



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE**

MARILUCE DA SILVA OLIVEIRA

Garota, interrompida: da autobiografia literária ao drama cinematográfico

Campo Grande/MS

2024

MARILUCE DA SILVA OLIVEIRA

Garota, interrompida: da autobiografia literária ao drama cinematográfico

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito para obtenção de título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória cultural.

Orientador: Prof. Dr. Volmir Cardoso Pereira

Campo Grande/MS

2024

O48g Oliveira, Mariluce da Silva

Garota interrompida : da autobiografia literária ao drama cinematográfico /Mariluce da Silva Oliveira. Campo Grande/MS: UEMS, 2024.

127 f.

Dissertação (Mestrado) – Letras – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2024.

Orientador: Prof. Dr. Volmir Cardoso Pereira.

1. Literatura 2. Cinema 3. Kaysen, Susanna, 1948- – Garota interrompida(1993) 4. Adaptação fílmica I. Pereira, Volmir Cardoso II.

Título

CDD 23. ed. - 809

MARILUCE DA SILVA OLIVEIRA

Garota, interrompida: da autobiografia literária ao drama cinematográfico.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito para obtenção de título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória culturais.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Volmir Cardoso Pereira

Presidente

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Neurivaldo Campos Pedroso Junior

(Examinador Interno)

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira

(Examinador Externo)

Universidade Federal da Grande Dourados/UFGD

Campo Grande/MS, 23 de setembro de 2024.

À Joanny Ellen, Joelly Mayane e Josiel Phelipe:

Razões pelas quais eu sobrevivo.

A Jonas Franco:

incentivo para que eu nunca desista.

À minha mãe.

Ao meu pai (*in memoriam*).

À menina assustada e perdida de 1988:

Este trabalho é todo seu.

Só você sabe o quanto te custa o caminho.

Menina, muitos sonhos ainda virão.

Este trabalho é mais um exemplo de como enfrentar

E vencer todas as lutas que ainda possam surgir.

Quando tá escuro e ninguém te ouve
Quando chega a noite e você pode chorar
Há uma luz no túnel dos desesperados
Há um cais de porto pra quem precisa chegar
Eu to na lanterna dos afogados
Eu to te esperando vê se não vai demorar
Uma noite longa pra uma vida curta
Mas já não me importa basta poder te ajudar
E são tantas marcas que já fazem parte
Do que eu sou agora, mas ainda sei me virar
(Herbert Viana)

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente a Deus, pela capacidade me ofertada, assim como a permissão de utilizar a minha mente sã ou não de forma a agregar a mim e ao meu próximo um pouco que seja de conhecimento. Além de me possibilitar muitas oportunidades e permitir realizar tantos sonhos, que às vezes penso nem merecer nesta minha insignificante existência.

Aos meus filhos, que nunca encontrarei palavras que possam expressar o que eles me representam e merecem. Resumo em: é para e por vocês “daqui até a eternidade”. E, sobretudo, agradeço por me aturarem em dias em que eu não estava tão bem quanto gostaria.

À Lidiane Martins, por ser a minha referência literária, de leitora, de pessoa, profissional e, sobretudo, exemplo de ser humano.

À Roseli Zeli, por ter todos os adjetivos acima, além disso, ser a minha incentivadora em tudo o que me proponho a fazer.

À Katielly Ferreira, por nunca me dizer não, mesmo querendo e por ser uma grande inspiração, o que eu deveria ter sido a ela, enquanto professora.

À Luciana Romeiro Rodrigues, que mesmo distante se faz sempre presente, com quem sempre pude e sei que posso contar.

À Renata, Maellen, Luana e Ana Lúcia, pela presença diária e incentivo para que eu não desanime ou desista de mim.

Ao meu ex-aluno Tiago Nascimento, pelo auxílio e tempo destinado a algumas explicações de conhecimento que eu não tinha sobre mecanismos de produção audiovisuais. Nunca me esquecerei de sua sombra nos corredores da escola atrás de nós... E que bom, saber que nós ajudamos você a voar. Ao chegar a Hollywood espero que não nos esqueça.

Em especial agradeço ao meu amigo, primeiro Mestre entre nós, Rosicley Andrade Coimbra, por todas as dicas, críticas sinceras, verdades, paciência, além de humildade que carrega consigo

Agradeço a todos pela energia positiva, pela parceria e torcida de sempre e por sempre comemorarem comigo a cada pequena conquista. Em tempo: As ordens dos fatores não alteram o produto.

Ao Prof. Dr. Marcos Teixeira, pela humildade, pelo exemplo de organização e planejamento, assim como pela competência, profissionalismo, sabedoria, coerência,

integridade e justiça.

Ao querido Prof. Dr. Altamir Botoso que embora tenha tido pouco tempo de convivência, por este ministrado apenas uma disciplina no 1º semestre do Mestrado, deixou não só o aprendizado e conhecimento, como também as marcas de educação, gentileza, colaboração, prestatividade, e, sobretudo competência e respeito. Todos os elogios possíveis seriam pouco para expressar minha admiração.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Volmir Cardoso Pereira, pela competência, compreensão e profissionalismo tão importantes, pela orientação a uma acadêmica indecisa e desorientada, por não desistir de mim, pela empatia por acreditar que eu poderia melhorar e talvez chegar ao meu objetivo.

Ao Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras- UEMS CG por propiciar a construção de conhecimentos e por incentivar o desenvolvimento e fortalecimento de mecanismos para a equalização do conhecimento científico na área de Letras.

Aos membros da banca examinadora, por aceitarem participar e colaborar com esta dissertação e pelo tempo destinado a fim de compartilhar o conhecimento.

Por fim, agradeço a todos aqueles que de alguma forma contribuíram, direta ou indiretamente, para a essa conquista de mais uma meta pessoal e cujo maior objetivo é o mergulho por mais conhecimentos em minha área de atuação, e de contínua reflexão crítica através de teorias e fundamentos a fim de não sair disseminando “asneiras” por aí.

O meu mais puro e sincero agradecimento a todos. Ainda não descobri o que eu fiz para merecer tanto.

Muito obrigado é tudo que eu tenho a dizer
Cantar é meu jeito de agradecer
O calor desse afeto que eu guardo aqui dentro
Um arranjo de estrelas brilhando no peito
[..]
A vida se espalha em fatias de luz
Nas noites escuras se encolhe num canto
Se ancora no irmão, agradece e descansa.
[...]
E quem subiu comigo pra colher nas nuvens
Um buquê de sonhos no quintal das musas
Vou celebrar nos versos dessa canção
Porque a gratidão é a memória do coração

Muito obrigado é tudo que eu tenho a dizer
Muito obrigado
Muito obrigado a você!

(Leoni)

“Às vezes a única forma de permanecer são é ficar um pouco louco”
(Garota, Interrompida)

OLIVEIRA, Mariluce da S. *Garota interrompida: da autobiografia literária ao drama cinematográfico*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2023.

RESUMO: O presente trabalho objetiva analisar duas obras artísticas, uma cinematográfica e outra literária, observando especialmente a relação entre arte e sociedade. A obra escolhida é o livro autobiográfico *Garota, Interrompida*, de Susanna Kaysen, publicado originalmente em 1993, e a adaptação cinematográfica homônima produzida por James Mangold em 1999. Dessa forma, a narrativa cinematográfica interage com o relato literário, a fim de promover discussão acerca das relações entre escrita e imagem e como ambas podem dialogar entre si e ressignificar seus próprios meios de expressão. A metodologia utilizada neste estudo é a pesquisa bibliográfica. Essa abordagem teórica inclui autores que consideram as diferenças e aproximações entre as linguagens literária e cinematográfica, como Robert Stam, Ismail Xavier, entre outros. Por fim, o estudo focaliza a análise das relações históricas e sociais de duas linguagens artísticas: a escrita literária, especificamente o gênero autobiográfico, e os recursos da arte na adaptação fílmica. A pesquisa pretende evidenciar como os elementos culturais e identitários são representados e discutidos em abordagens interdisciplinares elencados pela crítica literária e por conceitos dos Estudos Culturais de viés materialista, uma vez que a literatura e o cinema interagem com os espaços sociais, culturais, respondendo esteticamente às questões de seu momento histórico.

Palavras-chave: literatura; cinema; adaptação; autobiografia.

OLIVEIRA, Mariluce da S. *Girl, Interrupted*: from literary autobiography to cinematographic drama. Dissertation (Master in Letters) – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande / MS, 2023

ABSTRACT: The present work aims to analyze two artistic works, one cinematographic and the other literary, observing especially the relationship between art and society. The chosen work is the autobiographical book *Girl, Interrupted*, by Susanna Kaysen, originally published in 1993, and the homonymous film adaptation produced by James Mangold in 1999. In this way, the cinematic narrative interacts with the literary report, in order to promote discussion about of the relationships between writing and image and how both can dialogue with each other and give new meaning to their own means of expression. The methodology used in this study is bibliographical research. This theoretical approach includes authors who consider the differences and similarities between literary and cinematographic languages, such as Robert Stam, Ismail Xavier, among others. Finally, the study focuses on the analysis of the historical and social relations of two artistic languages: literary writing, specifically the autobiographical genre, and the resources of art in filmic adaptation. The research aims to highlight how cultural and identity elements are represented and discussed in interdisciplinary approaches listed by literary criticism and Cultural Studies concepts with a materialist bias, since literature and cinema interact with social and cultural spaces, responding aesthetically to the issues of its historical moment.

Keywords: literature; cinema; adaptation; autobiography.

Lista de Figuras

Figura 1- Contexto 1960.....	68
Figura 2- Notícia.....	70
Figura 3- Diálogos.....	70
Figura 4 - Diálogos.....	71
Figura 5 – Enquadramento e Recurso visual.....	74
Figura 6- Abordagem temática.....	75
Figura 7- Guia de Internação.....	83
Figura 8 - Claymoore.....	92
Figura 9- Panorama Externo.....	93
Figura 10 - Panorama Interno.....	93
Figura 11 - Gato. Sequência 01.....	98
Figura 12 - Gato. Sequência 02.....	99
Figura 13- Gato. Sequência 03.....	99
Figura 14- Gato. Sequência 04.....	99
Figura 15- Gato. Sequência 05.....	100
Figura 16 - Gato. Sequência 06.....	100
Figura 17- Gato. Sequência 07.....	100
Figura 18- Corredor do Hospital Psiquiátrico.....	101
Figura 19- Consulta. Sequência 01.....	102
Figura 20- Consulta. Sequência 02.....	102
Figura 21- Consulta. Sequência 03.....	103
Figura 22- Consulta. Sequência 04.....	103
Figura 23- Consulta. Sequência 05.....	103
Figura 24 - Consulta. Sequência 06.....	104
Figura 25 - Consulta. Sequência 07.....	104
Figura 26 - Consulta. Sequência 08.....	104
Figura 27- Consulta. Sequência 09.....	105
Figura 28 - Consulta. Sequência 10.....	105
Figura 29- Visita dos pais. Sequência 01.....	108
Figura 30 - Visita dos pais. Sequência 02.....	108
Figura 31 - Visita dos pais. Sequência 03.....	108
Figura 32 - Visita dos pais. Sequência 04.....	109
Figura 33 - Visita dos pais. Sequência 05.....	109
Figura 34 – Ficha de Averiguação pré- internação de Kaysen.....	111
Figura 35- Encontro. Sequência 01.....	113
Figura 36 - Encontro. Sequência 02.....	113
Figura 37 - Encontro. Sequência 03.....	113
Figura 38- Close up. Sequência 01.....	115
Figura 39 - Close up. Sequência 02.....	115
Figura 40 - Close up. Sequência 03.....	115
Figura 41 - Close up. Sequência 04.....	116
Figura 42- Susanna e a escrita. Sequência 01.....	117
Figura 43 - Susanna e a escrita. Sequência 02.....	117
Figura 44 - Narrativa Final - Sequência 01.....	119
Figura 45 - Narrativa Final - Sequência 02.....	120
Figura 46 - Narrativa Final - Sequência 03.....	120
Figura 47 - Narrativa Final - Sequência 04.....	120

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I	23
DIÁLOGOS INTERARTÍSTICOS ENTRE LITERATURA E CINEMA: QUESTÕES ACERCA DA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE OBRAS LITERÁRIAS	23
1.1. O diálogo interartístico entre cinema e literatura.	23
1.2. Arte e sociedade: linha tênue entre a cultura e mercado de produção.	41
1.3. A relação de intertextualidade e a questão da “fidelidade” nas adaptações literárias.	48
CAPÍTULO II	55
AUTOBIOGRAFIA LITERÁRIA E DRAMA HOLLYWOODIANO: QUESTÕES FORMAIS EM TORNO DE <i>GAROTA, INTERROMPIDA</i>.....	55
2.1. Garota, interrompida: apresentação inicial.	55
2.2. Questões sobre o gênero literário: a autobiografia	63
2.3. Aspectos formais, ideológicos e especificidades sobre o drama hollywoodiano.	67
CAPÍTULO III	76
CONTRACULTURA NORTE-AMERICANA E REPRESSÃO INDIVIDUAL: UMA ANÁLISE DO FILME DE MANGOLD E DA AUTOBIOGRAFIA DE KAYSEN	76
3.1 Contexto da contracultura e os padrões de normalidade na sociedade norte- americana dos anos 1960.....	76
3.2. A narrativa autobiográfica de Susana Kaysen: o relato pessoal como reflexão político-cultural.	81
3.3 – A narrativa fílmica de James Mangold: mais um melodrama hollywoodiano?	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	122

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo o estudo de duas obras artísticas sob a perspectiva da crítica materialista e análise literária em seus respectivos conceitos, tendo como foco principal o embasamento de teóricos que consideram as diferentes linguagens como produções de objetos artísticos e também de estudos culturais. Assim, faremos um estudo comparado entre o livro autobiográfico *Garota, Interrompida* (2013), de Susanna Kaysen, tradução de Márcia Serra e publicado originalmente em 1993 sob o título *Girl, interrupted*, e sua adaptação cinematográfica homônima, produzida por James Mangold em 1999.

De início, importante ressaltar que a Literatura tem expandido suas fronteiras e dialogado cada vez com os espaços sociais, sobretudo com ênfase nas diversidades culturais, o que reforça a pesquisa da cultura social moderna como elemento relevante do ponto de vista acadêmico.

A cultura por sua vez tem sido utilizada como ponto de partida para melhorar o conhecimento e a compreensão, uma vez que são considerados os valores e os significados de um povo em determinada época e como estes são criados recriados e retransmitidos para as demais pessoas no decorrer dos anos.

Dessa forma buscaremos evidenciar a noção de humanidade através de uma abordagem mais democrática e inclusiva de cultura e de uma forma mais integrada e articulada com os processos sociais reais. Cevalco (2003) explica:

O diferencial dos Estudos Culturais é que se propõem a ver produção cultural e modo de vida social como diferentes manifestações de um mesmo impulso. Os projetos artísticos e intelectuais são constituídos pelos processos sociais, mas também constituem esses processos na medida em que dão a forma pela qual eles são percebidos. Os elementos que se costuma, em crítica cultural, considerar externos - como, por exemplo, modo de produção econômica, relações sociais, tempo histórico são de fato internos, na medida em que são eles que estruturam a forma dos produtos culturais. Estes, por sua vez, concretizam esses elementos e os tornam perceptíveis. (Cevalco, 2003, p. 322)

Sob a ótica da autora, há a importância dos meios em que a produção literária é conduzida e como estas escolhas são pontuais para a percepção e entendimento por parte dos receptores e como estas são capazes de influenciar mudanças significativas, seja comportamental ou estruturais de uma sociedade.

Cevalco (2003) oferece uma base bastante concreta para o entendimento da cultura e a importância de uma abordagem crítica e contextualizada para o estudo da

cultura, e destaca alguns aspectos relevantes para essa compreensão. Para ela, os estudos culturais carregam abordagens interdisciplinares para o entendimento da cultura, uma vez que incorpora percepções e métodos que concebem não apenas como produtos culturais, mas como práticas sociais situadas em contextos históricos, políticos, econômicos e culturais específicos, isto é, os estudos reconhecem a diversidade cultural amplamente, e valorizam as múltiplas expressões culturais presentes em uma sociedade e as variadas formas de conhecimento e experiência.

A autora, destaca ainda o papel individual e coletivo na produção e reprodução da cultura, bem como o potencial de resistência cultural contra formas de opressão e dominação, e evidencia como determinados grupos são representados na cultura dominante e como constroem suas próprias identidades culturais, isto é:

a posição teórica dos estudos culturais se distingue por pensar as características da arte da sociedade em conjunto, não como aspectos que devem ser relacionados, mas como processos que tem diferentes maneiras de se materializar, na sociedade e na arte. Os projetos artísticos e intelectuais são constituídos pelos processos sociais, mas também constituem esse processo na medida em que lhe dão forma. Os projetos mudam no decorrer das modificações sociais e devem ser estudados sempre como forma sociais. Os elementos normalmente considerados externos a um projeto artístico ou intelectual – o modo de vida de uma determinada sociedade – são internos na medida em que estruturam a forma das obras e dos projetos que, por sua vez, articulam os significados e os valores dessa sociedade. (Cevasco, 2003, p. 64)

Cevasco (2003), a partir de seus conceitos, retoma o viés crítico materialista de Raymond Williams e desafia as hierarquias tradicionais entre cultura popular e erudita, pois seus estudos examinam alguns impactos da globalização e consideram as trocas culturais transnacionais e o avanço das tecnologias de comunicação como um novo modelo das práticas culturais em escala global. A autora também analisa os processos de mediação de produção, distribuição e recepção de textos e como esses processos moldam os significados culturais com intuito de influenciar as percepções do público.

A abordagem dos Estudos Culturais trazida por Cevasco (2003) é informada pela história cultural, que reconhece a importância do contexto histórico na compreensão da cultura e das suas práticas.

Por fim, o conceito da autora em relação aos estudos culturais, promove o que nomeamos de engajamento crítico, uma vez que incentiva a percepção reflexiva e análises questionadoras das estruturas de poder, ideologias e valores que informam a produção cultural. Esta perspectiva retoma Williams (2011), que afirma que cultura não

deve ser vista apenas como mera expressão de arte e sim como significativa expressão da prática social, ou seja, o autor entende que as formas culturais são produzidas, distribuídas e compreendidas por diferentes contextos sociais e históricos que lhe dão possibilidades de gerar significação.

Semelhantemente, neste trabalho, utilizaremos também as abordagens trazidas pela crítica marxista literária que analisa a arte, como parte de uma “superestrutura” da sociedade, ou seja, como parte de uma ideologia. Sendo assim, entender a literatura, significa compreender o processo social total do qual faz ela parte, o grau em que incorpora a estrutura do pensamento da classe social ou grupo ao qual o escritor pertence e em que a cultura analisa a arte e de que maneira se concretiza em suas relações sócio-históricas, culturais e econômicas. Esta teoria coloca a arte como revolucionária e que não se proporia a transformar apenas o conteúdo, mas também os modos da produção artística. Seguindo os preceitos de Marx, a crítica literária marxista compreende que as relações de produção determinam a consciência: Segundo Eagleton (1976), embasado em autores como Karl Marx, Frederick Engels, Georg Lukács, Lucien Goldmann, Pierre Macherey, Lenin, Trotsky, Walter Benjamin e Bertolt Brecht como colaboradores de sua crítica:

Essas “forças” e “relações” de produção formam o que Marx chama de “estrutura econômica da sociedade”, ou o que é mais comumente conhecido pelo marxismo como a “base” econômica ou “infraestrutura”. Dessa base econômica, em todos os períodos, emerge uma “superestrutura” – certas formas de direito e política, certo tipo de Estado, cuja função essencial é legitimar o poder da classe social que detém os meios de produção econômica. Mas a superestrutura contém mais do que isso: também consiste em certas “formas definidas de consciência social” (política, religiosa, ética, estética etc.), que é o que o marxismo designa como ideologia. A função da ideologia, também, é legitimar o poder da classe dominante na sociedade; em última análise, as ideias dominantes de uma sociedade são as ideias de sua classe dominante. (Eagleton, 1976, p. 17-18).

Pretendemos assim, analisar as relações histórica-sociais destas duas linguagens artísticas: a escrita literária sob a ótica do gênero textual autobiografia, e suas características peculiares em relação à arte de adaptação fílmica, e seus recursos técnicos cinematográficos, utilizando para este fim a perspectiva da Literatura e de suas linhas de estudos de teóricos que relacionam as obras literárias com suas particularidades culturais, sociais e históricas, com outras áreas do saber, incluindo as diversas artes.

Nesta pesquisa especificamente, trataremos acerca da autobiografia como gênero literário escrito narrativo, sob a ótica de Bakhtin, LeJeune, entre outros, e em consonância ao cinema e sua história desde o início, bem como a ascensão de Hollywood,

utilizando para este fim análise pautadas em estudiosos como Ismail Xavier, João Carlos Avelar, José Domingo Brito, entre outros.

A cultura e identidade serão evidenciadas durante a pesquisa a partir da discussão de conceitos e estudos propostos por estudiosos e teóricos da crítica contemporânea e das suas relações com os estudos culturais, assim como da crítica literária marxista, além de estudiosos que abordam as teorias da adaptação cinematográfica como forma artística, como por exemplo, Ismail Xavier, Robert Stam, Marcel Martin, entre outros.

Em suma, o trabalho pretendemos realizar um estudo analítico entre as formas de arte que se valem da narrativa e seus elementos: o livro autobiográfico e a adaptação fílmica. Sendo assim, teremos como foco, não somente analisar a personagem principal de ambos, Susanna Kaysen, e suas características e principais dramas e transtorno, mas sim, evidenciaremos as ocorrências que aproximam e/ou distanciam escrita e filme.

Convém salientar que, distanciamentos e aproximações entre duas obras podem ser influenciados por uma série de fatores, incluindo elementos narrativos, estilísticos, temáticos e contextuais, assim é necessário nesta pesquisa, seja realizada uma análise cuidadosa desses elementos que auxiliarão a entender melhor a relação entre as obras em questão e então poderemos apreciar significativamente suas semelhanças, diferenças, e assim obteremos o resultado final, que será apontar os distanciamentos e aproximações da mesma.

Evidencia-se, contudo, o caminho da liberdade do estudo diante dos objetos selecionados, pois se acredita ser possível explorá-los sem esgotar suas possibilidades, assim como explica Antonio Candido (2004):

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela noção de que a estrutura é virtualmente independente se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos ainda que o externo (no caso o social) importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um papel de constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (Candido, 2004. p. 04)

Salienta-se assim, que o autor corrobora a ideia de que tanto a obra escrita quanto a obra fílmica não deve ser dissociada, pois uma é a maneira de complementar a outra e propor uma forma de integrá-la mesmo que em processos de produção e de interpretação

que podem ser semelhantes e/ou diferentes, ou seja, busca encontrar entre as formas de arte uma maneira para que ambas se concretizem.

Partindo deste pressuposto, é prudente evidenciar também a concepção de Roland Barthes (1978) de que a literatura é a utilização da linguagem não submetida ao poder, sendo a linguagem literária sem regras de estruturação ou hierarquia para se compreender:

O ser humano parte sempre, e todas as suas ações o dirigem para tal caminho, em busca da liberdade. Então, quando se considera que a liberdade é uma desvinculação total do poder a que se é submetido, dentro do universo linguístico não há maneiras de ser livre. Só resta, pois, ao homem, a fuga da linguagem por meio de uma trapaça linguística utilizando-se da própria língua: Essa trapaça, salutar, essa esquiva [...], eu a chamo, quanto a mim: literatura. (Barthes, 1978, p.16)

Barthes demonstra o amplo conhecimento no campo da linguagem e possui uma visão social e sobretudo vê a expressão do puro poder social a que todos estamos submetidos, uma vez que a linguagem literária não obedece necessariamente a uma regra estrutural fixa. O autor se utiliza dessa linguagem, sem obrigação de emoldurar seus pensamentos nas estruturas linguísticas, isto é, possui a liberdade para escolher e criar uma estrutura própria, que proporcione a ele uma clara expressão de seus sentimentos e ideias.

Assim, constrói-se o texto de acordo com seus próprios desejos e necessidades, pois o escritor consegue que sua criação tenha um novo valor – o que de fato ocorre na escrita literária da autobiografia realizada por Susanna Kaysen ao relatar suas vivências diante da (des) humanidade em sua volta, sem a necessidade de colocar sua escrita em uma forma pré-estabelecida.

A literatura, de acordo com Candido (1972), tem como uma de suas funções a representação do real, por meio de um estilo próprio da linguagem e que propõe uma ordem para as coisas e os seres, vinculados à realidade natural ou social. E por outro lado, a literatura só exercerá plenamente todas as suas funções se a ela for concedida a importância que lhe cabe, bem como um esforço de interpretação e compreensão de seu significado mais preciso. Essa interpretação e compreensão resultam de uma ação a qual estamos todos efetuando no dia-a-dia, desde a mais tenra idade: a prática da leitura e da escrita e conseqüentemente a sua interpretação.

Para tanto, é essencialmente necessário para este trabalho entender a Literatura de maneira ampla, interdisciplinar e intertextual e em seus conceitos singulares, a fim de compreender e também contrastar duas ou mais expressões artísticas. Para a estudiosa Tania Franco Carvalhal (1976), a Literatura Comparada, torna isso é possível por metodologias diversas, uma vez que ela a entende como um campo de análise bastante amplo, o que favorece tanto a generalização quanto a diferenciação.

De acordo com a autora, ao realizarmos uma comparação entre linguagens diferenciadas e que sejam intertextuais devemos nos atentar ao procedimento que faz parte da estrutura do pensamento do homem e da organização da cultura. Carvalhal aponta alguns caminhos, que considera importante em relação ao uso da intertextualidade:

a investigação das hipóteses intertextuais, o exame dos modos de absorção ou transformação (como um texto ou um sistema incorpora elementos alheios ou os rejeita), permite que se observem os processos de assimilação criativa dos elementos, favorecendo não só o conhecimento da peculiaridade de cada texto, mas também o entendimento dos processos de produção literária. Entendido assim, o estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por “um ar de parecença” entre elementos, mas compara quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente (Carvalhal, 1986, p. 85-86)

Nesse sentido, a imaginação é necessária e divide espaço com a racionalidade e, sobretudo, com os teóricos. Pode-se dizer então que este é um trabalho que versa não só pela ótica de encontrar caminhos semelhantes, como também por caminhos que por vezes irão se diferenciar entre os objetos aqui apresentados, além de apontar impressões em relação à realidade, e também no que concerne às técnicas utilizadas para a adaptação cinematográfica, a fim de que o estudo e a pesquisa dos objetos escolhidos de fato aconteça de forma clara e indubitável.

A compreensão, nessa perspectiva, conduz à análise dos procedimentos que caracterizam as relações entre as produções, sendo possível compreender o diálogo que haja entre o que é analisado. Sobre isso, Jonathan Culler (1999) afirma que a constituição da identidade, por meio dos diferentes pontos de vistas com os quais os interlocutores se identificam e se reconhecem enquanto sujeitos através de diversas artes, contribui para que os diálogos e análises sejam mais autônomos.

Ressalta-se aqui sobre a relação da produção da adaptação, uma vez que esta ocorre na maioria das vezes a partir de uma perspectiva pessoal, isto é, a personagem age/atua de modo semelhante ou não à narrativa escrita, aproximando-se ou distanciando-se, de acordo com a leitura interpretativa do roteirista que a produz.

Sobre a adaptação da obra literária à obra fílmica é importante enfatizar que, partindo da concepção de linguagem, o norte-americano Robert Stam (2008) discorre que a passagem de um meio verbal para um meio multifacetado pode jogar não somente com as palavras escritas, faladas, mas também com várias expressões artísticas, como o som, música e a imagem. O autor explica ainda:

Como a tecnologia da representação o cinema está equipado de modo ideal para multiplicar magicamente tempo e espaços; tem capacidade de entremear temporalidade e espacialidades diversas; um filme de ficção, por exemplo é produzido por uma gama de tempos e lugares e representa uma outra constelação (diegética) de tempo e espaço. (Stam, 2008, p. 33)

Para o autor trata-se de uma visão que amplia a relação de leitura literária, imagética e conseqüentemente da análise e interpretação de maneira considerável.

Sob esta ótica, apontaremos nas narrativas, aproximações, distanciamentos e de que forma os conflitos se desenvolvem nas tramas e, sobretudo refletiremos sobre os aspectos que conduzem a narrativa, como por exemplo, fatores econômicos, sociais e históricos que se destacam nas duas obras, tanto no plano diegético, ou seja, dentro da ação narrativa ficcional do filme - anos 1960, quanto no discurso autobiográfico que se realiza no romance, produzido na década de 1990, além de observar a necessidade do indivíduo fabular sobre si – condição intrínseca e fundamental às questões de compreensão humana e de autoconhecimento.

É prudente, no entanto, lembrar sobre os acontecimentos reais em contrapartida com os ficcionais, e que podem ser associados também à procura de um significado constantemente incompleto sobre a própria existência o que, de modo geral, é recorrente nos diversos gêneros textuais, e também em outros tipos de produções visuais e imagéticas. Além da transposição das conotações psicológicas e míticas de uma narrativa e seus elementos estruturais (tempo, espaço, personagens, enredo) presentes em toda e qualquer narrativa.

As análises dessa pesquisa serão pautadas a partir de abordagens teóricas, sobretudo na leitura analítica e técnica, apontando para a análise dos dois objetos

artísticos (romance e filme) e como estes podem nos dizer algo além da imagem ou da escrita, ou seja, como podem dialogar e significar a partir de seus próprios meios de expressão.

A adaptação fílmica é inspirada no livro homônimo de memórias biográficas de Susanna Kaysen, que embora retrate a década de 1960 - épocas em que os movimentos sociais moldaram e foram influenciados por novos processos culturais, novos estilos de vida, pois refletiam e expressavam os impulsos pela liberação, pessoal e da comunidade, que permeavam a contracultura - *Garota Interrompida* foi lançada no final da década de 1999, cujo contexto é diferente da realidade ocorrida em na década de 1960 e está pautado no chamado de “poder de revolução”.

Para o professor de Ciências Políticas, Marcos Del Roio, em seu artigo, *O problema do poder da revolução: Dialogo com Jhon Holloway (2022)*, este “poder de revolução” seria um princípio de esperança de que a luta de classes potencializasse a esperança emancipatória e a subjetividade antagônica entre trabalho x capital e poder-fazer x poder-sobre, contida principalmente na liberdade presente entre as relações sociais capitalistas de uma época em que o jovem conseguia enfim ter voz diante da crise e dos cenários políticos, econômico e culturais da década em que o filme foi lançado. Para o autor, “o ponto de partida é, e só pode ser, o poder-fazer, o trabalho emancipado do homem não o trabalho alienado”, isto é, sem delimitações.

Sobre isso, Michel Foucault (2017), filósofo, professor, psicólogo e escritor francês corrobora que o sujeito seria um composto histórico. Uma determinada identidade produzida por forças em um determinado período histórico e pode se constituir pelas práticas discursivas, sendo uma delas as relações de saber e de poder, e seu processo de transformação, o que de fato começa a ocorrer no contexto de produção, tanto do lançamento autobiográfico, quanto na produção e lançamento do filme na década de 90.

A obra fílmica, assim como a narrativa biográfica, é um drama psicológico que foi estrelado por atrizes famosas como, por exemplo, a protagonista do livro é vivida no cinema pela atriz Winona Ryder, e também conta com as participações de Angelina Jolie, Brittany Murphy, Whoopi Goldberg entre outras atrizes americanas, tendo como roteirista e diretor James Mangold, cineasta norte-americano, responsável pela adaptação e produção do filme, e que levou Angelina Jolie a ganhar o Oscar de Melhor Atriz Coadjuvante em 1999 por sua interpretação como a personagem Lisa.

Ambas as narrativas relatam a vida de uma jovem que, após uma tentativa de suicídio, passa dezoito meses em um hospital psiquiátrico entre 1967 e 1968. Importante salientar sobre os direitos desta época, assim como os padrões e estilos de vida, os quais foram estabelecidos de maneira muito diferente entre homens e mulheres.

A época em questão retrata um período de estilo americano, inundados com as mensagens de liberdade e prosperidade do discurso oficial e popular alimentado nessas décadas, mas não desfrutando plenamente do progresso econômico e social, construíram o mais importante movimento social na história dos Estados Unidos, o “movimento por direitos civis”, amparados pelas mudanças demográficas e econômicas do período.

O fracasso em resolver antigos problemas sociais, inicialmente, contra o racismo, provocou uma explosão de outros diversos movimentos sociais – que contestaram bravamente as definições estabelecidas de progresso, liberdade e cidadania -, tendo como foco principal mascarar as mazelas e resquícios que sobraram da Segunda Guerra Mundial.

Após esta breve apresentação de tópicos teóricos fundamentais para este estudo, apresentamos abaixo a estrutura de capítulos que compõe esta dissertação.

Inicialmente, no primeiro capítulo buscaremos discorrer sobre os diálogos interartísticos já existentes entre a literatura e o cinema e a questão da adaptação fílmica de obras literárias, a partir do século XIX e XX, buscando traçar em uma linha do tempo a forma em que ocorreram as primeiras adaptações, salientando assim a relação de dois tipos de narrativas, a escrita literária e a produção cinematográfica e de que forma estas utilizam as suas linguagens para expressarem o conteúdo narrativo, além de demonstrar como estas podem ser aproximadas e/ou distanciadas, uma vez que possuem características e elementos próprios.

No segundo capítulo, discorreremos primeiramente de forma geral, sobre o contexto de produção da autobiografia literária da personagem e também do contexto da adaptação do filme. Este capítulo será dividido em seções que visam explicar primeiramente sobre as questões relevantes acerca do gênero literário, seus principais conceitos teóricos e especificamente sobre o gênero textual autobiografia, e as suas características peculiares e de que modo Susanna Kaysen utilizou o gênero autobiografia em sua produção escrita.

Apresentaremos também os principais aspectos formais e ideológicos da sétima arte, seguindo em uma próxima seção com foco nos aspectos formais e ideológicos do drama hollywoodiano, bem como a sua formação inicial como grande indústria de

potencial, social, cultural e econômico. Em relação à narrativa fílmica, exploraremos o uso de alguns recursos cinematográficos utilizados durante a produção hollywoodiana, tendo em vista os aspectos utilizados para compor a história de *Garota Interrompida*, e assim abordaremos sobre o drama hollywoodiano, e algumas de suas singularidades, e do qual o roteirista James Mangold faz parte, além de expor o seu modo de produção próprio de roteirista e produtor.

