



ADAPTAÇÃO ECFRÁSTICA: SOBRE A PRESENÇA DA PINTURA NO CINEMA¹

Vanessa Luiza de Wallau – vanessadewallau@hotmail.com

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Unioeste, Cascavel, Paraná, Brasil; Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES; <https://orcid.org/0000-0002-2999-707>.

Cleber da Silva Luz – clebersiluz@gmail.com

Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá, Paraná, Brasil; Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES; <https://orcid.org/0000-0003-2948-8663>.

RESUMO: O objetivo deste trabalho é refletir sobre a relação que se estabelece entre a adaptação e a éfrase no campo dos estudos em intermedialidades, propondo cunhar o termo adaptação ecfástica e pensar sobre seus possíveis efeitos de sentido. Buscamos, em primeiro momento, discutir sobre a conceituação de éfrase defendida por Clüver (2017; 2017a), que exclui as mídias cinéticas, cotejando-a com as discussões de Elleström (2014; 2017) sobre éfrase e adaptação, e seus potenciais de representação e transmediação; e Bugno-Narecka e Vieira (2020), que indicam a possibilidade de leitura em se relacionando éfrase e cinema. Em um segundo momento, propomos o entendimento da éfrase enquanto *representação verbo-visual de uma representação verbo-voco-visual*, ancorados sobretudo nas discussões de Hansen (2006) para, posteriormente, defendermos o que denominamos por *adaptação ecfástica*. Para tanto, analisamos a interação adaptação-éfrase a partir de um exemplo da obra fílmica *Filhos da esperança* (2006), focalizando o processo de adaptação que se valeu do recurso da éfrase. Justificamos esta pesquisa pela necessidade de abertura dos referenciais teóricos, tanto da adaptação quanto da éfrase, aventando relações abertas para o estudo de ambas. Em síntese, percebemos que a éfrase quando compreendida enquanto *representação verbal ou visual*, pode incorporar mídias cinéticas, como o cinema, valendo-se de um processo de *adaptação ecfástica*, cujos sentidos produzidos levam em conta tanto a éfrase na mídia de partida, quando na mídia de chegada, como constituinte e em conjunto ao procedimento de adaptação.

PALAVRAS-CHAVE: *Adaptação ecfástica*; Intermedialidade; Cinema.

1 CONSIDERAÇÕES PRIMEIRAS

Alguns estudos em torno da adaptação e do recurso da éfrase têm buscado a aproximação entre ambas, na tentativa de compreender os procedimentos de constituição e estabelecer pontos de encontro entre as duas. Elleström (2014; 2017), na relação dos campos teóricos da adaptação e da intermedialidade, comenta a possibilidade de leitura da éfrase como adaptação; Vieira (2016; 2017) corrobora essa leitura, ao discutir mais sistematicamente o conceito de éfrase no campo da intermedialidade, apontando a problemática levantada por Clüver (2017; 2017a) quando o autor defende ser impossível considerar a presença da éfrase no cinema, por exemplo. Para argumentar essa posição, Clüver (2017) propõe que a

¹ Artigo produzido no âmbito das atividades desenvolvidas no Grupo de Pesquisa *Tradução e Multidisciplinaridade: da Torre de Babel à Sociedade Tecnológica - Fase III* (CNPq/UEM).

éfrase é a representação verbal de configurações reais ou fictícias compostas em diferentes meios, exceto o visual cinético.

Em relação a essas perspectivas e diferentes leituras dos críticos, tanto em torno da adaptação quanto da éfrase, observamos pontos de encontro e idiosincrasias em algumas das definições. A partir disso, propomos com este trabalho refletir, em primeiro momento, sobre a definição de Clüver e os pontos que tal conceituação suscita discussões. Posteriormente, dialogamos com as discussões de Elleström (2014; 2017) e Bugno-Narecka e Vieira (2020), acreditando ser um ponto de partida profícuo à defesa das relações que se estabelecem entre a adaptação e a éfrase.

No decurso das reflexões, propomos o conceito de *adaptação efrástica*, cuja principal motivação reside na possibilidade de compreender, para além do produto final, o próprio processo de adaptação, considerando, sobretudo as palavras de Hutcheon (2013), na tentativa de compreender a éfrase não como um gênero, nem em sua acepção clássica de representação verbal, partindo da concepção de éfrase enquanto *representação verbo-visual de uma representação verbo-voco-visual*.

Essa concepção adotada por nós neste trabalho se ancora sobretudo em Hansen (2006) quando propõe a leitura da éfrase enquanto qualquer efeito visual. Acreditamos, com isso, ser impossível falar em outras formas de éfrase para além da representação verbal - em textos escritos - enquanto adotarmos como concepção o conceito de éfrase como representação verbal de uma representação não verbal, concepção difundida desde a Segunda Sofística, propagada na Idade Moderna e que se estende ainda à leitura de alguns críticos contemporâneos do recurso.

O conceito de *adaptação efrástica*, portanto, considerando essa leitura de uma éfrase do tempo de hoje, possibilita compreender a presença da éfrase no processo adaptativo, nos movimentos de transferência e transformação (ELLESTRÖM, 2014; 2017), tal como afirma Bugno-Narecka e Vieira (2020), defendendo a possibilidade de a éfrase comparecer também em mídias cinéticas. Para tanto, apresentamos uma leitura crítico-analítica a fim de demonstrar possibilidades de leitura do que se entende por *adaptação efrástica* e possíveis efeitos de sentido concernentes ao processo adaptativo de/em diferentes composições intermediáticas.

2 (DES)ENCONTROS TEÓRICOS E POSSIBILIDADES DE LEITURAS

Não faremos aqui um longo percurso histórico do conceito de éfrase, ainda assim, é pertinente esboçar brevemente as principais noções em torno do conceito em um movimento diacrônico, uma vez que cada concepção influencia as visões de Clüver e de outros autores, bem como as reflexões que propomos, aqui, em termos de possibilidades de expansão, em se relacionando éfrase e adaptação no campo da intermedialidade.

