

Adaptação: filme e desdobramentos¹

Elisabete Alfeld Rodrigues²

Instituição: PUCSP

Resumo:

O objetivo deste artigo é apresentar algumas considerações sobre a narratividade como ponto de partida para o procedimento da adaptação cinematográfica, aspecto que pretendo abordar recorrendo ao conceito de fronteira formulado por Yuri Lotman. Para situar o estudo, parto da análise do filme Adaptação com a intenção de discutir a semiose da narratividade como fronteira dos procedimentos narrativos da literatura e do cinema.

Palavras-chave

narratividade; semiose; fronteira.

No filme Adaptação³, o processo de composição da narrativa fílmica está centrado em dois temas complexos: a criação do roteiro e o processo de adaptação. A história começa a partir da voz em *off* da personagem Charlie Kaufman que expõe o seu ressentimento sobre a sua vida infeliz, e, movido pela baixa auto-estima, conversa com Valerie Thomas sobre a proposta de transformar em filme a adaptação do livro “O ladrão de orquídeas” escrito pela jornalista Susan Orleans. Nas palavras da personagem Charlie Kaufman a sua proposta para realizar a adaptação é fazer um filme cujo enredo é sobre flores: “Não quero fazer outra bomba de Hollywood, tipo um grande roubo de orquídeas, nem fazer um filme sobre narcotráfico. Não pode ser só um filme sobre flores?” e “aviso que não vai ter sexo, armas, nem perseguição de carros. Nem personagens aprendendo grandes lições de vida, fazendo as pazes ou superando obstáculos no final. O livro não é assim, nem a vida. Ela não é assim.” O que Charlie-personagem não quer para o seu roteiro é justamente o que os roteiristas-Charlie Kaufman e Donald Kaufman, do filme Adaptação, usam como procedimento para a construção da narrativa cinematográfica.

Assim, os recursos para criar a narrativa do filme são os desprezados pela personagem protagonista: personagem em conflito, drogas, sexo, armas, perseguição de carros e a superação de obstáculos no final, entre outros. As personagens principais são:

¹ Trabalho apresentado ao NP15 – Semiótica da Comunicação, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² Professora Associada do Departamento de Arte da COMFIL-PUCSP. Professora da Disciplina Narratividade e Roteirização: Processos Analógicos do Curso de Comunicação e Multimeios PUCSP. Doutora e Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUCSP. Atualmente desenvolve pesquisa sobre o cinema de curta-metragem. ealfeld@uol.com.br

³ Adaptação (2002-EUA) Direção Spike Jonze. Roteiro de Charlie Kaufman e Donald Kaufman.

- Charlie Kaufman quer escrever um roteiro sobre flores, “nunca se rodou um filme sobre flores, então não há diretrizes e o livro não tem história. O livro é material alheio. Tenho responsabilidade”. Para Charlie “escrever é explorar o desconhecido”
- Susan Orlean escreve a história de John Laroche: “viajei à Flórida há dois anos para escrever um artigo após ler sobre um homem branco e três índios presos roubando orquídeas raras da reserva do Pântano Fakahatchee”. O artigo despertou a curiosidade sobre Laroche o que a motivou a escrever o livro. O desejo de Susan: “quero saber como é querer algo com paixão”.
- John Laroche protagonista do livro de Susan, gosta de plantas porque são mutáveis, conta-nos sobre a sua tragédia: o furacão que destruiu o orquidário e o acidente de carro que matou a mãe e o tio, e sobre a esposa que ficou três semanas em coma e quando saiu do coma pediu o divórcio. Ficamos sabendo como perdeu os dentes da frente e, durante o desenrolar do filme, a sua história de vida.
- Donald Kaufman (irmão gêmeo de Charlie) quer ser roteirista, faz um curso de três dias com um famoso professor. Donald segue os dez mandamentos para se fazer um bom roteiro. A proposta do roteiro de Donald: criar um filme de ação, com perseguição de carros, tiros, brigas e um protagonista com personalidade múltipla (é o policial, o assassino e a vítima – título do seu roteiro “Os três”).

