



# Adaptação e Intermidialidade em *Filhos da Esperança*: considerações sobre a narrativa transmidiática<sup>1</sup>

Vanessa Luiza de Wallau <sup>2</sup>

---

## RESUMO:

Este estudo tem por objetivo analisar a adaptação cinematográfica *Filhos da esperança* (2006), de modo a destacar algumas das relações intermidiáticas diante das mídias literatura, cinema e pintura, identificando as funções de uma narrativa transmidiática, estabelecida por meio dessas conexões na construção estética e de significação da obra fílmica. Para o desenvolvimento das ações embasou-se teórico-metodologicamente nas acepções dos estudos sobre intermidialidade, de acordo com Lars Elleström (2017), Irina Rajewsky (2012) e Claus Clüver (2011), bem como sua relação aberta aos referenciais dos estudos do cinema, conforme André Gaudreault e François Jost (2009) e Ismail Xavier (2005).

---

## PALAVRAS-CHAVE:

Intermidialidade;  
Transmídiação;  
Literatura; Cinema;  
Pintura.

---

<sup>1</sup> As presentes discussões implicam um acréscimo ao trabalho intitulado “Uma análise intermidiática da adaptação cinematográfica *Filhos da Esperança*: Diálogos entre Literatura, Cinema e Pintura”, publicado nos anais do evento XIV Seminário Nacional de Literatura, História e Memória e V Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano, promovido pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (2020).

<sup>2</sup> Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste). Mestra em Letras pela Unioeste. E-mail: vanessadewallau@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2999-7073>.

## 1 Considerações iniciais

Este estudo objetiva discutir a aproximação conceitual entre os estudos da adaptação e os da intermedialidade, especificamente diante dos termos “transmidialidade” e “narrativa transmidiática” como definição de adaptação, conforme Lars Elleström, em “Adaptação e Intermedialidade” (2017). Propõe-se, partindo desse panorama, analisar a adaptação cinematográfica *Filhos da esperança* (2006) (do inglês *Children of Men*), do diretor mexicano Alfonso Cuarón, obra que teve como base o romance da escritora britânica P. D. James, *The Children of Men* (1992), de modo a destacar as relações intermidiáticas entre as mídias literatura, cinema e pintura, identificando as funções estabelecidas por essas relações na construção estética e de significação da obra fílmica.

Ainda que a prática comparativa entre romances e suas respectivas adaptações ao cinema seja um alvo constante de pesquisas, pretende-se, aqui, ir além dessa relação, percebendo o modo pelo qual o filme interage com outras mídias, em específico a pintura. A finalidade é perceber que a adaptação não será dependente de sua relação com o texto literário, a obra “original”, mas dispõe de um potencial criativo capaz de intensificar sua construção de sentido a partir de outras relações e outras mídias.

As reflexões estão organizadas de modo a contemplar, em um primeiro momento, uma breve introdução teórica acerca dos estudos da intermedialidade, para, em seguida, discutir a sua relação com a adaptação, como narrativa transmidiática. Posteriormente, insere-se a diegese do universo em que as obras se consolidam em uma perspectiva transmidiática, diante da análise das relações adaptativas e intermidiáticas entre as obras. Por fim, as considerações finais trazem as principais conclusões da análise, as quais buscaram contribuir aos estudos da intermedialidade e da adaptação.

## 2 Conjecturas teóricas: definições e delimitações

O termo “intermedialidade” foi cunhado em 1983 pelo alemão Aage A. Hanse-Löve, em analogia à teoria da intertextualidade, de Julia Kristeva, para designar as relações entre a literatura e outras artes. Apesar do termo “intermídia” ser mais antigo, usado por Samuel Taylor Coleridge, em 1812, e resgatado por Dick Higgins, em 1966, ele aparece com uma definição mais restrita, não configurando a intermedialidade como disciplina, já que não engloba a abrangência do fenômeno

como um todo<sup>3</sup>. A partir dos anos 1990, como aponta Rajewsky (2020), os debates sobre intermedialidade ganham grande difusão, proliferando-se nas mais diversas perspectivas, metodologias e objetivos de pesquisa. Esse termo “guarda-chuva”, como define a mesma autora, é essencialmente plural, podendo ser associado a diferentes áreas do conhecimento, a depender do percurso investigativo de cada teórico, e encontra consenso somente em seu sentido amplo: “Em termos gerais, e de acordo com o senso comum, ‘intermedialidade’ refere-se às relações entre mídias, às interações e interferências de cunho midiático” (RAJEWSKY, 2012, p. 52).

Nessa mesma dimensão múltipla, o termo mídia, como indica Wolf (2005), depara-se, também, com dificuldades conceituais, podendo suscitar vários significados, dependendo da perspectiva e do campo teórico. Clüver (2011), parte da definição de três estudiosos alemães, Bohn, Müller e Ruppert (1988), em relação à mídia como algo que transmite um signo, ou um conjunto de signos, para e entre seres humanos, através de transmissores apropriados. Mídia poderá se referir como comunicação, “como um processo dinâmico e interativo que envolve a produção e a recepção de signos por seres humanos como emissores e receptores” (CLÜVER, 2011, p. 9), mas, ainda, aos suportes físicos e técnicos utilizados na produção de um signo, os instrumentos usados para essa comunicação.

