

# VERMEER SOB A LUZ DA TRANSTEXTUALIDADE

## VERMEER IN THE LIGHT OF TRANSTEXTUALITY

Miriam Vieira<sup>1</sup>

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Thaïs Flores Nogueira Diniz<sup>2</sup>

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

### RESUMO

O artigo tem como objetivo analisar a relação existente entre três obras, todas intituladas *Moça com brinco de pérola* - o retrato de Johannes Vermeer, o romance de Tracy Chevalier e o filme de Peter Webber. A análise se baseia no conceito de transtextualidade, criado por Gérard Genette, que inclui cinco categorias: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitekstualidade e hipertextualidade. Embora maior ênfase seja dada à hipertextualidade, as outras categorias também serão abordadas.

### PALAVRAS-CHAVE

Transtextualidade, Vermeer, adaptação fílmica, éfrase

O pintor Johannes Vermeer viveu no século XVII, na Holanda, durante os Anos Dourados da pintura holandesa. Entretanto, seu valor como artista só foi reconhecido em meados do século XIX, graças a Théophile Thoré-Bürger, político e jornalista francês, que se interessou pela representação de situações cotidianas, marca registrada da obra do mestre.

No final dos anos 1990, uma exposição de arte reuniu simultaneamente na National Gallery, em Washington D.C., Estados Unidos, e na galeria Mauritshuis, em Haia, Holanda, todas as telas do artista. A exposição foi acompanhada por um catálogo, um simpósio e seminários que acarretaram um verdadeiro *boom* de produtos relacionados à obra do pintor. O quadro de Vermeer intitulado *Moça com brinco de pérola* inspirou Tracy Chevalier, autora norte-americana radicada em Londres, a escrever o livro de mesmo título, em 1999. A narrativa traz a história do pintor ao retratar a moça e mistura ficção a fatos verídicos, resultando em um *Künstlerroman*, isto é, um romance no qual uma obra de arte ou a vida de um artista é o elemento central.<sup>3</sup> A adaptação fílmica, lançada em 2003, em produção britânica independente dirigida por Peter

---

<sup>1</sup> miriamvieira@gmail.com

<sup>2</sup> tfndiniz@gmail.com

<sup>3</sup> OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas*, p. 40.

Webber, dramatiza a vida do pintor e pode ser categorizada como um *biopic*, isto é, um filme que narra a vida de um indivíduo da vida real ou de um artista em sua atividade artística.<sup>4</sup>

Ao verbalizar a pintura que inspirou, de modo indireto, a adaptação fílmica, o romance faz parte de uma rede semiótica composta pelas três obras, que podem ser definidas como transposições midiáticas, na categorização de Irina Rajewsky.<sup>5</sup> Essa rede atua como catalisador de um verdadeiro processo de rejuvenescimento. O objetivo deste ensaio é mostrar a relação que existe entre as três obras, todas denominadas *Moça com brinco de pérola* – a pintura de Vermeer, o romance de Tracy Chevalier e o filme de Peter Webber –, a partir dos conceitos de Gérard Genette. Esse teórico define o texto literário como um palimpsesto, isto é, um “pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar a outra, que não a esconde de fato, de modo que se possa lê-la por transparência, o antigo sob o novo”.<sup>6</sup> Segundo ele, o objeto da poética não é o texto, mas sua transcendência textual, sua ligação com outros textos – em suma, a transtextualidade. Genette aponta, então, cinco tipos de transtextualidade: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, architextualidade e hipertextualidade. Pretende-se, portanto, analisar o processo transtextual que forma a cadeia semiótica, classificando as estratégias usadas de acordo com as categorias de Genette.

#### DA INTERTEXTUALIDADE

Pode-se definir a intertextualidade como a copresença de dois ou mais textos em forma de citação, plágio ou alusão. Nas obras analisadas, a intertextualidade acontece quando tanto a romancista como o cineasta citam ou fazem alusão à obra de Vermeer. Além de criarem histórias em torno do quadro, o livro e o filme evocam valores estéticos do século XVII, em especial a rotina silenciosa das mulheres virtuosas, tão bem representadas pelo pintor. A silenciosa protagonista da obra de Vermeer passa a ter voz através de Griet, a modelo fictícia criada no romance; já no filme, o que se percebe é um ambiente “vermeerizado”<sup>7</sup> criado pelo diretor de fotografia, Eduardo Serra, à medida que enquadra as cenas como se fossem sequências de telas a óleo no estilo do artista. São inúmeros os exemplos que ilustram esse tipo de estratégia, dos quais selecionamos três, tratados de maneira distinta na transposição do romance para o filme.

O primeiro se caracteriza como uma descrição efrástica, recurso narrativo usado pela escritora ao longo de todo o romance.<sup>8</sup> Em dado momento, a protagonista diz: “Eu sempre colocava os legumes num círculo, cada um numa parte, como fatias de torta. Havia cinco fatias: repolho roxo, cebola, alho-porro, cenoura e nabo. Usei a ponta de uma faca para fazer cada fatia

<sup>4</sup> DINIZ. *Biopics/filmes biográficos*, p. 76.

