

***Moça com brinco de pérola:* uma leitura intertextual**

“Girl with the pearl earring”: an intertextual reading

Hermínia Maria Lima da Silva
Maria Margarete Fernandes de Sousa
UFC

Resumo: O presente trabalho apresenta investigação sobre o fenômeno da intertextualidade a partir da análise da relação intertextual entre três obras de diferentes linguagens artísticas: pintura, literatura e cinema. para isso, tomou-se como *corpus* de análise a obra *Moça com brinco de pérola*, em suas três versões: o quadro, de Johannes Vermeer; o romance, de Tracy Chevalier, e o filme, de Peter Webber. Esta investigação respaldou-se, fundamentalmente, nos estudos teóricos de Genette (2010). A referida análise tem por objetivo, à luz da teoria de Genette, apontar qual (quais) o (s) tipo (s) de ocorrência (s) intertextual (s) mais marcante (s) na relação entre as três obras. como resultado da análise, o estudo confirmou que a relação intertextual, no caso analisado, coloca-nos diante de um exemplo de relação transtextual, pertencente à categoria da hipertextualidade que ocorre por transformação do tipo transposição transmodal.

Palavras-chave: Intertextualidade. Cinema. Literatura. Pintura.

Abstract: This research is investigation into the phenomenon of intertextuality based on the intertextual relation analysis of three pieces of art in three different art languages: painting, literature and cinema. as *corpus* for the analysis was used: the three versions of *Girl with the pearl earring*: the picture from Johannes Vermeer, the novel from Tracy Chevalier and the film from Peter Webber. This investigation is fundamentally based on the theoretical studies of Genette (2010). The aim of the above mentioned analysis is to indicate the most relevant occurrence of intertextuality in the relationship among the three pieces of art from the viewpoint of Genette’s theory. Based on the results of the analysis we conclude that the study of this intertextual relationship is an example of a transtextual relationship of the type hypertextuality, which occurs by a transformation called transmodal transposition.

Keywords: Intertextuality. Cinema. Literature. Painting.

1 Introdução

A ideia da análise aqui proposta, intertextualidade entre obras de arte, surgiu, a princípio, em sala de aula, a partir da observação da grande quantidade de releituras de obras com as quais nos deparamos ao longo dos séculos. Estas releituras apontam para a ocorrência do fenômeno intertextual entre textos¹ verbais e não verbais, neste caso, as obras de arte². Observamos, também, como estas releituras podem ser utilizadas de forma pedagogicamente produtiva, em aulas de produção de texto e literatura em Língua Portuguesa, e de História da Arte, como elemento motivador não só de compreensão e produção de texto, mas também de análises estéticas. Ainda chamou a nossa atenção o interesse notório dos alunos diante da descoberta dessas ocorrências intertextuais. Percebemos que a releitura de uma obra de arte leva o aluno a muitos questionamentos críticos em torno dos porquês do fenômeno. Assim, partindo destas percepções, aguçou-se em nós a curiosidade para entender melhor, do ponto de vista teórico, essas ocorrências intertextuais. Desse modo, motivados pelas observações da prática em sala de aula, pelo interesse dos alunos, associado ao estímulo proporcionado pelas leituras das propostas teóricas já existentes sobre a intertextualidade, constatamos a possibilidade de acrescentar uma contribuição significativa para este campo específico do conhecimento linguístico.

Afirmar que a intertextualidade ocorre para além do texto verbal é expressar uma obviedade. Entretanto, percebemos que, apesar dos muitos estudos teóricos³ já realizados em torno deste recurso linguístico, quase todas as pesquisas debruçam-se sobre a intertextualidade entre textos verbais, na maioria, literários e, em minoria, sobre a ocorrência do fenômeno entre textos multimodais, verbais e não verbais, como no caso do texto publicitário e de algumas obras de arte de vanguarda. Por isso, achamos ser necessário, ao desenvolvimento dos estudos linguísticos, que aprofundemos mais a investigação acerca deste fenômeno em outras produções

¹ Acatamos aqui o conceito de texto de acordo com a perspectiva sociocognitivista que considera o texto não apenas em sua materialidade verbal, mas sim como um evento de comunicação que se plenifica para além da materialidade visível na superfície textual. Este conceito encontra fundamento nas ideias sociocognitivista dos seguintes autores: Travaglia (1997), Bagno (1999), Antunes (2003), Preti (2003) e Tarallo (2007).