Elleström (2017) define mídia, também de modo amplo, como “o estágio intermediário da comunicação” (ELLESTRÖM, 2017, p. 17), sendo, portanto, ferramentas intermediárias utilizadas para a comunicação. Ainda, elas podem se referir aos produtos de mídia individuais e aos tipos de mídias, tornando-as essencialmente intermediárias pois “são compostas de vários recursos básicos e são especialmente entendidas em relação a outros tipos de mídia apenas, com os quais elas compartilham características básicas” (ELLESTRÖM, 2017, p. 201). Inclui-se, nessa definição, as mídias de comunicação em massa e as de comunicação mais pessoal, os dispositivos tecnológicos e os corpóreos, as utilizações com “fins práticos” ou “artísticos”, e assim por diante.

Como os termos intermedialidade e mídia implicam debates amplos e, por vezes, abstratos e confusos, constata-se o caráter heterogêneo das pesquisas da área como um fator intrínseco. Não se busca unificar a teoria, embora seja necessário utilizar-se de uma determinada perspectiva específica para o desenvolvimento de debates mais palpáveis.

De acordo com isso, o caminho seguido nesta pesquisa respalda-se em Rajewsky (2012), na utilização de uma visão direcionada com base nos Estudos

---

<sup>3</sup> HIGGINS, Dick. Intermídia. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. v. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012, p. 41-50.

Literários (mas não limitada a eles), na concepção de três subcategorias de práticas intermediárias: a intermedialidade como transposição midiática, a qual se refere ao processo de transformação de um determinado produto de mídia em outra; a intermedialidade como combinação de mídias, na qual uma mídia se constitui pela fusão de duas ou mais mídias; e intermedialidade como referências intermediárias, uma única mídia que cita outras mídias em sua materialidade. Essas subcategorias oferecem uma visão mais restrita de intermedialidade, embora as configurações midiáticas de uma produção não se limitem a necessariamente apenas uma categoria, podendo preencher até todas as três.

Considerando as supracitadas subcategorias de práticas intermediárias, pode-se considerar, de imediato, a adaptação como parte dos estudos da intermedialidade. Essa aproximação conceitual entre intermedialidade e adaptação é defendida por Elleström (2017), que estabelece uma relação de subordinação entre as áreas, a partir da consideração de que “a maioria das questões teóricas e práticas que estão intimamente ligadas à adaptação é parte da área acadêmica mais ampla da intermedialidade” (ELLESTRÖM, 2017, p. 199). Objetiva-se, por parte do autor, discutir as fronteiras teóricas da adaptação, que somente são vistas pelos estudiosos da área, para identificar questões pertinentes e intrinsecamente conectadas aos estudos da intermedialidade.

Como aponta Hattner (2010), a adaptação, por uma definição genérica, designa “operações de transformação de textos, entendidos, por um prisma pós-moderno, não só como materiais escritos, mas também como qualquer tentativa de representação em qualquer tipo de suporte” (HATTNER, 2011, p. 146). Ela se refere às transformações intersemióticas, de um determinado produto de mídia, o texto-fonte, para um novo produto de mídia, o texto-alvo; e às transformações intrasemióticas, entre texto-fonte e texto-alvo de uma mesma mídia.

Compreende-se, comumente, a adaptação como a versão cinematográfica de uma obra literária, uma vez que, desde o início da criação do cinema, observou-se sua capacidade de explorar recursos narrativos literários, à sua maneira, nutrindo o vínculo inevitável com a literatura e tornando frequente a prática de transformação de obras literárias em filmes. Por muito tempo, segundo Hattner (2013), essas relações entre literatura e cinema apoiaram-se no campo teórico das “teorias da adaptação”, um percurso investigativo que tem buscado ampliar as abordagens tradicionais, da tendência à argumentar sobre fidelidade ou originalidade diante da comparação do texto-fonte e texto-alvo, ou, ainda, da atribuição de um juízo de valor dentre as obras, priorizando a literatura em detrimento do cinema.

Apesar de que possivelmente ainda não superadas essas questões tradicionalistas, as últimas décadas, especialmente a partir dos anos 1970, permitiram

uma abertura das fronteiras, pode-se dizer assim, da literatura comparada e dos estudos da adaptação e motivaram uma instabilidade de conceitos e metodologias geradas, diante da grande diversidade da estética contemporânea. Essa redefinição das fronteiras possibilita uma ampliação, de maneira significativa, dos olhares para a adaptação, situando suas discussões nos estudos intermidiáticos.