Entendida tradicionalmente como uma descrição de algo em detalhes, a *ekphrasis* possui extensa discussão já entre os antigos, por se tratar de um elemento da retórica clássica (RODOLPHO, 2012). Nesse contexto, a *ekphrasis* enquanto recurso da retórica servia à oralização em público com descrições de coisas e acontecimentos que se valiam desse expediente descritivo, com a função de tornar um objeto ou uma ação o mais próximo possível do real, colocando o que se representa diante daquele que ouve. Para cumprir esse objetivo de presentificação, a fidelidade ao que se expunha era fundamental, de modo que o orador deveria valer-se do recurso operando em função da *enargeia*, que tornaria, assim, o discurso “vivo”. Ao descrever com vivacidade, era possível colocar diante dos olhos, em uma tentativa de “fazer ver”.

Com a Segunda Sofística, o termo *ekphrasis* é substituído por *écfrase*, grafia que utilizamos até a contemporaneidade, e passa a considerar também a descrição de algo em mínimos detalhes, com o intuito de criar a sensação de estar diante do objeto ou do conteúdo o qual se descreve, por meio das palavras do orador. Nesse mesmo contexto, conforme comenta Rodolpho (2012), há alguns romances antigos que começam a valer-se do recurso da *écfrase* e, em alguns casos, sugerem também a presença da descrição de obras de arte, especialmente a pintura e a escultura. Alguns romances gregos citados pela autora são, por exemplo, *Eikones*, de Filóstrato; *Os amores de Leucipe e Clitofonte*, de Tácio; e *Dáfnis e Clóe*, de Longo.

Por conta dessa incorporação de descrição de objetos artísticos, a partir do século XVIII há o início de uma problematização sobre como definir textos que apresentavam esse tipo de exercício descritivo. Garcia (2008) nos orienta para o fato de que é especificamente no início do século XIX que esses rumores incitam críticos de arte e da escrita literária a defenderem que, portanto, aos textos que apresentam essas descrições dever-se-ia atribuir o nome de *écfrase*. Há, nesse sentido, a criação de um gênero literário, que se difere do recurso da retórica, pois aqui o princípio do gênero é a descrição de obras de artes, especialmente a pintura, e não considera mais a descrição de objetos de mundo real, tal qual a concepção antiga (a *ekphrasis*).

A essa constituição enquanto gênero literário, atribui-se a nomenclatura de *écfrase* moderna. Essa noção moderna da *écfrase*, por relacionar apenas textos verbais que representam peças de obras de arte pictóricas, gerou conflitos de compreensão conforme sua expansão no campo da criação. Segundo afirma Garcia (2008), não demorou muito para que essa concepção perdesse sua base; e, então, a ideia de um gênero literário deu lugar à ideia de um recurso, a partir do qual textos literários de diferentes gêneros pudessem valer-se da *écfrase* como uma forma de representar verbalmente obras de arte, e não apenas a pintura, mas a escultura, a arquitetura, entre outras formas e objetos artísticos.

Há, portanto, um processo de ruptura da concepção até então difundida e, corroborando essas discussões, em alguma medida, Clüver (2017) “reconsidera” a *écfrase*, propondo que as diferentes mídias

fossem consideradas passíveis da manifestação do recurso da éfrase; ou, em outras palavras, para ele, a éfrase faria parte dos processos de relações entre diferentes mídias e comporia os recursos possíveis de comparecimento nas dinâmicas de composição intermediática. Ainda, o intuito de Clüver é questionar o que Heffernan (1993) propôs para o entendimento da éfrase, considerando o fato de que o objeto artístico representado deveria ser recuperável no mundo natural. Contra essa leitura é que Clüver explica: “minha proposta dizia: ‘Ekphrasis é a representação verbal de um texto real ou fictício composto em um sistema de signos não-verbais’”²(CLÜVER, 2017, p. 32, tradução nossa), recuperando palavras em um trabalho anterior de sua autoria.

Essa conceituação é importante para o avanço das leituras da éfrase com o que temos estabelecido hoje, uma vez que considera os fenômenos imaginativos como possibilidade de manifestações do recurso. Assim, nem toda construção efrástica necessita ter um correspondente na realidade. Ao fim desse trabalho, Clüver “re-organiza” o conceito e propõe que a éfrase “verbaliza a percepção de um espectador real ou fictício, ou suas reações a determinadas características de configurações visuais não cinéticas”³ (CLÜVER, 2017, p. 41, tradução nossa). É esse ponto que propomos refletir logo adiante.

Em “Ekphrasis and adaptation”, Clüver (2017a, p. 4, tradução nossa) retoma essa sua conceituação e assevera: a “*ekphrasis é a representação verbal de configurações reais ou fictícias compostas em um meio visual não cinético*”⁴. Portanto, para o autor, as manifestações da éfrase podem comparecer em quaisquer materialidades, excetuando-se apenas as mídias (ou os meios) cinéticos. Em função dessa conceituação, Clüver (2017a) discorre sobre cada ponto do conceito, cujos argumentos operam em favor da consolidação e de demonstrar a pertinência dessa delimitação. Não nos atentaremos a todos os argumentos, visto que se dedicam a explicar vocábulos como “representação”, “representação verbal”, entre outros termos de que se compõe o conceito, e isso desviaria o foco do trabalho, estendendo-se a outras observações.

Chamamos atenção ao que se refere ao uso do “não cinético”, pois, segundo Clüver (2017a, p. 4, tradução nossa), “não cinético exclui configurações em mídias (geralmente performativa e plurimedial) como o filme e a televisão. Isso não exclui esculturas móveis ou montagens com elementos móveis”⁵. Nesse sentido, refletimos que, se compreendida sob outras óticas, a éfrase poderia ser passível de

² No original: “My proposal read: ‘Ekphrasis is the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system’”(CLÜVER, 2017, p. 32, grifos do autor).

³ No original: “verbalizes a real or fictive viewer’s perceptions of, or reactions to, characteristic features of non-kinetic visual configurations (CLÜVER, 2017, p. 41).

⁴ No original: “*ekphrasis is the verbal representation of real or fictive configurations composed in a non-kinetic visual medium*” (CLÜVER, 2017a, p. 4, destaques do autor).