A criação do roteiro é o fio condutor da trama que intercala as subtramas de cada uma das personagens e as coloca num mesmo espaço-tempo na situação dramática das cenas finais. Histórias dentro da história contada que é o filme. O recurso para a construção da narrativa fílmica é a metalinguagem: expõe o procedimento da criação do roteiro e propõe uma reflexão sobre a questão da adaptação, cria uma estratégia narrativa que se utiliza de clichês que vão sendo explicitados no desenvolvimento do filme; enreda-nos numa história cujo desenrolar da trama e o final não são previsíveis. Na cena final, utiliza-se de um grande clichê o afastamento gradual da personagem da cena: o protagonista no carro e a imagem do carro entre outros carros sumindo na grande avenida. Charlie sai de cena e em *off* ouvimos a finalização do seu roteiro e vimos a finalização do filme: as flores que se multiplicam ao som de “Happy Together”.

O enredo joga com o espectador na medida em que na narrativa fílmica a metalinguagem é recurso para a construção da trama: é um filme que fala sobre a construção do roteiro, que critica a indústria do cinema, que se utiliza dos elementos criticados para compor a sua história e que no desenvolvimento dessa história faz alusão

ao processo de adaptação jogando mais uma vez com o espectador. A expressão, Adaptação – título do filme – é recolocada na fala de algumas das personagens:

“- no diálogo de Laroche com Susan:

Laroche: a adaptação é um processo profundo. Temos de descobrir como sobreviver no mundo.

Susan: Mas é mais fácil para as plantas. Elas não têm memória... Apenas passam à fase seguinte. Mas para as pessoas, adaptar-se é quase vergonhoso. É como fugir.

- na alusão a Darwin:

Todos os seres orgânicos que viveram até hoje neste planeta são descendentes de uma mesma forma ancestral que adquiriu vida num processo de evolução de adaptação.

- no diálogo imaginário de Charlie com Susan:

Charlie fala sobre a sua dificuldade e Susan diz: é só reduzir o material. Concentre-se num aspecto da história. Encontre o elemento que mais o interesse e escreva sobre ele”.

A alusão à expressão adaptação – como título do filme e procedimento de tradução do livro em filme – é um dos artifícios utilizados para desenredar a trama, além de nortear a criação do roteirista-Charlie-personagem aponta para a estratégia norteadora do procedimento de adaptação; pois quando Susan diz “encontre o elemento que mais o interessa e escreva sobre ele”, já está indicando um caminho para a realização da adaptação que é a questão do ponto de vista.

A partir dessas considerações interessa-nos analisar as duas questões pontuais utilizadas na criação da narrativa fílmica e que se referem respectivamente à criação do roteiro e a adaptação cinematográfica. E para analisarmos o procedimento de construção da narrativa fílmica temos que pensar pela sua fase inicial que é o roteiro.

O roteiro de cinema

O roteiro é uma escritura de passagem, uma escritura de previsão da narrativa do filme que estabelece a sucessão dos ambientes de cada uma das cenas e o tempo em que as ações têm lugar; aspectos que não dependem apenas da disposição cronológica dos acontecimentos representados, uma vez que estarão condicionados à lógica interna da própria ação narrativa. Por ser anterior à realização fílmica, o roteiro é o projeto da construção narrativa com fins específicos: realizar com palavras o efeito dramático que depois será realizado com os recursos expressivos do cinema de ficção.

Qual é a especificidade do roteiro cinematográfico de ficção? São muitas, a começar quando usamos o termo ficção. Segundo Piglia⁴ a especificidade da ficção consiste na sua relação específica com a verdade, interessa ao autor trabalhar nessa zona indeterminada em que se cruzam a ficção e a verdade porque não há um campo próprio da ficção; tudo pode ser ficcionalizado. E afirma que: a ficção trabalha com a crença e neste sentido leva à ideologia, aos modelos convencionais de realidade e, naturalmente, também às convenções que tornam verdadeiro (ou fictício) um texto. A realidade é tecida de ficções.

Para Eco⁵, na medida em que um universo de ficção nos conta a história de algumas poucas personagens em tempo e local bem definidos podemos vê-lo como um pequeno mundo infinitamente mais limitado que o mundo real. E, ressalta

“...na medida em que acrescenta indivíduos, atributos e acontecimentos ao conjunto do universo real (que lhe serve de pano de fundo), podemos considerá-lo maior que o mundo de nossa experiência. Desse ponto de vista, um universo ficcional não termina com a história, mas se estende indefinidamente.”

Caso exemplar do filme *Adaptação*: acabado o filme ele nos convida a refletir sobre o próprio processo de construção da ficção/história transformada em filme. E para isso foi necessária a criação de uma narrativa. Os constituintes da narrativa são: enredo, personagem, tempo, espaço, narrador. A matéria da narrativa são os fatos, isto é ação representada em seqüências temporais não importa se lineares ou não. A partir desse aspecto, podemos começar a caracterizar o roteiro cinematográfico.