² Esta observação sobre uma nova concepção de texto se faz necessária já que um dos nossos objetos de estudo é um texto pictórico: um quadro. Por isso, faz-se necessário pensar em texto não somente em sua “materialidade textual, não como exclusivamente verbal, o que exige um olhar multimodal sobre as estratégias textual-discursivas. Discutimos, também, a pertinência de trazer para as análises situações de interação diferentes das normalmente analisadas, o que provoca reflexões sobre os limites formais do texto e aponta vislumbres sobre outras manifestações das estratégias textual-discursivas para além dos consensos. (CAVALCANTE; CUSTÓDIO FILHO, 2010).

³ Estes estudos serão citados na próxima seção deste artigo, no momento em que elencaremos algumas das pesquisas de maior importância até o presente momento.

estéticas, além da literária, com o intuito de contribuirmos para o constructo teórico em torno dessa estratégia de textualização.

O *corpus* de análise aqui proposto é composto das seguintes obras: a pintura **Moça com o Brinco de Pérola**⁴, obra barroca de 1665, cujo título original é *HetMeisjemet de Parel*, considerada uma das obras-primas do pintor holandês Johannes Vermeer. Esta obra encontra-se hoje no museu Mauritshuis de Haia; o romance, da escritora americana Tracy Chevalier, cuja versão original, em inglês, tem como título *Girl with a Pearl Earring* (1999)⁵; e o filme, **Moça com Brinco de Pérola**, que veio a público em 2003, que conta com a direção de Peter Webber, numa parceria firmada entre o Reino Unido e Luxemburgo, cujo roteiro é uma adaptação de Olivia Hetreed.

A partir destas três obras pretendemos realizar uma análise do modo como a intertextualidade se revela nas referidas obras. Para isso, respaldar-nos-emos na proposta teórica de Genette (2010), para analisar, principalmente, as estratégias de transmodalização⁶ que são utilizadas nos dois processos de adaptação: do quadro para o romance e do romance para o filme.

Neste artigo, apresentamos brevemente o quadro teórico dos estudos já realizados acerca da intertextualidade, como objetivo de fazer uma atualização da teoria de base e das pesquisas em torno do fenômeno linguístico aqui estudado. Em seguida, apresentaremos a análise: **Moça com Brinco de Pérola**: uma leitura intertextual, dividida em três momentos: 1. **Imagens, Principais personagens e enredo da obra**. Informações imprescindíveis para o entendimento das observações que serão feitas ao longo da análise. 2. **O objeto à luz da teoria de Genette**. Nesta seção comentaremos parte da teoria de Genette (2010), destacando o que nela mais interessa à análise aqui proposta e estabeleceremos relação entre a teoria e as obras analisadas e 3. **Uma moça em três linguagens**. A análise propriamente dita. Concluída a análise, apresentamos as observações conclusivas às quais chegamos a partir do estudo da relação intertextual entre as três referidas obras.

⁴ Uma imagem desta obra pode ser visualizada na p.7 deste artigo.

⁵ 1999 é data de publicação do original em inglês. Para este artigo utilizamos a edição brasileira de 2002. Ver referência bibliográfica.

⁶ Transmodalização: termo empregado por Genette (2010) que será comentado mais detalhadamente durante a análise. (GENETTE, 2010).