Visando essa amplitude das possibilidades de pesquisas da área, Gaudreault e Marion (2012), em “Transescritura e Midiática Narrativa”, propõe uma análise da chamada midiática narrativa, o processo de criação e materialização de uma obra, movida por “intuições transdisciplinares” (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 109). Para a compreensão da perspectiva transdisciplinar, é preciso ter em mente a existência de distintos códigos pelos quais o criador se expressa, que habitam variadas linguagens, a depender da mídia escolhida.

Diante disso, segundo os autores, o trânsito de uma mídia para outra “necessariamente se confrontaria com uma série de obstáculos formadores e deformadores relacionados com o que poderíamos chamar de configuração intrínseca da nova mídia, visto que, provavelmente, cada assunto seria dotado de configuração própria.” (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 107). Cada mídia, portanto, é dotada de características específicas, o que leva o processo de adaptação a encontrar certa resistência, dado o conflito entre as diferenças semióticas da materialidade midiática, o meio de expressão escolhido.

Nesse sentido, define-se como características das mídias, com base em Elleström (2017), as configurações associadas à forma e ao conteúdo da mídia: “estruturas, histórias, ritmos, composições, contrastes, temas, motivos, personagens, ideias, eventos, humores e assim por diante” (ELLESTRÖM, 2017, p. 202), sendo essas características transmidiais, isto é, que podem ser representadas mais ou menos entre os mais variados tipos de mídia, moldando-se a depender de suas próprias possibilidades e especificidades.

Por esse ângulo, pode-se afirmar que uma adaptação cinematográfica não se refere a um filme sobre um romance, mas sim à utilização de traços do romance, como a história e os personagens, representados de uma maneira nova em outra mídia. Esse processo pode ser chamado, segundo Elleström (2017), de transmidiação: “a adaptação é, assim, uma espécie de transmidiação: uma mídia representa de novo, mas de forma diferente, algumas características que já foram representadas por outro tipo de mídia.” (ELLESTRÖM, 2017, p. 204). A construção da narrativa transmidiática abarca os vários trânsitos entre os meios de expressão, considerando os processos históricos e tecnológicos que geraram grande variedade na produção de narrativas, corroborando para a ampliação da construção de significações da visão humana e a utilização dos recursos de mídias.

Para o autor, há dois tipos de transformação de mídia: a transmídiação, uma “representação repetida (embora certamente não idêntica) de características de mídias por um outro tipo de mídia” (ELLESTRÖM, 2017, p. 203); e a representação de mídias, quando “uma mídia, que é algo que representa, torna-se representada” (ELLESTRÖM, 2017, p. 203). Na transmídiação, escolhem-se elementos para usá-los em uma nova mídia, de maneira nova, enquanto na representação de mídias, indica-se uma mídia partindo do ponto de vista, da materialidade, de outra mídia. A adaptação é tratada, portanto, como transmídiação, no entanto, não se torna uma ideia controversa tratá-la como representação de mídias, assim o faz Clüver (2017), em “Ekphrasis and Adaptation”, que discute a écfrase, a representação verbal de configurações de mídias não-verbais, como adaptação, conceito a ser discutido posteriormente.

Quanto ao uso do termo narrativa transmídia, segue a definição de Jenkins (2009):

**Narrativa transmídia:** histórias que se desenrolam em múltiplas plataformas de mídia, cada uma delas contribuindo de forma distinta para nossa compreensão do universo; uma abordagem mais integrada do desenvolvimento de uma franquia do que os modelos baseados em textos originais e produtos acessórios (JENKINS, 2009, p. 384).

Sendo assim, para o autor, a narrativa transmídia é aquela que se desenvolve em múltiplas mídias, cada qual utilizando uma abordagem distinta, mas que, de alguma forma, contribui para a significação do universo da obra. É a partir dessa intensificação no fluxo das obras que se dá a convergência de mídias, nome em que se apoia o livro *Cultura da Convergência*, convergência que ocorre na mente do consumidor. Cada mídia, dentro da narrativa transmídia, se desenvolve a partir de suas especificidades. Ela deve ser autônoma, para que não haja a necessidade de conhecer todas as obras envolvidas, mas é parte de um todo da denominada franquia, e promove a esse todo uma nova experiência de leitura. Como exemplo, Jenkins (2009) utiliza a franquia *Matrix*, por sua integração de vários textos que constituem a narrativa: filmes, *videogames*, HQs, animações.

Diferentemente da definição de Elleström (2017), no sentido de Jenkins (2009), não se pode afirmar que toda adaptação é uma narrativa transmidiática. A adaptação seria apenas o movimento de transformação da mídia-fonte para a mídia-alvo, enquanto a narrativa transmídia seria uma expansão da mídia original em múltiplas mídias, criando a franquia transmidiática, que necessariamente envolveria várias mídias.

A essa discussão, retoma-se as três subcategorias de análise da intermedialidade mencionadas anteriormente. A elas, Rajewsky (2020) acrescenta uma quarta categoria, a da transmidialidade:

Na categoria da transmidialidade, são classificados “fenômenos nômades” (*Wanderphänomene*), cuja forma de manifestação concreta é necessariamente uma forma específica a uma só mídia, mas que são observáveis *através das mídias* e, portanto, de maneira *transmidiática* (RAJEWSKY, 2020, p. 75, grifos da autora).