O roteirista é um contador de histórias. E quais são os requisitos de uma boa história? A partir David Howard⁶ enumeramos os seguintes: a história deve ser centrada no protagonista que deve estabelecer uma empatia total ou parcial com o público; o protagonista deve vivenciar uma situação de conflito o que cria a situação dramática (vencer obstáculos para realizar seu desejo); a história precisa envolver o espectador (criar impacto emocional e transportar o espectador para dentro da história); o roteirista precisa dar à história um final satisfatório (o que não significa um happy end).

Para criar uma história o cinema foi aprender com a literatura: é preciso construir um enredo, caracterizar personagens, criar o conflito, indicar a localização

⁴ Ricardo Piglia, *O laboratório do escritor*, São Paulo, Iluminuras, 1994, p. 68.

⁵ Umberto Eco, *Seis passeios pelos bosques da ficção*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994, p.91.

⁶ David Hoawd, *Teoria e prática do roteiro*, São Paulo, Globo, 1999.

temporal, a ambientação da trama e escolher o foco narrativo. A narrativa do roteiro vai além da narrativa literária. Os procedimentos de roteirização, *story line*, sinopse, argumento, construção das cenas, tratamento, decupagem e *story board* já sinalizam as diferenças entre a escritura literária e a escritura do roteiro. Do roteiro ao filme a narrativa construída com palavras é traduzida em imagem e som. No roteiro existe uma encenação estática, porque o objetivo do roteiro é fazer com palavras o que o cinema faz com as imagens e o som.

Lorenzo Vilches na introdução de “Taller de escritura para cine” pergunta:

Qué es una historia? Es lo que se puede contar. Esto es el guión. Sea que el tema de la historia es una fantasía del contador o una adaptación literaria, siempre hay un guión, es decir un método de escritura común y convencional.⁷

Isto significa que a escritura do roteiro apresenta elementos textuais bem definidos: a divisão das cenas e o respectivo cabeçalho que traz informações essenciais para a sua visualização, as indicações de lugar (interior/exterior) e de tempo (noite/dia); a narração de tudo o que o público deve ver e ouvir, ou seja, a narração da ação, a descrição de personagens e dos cenários; o destaque das falas das personagens na página; a identificação ou o nome da personagem que fala deve anteceder cada fala e as rubricas, instruções entre parênteses, utilizadas para indicar a intencionalidade da fala ou de uma ação que se queira enfatizar da personagem. Completa esse elenco algumas observações gerais: a narração da ação é sempre expressa em terceira pessoa, os verbos utilizados na narração estão sempre no tempo presente, a disposição das cenas é indicativa da ordenação fílmica, o roteiro deve expressar uma sugestão de decupagem através da construção das frases, dos parágrafos, da pontuação e do conteúdo narrado e, por último, sempre que houver mudança de lugar e tempo, deve-se construir um novo cabeçalho.

Esses aspectos que dizem respeito à formatação do roteiro, são os caracterizadores dessa escritura específica, cuja finalidade é informar com maior clareza sobre os cenários, os figurinos, os movimentos das personagens, o desenvolvimento da história, o ritmo e a idéia da montagem de modo a fazer a passagem do virtual (o roteiro) para o real (o filme), isto é a passagem do escrito para o audiovisual.

⁷Lorenzo Vilches (org), Taller de escritura para cine, Espanha, Gedisa, s/d, p.13.

A escritura do roteiro tem assim um objetivo bem delimitado, trata-se de escrever para o cinema que, segundo Carrière⁸, é escrever com olhares e silêncios de modo a ver e a ouvir o filme através dessa escrita específica que se encontra no início de um longo processo de transformação, e todo o processo depende dessa forma primeira.

A escritura do roteiro também apresenta elementos advindos do teatro, mais especificamente os referentes à construção da situação dramática que nos apresentará a trajetória do protagonista (o personagem em busca de algo que deseja, os obstáculos que encontra e o esforço que faz para vencer esses obstáculos). Os elementos dramáticos estão localizados: na ação (física e/ou interior), na criação dos diálogos, na criação do perfil das personagens e na escritura de cada uma das cenas. Está, no modo de atualização de cada um desses elementos, o desenho da dramaturgia da realização futura, isto é a transformação do roteiro em filme. Nesse sentido o roteiro é uma pré-encenação, uma vez que já contém a linha narrativa que deverá nortear a realização fílmica.