No terceiro capítulo, com intuito de realizar a partir da teoria, de fato a análise, evidenciaremos as principais aproximações e distanciamentos entre as duas narrativas em questão: a adaptação cinematográfica realizada a partir da escrita literária do livro autobiográfico de Susanna Kaysen, e em seções, aspectos importante de um contexto da época: a contracultura em voga e também sob o olhar de alguns dos considerados padrões de normalidade na sociedade norte-americana dos anos 1960, bem como a repressão das instituições interventoras e disciplinares sem deixar de lado a relevante e importante questão do papel da mulher na sociedade desde contexto.

Portanto, buscaremos, após realizar a análise dos principais aspectos narrativos das duas manifestações artísticas apresentadas como objeto de estudo, e as relações que se aproximam e se distanciam entre filme e livro, e o que os elementos de produção nos dizem a partir das temáticas abordadas baseado nas teorias utilizadas, teceremos enfim as considerações finais endossadas a partir do que fora proposto, estudado e analisado para este trabalho a fim de concluí-lo, com todas as referências utilizadas, em consonância à hipótese do trabalho e resultados da pesquisa a partir dos tópicos desenvolvidos nos três capítulos, tecendo assim uma avaliação das dificuldades e dos ganhos teóricos obtidos com a pesquisa.

CAPÍTULO I

DIÁLOGOS INTERARTÍSTICOS ENTRE LITERATURA E CINEMA: QUESTÕES ACERCA DA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE OBRAS LITERÁRIAS

Neste capítulo propomos uma reflexão sobre o diálogo entre as formas narrativas do cinema e da literatura, focalizando o caso das adaptações. Para tanto, nos pautamos em diversos teóricos, como Antônio Candido, André Bazin, Robert Stam, Ismail Xavier, Tânia Pellegrini, entre outros. Assim percorremos períodos distintos da história do cinema e da literatura, abarcando diferentes olhares sobre estas artes e na discussão das transposições fílmicas.

1.1. O diálogo interartístico entre cinema e literatura.

Neste estudo tratamos da representação construída de uma obra a partir de outra. A narrativa escrita do livro, objeto artístico autobiográfico realizado pela escritora Susanna Kaysen e transposta em filme pelo cineasta hollywoodiano James Mangold, atentando-se aos diálogos interartísticos e que relacionam as obras entre si, consideramos seus contextos diferentes, bem como toda a representação trazida a partir de elementos internos e externos, de convenção interpretativa e cultural e que interferem significativamente nesta representação.

Este diálogo interartístico entre literatura e cinema iniciou-se em meados do século XIX, quando o primeiro usou a segunda como fonte de inspiração para contar histórias. Esta relação se ampliou no século XX, quando então o cinema começou a ser também uma inspiração à literatura, que incluiu o uso dos seus recursos narrativos a fim de alcançar a comunicação em massa, sintonizando-as de forma a explorarem ainda mais suas possibilidades.

Primeiramente, é necessário discorrer amplamente sobre as duas artes, seus conceitos e concepções. Em seguida, trataremos das relações interartísticas entre ambas, uma vez que a análise dependerá do entendimento destas duas formas de expressões de arte, e há muito tempo a literatura e o cinema merecem a mesma atenção em relação ao estudo crítico de sua forma, conteúdo, gênero e estilo.

Neste ínterim, iniciemos a discussão acerca da Literatura que tem comumente tem sido considerada uma das manifestações artísticas mais antigas da humanidade. O nome se origina do latim *littera*, cujo significado é Letra, sendo a arte de criação da escrita, de um mundo ficcional, imaginário, através da linguagem verbal, cuja

intencionalidade é transmitir significação ao seu receptor, neste caso, aos leitores, a fim de que estes a interpretem e busquem a amplitude de significados.

Entretanto, de acordo com Eagleton (1997), definir literatura somente como a escrita imaginativa, fictícia, ou escrita não literalmente verídica, seria um equívoco, pois o que a literatura faz é empregar a linguagem de modo peculiar. O autor aborda também, o conceito utilizado pelo crítico russo, Roman Jakobson que explica a literatura como “a escrita que representa uma violência organizada contra a fala comum”. A literatura transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana”. Jakobson (1997) firma ainda que:

Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta. Sob esse aspecto, a produção do texto é muito mais importante do que o seu nascimento. O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que o seu autor tenha pensado. (Jakobson *apud* Eagleton, 1997, p. 12)

Segundo a concepção do autor, a literatura está intrinsecamente vinculada ao campo social em que se origina, assim como todo tipo de manifestação de arte, pois o artista não pode ser indiferente à realidade.

A obra escrita então seria o resultado dessas relações dinâmicas entre escritor, público e sociedade, porque por meio palavras, o artista transmite sentimentos e ideias que tem do mundo por meio de seu contexto. O leitor é levado à reflexão ou mesmo à mudança de posição perante a realidade.

Para Eagleton (1997) é perceptível que a literatura tem sido um processo mutável a partir do histórico uma vez que está intrinsecamente ligado às sociedades e culturas que a produzem, assim como as que consomem e as interpretam, com base em bagagens seja cultural, social e/ou pessoal.

Ademais, novas teorias e abordagens críticas podem lançar luz sobre aspectos anteriormente negligenciados de uma obra ou ainda reinterpretar seu significado de maneiras inesperadas, como por exemplo a relevância crítica, tradução, adaptação, reinvenção e evolução ao longo do tempo. É essa natureza fluida que torna a literatura uma forma de arte tão rica e fascinante, capaz de inspirar uma variedade infinita de interpretações e significados ao longo do tempo.

Dessa maneira, a literatura como arte escrita também auxilia no processo de transformação social, além de desenvolver o senso crítico, sendo esta também uma das

razões para se ensinar o gosto pela leitura mais aprofundada, sobretudo para a origem do hábito de análise e reflexão a partir do que se lê.

Para Antônio Candido (1995) a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar ou não desenvolver personalidade e identidade, porque, segundo ela, a linguagem literária dá forma aos sentimentos, aos anseios e às reflexões que muitos escondem de modo confuso e angustiado, libertando-os assim do caos, humanizando-se.

A literatura pode ser vista também sob a ótica de seu papel humanizador, e o faria facilmente, sem passar pelo que edifica ou emula, por exemplo, emular o bem e mal, o certo e o errado. Permitiria àqueles que leem considerar os problemas de forma dialética gerado pela contradição, para só então, decidir entre um ou outro.

Nesse sentido, os valores que a sociedade preconiza ou os que consideram prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma, nega, propõe, denuncia, apoia e combate. Além disso, fornece a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Candido (1995) explica:

[...] Por isso, nas mãos do leitor o livro pode ser fator de perturbação e mesmo de risco. Daí a ambivalência da sociedade em face dele, suscitando por vezes condenações violentas quando ele veicula noções ou oferece sugestões que a visão convencional gostaria de proscrever. No âmbito da instrução escolar o livro chega a gerar conflitos, porque o seu efeito transcende as normas estabelecidas. (Candido, 1995, p. 177-178).

No Brasil, Candido (1981) traz ainda, uma abordagem semelhante em vários de seus escritos sobre a Formação da Literatura, sendo esta uma manifestação artística relevante para a tríade autor-obra-público, fator importante para um sistema literário. Estas “manifestações literárias” – encontradas nos três primeiros séculos da colonização brasileira – de “literatura propriamente dita” se dão por um sistema de obras interligadas.

Convém principiar distinguindo manifestações literárias de literatura propriamente dita considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase. Esses denominadores são além de características internas (língua, tema, imagem) certos elementos de natureza social e psíquica embora ligeiramente organizados que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico de civilização. Entre eles se distinguem a existência de um conjunto de produtores literários mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores formando os diferentes tipos de público sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral uma linguagem traduzida em estilo) que liga uns a outros. (Candido, 1981, p. 23)

Dessa forma, é prudente inferir que para o autor a literatura não é um sistema estático, e sim atua como agente ativo entre os leitores e se mantém viva em cada leitura, tomando novas roupagens e (re) significações. Ou seja, esta relação se dá a partir da literatura em relação à sociedade, sendo então uma expressão coletiva.

A literatura - embora conhecida como uma arte produzida pela escrita e cuja definição específica é inerente a questões diversas, como por exemplo, contexto de ordem social, histórica, cultural - é também enfatizada principalmente como algo fundamental na construção da identidade não só na formação de leitores, mas sobretudo na construção do ser humano enquanto sujeito e conseqüentemente em sua formação como cidadão. Em relação a essa afirmação, Antônio Candido (2004) observa ainda:

[...] a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão de mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade. Em segundo lugar, a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual. Tanto num nível quanto no outro ela tem muito a ver com a luta pelos direitos humanos. (Candido, 2004, pág. 186).

Entende-se, pois, que literatura tem como umas de suas funções, a necessidade de não somente enfatizar a comunicação e a leitura e sim atuar como algo que também amplie a interação social, sendo ainda parte integrante de um sistema cultural amplo e que possibilite estabelecer relações com as outras artes e com a liberdade de criação.

Neste viés a literatura não vincula o leitor apenas às letras e sim ao direito de encontrar muitas outras vertentes, inclusive de alcançar através da cultura audiovisual, parte do cenário contemporâneo, o poder como instrumento consciente de humanização.

Semelhantemente, a expressão literária é constituída de palavras, e essas, no processo de construção de sentido, ocorrem de forma imagética na mente do leitor, enquanto a expressão cinematográfica é construída pela combinação entre imagem (em movimento), som, música e por isso, um livro ao ser adaptado/traduzido para o cinema pode se submeter às transformações impostas pelas especificidades e recursos de criação narrativa cinematográfica.

Entretanto, cabe mencionar que por muito tempo a literatura esteve restrita apenas àqueles que sabiam ler, ou seja, à capacidade de decodificar letras, palavras escritas e, por conseqüência, aqueles que em suma, possuíam algum conhecimento acadêmico, sem designarem a interpretação da representatividade e produção artística.

Apenas a partir do século XIX e início do século XX se inicia uma nova proposta, cuja contextualização traz o que seria de fato a literatura:

Decorre daí a definição de domínios de investigação particulares (o que não quer dizer próprias a tal ou disciplina) assim, por exemplo, a avaliação dos critérios que definiram a literariedade em diferentes períodos os dispositivos que constituíram os repertórios das obras canônicas, nas marcas deixadas em nas próprias obras pela economia da escrita em que foram produzidas (segundo as épocas e possíveis coerções exercidas pela instituição, pelo patrocínio ou mercado) ou ainda as categorias que constituíram a instituição literária (como noções de autor, obras , de livro, de escrita), (Bonnici e Zolin, 2009, p. 68-69)

A definição citada pelo autor corrobora ao fato de não haver um consenso de explicação única e finita acerca do conceito de Literatura, embora alguns teóricos ainda o façam ou ainda tentam.

O fato é, a escrita literária tem correspondido a necessidade do ser humano de fabular sobre si, levando assim a uma dimensão de ficção seja uma dimensão mais poética, seja mais fugaz a sua própria realidade existencial.

O cinema por sua vez, trata-se de uma arte considerada mais recente e moderna e tem a ver com a narratividade literária, pois adotou como princípio básico de sua estrutura artística a literatura, uma vez que a narrativa cinematográfica, quase sempre possui uma sequência de eventos que também contam uma história, porém, de forma diferenciada, com certa velocidade o que a difere da obra literária escrita. A literatura, então percebeu que esta rapidez da narrativa e fluidez no discurso cinematográfico poderiam também ser mais eficientes, no que tange a compreensão e descrição das narrativas. Sendo que:

[...] uma câmera móvel, executando a mesma movimentação, o faz com a mesma rapidez que requer a mesma rapidez no olhar, numa célere e abrupta associação de imagens que pouco solicita da mente. Tudo está pronto para ser visto, e não imaginado. Assim tem-se a absolutização da imaginatez da imagem, que opera de maneira totalmente diferente da imediatez da palavra. (Pellegrini. 2003, p. 28)

Convém ressaltar que o cinema e a literatura são formas estéticas que podem caminhar juntas, embora sejam artes diferentes e autônomas. No caso da adaptação cinematográfica de obras literárias, há o texto produzido pelo escritor, enquanto no cinema, a figura do roteirista faz este papel de criação e escrita a partir de uma leitura interpretativa, tornando-a assim obras independentes e ao mesmo tempo complementares.

Dessa maneira o cinema, reconhecido como a sétima arte, é capaz de produzir

obras estéticas, narrativas ou não, e que utiliza como matéria prima a técnica de projetar fotografias de forma rápida e sucessiva, criando a movimentação que em obra escrita só é possível na imaginação. Sua história se dá em duas etapas: a primeira marcada pelo cinema mudo e a segunda pelo cinema sonoro e falado, entre os anos 1920 e 1930. Em prefácio do livro *Literatura e Cinema* o autor Fábio Lucas (2003), explica:

O cinema é um gênero cujo suporte formou-se timidamente no século XIX como gravador da imagem visual externa, em movimento, mas cuja propagação e enorme influência cultural tomaram e, de certo modo, definiram o século XX. Foi o arauto do império estadunidense, sua maior expressão e características. (Lucas *apud* Pelegrini 2003, p. 10)

Assim, entende-se que as imagens em movimento dão a impressão de que acompanham o mundo contemporâneo, ou seja, o visual representa a arte mais concisa e rápida, sendo uma linguagem mais ágil e objetiva. O cinema então atua como um dispositivo da representação de mecanismos e organizações próprias. Contudo, é importante não cair no equívoco de pressupor que uma linguagem elimina ou anula outra.

Ressalta-se ainda que, ao explorar o diálogo entre o cinema e literatura como artes distintas, acentua-se um debate de comparações por ambas possuírem características narrativas, isto é, expõem fatos reais ou fictícios e podem aparecer em gêneros diversos, como por exemplo, um conto, romances, novelas, longas-metragens, curtas-metragens, entre outros, além de expressar-se por diversas linguagens, como linguagem verbal (oral e escrita) e linguagem não verbal (imagética, sonora).

Outrossim, a teoria cinematográfica tem abordado continuamente as semelhanças e as particularidades do cinema em relação à literatura e em relação às épocas e contextos de escrita e produção, buscando evidenciar não somente as semelhanças, mas também os meios de produção e de que maneira estas se distanciam da obra original, tendo em vista que:

O que provavelmente nos engana no cinema, é que, ao contrário do que ocorre geralmente num ciclo evolutivo artístico, a adaptação, o empréstimo, as imitações não parecem situar-se na origem. Em contrapartida, a autonomia dos meios de expressão, as originalidades dos temas nunca foram tão grandes quando nos primeiros 25 ou 30 anos do cinema. Podemos admitir que uma arte nascente tenha procurado imitar seus primogênitos, para depois manifestar pouco a pouco suas próprias leis e temas; mas não compreendemos bem que ela ponha uma experiência cada vez maior a serviço de obras alheias a seu talento, como se essas capacidades de invenção, de criação específica estivessem em razão inversa de seus poderes de expressão. Daí a considerar essa evolução paradoxal como uma decadência só há um passo, que quase toda a crítica não hesitou em dar no início do cinema falado (Bazin, 1991, p. 84)

Posto isso, salienta-se que em determinado momento da história cinematográfica, o cinema foi considerado por alguns críticos como uma arte impura, ou seja, ligado apenas à imagem, representação e manipulação da realidade, pois apresentava aspectos e características de artes mais antigas como a literatura, a pintura, o teatro, e também a música.

Robert Stam (2006) em seu artigo “Teoria da Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade”, corrobora apontando inicialmente um cinema ainda impuro conectado com às demais artes, e explica que alguns teóricos se viam divididos entre a aceitação ou não da literatura como referência ao cinema, uma vez que para estes a literatura seria algo superior ao cinema, ao enfatizar somente os defeitos sem considerar os ganhos e qualidades nas adaptações. Segundo o autor:

A linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema fez um desserviço à literatura. Termos como infidelidade, traição, deformação, violação, abastardamento, vulgarização e profanação, proliferam no discurso sobre adaptações (Stam, 2006, p. 02).

Infere-se, pois, que a literatura neste contexto, era tida como superior por permitir liberdade artística, imaginativa, e inúmeras conexões, construções subjetivas e demais possibilidades que a permeiam, principalmente em relação a interiorização do escritor, enquanto entendia-se que o cinema, promovia o falso conceito de que a adaptação seria o ato de se repetir histórias, seja por facilidade de utilizar algo pronto, seja por falta de criatividade e que cujo produto final se mantinha incompleto.

Convém mencionar que esta teoria foi gerada tanto pelo preconceito quanto pela falta de conhecimento acerca das particularidades das artes como formas independentes, autônomas e diversificadas.

Assim, é importante frisar que cada tanto a linguagem escrita quanto linguagem cinematográfica possuem recursos estilísticos, valores e significados relevantes e que sobretudo são expressões artísticas legítimas, sendo impossível mensurá-las com menor ou maior valor. Sobre esta questão hierárquica de superioridade e inferioridade de uma arte em detrimento à outra, Randal Johnson sintetiza que:

O problema – o estabelecimento de uma hierarquia normativa entre literatura e cinema, entre uma obra original e uma versão derivada, entre a autenticidade e o simulacro e, por extensão, entre a cultura de elite e a cultura de massa –

baseia-se numa concepção, derivada da estética kantiana, da inviolabilidade da obra literária e da especificidade estética. Daí uma insistência na “fidelidade” da adaptação cinematográfica à obra literária original. Essa atitude resulta em julgamentos superficiais que frequentemente valorizam a obra literária sobre a adaptação, e o mais das vezes sem uma reflexão profunda (Johnson *apud* Pellegrini, 2003, p. 40).

Entretanto, o conceito de adaptação não necessariamente deve seguir a uma regra de fidelidade ao texto literário por possíveis motivos da depreciação das adaptações cinematográficas pelos críticos, uma vez que a intertextualidade rompe com essa premissa da adaptação fiel. Sendo assim, sob uma perspectiva cultural, a adaptação faz parte de produções culturais lineares, prolífico em imagens e simulações e a adaptação se torna uma nova linguagem que tende a dialogar com um texto que a precede, e assim torna-se parte de um amplo e contínuo processo de intertextualidade.

Ademais, a adaptação de obras literárias apresenta-se como um processo de compreensão da escrita. A leitura/interpretação de um texto literário é uma maneira singular de expressão que revela sentimentos, experiências e enigmas do ser humano, visto por diferentes vieses. Desta forma, a tarefa do cineasta extrapola a do leitor, uma vez que este não guarda para si a sua observação, conhecimento, emoção e a compreensão da obra, e sim busca ressignificá-la e ampliá-la de forma relevante sobre o que entendemos por manifestação cultural. Compreende-se, pois:

A teoria da adaptação tem à sua disposição, até aqui, um amplo arquivo de termos e conceitos para dar conta da mutação de formas entre mídias – adaptação enquanto leitura, reescrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. (As palavras com o prefixo “trans” enfatizam a mudança feita pela adaptação, enquanto aquelas que começam com o prefixo “re” enfatizam a função recombinante da adaptação). Cada termo joga luz sobre uma faceta diferente da adaptação. O termo para adaptação enquanto “leitura” da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. A metáfora da tradução, similarmente, sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução. (Stam, 2008. p. 27)

Outros pensadores corroboram o questionamento acerca da hierarquia entre literatura e cinema. Gilles Deleuze (2007), por exemplo, assegura que o cinema é em si um instrumento filosófico, um gerador de conceitos que traduz o pensamento em termos audiovisuais, e rejeita a visão tradicional de que o cinema, ao contrário da literatura e da

filosofia, não seria “capaz de pensamento” e acredita que no cinema o pensamento em movimento encontra a imagem em movimento, realizando assim interconexões entre si, uma vez que toda adaptação é um hipertexto, ou seja, rompe uma narrativa considerada linear na literatura, pois amplia e projeta novas perspectivas ao que fora produzido anteriormente.

Para o estudioso, o pensamento reside nesta “experimentação” no poder do cinema que pensa, ou seja, que é filosófico e se baseia em uma reflexão fílmica de cineastas consagrados como Eisenstein, Pasolini e Godard, e evidencia a intrínseca relação entre o filme e a própria natureza do pensar da seguinte maneira:

O homem sabe pensar na medida em que tem a possibilidade de pensar, mas este possível não garante que sejamos capazes de pensar. É essa capacidade, essa potência e não a mera possibilidade lógica, que o cinema pretende nos dar comunicando o choque. Tudo se passa como se o cinema dissesse: comigo, com a imagem-movimento, vocês não podem escapar do choque que desperta o pensador que há em vocês. (Deleuze, 2007, p. 190).

Neste ínterim, é possível afirmar que a adaptação é um trabalho de ampliação de significados interpretativos, pelo qual uma obra literária escrita serve como fonte podendo ser reinventada em conformidade com novas lentes e roteiros.

Partindo do pressuposto de que a maioria das obras e adaptações fílmicas cria e/ou recria novas linguagens e realidades, é necessário considerar uma concepção menos prescritiva e mais descritiva, que não esteja necessariamente tão atrelada ao texto de partida.

Para melhor compreender as questões que giram em torno das adaptações fílmicas, é preciso adotar uma visão mais ampla e abrangente, buscando englobar o texto em um contexto interativo mais vasto no qual diretores, produtores, fornecedores, consumidores, instituições e mercados estão envolvidos, principalmente em relação ao complexo processo de adaptação.

De acordo com Pellegrini (2003), a literatura é sistema integrante do sistema cultural mais amplo, que estabelece relações com outras artes e mídias e exige que o leitor não se prenda apenas à letra/escrita, mas que esteja aberto a novas combinações com outras artes.

Nas relações entre o Cinema e a Literatura compreende-se ainda como duas artes se convergem em um artefato cultural e artístico e de que maneira uma obra literária colabora com o cinema e linguagem audiovisual para transmitir sua mensagem, e vice-

versa. Dessa maneira é comum evidenciar as adaptações a partir de livros que viram obra fílmica, sem mencionar o contrário, ou seja, narrativas que se iniciaram no campo visual como filme e produzidas em adaptações escritas - livros.

Acerca dessa premissa, quando um filme é adaptado em livro, os autores podem optar por seguir fielmente o roteiro do filme ou expandi-lo com novos detalhes, cenas, personagens e o enredo, resultando na capacidade de explorar os pensamentos internos dos personagens de forma mais profunda, permitindo aos leitores uma compreensão mais apurada, gerando talvez maior empatia e conexão com os personagens no livro.

De acordo com Pereira (2014), o mercado se apropria da criação cultural e constrói suas estratégias de propaganda a fim de que esta se transforme em objeto de consumo e aproxime o texto literário ao roteiro através do que o autor nomeia de “marca” autoral, justapondo ambos os públicos. Desse modo:

Compreender, portanto, que a literatura ainda pode manter-se como discurso relevante das sobre as representações da realidade envolvem primeiramente, perguntar se a atual convergência midiática, impulsionada pelo mercado cultural globalizado e pela tecnologia digital, não aponta justamente para o fim das fronteiras e para uma padronização ainda maior da comunicação humana. (Pereira, 201. P. 65)

Nesse interim, convém mencionar que a literatura escrita ao ser adaptada a partir da literatura fílmica, amplia as possibilidades para que o interlocutor explore mais profundamente as narrativas, personagens e tramas projetados em uma tela. A exemplo temos *O Invasor*, livro adaptado por Marçal Aquino em colaboração com o diretor do filme de mesmo nome, Beto Brant, além da obra de ficção científica *Guerra nas Estrelas*, de George Lucas, adaptação literária do roteiro de uma representação fílmica em fase de pré-produção.

Embora esses exemplos não sejam adaptações diretas de filmes para livros, podem ser utilizadas para demonstrar as possibilidades de como algumas obras cinematográficas e semelhantemente podem inspirar produção literária escrita iniciado pela imagem.

Pressupomos assim, que o filme reflete a visão e interpretação do diretor sobre o roteiro original, o livro adaptado permite que o autor ofereça sua própria interpretação da história, adicionando camadas de profundidade e complexidade à narrativa que podem não ser evidentes no filme enquanto que este oferece uma experiência visualmente impactante e emocionalmente envolvente.

Dessa forma, há uma via de mão dupla das adaptações entre filmes que se tornam livros e vice-versa, pois ambas oferecem oportunidade única para a compreensão de uma história com diferentes perspectivas e meios de expressão. Cada forma de mídia tem suas próprias vantagens e também limitações, e a dinâmica entre elas podem resultar em interpretações e experiências únicas aos interlocutores.

Reitera-se então que literatura e cinema se complementam de certa forma, pois se associam por diversos pontos, como enredos, sonhos, alegorias, fantasias, verossimilhança, entre outros fatores que aproximam as linguagens artísticas que embora diferentes em produção se embasam em elementos próprios das narrativas, ou seja:

As relações entre literatura e cinema não se restringem a transposição do texto escrito para o texto fílmico (consideramos aqui tanto o roteiro quanto o texto próprio da linguagem cinematográfica: verbal e não verbal). Apenas a título de reflexão, não podemos deixar de referir a considerável contribuição das particularidades da linguagem cinematográfica (técnica e gramática do texto fílmico) para com a produção literária do século XX, especificamente nos anos trinta e quarenta. (Moreira, 2005, p.17-18)

Sobre a obra fílmica é importante enfatizar que, partindo da concepção de linguagem, o norte-americano Robert Stam (2008) corrobora que a passagem de um meio verbal para um meio multifacetado e que pode jogar não somente com as palavras escritas, faladas, mas também com várias expressões artísticas, como o som, música, não sendo limitada, fugindo do que chamamos de literal. O autor explica ainda:

Como a tecnologia da representação o cinema está equipado de modo ideal para multiplicar magicamente tempo e espaços; tem capacidade de entremear temporalidade e espacialidades diversas; um filme de ficção, por exemplo é produzido por uma gama de tempos e lugares e representa uma outra constelação (diegética) de tempo e espaço. (Stam, 2008, p. 33)

É possível dessa maneira refletir que ao submeter uma contribuição mútua entre as duas artes, não apenas a Literatura serve como fonte para as produções cinematográficas, mas também o cinema se apresenta como um instrumento de releitura interessante para a Literatura.

Essa reflexão nos remete a perceber a sétima arte como elemento aglutinador ao campo dos estudos relacionados a cultura, uma vez que apresenta possibilidades diversas de compreensão das obras literárias e da reprodução de imagens. Assim, quando um livro passa ser um filme é importante pensar no contexto de produção específico e que irá transformar a obra literária em outra obra artística, isto é:

Significa dizer que, ultrapassando os limites físicos do livro, o cinema cria e recria histórias baseadas em textos literários diversos, desde o romance até as histórias em quadrinhos, seja pela transposição da obra como um todo, seja pela referência a autores, obras e personagens literários, em uma construção intertextual. [...] assim, o cinema também nutre de outras formas de arte, especialmente da literatura, redimensionando a palavra escrita e metamorfoseando-a em imagens e sons com linguagem própria: a linguagem fílmica. (Thiel, 2009, p. 46)

De acordo com Stam (2008, p. 24), a obra cinematográfica originada de uma obra literária apresenta na sua concepção a intertextualidade, o diálogo com outros textos ou manifestação artística. Portanto, entender o cinema como reproduzidor de obras literárias torna-se um equívoco que limita a compreensão da literatura e do cinema, pois é imprescindível entender que não se trata da substituição de uma arte por outra, mas sim de compreender como ambas se arranjam e se constroem dentro de um mesmo tema, o que é suprimido ou destacado e quais recursos técnicos importantes são utilizados para fazê-lo.

Salienta-se ainda que elementos de cunho político e ideológico sejam representados também em obras fílmicas, o que não significa recriar as posições ideológicas e políticas da obra literária adaptada. A linguagem do cinema e da literatura está na maioria das vezes a serviço de técnicas e de autores em um determinado lugar e tempo, assim os contextos históricos, políticos e sociais são relevantes para compreender as permanências e rupturas no momento em que ocorre a adaptação de uma obra literária para o cinema.

A interação entre o emissor, receptor e a obra está diretamente relacionada ao processo de criação. Ao pensarmos como o texto escrito poderá ser absorvido pelo receptor, pensamos também em como este contato será arquitetado, além de como poderá se configurar, criar e se produzir alegorias com o texto-contexto, atrelado ao cenário, figurino, atores, música, de forma que estes elementos possam gerar produto final realmente claro, objetivo e sobretudo significativo.

Para Stam (2008) as adaptações de variados gêneros literários para obras cinematográficas pontuam aspectos sociais relevantes:

O modelo dominante criou a pedra de toque estético do cinema hegemônico: a reconstituição de um mundo ficcional caracterizado pela coerência interna e aparência de continuidade [...]. A estética hollywoodiana convencional promoveu o ideal não somente de enredos lineares, coerentes de causa-efeito que giram em torno de “conflitos maiores”, mas também de personagens motivados e críveis. (Stam, 2008, p. 30)

Dessa forma, as adaptações seguem técnicas que darão à estética e continuidade da obra, sendo que o roteirista possui o porquê dessas escolhas e isso requer não só apresentar a ficha técnica do filme, mas conceituar elementos que constituem toda a produção cinematográfica, através de técnicas específicas do cinema como enquadramento, foco, luz, espaço, movimento das câmeras, entre outros recursos. A imagem tem a sua própria interação com o espectador, assim como a escrita tem a sua própria conexão com o leitor, de forma importante e igualmente independentes.

Mencionado anteriormente, em outras épocas as cobranças e críticas em relação à fidelidade das adaptações eram constantes, no entanto com o passar do tempo e uma vez que a amplitude da indústria cultural tem se tornado cada vez mais evidente, tornou-se possível traçar um diálogo maior entre o trabalho do cineasta e o direito a sua interpretação livre, permitindo explorar outros recursos próprios do cinema, considerando que muitas vezes o livro e filme possuem distanciamento em relação ao tempo, espaço e contextos, bem como autor e roteirista podem entender sob óticas diferentes a mesma produção.

Exemplo são os objetos deste trabalho, em que o livro narra fatos que ocorreram na década de 1960 enquanto a adaptação cinematográfica foi realizada e produzida durante o contexto da década de 1990 quando também foi realizada a publicação do livro. Em *Literatura, Cinema e Televisão*, Ismail Xavier (2003) explica:

O lema deve ser “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que do escritor” valendo das comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada. Essa é uma observação que se deve ter em conta ao se discutir o problema de adaptação ou julgar um caso particular. (Xavier *apud* Pellegrini, 2003, p. 62)

Assim reforça-se a ideia do vínculo entre cinema e literatura como sendo uma via de mão dupla, pois o cinema reflete mais profundamente os recursos próprios de reprodução da escrita, por meio de técnicas mais perspicazes e expressivas para o espectador. Estes por sua vez, entendem a partir da obra adaptada e procuram a arte escrita para (re)conhecer, embora nem sempre, o resultado de suas expectativas. Coimbra (2009) enfatiza sobre esse processo ao afirmar:

As duas artes podem ter algo em comum, apesar de serem manifestações autônomas, ambas podem estabelecer um rico diálogo entre si. Esta relação

dialógica estabelecida entre os dois textos, literário e fílmico, vem a ampliar o conceito de leitura, redimensionando a função leitor-espectador, dinamizando, atualizando, enriquecendo os diálogos literários e percorrendo um caminho de interdisciplinaridade. (Coimbra, 2009, p. 116).

A interação entre literatura e cinema é um campo abrangente e inovador de enriquecimento cultural. Esse diálogo entre os dois meios não apenas amplia o conceito de leitura, mas também promove a função do leitor a espectador, resultando em experiência mais dinâmica e de muitas possibilidades.

Para refletir sobre o diálogo entre as duas artes, o livro *Literatura e Cinema*, de José Domingos de Brito (2011) reúne depoimentos de autores, escritores célebres e observações destes em relação às adaptações fílmicas, e enfatiza opiniões e impressões acerca das produções e adaptações realizadas pela literatura.

Para a escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís, o cinema é uma maneira de respirar da literatura. Para ela, Bergman quis ser escritor, mas a linguagem literária é diferente da linguagem cinematográfica, sendo esta puramente emotiva e sintética.

Ao que lhe concerne, Jean Claude-Carrière, escritor, roteirista, dramaturgo e ensaísta francês, a escrita do roteirista e a do romancista são radicalmente diferentes. O cinema é uma arte objetiva, pois o roteirista só pode escrever o que pode ser mostrado na tela, enquanto a escrita de um romance termina com o romance sob a perspectiva do leitor de maneira subjetiva.

Jorge Furtado (2007) por sua vez, afirma ser natural encontrarem diferenças e as vezes se decepcionarem com as imagens criadas pelo cineasta e assim afirmarem ter gostado mais do livro, uma vez que como leitor cada uma cria em sua mente as imagens a partir daquilo que se lê, o que podem ser muito diferentes daquelas imaginadas pelo cineasta.

Semelhantemente, o médico e escritor brasileiro Moacyr Scliar afirma ser vidrado em cinema e o considera como a grande arte de nosso tempo, pois se um livro precisa de quatrocentas, quinhentas páginas para contar, o cinema conta em duas horas. Revela ainda gostar de Woody Allen, Stanley Kubrick, Ettore Scola e que se sente lisonjeado por André Sturm querer fazer uma adaptação de seu livro *Sonhos Tropicais*.