Como indica o prefixo trans (“movimento para além de, posição além de”<sup>4</sup>), os *fenômenos nômades* sugerem movimentações entre as mídias e podem ser compreendidos desde os tipos de discurso, as estruturas narrativas, as diferentes estéticas, até a narração propriamente dita. Schröter (2020) propõe quatro tipos de discursos sobre a intermedialidade, sendo um deles a *intermedialidade formal ou transmidiática*: “um conceito baseado em estruturas formais não ‘específicas’ a uma mídia, mas encontradas em mídias diferentes” (SHRÖTER, 2020, p. 97). Conforme o autor, esse campo discursivo da transmidialidade possui conceitos e princípios relativamente autônomos, pois são separados de uma condição material das mídias, não específico a uma determinada mídia.

A primeira categoria de Rajewsky (2012), da transposição midiática, afirma Schröter (2020), pertenceria ao campo discursivo da transmidialidade. O que interessa, no momento, é considerar o fenômeno transmidiático enquanto o seu processo, na percepção dos movimentos realizados na adaptação. A adaptação, como aponta Hutcheon (2013), é um processo de criação e recriação, e também, de recepção, tanto do adaptador, que antes de tudo é um intérprete, quanto do leitor que recebe a mídia finalizada. A adaptação é, portanto, movida por intuições transdisciplinares e transmidiáticas.

Considera-se, partindo desses pressupostos, a adaptação cinematográfica *Filhos da Esperança*, como uma transmidiação do romance de P. D. James. Ambas as mídias são narrativamente estruturadas de acordo com suas configurações midiáticas próprias, sendo mídias autônomas, independentes uma da outra para serem significadas, mas que possuem elementos em comum, estabelecendo, com isso, uma relação. Segue-se, por fim, a análise mais detalhada da interação da adaptação com a literatura e a pintura, considerando os movimentos adaptativos, intermediáticos e transmidiáticos.

---

<sup>4</sup> CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 7 ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2017.

### 3 A adaptação *Filhos da esperança* como narrativa transmidiática

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

A narrativa 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 inexplicavelmente grávida e assume a missão de ajudá-la a ter o bebê em segurança.

A comparação entre romance e filme se distancia da abordagem que propõe a observar a fidelidade do texto fílmico em relação ao texto literário, mas enfatiza-se o estudo das características do que a adaptação se propõe a ser. Por uma abordagem narratológica, cinema e literatura possuem funções narrativas distintas. O romancista dispõe, preponderantemente, da palavra, a expressão verbal, no entanto, a riqueza dessa linguagem permite evocar sensações sinestésicas ou percepções como aparências, paisagens, cores, etc, propondo, ademais, uma interpretação mais aberta e individual conforme o leitor. O cineasta, além de dispor da linguagem verbal, escrita ou oral, explora elementos do audiovisual, som e imagem, de uma forma mais concreta. Nesse sentido, algumas funções podem ser maior exploradas por uma mídia do que por outra, cada mídia vai possuir suas especificidades e também suas limitações.

Quanto ao narrador, o romance é construído em partes como o diário de Theo, em primeira pessoa, que marca também o tempo cronológico, e em partes por um narrador em terceira pessoa, mas ainda prevalece a perspectiva de Theo. A construção do pensamento individual, portanto, pode ser mais explorada pela linguagem literária, dado o acesso direto às digressões do personagem e aos monólogos interiores. A leitura é intimista, muito próxima ao leitor, afinal, ler o diário de alguém é conhecer seu mais íntimo eu.

No filme, a narração intimista também se faz presente, mas não pela manifestação verbal de Theo, personagem que se mostra mais recluso. De acordo

com André Gaudreault e François Jost (2009), em *A narrativa cinematográfica*, toda narrativa pressupõe um narrador, mas no caso do filme ele não é unitário, uma vez que o cinema se constitui pela mescla de materiais de expressão. Uma das camadas narrativas trata da articulação dos planos e do enquadramento da câmera.

Os planos do filme, conforme Ismail Xavier (2019), em *O discurso cinematográfico*, correspondem a cada tomada de cena, do início ao seu corte, determinando um ponto de vista em relação ao objeto filmado. Em *Filhos da Esperança*, opta-se, na maior parte das cenas, por uma câmera de mão, não estática, que se movimenta junto dos personagens, e por *planos americanos* e *primeiros planos* (*closes*). O plano americano mostra um ponto de vista próximo aos personagens, mostradas da cintura para cima, e o primeiro plano, ou o *close-up*, focando o rosto, ou detalhes do rosto, ocupando a maior parte da tela. Essa escolha garante uma filmagem intimista e produz uma estética quase documental, colocando uma relação de proximidade entre filme e leitor.