Essa pré-encenação se manifesta linguisticamente no conteúdo de cada uma das cenas; a cena precedida das indicações exterior/interior, dia ou noite e a narração da ação são os recursos básicos utilizados para traçar o esboço a partir do qual a dramaturgia será construída. Assim, se o roteiro é uma encenação feita de palavras dispostas na folha de papel, todas as indicações que o roteiro traz funcionam como uma espécie de marcação verbal que pontua o desempenho das personagens e sugere o clima dramático de cada uma das cenas e de toda a história. A escrita do roteiro é uma escrita indicial traz as indicações para o ator, indicações de espaço, de iluminação, indicações temporais e a sugestão de uma decupagem. Por serem indicações é um texto que aponta para uma possível direção, um (pre)texto para a realização do filme.

É no silêncio desse texto – que a fala desprovida de entonação e intensidade, que a expressão corporal que comunica as emoções e sensações é uma instrução dada entre parênteses, que o espaço, os ruídos e as personagens são feitos de palavras e que o suporte de todos esses elementos é a folha de papel – que podemos ver no roteiro matrizes textuais de representatividade. Escrever um roteiro significa escrever para a grande tela, e se na tela vemos a ação, no roteiro ela deverá ser representada linguisticamente.

⁸Jean-Claude Carrière, *Prática do roteiro cinematográfico*, São Paulo, JSN Editora, 1996.

Se como afirma Carrière que o roteiro é a primeira forma de um filme, é possível afirmar que a palavra no roteiro tem a característica de prever a imagem; e não só a imagem como os demais elementos da escrita visual que é o filme. Assim mais do que contar em palavras uma história que depois vai ser transformada em filme, o roteiro é um processo artesanal de criação de linguagem. Por isso podemos dizer que o roteiro é um pré-texto para a criação de um outro texto que é a realização fílmica.

O roteirista é um contador de histórias, precisa contar histórias interessantes (com originalidade e criatividade), daí a importância de como contar os velhos temas; é preciso ter o domínio da técnica de roteirização e da linguagem do cinema. A função do roteirista não é apenas contar, ele precisa saber contar em função da imagem, isto é, precisa saber adaptar a forma narrativa à narrativa audiovisual.

Do livro ao filme

Dialogicamente as referências fílmicas à literatura e desta ao cinema são recorrentes. Tal aspecto põe em evidência dois sistemas semióticos com características específicas e em constantes intersecções. A literatura é uma presença marcante no cinema quer através do procedimento narrativo, quer através das adaptações; o cinema empresta à literatura vários de seus recursos presentes no modo de composição da ficção. A diferença entre as linguagens literária e fílmica reside no modo de representação: na linguagem literária, a representação do universo ficcional é estática, pois está presa à linearidade do discurso e ao próprio suporte; na linguagem cinematográfica, a representação é realizada em movimento e o suporte – a grande tela – deixa de existir durante a projeção do filme. Na literatura a representação está para ser contada, no cinema a representação é encenada.

Cinema e literatura são construtores de enredo, e sem estabelecer a primazia de uma linguagem sobre a outra buscamos o ponto de convergência entre ambas: contar uma história. A narrativa, segundo Bordwell pode ser abordada sob três aspectos:

Podemos tratar la narración como una *representación*, considerando el entorno de la historia, su descripción de la realidad, o sus significados más amplios. (...), podemos tratar la narración como una *estructura*, una forma específica de combinar las partes de un todo. Esta aproximación queda ejemplificada en el análisis de Vladímir Propp sobre los cuentos de hadas y en los estudios de la “gramática” de la narración de Tzevetan Todorv. (...), podemos estudiar la narración como un *proceso*, la actividad de

seleccionar, organizar y presentar el material de la historia de tal forma que se ejerzan sobre el receptor unos efectos específicos relacionados con el tiempo.⁹

Tal enfoque de aplicação é comum às narrativas fílmica e literária, no entanto será a partir dos diferentes procedimentos narrativos literários e fílmicos que a narratividade enquanto procedimento paradigmático é resgatada e ao mesmo tempo é traduzida em cada uma das narrativas.