⁵ No original: “‘non-kinetic’ excludes configurations in (usually performative and plurimedial) media such as film and television. It does not exclude mobile sculptures or assemblages with mobile elements”(CLÜVER, 2017a, p. 4).

comparecer e compor mídias cinéticas, como o cinema e outras composições midiáticas televisivas. Por exemplo, se nos atentarmos às palavras de Hansen (2006, p. 87), teremos a leitura de que a éfrase pode ser entendida como “qualquer efeito visual”, por conta de passar hoje por um processo de desistorização. O autor explica ainda:

Da biologia à música, passando pela arqueologia, pela física, pela história literária, pela informática e por estudos culturais de gênero, o termo é usado fora dos seus usos retóricos antigos, significando “efeito sensorial”, “visualização”, “iconização”, “espetacularização”, “realidade virtual” e mais coisas. Interpretando seus usos na crítica de arte, Mitchell propôs que, na medida em que a história da arte é representação verbal da representação visual, a *ekphrasis* teria sido elevada a princípio disciplinar (HANSEN, 2006, p. 87).

Com base nessa reflexão de Hansen (2006), endossamos a possibilidade de compreender a éfrase incorporando mídias cinéticas por sua conceituação possibilitar hoje que se leia o conceito enquanto um “efeito de visualização”. Ainda, levando em conta o campo da intermedialidade que funde barreiras trans e multidisciplinares, na medida em que possibilita relacionar mídias de diferentes campos, ou então, como quer Elleström (2017), que a intermedialidade considere produções artísticas e não artísticas, relacionando nas adaptações mídias arquetípicas e não arquetípicas, é possível defender e argumentar em função de éfrase enquanto *representação verbo-visual de uma representação verbo-voco-visual*. Não queremos, com isso, invalidar ou julgar errônea a concepção defendida por Clüver (2017, 2017a); o que propomos é que, sob essa ótica - a compreensão da éfrase enquanto *representação verbal ou visual de uma representação verbo-voco-visual* -, as mídias cinéticas sejam passíveis de incorporação do recurso da éfrase.

Portanto, considerando esses (des)encontros teórico-conceituais, aliás, reverberando as perspectivas rizomáticas amparadas pelos estudos da intermedialidade, discorreremos alguns pontos preponderantes na aproximação dos campos investigativos da adaptação e da éfrase, na tentativa de ampliar os exercícios investigativos, para a inclusão da arte cinética, aqui especificamente o cinema, com base em leituras de Elleström (2014; 2017), Hutcheon (2013) e Bugno-Narecka e Vieira (2020).

Elleström (2014) problematiza o campo de pesquisas dedicadas às transferências de características da mídia afirmando que a maioria dos estudos foca em áreas delimitadas, não sendo adequadamente relacionadas, citando como exemplo a éfrase e a adaptação. Em publicação posterior, Elleström (2017) reafirma sua defesa de que os estudos da adaptação, bem como todos os ramos que envolvem a interação entre múltiplas mídias, deveriam ser colocados em uma perspectiva mais ampla dos estudos sobre a intermedialidade: “em vez de inventar seus próprios termos, os estudos de adaptação deveriam adequar-se à terminologia da intermedialidade para suas noções e fenômenos em geral” (ELLESTRÖM, 2017, p. 177).

Isso porque, como justifica o teórico, estenderiam-se as reflexões e compreensões das propriedades midiáticas nas relações entre mídias, além das interpretações e dos problemas de pesquisa. Sobre a maior parte das pesquisas calcadas no ramo das interações entre as mídias, Elleström (2017) reflete que

Curiosamente, nem sempre a pesquisa em intermedialidade (incluindo aquelas tantas que não se referem a si mesmas como intermediais) é capaz de ampliar as suas perspectivas. A maioria dos estudos de ilustração é realizada unicamente a partir de seu próprio contexto, e a maioria dos estudos de écfrase refere-se principalmente a outros estudos de écfrase e estão contentes em manter delimitada a área de seu objeto de estudo (ELLESTRÖM, 2017, p. 176).

Reside nessas averiguações a aspiração por pesquisas que sejam parte dos estudos da intermedialidade como área mais ampla, na apropriação de noções e terminologias em comum, e procurem perpassar seus próprios nichos em espécies de lugares-comuns. Nesse sentido, se as características de uma mídia permitem uma representação correspondente em outras mídias, como acreditamos ser o caso da adaptação e também da écfrase, sugere-se uma ponte para discussões profícuas que cruzam fronteiras midiáticas.

Diante da percepção de que as configurações da mídia podem ser transferidas para outras mídias, mediante combinações e interações, Elleström (2014) discute uma noção dicotômica entre transferência (*transfer*), ou *representação de mídia*, e transformação (*transformation*), ou *transmídiação*. Por uma perspectiva analítica, não taxonômica, a transferência indicaria a presença de características identificáveis apenas realocadas em outra mídia (sem alterações), enquanto a transformação designaria uma transferência entre mídias marcada por modificações, uma transferência metamorfoseada.

Desenvolvendo a compreensão desses processos, no primeiro, na transferência ou representação de mídia, usa-se o termo *representação* em seu sentido mais amplo, como a essência da significação, de modo que “produtos de mídia podem significar ou representar quase tudo” (ELLESTRÖM, 2017, p. 184). As representações podem ocorrer de modo simples, quando um filme, por exemplo, cita palavras de um romance ou de um poema, ou então ilustra uma pintura; ou de modo complexo, através de “representações multifacetadas”, que vão além de simples citações ou alusões, na qual a écfrase se apresenta. No segundo, entende-se a mídiação como a materialização em um meio técnico para evidenciar algum conteúdo midiático, sendo *transmídiação* esse processo de mídiação por uma segunda vez por outro meio técnico. Desse modo, as *características das mídias*, os traços que compõem a forma e o conteúdo das mídias, podem ser transferíveis entre distintas mídias, denotando-as como transmediais.

As transferências entre mídias, portanto, podem ser entendidas ou como transmídiação: representações transformadas de características de certas mídias por outra mídia; ou como representação de mídia: uma outra mídia torna-se representada. A adaptação, contudo, nas palavras de Elleström (2017,

p. 194-195), “nunca é definida em termos de representação das mídias [como é a écfrase], ainda que possa ser combinada com as representações simples ou complexas das mídias”. Apesar do autor reconhecer que, na prática, esses dois processos se sobrepõem, insiste-se em separá-los teoricamente, por indicar “duas formas diferentes de transferência de características de mídias entre diferentes mídias” (ELLESTRÖM, 2017, p. 204).