<sup>5</sup> Irina Rajewsky afirma que existem três categorias de intermedialidade, sendo a transposição midiática aquela que transpõe uma obra (em uma mídia) para uma outra mídia.

<sup>6</sup> “a written document, usually on velum or parchment, that has been written upon several times, often with remnants of erased writing still visible” (GENETTE. *Palimpsests*, contracapa, tradução inédita de Sônia Queiroz).

<sup>7</sup> Termo sugerido a partir da sugestão de Linda Hutcheon, no prefácio do livro *A poética do pós-modernismo*, em utilizar o sufixo “-izar”, primeiramente porque “novos elementos requerem novos nomes” e também para “demarcar o conceito de processo que está no coração do pós-modernismo” (HUTCHEON. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, p. xi).

<sup>8</sup> Écfrase, segundo Claus Clüver, é “a representação verbal de um ou vários textos reais ou fictícios compostos em sistemas sígnicos não verbais” (CLÜVER. *Intermedialidade*, p. 18).

e coloquei uma rodela de cenoura no centro”.<sup>9</sup> Essas palavras são transportadas para o filme em forma de imagem (ver FIG. 1).



Figura 1 - Peter Webber, *Moça com brinco de pérola*, 2003. Fotograma do capítulo 1

Esse trecho pode ser considerado uma descrição pictural, que, para Liliane Louvel, é o penúltimo grau de saturação pictórica: “o texto emoldura[ndo] a descrição de uma pintura”.<sup>10</sup> O narrador pincela, com palavras, o que o pintor faria na tela. Ainda que essa tela não exista de fato, a descrição que Griet faz de sua ação leva o cineasta a criar uma cena que remete à obra de Vermeer.

O segundo exemplo se refere a uma tela, *Moça com taça de vinho*, descrita e mencionada em vários trechos do romance e que aparece também no filme. O personagem Van Ruijven, historicamente reconhecido como o mecenas de Vermeer, demonstra seu desejo de possuir Griet e lhe mostra a tela, que é mencionada por vários personagens quando alertam Griet a respeito das intenções do mecenas: há rumores em torno da gravidez da última criada que posou ao lado dele. O quadro, portanto, descrito no romance e no filme, de certa forma, simboliza a atitude de Van Ruijven.

No último recorte selecionado, o leitor acompanha a descrição, feita pela protagonista ao pai cego, do processo de execução da tela conhecida como *Jovem com jarra d'água* (1664-1665). Ela lhe descreve a roupa da moça, a direção de seu olhar, a incidência da luz, as cores, e tenta descrever exatamente o que a modelo do quadro está fazendo. No filme, o olhar do espectador acompanha o artista em ação desde o momento de inspiração até a conclusão.

Esses três exemplos sugerem que as descrições narrativas precisas possibilitam a visualização e a apreciação da obra do pintor até mesmo por parte do leitor/espectador não familiarizado com ela. Como a intertextualidade pode acontecer em diferentes níveis e intensidades – da mais sutil referência à mais aberta citação, da mais simples menção à mais detalhada descrição –, a descrição dos quadros no romance e sua presença visual no filme ilustram esse tipo de transtextualidade.

<sup>9</sup> CHEVALIER. *Moça com brinco de pérola*, p. 11.

<sup>10</sup> LOUVEL. *Nuances du pictorial*, p. 182.

Genette denomina paratextualidade a relação entre o conjunto formado por uma obra e tudo o que está em torno dela, isto é, o texto propriamente dito, seu título, o posfácio, ilustrações, e diria até mesmo uma estante de videolocadora em que DVDs estão expostos. Em *Moça com brinco de pérola*, a paratextualidade se manifesta de várias maneiras.

Uma delas pode ser verificada no momento em que a tradução do livro para o português foi realizada: 2002, pouco antes do lançamento do filme. Não existem evidências concretas, mas pode-se supor que a proximidade de data entre esses dois lançamentos, considerados como produtos paratextuais, teria sido uma jogada de *marketing* para despertar maior interesse por parte do público.

Mais um exemplo de paratextualidade são capas de livros de História da Arte, especificamente as de Arthur Wheelock, especialista na obra de Vermeer. Em cada uma das edições de seus livros, uma tela diferente é estampada na capa, e no livro *The Public and the Private in the Age of Vermeer*, de 2003, ano do lançamento do filme, o quadro *Moça com brinco de pérola* é o que aparece.

Nas capas do romance original em inglês (ver FIG. 2) e da tradução para o português, dois quadros – *Vista de Delft* e *Moça com brinco de pérola* – são reproduzidos. Apesar da similaridade entre elas, a do original em inglês estampa na íntegra as duas obras de Vermeer, enquanto, na tradução, a tela que dá nome ao livro é destacada.