A narratividade, guardadas as devidas especificidades de cada um dos meios, é o elemento de fronteira que antes de estabelecer os limites entre o cinema e a literatura é o que define a zona de liminaridade, isto é

Regime de tudo o que vive sob fronteiras no espaço dialógico. Se for possível entender que *fronteira* é designação de um todo que pode estabelecer contato, e não apenas de uma borda liminar, fronteira é superfície liminar de contato. A liminaridade diz respeito à dinâmica do sistema que permite trânsito entre o externo e o interno.¹⁰

A narratividade é caracterizada como fronteira entre os dois sistemas semióticos, a literatura e o cinema, a partir de seus elementos convencionais: personagens, espacialidade, sucessão dos eventos narrados e temporalidade. A narratividade, como ato de contar, cria a possibilidade de trânsito, daí a sua caracterização como fronteira “un mecanismo bilíngüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa”¹¹.

A narratividade é o eixo criador do espaço semiótico e que permite estabelecer o elo entre contar e ouvir. No ato de contar da literatura “o mundo contado é o mundo da personagem e é contado pelo narrador”¹² que se utiliza de recursos textuais lingüísticos criadores de uma imagem escrita que não mantém nenhuma relação com os signos utilizados para a sua veiculação; pois na literatura a imagem é construída com palavras, é uma figura de linguagem. Na literatura tudo está para ser imaginado.

No cinema, os recursos sonoros, imagéticos e fílmicos contribuem para a construção de uma imagem que revela a sua realidade física. A imagem cinematográfica é construída no plano onde ocorrem simultaneamente os diálogos e o espaço-tempo da

⁹David Bordwell, La narración em el cine de ficción, Barcelona, Paidós, 1996, p.XIV.

¹⁰Irene Machado, Escola de Semiótica – a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura, São Paulo, Ateliê Editorial, 2003, p.161.

¹¹Yuri Lotman, La semiosfera I - Semiótica de la cultura y del texto, Madri, Cátedra, 1996, p.26.

¹²Paul Ricouer, Tempo e Narrativa, Campinas, Papirus, 1995, p.147.

ação. O cinema mostra e, portanto, tudo esta para ser visto. No entanto, vale ressaltar que

La imagen-plano es concreta, pero no unívoca, ya que la mera representatividad no supone inmediatamente una significación, como revela el famoso experimento de Kulechov; y, por otra parte, la imagen-secuencia – que ofrece mayor precisión en el significado – es susceptible de ambigüedad en el momento en que la banda sonora que la acompaña puede proporcionarle sentidos muy diferentes. (...) el conjunto del relato filmico tiene capacidad para la abstracción en tanto que puede proporcionar a la imagen un valor simbólico a través del montaje, de personajes, de espacios. Etc.¹³

Assim, no cinema, o mundo contado da personagem é realizado com os meios do cinema, ou seja, esse contar, segundo Lotman¹⁴, não reflete somente as leis gerais de qualquer narrativa, mas também os traços específicos, próprios da narração que se realiza com os meios do cinema: enquadramento, planos, movimentos de câmera, angulação, montagem e os elementos fílmicos não específicos, tais como a iluminação, os figurinos os cenários, etc.

Ao caracterizar a narratividade como elemento de fronteira, “um mecanismo de semiotização capaz de traduzir as mensagens externas em linguagem interna, transformando a informação (não texto) em texto”¹⁵ é possível considerar o cinema e a literatura como elementos tradutores uma vez que

todos los mecanismos de traducción que están al servicio de los contactos externos pertenecen a la estructura de la frontera de la semiosfera. La frontera general de la semiosfera se interseca con las fronteras de los espacios culturales particulares.¹⁶

A narratividade como fronteira, portanto, “não delimita um espaço divisório”, pois “a fronteira tanto separa como une”¹⁷; a narratividade é própria ao cinema e à literatura enquanto procedimento tradutório porque estabelece um *continuum* semiótico “completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización”¹⁸.

¹³José L. Sanches Noriega, De la literatura al cine, Buenos Aires, Paidós, 2000, p.39.

¹⁴Yuri Lotman, Estética e semiótica do cinema, Lisboa, Editoria Estampa, 1978, p.122.

¹⁵Irene Machado, op.cit.,p.160.

¹⁶Yuri Lotman, Op.cit, 1996, p.26.

¹⁷Irene Machado, op.cit. p.160.

¹⁸Yuri Lotman, op.cit. 1996, p.22.

Isto é possível graças à semiosfera “espaço de produção da semiose na cultura, portanto de coexistência e coevolução dos sistemas de signos”¹⁹, e à função da fronteira como película “se reduce a limitar la penetración de lo externo en lo interno, a filtrarlo y elaborarlo adaptativamente”²⁰. Por isso a caracterização da fronteira – a narratividade – como elemento de união e separação o que vai conferir ao cinema e à literatura a sua especificidade.