Há ainda alguns cineastas que colocam o cinema como o meio mais livre de comunicação, entretanto é possível aqui enfatizar que ambas são de total independência artística e que de nenhuma maneira há possibilidades de substituir uma pela outra. Marcelo Maroldi, (2007) jornalista e escritor opina:

Foi quando assisti a versão cinematográfica de *Lavoura Arcaica* que descobri que o cinema e a literatura podem ser quase a mesma coisa. Este filme é uma grande prova de que livros sensacionais podem criar filmes sensacionais, há trechos inteiros do livro falados no filme, sem alteração, Todo aquele discurso duro e pesadíssimo é captado de maneira brilhante também no filme. Eu que sempre considerei o cinema muito inferior à literatura enquanto arte, fiquei surpreendentemente contente. Ainda não os comparo, mas acredito que o cinema pode encurtar o abismo que hoje ainda os separa. Vamos torcer para que aconteça. Seria bom para os dois. (Maroldi, 2007, p. 119)

Esta é uma observação relevante ao se discutir às adaptações em relação à fidelidade com a obra original, pois de certa maneira deixa de ser um critério de juízo crítico, validando a apreciação de uma nova forma e de uma nova experiência de sentidos e de (re) leitura que surge de um novo contexto de produção, pois:

Difícilmente haverá consenso quanto a tais permanências transformações, pois elas deverão ser avaliadas em conexão com outras dimensões do filme que envolve elementos que se sobrepõem ao eixo da trama como os elementos de estilos que engajam os traços específicos ao fim [...] evidenciando a produção de sentido implicada em certa construção do olhar pela montagem cinematográfica dentro da questão mais geral do ponto de vista que dominam as narrativas. (Xavier *apud* Pellegrini, 2003, p. 67)

Considerando as estruturas e os elementos das narrativas e das produções artísticas que serão abordadas neste trabalho pode-se vislumbrar que ambas possuem elementos que a caracterizam de acordo com suas coincidências, alegorias, influências, interesses e contextos sociais e culturais, sobretudo, podem tratar de uma mesma temática, assim como desenvolver o assunto de formas independentes, o que podem tanto gerar aproximações quanto distanciamentos.

Cabe, pois, salientar que neste caso, a perspectiva de quem analisa e a compreensão que se tem dos elementos teóricos analisados em relação ao objeto estudado é primordial, pois o fato de perceber se há correspondências ou não entre os objetos de estudo deve ser de pontual relevância e clareza.

Evidentemente realizar uma análise crítica entre cinema e literatura será a tarefa na qual nos dedicaremos buscando evitar equívocos em relação ao diálogo interartístico existente entre escrita e adaptação fílmica, a fim de conseguir atingir o objetivo deste trabalho que será analisar e comparar duas obras distintas em forma de produção, considerar aproximações e distanciamentos além de evidenciar os meios de produção de como as narrativas são organizadas.

Para tanto, neste trabalho a linguagem literária e linguagem fílmica serão vistas

por perspectiva dos teóricos que abordam acerca dos Estudos Culturais ao que tange à postura ampla em relação ao objeto da crítica, e as mudanças no campo interdisciplinar da teoria literária e da literatura. Outrossim também nos guiaremos pela crítica materialista, definida por um olhar mais analítico sobre os fenômenos culturais relativos a determinadas práticas culturais, entendendo-as em função das formações sociais e das suas mutações históricas, expressas nas manifestações artísticas e literárias.

A princípio, convém ressaltar que a análise das obras não só verifica as semelhanças, mas também discorre sobre a diferenciação por meio de recursos analíticos e de interpretação de acordo com os objetivos a que se propõe.

Nesse aspecto é necessário entender que o olhar parte de um sujeito que traz consigo conhecimentos prévios, elaborados e construídos a partir de uma vivência e de significados, tais como conceitos literários, artísticos, culturais, sociais, econômicos, morais, religiosos, entre outros. Portanto, tanto o uso de fontes teóricas quanto o objeto de estudo devem considerar uma proposta que possa ir ao encontro de uma reflexão individual e singular, além de despertar a capacidade de compreender e explicar o próprio universo do qual faz parte: Como explica Thiel (2009)

Ver sugere observar, refletir e julgar. Quando vemos não só captamos o que quer que seja, mas, principalmente, construímos julgamentos e ponderamos sobre o que é visto. Para tanto partimos do nosso observatório particular (nossa perspectiva, formação e visão de mundo e de nosso observatório coletivo (nossas influências socioculturais)). (Thiel, 2009, p. 14).

Em relação ao cinema e à literatura nos dias atuais, nota-se haver laços cada vez mais estreitos, visto observarmos com frequência, filmes sendo produzidos sob a referência de obras literárias, assim como obras literárias adquirindo características cinematográficas e imagéticas.

Essa aproximação com a literatura faz com que o cinema cada vez mais encontre seu espaço como expressão artística muito mais autônoma e dinâmica e de acordo com alguns estudiosos, é partir da adesão à narratividade que o cinema estreitou, de forma intensa, seu diálogo com a literatura.

Desse modo, se por um lado o cinema como arte dominou o imaginário na primeira metade do século XX, por outro lado, isso se deve e muito à literatura, pelo material fornecido em personagens e enredos para a construção de muitas adaptações no decorrer da história da sétima arte.

De acordo com Figueiredo (2010) o estudo dessa relação entre narrativas literárias

e cinematográficas, não se restringe ao campo do que chamamos de “adaptação”, uma vez que não se define apenas à análise dos procedimentos formais para recriar, embora as quantidades de filmes baseados em obras literárias sejam incontáveis.

A releitura e/ou reescrita de textos literários pelo cinema tem permitido diferentes abordagens, que contribuíram para que se pensassem os pontos em comum entre as duas artes, assim como suas peculiaridades. José Carlos Avellar (2007) reforça que há algo que vai além das distinções entre as artes e que supõe a riqueza do diálogo entre o cinema e a literatura, em quaisquer de suas vias:

Talvez seja possível dizer que a ideia do cinema (não o filme, não um autor, não uma determinada cinematografia, mas o cinema) tão logo se concretizou na tela iluminou a literatura (não só a literatura, mas ela em especial). Renovou a escrita, estimulou a invenção de novas histórias e de novos modos de narrar que, por sua vez, adiante (uma fração mínima de tempo adiante: ato contínuo, quase simultâneo), iluminaram a escrita cinematográfica, estimularam que ela fizesse assim como se faz, em constante reinvenção. (Avellar, 2007. p. 09)

Ressalta-se, entretanto que a literatura continua a desempenhar um papel considerável na cultura atual, ainda que classificações e paradigmas de valor consagrados possam se tornar obsoletos, embora haja convergência entre o mercado de livros e o de produtos audiovisuais assim como há expansão de uma estética multimidiática em que textos, imagens e sons se combinam.

Neste contexto e de acordo com estudo proposto por David Bordwell (2013) é possível afirmar que a narrativa fílmica traz uma visão ampla em que a conclusão e compreensão final desta se dá inicialmente pela construção em que é realizada e por fim pelo entendimento e interpretação daquele que assiste. Assim, para o autor, todos os recursos utilizados na linguagem cinematográfica são realizados de forma intencional, a fim de se criar uma sequência narrativa e lógica ao espectador.

Igualmente, é possível perceber interações e diálogos entre as produções, seja a produção escrita, seja a produção fílmica, o que gera a possibilidade de análise e de comparação entre as mesmas, e suas estruturas de criação. Análises e observações que podem tanto aproximá-las, como também distanciá-las, e que dependerá de um olhar mais atento e eficaz do observador.

O universo imaginário no processo de criação se nutre de paradigmas estéticos que servem tanto para a literatura quanto para o cinema, pois pode ser considerado livre capaz de criar fantasias, ficção, revelando assim novas experiências de poder criativo em muitos aspectos, em destaque pela habilidade de modificar padrões estabelecidos de certa

época.

José Carlos Avellar (2007) explica em seu livro *Chão de Palavras* que inicialmente em 1950 o cinema não expressava a nossa realidade, não havia assim representatividade cultural com a época e que isso só seria possível ao criar uma forma mais autônoma e eficaz de expressão, feitos por roteiros originais e escritos para o cinema. O que significa afirmar que a invenção do cinema foi a descoberta de uma arte considerada pura, e que realizou a projeção de imagens da vida e da natureza com mais veracidade e perfeição. O autor explica:

Para compreender melhor o entrelaçamento entre o cinema (em especial o que começamos fazer na década de 1960) e a literatura (em especial a que começamos a fazer na década de 1920), talvez seja possível imaginar um processo (cujo ponto de partida é difícil de localizar com precisão) em que os filmes buscam nos livros temas e modos de narrar que os livros apanharam em filmes e que os cineastas foram buscar nos livros; em que filmes em que os filmes tiram da literatura o que ela tirou do cinema; em que os livros voltam aos filmes e os filmes aos livros numa conversa jamais interrompida. (Avellar, 2007, p. 08)

Infere-se, portanto, que a ideia do cinema de maneira geral se concretizou na tela e ao mesmo tempo evidenciou a literatura, sendo a imagem uma forma de reviver a palavra, renovando desta maneira a escrita e por consequência criando as narrativas de novas histórias, tornando-se um constante processo de inovação e renovação.

A fim de ampliar essa discussão, Tania Pelegrini (2003) afirma que “literatura é sistema integrante do sistema cultural mais amplo”, isto é, estabelece relações com outras artes e mídias e exige que o leitor/ espectador não se prenda somente à letra/escrita, mas que esteja aberto a novas combinações com outras artes.

O processo complexo de inter-relação das técnicas narrativas suscita em uma conciliação difícil de linguagens, uma vez que ao narrar há uma questão de forma e disposição das personagens e ações destes. Além disso, há também uma ordenação em relação ao tempo e espaço, ou seja, uma mesma história pode ser contada numa sequência de acontecimentos, tanto pelo leitor, quanto pelo espectador em diferentes modos de dispor e organizar o tempo da trama ou fábula.

É prudente dizer que narrar significa tramar, tecer e há muitos modos de fazê-lo, o que gera muitas interpretações diferentes de um mesmo material. Enquanto a adaptação fílmica pode enfatizar a fábula, ou seja, tramar de outra forma a fábula pode reproduzir a trama trazida pelo cinema, sob a premissa da construção cinematográfica através do foco narrativo e também pela estratégia ao apresentar a temática proposta pelas obras.

Para Pelegrini (2003), dificilmente haverá consenso quanto ao sentido de tais permanências e transformações, pois elas deverão ser avaliadas em conexão com outras dimensões do filme que envolve elementos que se sobrepõem ao eixo da trama, como os elementos de estilo que engajam os traços específicos ao meio.

Ao analisarmos a arte da escrita associadas à sétima arte é preciso mencionar de forma relevante as relações de intertextualidade que se refere à presença de elementos formais ou semânticos entre os textos, já produzidos, em uma nova produção textual de forma integral ou parcial, partes semelhantes ou idênticas de outros textos produzidos anteriormente e de que forma ocorrem entre ambas as artes, isto é, a relação entre os textos, neste caso o escrito e o imagético, uma vez que ao se produzir o roteiro geralmente as ideias são remetidas a algo já lido, visto ou ouvido anteriormente.

Por meio dessa relação entre diferentes textos, a intertextualidade permite uma ampliação do sentido, na medida em que cria novas. Desse modo, ela pode ser utilizada para melhorar uma explicação, apresentar uma crítica, propor uma nova perspectiva e auxiliar na compreensão e absorção tanto das obras literárias quanto as adaptações fílmicas do enredo e/ou do roteiro, uma vez que é de extrema importância aproximar a arte de nosso cotidiano.

Outrossim, os roteiristas buscam atender suas perspectivas pessoais acerca das obras literárias, imagens, sons, detalhes e sobreposições da sua compreensão e entendimento, além de sua ótica analítica, transformá-la em arte complementar. Sendo o cinema a linguagem artística com tempo determinado para o espectador, enquanto a literatura oferece ao leitor a oportunidade de se debruçar na leitura por quanto tempo puder e quiser.

Portanto há diversos fatores que compreendem a aproximação do Cinema com Literatura, isto é, o primeiro em determinada época se apropria de personagens e tramas literários a fim de criar uma mitologia própria, sendo este um início de fator comercial, principalmente quando mencionamos as produções hollywoodianas. Este cinema de caráter industrial buscava na narrativa literária tramas que são conhecidas e de sucesso, tentando assim não correr riscos de fracasso na produção cinematográfica, o que discurremos de forma mais ampla a frente deste trabalho.

1.2. Arte e sociedade: linha tênue entre a cultura e mercado de produção.

A relação entre arte e sociedade em primeiro plano, tem sido comumente

atrelado a cultura e ao mercado de produção e como fundamental expressão cultural que desempenha papel crucial na formação da identidade individual e coletiva em consonância ao mercado de produção cultural que abrange ampla gama industrial, incluindo cinema, literatura, artes visuais e entretenimento, consumidas com fins comerciais.

Dessa maneira é fulcral, encontrar equilíbrio entre a comercialização da arte em paralelo à preservação de sua integridade cultural como fator essencial para garantir que a expressão artística continue a ampliar as experiências humanas individuais.

Ao observar as relações entre arte e sociedade, Maria Elisa Cevalco (2013) traz uma abordagem tanto sobre os estudos culturais que ampliam os estudos literários incluindo outras manifestações culturais e usa a noção marxista que pressupõe a inter-relação de base material e produção cultural a fim de entender o funcionamento da sociedade para assim modificá-la.

A partir das mudanças e atenuações, os estudos culturais se firmaram em vários países como meio político de fazer crítica cultural. Dessa forma a autora entende a crítica materialista na era em que os meios de comunicação de massas começam a se expandir, conhecida posteriormente como a Era da Cultura e explica que:

A teoria marxista se acha equipada para se constituir em uma fenomenologia da vida cotidiana sob o capitalismo tornando-se, assim, um dos mais poderosos instrumentos de descrição e de aferição da realidade sócio-histórica. Isso se vê claramente no próximo grande avanço, o trabalho da Escola de Frankfurt. Sua ambição é máxima: no mundo reduzido e fragmentado do fetiche é preciso construir uma teoria social sistêmica e abrangente, que possa enfrentar as principais questões de seu momento histórico. A central na produção diversificada dos frankfurtianos é preservar a capacidade reflexiva tanto dos ditames totalitários do então mundo comunista quanto das ilusões do individualismo mercantilizado do capitalismo administrado. (Cevalco, 2013. p. 21)

Convém ressaltar as artes através da história e de acordo com Cevalco, que mostra a evolução do padrão estético de cada uma delas em um determinado momento social e cultural, e das tecnologias no mercado com início da indústria e do comércio cinematográfico, que resultou em um discurso crítico para se entender a cultura contemporânea. A literatura fílmica em muitos casos perdeu a autonomia pelo efeito industrial, deixando de manter a mais ousada tentativa de soberania do diretor. De acordo com Fábio Lucas (2007):

[...] Cinema e Literatura compartilham a tarefa de levantar a fantasia, o sonho e o encanto da narrativa ao espectador. São dois idiomas diferentes com suas leis e limitações. Apanhados pela indústria da cultura e levados os seus produtos ao mercado tendem a coisificá-los e pior ainda, degenerar a estatura humana e a integridade moral dos diretores, atores, roteiristas, autores e leitores. O Capitalismo se apropriou da indústria cinematográfica por meio de inacreditável engrenagem de publicidade e de vendas. [...] da marca ideológica e comercial dos produtores e divulgadores. (Lucas in Avellar, 2007, p. 15)

Igualmente, em sua obra, *O Capital*, Marx (1975) chamou de “fetichismo da mercadoria”¹, um conceito que designa um fenômeno social, por meio do qual as coisas ganham vida, projetando-se nas relações humanas.

O caráter da forma mercadoria consiste, portanto, no que ela representa aos homens. Este conceito é empregado por Marx na descrição dos produtos do trabalho na sociedade moderna em que objetos possuem duplo caráter, ou seja, os resultados do trabalho concreto, produtos de valores de uso, são igualmente os resultados do trabalho abstrato, criador de valores. Isto nos mostra como os modos de produção operam sobre os sujeitos, por vezes estrutura suas consciências e deforma seus sentidos.

Essa teoria demonstra como a mercadoria possui poder de operar em um sistema que mercantiliza todas as relações humanas escondendo, sob a alegoria do fetiche, as pessoas que a produzem e a consomem.

A crítica marxista, contudo, possui uma amplitude no campo teórico literário e traz ideias e valores mais profundamente, o que contribui para a liberdade e compreensão tanto do passado quanto do presente em relação às ideologias. Convém ressaltar que a crítica marxista da literatura não se limita ao academismo, mas sim a uma ampla reflexão e discussão histórica sobre as ideologias e as formas de exploração.

Posto isso, entendemos a ideologia não como espelho imediato de uma mentalidade de determinada classe, mas sim em posição relativa, com elevada contradição. E a literatura não deve ser mensurada apenas como reflexo da base econômica. Entretanto, a complexidade das relações estabelecidas na superestrutura pode sim influenciar nas formas das lutas sociais de um determinado contexto histórico e a arte por si só não pode mudar o curso da história, mas pode ser agente ativo nesse processo.

Ainda em relação a ideologia, Marx a entende como tudo aquilo que impede o homem de compreender a realidade em sua totalidade, ou seja, em seu processo de

¹ Marx se utilizou da história bíblica de Moises para exemplificar como na modernidade o homem tratava as mercadorias, ou seja, o produto deixou de ser somente objeto de uso e tornou-se objeto de adoração, deixando em segundo plano a utilidade para se ter um mais valor simbólico, quase que divino.

dominação. Sendo assim o estudioso propõe que ao se produzir um objeto artístico haja na obra um fim em si mesmo, e não apenas existir a finalidade de se criar um produto meramente comercial. Eagleton (1976), ao comentar o pensamento de Marx e Engels, afirma:

A produção de ideias das apresentações está, antes de tudo, diretamente ligada à atividade material e ao comércio material dos homens, é a linguagem da vida real. As representações, o pensamento os comércios intelectuais dos homens aparecem aqui como emanção direta do seu comportamento material... não se parte daquilo que os homens dizem, imaginam se representam, nem daquilo que são nas palavras, pensamento, imaginações e representações de outrem, para chegar aos homens de carne e osso; parte-se dos homens na atividade real... não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina consciência. (Eagleton 1976, p.16)

Assim, pode-se compreender que a ideologia dominante do cinema modernizado ocorre de maneira progressista, ou seja, nasce da subjetividade e se torna uma linguagem mais expressiva, não com intuito de mudanças significativas de leitura, interpretação e uso da intertextualidade, mas sim com objetivo de produções mais aceleradas, e que visam a transformação moral, crítica, social, política, econômica e principalmente comercial.

A ideia de cinema como mercadoria refere-se à percepção do cinema como um produto comercial, sujeito às forças do mercado, ou seja, uma abordagem, em que o cinema é visto como produção de entretenimento produzido, distribuído e exibido com o objetivo de gerar lucro e não como manifestação artístico-cultural.

Em contrapartida, em um universo contemporâneo, o cinema tem servido cada vez mais à divulgação da literatura. As adaptações literárias para as telas são fontes bastante exploradas pela indústria audiovisual. Além do aspecto mercadológico, as adaptações podem contribuir para a formação cultural do público.

Ressalta-se, sobretudo, nem sempre é a literatura que alimenta o audiovisual. Às vezes ocorre o inverso. O discurso proporciona ao escritor expor, interpretar e recriar um universo, dando ao leitor uma liberdade imaginativa para compreender e vivenciar a imagem.

Partindo deste pressuposto, é possível afirmar que a imagem é essa força que abrange o universo e o atira frente ao espectador sem afrontá-lo. O que ocorre é a relação entre imagem e palavra, surgindo assim uma fusão artística de ambas as artes e obtém como resultado o grande envolvimento das diferentes percepções humanas, elemento essencial para que a junção das artes ocorra harmoniosamente.

A ficção, então, produz um elementíssimo importante que é a possibilidade de

criar realidades e permite ao espectador as experimente em todos os seus detalhes, dotando-as de sentido e transfigurando-as.

Segundo Deleuze (2007) as imagens afrontam o pensamento, provocam, e colocam-se como uma força de fora que mobiliza o pensamento em seu curso e em sua ação. Portanto é evidente que há entre a literatura e o cinema, um elemento em comum: a linguagem. Assim, a linguagem utilizada por cada arte torna-se o elemento norteador, e que o cinema possibilitou ao construir a narrativa a partir da imagem.

As histórias contadas nos filmes permitem que o espectador seja um sujeito privilegiado ao vivenciar uma experiência estética e reflexiva por meio das imagens, mesmo tendo a ficção como característica primordial, isto não é capaz de impossibilitar uma aproximação entre o pensamento e o cinema.

Desse modo, é possível perceber o ato de criação pelo conceito de adaptação e podemos observar a tradução da palavra à imagem em movimento, sendo o cinema a arte de muitos encontros e pode ser associado às diferentes manifestações interartísticas. A Literatura através do cinema:

Oferece uma história da tradição por meio de suas revisões fílmicas, enfatizando as complexas mudanças envolvidas na migração transmídia. Ao invés de seguir um só modelo, a abordagem analítica será flexível, 'adaptada' às qualidades específicas de cada filme e romance. Empregando simultaneamente a teoria literária, teoria midiática e estudos multiculturais, a fim de esclarecer as relações entre o romance e o filme de uma maneira que é, espero, rica, complexa e multidimensional. (Stam, 2009, p. 25)

As relações interartísticas entre literatura e cinema não apenas discutem os aspectos teóricos fundamentais do estudo comparado entre esses fenômenos culturais, mas sim, fazem ricas análises e exemplos de casos específicos, sem abrir mão de conduzir discussões e análises experientes e às vezes mais complexas, como o caso de produções voltadas à comercialização em detrimento a ampliação e divulgação da arte como fonte de conhecimento.

Destarte a ideia de que os cineastas deveriam ter liberdade criativa para expressar suas visões pessoais e artísticas no cinema, em oposição a uma abordagem mais comercial foi amplamente defendida por Glauber Rocha, cineasta influente no movimento do Cinema Novo, sendo este um defensor do cinema como forma de expressão artística, embora política, pois tentou mostrar a realidade da época. Ele se opunha incisivamente ao cinema como produto comercial convencional, criticando criações pré-estabelecidas como padrões de entretenimento. Sua abordagem buscava evidenciar de maneira mais

incisiva a produção autoral e por consequência revolucionária.

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) de Glauber Rocha é um dos filmes mais representativos do chamado Cinema Novo e considerado uma obra-prima do cinema brasileiro. Como diretor e roteirista do filme, foi deste modo, um pioneiro ao explorar uma estética diferente e uma narrativa alegórica que combinava elementos realistas, regionais e simbólicos.

Convém enfatizar que diante deste cenário a condição principal para um cineasta é ser além de autor, é ser transgressor e fugitivo dos padrões impostos e evidencie assim o simbolismo popular. É preciso esclarecer, de todo modo, que esta questão não é única e primordial no trabalho de Glauber Rocha, uma vez que seu trabalho não se detém somente a uma crítica: Posto isso, esclarece-se acerca do trabalho do autor e de suas ideologias enquanto produtor e cineasta:

A ideologia dominante do cinema moderno é uma ideologia progressista: a expressão de uma nova subjetividade individual e coletiva, a definição de uma nova linguagem e novas tipologias expressivas é atribuída a tarefa de captar as mudanças de e produzir ou acelerar processos de transformação moral, social e política. (Costa, 2003. p.115)

Ao considerar que Cinema Novo foi um movimento que buscou a valorização do cinema nacional e a renovação da linguagem cinematográfica, com temáticas sociais, e que ganhou força na década de 60 e de 70 é necessário salientar que este movimento trouxe um olhar mais realista e objetivo sobre as relações humanas, as injustiças e mazelas sociais, além disso, o movimento teve como objetivo criticar as desigualdades existentes e também utilizar como meio de produção, a linguagem própria e regional,

A intenção desse movimento foi que as produções cinematográficas pudessem tornar o cinema mais popular e também pudessem alcançar o público de forma mais geral. Assim, entendemos o Cinema Novo como um modelo que trouxe reflexo críticas sobre a própria existência humana, tal como outro movimento e grande influência, a *Nouvelle Vague*.

Como exemplo deste Cinema Novo no Brasil, podemos utilizar a adaptação de obras literárias da conhecida segunda fase modernista, geração de 30 - cujo contexto histórico foi marcado por conflitos sociais e políticos, como a Revolução de 1930 - em filmes: *Vidas Secas* e *São Bernardo*, ambos baseados em obras literárias homônimas do escritor Graciliano Ramos, principal representante desta fase.

No caso do primeiro, o livro não foi necessariamente pensado para que virasse

filme, entretanto foi adaptada por Nelson Pereira dos Santos de maneira inovadora, e bastante fiel a escrita, tornando o livro como um roteiro completo pela forma estrutural da narrativa de romance e pelo interesse do produtor em retratar e documentar a agonia daquela família, cuja vidas secas o faziam sair em busca de algo que os tornassem mais “humanos”. Entende-se assim:

Um julgamento normativo de *Vidas Secas*, levando em consideração a diferença entre os dois meios, as circunstâncias de produção e a distância temporal das duas obras, seria inevitavelmente aistorico e criticamente suspeito. As duas obras são obras-primas que de modo geral compartilham de uma mesma perspectiva política. Em termos puramente cinematográficos, Nelson Pereira dos Santos, com seu sóbrio realismo crítico e seu otimismo implícito representam o melhor do cinema novo na sua primeira fase, encontrando o perfeito estilo para trabalhar a temática explorada (Johnson *apud* Pellegrini, 2003. p. 57)

O enredo é baseado de início ao fim em uma análise social evidente no filme, além disso, o roteiro, cenários e personagens pensados para a adaptação demonstram de que maneira os protagonistas são submetidos às mazelas da época e a desumanização explícita na obra literária em que o autor traz como meio de denuncia social e que o roteirista da narrativa fílmica, corroborou ao trazer à tona a reflexão acerca da existência (des) humana daquela família.

Se por um lado o cinema desde o início está ligado ao aspecto comercial uma vez que as exhibições de filmes em cinemas historicamente são cobradas, e que a indústria cinematográfica tenha se tornado uma complexa e ampla máquina de produção, distribuição e marketing de filmes, por outro lado, há cineastas e filmes independentes que buscam se distanciar desse modelo comercial e priorizam a expressão artística, a originalidade e a experimentação cinematográfica, pois muitas vezes financiam seus projetos independentes, com recursos próprios e muitas vezes limitados.

Portanto, os produtores cinematográficos que entendem o cinema como manifestação artística reconhecem o potencial deste, não apenas como um produto comercial, gerador de lucro, e sim valorizam a capacidade de divulgar e transmitir mensagens significativas. Sobretudo estimulam a apreciação estética, a valorização do cinema nacional, da linguagem cinematográfica, as temáticas sociais, associado às diferentes manifestações interartísticas a partir do conhecimento prévio e intelectual do público, fator importante para a compreensão deste trabalho de pesquisa.

1.3. A relação de intertextualidade e a questão da “fidelidade” nas adaptações literárias.

A relação de intertextualidade explícita nas adaptações literárias é o que entendemos como transposição de uma obra para outra, ou seja, em que um texto faz referência, citação ou alusão a outro. De modo geral, nas adaptações fílmicas de obras literárias, essa intertextualidade ocorre a fim de enriquecer ou recontextualizar as narrativas escritas. Isso pode ser feito por meio de referências diretas, citações de diálogos, construção de personagens ou temas semelhantes, quase sempre preservando-se conteúdo significativo do enredo literário.

Os produtores das adaptações têm a liberdade de adicionar novos elementos, desenvolver personagens a sua vontade, explorar e nesse sentido, a intertextualidade pode ser uma ferramenta poderosa para criar uma adaptação que seja ao mesmo tempo vinculada e inovadora em relação ao texto-fonte. Quanto ao conceito de intertextualidade, Pereira (2014) argumenta:

A intertextualidade, o dialogismo, ou ainda a interdiscursividade, são fenômenos linguísticos que partem do princípio de que qualquer obra, seja ela cinematográfica ou literária, é antes de tudo *texto* e *discurso*. Isto significa apontar que as diversas formas de comunicação, inclusive as que não se estabelecem pela escrita, permanecem em constante interação no processo dinâmico e inesgotável da significação (Pereira, 2014, p. 48)

Assim, os conceitos de intertextualidade e dialogismo são importantes no contexto do cinema, especialmente quando se trata das adaptações de obras literárias, sendo um desafio para os cineastas encontrar o equilíbrio e decidir entre permanecer “fiel” à essência da obra original ou aproveitar as possibilidades e liberdades de criação e produção que o cinema tende a oferecer.

Para tanto, convém lembrar acerca da possibilidade do recurso de uso da intertextualidade de diversas maneiras no cinema, baseadas nas referências, releituras e reinterpretções, que dialoguem e se conectem às obras artísticas.

Para Bakhtin, gêneros, línguas e culturas são suscetíveis a uma iluminação mútua. Essa percepção, em relação às várias mídias, ocorre pelo olhar de outro meio, ou seja, a adaptação é potencialmente a maneira de esse processo acontecer, uma vez que:

O cineasta pode dar corpo e som à visão do escritor. A adaptação pode se tornar uma outra forma de ver, ouvir e pensar o romance, mostrando aquilo que não pode ser representado a não ser através do filme. O “ver em excesso” do

cinema pode iluminar os cantos escuros e panos de fundos dialógicos dos clássicos do mundo literário. (Bakhtin *apud* Stam, 2008. p. 468)

Não obstante, as adaptações literárias e fílmicas podem ser apresentadas, representadas e discutidas por diversas e diferentes dimensões se considerarmos as teorias e a evolução das mesmas até os dias atuais. Primeiramente pelo uso da obra escrita como “fonte inspiradora” aos produtores de cinema, e não somente como cópia fiel, tendo em vista que não há obrigação de que a adaptação fílmica siga à risca a narrativa literária adaptada.

Em relação a isso, importante mencionar a explicação do chamado “dialogismo” bakhtiniano ao se referir ao sentido mais amplo, infinito e do leque de possibilidades geradas pelas práticas discursivas, não somente da cultura, como também do texto, e não apenas pelas citações reconhecíveis, mas também por um processo sutil de retransmissão textual.

Esta definição de dialogismo, trazida por Bakhtin auxilia a desconstruir a ideia de texto original. O estudioso idealiza uma disseminação mais generalizada do que seriam as ideias do que é considerado obra literária e não literária, enquanto elas são geradas pelas “correntes profundas e poderosas da cultura” e segundo Bakhtin (2008):

Noções de “dialogismo” e “intertextualidade”, então, nos ajudam a transcender as contradições insolúveis da “fidelidade” e de um modelo didático que exclui não apenas todos os tipos de textos suplementares, mas também a resposta dialógica do leitor/espectador. (Bakhtin *apud* Stam, 2008. p. 28)

Para tanto é necessário que o crítico esteja atento às formas e recursos de produção de ambas e perceba tais características. Salienta-se que logo no início do uso do cinema em referência às obras literárias, muitos cineastas buscavam uma fidelidade que aos poucos foram deixadas de lado, ao passo que mudanças de tempos estreitaram o diálogo entre linguagens artísticas.

O cinema é, pois, uma das muitas linguagens que dialogam com a literatura e que propõe uma reflexão mais abrangente, embora não fuja da geração de lucro, uma vez não é raro nos depararmos com a exibição de filmes comerciais, especialmente os roteiros hollywoodianos, que tendem a empobrecer a escrita literária para agradar ao público. Acerca da experimentação literária hollywoodiana, cujas referências e aspectos formais e técnicos faremos de maneira mais detalhada no próximo capítulo.

Ao retornarmos à história do cinema, importante mencionarmos o conceito de

“cinema de autor” que começa a ser esboçado nos anos 1940 na França, por meio de publicações tanto de críticos e estudiosos de cinema, como dos próprios cineastas, em seções de jornais sobre cinema e cultura.

Cinema de autor ou cinema autoral são as produções em que o diretor de cinema, isto é, o cineasta, se vale da câmera como meio de expressão pessoal, ainda que a produção de um filme seja um trabalho coletivo, apenas ele assinaria como autor. Assim, o filme caracteriza-se pelas marcas de estilo, desde o tema, roteiro até posição de câmera, iluminação, cortes e tomadas de cenas, entre outros aspectos próprios e que evidencia a autoria independente do diretor.

Neste íterim, é inegável que os diálogos interartísticos entre literatura e cinema se ampliaram, ao considerarmos novos recursos técnicos que foram sendo utilizados e explorados pelo cinema. Além disso, relembramos acerca do direito à interpretação livre das obras, ou seja, ao trabalho do cineasta, pois este foi tomando novos valores de liberdade e sentidos em relação a criação cinematográfica. Ao mesmo tempo, escritor e cineasta, embora com perspectivas artísticas diferentes, passaram a dialogar acerca de textos e contextos, atrelados à noção de intertextualidade que abre mão da fidelidade na adaptação.

É certo que, desde sua origem, o cinema sofreu um preconceito enquanto linguagem artística, sendo visto como inferior a outras artes, como a literatura. Virginia Woolf, por exemplo, criticou negativamente as adaptações, pois em sua opinião as adaptações reduziam as complexas ideias de amor de um romance a simplesmente um beijo, ou a representação da morte de maneira mais literal a um carro funerário:

O repúdio mais forte à adaptação vem, naturalmente, de um literato, no caso a escritora Virginia Woolf que, num depoimento irritado sobre a filmagem do romance Ana Karenina, de Tolstoi, critica o fato de, em cinema, um beijo significar o amor, uma taça quebrada, a separação, um sorriso, a felicidade, cada imagem dessas sendo incapaz de reconstituir a profundidade psicológica que está nas páginas do romance. (Brito, 2010. p. 05)

Para tanto haveria ainda possíveis motivos para a depreciação destas adaptações cinematográficas por parte de alguns críticos e com demasiada frequência, poia a ideia de que as artes mais antigas seriam melhores, ou ainda que o ganho do cinema trouxesse perdas à literatura e também sobre a obra literária ter se tornado uma cópia apenas. Não seria exatamente uma nova representação, entretanto é possível perceber que as expressões e manifestações da arte agem positivamente no que diz respeito as adaptações,

reforçadas com passar o tempo e com as mudanças históricas e principalmente, culturais.

Em contrapartida enfatiza-se que há intermináveis apresentações e representações de textualidades, que ao invés da “fidelidade” de um texto posterior e ao modelo anterior, causa impacto em nosso entendimento sobre adaptação, uma vez que a intertextualidade rompe com o conceito da adaptação fiel. Torna-se assim, uma nova perspectiva cultural.

Semelhantemente, a adaptação faz parte de um mundo extenso e inclusivo de imagens, sentidos, interpretações e estilos, que se torna outro texto, decorrente de um amplo contexto discursivo contínuo, a partir do surgimento de novas linguagens e principalmente à linguagem cinematográfica.

A intertextualidade e a interdiscursividade, por sua vez, são constituídas pelos variados gêneros que são continuamente reelaborados e enfatizadas pela interferência das transformações sociais contemporâneas.

Dessa forma, a adaptação de literatura em cinema tenta levar aos meios expressivos da imagem em movimento à experiência do tempo mental, e tendem a utilizar o progresso da linguagem cinematográfica com o dos demais meios de expressão.