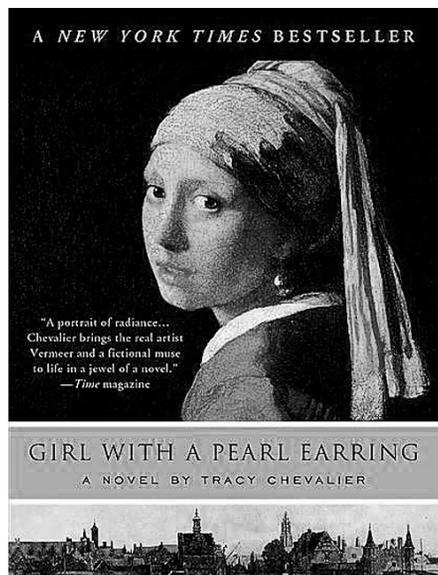


Figura 2 - Capa da edição original de *Girl with a Pearl Earring*, de 1999

As duas contracapas contêm uma série de comentários de jornais de renome internacional. No entanto, tais comentários não se equivalem. Os da tradução para o português se encontram nas páginas iniciais da versão original. A brochura do livro em inglês lançado em 2001 traz na capa, além dos comentários encontrados na primeira edição, a frase “By the author of *The Lady and the Unicorn*”, “pela autora de *A dama e o unicórnio*”,<sup>11</sup> romance de Tracy Chevalier, hoje

<sup>11</sup> CHEVALIER. *Girl with Pearl Earring*, contracapa.

encontrado nas estantes de *best-sellers* no Brasil. Uma terceira capa do livro original foi composta pelas capas de outros livros escritos pela mesma autora. Já a versão em português é mais sofisticada, com orelhas e papel de melhor qualidade. Nas orelhas, encontramos um resumo do livro, que começa da seguinte maneira:

Em meio a sua carreira, o célebre pintor holandês Johannes Vermeer pintou uma moça de turbante e brinco de pérola. Este quadro famoso, *Moça com brinco de pérola*, tem sido chamado de a Mona Lisa holandesa. Às vezes, a moça parece estar sorrindo sensualmente; outras, insuportavelmente triste.

E continua: “História e ficção se misturam, imperceptíveis, neste brilhante romance sobre a sensibilidade artística e o despertar da sensualidade por meio dos olhos da jovem que inspirou um dos mais famosos quadros de Vermeer, considerado por muitos especialistas em arte, a obra-prima do pintor”.<sup>12</sup> Esses comentários não aparecem na edição original e foram provavelmente incluídos pela tradutora Beatriz Horta.

A edição em inglês chama a atenção para a obra literária da autora como um todo; já a tradução enfatiza apenas o romance e sua interação com a obra do mestre Vermeer. Diferentemente, a capa do DVD (ver FIG. 3), que tem como ilustração uma fotografia, faz sobressair o envolvimento amoroso entre o pintor e sua musa. Embora não seja um fotograma do filme, essa fotografia mostra a atriz Scarlett Johansson posando, como na tela a óleo, ao lado do ator Colin Firth, evidenciando o envolvimento amoroso entre os personagens e atribuindo um caráter mais sensual ao filme. A frase na capa do DVD, “Beleza que inspira a obsessão”, que não faz parte do romance nem do *script* do filme, é provavelmente uma jogada de *marketing*.



Figura 3 - Capa da edição brasileira de *Moça com brinco de pérola*, de Peter Webber. Manaus, Imagem filmes, 2003

Em comparação ao fotograma, a capa do DVD original apresenta a atriz com uma expressão sensual: lábios úmidos, olhar lânguido, face rosada, cabeça inclinada. Já a foto na capa do DVD brasileiro é ligeiramente diferente: os olhos da atriz estão mais escuros, aproximando-a da modelo da pintura. A edição brasileira acrescenta uma chamada para o fato de que o filme recebeu três indicações ao Oscar – melhor Direção de Arte, melhor Fotografia e melhor Figurino.

<sup>12</sup> CHEVALIER. *Moça com brinco de pérola*, orelha.

Na contracapa do DVD, aparecem os nomes dos protagonistas e dos filmes de sucesso em que atuaram, todos lançados posteriormente. Um comentário do jornal *Variety* sugere tratar-se de uma adaptação, e não de um roteiro original: “De tirar o fôlego! Uma adaptação inteligente e impressionante”. Na seção de extras do DVD, encontramos galeria de fotos, *trailer*, filmografia e *links* para as páginas de Tracy Chevalier e da obra de Vermeer.

Essas relações nos remetem à tela a óleo, evidenciando a rede semiótica catalisada pelo romance e desencadeada pelo filme. Os paratextos do DVD enfatizam a interposição entre realidade e ficção e o provável envolvimento entre o mestre e sua suposta modelo, numa conotação mais comercial do que os paratextos das diferentes edições da obra literária sugerem.