Na prática, sendo assim, a adaptação e a écfrase podem produzir processos semelhantes, mas na teoria suas terminologias são tratadas por processos diferentes, instaurando-se a dicotomia transmediação-representação, para a qual dedicamos um ponto de inflexão: essa dialética pode converter-se, considerando adaptação e écfrase como processos similares, em uma confluência teórica? Em nossa leitura, a visão da écfrase como diferente da adaptação, por conta desses princípios, pode ser ressignificada, uma vez que a écfrase em seu exercício imaginativo, ou seja, sem a obrigatoriedade de comportar um objeto recuperável na realidade, não necessariamente se relaciona com seu objeto sem lhe acrescentar, em outras palavras, não apenas “transfere”, de maneira que as referências nem sempre serão facilmente recuperáveis em primeiras leituras, por isso, entendemos que o conceito pode ser compreendido também em um lugar de transmediação, na medida em que opera tanto com a transferência como a transformação no processo de relacionar diferentes mídias.

Buscamos em Hutcheon (2013) a compreensão do fenômeno da adaptação, quando é descrita em dupla natureza: enquanto produto e enquanto processo. Para Hutcheon (2013), adaptação vista como produto é “uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular” (p. 29), uma transposição de uma mídia recontada por uma perspectiva distinta, dentro de uma mesma mídia ou para além dela. Enquanto processo, a adaptação se divide em dois momentos: o processo de criação, que “envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação” (p. 29); e o processo de recepção, pelo qual “experenciamos as adaptações (enquanto adaptações) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (p. 30), em um engajamento intertextual, diríamos aqui intermediário.

Nessa esteira, em estudo recente, Bugno-Narecka e Vieira (2020), retomando as perspectivas de Hutcheon, consideram a écfrase como “um procedimento paralelo à adaptação no sentido de que ambos podem ser entendidos como produto e como processo” (p. 3, tradução nossa)⁶. As autoras buscam compreender a maneira pela qual os processos de transformação de mídia de um romance para um filme se utilizam de excertos ecfásticos, transformando-os em “algo narrativo e materialmente diferente” (p. 3, tradução nossa)⁷.

⁶ No original: “a parallel procedure to adaptation in the sense that both can be understood as a product and a process” (BUGNO-NAREKA E VIEIRA, 2020, p. 3).

⁷ No original: “something narratively and materially different” (BUGNO-NAREKA E VIEIRA, 2020, p. 3).

Por um lado, amplia-se a visão de éfrase restrita de *representação verbal de representações não-verbais*, na ilustração de uma análise de trechos efrásticos transpostos do romance para o filme, processo de transmediação chamado por Elleström (2017) de adaptação arquetípica (vetor romance->filme), uma prática comparativa frequentemente realizada nos estudos da adaptação. Por outro lado, a leitura das autoras ainda comporta uma dimensão que privilegia o texto verbal como possibilidade de manifestação da éfrase, uma vez que no trabalho de análise consideram como efrásticos os fragmentos do romance que, ao serem transmediados no cinema, não são considerados éfrase, mas sim materialização da descrição em forma de imagem.

Em nossa leitura, essa visão, ainda que já indique uma possibilidade de leitura da éfrase em operando e produzindo sentidos na mídia cinética, acaba por privilegiar a forma, pois é considerado efrástico seu exercício na mídia de partida (o livro), mas, quando incorpora uma mídia de destino (o filme), é apenas uma fonte de “inspiração” para a produção da imagem (um segundo produto). Nesse sentido, ainda se nota que prevalece a noção de éfrase enquanto representação verbal, na medida em que a presença do fragmento descritivo no romance não é considerada éfrase no filme, mas uma imagem produto da éfrase que pertence ao texto literário.

Tais idiossincrasias é que motivam nosso exercício de reflexão neste trabalho e a proposição do que chamamos de *adaptação efrástica*, uma vez que, ainda que não abandonando-se o produto de partida e o de destino, nos dedicamos ao como o processo de adaptação leva em conta o recurso da éfrase em função da transmediação, a partir da qual são possibilitados os mais diversos efeitos de sentidos. Assim, a fim de tornar mais visualizável a nossa proposição, apresentamos um exemplo retirado da obra fílmica *Filhos da esperança* (2006) apontando possibilidades de sentidos produzidos em mídias cinéticas quando do funcionamento da *adaptação efrástica*.

3 A ADAPTAÇÃO EFRÁSTICA: UMA PROPOSTA

Para a construção do conceito de *adaptação efrástica* partimos de uma noção de adaptação enquanto *processo* e da concepção de éfrase enquanto *processo de representação verbo-visual de uma representação verbo-voco-visual*, propondo o exercício de leitura de um exemplo do filme *Filhos da Esperança* (no original *Children of men*), filme lançado em 2006, dirigido pelo mexicano Alfonso Cuarón. O filme é uma transmediação do romance *The Children of Men* (1992), da escritora britânica P. D. James, uma adaptação arquetípica; contudo, deixamos de lado a prática habitual da comparação romance e filme, desprendendo-nos aqui da obra literária e atribuindo o foco na relação do cinema com a pintura.

Bem como a relação literatura-cinema, cinema e pintura são alvos frequentes de comparações em virtude das relações correspondentes entre ambas. Segundo Moser (2006) a interação cinema-pintura pode ser pensada ontologicamente:

Considerando-se que a pintura, enquanto arte visual, pode genealogicamente ser considerada como um ancestral do cinema, não é surpreendente que a referência à pintura, bem como sua inclusão, em filmes acompanhe toda a história do cinema. Na verdade, em seu dispositivo técnico de base, o filme é rigorosamente feito de um grande número de quadros fixos (*pictures*), cuja seqüência de 24 por segundo cria a ilusão de movimento (*moving pictures*) (MOSER, 2006, p. 54-55).