Impossível, no entanto, negar a especificidade expressiva e a autonomia estética do cinema em relação à literatura de ficção, assim como também é indiscutível a influência da literatura na construção do texto cinematográfico. Dessa maneira, a adaptação cinematográfica não consiste somente em encontrar equivalentes linguísticos, expressivos ou artísticos ao texto fílmico, pois possui instruções nas quais o cineasta mergulha livremente e de forma autônoma no modo de produção.

Nesse sentido, as relações de autor e roteirista ocorrem na leitura que se faz da obra, refere-se ao fato de que a obra literária, ao ser lida e moldada por outro veículo, cria outra linguagem e esta pode também ter sua estrutura alterada, o que não invalida a beleza e a pertinência do objeto artístico que emerge da primeira.

Assim, cinema e a literatura partilham ambos de um conjunto de gêneros e recursos estruturais semelhantes, a começar pela presença de elementos próprios e característicos das narrativas, em relação a espaço e tempo, personagens. Ao passo que o cineasta dialoga com a obra literária ao adaptá-la, e não apenas manipula ou a modifica, isto é, adaptação se torna a matéria-prima. O cineasta não se torna um tradutor de determinado autor e obra e sim em um novo criador de outra forma artística.

A relação estreita entre literatura e cinema como manifestações artísticas e como um conjunto de técnicas diferenciadas constituem um sistema cultural e histórico. Se

ambas são construções sociais e culturais, ambas não devem ser tomadas como algo complementar de outras atividades de linguagem e sim como algo complementar. Assim, a literatura e as adaptações de obras literárias, podem ser associadas à concepção de cinema e literatura como discursos, não só estéticos como também políticos, e que devem ser analisados como tais.

Se por um lado, o romance limita-se por uma linguagem verbal literária, por vezes implícita, interpretativa, reduzida a algo mais individualizado, por outro, os limites do filme e cinema não se constituem dessa forma, e sim a partir de outras linguagens, como a não verbal, sons, músicas, e de imagem em movimento, em que uma audiência gera uma cultura de massa e produção industrial com valores comerciais e coletivos.

A literatura rompe com a linguagem do cotidiano, cria novas imagens e possibilidades, promove a reflexão e a crítica do leitor. Convém recordar o que disse o escritor José Saramago (2010) sobre a fruição das artes no mundo contemporâneo: “estabeleceu-se e orientou-se uma tendência para a preguiça intelectual”. Segundo o autor, isso porque a rapidez presente na vida cotidiana é incompatível com o tempo exigido pela arte. Para o autor, isso gera consequência: podemos perder a capacidade de leitura – não de palavras e imagens isoladas – mas da história humana. Saramago explica:

A cultura, o sentido cultural, tem agora muito mais a ver como espetáculo e menos com a cultura reflexiva, ponderada, que faz pensar. Tudo se converteu em espetáculo. Todos os dias desaparecem espécies animais, vegetais, idiomas, ofícios. Os ricos são cada vez mais ricos e os pobres mais pobres. Cada dia há uma minoria que sabe mais e uma maioria que sabe menos. A ignorância está a expandir-se de forma aterradora. Temos um grave problema na redistribuição da riqueza. A exploração alcançou um requinte diabólico [...] estamos a perder a capacidade crítica do que se passa no mundo [...] Estamos a abandonar a nossa responsabilidade de pensar, de agir. (Saramago, 2010. p. 487).

Ressalta-se dessa forma, a importância de não somente haver uma análise comparativa restrita e que crie preconceitos entre as manifestações artísticas construídas através das linguagens, pois basear-se em uma obra escrita por outro autor gera a possibilidade de navegar, de desvendar outros sentidos e de aprimorar conceitos.

Portanto, há olhares sob perspectivas distintas: uma sob um olhar por trás de um narrador, e outra sob o olhar por trás de uma câmera. Sendo assim, a passagem da linguagem escrita à cinematográfica pode conduzir à descoberta de certos recursos de funcionamento, válidos para as duas linguagens, mas que, em razão da natureza particular do cinema, são mais facilmente visíveis.

Levando em conta as considerações e embasamentos teóricos resumidos acerca

dos diálogos interartísticos entre a literatura e cinema, da qual que se trata este capítulo, esperamos que auxiliem no entendimento de nosso objeto de estudo e análise crítica. Igualmente, encerramos neste capítulo as abordagens e aportes teóricos utilizados para a condução e compreensão desse trabalho de pesquisa.

A partir do segundo capítulo procuraremos primeiramente, apontar aspectos relevantes da produção do livro escrito por Susanna Kaysen e de sua narrativa escrita em seu livro, além de seus elementos básicos, além disso, utilizaremos da teorização sobre o gênero literário escrito, em que abordaremos as características específicas do gênero autobiográfico e como a autora utiliza esse gênero ao escrever suas angústias e concepções.

E neste caso é importante salientar que o texto narrativo possui uma estrutura própria que pode recriar uma realidade por meio da escrita e tem por base a história, seja real ou fictícia, sendo esta narrada/relatada através de ações e de personagens que se ambientam em espaços e tempos que variam, os quais poderemos vislumbrar mais a frente deste trabalho.

Sendo assim, compreender o conceito de narrativa enquanto gênero textual, e reflexões teóricas diversas não é um trabalho propriamente fácil, porém essencial, uma vez que é necessário entender e conhecer os elementos principais da narrativa, tais como personagens, enredo, espaço e tempo, narrador e a função de cada um destes elementos dentro da escrita literária que será analisada no terceiro capítulo.

Ademais, discorreremos também no segundo capítulo acerca de aspectos e características do produtor do filme, o cineasta James Mangold, procurando explanar e enfatizar suas alegorias e preferências em relação aos recursos utilizados na adaptação da obra escrita em análise e como estas contribuem para o roteiro e o bom entendimento na obra fílmica.

Assim, abordaremos de maneira mais geral sobre a ideologia e formas do cinema hollywoodiano a fim de contextualizar técnicas e recursos próprios da linguagem e da arte cinematográfica e como estes meios servem para construir um roteiro coerente, bem como perceber como esta linguagem é utilizada de maneira artística no cinema e de que forma é conduzida neste tipo de trabalho, voltado mais para a imagem do que propriamente a escrita.

Outrossim, utilizaremos como embasamento a teorização como referência de análise a este trabalho para compreender como a representação é realizada nas adaptações cinematográficas pela referência e modalidade literária, fator de extrema relevância e

utilidade para pensarmos e refletirmos acerca das relações entre o cinema e literatura.

Em termos gerais, no estudo da relação entre cinema e literatura não trataremos de analisar artes puras e impermeáveis, uma vez que o cinema, como arte, nutriu-se constantemente de outras formas artísticas como, por exemplo, a pintura, escultura e também pela literatura, usando não somente nas suas temáticas, mas também nas suas formas para que ele – o cinema – fizesse seus primeiros passos e pudesse ter em mãos instrumentos de teorização e de crítica.

Logo surge a complexidade ao tentar identificar aspectos cinematográficos dentro da literatura, sem base teórica, pois a linguagem cinematográfica tende a receber heranças literárias. De fato, ao apontarmos alguns aspectos cinematográficos observamos, sobretudo, a montagem do roteiro em uma narrativa mais fragmentada, entre outras características triviais da sétima arte.

Somente após obtermos embasamento técnico e teórico, poderemos afirmar que temos a capacidade para uma leitura mais atenta e assim (re) conheceremos e entenderemos as teorias e elementos essenciais das narrativas escritas e das técnicas e recursos próprios da linguagem do cinema. Consideramos, pois, neste trabalho a perspectiva da Literatura Crítica, por intermédio dos estudos culturais e também apoiados pela crítica materialista, de maneira descritiva, analítica e crítico-interpretativo do objeto em questão.

Por fim, encerramos este primeiro capítulo de aporte e embasamentos teóricos que tratou acerca de como ocorreram e de que como ocorrem os diálogos interartísticos entre literatura e cinema além de questões relevantes da adaptação fílmica por obras literárias, desde seu surgimento deste no final XIX e início do século XX, assim como a sua importante colaboração como manifestação artística inovadora e representativa nos dias atuais.

Portanto, no segundo capítulo trataremos aspectos pontuais do *corpus* do trabalho, do contexto de produção da narrativa autobiográfica e filme amplamente, após, mais especificamente, discorreremos sobre as questões do gênero literário autobiografia e características singulares que a classificam como tal. E por fim, a análise sobre a escrita da personagem principal de nosso estudo, Susanna Kaysen.

CAPÍTULO II

AUTOBIOGRAFIA LITERÁRIA E DRAMA HOLLYWOODIANO: QUESTÕES FORMAIS EM TORNO DE *GAROTA, INTERROMPIDA*

Trataremos de aspectos pontuais do *corpus* deste trabalho, iniciando pelo contexto de produção das narrativas do romance autobiográfico e do filme e, em seguida, trataremos mais especificamente das questões sobre o gênero literário autobiografia e suas características singulares que a classificam como este gênero. Por fim, discorreremos sobre a escrita da autobiografia da personagem principal de nosso estudo, Susanna Kaysen.

2.1. *Garota, interrompida*: apresentação inicial.

O livro *Garota, Interrompida* de Susanna Kaysen, é um registro de memórias autobiográficas, publicado originalmente em 1993 sob o título *Girl, interrupted*, e neste trabalho, utilizamos a edição publicada em 2013 e traduzida por Márcia Serra. Acerca da tradutora não encontramos para nossa pesquisa informações precisas sobre a biografia da mesma, embora seja mencionada como tradutora em outras obras e editoras como por exemplo a editora Marco Zero com as obras: *O que está acontecendo com meu corpo? Manual de crescimento para pais, mães e filhos – livro para garotos*, de Lynda Madaras e Dane Saavedra de 1985; o livro de crônicas *Doze dias: crônica de uma viagem pelas montanhas Bakhtiari do sudoeste da Pérsia*, de Vita Sackville-West de 1995 e a ficção *Homem Invisível*, de Ralph Ellison, de 1990.

A primeira consideração ao iniciarmos esta seção é mencionar acerca dos estudos acadêmicos e análises críticas acerca do livro e filme *Garota, interrompida*. Compilamos primeiramente, análises críticas que exploram as estruturas narrativas, personagens, estilo de escrita e impacto cultural do livro, voltados a questões de saúde mental, identidade feminina, institucionalização e o sistema de saúde mental na década de 1960.

Destes, destacamos alguns trabalhos como *Garota, Interrompida: um caso clínico retratado no cinema*, em que Maria Iliana Gonçalves dos Santos e Kyara Natalia Carballo Vieira de Souza abordam sistemicamente a observação de um caso cinematográfico para fins de hipótese diagnóstica a fim de favorecer reflexões e

aprendizados acerca da psicopatologia.

Além deste, o artigo de Costa, Santos e Barbosa, 2023, intitulado, *Tratamento do Transtorno de Personalidade Borderline e os efeitos no suicídio: análise do filme “Garota Interrompida”*, cujo objetivo foi examinar de forma crítica a narrativa fílmica pelo prisma do Transtorno de Personalidade Borderline e seus possíveis efeitos no comportamento suicida.

Para além destes, há também o trabalho dos Graduandos de Psicologia, *Garota, Interrompida: uma análise da institucionalização da passagem à vida adulta*, de Flavia Gizzi, Matheus Maciel Silveira e Pâmela Marcela Martins, que buscaram discutir acerca das práticas de institucionalização compulsória e do período de transição da adolescência à vida adulta, a fim de evidenciar uma fase conturbada, com destaque para a ausência de acolhimento.

Em sua maioria, estes estudam o livro sob a ótica da psicologia, examinando os paradigmas de saúde mental e dos diagnósticos apresentados no texto literário e discutem a representação do transtorno de personalidade limítrofe e outras condições de saúde mental, bem como as implicações éticas do tratamento psiquiátrico retratado no livro.

De início, assinalamos que a narrativa de *Garota, Interrompida* é um livro e um filme inspirado nas memórias biográficas de Susanna Kaysen, cuja abordagem se ambientaliza em uma instituição psiquiátrica norte-americana, nos anos 1960.

É possível entender que a internação ocorre por falta de diálogo e compreensão dos pais em relação às atitudes e comportamentos, estes considerados inadequados aos padrões da sociedade da época. Assim, como também relata de maneira não linear e que aos poucos vão se moldando a fim de entender o diagnóstico de seu transtorno psicológico, outrora entendido apenas como rebeldia.

Neste sentido, tanto o livro quanto o filme exploram o tempo em que Susanna permaneceu na instituição manicomial, onde ela encontrou várias outras jovens pacientes com problemas mentais diversos. Ao longo da narrativa escrita e fílmica, a personagem principal reflete sobre sua própria saúde mental e traz observações pontuais acerca das colegas de internação. A protagonista questiona diagnósticos e critica as práticas da instituição psiquiátrica.

O livro explora também temas relacionados às doenças mentais que eram tachadas e rotuladas, além do uso da medicação excessiva e da busca por uma identidade, envolvendo a luta pela autonomia e autocompreensão.

O contexto do romance autobiográfico da autora nos coloca diante de um cenário

pós-Segunda Guerra Mundial, caracterizado por busca de prosperidade econômica, transformações sociais e políticas externas marcantes. Esse período teve um impacto significativo na sociedade e também na história dos Estados Unidos, uma vez em que se buscou dentre as instituições norte-americanas da época, mascarar as mazelas e resquícios que sobraram deste conflito.

É importante destacar que, nos anos 1960, se generaliza nos EUA a ideia de um “american way of life”, um estilo de vida marcado por uma moralidade conservadora, definido pelos padrões de consumo de novidades tecnológicas e da indústria cultural, isto é, definiu-se um modo de viver em que imperou o consumismo material, a padronização de convenções sociais e até a crença nos valores morais com ênfase na função da família, da escola e da religião, tornando assim as famílias foco das propagandas publicitárias e seu constante apelo ao consumo. Acerca deste contexto, explica-se:

A expressão “estilo de vida” está atualmente em moda. Embora tenha um significado sociológico mais restrito, designando o estilo de vida distintivo de grupos de status específicos [...], no âmbito da cultura de consumo contemporânea ela conota individualidade, auto expressão e uma consciência de si estilizada. O corpo, as roupas, o discurso, os entretenimentos de lazer, as preferências de comida e bebida, a casa, o carro, a opção de férias etc., de uma pessoa são vistos como indicadores da individualidade do gosto e do senso de estilo do proprietário / consumidor. (Featherstone, 1995. p. 119)

Em outras palavras, este estilo é uma alusão à ideia de que o objetivo dos indivíduos se resume a prosperar materialmente, construindo a própria identidade por intermédio de algo padronizado, definido pela figura do sujeito bem sucedido. Nesse sentido, a personagem Susanna será definida justamente pela oposição a esta imagem padronizada. Ela vê, portanto, uma realidade “brutal” para as pessoas que assim como ela se recusavam a seguir os padrões impostos e/ou a encarar realidade de forma diferente.

Partimos da premissa de que as sociedades capitalistas propõem ao sujeito a alienação e o consumo como processos psíquicos definidores da subjetividade. Gilles Deleuze (1992) afirma que quanto a isso é uma maneira de se colocar a sociedade em uma espécie de rivalidade, motivação que contrapõe os indivíduos entre si e atravessa cada um, dividindo-o em si mesmo, isto é:

As sociedades disciplinares têm dois polos: a assinatura que indica o indivíduo, e o número de matrícula que indica sua posição numa massa. É que as disciplinas nunca viram incompatibilidade entre os dois, e é ao mesmo tempo que o poder é massificante individuante, isto é, constitui num corpo único

aqueles sobre os quais se exerce, e molda a individualidade de cada membro do corpo [...]. Nas sociedades de controle, ao contrário, o essencial não é mais uma assinatura e nem um número, mas uma cifra: a cifra é uma senha, ao passo que as sociedades disciplinares são reguladas por palavras de ordem (tanto do ponto de vista da integração quanto da resistência. (Deleuze, 1992, p. 02)

Importante salientar que neste contexto de padrões de estilo e modos de vida, os jovens da época anterior aos anos 1960 ainda não possuíam liberdade em relação às suas escolhas, principalmente as garotas, as quais eram bastante limitadas e se fugissem deste padrão normal e moral, eram vistas como problemáticas, histéricas, vulgares ou ainda tratadas como “loucas”.

Sendo assim, muitos pais daquela época, pressionados a se manterem de acordo com as convenções sociais padronizadas, tinham dificuldade em entender os novos comportamentos culturais que se iniciavam naquela geração e assim acreditavam que as garotas tinham de fato algum tipo de “problema” relacionado equivocadamente à saúde mental, permitindo que fossem mandadas a clínicas psiquiátricas para tratamento. É justamente assim que ocorre com Suzanna de acordo com seus registros de memórias pessoais.

Em contrapartida, a obra *Garota, Interrompida* carrega também um contexto bastante importante desta década, pois é neste período que começam a ocorrer mudanças sociais e culturais nos Estados Unidos, e se inicia críticas ao sistema de saúde mental da época, enquanto examina questões profundas de identidade e sanidade em um momento de transformações importantes. A narrativa do romance é marcada pelo contexto de ascensão do movimento pelos direitos civis, protestos contra a guerra, a contracultura, liberdade individual e principalmente a contestação das normas sociais consideradas por muito tempo como padrões.

Neste viés ressalta-se o crescimento do movimento feminista nos Estados Unidos e o quanto influenciou na maneira como as mulheres eram vistas e tratadas, incluídas as questões de saúde mental e suas abordagens, tendo em vista que a psiquiatria passou por mudanças válidas em termos de diagnóstico e tratamento de distúrbios mentais.

Ademais, o livro expõe o contexto da contracultura da década de 1960, com personagens que desafiam a autoridade, questionam normas sociais e exploram a liberdade individual de maneiras variadas, além de ponderar visão pessoal, sob o olhar da protagonista, sobre esta época. Este contexto é apresentado no livro *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*, em que o autor descreve e analisa os

movimentos que impactaram a década de 1960, destacando o movimento feminista e os novos papéis sociais atribuídos às mulheres:

Mas esse retrato difundido nunca foi a realidade para muitas mulheres nessa década de mudanças importantes. Houve um crescimento constante na proporção de mulheres casadas economicamente ativas: em 1960, um terço trabalhava fora de casa, complicando a ideia do “salário familiar” centrado no homem, o coração da ideologia sexual dominante. Essa tendência contribuiu para o uso crescente de contraceptivos, práticas de aborto e atitudes diferenciadas com relação a sexo, resultando numa pressão das mulheres para transformações nas práticas médicas e nas leis que regulavam a reprodução e a sexualidade. Continuando as tendências dos anos de guerra, que provocaram novas atitudes e ideias sobre o papel das mulheres na visão das próprias mulheres, do governo e dos homens (Purdy, 2007, p. 232)

Garota, Interrompida traz como protagonista uma jovem, bonita, de classe média, e que carrega consigo, comportamentos que fogem ao padrão esperado e impostos à sociedade da época, perceptíveis tanto na narrativa autobiográfica quanto na fílmica.

A personagem mantém comportamentos que vão desde estágios de lucidez a alucinações e situações de estresse, agressividade, além da extrema tentativa de suicídio, quando Susanna ao tomar doses excedentes de remédios (aspirinas) misturados com vodca-bebida alcoólica, vai parar num hospital. Comportamento gerado, provavelmente pela falta de perspectiva e entendimento sobre si, conforme observamos no trecho abaixo:

O SUICÍDIO É UMA FORMA DE ASSASSINATO – assassinato premeditado. Não é algo que se faz da primeira vez que se pensa em fazer. A gente precisa se acostumar com a ideia. E precisa dos meios, da oportunidade, do motivo. Um suicídio bem-sucedido exige boa organização e cabeça fria, coisas geralmente incompatíveis com o estado de espírito de quem quer se suicidar. [...]“Por que não me matar?”[...] Depois que a gente se faz uma pergunta dessas, ela não nos larga mais. Acho que muita gente se mata só para pôr fim ao dilema de se matar ou não. Tudo o que eu pensava ou fazia era imediatamente incorporado ao dilema. [...] Na verdade, eu só queria matar uma parte de mim: a parte que queria se matar, que me arrastava para o dilema do suicídio e transformava cada janela, cada utensílio de cozinha e cada estação de metrô no ensaio de uma tragédia. Só fui descobrir tudo isso, porém, depois de engolir cinquenta aspirinas.[...] tomei minhas cinquenta aspirinas e percebi meu erro. Aí, saí para comprar leite, coisa que minha mãe me pedira para fazer antes de eu tomar as aspirinas. (Kaysen, 2003, p. 42)

Posto isto, é possível vislumbrar que a narrativa do livro *Garota, Interrompida* traz como tema principal a abordagem em relação aos problemas psicológicos e aos meios de tratamento oferecidos naquele contexto e não só a personagem principal, mas sim as personagens secundárias citadas no romance.

O foco narrativo na autobiografia e no filme é desenvolvido através do olhar da protagonista, gerando uma identificação forte com as angústias e os pensamentos de Susanna. A personagem seria mais uma entre tantas mulheres à margem de uma sociedade patriarcal que moldava o *American way of life*?

Excluídas, consideradas insanas ou doentes, muitas mulheres da época foram apartadas do convívio social sob o pretexto de não se adequarem às convenções sociais impostas na época, e principalmente pela fuga aos padrões, pois a protagonista, assim como as outras meninas internadas, “estava tendo problemas com padronagens” (Kaysen, 2003, p. 51).

As mulheres desse período em sua maioria, experimentaram serem vistas de acordo com as expectativas familiares. Em suma, deveriam apenas terminar o colegial, ingressar em um curso universitário e em sequência formar uma família. Kaysen (2013) afirma:

Eu não era uma ameaça para a sociedade. Seria uma ameaça para mim mesma? As cinquenta aspirinas... mas isso eu já expliquei. Eram metafóricas. Eu queria me livrar de certo aspecto da minha personalidade.[...]Vejam pelo ponto de vista do médico. Estávamos em 1967. Até mesmo vidas como a dele, vidas profissionais vividas nos bairros elegantes, no meio do verde, tinham um estranho substrato, uma contracorrente originada em outro mundo – o universo baratinado e à deriva da juventude sem sobrenomes – que tirava as pessoas do prumo. Usando a linguagem dele, poderíamos chamar esse mundo de “ameaçador”. O que essa garotada está fazendo? E aí, de repente, uma dessas jovens entra no seu consultório, vestindo uma saia do tamanho de um guardanapo, ostentando no queixo um monte de espinhas e falando em monossílabos. Está chapada, ele conclui. Torna a conferir o nome anotado no bloco à sua frente. Não foi apresentado aos pais dela em uma festa, há dois anos? Do corpo docente de Harvard... ou seria do MIT? As botas dela estão gastas, mas o casaco é de boa qualidade. [...]. **Ele não pode, em sua consciência, devolvê-la a esse mundo, onde ela seria arrastada pela maré abaixo dos padrões da sociedade que volta e meia invade seu consultório e nele atira outras iguais a ela. Uma forma de medicina preventiva** (grifo nosso). (idem, p. 50)

Além disso, durante a leitura do enredo das narrativas nas obras analisadas, a personagem demonstra e ressalta como a loucura era tratada e de que forma se fazia presente nas mentes das garotas que habitavam aquele mundo da internação, nos quase dois anos em que ficara internada no hospital psiquiátrico, nomeado no livro como McLean e no filme como Claymoore

Percebemos também no decorrer das narrativas que Susanna por muitas vezes se isola, se transforma, seu comportamento é muitas vezes instável, oscilando desde o humor até atitudes impulsivas, além de não conseguir entender claramente a imagem que

tem de si mesma, pois não consegue tem certeza do porquê de seus impulsos, que ora soam como dispersão, ora como agressividade ou ainda como desespero em busca de se encontrar como ser humano, conforme as fichas de internação e acompanhamento de Susanna como paciente.

Importante salientar, a partir do enredo autobiográfico, a banalização administração burocrática dos problemas psicológicos desta época. Assim, a instituição psiquiátrica é vista com desconfiança pela protagonista, quando observa o modo como as relações de poder são estabelecidas de forma burocrática. É o que ocorre quando Susanna assina o termo de sua internação:

Estarei sendo generosa demais com ele? Há alguns anos, li que foi acusado de assédio sexual por uma ex-paciente. No entanto, isso vem acontecendo muito, acusar os médicos virou moda. Vai ver que era apenas muito cedo naquela manhã, tanto para ele quanto para mim, e ele não pensou direito no que fazer. Vai ver que – e isso é mais provável – ele apenas quis tirar o corpo fora. Já o meu ponto de vista é mais difícil de explicar. Eu fui lá. Primeiro, fui ao seu consultório; depois entrei no táxi, subi a escadaria de pedra do Setor Administrativo do Hospital McLean e, se não me falha a memória, sentei-me em uma cadeira, onde passei quinze minutos esperando para assinar minha renúncia à liberdade. (Kaysen, 2013, p.50)

Enfatiza-se também que as relações superficiais e protocolares ocorriam não só por parte dos médicos, mas na grande maioria por parte dos familiares, que se distanciavam e/ou negligenciavam o bem estar das jovens internas. Muitas vezes o uso de medicação demasiadamente e sem diagnóstico preciso, uma vez que alguns profissionais preferiam imediatamente iniciar o uso de medicações sem oferecer outros recursos e estratégias.

Estas questões também dialogam com a análise das obras em questão, assim como a discussão quanto ao descaso e, sobretudo, do abandono familiar, o que se pode associar a algumas doenças mentais da contemporaneidade, que por vezes também são banalizadas. Para o filósofo Foucault (1972)

A internação é uma criação institucional [...] Ela assumiu, desde o início, uma amplitude que não lhe permite uma comparação com a prisão tal como esta era praticada na Idade Média. Como medida econômica e precaução social, ela tem valor de invenção. Mas na história do desatino, ela designa um evento decisivo: o momento em que a loucura é percebida no horizonte social da pobreza, da incapacidade para o trabalho, da impossibilidade de integrar-se no grupo; o momento em que começa a inserir-se no texto dos problemas da cidade. As novas significações atribuídas à pobreza, a importância dada à obrigação do trabalho e todos os valores éticos a ele ligados determinam a experiência que se faz da loucura e modificam-lhe o sentido. (Foucault, 1972, p 78):

O ambiente em que a narrativa ocorre é caracterizado como um lugar em que recebe as garotas, que assim como Susanna, não seguem o estilo de vida idealizado ou considerado padrão. Susanna começa a conhecer e analisar as garotas com transtornos diferentes ao seu e que não necessariamente possuíam algum tipo de loucura, e sim transtornos e particularidades, mas assim como a protagonista, foram mal compreendidas e não aceitas por uma sociedade em um processo turbulento de transformações sociais.

Durante parte das narrativas é possível perceber mais sobre as garotas e seus comportamentos complexos e diferentes, considerados insanos e como as mesmas permaneciam em internação, como maneira de solucionar o que seria neste contexto, um problema aos familiares. Sobre isso e sob a perspectiva de Foucault podemos afirmar:

Torna-se, desta maneira, o louco como uma ferida heterogênea, um mal-estar profundo perante a sociedade moderna, racionalista e, sobretudo burguesa. Eliminar estes elementos não sociáveis era a constituição do sonho burguês. “O internamento seria assim a eliminação espontânea dos “a-sociais””. (Foucault, 1972, p. 79)

A protagonista, contudo, demonstra realizar o exercício diário de construção da sua própria identidade, na tentativa de entender sobre si e assim também ajudar as outras internas, com as quais constrói laços verdadeiros de amizade. Somente depois de algum tempo a protagonista descobre ter sido diagnosticada com um tipo de transtorno, o que de fato a fazia ver o mundo de forma diferente e talvez limitada frente a outras pessoas, consideradas “sãs e normais”. Susanna é diagnosticada com *Transtorno de Personalidade limítrofe Borderline* (TPB).

De acordo o estudioso Hegenberg (2009) embasado nas teorias psicanalíticas de Freud sobre as estruturas de personalidade em que o sujeito pode ser: neurótico, psicótico ou perverso. O TPB, neste caso, trata-se de uma configuração de transtorno em que o sujeito está numa linha limítrofe entre a neurose e a psicose. Sendo assim, entende-se por meio do Manual de Diagnósticos Estáticos de Transtornos Mentais (DSM-5) e CID-10 em F 60.3:

Transtorno de Personalidade Emocionalmente Instável, subdividido em “Impulsivo” e “Borderline (limítrofe) [...] há uma tendência marcante a agir impulsivamente sem consideração das consequências, junto com instabilidade afetiva. A capacidade de planejar pode ser mínima, e acessos de raiva intensa podem com frequência levar à violência ou a ‘explosões comportamentais’ No tipo “Borderline” (limítrofe), além das características anteriores, observa-se: a autoimagem, objetivos e preferências internas (incluindo a sexual) do paciente

são com frequência pouco clara ou perturbada. Há em geral sentimentos crônicos de vazio. Uma propensão a se envolver em relacionamentos intensos e instáveis pode causar repetidas crises emocionais e pode estar associada com esforços excessivos para evitar abandono e uma série de ameaças de suicídio ou atos de autolesão.” (Hegenberg, 2009, p. 201)

Acerca deste diagnóstico, ressalta-se algumas características que são geralmente atreladas a quem o possui, como pensamentos confusos em relação a autoimagem e preferências, o que inclui aspectos voltados a questão da sexualidade, além de gerar sentimento de vazio ou incompletude, sobretudo em relacionamentos que resultam em crises emocionais fortes e ações de autolesão e suicídio.

Após esta breve explicação acerca da personagem principal e do enredo, passaremos a tratar do contexto de produção da autobiografia literária na próxima seção e do filme hollywoodiano adaptado em sequência, a fim de pontuar as configurações das características do gênero textual e fílmico e em cada tipo de linguagem.

2.2. Questões sobre o gênero literário: a autobiografia

Iniciamos esta seção trazendo o conceito do gênero textual. De acordo com Bakhtin (1992), o gênero, enquanto manifestação da linguagem discursiva, é constituído por três elementos essenciais: tema (pragmático, contextual) composição (estrutura da construção) e estilo (opções das expressividades), além de representar um instrumento de interação social, isto é, o indivíduo produz vinculada a alguma atividade social prevista histórica e contextualmente. Sobre esta questão, o autor corrobora:

O estilo linguístico ou funcional nada mais é senão o estilo de um gênero peculiar a uma dada esfera da atividade e da comunicação humana. Cada esfera conhece seus gêneros, apropriados à sua especificidade, aos quais correspondem determinados estilos. Uma dada função (científica, técnica, ideológica, oficial, cotidiana) e das condições, específicas para cada uma das esferas da comunicação verbal geram um gênero, ou seja, um dado, tipo de enunciado, relativamente estável, do ponto de vista temático, composicional e estilístico [...] O estilo entra como elemento na unidade de gênero de um enunciado. (Bakhtin, 1992, p. 234)

Ressalta-se o estilo, como o elemento mais próximo à literatura, pois assim o autor consegue mostrar a sua voz e enfatiza suas marcas e características de autoria e de sujeito não só criador, mas também como sujeito atuante e crítico daquilo que se produz e se propõe, além disso, consegue também de forma peculiar relacionar a forma (modo, maneira estrutural de escrita) e conteúdo (característica própria) sobre o que se escreve.

Essencialmente é necessário explicar a literatura compreendida de maneira geral

como importante manifestação artística, que utiliza como matéria-prima a palavra, seja falada ou escrita.

Em *A poética*, Aristóteles tornou-se o autor que primeiro tentou organizar a produção literária em gêneros seguindo critérios fundamentais: a forma e o conteúdo. Com relação ao conteúdo da narração, ele destaca três focos de atenção: as paixões, as ações e os comportamentos humanos.

Dessa forma é possível compreender a literatura como várias possibilidades de estruturas de composição, ou seja, o texto literário pode ser representado em verso ou em prosa, entretanto, não somente utiliza a escrita verbal como meio de expressão, pois a literatura vai além do conceito de texto como palavra. A literatura transcende, ao considerarmos a escrita como arte, para a compreensão das outras modalidades das linguagens.

Ao mencionarmos a estrutura na construção do texto, convém salientar que a partir daqui trataremos dos gêneros como meio literários, pois a forma como se estruturam e por seu conteúdo, os textos literários são definidos e divididos em muitos outros gêneros literários, seja lírico, épico ou dramático.

Partindo deste pressuposto entendemos que a autobiografia é um gênero literário que constitui uma narrativa de caráter pessoal e o seu traço mais significativo é a inserção do próprio escritor como personagem principal. Escrever uma autobiografia implica na escrita literária e se encaixa, pois, em gênero literário, porque sua composição narrativa apresenta um resgate de memória pessoal, baseado na realidade de quem constrói a trama.

Para Costa Lima (1986, p.244) as autobiografias substituem os espelhos e “assinalam o desgaste dos traços, o torpor dos olhos, a redondeza do ventre” entre outros aspectos de quem escreve, pois este necessita “reviver” e isso somente é possível por meio da escrita.

Dessa maneira, as questões abordadas pelo o gênero literário autobiografia se caracterizam em narrativas que relatam experiências pessoais, com a finalidade de interação social e de reforçar a reflexão do vínculo de si com o outro e, sobretudo, com a própria condição de vivência enquanto ser humano, cuja produção é realizada dentro de um contexto da situação de autoria, seja um contexto social, histórico, econômico e/ou cultural.

De acordo com Candido (2000), é necessário verificar, inicialmente, as afinidades e diferenças essenciais entre o ser vivo e os entes de ficção, e que as diferenças são tão importantes quanto as afinidades para criar o sentimento de verdade, que é a

verossimilhança. Assim, o texto autobiográfico possui elementos próprios e se propõe a reconstituir os traços de realidade sob o olhar da escrita. Baseia-se na ficção narrada/relatada que guarda uma relação direta com a memória individual do autor.

Neste caso, a autobiografia de Susanna retrata as ações das personagens em ambiente que seja um espaço-tempo realista, possível de se vislumbrar tanto na obra escrita quanto na narrativa fílmica.