#### DA ARQUITEXTUALIDADE

Elementos paratextuais, como os analisados anteriormente, podem nos conduzir às chamadas relações arquitextuais, as mais silenciosas e sutis dentre as categorias da transtextualidade. A arquitextualidade, segundo Genette, depende do receptor e diz respeito à linhagem do texto, ao gênero em que se insere a obra. O romance é categorizado como literatura internacional ou estrangeira, e o filme, como drama. O *site* oficial do filme destaca as indicações ao Oscar e enfatiza a sensualidade, ao reproduzir a capa do DVD e ao repetir a expressão “Beleza que inspira a obsessão”.

Uma vez que a relação arquitextual depende do reconhecimento do receptor, o fato de *Moça com brinco de pérola* se apresentar como a tela mais utilizada para ilustrar a obra de Vermeer só reforça a maneira como a cadeia semiótica, desencadeada pelo filme em 2003, popularizou-a. Isso enfatiza as considerações tecidas em relação à paratextualidade: o livro e, conseqüentemente, o filme prestaram um grande serviço à divulgação da obra do pintor, renovando o interesse por ela. Ao cumprir o papel de entretenimento, tanto a adaptação fílmica quanto o romance trouxeram a obra de Vermeer ao conhecimento do público.

#### DA METATEXTUALIDADE

A relação de mais fácil identificação dentre as relações transtextuais é a metatextualidade, que se caracteriza como um comentário, um texto sobre outro texto, muitas vezes estabelecendo uma relação crítica. Existem dois tipos de metatextos: os textos críticos, acadêmicos ou não, sobre as obras e os comentários dentro da própria obra.

Vários comentários superficiais sobre o filme podem ser encontrados na internet, em diferentes *sites*, *blogs* e fóruns dedicados ao cinema. Em geral, são favoráveis a ele, sempre reforçando a qualidade dos aspectos visuais da adaptação fílmica. No entanto, há críticas que consideram o filme lento demais e até mesmo enfadonho. Em sua seção dedicada ao cinema, o blog *Petshop* traz o artigo “Moças, brincos e pérolas!”:

*Moça com brinco de pérola* se propõe, antes de mais nada, a ser uma crônica do século XVII. A narrativa, situada na Holanda do pintor Johannes Vermeer, não pode se eximir, entretanto, do seu caráter de romance histórico – no caso, metaficção. Dessa forma, deve ser verossímil, mas até certo ponto, uma vez que, se propõe a tal, pode se desvincular de exigências de verdade histórica incontestável e se recolher ao relacionamento. Assim, na

teoria tudo fica até mais interessante. Mas a verdade é que *Moça com brinco de pérola* é um filme chato. A ideia era boa... É isso o que é *Moça com brinco de pérola*, um quadro impressionista holandês. Tudo funciona em função disso, inclusive a iluminação. Parece que alguém com muito dinheiro estava disponível para brincar de imitar quadros. E só. O filme não consegue ser mais nada além disso, um quadro que se mexe, e se mexe bem pouco.<sup>13</sup>

A crítica de João Barreto, ainda que negativa, admite que o filme, “inclusive a iluminação”, refere-se à obra de Vermeer. Usando a expressão “um quadro que se mexe”, esse crítico resume o que torna o filme excepcional, isto é, a habilidade em fazer da pintura o cenário e em fazer a ação girar em torno do quadro impressionista holandês.

Percebe-se que a maioria dos artigos acadêmicos sobre *Moça com brinco de pérola* trata da obra literária em si ou da obra de Vermeer dentro dela. A grande maioria é escrita por mulheres atuantes na área de História da Arte, com exceção da crítica francesa Liliane Louvel, que utiliza passagens descritivas do romance de Chevalier para discutir o conceito de *écfrase*<sup>14</sup> e para ilustrar a maneira como a literatura toma emprestado elementos de diferentes sistemas semióticos.<sup>15</sup> Muito poucos ensaios críticos mencionam a adaptação fílmica ou oferecem uma perspectiva intersemiótica.

Quanto aos comentários que podem também acontecer dentro da própria obra, usamos como exemplo as menções e descrições da tela *Senhora com colar de pérolas* feitas por Maria Thins, sogra de Vermeer. Ao flagrar Griet absorta ao observar o quadro, ela comenta: “Você não é a única pessoa que esquece o que fazer quando fica na frente de um quadro dele, menina”.<sup>16</sup> No filme, Van Ruijven termina a descrição da tela com a seguinte fala sobre sua esposa, retratada nele: “É quase como se ela estivesse pensando”.<sup>17</sup> Esse tipo de comentário complementa as descrições *ecfrásticas*, tornando-as mais consistentes ao leitor já familiarizado com a obra do pintor e possibilitando àqueles que não a conhecem visualizá-la de maneira mais clara.