O “dispositivo técnico” do filme, a materialidade da mídia, opera com o elemento base a imagem, cujo registro resulta do papel criador da câmera, que produz uma seqüência de quadros, os *frames* por segundo (número de imagens que a câmera capta por segundo), criando a ilusão de movimento. O enquadramento, como aponta Martin (2013), é o primeiro aspecto criador da câmera e nele se constitui a composição do conteúdo da imagem, criando-se a partir disso aspectos complexos de construção composicional, como os planos, os ângulos, os movimentos da câmera e elementos, que também não são específicos do cinema, como o vestuário, a iluminação e o cenário.

O processo de enquadrar imagens possibilita a interação com a pintura, não somente nos filmes sobre a pintura ou sobre pintores, como indica Moser (2006), como também na captação de uma construção pictural, pelas lentes da câmera. O autor chama de *écfrase filmica* o ato de “imobilizar o filme, de modo descritivo, em um quadro” (MOSER, 2006, p. 56), no entanto, parte para uma análise tendo como base o conceito de remediação, de Bolter e Grusin, noção que não entraremos aqui, pois, como aponta Rajewsky (2012) e Elleström (2014), torna-se particularmente vaga, envolvendo uma gama de relações em um sentido mais geral dos estudos da intermedialidade.

Nossa intenção, ao propor o termo *adaptação efrástica*, é delineada pela relação adaptação e *écfrase*, mesmo assim, não o tornamos exclusivo de uma mídia ou outra (como acontece com o conceito tradicional da *écfrase*), mas o refinamos a um determinado *processo*. Nesse sentido, pensamos que a *écfrase* ou a *adaptação efrástica* propõe não uma “imobilização”, como indica Moser (2006), mas, ao contrário, quando há o aparecimento da pintura, o caráter de estaticidade é tomado pela ideia de movimentação; na cena, a imagem pictórica por meio da adaptação efrástica adquire movimento. Esse movimento, em alguma medida, pode ser relacionado com a concepção de *écfrase* passeadora ou excursionista proposta por Louvel (2012), que é entendida com um dispositivo pelo qual a personagem vagueia pelo quadro de pintura. No cinema, entendemos que esse passeio, ou esse vagar, pode ser entendido como o próprio processo de dinamização da pintura, tornando-se o pictural um “quadro vivo”. Nesse caso, por exemplo,

a atriz/o ator personagem é quem torna possível representar, juntamente com o enquadramento e ângulo da câmera, o personagem pictórico ou iconográfico, tornando-o “vivo”.

Levando em conta esses aspectos no que diz respeito aos processos de constituição da *adaptação ecfástica* na materialidade da mídia cinética, ao explorar o exemplo do filme *Filhos da Esperança*, consideramos as categorias de estruturas ecfásticas defendidas por Diniz e Santos (2011), sendo elas: a) apropriação de estilo artístico; b) processo de criação; c) análise crítica; d) narrativa; e) dialógica⁸. Tais categorias, ainda que tenham sido estabelecidas pelas autoras com atenção ao texto verbal, são aqui ressignificadas com o intuito de amparar a leitura dos procedimentos ecfásticos que compunham o processo de adaptação da pintura para o cinema.

Considerar as categorias de estruturas ecfásticas serve a este trabalho assim como é essencial considerar as subcategorias para o estudo da intermidialidade em textos literários (a transposição midiática, a combinação de mídias e as referências intermidiáticas) conforme propõe Rajewsky (2012), bem como em aspectos concernentes aos elementos constitutivos da linguagem cinematográfica (MARTIN, 2013), pois, em certo ponto, por lidarmos com composições multimidiáticas, é profícuo considerar também operadores de leitura que amparam o processo de constituição de cada mídia envolvida na relação intermidiática, das mais diversas formas, uma vez que na *adaptação ecfástica* leva-se em conta tanto a mídia de partida como a de chegada, interessando-nos os efeitos de sentidos gerados pelo processo de constituição.

Vemos, na seção que segue, essas discussões de maneira aplicada, o que permite melhor visualização e compreensão da *adaptação ecfástica* operando na mídia cinema. Para tanto, primeiramente faremos uma breve apresentação da diegese do filme, para, na sequência, refletir de maneira mais substancial sobre a presença da tela *O nascimento de Vênus*, de Botticelli, em uma das cenas, considerando as discussões teórico-metodológicas ensaiadas até aqui.

3. 1 FILHOS DA ESPERANÇA: UM EXEMPLO DE ADAPTAÇÃO ECFÁSTICA

Ambientada em um cenário pós-apocalíptico, a história do universo de *Filhos da Esperança/The Children of Men* retrata um mundo distópico em que a raça humana perde sua capacidade de reprodução. A súbita infertilidade criou um ambiente lúgubre, sem nenhuma esperança de futuro, fazendo com que a sociedade, em geral, enfrente problemas como a depressão, a busca por eutanásia, a obsessão pelo funcionamento de seu corpo e a tentativa de prolongamento da vida ao máximo, além de questões sócio-

⁸ As categorias das estruturas ecfásticas são discutidas no momento da análise.

políticas como o governo ditatorial e a tensão entre imigrantes refugiados para o espaço central da narrativa, a Grã-Bretanha.

A diegese parte da morte da pessoa mais jovem da terra, o último ser humano que nasceu (no romance com 25 anos e no filme com 18 anos), e acompanha o protagonista, Theodore Faron, um homem de 50 anos que, inicialmente, representa desesperança e apatia pela situação, dado o iminente fim da humanidade. Theo acaba se tornando o responsável por uma mulher refugiada chamada Kee que, inexplicavelmente, está grávida, assumindo a missão de ajudá-la a ter o bebê em segurança.

Ao longo do filme, há diversas referências picturais, como, por exemplo, a presença de peças de Picasso, Velázquez e Goya. E ainda que tenhamos essas várias manifestações da picturalidade midiáticas no meio cinético, elencamos a cena do momento em que Kee exhibe à Theo sua gravidez, para nos debruçarmos na análise:

Figura 1 – Adaptação efrástica do quadro *O nascimento de Vênus*.



Fonte: Filhos da Esperança (*Children of Men*), Alfonso Cuarón (2006)

Figura 2 – Quadro *O nascimento de Vênus*.