2 Intertextualidade: um caminho percorrido, um caminho a percorrer

Os estudos sobre o fenômeno da intertextualidade têm sido preocupação constante entre os linguistas contemporâneos que investem, em especial, nos estudos da Linguística Textual, da Análise Crítica do Discurso e da Análise do Discurso de origem francesa. Estudiosos de outras áreas do conhecimento, como a Comunicação Social, também têm se debruçado sobre o fenômeno, mas é na linguística que ele vem sendo amplamente estudado. Este interesse maior dos linguistas pelo estudo das relações intertextuais é lícito, já que a intertextualidade é um fenômeno de natureza verbal e mais propriamente conhecido pelas das relações intertextuais entre textos literários. Entretanto, a investigação do fenômeno entre textos literários foi apenas o início da percepção investigativa deste fenômeno que agora se espalha para outros modos semióticos que também são constitutivos do texto. Como afirma Cavalcante (2012: 146-47), o marco histórico desses estudos encontra-se no campo da crítica literária, a partir das reflexões de Kristeva (1974) que, por sua vez, respaldou-se no dialogismo bakhtiniano. Em Bakhtin (2003), deparamo-nos com a abordagem do diálogo entre textos. Desse modo, com Bakhtin (2003) foram consolidadas as ideias que geraram o aparecimento de todos os estudos posteriores sobre a intertextualidade. Após os estudos de Kristeva (1974), seguiram-se os de Genette (2010) e, nesta sequência, quatorze anos depois, retomando e reorganizando o que havia sistematizado Genette, temos a proposta de Piègay-Gros (1996).

Compondo a lista dos pesquisadores que, em algum momento dos seus estudos⁷, detiveram-se sobre as ocorrências intertextuais ainda destacamos, entre os pioneiros; Authier-Revuz (1990), Sant'Anna (2003), Maingueneau (2000), Bazerman (2011), seguidos por outros estudos mais recentes, como: Arbex (2003), Koch, Bentes e Cavalcante (2008) Matias (2010), Faria (2012), Modzenski (2012), Nobre (2013). Mesmo constatando um número significativo de estudos que retomam o tema em questão, somos sabedores das possibilidades de continuidade destas investigações, o que nos assegura a certeza da possibilidade de realização de outras abordagens acerca da intertextualidade. A proposta apresentada aqui é uma tentativa experimental de explorar mais a fundo estas ocorrências intertextuais.

Conforme afirmamos, nosso ponto de partida para esta pesquisa não poderia deixar de ser os estudos de Kristeva (1974), nos quais ela anunciou a tão conhecida e citada expressão para

definir o texto: “um mosaico de citações”. É exatamente a composição deste mosaico textual, que se dá por intermédio da intertextualidade, que nos interessa analisar, no intuito de conhecermos melhor as partes que o compõem. Acrescentemos ainda que esta percepção da autora, para nós, hoje, óbvia, à época causou muitas discussões, porque pôs em questionamento a ideia até então consolidada do autor como único e verdadeiro “dono” do seu próprio texto. Ela ainda acrescenta que todo texto é a absorção e transformação de outro texto (KRISTEVA, 1974, p. 64). A partir desta constatação, houve uma verdadeira revolução na maneira de ver, considerar e julgar o texto e a sua gênese.

Oito anos após os estudos de Kristeva, vem à luz a proposta de Genette (2010), Genette (2010) na qual o autor define as relações entre textos como **transtextuais**, apontando cinco tipos ou categorias: **a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade a hipertextualidade e a arquitextualidade**. Em seguida, após a apresentação desta galeria de estudiosos da intertextualidade, trataremos, mais detalhadamente, da proposta teórica de Genette, exatamente porque a proposta dele é o cerne da nossa fundamentação.