## DA HIPERTEXTUALIDADE

Segundo Gérard Genette, o último tipo de transtextualidade, a hipertextualidade, refere-se “à relação entre um texto, que ele denomina hipertexto, e um outro anterior, o hipotexto, que [aquele] transforma, modifica, elabora ou estende”.<sup>18</sup> Essa categoria é bastante útil para a análise de filmes. De acordo com a tabela geral das práticas hipertextuais, caracterizadas como transformações sérias aplicadas “a obras de vastas dimensões”,<sup>19</sup> os hipertextos envolvem três processos criativos diferentes: a transformação temática, a transvocalização e a translação espacial. Essas transformações podem se manifestar em forma de tradução, transestilização e transmodalização, sendo esta última definida por Genette como “qualquer tipo de modificação

<sup>13</sup> BARRETO. *Moças, brincos e pérolas!*, [s.p.].

<sup>14</sup> LOUVEL. *Seeing Dutch Painting*, par. 32-33.

<sup>15</sup> LOUVEL. ‘*Peindre les nuages pour évoquer la lune...*’ *L'allusion picturale*, p. 63-88.

<sup>16</sup> CHEVALIER. *Moça com brinco de pérola*, p. 41.

<sup>17</sup> GIRL with a Pearl Earring, cap. 3.

<sup>18</sup> STAM *et al.* *New Vocabularies in Film Semiotics*, p. 209.

<sup>19</sup> “to works of vast dimensions” (GENETTE. *Palimpsestos*, p. 212, tradução inédita de Maria Antônia Ramos Coutinho).

feita no modo de representação característico do hipotexto. Mudança de modo, portanto, ou mudança no modo, mas não mudança de gênero”.<sup>20</sup>

Tais transformações são conhecidas como intermodais quando passam do modo narrativo para o dramático, ou vice-versa, e são chamadas de intramodais quando ocasionam mudança dentro do próprio modo. A partir dessa subdivisão, Genette ainda propõe quatro variações, sendo duas delas intermodais – a dramatização e a narrativização – e as outras duas intramodais, com variações do modo narrativo e do modo dramático. Em *Moça com brinco de pérola*, partimos do modo visual descritivo da tela para o modo descritivo ecrástico da obra literária, e deste para o modo dramático representado pela adaptação fílmica. Esta nos remete de volta ao modo descritivo visual da pintura, ao rerepresentar a estética de Vermeer na grande tela. Uma cadeia semiótica, portanto, é gerada por meio desse processo de via de mão dupla.

Ao passar por algum tipo de processo de aumento – extensão, expansão e ampliação –, de diminuição – excisão, concisão e condensação – ou de substituição, um texto A, que Genette chama de hipotexto, transforma-se num texto B, ou hipertexto, para Genette. Os processos ocorrem nesses três momentos, que, apesar de distintos entre si, apresentam uma relação de interdependência dentro da cadeia semiótica.

Um exemplo de ampliação pode ser percebido na transformação da pintura para o romance, quando a romancista dá voz à modelo do retrato. Já na adaptação para o cinema, tanto a diminuição quanto o aumento podem ser facilmente identificados, ou seja, ocorre o procedimento que Genette chama de substituição, ou fórmula “café com creme”.<sup>21</sup> O melhor exemplo de diminuição do tipo concisão é o clímax do filme, quando a tela *Moça com brinco de pérola* é (re)apresentada ao espectador.

#### DA TELA A ÓLEO PARA O PAPEL: AMPLIAÇÃO

Não há registro histórico sobre a modelo usada por Vermeer, mas se especula que teria sido Maria Vermeer, uma de suas filhas, ou Magdalena van Ruijven, filha do mecenas. Chevalier optou por criar uma personagem fictícia: Griet, uma adolescente de classe média baixa que precisa trabalhar como criada após a perda de visão de seu pai em um acidente. Ela é contratada para limpar o estúdio do pintor, local tão privado em que nem a própria esposa tem permissão para entrar. A aproximação da criada ao mundo das artes cria um laço entre ela e o artista, que culmina no momento em que, ao posar como modelo, torna-se sua musa.

Considerar a modelo da pintura como fonte de inspiração para a autora do romance poderia ser o suficiente para essa análise; porém a especulação a respeito da identidade da moça, aliada aos fatos históricos, pode ser vista como um caso de extensão. Segundo Genette, a extensão

---

<sup>20</sup> “any kind of alteration in the mode of presentation characterizing the hypotext. At issue, then, is a change of *mode*, or a change *withing the mode*, but not a change of *genre*” (GENETTE. *Palimpsestos*, p. 277, tradução inédita de Mariana Arruda).