Fonte: Sandro Botticelli, 1482-1485 (reprodução)

Organizamos, à vista disso, nosso exercício de leitura a partir das categorias de estruturas efrásticas defendidas por Diniz e Santos (2011), aqui separadas, contudo, não alheias umas às outras

quando em funcionamento. A primeira delas, denominada apropriação de estilo artístico, refere-se, como indica prontamente sua nomenclatura, à utilização de características estilísticas e estéticas de outra estrutura midiática. Nesse sentido, retomamos a discussão a respeito da relação ontológica entre cinema e pintura, na qual o cinema apropria-se do estilo e da estética pictural na medida em que “emoldura” imagens em movimento.

Na figura 1 percebemos como *adaptação efrástica* do quadro *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli (figura 2), a cena em que a personagem Kee representa Vênus, deusa da beleza e do amor, transferindo suas marcantes características da nudez e do gesto pudico, tapando seus seios com a mão esquerda e seu órgão genital com a direita, ambas posicionadas como figuras centrais. Essa representação é transmidiada, pela qual nota-se algumas diferenças: na pintura, a luminosidade ressalta a beleza clássica, uma Vênus de pele branca e cabelos longos e claros, construída ao que parece ser puro mármore, imitando a escultura em que foi baseada, representando a beleza e a perfeição do corpo, apesar de ser um corpo retratado com traços humanos, no qual apontam-se também alguns defeitos, como o comprimento do braço e pescoço mais longos, desproporcionais ao restante. Indica, assim, a dualidade entre a perfeição divina e o humano; na representação cinética, Kee tem a pele negra e cabelos curtos e escuros, e exhibe a saliente barriga de grávida (que ao decorrer da narrativa sabemos ser de oito meses de gestação).

Além do mais, enquanto a Vênus de Botticelli encontra-se à beira-mar, rodeada de referências mitológicas, como, à direita, Flora, deusa das flores e da primavera, simbolizando o renascimento e a renovação, e à esquerda, Zéfiro, deus do vento oeste, entrelaçado por sua esposa Clóris, ambos soprando Vênus em direção ao continente, além de posicionar-se como a pérola de uma concha, elemento que evoca a fecundidade das águas, onde ela se forma, assemelhando-se ao órgão genital feminino e ligando-se ao mito de seu nascimento (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019); Kee está em um celeiro, rodeada por vacas leiteiras, que acompanham suas ordenhadeiras, contudo mantendo a simbologia do renascimento e da fertilidade, uma vez que a vaca é o animal que representa a manifestação da deusa Hathor, popular no Antigo Egito, deusa descrita por sua cabeça e orelhas de vaca, simbolizando “a fertilidade, a riqueza, a renovação, a Mãe, a mãe celeste do sol” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 926).

Vênus e o ciclo venusiano, segundo Chevalier e Gheerbrant (2019), simbolizam a morte e o renascimento, o que compõe toda a significação da transmediação de sua figura por meio da personagem Kee, na adaptação fílmica. Seu nome, em inglês, possui a mesma pronúncia de “key”, que significa chave, tornando a personagem o símbolo da salvação da humanidade, por isso “a chave”. Distanciando-se da considerada beleza clássica, ressignifica-se, pela adaptação, mais que a beleza e o papel da mulher, mas da mulher negra e refugiada.

A personagem Kee, portanto, apropria-se do estilo da pintura, pelo gesto, pela posição e pela simbologia que carrega Vênus, da fecundidade e do renascimento, representando-a e transmediando-a, processos pelos quais identificamos a manifestação de uma *adaptação efrástica*. Kee, aludindo ao termo de Rajewsky (2012), está caracterizada “como se” fosse a Vênus de Botticelli, numa espécie de imitação aos elementos da pintura, evocando ao espectador a experiência estética do contato com a mídia referenciada. Da mesma forma, esse “como se” é elemento essencial à éfrase, conforme Hansen (2006), pois reforça sua sugestão de similitude, acentuando o caráter e a dimensão efrástica da peça. A câmera, de acordo com os pressupostos de Martin (2013), longe de ser passiva, opera ativamente na construção dos níveis narrativos da linguagem cinematográfica, aliada a outros recursos, e funciona como o “olho do espectador ou do herói do filme” (p. 32), tornando-se responsável pelo enquadramento da cena e da experiência estética no espectador.

Ao papel da câmera, alia-se discussões referentes à categoria de estrutura do processo de criação, ao propor-se a descrição das etapas de criação do quadro/da cena pictural, no caso, dentro da tela do filme. Como a obra fílmica constitui-se de imagens em movimento, o processo criativo da *adaptação efrástica* de *O nascimento de Vênus* está, por conseguinte, em movimento. Infelizmente não há como captar a movimentação aqui, contudo, procuramos descrevê-la detalhadamente considerando os enquadramentos, os planos e os movimentos da câmera, de acordo com Martin (2013).

Dentro do celeiro, a câmera acompanha o caminhar de Theo, que se dirige até ali sob o chamado de Kee, enquadrado por um *plano geral*, um plano mais aberto que mostra a ambientação do espaço, a composição da cena e os elementos ao redor, juntamente a um movimento panorâmico, até o posicionar-se dele em aparentes três metros de distância de Kee. Ela está vestida por uma camisa amarela/dourada comprida e larga, rodeada pelas vacas, ao mesmo tempo em que tece um comentário sobre o animal. Tanto o amarelo como o dourado possuem simbologias que contribuem sentidos à cena, pois, conforme Chevalier e Gheerbrant (2019), ambas são variações de tom de uma mesma cor e indicam, em uma primeira dimensão, a cor da terra fértil; porém, quando confrontada à cor branca, amarelo e dourado são símbolos de presença da morte. Assim, a cor amarela é também “anunciadora do declínio, da velhice, da aproximação com a morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 40). Na cena, sabemos posteriormente, que a vida da personagem está em perigo, e ela própria verbaliza sentir medo. Assim, em alguma medida, o tom do amarelo pode simbolizar a manifestação da angústia e o sentimento de medo que toma a cena e reforça, portanto, a expressão facial de Kee.