A partir de Genette (2010), Piègay-Gros (1996) dá sequência aos estudos acerca das ocorrências intertextuais e apresenta uma nova organização para elas. A autora reagrupou as ocorrências intertextuais em um quadro mais simplificado que o apresentado por Genette. Na classificação de Piègay-Gros, a síntese que define teoricamente a intertextualidade é composta por dois grandes grupos de ocorrências que ela definiu como **relações intertextuais de copresença** (citação, referência, plágio e alusão) e **relações intertextuais de derivação** (paródia, travestimento burlesco e pastiche). É imprescindível lembrar, para a reconstrução da linha evolutiva dos estudos da intertextualidade, que tanto Genette quanto Piègay-Gros detiveram-se a analisar o fenômeno da intertextualidade entre textos literários. Apontada esta afinidade, por outro lado, convém mencionar que o que se percebe de mais distintivo entre as propostas de Genette e Piègay-Gros é que ela, nesta nova abordagem, desconsiderou as relações de **paratextualidade, metatextualidade e arquitextualidade** apontadas por Genette.

Na galeria dos teóricos que teceram considerações sobre a intertextualidade, surge o nome de Authier-Revuz (1990), que, estudando o fenômeno da heterogeneidade enunciativa, acresce algo novo aos estudos intertextuais quando convoca a psicanálise e, sob a orientação intelectual

⁷ Estes estudos serão brevemente apresentados, ainda aqui, nesta introdução, quando iniciarmos a revisão de literatura.

de Freud e Lacan, a autora acrescenta, ao já definido pelos seus antecessores, a inclusão do inconsciente como partícipe constitutivo da heterogeneidade e aponta a intertextualidade como um tipo de heterogeneidade não marcada. Diferentemente de Genette e de Piègay-Gros, Authier-Revuz não teve intenção de apresentar proposta classificatória para as ocorrências intertextuais como foi o propósito dos dois outros autores. A ela interessou mencionar a intertextualidade como um dos tipos de heterogeneidade enunciativa. Entendemos que a convocação epistemológica que agora fazemos da Authier-Revuz (1990) não segue o mesmo curso da linhagem bakhtiniana que rege o nosso percurso teórico. Entretanto, consideramos prudente mencioná-la somente como um registro de um estudo significativo na lista das pesquisas já realizadas. Citamos aqui a referida autora somente com o intuito de dar crédito à sua pesquisa no campo do fenômeno intertextual. Por isso mesmo não desenvolveremos a apresentação dos estudos de Authier-Revuz, porque, como já dissemos, estes seguem um rumo que se distancia da epistemologia bakhtiniana à qual nos filiamos. Apontamos também a contribuição de Sant’Anna (2003), que optou por classificar as ocorrências intertextuais em quatro categorias: **paródia**, **paráfrase**, **estilização** e **apropriação**. Na verdade, na prática, o autor deteve-se sobre as três primeiras categorias. A quarta ele mesmo definiu como algo ainda carente de estudo. Talvez, em estudo futuro, interesse-nos retomar esta quarta categoria que Sant’Anna não definiu bem, porque, como ele mesmo diz, ela se aplicaria mais às artes plásticas que é o nosso objeto principal de análise. O autor pensou a **paráfrase**, a **estilização** e a **paródia** como “processos de (re)criação de textos literários” (NOBRE, 2013: 33), mantendo-se, portanto, como outros pesquisadores que o antecederam, em torno do texto verbal e literário, tais como Authier-Revuz (1990) e Piègay-Gros (1996).

Outro teórico que deve ser considerado neste percurso dos estudos intertextuais é Maingueneau (2000), analista do discurso, que, embora não tenha direcionado os seus estudos para analisar especificamente a intertextualidade, expressou nítida preocupação em relação a esclarecer a distinção entre **intertexto** e **intertextualidade**, considerando esta “um conjunto de regras implícitas que subjaz o intertexto”, enquanto aquela, por sua vez, foi definida como “um conjunto de fragmentos convocados (citações, alusões, paráfrases...) em um *corpus* dado” (2000: 288). Além desta distinção, Maingueneau (2000: 89), considerando os diferentes campos

discursivos⁸apontou dois tipos de intertextualidade que ele definiu como **interna** e **externa**. O primeiro tipo, quando o fenômeno se verifica dentro de um mesmo campo discursivo; o segundo, quando a intertextualidade ocorre entre discursos pertencentes a campos distintos.