Sobre essa relação entre literatura e realidade, Nogueira (2017) salienta que o leitor crítico deve estar atento à estrutura narrativa como um mundo próprio, que dialoga diretamente com o contexto histórico-social em que é produzida:

O crítico recorre a esse processo como uma forma de apontar uma estrutura de significação que seja capaz de rearranjar os dados reais na tessitura do texto. Nesse sentido, a análise enuncia o contexto histórico e a forma artística, sem necessariamente recorrer a atitudes antípodas, como as teorias do reflexo – responsáveis por mostrar o texto enquanto um equivalente da estrutura social – e as análises formalistas – que praticam um exagero da perspectiva formal. (Nogueira, 2017, p. 63)

A narrativa, portanto, é uma versão interpretativa da vida, de uma perspectiva e de memória que reelabora fatos vividos e nem sempre captados em todos os seus significados, o que coloca a narrativa autobiográfica nos limites entre a realidade empírica do autor e a elaboração ficcional.

Este gênero literário, estritamente pessoal, emula em tratar sobre o passado e formar uma ponte entre o presente e o futuro. Na maioria das vezes é narrada sob o olhar do presente, sendo expostas às preocupações e conflitos de experiências passadas e une o passado ao presente pelo caminho de mundos futuros. Simplesmente “eternizam” sua existência ao construir uma imagem que gostaria que fosse lembrada, ou até mesmo desejo de reconstruir uma história com a possibilidade de omitir ou não fatos desagradáveis de modo a exaltar as conquistas.

Ademais, Coelho (2012) aborda questões significativas em relação ao gênero e menciona o Conceito de Pacto Autobiográfico, do autor francês Philip Lejeune, que define a autobiografia como o acordo entre o autor e o leitor de que o texto autobiográfico é uma representação da vida do autor, baseada em fatos reais e experiências pessoais.

Segunda a autora, Lejeune argumenta que a autobiografia é um gênero literário híbrido, que incorpora elementos de ficção e não ficção. Embora seja baseada em fatos autobiográficos, a autobiografia é construção textual, sujeita a muitos aspectos, seleção, interpretação e narração por parte do autor, ou seja, é uma maneira de construção

identitária, na qual o autor seleciona e interpreta suas experiências para construir uma narrativa coerente de si mesmo.

Portanto, a autobiografia se constitui como um “gênero”, ou seja, “um conjunto variável, complexo, de um certo número de traços distintivos que devem, primeiramente, ser apreendidos sincronicamente no sistema geral de leitura de uma época, e analiticamente, pela dissociação de fatores múltiplos, cuja hierarquização é variável”. No que diz respeito à “apreensão sincrônica”, ela seria nada mais do que um resultado da soma de leituras feitas pelo estudioso, “leitura de uma época” em que ele se encontra. A série de traços distintivos encontrados nessas leituras não obedecem a uma hierarquia, mas tomam diferentes posições de um texto a outro. (Coelho, 2012, p. 48)

Paralelamente aos conceitos de Lejeune retomados por Coelho, a autora argentina Leonor Arfuch (2010) examina criticamente as formas de construção e representação da identidade pessoal e social, especialmente no contexto latino-americano, considerando questões relacionadas à autobiografia, memória, cultura midiática e produção de uma subjetividade que é estimulada a se expor em público o tempo todo:

Dessa perspectiva poderíamos pensar então a acentuação contemporânea do íntimo/privado/biográfico que transcende cada vez o “refúgio” para se instituir em obsessiva tematização midiática não como uma perversão do modelo - do equilíbrio - ou como uma desnaturalização das funções e dos sentidos primigênicos de uma ou outra esfera da modernidade, mas antes como o produto mesmo, historicamente determinado, da interação entre ambas. (Arfuch, 2010, p. 48)

Outrossim, Arfuch propõe uma abordagem interdisciplinar que combina percepções da teoria literária, da sociologia, da psicologia e da teoria cultural para analisar como os indivíduos constroem e narram suas próprias histórias de vida na contemporaneidade. Ela examina como as narrativas autobiográficas são influenciadas por fatores sociais, culturais e políticos, e como essas narrativas são moldadas e mediadas por diferentes práticas e discursos e corrobora para o entendimento das obras aqui analisadas.

Uma das contribuições importantes de Arfuch é a análise da relação entre o pessoal e o político na construção da identidade, ou seja, histórias de vida individuais estão intrinsecamente ligadas a questões sociais mais amplas, e que a autobiografia pode servir como uma forma de resistência e crítica em face de injustiças sociais e políticas.

Meus pais e professores, contudo, não compartilhavam essa minha autoimagem. A imagem que eles tinham de mim era instável, pois não coincidia com a realidade e se baseava nas necessidades e nos desejos deles.

Não davam muito valor às minhas capacidades, que eram poucas – convenhamos –, mas verdadeiras. Eu lia de tudo, escrevia sem parar e tinha pencas de namorados. (Kaysen, 2013, p. 158-159)

Sobre isso convém mencionar que ao realizar seu relato escrito, Susanna utiliza dessa premissa, de utilizar a sua história como meio de ampliar a voz das pessoas que assim como ela, sofrem por se sentirem diferentes frente ao considerado padrão moral de normalidade, tanto no contexto de 1960 quanto nos anos 1990, período em que o livro é lançado.

Além disso, Arfuch examina a influência da cultura midiática na produção de narrativas autobiográficas, especialmente pelo cinema, televisão e mídia digital. Ela investiga como as celebridades, por exemplo, constroem e negociam suas identidades pessoais para atingir a mídia, e como essas representações afetam as percepções de identidade e autoconceito dos espectadores.

Entendemos, assim o nosso objeto de estudo como um romance autobiográfico, pois a narrativa tem uma estrutura organizada de forma a apresentar um encadeamento de acontecimentos que envolvem várias personagens e desenvolve muitos temas adjacentes ao conflito central que envolve a protagonista, identificada como a autora do livro *Garota, Interrompida*.

Portanto, o relato de Susanna sustenta em escrita a luta através de uma narrativa incansável em busca pela identidade sobre si, além mostrar o exercício do direito de narrar sobre si e seu processo de autoconhecimento sob seu próprio ponto de vista, e não pela ótica de outro, que talvez a olharia e a entenderia por outra perspectiva.

2.3. Aspectos formais, ideológicos e especificidades sobre o drama hollywoodiano.

O drama hollywoodiano tem sido um gênero cinematográfico bastante explorado pela indústria do entretenimento nos Estados Unidos e exportado a outros países. Traz consigo narrativas que vão do simples ao complexo, e levam à tela temas como relacionamentos pessoais e interpessoais, conflitos morais e questões sociais.

Além disso, é comum observamos temas universais como amor, perda e redenção, com vistas a criar uma conexão maior com o público e provocar uma resposta emocional no espectador, levando-o a refletir sobre suas próprias experiências e emoções.

Ao longo da história, a cinematografia e em consequência os dramas hollywoodianos, muitas vezes têm sido marcados pela estética visual, com enquadramentos cuidadosamente planejados, usos esquemáticos de luz e sombra a fim de

criar atmosferas que desenhem o contexto e aspectos emocionais necessários para a compreensão das tramas, como podemos observar na figura abaixo, em que o enquadramento da câmera mostra o espaço de forma que o espectador sinta-se parte ao contexto dos anos 1960, evidenciando o quadro do presidente Jhon Kennedy:

Figura 1- Contexto 1960



Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida. 11min e 43s.

Embora o recurso visual por si só seja significativo, as trilhas sonoras também desempenham papel importante na criação de atmosfera e no reforço das emoções dos espectadores. Estas melodias servem de complemento e reforço para os sentimentos que se destacam na construção da trama. O filme de Mangold utiliza elementos visuais e sonoros para conectar diferentes momentos da história, o som da caneta de Susanna escrevendo no diário representa seus aspectos introspectivos e as interações no hospital psiquiátrico, sequenciam o estado de espírito em que se encontra a protagonista.

Ressalta-se que devido à influência global da indústria cinematográfica de Hollywood, os dramas produzidos nessa região muitas vezes têm um alcance internacional, alcançando audiências em todo o mundo e contribui para a disseminação de valores e ideologias norte-americanas.

Conforme o cinema foi alcançando popularidade e os filmes foram ficando cada vez mais longos, a indústria cinematográfica teve também que aprimorar as técnicas de roteiro, pensar em novos espaços e também em recursos financeiros e tecnológicos que mantivessem a hegemonia hollywoodiana.

De acordo com Mariana R. Marques (2020) em Cinema em Hollywood: A

história completa, é a partir de 1915, que mais da metade da produção cinematográfica dos Estados Unidos foi feita em Hollywood, financiada por investidores considerados independentes que perceberam o potencial do lugar, uma vez que o local possuía diversas possibilidades, desde o clima temperado, terra abundante e barata na época, cenários a montanhas e desertos, variações de lagos, além de costas e florestas, ou seja, uma garantia de que as produções fílmicas poderiam ser realizadas nessa amplitude diversificada.

Neste interim, discorreremos nesta seção sobre as especificidades da arte cinematográfica e dos ideais de Hollywood, cujo entendimento é essencial para a nossa análise, sendo inegável a importância simbólica de Hollywood para o cinema mundial.

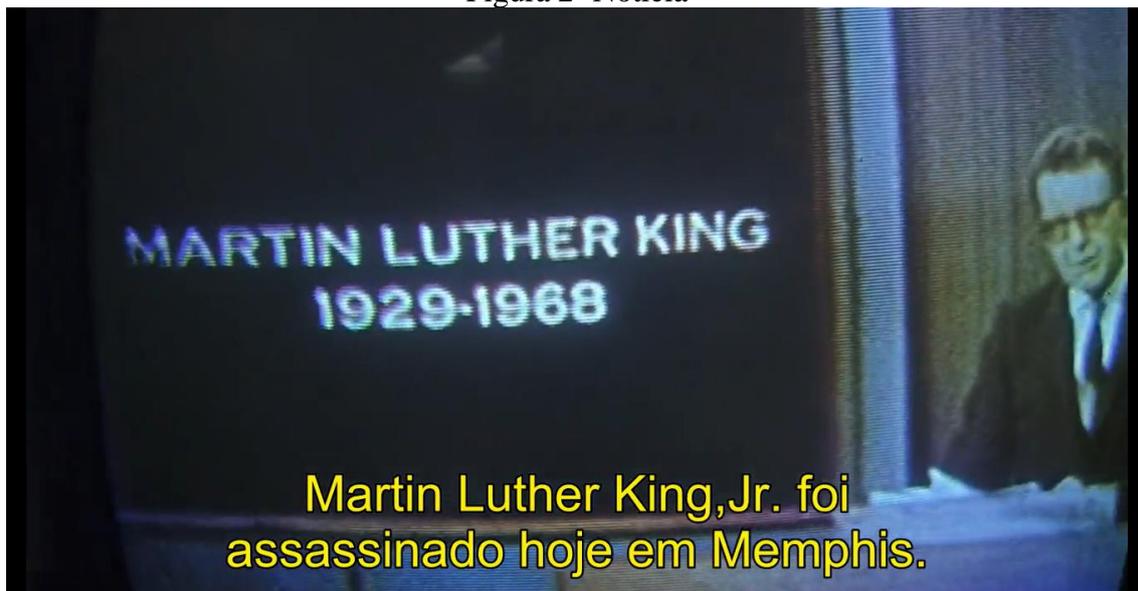
A partir das teorias trazidas pelo estudioso David Bordwell (2013) sobre a narrativa hollywoodiana entre 1917 e 1960, é perceptível notar muito claramente que estas ressaltam uma configuração particular para a representação de uma história, tanto em composição quanto em estilo, e que apresenta indivíduos definidos para resolver problemas simples e evidentes e por consequência alcançar objetivos definidos.

Bordwell (2013), retoma os estudos de Levi Strauss para pensar a estrutura narrativa hollywoodiana, com intuito de desvelar camadas mais profundas por detrás da forma narrativa. O autor em seu artigo resumido de trabalho de pesquisa sobre o cinema clássico hollywoodiano compreende normas e princípios narrativos e cita a relação de passagem direta à produção de Hollywood com tramas em que:

A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não consecução dos objetivos. O principal efeito causal é, portanto, o personagem, um indivíduo distinto dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos. Embora o cinema tenha herdado muitas das convenções de caracterização do teatro e da literatura, os tipos de personagens do melodrama e da ficção popular são compostos por motivos, traços e maneirismos únicos. (Bordwell, 2013, p. 279)

Entendemos então, os padrões clássicos hollywoodianos que expõem aspectos característicos das narrativas literárias de viés realista, inicialmente nos situa em relação ao tempo, espaço e personagens e em seguida desenvolve as causas e efeitos na estrutura dramática para deixar pendências em cenas posteriores, o que chamamos de linearidade. Sobre esses padrões a figura 02 faz referência a passagem do tempo e espaço ao mostrar na tv a reportagem acerca da morte de Martin Luther King ocorrida em 1968.

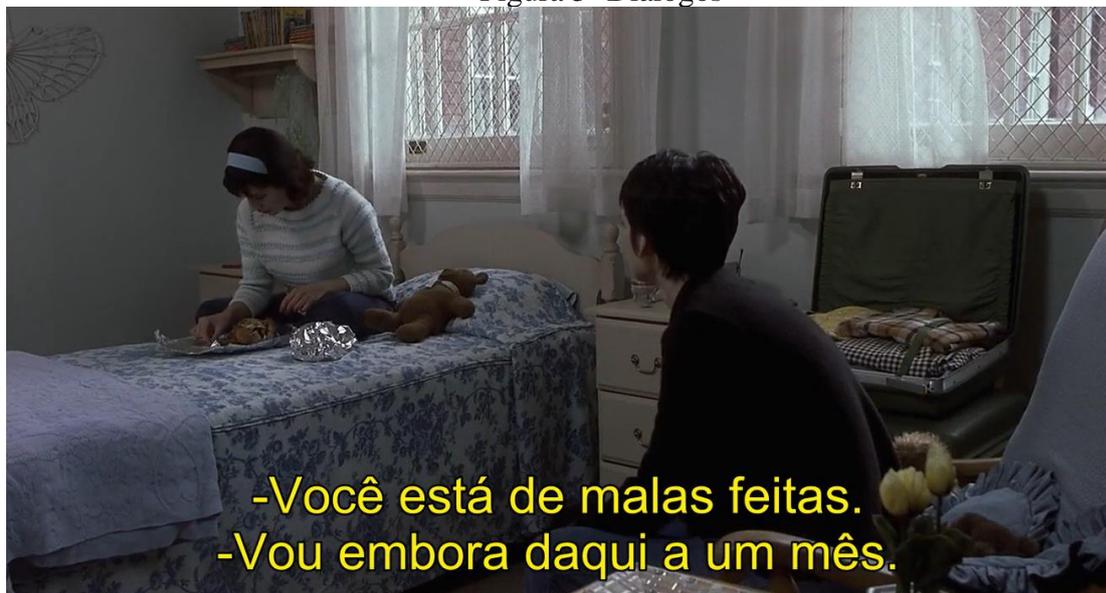
Figura 2- Notícia



Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida .55 min e 50 s.

As produções passam ainda pelo chamado “gancho” entre os diálogos e cenas, e serve de motivação e expectativa para o desenvolvimento sequencial da narrativa e posterior finalização. Na narrativa de Mangold são utilizadas as transições de cena, por exemplo quando Susanna conversa com sua terapeuta e também com as outras jovens a fim de conectar o espectador ao estado mental da personagem principal, como observa-se nas figuras 03 e 04:

Figura 3- Diálogos



Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida 35min e 21s

Figura 4 - Diálogos.



Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida 01h e 08 min.

Esses “ganchos” são realizados com finalidade de ligar as emoções exteriores aos dramas internos de Susanna, ou seja, estes diálogos funcionam como uma ponte entre a realidade e a subjetividade da protagonista, levando o espectador a experimentar a narrativa sob sua ótica confusa e introspectiva.

Este modelo difere das primeiras produções de cinematografia soviéticas e francesas. A finalização pode ser entendida de duas maneiras: como encerramento de uma estrutura, ou seja, uma conclusão lógica, ou ainda como um ajuste de um mundo desarranjado, isto é uma amarração que exige maior habilidade.

A respeito do *corpus* deste trabalho enfatizamos acerca do gênero drama e melodrama, que por sua vez, surgiu como gênero muito anos antes do surgimento do cinema, como apresentações teatrais na Grécia Antiga, e que tem como característica principal a seriedade em tratar de conflitos, acompanhados por acontecimentos difíceis, que muitas vezes chegavam a ser trágicos, marcados pelo infortúnio e o sofrimento.

No cinema, o gênero drama iniciou-se a partir da década de 1940, após o surgimento do cinema sonoro. Do ponto de vista narrativo, o drama no cinema hollywoodiano designa uma ação progressiva, a partir de um enredo ou trama dentro de um espaço de possibilidade crível.

Salienta-se que Hollywood buscou investir em diversas formas dramáticas por volta dos anos 1930, a partir de inspirações inclusive na literatura, a partir de enredos variados, entre estes os sentimentais, românticos, dilemas morais e, sobretudo sobre as

forças do destino. Segundo Costa (2009, p.98) “naturalmente, os sistemas de gêneros cinematográficos, vive numa relação dinâmica com a situação política, social e cultural.

Após o período de ouro do cinema clássico hollywoodiano, a partir dos anos 1960 novas formas de se fazer cinema produziram uma revisão nos filmes da indústria cultural norte-americana. Uma grande influência deste período é a *Nouvelle Vague* de origem francesa, dentre outros cinemas novos pelo mundo. Antônio Costa (1989), embasado em L. Micciché, crítico italiano, apresenta traços comuns desse novo cinema como, por exemplo:

Estrutura narrativa próxima das novas tendências literárias, afastando-se da transposição para a tela das técnicas do romance do século XIX, como Griffith fazia; o modelo literário passa a ser o novo romance de narrativa não linear; a linguagem fílmica deveria ser anti-naturalista e evidenciar a subjetividade do autor; ideologia não explícita, apresentada sob formas fluidas e indiretas, baseada em metáforas e alegorias; mudanças na estrutura de produção visando maior controle por parte dos autores (Costa, 1989, p. 119-120).

Isso posto, significa afirmar que a inserção de um projeto de mudança social radical e não somente a simples busca de coerência estilística e temática, a *nouvelle vague* francesa se manteve mais distante dos problemas sociais e enfatizou um cinema mais voltado para questões existenciais. Pode-se afirmar ainda que esta onda renovadora se inicia no final dos anos 50 e atinge seu ápice nos anos 70, ao impactar a produção estadunidense, permitindo assim a inovação de Hollywood.

Os anos de renovação, no entanto, não são só de louros, pois o mercado cinematográfico enfrentou o domínio dos monopólios, e por um lado, incorporou partes dos jovens realizadores, e sua capacidade produtiva, e por outro lado, o fato da própria linguagem cinematográfica “envelheceu” muito rapidamente, exigindo padrões que fortalecessem a produção capitalista.

A popularização do vídeo nos anos 1970 e 80 potencializou assim, a crise da recepção, produziu um ambiente de saturação das imagens em movimento e sons, forçando dessa maneira uma produção audiovisual que auxiliasse também não só o entretenimento, mas também a capacidade reflexiva do espectador das produções hollywoodianas da sétima arte.

Segundo Costa (1989), a indústria do cinema mantém viva a tradição dos gêneros, ainda que como uma mistura, e evolui numa continuidade. Hollywood se adaptou as fórmulas de sucesso no passado, porem manteve ideias a luz da contemporaneidade, e assim atingiu também o público mais jovem

Todavia, nunca foram tão claras as divisões entre gêneros, como no cinema clássico hollywoodiano, em que a segmentação do trabalho é particularmente organizada e a centralização dos processos de produção passam exclusivamente pelos ordenamentos dos produtores.

A necessidade dessas pequenas produtoras de escapar ao controle do detentor da patente da invenção do cinema, Thomas Edison, fez com que partissem da costa leste dos Estados Unidos.

Os pequenos cineastas, produtores e diretores independentes migraram, assim, em direção à costa oeste, chegando à Califórnia que ainda não possuíam a influência que tem hoje. Entretanto as proporções aumentaram conforme as produções hollywoodianas cresciam, em contradição com o sistema dominante da indústria cinematográfica daquele contexto, ou seja:

À palavra desordenada de uma criatividade e de uma experimentação primitivas, substitui-se agora a palavra de ordem de uma eficácia vertical; e se os métodos de gestão do produtor dos anos 20 derivam, diretamente, da implementação de uma complexa divisão técnica (e muitas vezes social) do trabalho, a sua principal garantia e o seu mais forte pressuposto ideológico assentam, principalmente, na rara faculdade de prever. Este novo produtor não é só hábil gestor dos importantes recursos humanos e industriais do estúdio, mas um verdadeiro e decisivo centralizador das visões. (Grilo, 1997. P. 158-159)

Importante enfatizar que o cinema de Hollywood busca não só o entretenimento, procura, além disso, “atiçar” as emoções do público num processo transparente de representação, sem deixar de lado a atenção quanto o uso da linguagem cinematográfica utilizada. É um sistema de produção industrial que envolve, além do empreendimento produtor de filmes, um aparato comunicacional, apto a disseminar a ideologia materializada nas produções. Ismail Xavier afirma que:

Estes verdadeiros manuais da boa continuidade, histórica adequada, boa interpretação ou da boa atuação dramática, podem não ter sido escritos por figuras de porte intelectual e presença cultural dos seus contemporâneos europeus; mas, constituem uma compilação significativa que documenta muito bem o quanto toda a ideologia do espetáculo e da fábrica de sonhos não ficou apenas em estado prático nos filmes. (Xavier, 2005. p.45).

Esses manuais se referem a guias ou compilações de regras, além das técnicas e práticas que auxiliam na produção cinematográfica, com intenção de garantir aos filmes continuidade, precisão histórica, performances coerentes, estratégias para a expressão das

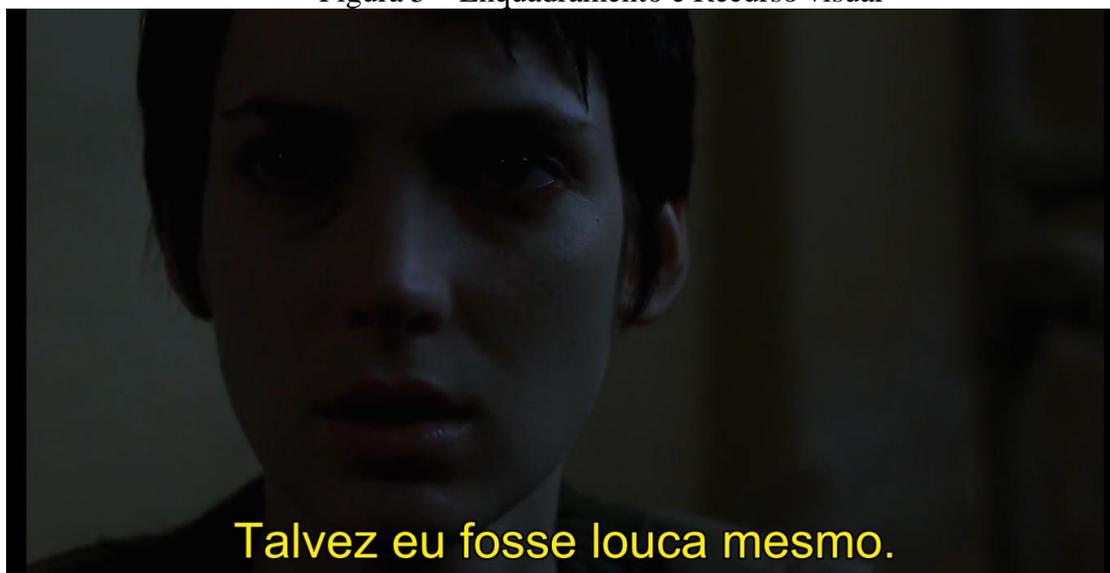
emoções, entre outros recursos que demonstram o cinema não somente como prática comum e fácil de ser realizadas, mas sim que demanda base teórica significativa e formalizada de maneira sistêmica.

Diante dessa premissa, evidenciaremos a frente, as técnicas cinematográficas e meios utilizados de um modo geral pelo cineasta James Mangold na composição do filme em análise, para que mais à frente possamos explorar e compreender as distâncias e aproximações entre livro e filme desta pesquisa.

Acerca disso Xavier, em *O olhar e a cena* (2000) oferece uma perspectiva sobre gênero cinematográfico e sua relação com a condição humana, suas emoções e em consequência à a sociedade. O autor pondera o gênero melodrama hollywoodiano com um espaço de excesso emocional, que traz situações intensas, conflitos dramáticos e expressões demasiadas de sentimentos e que pode ser visto como subsidio para amplificar as emoções inicialmente dos personagens e também provocar resposta emocional intensa no público.

Ademais, o melodrama hollywoodiano frequentemente tem empregado como recurso estilístico e visual, narrativas que enfatizam o simbolismo, a metáfora e o uso expressivo da luz, cor e cenário, cujo objetivo é criar uma atmosfera de intensidade emocional e assim transmitir temas e mensagens implícitas do filme, como demonstra a figura 05.

Figura 5 – Enquadramento e Recurso visual



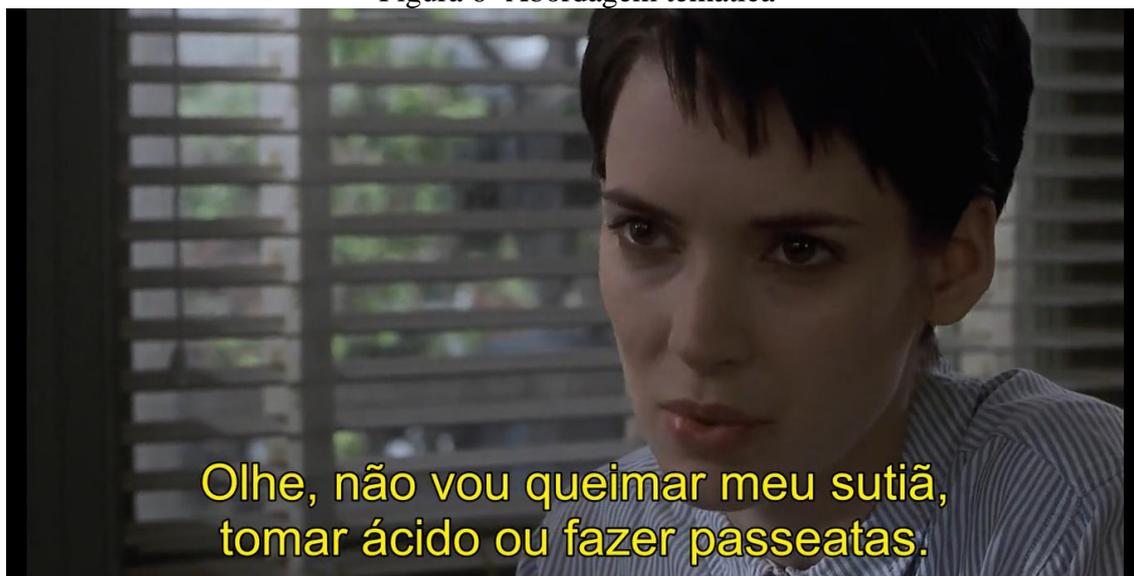
Fonte: Netflix (2022). *Garota Interrompida*. 02min e 03s.

Ressalta-se ainda que o melodrama hollywoodiano estabelece relação estreita entre imagem e afeto, em consonância uso de recursos próprios do cinema como close-

ups, movimentos de câmera e composição visual, na busca de envolver emocionalmente o espectador à história e aos dilemas dos personagens.

Enfim, importante destacar ainda acerca da abordagem de temas sociais e morais, como amor proibido, injustiça social, redenção e sacrifício. Em relação a isso o recorte de cena mostrado na figura abaixo demonstra a temática social em que perpassa a década do relato de Susanna, em que os movimentos sociais femininos iniciam a luta pelos direitos das mulheres, bastante restritos até então.

Figura 6- Abordagem temática



Fonte: Netflix (2022). *Garota Interrompida*. 12min e 16s.

Sobre isso, Xavier (2000) sugere que esses temas são apresentados de forma a apelar para, principalmente, valores do público, a partir da catarse emocional e da reflexão sobre questões fundamentais da condição humana.

Portanto, iremos utilizar o próximo capítulo para tratarmos sobre alguns aspectos de criação de James Mangold, diretor, roteirista, produtor executivo americano e seus principais trabalhos, entre eles a adaptação fílmica do livro autobiográfico *Garota, Interrompida*. Objetiva-se então, analisar as características da produção fílmica que contribuem para aproximá-la ou ainda distanciá-la do relato autobiográfico escrito por Susanna Kaysen e vice e versa.

CAPÍTULO III

CONTRACULTURA NORTE-AMERICANA E REPRESSÃO INDIVIDUAL: UMA ANÁLISE DO FILME DE MANGOLD E DA AUTOBIOGRAFIA DE KAYSEN

Neste capítulo apresentamos a análise do filme de Mangold e da autobiografia de Kaysen, a partir da contextualização acerca da contracultura norte-americana com base nos padrões de normalidade da sociedade dos anos 1960.

No contexto cinematográfico serão discutidos alguns aspectos formais e ideológicos do cinema em uma abordagem um pouco mais geral, para assim, discorrermos sobre os aspectos próprios do contexto de produção hollywoodiano, em que se insere o filme de Mangold. Do mesmo modo, portanto, buscaremos compreender a obra literária como uma escrita autobiográfica que expõe, por meio do relato pessoal, as formas de repressão e a luta por liberação feminina no contexto norte-americano dos anos 1960.

3.1 Contexto da contracultura e os padrões de normalidade na sociedade norte-americana dos anos 1960.

Nos Estados Unidos, entre os anos 1950 e 1960, contexto de nosso objeto de estudo, iniciou-se um crescimento significativo de movimentos sociais e culturais que produziram forte oposição às normas e padrões estabelecidos: a contracultura. Diante disso, estabeleceu-se um conceito do que seria a contracultura definido principalmente pela formação de pequenos grupos e organizações que buscavam mudanças sociais e culturais, os quais resistiam ao conservadorismo em voga e predominante da época.

Com base nesse cenário, cabe dizer que a sociedade norte-americana era marcada pela exaltação de papéis sociais tradicionais, ligados à família burguesa, às instituições estabelecidas e figuras de autoridade, enquanto às mulheres era delegado a função de donas de casa e mães, sendo a sexualidade tratada somente como assunto privado de forma a favorecer o casamento e a formação de famílias. Além disso, durante este contexto era comum conviver com a segregação racial e ainda com discriminação legalizada em muitas partes do país, isto é, a participação política mantinha-se vetada para muitos cidadãos, principalmente em relação aos direitos das mulheres e negros em participar das discussões políticas.

No entanto, foi diante dessas circunstâncias que surgiu o movimento da contracultura. Um movimento social e cultural que desafiou os padrões considerados tradicionais e de normalidade no cenário dos anos 1960 nos Estados Unidos, como uma resposta às estruturas políticas, sociais e culturais estabelecidas repressivas.

A contracultura foi impulsionada por uma combinação de fatores, incluindo o ativismo político, movimento pelos direitos civis, avanços tecnológicos e mudanças significativas nos valores culturais daquele período. Um dos ideais mais conhecidos do movimento contracultural foi a busca por modos alternativos de vida e associação comunitária. Como explica Purdy (2007)

O mais famoso exemplo é dos hippies, que usaram roupas rústicas, cabelos compridos e drogas, rejeitando a banalidade da sociedade moderna, expressando desejos sexuais e instintos individuais mais livremente e procurando refúgio numa vida mais simples e pacífica, seja em bairros boêmios como o Haight-Ashbury, em São Francisco, seja em comunas rurais que se espalharam pelo país. Poucos abraçaram essa vida completamente, mas muitas dessas novas práticas sociais refletiram-se em correntes culturais na sociedade como um todo. (Purdy, 2007, p. 252)

Nesta época muitos jovens começaram a perceber que o governo e outras estruturas de poder não atendiam às suas necessidades e desejaram assim construir uma sociedade diferente e alternativa, por meio de protestos e manifestações, que incluíram movimentos feministas em sua busca por igualdade de direitos, oportunidades e sobretudo liberdade em relação à própria sexualidade. Havia a luta pela aceitação de relacionamentos considerados não convencionais, trazendo novas maneiras de como se vestir e se comportar socialmente, além de desafiar diretamente os padrões racistas e discriminatórios da sociedade.

Estes movimentos em grande maioria promovidos por jovens considerados rebeldes, estudantes universitários, ativistas em busca de direitos humanos, pessoas que se sentiam de certa maneira presos e/ ou oprimidos buscaram se organizar em uma tentativa de conseguir alcançar seus próprios gostos e interesses. Essas organizações geraram conflitos com a geração anterior, especialmente em seus hábitos culturais. Tais conflitos geraram novas formas de expressão na música, na arte e outras manifestações. Com relação à música popular, Purdy (2007) em *A História dos Estados Unidos: Ruptura do consenso*, explica:

o centro criativo da efervescência da música popular brotou nos compromissos

políticos e sociais contra a alienação, o militarismo e o racismo. Artistas folk como Bob Dylan, Joan Baez, Pete Seeger, Phil Ochs e Judy Collins cresceram junto com os movimentos, e suas músicas de protesto eram hinos das manifestações da época. Bob Dylan, cuja principal fonte de influência era o compositor comunista dos anos 1930 e 1940 Woody Guthrie, constituiu uma ligação entre as tradições radicais da música folk e a nova geração de protesto. (Purdy, 2007, p.252)

Para o autor, durante esse período, o espírito de rebeldia se manifestou não apenas na literatura, jornalismo, artes plásticas, cinema ou televisão, mas também pela música popular, marcada por uma dinâmica expressão, seja estética seja por demandas comerciais a fim de atingir o sucesso esperado, e sobretudo, formou-se majoritariamente pela influência de processos sociais e políticos mais amplos, resultando em uma expressão artística mais inovadora e impactante.

Segundo Joseph Heath e Andrew Potter, em *Nation of Rebels Why Counterculture Became Consumer Culture* em “toda a cultura nada mais é do que um sistema de ideologia, a única maneira de libertar a si mesmo e aos outros é resistir à cultura em sua totalidade (Heath e Potter, 2004, p.07)”. Logo, esse antagonismo explica a ideia da contracultura.

Os autores se baseiam no conceito de Karl Marx e a sua crítica à ideologia, de quando a classe trabalhadora foi vítima de uma ilusão, ou seja, o fetichismo de mercadoria: em vez de perceber a economia como um conjunto de bens essenciais e sociais entre os indivíduos, o mercado deu-lhe um sistema de preços e a objetificação das relações sociais os tornaram alienados de seus desejos individuais.