No diálogo entre ambos, o *plano americano*, um plano mais fechado, que enquadra as personagens a partir do joelho e oferece maior proximidade e intimidade com o espectador, acompanhando, além disso, o teor da conversa, que se torna mais íntima, pelo pedido de ajuda de Kee. A jovem pede a Theo que a leve ao encontro do barco *Tomorrow*, que supostamente a ajudaria por ser refugiada. Theo, ao

esquivar-se do pedido, sem compreender o porquê da importância de seu envolvimento, Kee retira sua camisa de modo a exibir sua gravidez. A câmera a enquadra, nesse momento, de costas, em primeiro plano, ao passo em que Theo, mais ao fundo, reage surpreso ao vê-la grávida, uma vez passados dezoito anos sem nascimentos. Podemos notar Kee, de costas, inclinando levemente sua cabeça para baixo, um movimento, ao que parece, consciente e intencional para sua posição de mãos, retratando assim a Vênus da pintura de Botticelli.

Após esse movimento sutil, corta-se para um *plano médio*, que aproxima a personagem em um enquadramento acima do peito, da reação de Theo, seguido, novamente com um corte, de um enquadramento que parte de baixo, das vacas, e chega em um plano americano de Kee, que expressa verbalmente o medo e o clama por ajuda. Corta-se para Theo, ainda incrédulo, e, finalmente, corta-se para o plano geral de Kee rodeada pelas vacas correspondente à figura 1. A relação de cortes, planos e enquadramentos revela o processo de criação da *adaptação efrástica*, no qual envolve um registro subjetivo, de intimidade e aproximação com os planos americanos, e de revelações e retratações simbólicas do ambiente e do espaço em planos gerais, processo pelo qual percebemos a composição pictórica de Vênus e da simbologia do renascimento e da fecundidade, que pode ser vista como uma adaptação de Botticelli.

No que concerne à categoria da estrutura análise crítica, entende-se que ela se apresenta sob forma de uma observação ou análise crítica do trabalho do artista, revelando ter certo conhecimento do estilo e conteúdo do quadro (DINIZ; SANTOS, 2011). Essa concepção, se considerada a mídia cinética, comparece por meio de outros mecanismos, como é o caso das movimentações da câmera, que indicam escolhas estéticas anteriores à produção da cena, por isso compreende uma das etapas do processo de constituição da *adaptação efrástica*, levando em conta a elaboração das escolhas que se manifestam, posteriormente, na cena.

Nesse sentido, o que se põe visualmente diante dos olhos do espectador é a manifestação de uma observação crítica que se materializa no plano visual. A partir disso, em função de determinada crítica, a narrativa é que apresenta os posicionamentos. Assim, no exemplo em foco, como vimos anteriormente, a relação com a Vênus de Botticelli não é tomada como mera referência ou ato de presentificação, mas comparece como mecanismo de transmidiação por meio da *adaptação efrástica*.

Nessa mesma via, as categorias de estrutura narrativa e dialógica estão diretamente relacionadas às críticas que se pretendem com a adaptação, a partir da éfrase. A primeira, por não se preocupar exclusivamente em descrever a pintura, pois a toma como ponto de partida para lembrar fatos biográficos ou recriar histórias. Na cena em foco, a narrativização cinética da pintura renascentista recria, em alguma medida, a história da tela inserindo-a em um novo plano temporal. É por esse motivo também que pode se notar a categoria da estrutura dialógica, na medida em que “estabelece uma conversa com a figura retratada visualmente e ainda a desafia, gerando, com isso, certa tensão” (DINIZ; SANTOS, 2011,

p. 157). Assim, observa-se que ao diálogo (sob a estrutura dialógica) estabelecido entre a cena do filme e a pintura é atribuída certa tensão, manifestada por meio da narrativização (sob a estrutura narrativa), que resulta na intenção da análise crítica.

Observa-se na figura 1, como também já sinalizado, um dos pontos de crítica na escolha da personagem do filme que, diferente da personagem iconográfica da pintura, tem pele negra. Tomando uma leitura do ponto de vista ideológico da escolha, apresentar em forma de *adaptação efrástica* a representação visual da pintura com uma atriz negra indica já uma perspectiva crítica em relação ao ideal de beleza que era difundido no Renascimento e que, a seu modo, Botticelli já buscou desconstruir. E ainda que o pintor buscasse registrar alguns traços de “imperfeição”, a pele clara, os cabelos loiros e o corpo magro ainda são marcas de um ideal que não representava em totalidade traços de todos os corpos femininos.

Nesse viés ainda, observamos que a crítica no filme dialoga com outros grupos, para além da comunidade negra, pois a personagem também representa grupos como o dos refugiados e os imigrantes, relegados à margem daquela sociedade. Ainda, considerando a diegese do filme, a gravidez da personagem gera diversos enigmas, pois está grávida e não se tem, no plano do discurso, a informação de quem seria o pai. Em determinado momento, a personagem, ao ser questionada sobre o pai do filho, ironiza dizendo ser virgem, momento em que observamos o recurso da ironia operando também como componente de constituição da crítica feita na representação do ideal feminino, uma vez que um filho “antes de um casamento”, seguindo preceitos cristãos é um pecado. Após dizer isso, responde ao personagem Theo, em tom pesaroso, que não sabia sequer o nome de todos “aqueles homens”. Não há uma grande ênfase nessa cena, contudo, se observarmos o que o silêncio sugere, pode-se refletir sobre a possibilidade dessa jovem negra estar grávida em decorrência de um abuso coletivo.

Somando-se sentidos a isso, na cena analisada aqui, a justaposição da mulher negra grávida às vacas de leite é bastante profícua em termos de significação, uma vez que exploração do animal, como é o caso das vacas, é um tema bastante recorrente nos assuntos contemporâneos sobre libertação animal. As vacas, por exemplo, sofrem abusos recorrentes, ao passarem por inseminação artificial para poder ter filhotes seguidas vezes, sem respeitar o ciclo natural da reprodução da espécie, com o objetivo de produzir leite o ano todo. Essa exploração do animal de sexo feminino é sugestiva se relacionarmos à passagem que é posterior à cena analisada, mas que mencionamos anteriormente. Sugere-se, portanto, a dualidade humano-animal, como diferentes maneiras de representação da exploração.