<sup>21</sup> No original, Genette usa o termo “*Liégeois*”, referindo-se à École de Liège, ou Groupe  $\mu$ , que era um grupo formado por poetas que buscava desenvolver uma nova “retórica geral”, de modo a integrar novos conceitos aos tradicionais, para alcançar as figuras e formas da poesia moderna (para mais, ver: GROUPE RHÉTORIQUE ET POÉTIQUE; GROUPE  $\mu$ . *Rhétorique et poétique*. Paris: Larousse, 1970). Eles descreviam o processo figurativo em termos de substituição, como, por exemplo, de supressão e adição. (Tradução da nota de rodapé do tradutor americano, capítulo 45, p. 453-454.)

é o contrário da excisão, procedimentos complexos, pois “assim como a redução de um texto não pode ser uma simples miniaturização, o aumento não pode ser um simples crescimento”.<sup>22</sup> Chevalier tira proveito do processo de extensão quando a protagonista-narradora verbaliza, por meio de descrições ecfásticas, elementos não verbais presentes na obra do pintor.

Mas o procedimento que mais se aplica ao caso em estudo é a contaminação, que acontece quando, segundo Genette, “[a]s duas histórias se misturam; ou mais precisamente se alternam e se entrelaçam em cena”, de modo bem equilibrado, “a ponto de ser impossível decidir qual das duas ações serve para ampliar a outra [...]”; trata-se de contaminações entre textos, ou entre textos e empréstimos do ‘real’.<sup>23</sup> Em ambas as obras, a ficção se mistura à realidade, resultando respectivamente em um *Künstlerroman* e em um *biopic*.

#### DO PAPEL PARA A TELA CINEMATOGRAFICA: SUBSTITUIÇÃO

Tirando proveito das detalhadas descrições ecfásticas feitas pela romancista, o diretor de fotografia consegue, juntamente com o diretor, “vermeerizar”<sup>24</sup> o mundo, fazendo com que o filme se assemelhe a uma sequência de telas. Como toda a trama do romance não cabe dentro do tempo regular de um filme de circuito comercial, a diminuição torna-se um processo crucial nessa transposição. O filme enfatiza o envolvimento amoroso entre o pintor e a modelo, mas as tramas paralelas envolvendo a vida fictícia de Griet são eliminadas por meio de excisão, que para Genette é

o procedimento redutor mais simples, mas também mais brutal e o mais agressivo à estrutura e sentido (da obra); consiste então numa supressão pura e simples, ou *excisão*, sem nenhuma outra forma de intervenção. A agressão não acarreta, inevitavelmente, uma diminuição de valor: eventualmente é possível “melhorar” uma obra suprimindo cirurgicamente alguma parte inútil, e, portanto nociva.<sup>25</sup>

No romance, conhecemos toda a família de Griet: seus pais, um irmão e uma irmã, que morre de peste negra. No filme, os pais de Griet aparecem somente na cena inicial e não são mais sequer mencionados. A irmã não faz parte da trama, e o irmão, cuja presença só foi notada depois da constatação de uma menção ao nome do personagem nos créditos finais do DVD, aparece rapidamente somente uma vez, em uma cena na igreja.

---

<sup>22</sup> “Just as the reduction of text cannot be a simple miniaturization, so its augmentation cannot be a simple enlargement” (GENETTE. *Palimpsests*, p. 254, tradução inédita de Cibele Braga).

<sup>23</sup> “The two stories interwine, or rather alternate and cross each other on the stage [...] to make it impossible to decide which of these two actions serves to amplify the other. [...] Those contaminations between texts, or between texts and borrowings from “reality” (GENETTE. *Palimpsests*, p. 259, tradução inédita de Cibele Braga).

<sup>24</sup> Ao discutir o procedimento de transestilização, Genette usa a palavra “mallarméização” para explicar o processo de apropriação à maneira de Mallarmé. Utilizamos aqui o neologismo “vermeerizar” com o mesmo intuito.

<sup>25</sup> “The simplest, but also the most brutal and the most destructive to its structure and meaning, consists then of suppression pure and simple, or *excision*, with no other form of intervention, the assault does not inevitable include a diminution of values; it is possible to ‘improve’ a work by surgically removing from it some useless and therefore noxious part” (GENETTE. *Palimpsests*, p. 229, tradução inédita de Miriam Vieira).

Os diálogos entre os personagens Vermeer e Griet também sofrem diminuição, porém não do tipo excisão, e sim do tipo concisão, que é a simplificação do texto sem retirar dele nenhuma parte relevante. O enredo, contudo, não sofre com tais cortes. Genette afirma que “a concisão parece funcionar melhor para aqueles trabalhos que já são concisos [...] é melhor impulsionar um texto ao seu extremo do que atenuar sua característica”.<sup>26</sup> Em uma entrevista ao jornal *on-line The Observer*, Tracy Chevalier admite ter ficado surpresa com a maneira como o filme enxugou o livro, pois ela considerava a história já sucinta, mas expressa satisfação com o resultado. Ela compara as duas obras, literária e cinematográfica, a duas irmãs que se assemelham, porém possuem personalidades diferentes.<sup>27</sup> Ao adaptar o livro para o cinema, Webber corta as tramas paralelas e reduz a quantidade e a extensão dos diálogos de modo a favorecer o visual, ou seja, retira para enfatizar determinados elementos, conforme sugerido por Genette.