Embora tenha tido um impacto significativo na mudança social e cultural, a proposta da contracultura também enfrentou críticas e desafios, e suas ideias e legados são interpretados de maneiras diversas. O certo é que, aos poucos, o movimento contracultural foi perdendo fôlego e com o passar dos anos se enfraqueceu, e abriu espaço para o retorno de repressão autoritária. Constrói-se assim uma nova direita conservadora cujo intuito foi reestabelecer a ordem e autoridade cultural, social e principalmente econômica. Todavia, pode-se dizer que a contracultura ativou formas mais críticas de pensamento na sociedade, como afirma Heath e Potter (2004):

Vivemos em uma sociedade que é exatamente o oposto. Somos todos, até certo ponto grau incomparável, autoconscientes sobre o que vestimos e o movimento da contracultura desempenhou um papel enorme no aumento desta autoconsciência. Mesmo agora, muitos semanários alternativos são publicados. (Heath e Potter, 2004. p. 162)

Em síntese, na década de 1960, os Estados Unidos passaram por uma série de transformações sociais e culturais significativas que contribuíram para um espaço de questionamento dos jovens daquela época. As ações e protestos que surgiram tiveram influência na forma como as instituições familiares, culturais, escolares, sociais e militares foram percebidas, repensadas e assim reformadas nos anos subsequentes, isto é, mudanças nas instituições disciplinares e no papel das mulheres na sociedade foram significativas e importantes.

Sob esta ótica, convém mencionar as instituições disciplinares mencionadas se referem a organizações, estruturas ou sistemas que exerceram controle, regulação e imposição de normas, regras e comportamentos dentro da sociedade americana com intuito de manter a ordem, a conformidade e a estabilidade social. Para tanto, essas instituições impunham-se padrões de comportamento e de medidas punitivas em caso de infrações, sobretudo entre as mulheres questionadoras em relação ao seu papel na sociedade, como é caso de Susanna.

O termo "instituições disciplinares" pode ser usado para descrever essas organizações que têm um papel central principalmente na imposição de regras e regulamentos em uma sociedade. No entanto, é inevitavelmente importante observar que a percepção e o impacto dessas instituições podem variar, e a discussão em torno delas muitas vezes envolve questões relacionadas ao poder.

Esse controle de justiça e liberdade individual, incluem desde o sistema educacional, em que as regras de comportamento e o currículo são definidos para moldar o aprendizado e o desenvolvimento dos estudantes, perpassa pelo sistema penal, com a aplicação da lei e a punição de indivíduos que violam as normas legais, até as instituições religiosas que desempenham forte influência no papel disciplinar ao definir as crenças, rituais e comportamentos aceitáveis para os fiéis.

Acerca disso, Heath e Joseph (1967) ressaltam que o pensamento contracultural encorajou a sociedade a reagir à banalização quase injustificada da doença mental, explicando que a loucura das pessoas nem sempre é uma questão patológica, mas sim diferença do padrão cultural. Muitas vezes as pessoas não estão doentes, e sim inconformadas, encarceradas, recorrendo inclusive ao uso de drogas para fugir as convenções impostas.

Foucault, de acordo com Heath e Joseph (2004), explica que a sociedade moderna se iniciou como uma espécie de grande confinamento. Assim, os considerados "desajustados sociais" eram presos e enviados às prisões, asilos e também de hospitais

psiquiátricos, ou seja, essas instituições tornaram-se os pilares da ordem na sociedade em questão e recorre à analogia entre prisões e manicômios, uma vez que as ambas punem quem se recusa ou se propõe a agir em inconformidade com o padrão dominante. Heath e Joseph corroboram:

A própria loucura passa a ser amplamente considerada uma forma de subversão e ideias malucas, qualquer que seja o seu conteúdo, são considerados como subversivos. Da mesma forma que um psicanalista encara a raiva e a atitude defensiva por parte do paciente como um sinal de que a terapia está começando a “ficar em algum lugar”, o crítico social interpreta ser chamado de louco como um sinal de que suas perguntas e teorias estão chegando perto de alguma verdade desconfortável. A resposta correta deve ser insistir nessas indagações lá, em vez de recuar. (Heath e Joseph, 1967, p. 146).

Neste viés, a abordagem reflete sobre a percepção da loucura e da subversão na sociedade, isto é, perpassa a ideia de que a loucura pode ser considerada uma forma de subversão, pois desafia concepções tradicionais sobre saúde mental e normalidade. Em vez disso, a loucura é percebida como uma manifestação de pensamento e comportamento que se desvia das normas sociais estabelecidas.

Observa-se que a repressão das instituições disciplinares e o papel da mulher na sociedade estão de certa forma interligados, uma vez que abordam as injustiças e desigualdades cometidas por aqueles que consideram o padrão estabelecido como regra de normalidade e ainda que não se conformam com a visão diferente e moderna que fogem aos estereótipos tradicionais de gênero e comportamento, isto é:

Em outras palavras, o “movimento” da história das mulheres tem como ponto inicial a política feminista, que tem origem na década de 1960, quando ativistas feministas reivindicavam uma nova história, a “sua própria” história. Foram as próprias mulheres que, antes dos historiadores, perceberam que estavam sendo marginalizadas da História. Em nosso referencial teórico, as autoras trazem a mesma problemática, que é a história das mulheres totalmente vinculada e inserida no campo político. Isso se dá porque as próprias feministas fizeram da História o seu campo de luta e crescimento para resgatar seu passado, alcançar seus objetivos e resolver seus problemas. O movimento feminista cresceu em uma época em que estavam eclodindo diversos movimentos de libertação, como por exemplo os movimentos dos Direitos Civis, de igualdade racial e os movimentos homossexuais, entre outros. Cada vez mais determinados grupos estavam percebendo que suas vidas eram marcadas pela exclusão e pelo preconceito e que algo tinha que ser feito. Foi nesse contexto que as mulheres começaram a perceber que sexo é algo político, uma vez que é rodeado de poder e hierarquia. (Chaves, 2021. p. 01)

Em suma, entende-se que, ao consideramos a crítica social, as expressões de raiva, resistência ou questionamento pode ser interpretada como um sinal de progresso ou

aproximação da verdade, sem recuar diante da pressão social ou das tentativas de silenciamento. Após as considerações acima, acerca do contexto social e os considerados padrões de normalidade na sociedade norte-americana dos anos 1960, passemos a narrativa realizada por Susanna Kaysen, enquanto internada em uma instituição de tratamento de saúde mental.

3.2. A narrativa autobiográfica de Susana Kaysen: o relato pessoal como reflexão político-cultural.

"As pessoas me perguntam: como foi parar lá? O que querem saber, na verdade, é se existe alguma possibilidade de também acabarem lá." (Kaysen, 2013, p. 11). É assim que Susanna Kaysen inicia seu relato autobiográfico para nos contar como foi a experiência de permanecer por dois anos em um hospital psiquiátrico, Instituição Hospital McLean.

O livro *Garota Interrompida* de Susanna Kaysen oferece uma narrativa autobiográfica íntima e profunda, que vai além de um simples relato pessoal. A história de sua própria experiência em um hospital psiquiátrico na década de 1960, Kaysen lança luz sobre questões políticas, culturais e sociais que permeavam a época.

Girl, Interrupted foi traduzida por Márcia Serra para o português brasileiro, sob o título *Garota, interrompida*, originalmente lançado em 1993, traz logo no título, um anúncio do que a autora buscou mostrar em seu relato. Susanna, ao completar seus 18 anos foi internada por quase dois anos, sendo este período uma espécie de pausa, ou seja, a interrupção sofrida no momento da transição de sua vida adolescente para a fase adulta.

Durante sua estadia no hospital, Susanna conhece outras jovens mulheres com uma variedade de distúrbios psiquiátricos. Ela observa as diferentes personalidades e comportamentos das pacientes, algumas das quais são genuinamente doentes mentais, enquanto outras parecem não se encaixar no diagnóstico que receberam. Susanna descreve sua rotina diária no hospital, suas interações com as outras pacientes e os profissionais de saúde mental que cuidam delas. A autora também compartilha suas reflexões sobre a natureza da sanidade e da loucura, questionando as fronteiras entre os dois estados.

Ao compartilhar seus pensamentos e reflexões durante o período em que esteve internada, Susanna Kaysen não apenas relata a sua jornada individual, e sim oferece um reflexo, seja das normas e valores, seja das pressões culturais que influenciaram não

apenas sua própria vida, como também a de muitas outras mulheres, uma vez que aborda temas como feminilidade, sexualidade, saúde mental e as restrições sociais impostas às mulheres naquela época. Ao longo do livro, Susanna lida com a ideia de que seu diagnóstico pode não ser totalmente preciso e começa a questionar sua própria sanidade.

Destaca-se em seus relatos a crítica ao sistema psiquiátrico da época, que frequentemente internava pacientes femininas e jovens por motivos que para a autora seriam questionáveis. A autora explora temas que vão desde a formação de identidade à conformidade em relação ao significado e sentido de suas vidas. Garota, interrompida é no mínimo uma reflexão perspicaz sobre a saúde mental, uma crítica, e não somente sobre a saúde e sim sobre as instituições da sociedade daquele período, utilizando para este fim a própria experiência pessoal.

De acordo com a figura 07, o Guia de Internação (Kaysen, 2013, p. 09), datada de 27 de abril de 1967, Susanna se internou voluntariamente, uma vez que possuía 18 anos, sendo então maior de idade. Conta também que ela havia terminado o 2º grau, não trabalhava e era solteira. O motivo da internação conforme prescrito foi por reação depressiva; transtorno de personalidade tipo misto R/O, esquizofrênica não diferenciada. Além de haver inclusive a sua internação anterior em outro hospital para lavagem estomacal, pela tentativa de suicídio da autora

Figura 7- Guia de Internação

GUIA DE INTERNAÇÃO

1. Instituição Hospital McLean	2. Sobrenome Kaysen Susanna	Nome Inicial do Meio N.	3. NÚMERO DE REGISTRO	
4. SITUAÇÃO JURÍDICA NO MOMENTO DA INTERNAÇÃO Voluntária	5. ENDEREÇO POR OCASIÃO DA INTERNAÇÃO 66 Wendell Street, Cambridge, Mass.		6. DATA DA INTERNAÇÃO 27 de abril de 1967	
7A. SITUAÇÃO JURÍDICA POSTERIOR	B. DATA	8. ÚLTIMO ENDEREÇO O mesmo	9. SEXO F.	10. COR B.
11. REG. DE ESTRANGEIRO Desde 9/66	12. PERMANÊNCIA	13. ENDEREÇO HABITUAL (OU ÚLTIMO ENDEREÇO) ██████████ Lane, Princeton, N. J.	14. RELIGIÃO Judaica	15. ESTADO CIVIL Solteira
16A. PORTO DE ENTRADA (SE ESTRANGEIRO)	B. DATA	17A. NATURALIDADE Boston	B. ESTADO OU PAÍS Mass	18. DATA DE NASCIMENTO 11 nov. 1948 18 anos
19A. LOCAL DE NASCIMENTO (SE NATURALIZADO)	B. DATA	20A. NOME DO PAI Carl Kaysen	B. NATURALIDADE DO PAI Filadélfia, Pa.	21. SERVIÇO MILITAR
22. ESCOLARIDADE Segundo Grau	23A. NOME DE SOL. DA MÃE Annette Neutra	B. NATURALIDADE DA MÃE Filadélfia, Pa.	24. INSC. NA PREVIDÊNCIA Ignorada	
25. OCUPAÇÃO HABITUAL DO PACIENTE Nenhuma	26A. PESSOA A SER AVISADA EM CASO DE EMERGÊNCIA Sr. e Sra. Carl Kaysen		B. PARENTESCO Pais	
27. OCUPAÇÃO HABITUAL DO PAI	C. ENDEREÇO (SE O PACIENTE FOR MENOR DE IDADE) ██████████ Lane, Princeton, N.J.		TELEFONE -AC609- Trab.: Princeton Inst. For Adv. Studies (Diretor) AC509-	
28. OCUPAÇÃO HABITUAL DA MÃE	29A. PESSOA A SER AVISADA EM CASO DE EMERGÊNCIA (SE O PACIENTE FOR MENOR DE IDADE) Dr. e Sra. Sanford Gifford		B. PARENTESCO Amigos	
30. DIAGNÓSTICO QUANDO DA INTERNAÇÃO 1. Reação depressiva psiconeurótica 2. Transtorno de personalidade, tipo misto, P/O Esquizofrenia NÃO Diferenciada.	C. ENDEREÇO ██████████ Cambridge, Mass.	D. TELEFONE Un-██████████		
32A. DIAGNÓSTICO FINAL DA DOENÇA MENTAL Personalidade limítrofe B. Expressão qualificadora	31A. PESSOA A SER AVISADA EM CASO DE EMERGÊNCIA		B. PARENTESCO	
	C. ENDEREÇO		D. TELEFONE	
	33. DIAGNÓSTICO FINAL DE OUTRAS DOENÇAS			

Fonte: (Kaysen, 2013, p. 09)

O livro escrito por Susanna se enquadra como romance autobiográfico, pois apresenta as características do gênero, especialmente o caráter pessoal, demarcado pela escrita em primeira pessoa, narra episódios e cenas que são recuperadas pela memória da personagem-protagonista. A obra é constituída por trinta e oito capítulos curtos que relatam uma trama real com perspectivas tanto reveladoras quanto críticas.

A narração homodiegética, feita no tempo passado pela autora/personagem, Susanna, descreve e comenta o ambiente em que a protagonista se encontrava e suas experiências dentro da instituição McLean. Pelo relato, são mostrados os medos, anseios e pensamentos mais obscuros da protagonista durante os quase dois anos como paciente.

Ela descreve como viu sua vida mudar ao ser “interrompida”, ser isolada da sociedade por não se encaixar nela. E o principal fator é o detalhe contraditório de sua personalidade, ainda em processo de autoconhecimento que a impedia de entender a si, aos outros e como consequência se encaixar aos costumes de sua época.

No capítulo intitulado “Meu Suicídio”, Susanna explica a sua tentativa como sendo uma forma de assassinato premeditado, e que é preciso acostumar-se com a ideia, com os meios, pensar na oportunidade, e enfatiza a organização para tal, além de afirmar ser preciso manter a “cabeça fria” para fazê-lo, o que era incompatível no caso da autora:

Na verdade, eu só queria matar uma parte de mim: a parte que queria se matar, que me arrastava para o dilema do suicídio e transformava cada janela, cada utensílio de cozinha e cada estação de metrô no ensaio de uma tragédia. Só fui descobrir tudo isso, porém, depois de engolir cinquenta aspirinas. Só fui descobrir tudo isso, porém, depois de engolir cinquenta aspirinas. Eu tinha um namorado chamado Johnny, que escrevia poemas de amor para mim. Bons poemas. Liguei para ele, disse que ia me matar, deixei o fone fora do gancho, tomei minhas cinquenta aspirinas e percebi meu erro. Aí, saí para comprar leite, coisa que minha mãe me pedira para fazer antes de eu tomar as aspirinas. (Kaysen, 2013, p. 44-55)

Neste interim, é possível perceber em seu ato, a impulsividade de uma pessoa considerada adulta, mas ainda adolescente, que via na morte uma espécie de fuga ou solução para a problemática vivida por ela e que não conseguia resolver, provavelmente pela falta de maturidade ou norte. Susanna por muitas vezes se isola, se transforma, seu comportamento é sempre instável, varia desde o humor até atitudes impulsivas, além de não conseguir entender a imagem que tem de si mesma, pois não tem certeza de seus impulsos, que ora soam como dispersão, ora como agressividade. É uma garota em processo de autodescobrimento, inteligente, idealista e que vê no mundo uma enorme hipocrisia. Susanna Kaysen entende a morte como forma de solução à impotência diante de sua realidade.

Através de sua narração e da comparação de sua situação com a de algumas outras garotas internadas e incapacitadas realmente, seja por psicoses, autolesão, bulimia, depressão e abuso de substâncias químicas, ou por efeitos de medicação, faz com que consideremos a sanidade e a linha tênue que a separa da loucura. Kaysen estava mentalmente incapacitada ou apenas não cumpria as expectativas que seus pais e a sociedade haviam imposto a ela, assim como os pais das outras garotas?

Essa questão foi abordada no início deste capítulo, em que discorreremos sobre alguns aspectos do contexto da contracultura e os padrões de normalidade na sociedade

norte-americana dos anos 1960 em que conceituamos a repressão das instituições disciplinares e a questão do papel da mulher naquela sociedade.

Acerca dessa situação, notamos na Ficha de Averiguação de Pré- Internação em que o médico anota a recomendação de permanência de três anos internada, como o motivo da indicação à internação cita: depressão profunda; tendências suicidas; vida em processo de desestruturação; pode se matar ou engravidar. Além disso, no Memorando Interno o médico afirma ter realizado uma avaliação que durou por mais de três horas e pelos motivos citados acima a encaminhou ao McLean, o que é refutado pela protagonista por várias vezes em sua escrita (Kaysen, 2013, p.16-17).

Dessa forma, é de importância e relevância mencionarmos que, segundo Susanna, ela foi internada após uma breve sessão, que não durou mais que 30 minutos, com um psiquiatra que nunca havia lhe visto e, provavelmente, ordenou sua internação por levar em conta as conjecturas sobre o comportamento e o quanto estes seriam ou não considerados adequados para uma mulher daquela época:

Talvez ainda não esteja claro por que vim parar aqui. Deve ter sido por algo mais do que uma espinha. Não mencionei que nunca havia visto aquele médico antes, nem que ele levou quinze minutos – ou vinte, talvez – para resolver me internar. O que eu tinha de tão demente que em menos de meia hora um médico me despachou para o hospício? [...] Minha internação foi voluntária. Tinha de ser, pois eu era maior de idade. Era isso ou um mandado judicial – se bem que, no meu caso, nunca teriam conseguido um mandado judicial –, mas eu não sabia disso e, portanto, internei-me voluntariamente. Eu não era uma ameaça para a sociedade. Seria uma ameaça para mim mesma? [...] Já o meu ponto de vista é mais difícil de explicar. Eu fui lá. Primeiro, fui ao seu consultório; depois entrei no táxi, subi a escadaria de pedra do Setor Administrativo do Hospital McLean e, se não me falha a memória, sentei-me em uma cadeira, onde passei quinze minutos esperando para assinar minha renúncia à liberdade. (Kaysen, 2013, p. 49-50)

Destaca-se, contudo, que no Extrato de Internação Voluntária (Kaysen, 2013, p. 54) é prescrito que a autora “pensou em atirar-se no rio”, e que ela estava ciente de seus atos e por isso assinava o termo de internação. Susanna afirma ter sim percepções equivocadas sobre a realidade, mas sabia não estar louca, o que justamente a fez permanecer internada, a sua ambição em negar, a sua contrariedade em relação à realidade e seus problemas em aceitar o que ela chama no livro de “padronagens”.

Posto isto, é possível vislumbrar que *Garota, interrompida* traz uma abordagem que relaciona os problemas psicológicos que as personagens vivenciaram naquela época como algo banal, uma vez que os pais eram moldados e moldavam seus filhos sob um

padrão social repressivo. A protagonista, assim como outras jovens daquela época, era pouco ou mal compreendida, devido às convenções morais e sociais.

A autora descreve ainda as personagens, suas ações de forma bem detalhada – as amigas que a autora conhece dentro da instituição: Polly, Georgina, Daisy e Lisa – cujas problemáticas são diferentes, contudo, apresentam relevância ao enredo, uma vez que essas garotas eram tratadas como insanas, doentes, sendo dessa forma “descartadas”, isoladas e excluídas pela sociedade.

Percebemos no decorrer da narrativa a hipótese de que algumas delas pioraram ao serem confinadas e permanecerem conformadas por muito tempo naquele ambiente, uma vez que para Susanna, o fato de estarem lá, faz com que duvidem cada vez mais de sua sanidade e se rendam à loucura. Entre outras situações, Susanna detalha ainda sobre as inspeções na clínica e que esta acontecia de forma variada de paciente a paciente, dependendo do grau de responsabilidade das mesmas e afirma que algumas das enfermeiras procuravam ter um maior contato com as pacientes, na tentativa de manter uma relação mais próxima e de confiança com todas.

Eram umas seis enfermeiras de serviço por dia, contando com Valerie, além de uma ou duas atendentes. A equipe noturna era formada por três irlandesas bonachonas, de peitos fartos, que nos chamavam de “queridas”. De vez em quando, havia uma preta bonachona, também de peitos fartos, que nos chamava de “benzinhos”. A equipe da noite nos dava abraços quando precisávamos de abraços. A equipe diurna acatava a norma que dizia “Nada de Contato Físico” (Kaysen, 2013, p. 100)

Em meio às amizades, a perdas e depressões, Susanna conta seu dia a dia, suas visitas ao analista, seus pensamentos sobre as colegas e enfermeiras, suas inseguranças em relação à vida após internação, além de questionar sobre o que a sua doença, e de contestar diversas vezes o que é considerado uma pessoa “normal” dentro da sociedade.

Não estava convencida da minha loucura, embora temesse estar louca. Há quem diga que ter uma opinião consciente sobre o problema é um indício de sanidade, mas não sei ao certo se é assim. Ainda penso nisso. Sempre terei de pensar nisso. Com frequência me pergunto se sou louca. Também perguntou aos outros. “Será que o que vou dizer é loucura?”, pergunto, antes de dizer uma coisa que provavelmente não é loucura. (Kaysen, 2013, p. 160)

Nos escritos de Kaysen, são narrados vários episódios que ocorriam entre ela e as amigas de internação, com bastante detalhamento, inclusive sobre si, suas angústias, sentimentos e indiferença em relação à própria vida, e revela sem muito aprofundamento

como teria sido diagnosticada ao ler o seu prontuário e descobrir possuir Transtorno de Personalidade Limítrofe, transtorno conhecido como TPB- Transtorno de Personalidade Borderline:

Uma das características desse transtorno é um padrão invasivo de instabilidade da autoimagem, das relações interpessoais e do estado de espírito e que se manifesta no início da idade adulta e em diversos contextos. Quase invariavelmente, há acentuada e persistente disfunção da identidade. Com frequência isso ocorre de forma abrangente e se manifesta por meio de incertezas quanto aos diversos aspectos da vida, como a autoimagem, a orientação sexual, as metas de longo prazo ou a orientação sexual, as metas de longo prazo ou a escolha da profissão, o tipo certo de amizades ou namorados que deve ter e que valores aceitar. A pessoa com frequência vivencia essa instabilidade da autoimagem como um sentimento crônico de vazio ou tédio. (Kaysen, 2013, p. 167)

O fato mencionado ocorre porque autora só teve acesso a seus relatórios e prontuários não em sua alta ou em sua internação, e sim em uma noite em que invadiram a sala onde ficavam os prontuários de cada garota ali internada. Entretanto salienta que em nenhum momento teve seu diagnóstico explicado por alguém da instituição e após quase dois de internação, sai sem nenhuma explicação mais contundente acerca de seu diagnóstico final.

Enfatiza ainda que somente foi possível aos 25 anos e por intermédio de um advogado, quando Susanna teve este acesso, e durante as últimas páginas tenta refutá-lo, pois questiona alguns dos termos utilizados pelo médico ao escrever sobre ela, e, sobretudo, por ser atribuído à questão de gênero feminino.

Susanna consegue receber sua alta, em 03 de janeiro de 1968, após um pedido de casamento, levando consigo o diagnóstico de Personalidade Limítrofe e desfecho de saúde mental como recuperada e com suas memórias escritas durante os anos em que esteve naquele lugar. Nos anos posteriores a autora consegue se restabelecer fora dali, vai morar em um apartamento, consegue a sua carteira de motorista, arruma um emprego, embora não o faça sozinha e independente, pois carrega consigo observações médicas, além de cartas de referências sobre a sua condição.

Susanna Kaysen faz uma observação tocante e reflexiva de si: “Uma das grandes satisfações da saúde mental (seja lá o que isso for) é a de precisar gastar muito menos tempo pensando em mim mesma” (Kaysen, 2013, p. 175).

Embora não apareça na narrativa fílmica a continuidade da vida da autora após a alta da internação, durante a narrativa escrita é possível perceber que a autora amadureceu

pessoal e mentalmente. Casou-se, separou-se, viajou. Não necessariamente nesta ordem. Ao relatar uma dessas viagens, acompanhada do então namorado, Susanna recorda uma cena em que viu uma tela de pintura intitulada *Garota Interrompida em sua música*: “A Garota e sua música vivem em outro tipo de luz, a luz caprichosa e encoberta da vida, que só permite que nos vejamos e aos outros imperfeitamente e raras vezes” (Kaysen, 2013, p. 188).

Susanna entende que esta imagem reflete sua própria experiência de ser internada precocemente, pois tanto a garota na pintura quanto sua música existem em uma espécie de luz diferente, uma luz caprichosa e obscura da vida, que permite apenas vislumbres imperfeitos de si mesma e dos outros, e raramente. Nasce então a ideia de escrever sobre o período em que ela não foi vista e observada como gostaria e merecia, e o que poderia ter evitado os dois anos internada.

Então, após tecer linhas em que a relata e comenta sobre o período conturbado e num processo de autoconhecimento, a autora finaliza sua autobiografia anos depois, com ênfase em suas memórias, e pontua reflexões acerca dos motivos que foram imprescindíveis para que colocasse em linhas suas concepções acerca do período “interrompido” de sua vida.

Portanto, terminamos esta seção mostrando um pouco do romance autobiográfico de Susanna Kaysen e sobre o contexto de produção desta narrativa, feita em moldes que poderiam ser leve, uma vez que o livro é produzido em linguagem de fácil entendimento o que se tornaria uma leitura mais rápida e fluida. Entretanto a leitura se torna complexa ao observarmos o drama de jovens em início de vida adulta sendo interrompidas por pensarem diferente dos padrões impostos em uma determinada época e o quanto isso se reflete no futuro pessoal e interpessoal de uma pessoa.

3.3 – A narrativa fílmica de James Mangold: mais um melodrama hollywoodiano?

Usaremos essa seção para apresentar James Mangold, diretor de cinema conhecido por sua versatilidade e habilidade em contar histórias cativantes em uma variedade de gêneros.

Mangold é conhecido no meio hollywoodiano e por alguns críticos como o “diretor de aluguel”. Entretanto, percebe-se que o roteirista tem provado o contrário, principalmente ao observarmos os filmes produzidos por ele, é possível averiguar uma série de influências interessantes, pois demonstra ser um grande fã de filmes de faroeste,

de samurai e de vários outros estilos considerados mais relevantes em outras épocas. Além disso, o diretor consegue inserir suas influências em seus trabalhos no cinema hollywoodiano de maneira cada vez mais perspicaz e inteligente.

Em Hollywood, é conhecido como o “diretor que não tem estilo preferido nenhum”, ou seja, é o diretor que faz drama, biografia, suspense, comédia romântica, western. Mangold é o produtor que em 1999 lançou um filme considerado um drama e em seguida no final dos anos 2000 fez um típico faroeste. Acerca dessa premissa, Mangold, em entrevista disponível no Canal do Youtube *Manufacturing Intellect* (2016) explica que possui uma carreira independente, e considera ter um trabalho que chama atenção para além do que é esperado pelo sistema de estúdio.

Sobre isso o diretor explica ainda a ideia equivocada acerca de Hollywood. Para Mangold, existiu o mito de que os estúdios de cinema seriam uma espécie de associação secundária que acolhe e proporciona oportunidades para expressarem sua criatividade. No entanto, ele afirma que essa não é a realidade, pois o diretor se considera uma exceção à regra, e conforme esta entrevista, compreende seu trabalho não como o de um “diretor de aluguel”, mas sim uma experiência diferente da maioria dos cineastas em Hollywood.

Ainda sobre a biografia de James Mangold, é importante mencionar sê-lo casado com Kathy Conrad, que além de ser sua esposa, também atua como produtora. O casal tem realizado vários projetos de trabalhos que envolvem o cinema.

Mangold e Katty participam também de alguns programas de tv um ao lado do outro. Em entrevista ao programa "Secret's Out", apresentado por Leonard Maltin, cujo vídeo está disponível no canal de Andrew Fudge (2009) no YouTube, Maltin afirma que Mangold é um diretor que realiza filmes tanto em Hollywood quanto em Nova York há muito tempo e corrobora a ideia de que o diretor gosta de desafiar as convenções estabelecidas as produções cinematográficas.

Maltin elogia a resistência do diretor em se prender a um único estilo ou gênero de produção em seus filmes, isto é, não se limita por expectativas. O apresentador explica que embora algumas pessoas afirmem que não querem ver filmes biográficos, Mangold faz mesmo assim. Da mesma forma, quando alguns afirmam que não querem ver um faroeste, o diretor vai lá e produz um filme desse gênero. Logo, James Mangold está sempre aberto a explorar diferentes estilos e gêneros cinematográficos e a surpreender com o resultado.

Da mesma forma, Katy reforça a informação trazida pelo apresentador e afirma que, embora muitos estúdios digam não às produções idealizadas por Mangold, o casal

consegue na maioria das vezes, gravar com auxílio de financiamento independente. Para Katy, este é um fator bastante significativo para o casal, pois assim podem estar em um mundo próprio e realizar projetos de forma mais prazerosa possível.

Sobre a linguagem cinematográfica de James Mangold (o que engloba os códigos específicos de produção e realização de um filme, tais como posicionamento de câmera, enquadramentos e outras diversas ferramentas de transgressão da imagem e que são mecanismos essenciais à construção de um filme), observa-se que assim como o estilo e gêneros, o diretor é capaz de utilizar vários estilos, a depender do roteiro e do gênero. Veremos algumas dessas escolhas utilizadas em nosso objeto de estudo, mais à frente.

Igualmente, Mangold explica que ao produzir um filme, tem o hábito de realizar um ensaio favorito pouco antes do início das filmagens. Menciona ainda a importância de “limpar o cenário” para realizar ensaios no próprio local das filmagens, especialmente quando o filme tem um ambiente singular que realmente chamará a atenção do espectador. No entanto, ele menciona que nem sempre é fácil ensaiar em um único local, em que todos se reúnam, como foi o caso da produção da narrativa fílmica *Garota, Interrompida*.

Nesse sentido, em *Garota, interrompida*, o local de gravação é uma instituição psiquiátrica, com seus corredores longos, seus quartos penumbrosos, refeitório etc. A maior parte da película se passa dentro da instituição. Susanna interage com outros pacientes e com as enfermeiras. O diretor utiliza esse espaço para reforçar as reflexões sobre saúde mental, identidade e relacionamentos interpessoais. Salienta-se que James Mangold ao utilizar como foco principal o ambiente da instituição como um lugar sombrio e opressivo, destaca as condições muitas vezes desumanas as quais as pacientes - em sua maioria jovens - da época eram obrigadas a passar.

Acerca disso, e por ser um diretor conhecido por sua habilidade em dirigir dramas envolventes e caracterizados por performances criativas e fortes, além de ser seletivo na formação do elenco, destaca-se que *Garota, interrompida* foi um filme bem recebido pela crítica, uma vez que tratou de uma temática importante em fins dos anos 1990, pois o filme explora assuntos associados à saúde mental, identidade e relacionamentos interpessoais.

James Mangold, ainda durante a entrevista a Maltin, afirma que dentro do ambiente cinematográfico de Hollywood ele tem sido o diretor que consegue ter liberdade de criação dentro do estúdio para a realização de seus projetos, uma vez que sempre deixa claro a intenção que tem de produzir filmes que fujam dos padrões de estúdio. Segundo

o diretor:

Uma das coisas que é realmente importante para mim quando estou fazendo um filme é que todos trabalhem juntos, sejam os atores sejam as pessoas na frente da câmera, atrás ou sejam os diferentes departamentos que trabalham para fazer o filme. O departamento de arte que constrói os cenários e é responsável pelos adereços e coisas assim e, em seguida, o departamento de câmera que ilumina e filma e, para mim, os departamentos de eletricidade e câmera que iluminam e filmam. Quando você faz o melhor tipo de filme ou o melhor e você faz o melhor trabalho técnico você está trabalhando em conjunto. As escolhas de cores pelo departamento de figurino e nossa são feitas em conjunto com nossos designers de produção. As escolhas de papel de parede e carpetes e cores dentro dessas salas e tudo isso é feito em conjunto. Até as escolhas de temperatura que serão submetidos. Eu tenho muita sorte e então eu tenho pessoas que realmente gostam de trabalhar juntos. São esses momentos de incrível intimidade com um ator em que eles podem estar falando e que a câmera é tão íntima que captura essas nuances finas incríveis, que me lembro quando eu estava dirigindo esta cena. eu estava em uma cena muito difíceis de replicar novamente, porque algumas das coisas que são muito frágeis e pequenas e meio indescritíveis e difíceis para repetir. Existem outros atores com quem você trabalha que ficam cada vez mais calorosos e melhores e melhores com a repetição, rígidos no começo essas são todas as coisas com as quais você se acostuma. Como diretor você descobrindo os tempos de amadurecimento de seus atores e isso é para mim como eu estruturo as produções. (Mangold, 2009)

Mangold mensura também a importância da colaboração e da coesão entre todas as equipes envolvidas na produção de um filme. Destaca ainda que desde os atores até os membros das equipes técnicas necessitam atuarem juntos e em harmonia para criar o melhor filme possível. Isso inclui os diferentes departamentos, isto é, departamentos de arte, câmera, eletricidade, figurino etc., uma vez que todos contribuem colaborativamente para criar a linguagem estética e o ambiente certos e necessários para a compreensão da obra por completo.

O diretor enfatiza ainda, as escolhas criativas, como iluminação, paleta de cores e design de cenários, são feitas em conjunto para garantir uma visão coerente e consistente acerca do que é proposto. Para ele, é primordial a relação de intimidade entre diretor e ator durante as filmagens, em destaque como a câmera pode capturar nuances sutis e momentos perspicazes. Em suma, Mangold ressalta a importância da colaboração mútua entre os envolvidos na criação de um filme a fim de se alcançar o objetivo projetado para tal.

Ao analisarmos as relações entre obra literária e filme, observamos que *Garota Interrompida* é um livro conciso, com cenas curtas e a ação dramática envolvente, sem muitas aberturas para digressões longas. O filme produzido por Mangold, por sua vez, adiciona eventos e relacionamentos que não estão presentes explicitamente na narrativa

literária autobiográfica.