Nesse sentido, a *adaptação efrástica*, na mesma medida em que opera com transmediação de um meio de representação pictural para um meio cinético, coloca em debate discussões que mobilizam concepções de gênero, de consumo e de relações sociais mais amplas. Assim, a narrativa como uma peça efrástica, ao adaptar, insere a éfrase em um outro cronotopo, na mesma medida que não abandona o

diálogo, de modo a manter as referências intermediáticas, levando em conta a importância do trabalho do leitor para a composição (no ato da leitura e/ou da observação) do processo de adaptação. Isso também se relaciona com os modos de engajamento, conforme Hutcheon (2013), pois é o reconhecimento dos traços de adaptação e da éfrase quem vão possibilitar a leitura da relação intermediática como uma *adaptação efrástica*.

4 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES NÃO-FINAIS

Propomos, com este trabalho, refletir sobre as possibilidades de compreensão da éfrase como um fenômeno transmidiático passível de incorporar composições midiáticas cinéticas, sugerindo, para isso, o conceito de *adaptação efrástica*. Com o intuito de tornar mais didático e para fins de sistematização, topicalizamos as principais considerações em relação à proposta, a saber:

- a concepção de éfrase adotada para compreender a possibilidade de incorporação das mídias cinéticas é a de *representação verbo-visual de uma representação verbo-voco-visual*;
- o termo *adaptação efrástica* garante uma certa abrangência em relação aos termos e respectivas delimitações propostas por Clüver (2017; 2017a) e Bugno-Narecka e Vieira (2020), pressupondo, conseqüentemente, uma não exclusão de uma ou outra mídia;
- a *adaptação efrástica* pressupõe o processo de adaptação valendo-se da éfrase enquanto recurso e não como gênero;
- a compreensão da éfrase presente em mídias não cinéticas se ancora na concepção dessa enquanto representação verbo-visual, e não apenas verbal;
- a leitura dos sentidos produzidos no processo de *adaptação efrástica* leva em conta tanto a éfrase na mídia de partida, quanto na mídia de chegada;
- as categorias de estruturas efrásticas, assim como os operadores de leitura essenciais a cada uma das mídias envolvidas no processo, devem ser levadas em conta no processo de constituição da *adaptação efrástica*;
- inserida no campo da intermedialidade, a *adaptação efrástica* pressupõe a união tanto dos processos de representação quanto os de transmediação, tratados separadamente por Elleström (2014; 2017);
- ainda que não analisadas aqui, entende-se como “não-finais” essas considerações, por considerar que a proposta abre lugar às possibilidades de incorporação da éfrase em mídias cinéticas também em relação a outras artes, como a escultura, a música, entre outros.

5 REFERÊNCIAS

- BUGNO-NARECKA, Dominika; VIEIRA, Mirian de Paiva. Unveiling *Ekphrasis* on the Screen. *VIS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UnB*, v. 19, n. 2, p. 48-69, 2020.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 33ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.
- CLÜVER, Claus. A new look at an old topic: ekphrasis revisited. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 30-44, jan./abr. 2017.
- CLÜVER, Claus. Ekphrasis and Adaptation. In: LEITCH, Thomas (ed.). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. New York: Oxford University Press, 2017a.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira; SANTOS, Ariane Souza. Imagens em palavras: as cinco formas efrásticas nos poemas de Shawna Lemay. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 149-159, 2011.
- ELLESTRÖM, Lars. *Media Transformation: The transfer of media characteristics among media*. UK: Palgrave Macmillan, 2014.
- ELLESTRÖM, Lars. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Ana Cláudia Munari Domingos, Ana Paula Klauck, Glória Maria Guiné de Melo (orgs.). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.
- FILHOS da Esperança (*Children Of Men*). Direção: Alfonso Cuarón. EUA: Universal Pictures, 2006.
- GARCIA, Gismara Rosane. *Frames literários. A Ekphrasis n'O Conquistador*. 2008; 199 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista Júlia de Mesquita Filho, Araraquara, 2008.
- HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, São Paulo, n. 71, p. 85-105, 2006.
- HEFFERNAN, James A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University Chicago Press, 1993.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. André Cechinel (trad.) 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2013.
- LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. Márcia Arbex (trad.). In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 47-69.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Paulo Neves (trad.). São Paulo: Brasiliense, 2013.
- MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria*, p. 42-65, jul./dez. 2006.
- RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação”: Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

RODOLPHO, Melina. *Écfrase e evidência nas letras latinas*: doutrina e práxis. São Paulo: Humanitas, 2012.

VIEIRA, Mirian de Paiva. *Dimensões da écfrase*: a presença da pintura e da arquitetura em romances de artista. 2016. 216 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

VIEIRA, Mirian de Paiva. Écfrase: de recurso retórico na antiguidade a fenômeno midiático na contemporaneidade. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 45-57, 2017.

Title

Ekphrastic adaptation: about the presence of painting in cinema.

Abstract

The main purpose of this work is to reflect about the relationship that is established between adaptation and ekphrasis in the field of the intermediality studies, proposing to coin the term *ekphrastic adaptation* and reflect about the possible effects of sense. At the first moment, we seek to reflect about the conceptualization of ekphrasis defended by Clüver (2017; 2017a), which excludes kinetic media collating it with the Elleström (2014; 2017) discussions about the ekphrasis and adaptation and the potentials of representation and transmediation; Bugno-Narecka and Vieira (2020), indicate the possibility of reading in relating with ekphrasis and cinema. In the second moment, we propose the understanding of ekphrasis as *verb-visual representation of verb-voco-visual*, anchored above all the Hansen (2006) discussions, for later to defend what we denominated *ekphrastic adaptation*. Therefore, we analysed the interaction of the ekphrasis adaptation from an example of the film work *The Children of Men* (2006), focussed on the adaptation process that is worth the ekphrasis resource. We justify this research by the necessity of teoric references as much for the adaptation so the ekphrasis, exposing an open relationship of the study for both. In summary, we figure out that the ekphrasis when understood while a *verbal or visual* representation can incorporated kinetic media, such as the cinema, making use of a process of the *ekphrastic adaptation* whose produced sense of is considered as much for the final media so the initial media as a constituent in a group of adaptation procedure.

Keywords

Ekphrastic adaptation; Intermediality; Cinema.

Recebido em: 11/07/2021.

Aceito em: 24/08/2021.