#### DA TELA DO CINEMA PARA A TELA A ÓLEO: CONCIÇÃO OU O “CAFÉ COM CREME”?

O retrato a óleo *Moça com brinco de pérola* tem papel primordial na narrativa, pois é o clímax do livro e também do filme. No romance, os trechos em que Griet descreve os quadros para seu pai, cego, são os mais bem elaborados, mas a descrição que ela faz do retrato é diferente das demais, uma vez que o foco está em seus sentimentos ao ser retratada, assim como na interação com o pintor durante a negociação do resultado final do quadro. No filme, a interação verbal é reduzida ao essencial e é expressa apenas por meio de recursos cinematográficos tais como gestos, expressões faciais, ângulo da câmera, iluminação e trilha sonora, dentre outros.

O clímax, o momento em que o retrato de Griet ganha vida diante de nossos olhos, sintetiza alguns dos procedimentos propostos por Genette. Por meio do processo de ampliação, a autora do romance cria uma personagem que dá voz à modelo da pintura. Mas é através do processo de extensão que o romance toma forma. Finalmente, por meio dos processos de excisão e concisão, o filme enxuga os diálogos e corta todas as tramas paralelas presentes no romance, focando toda a atenção no relacionamento entre Vermeer e Griet.

Tanto no livro quanto no filme, o momento crucial que leva ao clímax é a passagem em que Van Ruijven, mecenas do pintor, vê Griet pela primeira vez e deixa claro o desejo de possuí-la. Em respeito à família da moça, Maria Thins, sogra de Vermeer, não consente que ele se aproxime da moça e propõe que ela pose para uma tela. Van Ruijven sugere uma cena animada, como a tela *Moça com copo de vinho*, mas Vermeer não concorda por causa da gravidez da outra modelo. Todos se entendem quando, então, sugere-se um retrato de Griet, sozinha. Ela também fica contente, pois tal arranjo possibilitará que ela passe ainda mais tempo junto ao pintor.

Vermeer e sua nova modelo negociam a composição do retrato, as roupas, o turbante azul e amarelo em vez da touca tradicional de criada, o rosto voltado em direção à janela, a intensidade do olhar, os lábios úmidos e, finalmente, o brinco de pérola. Durante a negociação, o filme segue o enredo principal do livro. Enquanto o retrato é pintado, o artista se preocupa principalmente com a maneira como a luz é refletida no rosto da modelo.

---

<sup>26</sup> “concision would seem to work best for those works that are already concise [...] better push a text to extremes than tone down its character” (GENETTE. *Palimpsests*, p. 237, tradução inédita de Miriam Vieira).

<sup>27</sup> CHEVALIER. *Mother of the Pearl*.

No decorrer do filme, acontece uma inversão de cenas que resulta em um efeito importante e inesperado para o espectador que leu o romance previamente. O cerne da história é o envolvimento amoroso entre pintor e modelo, e ambos têm plena noção de que o relacionamento entre eles não deverá ir além daquela obra de arte. Mesmo assim, eles se aproximam, ainda que o relacionamento amoroso não seja consumado. A inversão se dá quando Griet, ao soltar os cabelos para trocar a touca de criada pelo turbante colorido, sente-se vulnerável e, diante da dificuldade de se responsabilizar por suas decisões e de controlar seus desejos, procura o namorado, Pieter, e se entrega a ele nas proximidades de uma taverna. Já no filme, Griet se deixa levar pela vulnerabilidade e pede ao pintor que fure sua orelha e coloque o brinco de pérola, ato que simboliza sua entrega ao mestre.

Griet só concorda em furar a orelha depois que Vermeer lhe mostra o quadro em progresso. Lê-se no romance:

O quadro era diferente de todos os outros. Era apenas eu, minha cabeça e ombros, sem mesas nem cortinas, janelas ou pincéis de pó-de-arroz para amenizar e distrair. Tinha me pintado com meus olhos bem abertos, a luz batendo no meu rosto, porém com um lado na penumbra. Eu estava de azul, amarelo e pardo. O pano enrolado na minha cabeça não me deixara parecida comigo, mas com uma Griet de outra cidade, talvez até de outro país. O fundo era preto, fazendo com que eu ficasse muito só, embora estivesse, evidente, olhando para alguém. Parecia aguardar alguma coisa que não sabia se ia acontecer.<sup>28</sup>

No filme a descrição acima sofre concisão: “[V]ocê enxergou dentro de mim”,<sup>29</sup> diz ela quando vê sua imagem retratada na tela.