Mais um nome surge nesta trilha dos pesquisadores da intertextualidade: Koch. Referindo-nos aos estudos da autora, invocamos a sua parceria com Bentes e Cavalcante (2008), cujo estudo resultou em uma produção teórica que é referência na área. Neste estudo, as autoras discorrem, em primeiro lugar, sobre a intertextualidade *stricto sensu*, subdividindo-a em quatro tipos: temática, estilística, explícita e implícita. Em seguida, apontam as intertextualidades intergenérica e tipológica e a intertextualidade *lato sensu*.

Ainda merece destaque nesta lista dos estudos intertextuais, as considerações de Bazerman (2011). Em suas reflexões, o teórico americano aponta seis técnicas possíveis para a ocorrência do fenômeno. São elas: **a citação direta, a citação indireta, a menção a uma pessoa, documento ou declarações, o comentário ou avaliação acerca de uma declaração, de um texto ou de uma voz evocada, o uso de estilos reconhecíveis, de terminologia associada a determinadas pessoas ou grupo de pessoas, ou de documentos específicos e o uso de linguagem e de formas linguísticas que parecem ecoar certos modos de comunicação, discussões entre outras pessoas e tipos de documentos**. O diferencial da proposta de Bazerman (2011) é a questão dos níveis em relação às tipologias já existentes e o direcionamento que ele dá ao tema, focando a sua atenção para a questão do ensino. Assim como foi feito em relação à Authier-Revuz (1990) apenas por uma questão de reconhecimento de crédito nos estudos desta área intertextual, citamos aqui Bazerman (2011), embora sua orientação teórica não seja norteadora da nossa análise.

Além dos nomes até agora citados, os quais consideramos referências básicas e indispensáveis ao historicizar os estudos sobre intertextualidade, são muitos os que deram continuidade a estes estudos por intermédio de aplicações destes referenciais teóricos em análises textuais.

Seguiremos, na próxima seção, com o início da análise da relação intertextual entre as obras.

⁸Campo discursivo: termo introduzido por Maingueneau. Parafraçando Maingueneau, podemos dizer que o campo discursivo “não é uma estrutura estática, mas um jogo de equilíbrio instável”. Ele é um conjunto heterogêneo de discursos que interagem em uma dada conjuntura. (CHARAUDEAU E MAINGUENEAU, 2004, p. 91).

3 *Moça com brinco de pérola*: uma leitura intertextual

A leitura intertextual que apresentamos foi feita em três momentos: 1. **Apresentação de imagens das obras, principais personagens e enredo.** 2. **O objeto à luz da teoria de Genette** e 3. **A moça em três linguagens.** Antes destas etapas de análise, apresentaremos, a seguir, imagens das obras em estudo, os personagens e enredo do romance e do filme, por considerarmos estes informes imprescindíveis à compreensão da análise.

3.1 Apresentação de imagens das obras, principais personagens e enredo

Como já foi dito, a identificação dos principais personagens e a compreensão mínima do enredo, do romance e do filme, fazem-se necessárias para o bom entendimento da análise. Além do conhecimento das principais personagens e do enredo, consideramos ainda crucial que seja visualizada a imagem da obra de Vermeer, que deu origem às outras duas, o romance e o filme. Por este motivo, nesta seção, apresentamos esta imagem e aproveitamos para ladeá-la das imagens da capa do romance e da capa do DVD do filme, já que as três obras participam da relação intertextual. Ao apresentarmos as personagens do filme, colocamos entre parênteses, como crédito de reconhecimento, os nomes dos atores que representaram as personagens do livro.