Os planos, também, situam o leitor ao espaço da narrativa. O *plano geral* é aquele em que mostra espaços exteriores ou interiores mais amplos, situando o lugar ao qual a narrativa se apresenta. Uma utilização marcante do plano geral é quando Theo visita uma espécie de “cidade à parte”, indicando, explicitamente, a desigualdade social por uma fronteira que separa o espaço dos ricos, espaços maiores, limpos, bem iluminados, e o espaço da classe média e baixa, que vivem nas chamadas “zonas”, geralmente superlotadas de moradores, com ruas cheias de refugiados presos. Esse contraste está presente não pela sua verbalização, mas pelos enquadramentos e planos da câmera. Essas cenas são justapostas ao acompanhamento da câmera ao personagem Theo, mostradas, geralmente, ao fundo ou ao lado do protagonista.

Na mídia literária, sabe-se dessas problemáticas pela narração do protagonista, no entanto, a construção das cenas não é muito descritiva. O foco, no romance, não é o cenário mundial de infertilidade, mas a jornada de Theo no (re)descobrimto de sua fé no mundo e em si mesmo. Suas palavras, como já dito, são de apatia e desesperança, sentimentos que vão sendo ressignificados aos poucos, diante dos acontecimentos.

Outro aspecto característico da ambientação da adaptação é o uso de *planos-sequência* ao longo da narrativa. O plano-sequência é um plano único e longo, que não recebe cortes, e sua presença no filme corrobora com a sensação do telespectador de estar “dentro” da situação, da filmagem intimista e da intensificação dos momentos mais inquietantes da narrativa. Um exemplo de plano-sequência é aquele em que estão cinco personagens em um carro em movimento; a câmera faz movimentos panorâmicos, de rotação em um eixo central, dentro do

carro, por onde temos a visão de um súbito ataque de um conjunto de pessoas. A duração do plano é de 4 minutos e 7 segundos e acaba quando Theo abre a porta e a câmera se move para fora do carro. É uma cena de ação, um dos personagens leva um tiro e acompanha-se, de perto, todas as reações dos personagens.

Além do mais, a construção imagética do filme é constituída majoritariamente por uma iluminação natural e a caracterização do figurino opta por cores mais neutras. Essa ambientação causa uma proximidade da realidade, e uma realidade cinzenta, dada a não intervenção de luz artificial e as vestimentas mais usuais.

Quanto às personagens, observa-se algumas diferenças entre romance e filme. Theo é o protagonista em ambas as obras, mas suas relações com os demais são distintas. No romance, Theo é primo do governador/ditador da Grã-Bretanha e, por conta disso, é envolvido no grupo de resistência dos “Cinco Peixes”, no qual um dos participantes é Julian, a mulher grávida, pela qual Theo se apaixona. No filme, Julian é a ex-esposa de Theo, motivo pelo qual ele se envolve na narrativa, e cria-se outra personagem, Kee, para representar a grávida, uma mulher negra e refugiada. Essas distinções, na realidade, somente enriquecem e singularizam ambas as narrativas.

No que se refere à narração, as referências à literatura mítico-religiosa são inegáveis. O nome do romance, *The Children of Men* no original, alude ao Salmo 90:3: “Tu reduces o homem ao pó e dizes: Tornai, filhos dos homens.” (BÍBLIA, Salmos 90:3) e representa “os filhos dos homens”, os filhos de Adão; o salmo é um atributo de louvor e confiança a Deus, mesmo diante de Sua ira. Além disso, a escrita é dividida em dois livros: Ômega e Alfa, referência ao livro do Apocalipse: “Eu sou o Alfa e Ômega, o princípio e o fim, diz o Senhor, que é, e que era, e que há de vir, o Todo-Poderoso.” (BÍBLIA, Apocalipse 1:8). Alfa e ômega são letras do alfabeto grego, respectivamente, a primeira e a última. Ao afirmar ser o Alfa e Ômega, Deus está firmando sua soberania e eternidade, sendo o início e o fim de tudo. No romance, a primeira parte é denominada Ômega e os últimos seres humanos são, também, chamados de Ômega, indicando o fim da humanidade, enquanto a Alfa, a segunda parte, simboliza o início, um recomeço, com o nascimento de um bebê após tanto tempo de infertilidade.

A ideia bíblica perpassa todo o romance. O significado do nome Theodore, o protagonista, é “dádiva de Deus” ou “presente de Deus”, porém, o personagem, a princípio, rejeita as acepções religiosas e profere a sentença de Nietzsche de que Deus está morto. O descobrimento da gravidez recente quebra com a incredulidade de Theo, que, ao final, realiza o batismo da criança recém nascida: “Foi com um

polegar molhado com suas próprias lágrimas e manchado com seu sangue que ele fez na testa da criança o sinal da cruz” (JAMES, 1993, p. 239, tradução minha)<sup>5</sup>.

A figura de Deus está presente durante todo o livro nas digressões de Theo. Ainda, o ideal pós-apocalíptico advém dessa percepção bíblica. O apocalipse rompe com o equilíbrio, um fator intensificado pela filmagem com a câmera não fixa na adaptação, causando sempre uma sensação de desequilíbrio. A diegese soa como a história do dilúvio, não foi um fim propriamente dito, mas uma ruptura, um recomeço, uma reconstrução do mundo.