A semiosfera é, assim, um espaço dialógico revelador das inter-influências e das contaminações entre as linguagens capaz de gerar novas informações e ao mesmo tempo possibilitar o trânsito e a reorganização dos sistemas de signos. Isto é possível graças ao caráter de delimitação

El “carácter cerrado” de la semiosfera se manifiesta en que ésta no puede estar en contacto con los textos alosemióticos o con los no-testos. Para que éstos adquieran realidad para ella, le es indispensable traducirlos a uno de los lenguajes de su espacio interno o semiotizar los hechos no-semioticos. Así pues, los puntos de la frontera de la smiosfera pueden ser equiparados a los receptores sensoriales que traducen los irritantes externos al lenguaje de nuestro sistema nervioso, o a los bloques de traducción que adaptan a una determinada esfera semiótica el mundo exterior respecto a ella.²¹

e o caráter de irregularidade

La irregularidad estructural de la organización interna de la semiosfera es determinada, en particular, por el hecho de que, siendo heterogénea por naturaleza, ella se desarrolla con diferente velocidad en sus diferentes sectores. Los diversos lenguajes tienen diferente tiempo y diferente magnitud de ciclos(...) Así pues, la semiosfera es atravesada muchas veces por fronteras internas que especializan los sectores de la misma desde el punto de vista semiótico. La transmisión de información a través de esas fronteras, el juego entre diferentes estructuras y subestructuras, las ininterrumpidas “irrupciones” semióticas orientadas de tal o cual estructura en un “territorio” “ajeno”, determinan generaciones de sentido, el surgimiento de nueva información.²²

Conforme Lotman²³, o espaço semiótico se caracteriza pela presença de estruturas nucleares e periféricas e esta divisão em núcleo e periferia é uma lei de organização interna da semiosfera. No núcleo estão os sistemas semióticos dominantes, no caso analisado, a narratividade; e como sistemas periféricos a literatura e o cinema, uma vez que as formações semióticas periféricas conservam traços das estruturas

¹⁹ Irene Machado, op.cit.163.

²⁰ Yuri Lotman, op.cit., 1996, p.26.

²¹ Idem, p.24.

²² Idem. p.31.

²³ Idem, p.29.

nucleares. É o que caracteriza o procedimento dialógico referido acima, pois no diálogo há a troca de informações e entre o cinema e a literatura a relação dialógica revela as convergências e as divergências, além do que o diálogo pressupõe tanto a heterogeneidade como a homogeneidade dos sistemas. O vínculo com a narratividade é assegurado – as marcas-signos presentes em cada um dos processos narrativos –, no entanto, os procedimentos narrativos são singulares, isto é, próprio a cada uma das linguagens.

Diante desse rápido panorama fica mais fácil compreender a complexidade do procedimento de tradução do enredo literário para o enredo cinematográfico, pois antes de se buscar identidades é preciso saber que a intenção de contar uma história a partir de uma história já contada sempre será a criação de novas possibilidades de sentido; ainda que mais próximas ou distantes do texto original. Assim, o que vai para a grande tela é sempre uma leitura seletiva, um ponto de vista, ou um outro olhar que transforma a narrativa escrita em narrativa audiovisual. Essa leitura seletiva desloca o sentido do original - da literatura - para um outro a adaptação cinematográfica que opera através da seleção de marcas estruturais e semânticas. Finalizo ressaltando que a natureza do procedimento de adaptação não diz respeito apenas à relação que se estabelece entre a literatura e o cinema, mas que seu ponto de partida é o próprio procedimento do contar, isto é a narratividade como eixo uma vez que está presente tanto no modo literário de contar uma história quanto no modo cinematográfica de contar uma história.

Referências bibliográficas

- BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Barcelona: Paidós, 1996.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **Prática do roteiro cinematográfico**. São Paulo: JSN Editora, 1996.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- HOWARD, David. **Teoria e prática do roteiro**. São Paulo: Globo, 1999.
- LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Editoria Estampa: 1978.
- _____. **La semiosfera I – Semiótica de la cultura y del texto**. Madrid: Cátedra, 1996.
- MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica – a experiência de Tártu-Moscú para o estudo da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- NORIEGA, José Luis Sanches. **De la literatura al cine**. Buenos Aires, Paidós, 2000.

PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Campinas: Papyrus, 1995.

VILCHES, Lorenzo (org). **Taller de escritura para cine**. Espanha: Gedisa, s/d.