filme ser impactante, conforme Moura, Magalhães e Vieira (2016), atinge o público ao chocá-lo com as falas, os cenários e o contexto nele presentes – mostrando dois eixos argumentativos: a difícil vida de um jovem de dezessete anos em um manicômio e sua via comunicativa estéril para com seu pai, de quem ele guardava uma mágoa profunda pela traição que lhe fizera, muito por essa escassez comunicativa entre pai e filho.

O filme foi de tal forma bem-aceito pela crítica e pelo público que em novembro de 2015 entrou para a seleta lista dos cem melhores filmes brasileiros de todos os tempos, conferido pelos

rigorosos parâmetros estabelecidos pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine). Seu roteiro fora aprovado sem ressalvas por Austregésilo Carraro Bueno, que se viu muito bem representado pelo talentoso e premiado ator Rodrigo Santoro, e teve tempo ainda de desfrutar da alegria e do orgulho de ver sua luta individual somar-se à de outros, encorpar-se, legitimar-se sob o amparo da Lei e ajudar a transformar a realidade dos *malditos* em todos os *cantos* dali em diante.

Considerações Finais

À guisa de conclusão, afirmamos que a obra proscrita de Austregésilo Carrano Bueno, *Canto dos Malditos*, *per se* meritória por haver revolido o tema da Luta Antimanicomial e haver servido de instrumento para que se repensasse a saúde mental no Brasil, está muito bem plasmada no filme *Bicho de Sete Cabeças*, roteirizado por Luiz Bolognesi, dirigido por Laís Bodanzky e lançado em 2001.

Respeitando a narrativa de Bueno, roteirista e diretora elaboraram uma trama onde a intermedialidade dialoga com o texto-fonte, respeitando a transposição midiática que Rajewsky (2012) defende e a transposição intersemiótica que Clüver (2006) discorre sobre em seus estudos.

Não é sempre que um escritor consegue transformar seu luto em luta; não é sempre que um filme desprezioso é aclamado como um dos cem melhores que já produzimos; não é sempre que um filme exorciza o livro sobre o qual se baseou; não é sempre que uma obra escrita, uma denúncia em forma de autobiografia consegue desafiar o Sistema, incomodar quem está no poder e modificar uma realidade tida como crônica. *Bicho de Sete Cabeças* e *Canto dos Malditos* o conseguiram.

Referências Bibliográficas

ARBEX, Daniela. **Holocausto brasileiro**: vida, genocídio e 60 mil mortes no maior hospício do Brasil. São Paulo: Editora Geração, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAZERMAN, C. **Gêneros textuais, tipificação e interação**. São Paulo: Cortez, 2006.

BICHO de Sete Cabeças. Produção de Laís Bodanzky e roteiro de Luiz Bolognesi. Brasil, Itália: Burity Filmes, Dezenove Som, Imagens Produções Ltda, Gullane Filmes, Riofilme e Fabrica Cinema. Distribuição Columbia Tristar, cor, sonoro, 74 min., 2000.

BLUESTONE, George. **Novels into film**: the metamorphosis of fiction into cinema. Berkeley: University of California Press, 1957.

BUENO, Austregésilo Carrano. **Canto dos malditos**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. *In*: Arbex, Márcia (Org.). **Poéticas do visível; ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, p. 102-166, 2006.

DALGALARRONDO, Paulo. **Psicopatologia e semiologia dos transtornos mentais**. 2 ed. Porto Alegre: Artmed, 2018.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MAGNO, Maria Ignês Carlos. Como Nascem os Filmes ou o Cinema, e as Histórias que os Filmes Contam. **Comunicação & Educação**, v. 16, n. 1, jan.-jun., p. 125-128, 2011.

MAGRIN, Nathália Rech. Vidas no Esquecimento: o imaginário da loucura em Canto dos Malditos, de Austregésilo Carrano Bueno. **Dissertação**. 86 f. Orientador: Prof. Dr. Douglas Ceccagno e Co-orientador: Prof. Dr. João Claudio Arendt. Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, Caxias do Sul, 2018.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MCFARLANE, Brian. **Novel to film: an introduction to the theory of adaptation**. Oxford: Oxford University Press, 1996.

MÉCHOULAN, Éric. Intermédialités: les temps des illusions perdues. *In: Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n. 1, p. 9-27. Montréal: Université de Montréal, 2003.

MENDES, João Maria. **Introdução às Intermedialidades**. Lisboa: Biblioteca, Escola Superior de Teatro e Cinema. Sebentas, Coleção Textos Fundamentais, 2011.

MOURA, João Benvindo de; MAGALHÃES, Jonnia Maria Aguiar; VIEIRA, José Magno de Sousa. Os Eu(s) e seus Outros: os sujeitos da linguagem estabelecidos na interligação semiolinguística Euc/Tui no filme Bicho de Sete Cabeças. **PERcursos Linguísticos**, Vitória (ES), v. 6, n. 13, p. 37-50, 2016.

MÜLLER, Adalberto. **Dicionário da Comunicação**. Ciro Marcondes Filho (Org.). 2 ed. Revista e Ampliada. São Paulo: Editora Paulus, 2014.

PERAZZO, Pedro Ermano. Literatura e Cinema: o caso Bicho de Sete Cabeças. **TCC** (monografia). 40 f. Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos “Tunico” Amâncio. Universidade Federal Fluminense, Curso de Comunicação Social – Cinema, Niterói, jul., 2010.

RAJEWSKY, Irina. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. *In: DINIZ, T. F. N. (Org.). Intermedialidades e estudos interartes*. Belo Horizonte: UFMG, p. 15-43, 2012.

SAVERNINI, Erika. Apontamentos sobre a transposição do romance para o filme Drácula de Bram Stoker. **Lumina**, v. 9, n. 2, p. 1-21, 2015.

SILVA, Patrícia Vieira da. A transposição intermediária como um fenômeno dialógico-intertextual: uma perspectiva de estudo. **Mandinga** – Revista de Estudos Linguísticos, Redenção-Ceará, v. 3, n. 1, p. 91-105, jan./jul., 2019.

SOUSA, Sílvia Maria de. A transmedialidade como estratégia discursiva. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, v. 14, n. 1, p. 241-263, 2016.

STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**, v. 20, Série Temas Literatura e Sociedade. São Paulo: Ática, 1992.

STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. *In*: NAREMORE, James (Org.). **Film Adaptation**. New Jersey: Tutgers University Press, p. 54-78, 2008.

Submetido em 16/01/2023

Aceito em 24/02/2023