As imagens das obras

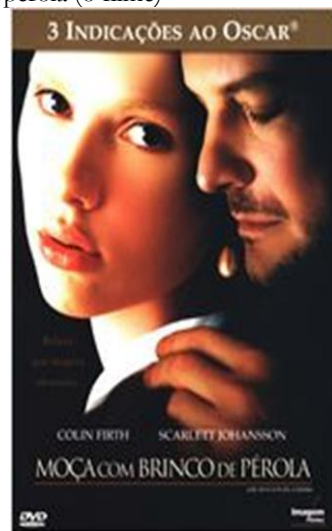
Figura 1 – Moça com brinco de pérola (a pintura)



Figura 2 – Moça com brinco de pérola (o romance)



Figura 3 – Moça com brinco de pérola (o filme)



Fonte:
<http://virusdaarte.net/jan-vermeer-moca-com-brinco-de-perola/>. Acesso em: 3 out. 2013.

Fonte:
<http://virusdaarte.net/jan-vermeer-moca-com-brinco-de-perola/>. Acesso em: 3 out. 2013.

Fonte:
<http://virusdaarte.net/jan-vermeer-moca-com-brinco-de-perola/>. Acesso em: 3 out. 2013.

Os principais personagens

– **Griet** (Scarlett Johansson): protagonista. Ela contracenava diretamente com o personagem do pintor Vermeer. Ela é uma jovem camponesa humilde e analfabeta, filha de um casal de protestantes. O pai artesão, a mãe dona de casa. Ela se torna empregada doméstica na casa do pintor Vermeer.

– **Johannes Vermeer** (Colin Firth): pintor holandês da época barroca. Artista, honesto e casmurro. Vive angustiado pelo dilema de ter que se dividir entre o dedicar-se à arte, que ele tanto ama, e pintar por prazer, mas tem que cumprir a obrigação de trabalhar/pintar para garantir o sustento da família, que depende unicamente da arte que ele produz. Personagem real.

– **Peter Van Ruijven** (Tom Wilkinson): mecenas que comercializa as obras de Vermeer. Oportunista, de caráter duvidoso, costumava se aproveitar das jovens que serviam de modelo para os artistas.

- **Pieter**(Cillian Murphy): jovem açougueiro que se apaixona por Griet e quer casar com ela.
- **Maria This** (Judy Partiff): sogra do pintor. Mulher de personalidade forte. Ela é a matriarca da família de Catharina.
- **Catharina Bolnes Vermeer** (Essie Davis): esposa do pintor. Submissa e apoucada. Não gosta nem se envolve com a arte do marido.
- **Tanneke** (Joanna Scanlan): a outra empregada doméstica na casa do artista. De comportamento e personalidade inversos ao de Griet. Visão muito limitada das coisas. Ela representa o contraponto em relação ao desempenho da protagonista Griet.

O enredo do romance

O romance e o filme, **Moça com Brinco de Pérola**, retratam uma história fictícia⁹ que teria acontecido na Holanda do século XVII e narra parte da vida do pintor holandês Johannes Vermeer. A narrativa nos revela um possível envolvimento afetivo do pintor com uma camponesa chamada Griet, que teria trabalhado como doméstica na casa do artista. Griet, que antes não era doméstica, foi obrigada a assumir este trabalho após a enfermidade do pai, que ficou sem condições de promover o sustento da família. A jovem, além de muito bonita, era inteligente, observadora e dedicada, e logo se interessa pelo trabalho do artista. Este, por sua vez, se surpreende com a sensibilidade que a moça revela diante das pinturas produzidas por ele. Além deles dois, povoam a narrativa outros personagens, entre os quais se destacam: o mecenas, que sustenta financeiramente o artista, a esposa do pintor, uma mulher mal humorada, que apresenta total indiferença diante da obra do marido, a sogra de Vermeer, uma senhora autoritária e muito conservadora, que é, na verdade, quem comanda a família. Griet, embora analfabeta, vai aprendendo com Vermeer sobre a arte de pintar, chegando ao ponto de interferir na pintura do patrão. Vermeer, atendendo a um pedido do seu mecenas, decide pintar um retrato da jovem. A princípio, o pintor não percebe que o mecenas nutre uma forte atração carnal pela jovem. Este retrato provoca muito ciúme na esposa de Vermeer e, por isso, a jovem Griet acaba sendo expulsa da casa do artista. O retrato de Griet é o quadro que dá nome ao romance e ao filme e

revela não só a beleza barroca da obra de Vermeer, mas também o possível encanto que aquela jovem teria exercido sobre o artista.