Concluindo, podemos afirmar que Griet, a modelo fictícia do livro, dá voz às mulheres silenciosas presentes na obra de Vermeer, enquanto, no filme, promove-se um verdadeiro banquete para os olhos quando se transpõe, para a grande tela, a estética do mestre. Não apenas o retrato *Moça com brinco de pérola* é evocado em ambas as obras, mas também a estética da obra de Vermeer. A adaptação fílmica sugere que cortes e inversões permitem mais ganhos que perdas, pois, conforme sugerido por Genette, a concisão “tem como norma sintetizar um texto sem suprimir nenhuma parte tematicamente significativa, mas reescrevendo-o em estilo mais conciso, produzindo então, com novos recursos, um novo texto que pode, no limite, não mais conservar nenhuma palavra do texto original”.<sup>30</sup>

Além disso, ao passar por um processo de saturação pictural, o texto é ainda mais “vermeerizado” quando as cenas se enquadram de modo a se assemelharem a sequências de telas. Até mesmo os leitores/espectadores não familiarizados com a obra do mestre Vermeer são capazes de visualizá-la por meio de descrições narrativas precisas e do uso de técnicas de pintura, principalmente no que diz respeito à iluminação. Esses recursos permitem a verbalização de um signo não verbal, fazendo o visível se tornar legível diante de nossos olhos e, conseqüentemente, confirmando um alto grau de interação entre as artes. Ao trazer a pintura de volta à mente dos leitores/espectadores, as transposições permitem a leitura de um pergaminho sob o outro, o antigo sob o novo.



<sup>28</sup> CHEVALIER. *Moça com brinco de pérola*, p. 197.

<sup>29</sup> GIRL with a Pearl Earring, cap. 7.

<sup>30</sup> “concision, whereby a text is abridged without the suppression of any of its significant thematic parts, but is rewritten in a more concise style, thus producing a new text which might, at a pinch, preserve not one word of the original text” (GENETTE. *Palimpsests*, p. 235, tradução inédita de Miriam Vieira).

#### ABSTRACT

The purpose of this article is to analyze the relation among three works, all entitled *Girl with a Pearl Earring* – the portrait by Johannes Vermeer, the novel by Tracy Chevalier and the film by Peter Webber. The analysis is based on the concept of transtextuality proposed by Gérard Genette which includes five categories: intertextuality, paratextuality, metatextuality, architextuality, and hypertextuality. Although the greatest emphasis is on hypertextuality, the other categories will also be discussed.

#### KEYWORDS

Transtextuality, Vermeer, cinematographic adaptation, ekphrasis

#### REFERÊNCIAS

- BARRETO, João. *Moças, brincos e pérolas!*. Disponível em: <<http://petshop.wordpress.com/2007/01/23/57/>>. Acesso em: 29 out. 2012.
- CHEVALIER, Tracy. *Girl with Pearl Earring*. New York: Plume, 2001.
- CHEVALIER, Tracy. *Moça com brinco de pérola*. Tradução de Beatriz Horta. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- CHEVALIER, Tracy. *Mother of the Pearl*. Dez. 2003. Entrevista concedida a Robert Colville. In: OBSERVER. Guardian Unlimited. Disponível em: <<http://observer.guardian.co.uk>>. Acesso em: 29 out. 2012.
- CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós: 2 Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Belo Horizonte*, v. 1, n. 2, p. 8-23, 2008.
- DINIZ, Thaís F. N. *Biopics/filmes biográficos: um gênero em expansão*. In: VIEIRA, André S. et al. *Mediações do fazer literário: texto, cultura & sociedade*. Santa Maria: PPGL, 2009. p. 75-86.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.
- GIRL with a Pearl Earring. Direção: Peter Webber. Roteiro: Olivia Hetreed. Direção de fotografia: Eduardo Serra. United Kingdom, Luxembourg: Wild Bear Films, 2003. 1 DVD (100 min.), son., color.
- HAMMON, Philippe. O que é uma descrição?. In: ROSSUM-GUYON, Françoise et al. (Org.). *Categorias da narrativa*. Tradução de Cabral Martins. Lisboa: Vega, [s.d.]. p. 57-76.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1990.
- LOUVEL, Liliane. Nuances du pictorial. *Poétique*, n. 126, p. 175-89, 2001.
- LOUVEL, Liliane. 'Peindre les nuages pour évoquer la lune...'. L'allusion picturale. *Graat: Publication des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de l'Université François Rabelais de Tours*, n. 31, p. 63-88, 2005.
- LOUVEL, Liliane. *Seeing Dutch Painting*. 2006. Não publicado.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 1993.

STAM, Robert *et al.* *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and beyond*. London; New York: Routledge, 1992.

VIEIRA, Miriam. *Art and New Media: Vermeer's Work under Different Semiotic Systems*. 2007. 118 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

WEISSTEIN, Ulrich. Literature and the Visual Arts. In: BARRICELLI, Pierre; GIBALDI, Joseph (Ed.). *Interrelations of Literature*. New York: MLA, 1982. p. 251-277.