A escolha do roteirista amplia e dramatiza de forma cautelosa os acontecimentos, e inclui Susanna em novas situações ao enfatizar principalmente o modo de tratamento desumano e banal a que eram submetidas as meninas da época. Entre algumas escolhas, o filme muda o local de tratamento de Susanna de McLean, que se situava em Massachusetts, para Claymoore, na Pensilvânia. Embora no filme o hospital tenha outro nome, as referências presentes no livro permanecem na adaptação cinematográfica.

Figura 8 - Claymoore



Fonte: *Garota Interrompida*. 10min e 33 segs.

A escolha em trocar o nome da instituição pelo roteirista é bastante significativo. "Claymoore" provavelmente não foi escolhido aleatoriamente, pois *Clay*, em inglês, significa argila, material maleável, passível de ser moldado de diversas formas. Ao considerarmos o conceito de transformação, este se torna crucial na narrativa, pois remete à capacidade do ser humano de mudança e aprendizado. Assim a argila neste contexto pode simbolizar a possibilidade de reconfiguração da personagem, assim como o barro pode ser moldado para criar algo novo.

Dessa forma o uso desse nome sugere uma metáfora sobre o processo pelo qual a personagem principal passa, isto é, a mesma está sendo moldada, transformada e reconfigurada, tanto pela experiência interna quanto pelas relações que estabelece durante a sua internação.

O diretor utiliza recursos e técnicas cinematográficos de modo eficaz para ambientar o filme na década de 1960. Utiliza por exemplo, trilha sonora e elementos visuais, como carros e roupas da época, que são lembranças constantes desse período a

fim de credibilizar a narrativa, publicada por Kaysen em 1993, roteirizada e produzida por Mangolg em 1999, como é possível verificar na sequência fílmica expostas nas figuras 09 e 10:

Figura 9- Panorama Externo.



Fonte: *Garota Interrompida*. 49min e 40 segs. Netflix (2022).

O ambiente exterior representado nesta cena da narrativa fílmica nos situa em um espaço predominante de neve e nos remete à estação do ano inverno. Além disso, na cena há também uma árvore de Natal decorada e visível na vitrine à direita, recurso que nos direciona às festividades de fim de ano. Esse espaço mostra também as casas com estilo arquitetônico mais antigo e singular. A estética geral do cenário e a presença de carros cujos modelos são das décadas de 1950 e 1960, completam a intenção de Mangold de ambientar o público no contexto da época.

Enquanto a figura 09 representa o espaço exterior da narrativa, a figura 10 corresponde a um ambiente interno:

Figura 10 - Panorama Interno



Fonte: Netflix (2022). *Garota Interrompida*. 01h e 09min.

Em relação ao espaço interior, a imagem da figura 03 mostra, em plano-conjunto,

o consultório em que Susanna conversa com a médica. Neste ambiente é possível dimensionar a sala bem decorada. Ao observarmos a decoração e mobília com mais atenção é possível identificar objetos próprios e em voga na década de 1960, como o sofá e as poltronas que trazem o estilo clássico do estofamento comum naquela época.

Nota-se também papel de parede, cortinas de tecido e combinação de cores como os tons de marrom e dourado, bastante populares na decoração de interiores da época. Além disso, os abajures, o menor na mesa com base ornamentada e o grande mais próximo à parede são também objetos bastante utilizados como efeito decorativo, assim como a mesa de madeira escura e aparentemente pesada fez parte dos ornamentos domésticos daquele período.

O roteirista, neste caso James Mangold, utiliza cenários, ambiente e objetos para recriar a narrativa biográfica e trazer dessa forma a autenticidade e conseqüentemente verossimilhança às cenas retratadas e narradas por Susanna. É plausível considerar também que Mangold, além do esforço em reproduzir de forma realista o espaço ficcional, utiliza-se do gênero melodrama para constituir a sua narrativa fílmica, pois tem a clara intenção de explorar e exacerbar as emoções humanas e os conflitos internos das personagens, de forma a envolver mais facilmente o público.

De acordo com Xavier (2003), o melodrama no contexto do cinema traz a forma narrativa e estilística como meio de ressaltar as emoções intensas, potencializar os conflitos morais e enfatizar os personagens arquetípicos, ou seja, tipos de comportamentos reconhecidos facilmente em culturas e épocas diversas, pois estes simbolizariam aspectos fundamentais da existência e experiência humana. O autor destaca ainda o melodrama como a capacidade de abordar questões sociais e políticas de maneira acessível, a fim de explorar temas como desigualdade e injustiças. Silva (2005) corrobora o conceito trazido por Xavier:

o melodrama propõe uma maior aproximação com o seu público ao representar situações cotidianas e uma construção maniqueísta e estereotipada dos personagens que enfatizam as dicotomias da natureza humana de tal maneira que um personagem mau será somente mau e um personagem bom, se mostrará bom até o final da trama. A estrutura proposta culmina em uma divisão arquetípica dos personagens, sublinhando caracteres da personalidade humana, e a identificação da plateia se dá pelo viés do reconhecimento destas personalidades apresentadas de maneira a enfatizar a dicotomia bem/mal que permeia a vivência humana. (Silva, 2005, p. 01)

Sob esse viés entende-se o melodrama como uma faceta artística que revela

verdades culturais e sociais e articula questões de identidade, classe e poder entre outros aspectos, com o intuito de que o receptor reflita sobre suas próprias experiências e contextos sociais e ou culturais. Bragança (2007, p.32) entende também a partir do conceito trazido por Xavier, que o melodrama se baseia principalmente a partir de enredos de dramas familiares, isto é “o melodrama propõe uma cuidadosa atenção ao drama do que é comum na vida”, sendo este um “retrato dos infortúnios que nos rodeiam”. Em síntese, o autor afirma que o melodrama seria a representação detalhada das adversidades e dificuldades presentes em uma sociedade.

Assim, a representação melodramática poderia construir um discurso cujo sentido estaria pautado por uma ideia de inscrição da realidade. O melodrama serviria não somente como forma de apresentar uma sociedade encoberta pela grandiosidade gestual, como também articularia o próprio discurso em prol do descortinamento de uma realidade social apresentada por uma metáfora, que também estaria a serviço da representação melodramática. A aproximação ao “real” teria um olhar sedimentado pelo melodrama, não só como estratégia de construção discursiva, mas como a própria abordagem em si. (Bragança, 2007, p. 35-36)

Posto isto, acredita-se que o melodrama objetiva destacar e refletir acerca de problemas diários, torna-se então, uma crítica moral à realidade, na tentativa de sintetizar ou revelar, de modo claro, a experiência humana e os contextos sociais em que ocorre, como é o caso de *Garota, interrompida*. Sob essa ótica, percebe-se que o filme se vale do melodrama, pois Mangold utiliza alguns aspectos considerados característicos do gênero, como por exemplo a amplitude das emoções e os conflitos das personagens, demarcando a oposição moral entre a luta por liberação feminina (bem) e a repressão imposta por agentes das instituições disciplinares (mal). Situando as personagens nesta chave moral e definindo positivamente a caracterização da protagonista (heroína), o filme certamente obtém uma identificação maior com o público.

Em destaque, mencionamos as personagens que enfrentam crises emocionais profundas, em que seus comportamentos são decorrentes de conflitos morais e pessoais intensos, reforçados pelos dilemas internos da personagem principal. Susanna Kaysen é um reflexo sobre a saúde mental e questões de identidade. Em suma, são personagens que evidenciamos como arquetípicos, representados por exemplo na própria Susana (mocinha/ heroína), nos médicos, enfermeiras e pais de Susanna (a figuras autoritárias/vilões). Este arquetípicos corroboram para representatividade e em consequência para a aceitação por parte de quem assiste.

Deste modo, a trama fílmica se desenrola a partir da ótica e do contexto dos dramas familiares e sociais com foco em Susanna e seu relacionamento tenso com os pais principalmente a partir da pressão social para se conformar às normas da época e refletem em temas melodramáticos de conflito entre o indivíduo e a sociedade.

Entretanto, convém enfatizar que seria leviano classificar a narrativa fílmica de James Mangold apenas como criação melodramática, pois o diretor utiliza a sua versatilidade para percorrer o espaço social e contexto cultural da época, mostrando como podem influenciar a tomada de decisões das pessoas, dando maior complexidade psicológica às personagens. Salienta-se ainda a habilidade de Mangold em produzir histórias cativantes, emocionante e reflexivas. Não é à toa que o produtor consta entre os diretores mais talentosos e versáteis de Hollywood. Assim a escolha de Mangold ao produzir *Garota, Interrompida* são significativas e não o anulam como o diretor criativo, uma vez que ele trabalha com variedades de gêneros e estilos narrativos ao longo de sua carreira. Dessa forma, finalizamos esta seção.

Na seção próxima estreitaremos a análise entre as duas obras: livro e adaptação fílmica, a fim de pontuarmos aspectos da linguagem das narrativas, na intenção de demonstrar quais aspectos as aproximam ou as distanciam enquanto construção artística.

3.3. O que nos dizem as distâncias e aproximações entre livro e filme.

Nesta seção observaremos alguns dos pontos que estabelecem as distâncias e aproximações entre objeto fílmico e literário, escolhidos para esta pesquisa. De modo mais geral, *Garota Interrompida*, enquanto romance autobiográfico ou drama cinematográfico, é uma obra provocativa que nos oferece reflexão sobre questões profundas relacionadas à saúde mental, identidade e o sistema de saúde mental. As obras desafiam as percepções convencionais e nos convida considerar diferenças e semelhanças que ocorrem a partir da análise de um livro em relação a sua adaptação cinematográfica, dessem modo, podem variar de forma significativa e de acordo com a perspectivas do receptor.

Para tanto partiremos de alguns pontos em relação às narrativas. Ao observamos o romance literário, este se utiliza de mais espaço para desenvolver personagens, enredos secundários e detalhes de cenário, enquanto os filmes podem sofrer restrições de tempo que de certa maneira obrigam os roteiristas a condensar e até mesmo simplificar parte da história.

Todavia, algumas escolhas narrativas são semelhantes entre filme e livro. Em *Garota, Interrompida*, uma dessas semelhanças é o uso reiterado das analepses (flashbacks), embora a sequência cênica seja bem diferente em ambos. A película começa com cenas de Susanna já com suas amigas de internação, Lisa e Polly, e nos mostra um ambiente bastante escuro, claustrofóbico. Ambas produções seguem narrativa não linear, ou seja, não seguem um tempo cronológico.

As expressões faciais iniciais das meninas deixam mais evidente o que estaria por vir na sequência fílmica. Somente após os dois primeiros minutos há uma transição de cena mais especificamente para um hospital. Esse momento que começamos a conhecer a história da personagem principal e a descobrimos o porquê ela está naquele ambiente hostil, sendo apresentada como alguém doente. E entendemos que a protagonista é alguém que atentou contra a própria vida.

Se no filme a cena da tentativa de suicídio é mostrada logo nas cenas iniciais, na autobiografia, Kaysen a menciona somente na página 45. Essa estrutura da narrativa não linear nos prepara para a história mais complexa, e aos poucos vai detalhando a vida da personagem e os eventos que a levaram ao hospital psiquiátrico.

É interessante mensurarmos a presença constante de um felino durante grande parte da narrativa de Mangold. A presença de um gato nas cenas dos filmes pode representar muitas possibilidades que o diretor quis evidenciar, ao considerarmos a simbologia do animal.

De acordo com Queiroz (2010), o mundo do imaginário não tem limites e pode nos representar desde perigo, repulsa, medo e nojo até sentimentos em oposição como carinho, companhia e proteção. Estes sentimentos dentro da narrativa fílmica são associados às personagens, porque demonstram as contradições em seus comportamentos, que ora são representam perigo, rebeldia, ora são frágeis e necessitam serem compreendidas e protegidas.

Outro viés atribuído a simbologia dos animais seria a sua associação com masculino e feminino. Para Ozório (2012. p. 247) assim como a esfera de atuação feminina é principalmente associada ao ambiente doméstico, o gato também era considerado um animal doméstico devido à sua conexão com características consideradas tipicamente femininas. Para a autora, ainda é possível afirmar de acordo com estudos realizados por Da Matta e Soárez (1999), que os gatos assim como um tigre, também caçam furtivamente. Mesmo sendo um animal doméstico, ele prefere os espaços periféricos e ambíguos da casa, como a cozinha, varanda, os telhados.

Na trama, Susanna Kaysen, apesar de ter sido criada sob os princípios tradicionais em que o gênero feminino representa a submissão, não se contém e transgride as normas em busca resposta para os questionamentos pessoais que vão de encontro às regras impostas pela sociedade e por sua família.

Além disso, numa ótica geral, quando está fora de casa, o gato se junta a outros gatos, formando, às vezes, grupos que vagam pela noite, o que pode ser visto como uma metáfora associada à trama de *Garota Interrompida*, uma vez que as personagens ainda buscam respostas às suas questões existenciais e sem aparente propósito específico.

Assim, o gato da narrativa fílmica perpassa por várias cenas e momentos, desde o início em que atmosfera é obscura e estranha, até a casa de Dayse, um ambiente mais aconchegante, colorido e acolhedor, além de se tornar companhia inseparável de Susanna e das amigas. Mangold destaca assim a versatilidade felina de adaptação frente as situações.

Em linhas gerais, o gato na cinematografia traz uma simbologia diversa e pode representar uma variedade de conceitos e emoções, incluindo mistério, solidão, conforto e até conexão com o sobrenatural. No caso do gato presente durante vários momentos no filme nos dá a impressão de ele ser a figura simbólica da solidão e do isolamento tanto de Susanna, quanto das outras garotas da clínica, e nos remete a sensação de companhia e de conforto para elas. Na sequência de cenas nas figuras 11 a 17 observamos o gato, entendemos a simbologia e representatividade das emoções e sentimentos vivenciados pelas personagens durante a narrativa fílmica de James Mangold.

Figura 11 - Gato. Sequência 01



Fonte: Netflix (2022). *Garota Interrompida*. 01min 30s

Figura 12 - Gato. Sequência 02



Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida. 01h e 23 min.

Figura 13- Gato. Sequência 03



Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida. 01h e 30 min.

Figura 14- Gato. Sequência 04



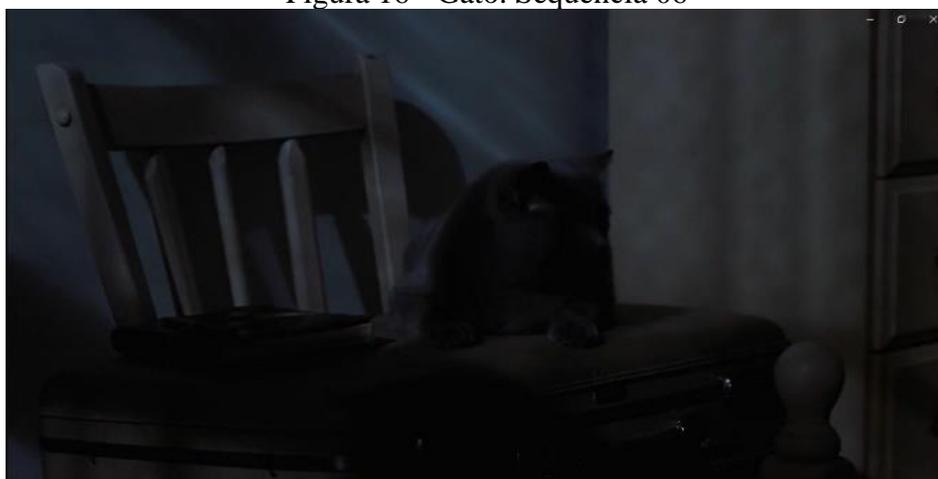
Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida. 01h e 31 min.

Figura 15- Gato. Sequência 05



Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida. 01 h e 32 min.

Figura 16 - Gato. Sequência 06



Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida. 01h e 43 min

Figura 17- Gato. Sequência 07



Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida. 02 h e 01 min

Nas últimas cenas em que há a presença do gato, ele aparece com o mesmo olhar das meninas que se despedem de Susanna. Os olhares se voltam para o lado externo do hospital através da janela. Esses olhares são tristes e não demonstram esperanças. Enquanto Susanna tem a oportunidade de sair e reiniciar a vida, às meninas que ficam restam a companhia do felino.

Percebe-se ainda que ambas as narrativas levantam questões sobre saúde mental e como a sociedade tem lidado com transtornos psicológicos, especialmente na época em que se passa, além disso apresenta uma visão dos desafios enfrentados pelas pessoas com problemas de saúde mental e as maneiras como eram tratadas naquela época.

Na autobiografia literária, a oposição temática normalidade/loucura é apresentada pelo estado emocional e psicológico das personagens, descrito junto com o andamento da ação dramática. No filme, a representação espacial (ambiente/cor) nos remete a ideia da loucura, doenças e transtornos ligados a saúde mental, com predominância de tons em verde. Assim, sendo o verde uma cor fria, e com percepção de baixa saturação, nas cenas a cor produz efeito complementar à caracterização do espaço, uma vez que este transcende como doentio, pouco acolhedor e hostil.

Figura 18- Corredor do Hospital Psiquiátrico



Fonte: Netflix (2022). *Garota Interrompida*. 17 min e 02 segs.

Ademais, importante ressaltar a importância das cores para a cinematografia. As cores são utilizadas como recurso a fim de transmitir emoções, simbolizar temas e reforçar a narrativa. Em várias cenas do filme *Garota Interrompida*, o roteirista utiliza como cor predominante os tons de verde, com a intenção de gerar elemento visual significativo, isto é, gera uma atmosfera que representa o isolamento e prisão do hospital psiquiátrico, assim como representa a instabilidade emocional refletida na confusão e na angústia dos momentos.

Simultaneamente ambas as obras trazem à tona a complexidade dos relacionamentos interpessoais, sejam com os familiares, seja entre as pacientes da instituição ou com os profissionais que as tratam, enfatizando como esses relacionamentos podem ser difíceis, capazes de influir na recuperação ou no declínio das personagens. É possível observarmos essa complexidade ao analisarmos a escrita realizada por Susanna. A autora relata como foi a sua primeira consulta com o médico psiquiatra e essa sequência é reproduzida da mesma maneira no filme de Mangold:

— Você precisa descansar – proclamou. De fato, eu precisava descansar, sobretudo por ter levantado tão cedo para ir ao médico, que ficava em um subúrbio elegante. [...] — Não concorda comigo? [...] Não acha que precisa descansar? [...] Pude ouvir que falava ao telefone. Volta e meia penso naqueles minutos seguintes – meus últimos dez minutos. Por um instante, senti vontade de me levantar e sair porta a fora, caminhar os vários quarteirões até a estação para esperar o trem que me levaria de volta ao meu namorado complicado, ao meu emprego na loja de utensílios para cozinha, mas estava cansada demais. (Kaysen, 2013, p.15)

Figura 19- Consulta. Sequência 01



Fonte: Netflix: Garota Interrompida, 1999. 03min 01 seg.

Figura 20- Consulta. Sequência 02



Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida. 03 min 05 segs.

Figura 21- Consulta. Sequência 03



Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida, 05min 57secs.

Figura 22- Consulta. Sequência 04



Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida, 06 min 06secs.

Figura 23- Consulta. Sequência 05



Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida, 06min 13secs.

Figura 24 - Consulta. Sequência 06



Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida, 06min 16 segs.

Figura 25 - Consulta. Sequência 07



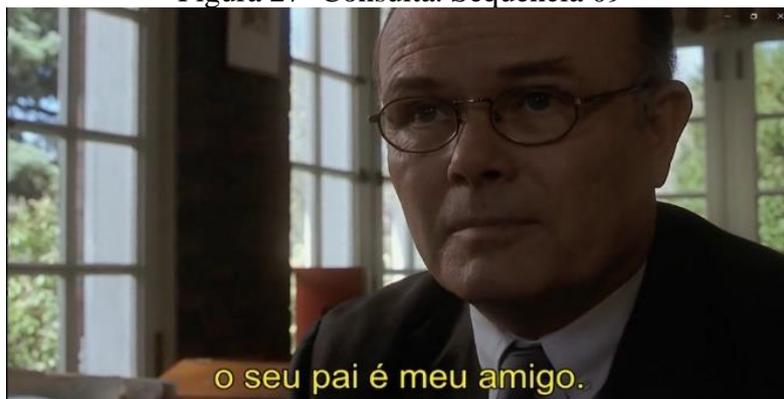
Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida, 06min 16 segs.

Figura 26 - Consulta. Sequência 08



Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida, 1999. 06min 18 segs.

Figura 27- Consulta. Sequência 09



Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida, 06 min 49segs

Figura 28 - Consulta. Sequência 10



Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida, 06min e 51segs.

Na sequência das figuras 19 a 28 fica evidente o questionamento acerca do que podemos nomear como conceito de normalidade, uma vez que a personagem passa por uma consulta que, na obra autobiográfica, não durou nem trinta minutos e no filme foi como um pedido do pai de Susanna, o qual era amigo do médico. Susanna narra:

não mencionei que nunca havia visto aquele médico antes, nem que ele levou quinze minutos – ou vinte, talvez – para resolver me internar. O que eu tinha de tão demente que em menos de meia hora um médico me despachou para o hospício? E ele me tapeou: tinha dito que eu ficaria algumas semanas. Fiquei quase dois anos. Eu tinha 18 anos. (Kaysen, 2013, p. 48)

Sob o ponto de vista da autora, a consulta em que fora sujeitada não passou de mero mecanismo burocrático, mecanismo este que traz à tona a indignação em relação a situação vivenciada por ela. Sentimentos evidenciados quando a mesma questiona a rapidez com que foi internada em uma instituição psiquiátrica e por um médico que ela

nunca havia visto antes.

Susanna questiona ainda os motivos pelos quais fora considerada fora dos padrões ou como um risco a ponto de ser enviada para um hospício em menos de meia hora de consulta, ou seja, não houve relação de confiança entre paciente e médico. Esse trecho do livro nos revela a sensação de injustiça e falta de controle que Susanna experimentou ao ser internada involuntariamente - embora assine sua internação por já ter completado 18 anos na época - em uma instituição psiquiátrica. Além disso, se sente enganada pelo médico, uma vez que ele afirmou que ela ficaria algumas semanas, entretanto passara muito mais tempo do que isso.

Durante a sequência fílmica entendemos essa indignação a partir do plano externo (figura 19) em que, pela janela, a mãe de Susanna retira uma mala, e vai embora, sem nada dizer ou explicar, ou seja, neste momento e antes que termine a consulta nos é revelado que a internação não era uma possibilidade e sim uma certeza, como comprovamos com a pergunta “o que minha mãe está fazendo?”. Ressalta-se, a ausência do pai de Susanna, o que reforça a ideia enraizada e de épocas anteriores relacionadas aos considerados padrões em que a figura feminina era tida como submissa e cujo papel principal seria o de se casar, cuidar da casa e dos filhos e servir ao marido.

Similarmente as cenas da narrativa fílmica trazem a primeira consulta médica em que Susanna Kaysen é submetida e nos remete a uma visão mais profunda da situação em que a mesma se encontrara, pois com a sequência das montagens das cenas da consulta, o médico primeiramente a questiona em relação aos seus sentimentos, comportamentos e pensamentos - embora a personagem demonstre nas cenas certo conflito, dispersão, medo e até mesmo confusão (figuras 20 e 21) aparentemente tentando auxiliá-la no processo de reconhecer seus próprios problemas emocionais.

A princípio, a abordagem médica transparece calma e compreensiva (figura 22 e 24) e nos sugere a intenção da relação de confiança entre médico e a paciente, entretanto com a sequência narrativa e das cenas é possível observar que o tratamento dado a Susanna demonstra ser uma espécie de manual burocrático antes de uma internação. Essa afirmação é confirmada quando o médico menciona o pedido do pai da personagem, assim como ressalta ser um amigo (figura 27 e 28). A internação, portanto, fora um pedido e não exatamente uma necessidade urgente. Logo, concluímos haver o distanciamento entre médico e paciente, bem como entre o pai e a filha, além da falta de comunicação entre figura feminina e figura masculina.

Ademais, alguns gestos reforçam a frieza do médico durante a consulta com

Susanna, como por exemplo a expressão facial e a linguagem corporal dele.

Diferentemente de Susanna, a qual percebemos suas fragilidades. O médico carrega consigo a expressão facial séria e distante, o que nos permite analisar como falta de empatia e interesse de fato pela situação de Susanna. Para isso, Mangold utiliza o enquadramento de plano fechado - *close up* – a fim de evidenciar os rostos das personagens e assim reforçar a ideia de distância emocional existente entre o médico e Susanna.

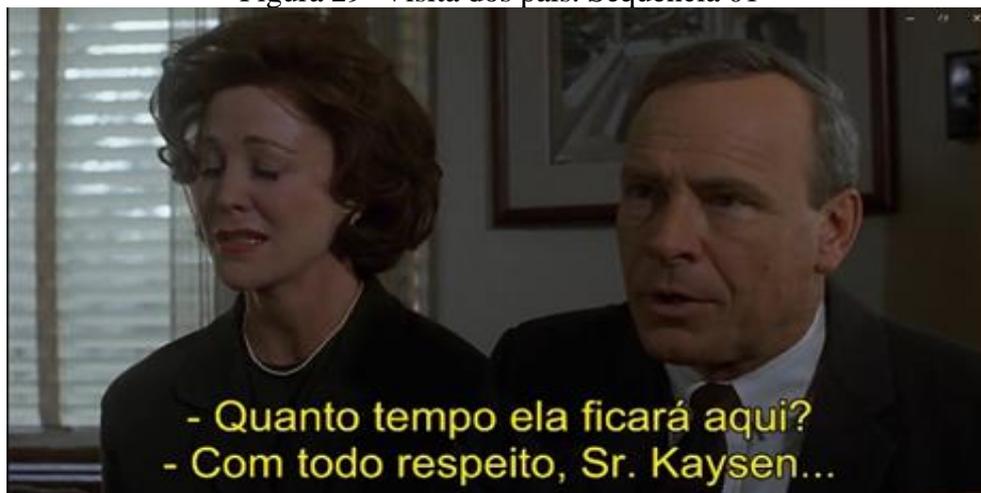
Acerca deste contexto, mencionamos a internação como fim e não como meio, uma vez que na obra a protagonista é internada sem um diagnóstico inicial para tratamento, apenas pela análise do comportamento tido por Kaysen que fora considerado anormal para a época, levando-a a uma clínica psiquiátrica, e a práticas questionáveis de tratamento.

De maneira idêntica ao relatado por Kaysen em sua autobiografia, nas cenas fílmicas, o médico demonstra estar mais preocupado em resolver rapidamente o caso do que em compreender e/ou auxiliar verdadeiramente a situação que exigia mais atenção às particularidades emocionais envolvidas naquele processo. Infere-se ainda que muitas vezes as pessoas consideradas "anormais" eram tão somente rotuladas, entretanto sem verificação de perspectivas e experiências válidas.

Por conseguinte, importante pontuar o papel crucial da família na tomada de decisão pela internação psiquiátrica. Neste contexto, a escolha partia da premissa de que comportamentos que fugiam ao considerado normal eram vistos como vergonha à família, O resultado dessa fuga à realidade é o que nomeamos como estereotipo social. Fator que poderia levar à segregação e até o isolamento de uma família.

As figuras 29 a 33 são parte da cena fílmica em que ocorre a primeira visita dos pais à filha, já internada na instituição. Cena que entendemos criamos de certa maneira expectativas, pois os pais poderiam se comover com a situação da filha reclusa e, por fim, levá-la de volta para casa, entretanto não é o que ocorre.

Figura 29- Visita dos pais. Sequência 01



Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida, 40min 09segs.

Figura 30 - Visita dos pais. Sequência 02



Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida, 40min e 15segs.

Figura 31 - - Visita dos pais. Sequência 03



Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida, 40min e 20segs.

Figura 32 - - Visita dos pais. Sequência 04



Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida, 40min 23secs.

Figura 33 - - Visita dos pais. Sequência 05



Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida, 40min 30secs.

Na sequência de cenas acima a câmera mostra o rosto dos pais de Susanna novamente em *close-up* durante a visita à filha no hospital psiquiátrico. Esses *closes* destacam suas expressões faciais e capturam as suas emoções. Estas expressões faciais durante essa visita variam, pois ao mesmo tempo em que aparentemente a mãe se mostra apreensiva e preocupada, emocionalmente mais abalada e triste. Demonstra também o desconforto e o distanciamento do pai, algo que entendemos como sentimentos mais complexos de desentendimento em relação ao comportamento social e de isolamento.

Assim, entendemos haver preocupação por parte da família, principalmente do pai de Susanna, entretanto esse sentimento se resume ao fato de como estes responderiam aos questionamentos de outras pessoas sobre a ausência de Susanna no Natal e talvez sobre os resultados esperados com o tratamento a que ela fora submetida.

A visita revela o conflito emocional existente entre Susanna e seus pais, uma vez

que ela vai ficar mais tensa com o avanço das cenas na sequência fílmica. Mantem-se distante e desconfiada, reagindo negativamente à presença dos pais, confirmado questionamento desconfortável, como mostra a figura 33.

Com isso, nos indagamos também: querem realmente ajudá-la e estão lutando para entender o que está acontecendo ou apenas preferem lidar da maneira mais cômoda acerca do que entendem como comportamento fora do padrão? O fato evidente é que durante o recorte filmico acima deixa claro a frustração da personagem com a incompreensão e negação quanto ao seu comportamento por parte de seus responsáveis.

Diferentemente, em suas memórias autobiográficas, Susanna não cria nenhuma expectativa, e nem espera a visita dos pais. Ressalta a sensação de isolamento, incompreensão, negligência e desamparo ao qual recorrentemente é submetida desde a adolescência, tida como rebelde, até quando está internada na instituição psiquiátrica. conforme trecho abaixo:

para muitas de nós, o hospital era tanto um refúgio quanto uma prisão. Embora estivéssemos afastadas do mundo e de todas as confusões que adorávamos aprontar nele, também estávamos afastadas das cobranças e das expectativas que nos haviam enlouquecido. O que podiam cobrar de nós, enfiadas no hospício? O hospital nos protegia de todo tipo de coisas. Pedíamos às funcionárias para não aceitar telefonemas ou visitas de pessoas com quem não queríamos falar, ainda que fossem nossos pais. (Kaysen, 2013, p.103)

Isoladas das coisas que antes a “enlouquecia”, durante a internação Susanna entende ter certa proteção contra as pressões externas e das cobranças. No hospital, ela e as meninas - que se tornam as amigas- conseguem o controle de muitas coisas, inclusive sobre com quem iriam ver, falar e até mesmo sobre quem receberiam ou não como visitas.

Desse modo, também nos deparamos com um processo de autodescoberta em que Susanna, personagem central, perpassa para entender quem ela é e como se encaixa no mundo, o que inclui explorar sua identidade sexual, relacionamentos interpessoais e suas próprias aspirações e medos.

Ao observarmos com atenção o guia inicial de internação de Kaysen (2013, p. 09), optamos por entendê-la como a burocracia médica e psiquiátrica necessária, ou seja, é a partir deste documento e de suas percepções que o médico - sob anuência prévia da família - a classifica e delimita a um diagnóstico para assim decidir mandá-la para a internação. A superficialidade na única consulta em que ela realizou antes de ser encaminhada ao hospital onde permaneceu por quase dois anos é então reforçada.

Figura 34 – Ficha de Averiguação pré- internação de Kaysen

Hospital McLean: AVERIGUAÇÃO PRÉ-INTERNAÇÃO	
Data: <u>27/04/67</u>	Informações obtidas por: <u>MA</u>
PACIENTE:	ENCAMINHADO POR:
Nome: <u>Susanna Kaysen</u>	Nome: <u>[REDACTED]</u>
Endereço: <u>64 Wendell st.</u>	Endereço
Tel. <u>Camb.</u>	Tel: <u>[REDACTED]</u>
Idade: <u>18</u> Est. Civil: <u> </u> Nº de filhos: <u> </u>	Relação (sendo medico, informar a especialidade e dizer se comparecerá ao hospital)
(OBS.: Se quem compareceu foi um parente, informar aqui o nome e o endereço do medico a ser contactado; se foi o medico, informar aqui o nome do parente ou amigo a ser contactado).	
Nome: <u>sr. Carl Kaysen</u>	<u>Instituto for Advance</u>
Endereço: <u>[REDACTED]</u>	<u>Studies. 609921</u>
Telefone: <u> </u> Parentesco: <u> </u>	<u>dr. e sra. Sanford</u>
	<u>Gifford</u>
	<u>Hillside Pl, Camb. UN4</u>
	<u>[REDACTED] N.Y.</u>
AVALIAÇÃO FINANCEIRA (incluindo diárias):	
<u>suficiente para 1 ano si seguro</u>	
<u>renda: 50.000</u>	
<u>patrimônio: 60-70.000</u>	
EM CASO DE INTERNAÇÃO DO PACIENTE:	
Hora de chegada: <u> </u> meio de transporte utilizado: <u> </u>	
Virá acompanhado de: <u>50</u> pavilhão: <u>5B-1-1</u> situação jurídica: <u>Vol.</u>	
Caso entregue a: <u> </u>	
MOTIVO DA INDICAÇÃO: <u>Recomendação de 3 anos no McLean.</u>	
<u>Profundamente deprimida, tendências suicidas, vida em processo de desestruturação, promiscua, pode se matar ou se suicidar.</u>	
<u>Tara p auto: 3 anos [REDACTED] não quer voltar.</u>	
<u>Filha.</u>	
<u>Fugiu da casa há 4 meses. morava pensão Camb. - deses parada</u>	
TRATAMENTO PSIQUIÁTRICO ANTERIOR: Onde: <u> </u>	
Tipo: Avaliação () Terapia () Outro (especificar) <u> </u> onde: <u> </u> por quem: <u> </u>	
DEFICIÊNCIAS FÍSICAS: <u> </u> ALERGIAS: <u> </u>	
TENDÊNCIAS SUICIDAS (X) AGRESSIVO () FUGAS ()	
CASO SEJA NECESSÁRIO ACOMPANHAMENTO: (fazer um resumo; detalhes em folha separada; assinar)	
SE O PACIENTE NÃO FOR INTERNADO: (resumir os motivos; assinar)	

Fonte: (Kaysen, 2013, p.16)

No filme, porém, esta mesma ficha é mostrada como momento decisivo para Susanna, pois é a partir de seu diagnóstico que ela inicia de fato sua jornada no hospital

psiquiátrico e a luta contra o estigma e a discriminação associados à doença mental.