No filme, reverbera-se o bíblico em alguns e poucos momentos específicos. No início da narrativa, Theo menciona, em um breve diálogo, com seu amigo Jasper, ter saído com uma chamada “Renunciante”, parte de grupos de pessoas que passam um mês ajoelhados pela salvação. Sua fala carrega tons de ironia e piada, indicando seu ceticismo. Outro momento, podendo até se passar despercebido, é uma composição visual de um protesto religioso, mostrado brevemente ao acompanhar Theo em uma visita à galeria de arte. As pessoas, todas de amarelo, estão reunidas com etiquetas escritas “repent”, que expressa o sentimento de arrependimento. As placas do protesto dizem coisas como: “Os infiéis nos tornaram estéreis”, “A infertilidade é o castigo de Deus”, “Somente Deus tem a solução”, reverberando as referências bíblicas. Ainda, a personagem Miriam, parte do grupo de resistência que protege Kee, é outra referência religiosa pelas suas falas, rezas e gestos. Ela faz uma menção ao bodhisattva, que, na tradição budista, é um ser iluminado, de compaixão, para que proteja uma personagem recém falecida.

Diante dessas observações, percebe-se a adaptação como transmidiação na medida em que ela recupera, a seu modo, elementos da literatura. Ambas as mídias compartilham de uma história semelhante, no entanto, a narram de acordo com suas configurações midiáticas próprias. Para o estudo da narrativa midiática, o que importa é a percepção da maneira pela qual a mídia evoca a história através de sua estrutura, de seu conteúdo e de seus suportes. A transmidialidade é não somente a transferência de uma mídia para a outra mas também as relações estreitas que estabelecem entre si, potencializando a construção de sentido das obras.

A adaptação fílmica, contudo, vai além da sua relação com a literatura, interagindo também com a mídia pintura. Walter Moser (2006), em “As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermidialidade”, aponta que pode-se, genealogicamente, considerar a pintura como um ancestral do cinema. Ambas as mídias se utilizam da expressão da linguagem visual para compor sua materialidade, propiciando ao cinema a prática de interações com seu antecessor, pois,

---

<sup>5</sup> No original: “It was with a thumb wet whit his own tears and stained with her blood that he made on the child’s forehead the sign of the cross” (JAMES, 1993, p. 239).

tecnicamente, o filme é composto por um grande número de quadros fixos e sequenciados, que criam a ilusão de movimento.

Essa relação intermediária pode ser percebida no filme *Filhos da Esperança* de duas maneiras. A primeira, uma interação deliberadamente simples, é a referência direta a quadros e pintores pela menção ou pela exposição das mídias em si na *mise-en-scène* (a organização dos objetos em cena), como ocorre, por exemplo, com *Guernica*, do pintor espanhol Pablo Picasso (1937):

Figura 1 - Referência à *Guernica*, de Pablo Picasso.



Fonte: *Filhos da Esperança* (*Children of Men*), Alfonso Cuarón, 2006. In: NETFLIX, 2020 (print de tela).<sup>6</sup>

*Guernica* foi produzida no contexto da Guerra Civil Espanhola e tornou-se, progressivamente, um símbolo político e um emblema representativo dos conflitos e das tragédias da sociedade moderna. Em 1937, o vilarejo de Guernica, na Espanha, foi bombardeado pela força aérea da aviação nazista, destruindo a cidade e matando mais de 1600 civis. Logo após, Pablo Picasso exhibe o quadro na Exposição Internacional de Paris.

A obra é um mosaico de símbolos e referências, como à obra *Os fuzilamentos de 3 de maio*, de Francisco de Goya, à escultura *La Pietà*, de Michelangelo, ao elemento do touro, representando a cultura espanhola e a figura mitológica do Minotauro. Em sua completude, representa-se uma espécie de tragédia iluminada, que emana dor e sofrimento ora em abstração, ora em figuração, suscitando um ambiente em reconstrução. Ao mesmo tempo em que simboliza a ruína, representa a reconstrução. Essa estética não foi pensada para decorar ambientes, mas, sim, como

<sup>6</sup> Até o momento da presente análise, o filme se encontra disponível na plataforma de streaming Netflix.

uma arma de ataque e defesa contra o inimigo. A tonalidade neutra, das cores preta, branca e cinza, reitera o ambiente melancólico.

No filme, o quadro está posicionado em um lugar privilegiado, em uma galeria de arte de um amigo da classe alta de Theo, uma escolha irônica. Ao enquadrar a câmera no personagem, em um plano americano, a pintura ocupa o restante da tela. Nesse momento, o protagonista, mesmo pelos motivos enviesados a princípio (pelo dinheiro), faz um pedido ao amigo, de documentos legais para ele e Kee, realizando um ato que inicia a luta política e o envolvimento de Theo na sucessão dos acontecimentos.