Muitos dos estereótipos sobre a figura do louco são baseados em uma percepção equivocada de que enfrentar problemas de saúde mental é um sinal de fraqueza ou ainda falta de força de vontade.

Os jardins eram grandes e de belo paisagismo. Também eram intocados, pois quase nunca nos deixavam passear por eles. De vez em quando, porém, como prêmio especial, éramos conduzidas através deles para ir tomar sorvete. Nosso grupo tinha uma estrutura atômica: um núcleo de malucas cercado por enfermeiras-elétrons nervosas, ativadas para nos proteger. Ou para proteger os moradores de Belmont de nós. Os moradores eram abastados. A maioria trabalhava como engenheiro ou tecnocrata ao longo da Route 128 (“A estrada da tecnologia da América”). Outro tipo importante de morador de Belmont era aquele que fazia parte da John Birch Society. A John Birch Society estava à mesma distância a oeste que o hospital estava a leste de Belmont. Para nós, as duas instituições eram variações de uma mesma coisa; os membros da John Birch com certeza não compartilhavam nosso ponto de vista. Juntos, porém, nós e eles mantínhamos Belmont sob cerco. Os engenheiros sabiam disso e tinham o cuidado de não olhar acintosamente para nós quando entrávamos na sorveteria. (Kaysen, 2013, p. 56)

Susanna relata como as jovens eram vistas pela sociedade e descreve o ambiente ao redor do hospital psiquiátrico, com ênfase nos jardins bem cuidados como uma espécie de recompensa especial, além de serem levadas a tomar sorvete. Susanna menciona ainda o grupo significativo de moradores formado por sua maioria de classe alta e de política conservadora.

Nesse sentido, o filme consegue ironizar e desmascarar essa percepção estereotipada em vários momentos, mas especialmente na sequência em que Susanna e suas colegas de internação estão em uma sorveteria, quando pessoas que a conhecem se aproximam, reconhecendo-a entre as internas do hospital.

Se na narrativa autobiográfica, Susanna opta por descrever os jardins e o passeio à sorveteria de forma mais apaziguada, na película, Mangold faz diferente ao enfatizar a discriminação em que as pacientes são sujeitadas, utilizando para tal o efeito contra plongée. Este recurso é utilizado pelos roteiristas quando estes pretendem transmitir sensação de autoridade superior, domínio e até opressão, como é facilmente possível observar nos recortes de sequência da cena (figuras 35 a 37)

Figura 35- Encontro. Sequência 01



Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida, 51min 39secs.

Figura 36 - Encontro. Sequência 02



Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida, 51min 57secs.

Figura 37 - Encontro. Sequência 03



Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida, 52 min 01secs.

Para Susanna, tanto o hospital quanto a sociedade conservadora representam instituições que excluem e segregam.

Na imagem da figura 35 a mulher aborda Susanna de maneira que o enquadramento utilizado é realizado de baixo para cima, fazendo com que a imagem cresça na sequência (figura 36), de maneira que contribui para que o ar de poder, autoridade, soberba e julgamento corrobore na diminuição da imagem de Susanna (figura 37) - filmada de cima para baixo. Ao aparecer diminuída diante da mulher, nos amplia a percepção de medo, fraqueza e vulnerabilidade de Susanna frente a situação, o que torna a mulher da cena mais imponente e dominadora.

Neste interim, é possível mensurar que além dos detalhes, os filmes têm tanto a vantagem de explorar os aspectos visuais da história, como cenários, figurinos e efeitos especiais, que adicionam algo mais à experiência do espectador, como também, na mesma proporção, inserir observações divergentes do texto original.

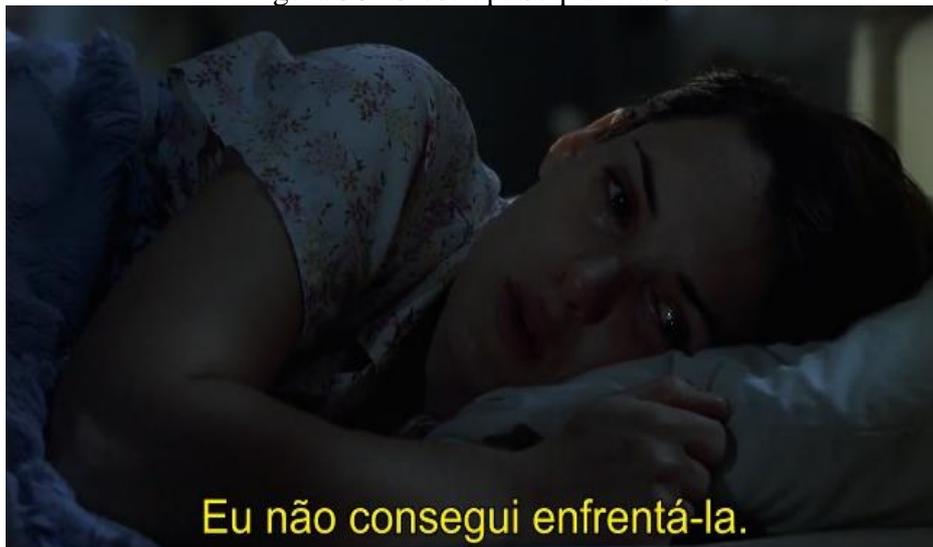
Na obra escrita, por exemplo, o suicídio de Dayse é narrado em poucos detalhes, apenas se tem a referência de que ocorreu na data de aniversário dela, ou seja, o fato é descrito de maneira crua, porém não deixa de ser comovente. No entanto, o filme detalha cada momento do ocorrido, dispostos tão intensamente a ponto de o espectador sentir a dor de Susanna ao perder a amiga.

A cena do suicídio de Dayse é representada de forma muito perturbadora, em que visualizamos a tragédia e a forma como Susanna reage. Em sequência, nos é revelado a comoção entre as outras pacientes e os funcionários do hospital.

Assim, como ocorre em vários momentos durante a película, há específicas técnicas, em que os *close ups*, são utilizadas como modo de enfatizar a narrativa e criar uma sensação de proximidade, neste caso emocional com a personagem principal. Isso permite que o público estabeleça uma conexão mais profunda com a representação.

Susanna ainda se questiona sobre a falta de coragem em enfrentar Lisa - no filme é ela quem aciona o “gatilho” para que Dayse atente contra si, ceifando a vida de forma trágica. Nas figuras 38 a 41 os tons de cores predominantes são tons em azul, a fim de nos transmitir a tristeza, solidão e até frieza diante das ações da personagem.

Figura 38- Close up. Sequência 01



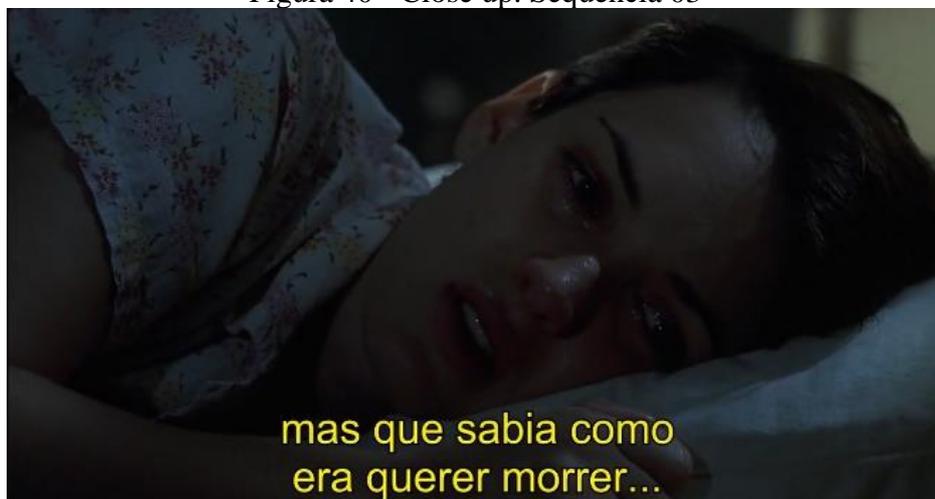
Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida, 01h 34min

Figura 39 - Close up. Sequência 02



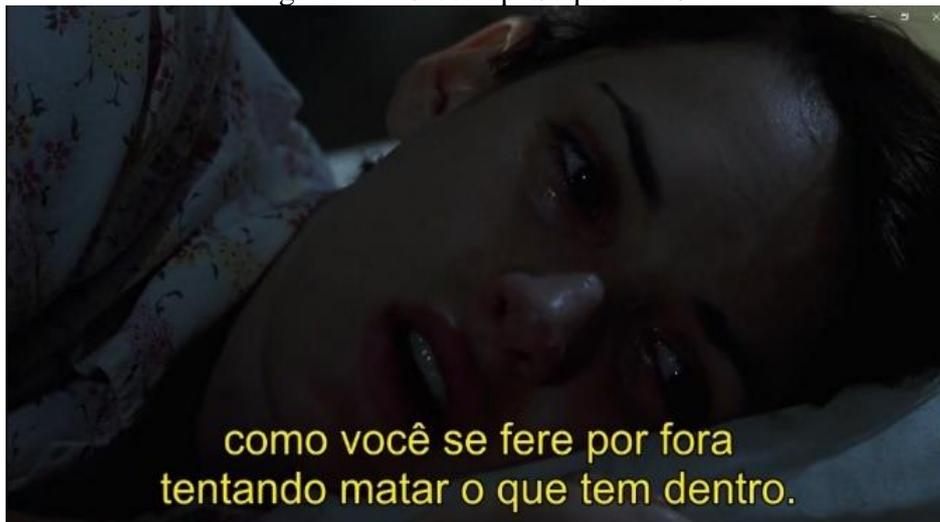
Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida, 01h 34min

Figura 40 - Close up. Sequência 03



Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida, 01h 35 min

Figura 41 - Close up. Sequência 04



Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida, 01h 35min

O plano fechado no rosto de Susanna potencializa o sofrimento que ela vivencia, assim como as lágrimas que escorrem em seu rosto. O jogo de sombra e luz contorna a imagem da personagem.

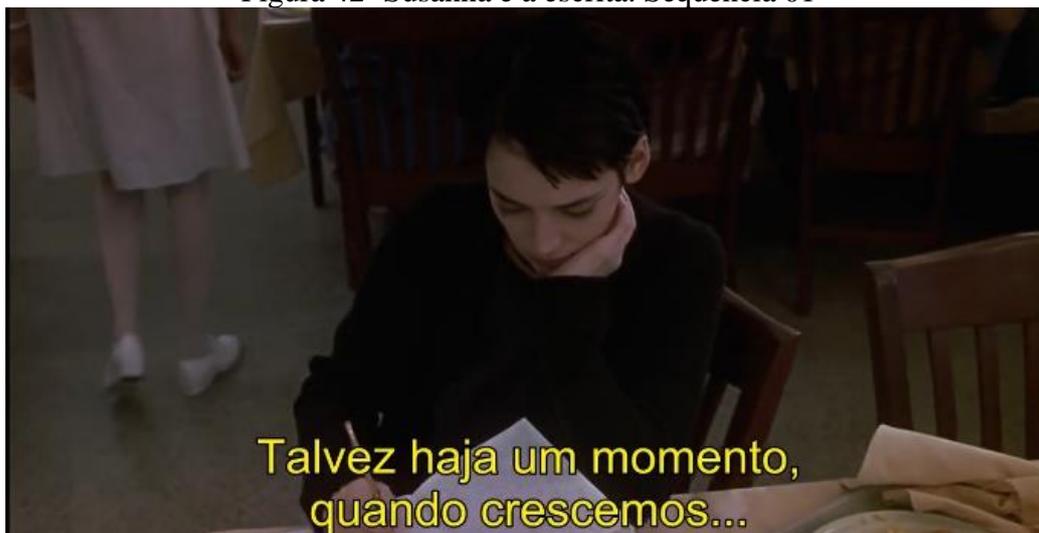
As falas na cena sugerem que ela utilizou da autolesão como uma forma de lidar com seus problemas emocionais, em tentativa de diminuir, suprimir e até mesmo matar suas emoções e traumas internos, utilizando para tal fim, a dor física. A imagem em destaque (figura 41) reflete a ideia do sofrimento e faz com que Susanna se indague a respeito das dores que sente e sobre as feridas que já cometeu contra si mesma também, na ânsia de aliviar o que chamaremos de dores da alma.

Em suma, convém mencionar que o núcleo narrativo central e as tramas secundárias tratam, tanto no livro quanto no filme, da experiência de Susanna enquanto presa na instituição psiquiátrica. Ambas as narrativas em várias esferas exploram em princípio o relacionamento entre as pacientes, seus conflitos internos em sequência como ocorre o processo de aprendizado pessoal neste estágio de descoberta.

Acerca disso o ambiente da narrativa de filmagem foi capaz de enredar efetivamente uma atmosfera mais fechada e opressiva da instituição psiquiátrica em que Susanna esteve por um período de quase dois anos e fabula sobre a sensação de isolamento, confusão e desespero que permeia a vida dos pacientes.

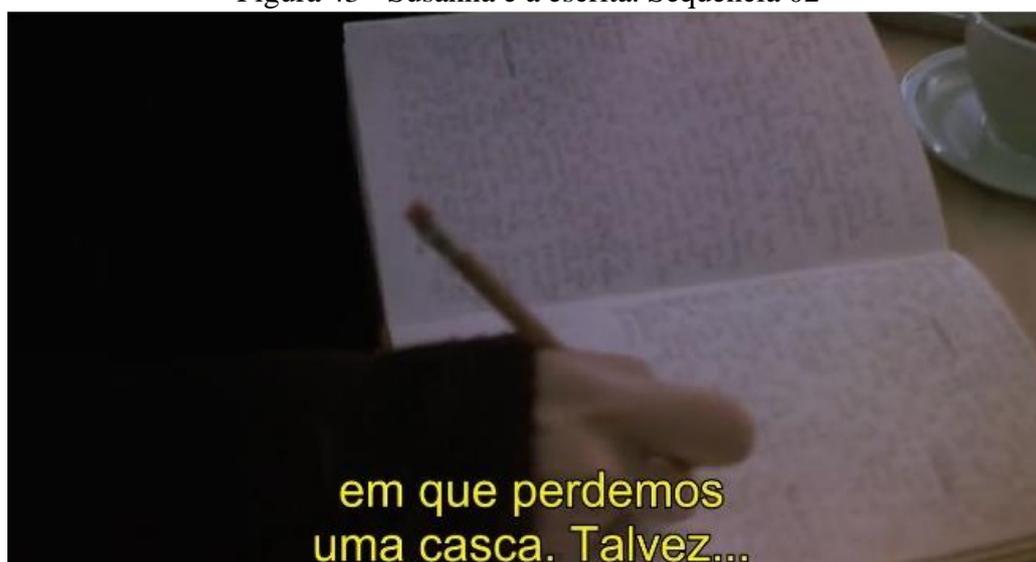
A cena em que a personagem, sozinha, reflete sobre seu estado clínico e sobre questões profundas acerca de si mesma e de suas escolhas, num pequeno diário, e faz a referência ao livro autobiográfico e que deu origem ao filme, como corrobora a sequência das figuras 42 e 43.

Figura 42- Susanna e a escrita. Sequência 01



Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida. 01h 37min

Figura 43 - Susanna e a escrita. Sequência 02



Fonte: Netflix (2022). Garota Interrompida. 01h 37min

Inegavelmente notamos o relato da personagem, suas reflexões e questionamentos através de descrições detalhadas sobre questões que muitas vezes a incomodavam, e que por muito tempo não obtivera respostas:

Nunca “acreditei” nas coisas que via ou pensava ver. Mais do que isso, compreendia corretamente cada uma dessas estranhas atitudes. Pois bem. Aí eu dizia a mim mesma: você está se sentindo isolada e diferente das outras pessoas e por isso projeta nelas seu desconforto. Quando você olha para um rosto e vê uma massa de borracha, é porque teme que seu rosto seja mesmo uma massa de borracha. Essa lucidez permitia que eu me comportasse normalmente, o que suscitava algumas questões interessantes. Será que todos viam aquilo e fingiam que não viam? Seria a insanidade uma simples questão

de parar de fingir? Se algumas pessoas não viam aquelas coisas, o que estava acontecendo com elas? Estariam cegas ou o quê? Perguntas como essas me deixavam abalada. (Kaysen, 2013, p. 50)

Embora *Garota, Interrompida* seja tanto um livro quanto um filme que compartilham uma história central semelhante, há também distanciamentos mais notáveis entre as duas versões, como por exemplo a narrativa mais expandida, pois o livro, escrito por Kaysen, oferece uma visão mais detalhada e rica de suas experiências, durante sua internação na instituição psiquiátrica. Fornece mais contexto sobre sua vida antes e depois do período de internação e inclui suas relações familiares e principalmente sua jornada de recuperação.

Além disso, o livro é contado sob a perspectiva da autora, enquanto o filme adota uma abordagem mais ampla, mostrando a história não apenas do ponto de vista de Susanna, mas também destaca outros personagens, como Lisa, Daisy e Valerie, a enfermeira, e evidencia outras histórias como de Lisa, interpretada por Angelina Jolie, cujo papel é mais visível na adaptação cinematográfica do que no livro.

O livro traz muitas indagações sobre diversos assuntos e na maioria das páginas escritas pela autora, reforça a sua percepção do mundo a sua volta e a sua maneira, consequentemente sua angústia em um processo solitário de autoconhecimento. Enquanto o filme traz inclui cenas e diálogos que não estão presentes no livro, comum em adaptações cinematográficas, bem como alterações na ordem cronológica dos eventos para criar um fluxo narrativo mais coeso para o público.

Similarmente no filme, o fato de muitas sequências começar com alguém que interpela a personagem principal com uma pergunta, realça a confusão mental em que se encontra Susanna. É como se reafirmasse e não soubesse como foi parar em determinado lugar, ao passo que demonstra familiaridade com o ambiente. Provavelmente, Mangold quis assim representar o Transtorno de Personalidade de Kaysen, transtorno este tem como sintoma oscilar entre o consciente e o não consciente, além de obviamente suas angústias enquanto ser humano.

Para além dessa análise, o livro ainda oferece uma visão mais interna e subjetiva das experiências de Susanna, enquanto o filme utiliza recursos visuais, cenários, iluminação e música, para criar uma atmosfera mais visual e emocionalmente impactante, com ênfase em temas semelhantes, como saúde mental, identidade e relações interpessoais, cada um pode enfatizar certos aspectos de forma diferente. Assim, concluímos que elementos dramáticos e emocionais foram utilizados na linguagem

fílmica, enquanto o livro pode se concentrar mais nos pensamentos e reflexões internas de Susanna.

Ressalta-se que nas narrativas em questão, é, aos poucos, narrado o desejo de expectativas de um futuro diferente. No relato autobiográfico, Susanna escreve um capítulo intitulado Topografia do Futuro (Kaysen, 2013, p. 151). Neste, a autora expõe suas reflexões sobre o tempo e a vida, e explora as incertezas do futuro e a passagem do tempo. Ela compartilha suas experiências no hospital psiquiátrico e sua visão sobre o que o futuro pode reservar para ela e para as outras pacientes. Reflete ainda acerca da própria vida, suas lutas e seu desejo de se entender. O capítulo aborda questões profundas sobre identidade, recuperação e esperança.

James Mangold, por sua vez, representa essa expectativa na construção do filme, e utiliza em algumas cenas, como por exemplo quando Lisa pergunta a Susanna o que ela quer fazer quando sair do hospital, e Susanna responde que não tem certeza. Nas cenas da saída do hospital, Susanna mantém o olhar assustado de quando chegou. Vislumbramos este olhar nas figuras 44 a 47 da sequência em que Susanna Kaysen evidencia suas incertezas

Figura 44 - Narrativa Final - Sequência 01



Netflix (2022). Garota Interrompida, 01h 56min

Figura 45 - Narrativa Final - Sequência 02



Netflix (2022). Garota Interrompida, 01h 57 min

Figura 46 - Narrativa Final - Sequência 03



Netflix (2022). Garota Interrompida, 01h 57min

Figura 47 - Narrativa Final - Sequência 04



Netflix (2022). Garota Interrompida, 01h 57min

A cena em plano fechado captura a complexidade dos sentimentos de Susanna enquanto ela dá um passo em direção ao novo e desconhecido futuro, deixando para trás o ambiente controlado e protegido do hospital psiquiátrico para então enfrentar o mundo exterior. A sequência marca o início de um novo capítulo, que seria retratado quase trinta anos depois, em seus escritos autobiográficos, e logo após viraria roteiro cinematográfico de Hollywood, produzido por Mangold. Kaysen finaliza suas reflexões:

Não estava convencida da minha loucura, embora temesse estar louca. Há quem diga que ter uma opinião consciente sobre o problema é um indício de sanidade, mas não sei ao certo se é assim. Ainda penso nisso. Sempre terei de pensar nisso. Com frequência me pergunto se sou louca. Também pergunto aos outros. “Será que o que vou dizer é loucura?”, pergunto, antes de dizer uma coisa que provavelmente não é loucura. (Kaysen, 2013, p.172)

Em resumo, embora *Garota, interrompida* seja uma história real e compartilhada, as diferenças entre o livro e o filme refletem as escolhas criativas e narrativas feitas pelos respectivos autores e cineastas. Ambas as versões têm suas próprias qualidades distintas e podem ser apreciadas de maneiras diferentes. Dessa forma, mesmo que haja algumas diferenças na estrutura narrativa e no estilo de apresentação entre o livro e o filme, ambos empregam técnicas narrativas eficazes para contar a história de Susanna e seus colegas de instituição psiquiátrica. Ambas as linguagens alternam entre cenas do presente e flashbacks do passado e fortalece as percepções sobre a vida de Susanna Kaysen antes e durante sua internação.

Finalizamos este capítulo, em que consideramos as obras em sua totalidade, com foco nas temáticas sociais evidentes em ambas a fim de reforçar o tratamento dado à saúde mental, identidade, amizade em detrimento ao poder institucional na década de 1960. As linguagens artísticas são diferentes, contudo, enfatizam o tratamento dado a personagem principal, personagem feminino que foge aos padrões considerados normais em sua época. Portanto, as temáticas abordadas contribuiram para que a narrativa fílmica trouxesse à tona o assunto por meio de um melodrama sentimental e reflexivo e que buscou mostrar estes problemas camuflados por muito tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao considerarmos a literatura como linguagem interligada ao campo cultural e social é necessário observarmos e enfatizarmos o diálogo existente entre as diversas manifestações artísticas e linguagens em consonância com as diversidades culturais, espaços sociais, como reflexo da cultura e do comportamento social. Nesse sentido, esta pesquisa buscou centrar-se no desenvolvimento deste diálogo interartístico como ponto de partida, pois nos possibilita compreensão mais ampla acerca valores e significados de um povo, bem como auxilia nos processos de transmissão cultural.

Além disso, ao considerarmos uma perspectiva mais democrática e inclusiva da cultura, fica mais fácil promover uma visão mais abrangente de humanidade, assim como Cevasco (2009) destaca, pois trata-se de uma abordagem ampla do papel primordial de cultura e de literatura, que nos permite compreender a dinâmica das sociedades e a construção de identidades individuais e coletivas.

Acerca disso, esta pesquisa trouxe a partir dos conceitos dos estudos culturais o entendimento das obras analisadas a percepção dos métodos que ampliaram os produtos culturalmente, nos contextos histórico, político, econômico e cultural da época, isto é, que nos permitiu reconhecer a prática social como espaço a ser valorizado, pois as múltiplas expressões culturais estão presentes assim como os diferentes conhecimentos e experiências.

Ademais, podemos compreender que as obras estudadas abordam sincronicamente o papel individual e coletivo na produção e reprodução da obra, além de mostrar como ocorre a resistência social e cultural em detrimento das formas de opressão e dominação, representando a alegoria de grupos de cultura dominante e como estes constroem suas próprias identidades culturais, minimizando a percepção do outro.

Neste mesmo viés percebeu-se o quanto as hierarquias tradicionais se sobressaem em relação a cultura popular e as práticas culturais e o quanto esses processos moldam significados culturais, evidente em nosso corpus o reconhecimento da importância do contexto histórico na compreensão da cultura e das práticas culturais

Frente a isso, considerou-se para este trabalho também a crítica marxista literária, uma vez que esta analisa a arte como parte de uma “superestrutura” da sociedade, ou seja, parte de uma ideologia, em que entender a literatura e o cinema envolve compreender o pensamento e as contradições de uma época. Assim ao analisarmos a autobiografia centramos em entender o contexto dos anos 1960, assim como

mencionamos o contexto de 1990, época em que ambas as obras foram lançadas, a fim de realizar a análise mais completa e contextualizada das obras artísticas e de sua relação com a sociedade.

Reitera-se as evidências da cultura presentes no objeto escolhido para esta pesquisa, pois fica claro o quanto esta visão tradicional de normalidade influenciou para que Susanna fosse parar em uma clínica psiquiátrica para tratamento. Além disso, a identidade surge como ponto focal problemático, uma vez que neste contexto as mulheres eram limitadas e em formação o que fato corrobora para que a mesma reaja afrontosamente frente aos ocorridos que fogem ao padrão estipulado como normal e aceito pela sociedade.

Neste viés, reafirmamos que a perspectiva de encontrar caminhos que aproximassem e/ou distanciassem as obras não diferenciaram os objetos aqui apresentados, uma vez que nos apontou impressões relacionados a realidade e ao contexto de produção, inegavelmente seja trata-se de história central compartilhada, que refletem as escolhas criativas e narrativas, tanto da autora quanto do roteirista, sem perder a qualidade, que por serem diferentes podem ser apreciadas em sua singularidade estética.

Por fim, compreendemos que os resultados obtidos durante as fases de desenvolvimento e de escrita desse trabalho foram proveitosos diante do proposto inicialmente como objetivo, pois o fato de buscarmos algo que nos desafia, faz com que sempre ganhemos. Estes ganhos teóricos são fontes inesgotáveis de possibilidades e de compreensão acerca das obras literária e fílmica em questão. Sobretudo, este trabalho possibilitou um novo olhar do que por ora nomeamos de interpretação e representação social.

REFERENCIA

- AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra**. Editora: Rocco. 2007.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. “**Discourse in the Novel**”. In **The Dialogical Imagination**. Trad. Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. p. 259-422.
- BAZIN, André. **O Cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá, Eduem, 2009.
- BORDWELL, David; Kristin Thompson **A arte do cinema: Uma introdução** / David Bordwell, Kristin Thompson; tradução: Roberta Gregoli. – Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.
- BRAGANÇA, Maurício de. **Melodrama: notas sobre a tradição/tradução de uma linguagem revisitada**. ECO-PÓS- v.10, n.2, julho-dezembro 2007, pp. 29-47.
- BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema**. Ensaios. Disponível em: https://imagensamadasdotcom.files.wordpress.com/2011/04/literatura_no_cinema.pdf. Acesso em 05 de nov de 2022.
- CANAL Manufacturing Intellect. **James Mangold interview (1992)**. 15 de ago. de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4usPm5Y9lGo&t=64s..> Acesso em 04 nov. de 2022.
- CANDIDO, Antonio et. al. **A personagem de ficção**. 10. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____, Antônio. **O direito à literatura**. In: **Vários Escritos**. Duas cidades: Ouro sobre azul. São Paulo; Rio de Janeiro. 4. ed. 2004. p. 169-191.
- CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. 4. ed. Ver. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. Boitempo editorial. São Paulo. 2003.
- _____, Maria Elisa. O diferencial da crítica materialista. **Ideias**, Campinas, SP, v. 4, n. 2, p. 15–30. 2013.
- COELHO, Ana Amelia Barros Pace. **Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune**. São Paulo. 2012.
- COIMBRA, R. A. **Entre o literário e o fílmico: a questão do narrador em Lavoura Arcaica**. *Raído*, 3(5), 113–126. (2009).
- COSTA LIMA, Luís. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. 2ª. ed. Trad. Nilson Louzada. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

COSTA, Clesia Maria de Almeida, BARBOSA, Leopoldo Nelson Fernandes e SANTOS, Larissa Vitoria Silva França. **Tratamento do Transtorno de Personalidade Borderline e os efeitos no suicídio: análise do filme “Garota Interrompida”**. Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito para o curso de Psicologia da Faculdade Pernambucana de Saúde. 2023.

CULLER, Jonathan. **Narrativa**. In: CULLER, Jonathan. *Teoria Literária*. São Paulo: Beca, 1999.

DELEUZE, G. **Cinema II: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____, Gilles. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In *Conversações*. São Paulo: 34, 1992.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e Crítica Literária**. Edições Afrontamento. 1976.

_____, Terry. **Teoria da Literatura: Uma Introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EL ROIO, M. **O problema do poder na revolução: diálogo com John Holloway**. *Revista Novos Rumos*, [S. l.], n. 42, 2022. DOI: 10.36311/0102-5864.19.v0n42.2141. Disponível em: <<https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/novosrumos/article/view/2141>>. Acesso em: 12 out. 2022.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. 1. ed. São Paulo: Livros Studio Nobel, 1995

FIGUEIREDO, Vera Lúcia (2010). **Narrativas Migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio. In: *Literatura e Cinema: O jogo entre memória e espacialidades em 20.000 dias na Terra e The Sick Bag Song*. Disponível em: <<https://proa.ua.pt/index.php/rual/article/view/28141/20218>>. Acesso em: 12 de out de 2022.

FILMSCHOOLCOMMENTS. **James Mangold on filmmaking**. 25 de dez. de 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RcwtDRPwQWg&t=114s&ab_channel=filmschoolcomments. Acesso em 20 de out de 2022.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica. Parte I**. Ed Perspectiva. Copyright. 1972.

_____, Michel. **Microfísica do poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. Rio de Janeiro: 5ª ed. Paz e Terra, 2017.

FUDGE, Andrew. James Mangold. 04 de Jan. de 2009. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=p8AKtLJqgeo&t=5s&ab_channel=AndrewFudge. Acesso em 20 de out de 2022.

GRILO, João Mário. **A Ordem no Cinema: vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood**. Lisboa: Relógio D Água Editores, 1997. Gulbenkian. 2008.

HEATH, Joseph, ANDREW Potter. **Nation of rebels: Why Counterculture became consumer culture**. Departamento de Mercados Especiais, Harper Collins Publishers, Nova York. 2004.

HEGENBERG, Mauro. **Borderline**. 6. ed. -- São Paulo. Casa do Psicólogo, 2009.

INSTITUTE, American Film. **James Mangold on his film *Girl, Interrupted***. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VVKrX76nTms&ab_channel=Ameri [canFilmInstitute](https://www.youtube.com/watch?v=VVKrX76nTms&ab_channel=Ameri). Acesso em 20 de out de 2022.

JOHNSON, Randal. L *In*: PELLEGRINI, Tânia et al. (2003) **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural.

KAYSEN, Susanna **Garota, interrompida** / Susanna Kaysen ; tradução de Márcia Serra. – São Paulo. Editora Gente, 2013

LUCAS, Fabio. *In*: PELLEGRINI, Tânia et al. (2003) **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural.

MANGOLD, James. **Garota Interrompida**. 1999. Disponível em: Netflix. Acesso em 10 set .2022.

MARX, Karl. **O Capital**. Vol.1. Seção 4. Capital. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1867/ocapital-v1/vol1cap01.htm>. Acesso em 10 de out de 2022

MENTAIS, **Manual diagnóstico e estatístico de transtornos: DSM-5**. Trad.: Maria Inês Corrêa Nascimento 5 ed. Porto Alegre: Artmed. 2014.

MOREIRA, Lucia Correia Marques de Miranda. **Narrativas literárias e narrativas audiovisuais**. In FLORY, Suely Fadul Villibor (Org). **Narrativas ficcionais: Da Literatura às mídias audiovisuais**. São Paulo: Arte e Ciência, 2005.

NOGUEIRA, Romério Rodrigues. **Visitando o discurso e a cidade, de Antonio Candido**. *Revista Contramão*. Nº 3. Teresina. 2017.

OZORIO, Andreia. **Alguns aspectos simbólicos acerca do gato** Revista Ilha. volume 12 - número 2.p. 232- 259

PAPO DE CINEMA. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/artistas/james-mangold/>. Acesso em 03/05/2023.

PELEGRINI, Tânia et al. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac.

São Paulo.2003

PEREIRA, Volmir Cardoso. **A migração narrativa em O invasor: um diálogo entre literatura, cinema e sociedade.** 2014. 161 f. Tese(Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

PURDY, Sean. In. KARNAL Leandro... [et al.]. – **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI** / – São Paulo: Contexto, 2007.

QUEIROZ, Nouraide Fernandes Rocha.**Imagens mí(s)ticas do gato.** Dissertação (Mestrado) Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. Natal, RN, 2010.

SANTOS, Maria Iliana Gonçalves dos. SOUZA, Kyara Natalia Carballo Vieira de CANEDA, Cristiana Rezende Gonçalves. **Garota, interrompida: um caso clínico retratado no cinema.** 2020.

SARAMAGO, J. **Nas suas palavras.** Edição e seleção de Fernando Gómez Aguilera. 2.ed., Portugal: Caminho, 2010.

SILVA, Cristiane Valeria. **Do personagem ao público: a questão da identificação no melodrama. “Existência e Arte”** - Revista Eletrônica do Grupo PET. Ano I - Número I – janeiro a dezembro de 2005.

STAM, Robert. **A Literatura através do cinema: Realismo, magia e arte da adaptação.** Belo Horizonte. Editora UFMG, 2008.

_____, Robert. Teoria da Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade. Revista Ilha do Desterro .2006

_____, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema.** Campinas: Papyrus, 2009.

THIEL, Grace Cristiane e THIEL, Janice. **Mundo das ideias: movie takes, a magia do cinema na sala de aula.** Curitiba: Aymara, 2009.

VINA. **James Mangold, diretores de aluguel e visão artística.** Publicado em 01 out de 2013. Disponível em:<https://velhaonda.wordpress.com/2013/10/01/james-mangold-diversao-e-emocao/>. Acesso em 04 nov. de 2022.

XAVIER, Ismail Norberto. **O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência.** 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____, Ismail. **O olhar e a cena - Melodrama ou a sedução da moral negociada.** Novos Estudos. CEBRAP. n.º 57, julho de 2000, p. 81-90.

_____, Ismail. *In*: PELLEGRINI, Tânia et all. (2003) Literatura, cinema e televisão. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo.** Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011a.