Relembrando a terceira categoria de Rajewsky (2012), das referências intermediáticas, não se trata apenas de uma citação da obra. A relação entre as mídias ocorre pois a pintura se torna uma estratégia na construção do significado total da obra. A mídia pintura, nesse caso, pode ser facilmente reconhecida pelo espectador, por apresentar sua materialidade midiática, um quadro pendurado na parede, em sua totalidade, mas a referência à obra se constitui por seus significados sociais e políticos, interagindo com o filme.

Já em outro modo de interação, o filme se utiliza da própria materialidade física da mídia visual do filme para a transmediação do quadro *O nascimento de Vênus*, do pintor italiano Sandro Botticelli (1482-1485), como pode ser observado nas figuras 2 e 3:

Figura 2 - Representação do quadro *O nascimento de Vênus*.



Fonte: Filhos da Esperança (Children of Men), Alfonso Cuarón, 2006. In: NETFLIX, 2020 (print de tela).

Figura 3 - Quadro O nascimento de Vênus



Fonte: Sandro Botticelli, 1482-1485 (reprodução)

Neste segundo caso, a pintura é referenciada por meio de uma reconstrução que utiliza a própria midialidade do filme. Esse movimento pode estar relacionado ao que Moser (2006) chama de *écfrase fílmica*, definido pelo autor como a imobilização do filme em um quadro, uma definição baseada no conceito de *écfrase*. A *écfrase*, em perspectiva teórico-analítica, divide opiniões entre os críticos, o que, conseqüentemente, ocorre também com o conceito de *écfrase fílmica*, ainda controverso nos estudos da Intermidialidade.

A *écfrase* é definida por Clüver (2017) como a representação verbal de um texto composto de signos não-verbais, sendo o exemplo mais típico o de um poema representando uma pintura. Nesse sentido, a *écfrase fílmica*, proposta por Moser (2006), seria um filme representando uma pintura, uma noção defendida por ele com base na ideia de *remediação*, de Bolter e Grusin, terminologia que não será explorada aqui, pois, como afirmam Rajewsky (2012) e Elleström (2017), torna-se

particularmente vaga, uma vez que envolve as relações entre mídias em um sentido mais geral.

Pela definição de Clüver (2017), a écfrase não é um recurso possível em mídias cinéticas, como o cinema e a televisão, problemática analisada por De Wallau e Luz (2021), os quais apresentam o conceito de *adaptação ecfrástica* como “*representação verbo-visual de uma representação verbo-voco-visual*” (p. 230, grifos dos autores). Os autores consideram uma relação intrínseca entre écfrase e adaptação, reconhecendo a presença da écfrase na mídia cinema, dada a semelhança na construção imagética desse mesmo *frame* cinematográfico, além de uma relação simbólica manifestada entre as obras.

O quadro *O nascimento de Vênus* é um símbolo do Renascimento, período de resgate da Antiguidade Clássica e a referenciação à histórias bíblicas, mais especificamente ao Proto-Renascimento na Itália. A tela é composta por algumas referências mitológicas: ao centro tem-se a figura de Vênus (ou Afrodite, na mitologia grega), deusa da beleza e do amor, como a pérola de uma concha, elemento que, conforme o *Dicionário de Símbolos* (2019), evoca a fecundidade das águas, onde ela se forma, assemelhando-se ao órgão genital feminino e liga-se ao mito de seu nascimento, que teria saído do mar; à direita, percebe-se Flora, deusa das flores e da primavera, simbolizando o renascimento e a renovação; à esquerda, vê-se Zéfiro, deus do vento oeste, entrelaçado por sua esposa Clóris, uma ninfa raptada por ele, que, posteriormente, se torna uma deusa. Ambos estão soprando Vênus em direção ao continente.

Vênus está nua, em um gesto pudico, a tampar seus seios e seu órgão genital. A luminosidade do quadro ressalta sua beleza clássica, construída ao que parece ser puro mármore, imitando a escultura em que foi baseada, representando a beleza e a perfeição do corpo. No entanto, é um corpo retratado com traços humanos, no qual aponta-se também alguns defeitos, como o comprimento do braço e pescoço mais longos, desproporcionais ao restante, indicando a dualidade entre a perfeição divino e o humano. Seu olhar é distante e melancólico.

Vênus e o ciclo venusiano, segundo o *Dicionário de Símbolos* (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, 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. Kee está imitando a posição de Vênus e, por estar grávida, reitera as simbologias do quadro de Botticelli, da fecundidade e do renascimento.

Não obstante, Kee está rodeada de vacas, animal que, segundo o *Dicionário de Símbolos* (2019), 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).

Nesse segundo exemplo, tem-se não somente uma referência à mídia pintura que interage com a construção do significado da mídia filme, como no primeiro, mas uma utilização da própria materialidade de sua referência, aludindo ao que Rajewsky (2012) chama de “como se”: uma espécie de imitação dos elementos da pintura, que provoca no espectador a ilusão do contato com a mídia referenciada.

Toda a construção da materialidade fílmica, portanto, dispõe das suas características midiáticas específicas, no entanto, as explora em relação às outras mídias, como a pintura e a literatura, dialogando com suas construções de significados e as explorando por uma nova representação, configurando-se como uma narrativa transmidiática. As relações intermediárias aqui tratadas, apenas algumas da totalidade, transcendem fronteiras e marcam a transitoriedade e o caráter híbrido das mídias.

## 4 Considerações finais

O presente estudo buscou analisar a adaptação cinematográfica *Filhos da esperança*, considerando aspectos dos estudos da Intermidialidade e do conceito de narrativa transmidiática. Tratou-se de observar a maneira pela qual cada mídia explora suas ferramentas específicas na caracterização da narrativa, emancipando o fenômeno narrativo como um processo que pertence unicamente à literatura. Analisar a narratividade em mídias distintas permite a descentralização da linguagem verbal escrita e o reconhecimento de outros meios narrativos. Além do mais, a literatura não necessariamente é a única fonte das adaptações.

As mídias se constroem e se reconstroem ao mesmo tempo, realçando a vivacidade das linguagens narrativas e é por meio de suas interatividades que os estudos sobre intermidialidade se constituem. *Filhos da Esperança* é um exemplo de uma construção híbrida, moldada pela rede de relações que estabelece com outras mídias. Argumentar sobre essa rede de relações não necessariamente traz respostas, mas indica a intermidialidade como um processo contínuo de ressignificações.

## Referências

BÍBLIA Online. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/ara>. Acesso em 28 de novembro de 2020.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Vera da Costa e Silva et al. (trad.) 33 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

CLÜVER, Claus. Ekphrasis and Adaptation. In: LEITCH, Thomas (ed.). **The Oxford Handbook of Adaptation Studies**. New York: Oxford University Press, 2017.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, Belo Horizonte, v.1, n. 2, p. 8-23, nov, 2011.

DE WALLAU, Vanessa Luiza; LUZ, Cleber da Silva. Adaptação efrástica: sobre a presença da pintura no cinema. **Travessias**, Cascavel, v. 15, n. 2, p. 229–247, 2021. DOI: 10.48075/rt.v15i2.27773. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/27773>. Acesso em: 20 set. 2021.

ELLESTRÖM, Lars. Adaptação e Intermidialidade. Erika Viviane Costa Vieira (trad.) In: **Midialidade**: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermidialidade. Org. Ana Cláudia Munari Domingos, Ana Paula Klauck, Glória Maria Guiné de Melo. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

FILHOS da Esperança (Children Of Men). Direção Alfonso Cuarón. EUA: Universal Pictures, 2006.

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Adalberto Müller et al. (trad.). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GAUDREAULT, André; MARION, Philippe. Transescritura e midiática narrativa: questões de intermidialidade. Brunilda T. Reichmann e Anna Stegh Camati (trad.) In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes** : desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 107-128.

HATTNER, Alvaro Luiz. Literatura, Cinema e outras arquiteturas textuais: algumas observações sobre teorias da adaptação. **Itinerários**, Araraquara, n. 36, p.35-44, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/6391>. Acesso em 13 mar. 2021.

HATTNER, A. L. Quem mexeu no meu texto? Observações sobre a literatura e sua adaptação para outros suportes textuais. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. v. 16, p. 145-155, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/122303>. Acesso em 12 fev. 2021.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. André Cechinel (trad.) 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

JAMES, P. D. **The Children of Men**. London: Faber and Faber, 1993.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Susana L. de Alexandria (trad.) 2 ed. São Paulo: Aleph. 2009.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da da intermedialidade. **Aletria**, jul-dez, p. 42-65, 2006.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação”: Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 15-45.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Vol. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. p. 51-73.

RAJEWSKY, Irina. O termo intermedialidade em ebulição: 25 anos de debate. Ana Luiza Ghirardi (trad.). In: FIGUEIREDO, Camila A. P. de; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020, p. 55-96.

SHRÖTER, Jens. Discursos e modelos de intermedialidade. Silvia Anastacio (trad.). In: FIGUEIREDO, Camila A. P. de; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020, p. 97-112.

WOLF, Werner. Intermediality. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (eds.). **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. London: Routledge, 2005, p. 252.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 10ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.



## Adaptation and Intermediality in *Children of men*: consideration about transmedia narrative

---

### ABSTRACT:

This work aims to analyze the film adaptation *Children of Men* (2006), for the purpose of demonstrating some of the intermedia relation between literature, cinema and painting, identifying the functions of a transmedia narrative, established through these connections in the aesthetic construction and signification of the filmic work. For the development of these actions, this study was theoretically and methodologically based on the studies on intermediality, according to Lars Elleström (2017), Irina Rajewsky (2012) and Claus Clüver (2011), as well as their open relationship to the references of film studies, according to André Gaudreault and François Jost (2009) and Ismail Xavier (2005).

---

### KEYWORDS:

Intermediality;  
Transmedia;  
Literature; Cinema;  
Painting.