3.2 O objeto à luz da teoria de Genette

Pautamo-nos, para a análise dos dados, na teoria da intertextualidade proposta por Genette (2010), no livro **Palimpsestos**. Em especial, buscamos respaldo teórico no capítulo em que o autor trata das relações hipertextuais, aquelas, nas quais, a intertextualidade resulta em um texto que se deriva de outro. Para que melhor se compreenda a análise que será apresentada, consideramos necessário retomar aqui o quadro classificatório geral da transtextualidade de Genette (2010):

Quadro 1 – Quadro das transtextualidades de Genette

INTERTEXTUALIDADE	• Relação de copresença (citação, plágio, alusão).
PARATEXTUALIDADE	• título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; release, orelha, capa, autógrafos etc.
METATEXTUALIDADE	• Relações de comentário/crítica.
ARQUITEXTUALIDADE	• Menção paratextual titular ou infratitular de caráter meramente taxonômico.
HIPERTEXTUALIDADE	• Relação de derivação por transformação ou por imitação.

Fonte: A síntese apresentada no quadro foi elaborada pela autora deste artigo a partir do texto de Genette (2010).

Para Genette, o que comumente chamamos, de forma generalizada, de **intertextualidade**, passa a ser **transtextualidade**. Segundo ele, as relações transtextuais podem ocorrer de duas maneiras: **por copresença** ou **por derivação**. Como relação de copresença ele aponta a

⁹ Embora sendo narrativa de ficção, é válido esclarecer que esta narrativa é baseada em fatos reais. As personagens do núcleo central são, quase todas, representações de pessoas reais. Como é o caso do pintor, sua esposa e sogra.

intertextualidade¹⁰ propriamente dita. E esclarece que a intertextualidade pode ocorrer de três modos: por **citação**, por **alusão** ou por do **plágio**. Já as relações de derivação podem se realizar de quatro ocorrências: **paratextualidade**, **metatextualidade**, **arquitectualidade** e **hipertextualidade**¹¹. Entre estas, a que mais nos interessa aqui é a **hipertextualidade**¹² por ela envolver exatamente a derivação entre obras de arte. Genette (2010) esclarece que a **hipertextualidade** pode ocorrer em duas modalidades: por **transformação** ou por **imitação**. No caso da nossa análise, nos deparamos com uma relação de **transformação**, por este motivo não trataremos, neste momento, das ocorrências por **imitação**, porque esta parte da teoria está fora do foco de interesse deste artigo. Comentamos apenas o caso das **transformações**, já que o nosso objeto de estudo se centra sobre categoria.

Ao tratar das relações intertextuais por transformação, Genette (2010) apresenta ainda três possibilidades de ocorrências: a **paródia**, o **travestimento** e a **transposição**. Entre estas, é a **transposição** que o autor considera “sem dúvida, a mais importante de todas as práticas hipertextuais, principalmente – provaremos isso ao longo do caminho – pela importância histórica e pelo acabamento estético de certas obras que dela resultam” (GENETTE, 2010: 27). E esta, a transposição, ainda pode se bifurcar em dois modos de ocorrências: **a) por incidência temática**, em quatro modalidades: **tradução**, **transesilização**, **transmodalização** e **práticas hiperestéticas**; ou **b) por transformação equitativa, formal**, em cinco modalidades: **excisão**, **concisão**, **condensação**, **extensão** e **expansão**. Todas estas ocorrências estão contidas na quinta categoria apresentada no quadro das transtextualidades de Genette (2010): a hipertextualidade. Elas não foram destacadas detalhadamente no quadro, porque ficaria muito longa a informação para o espaço destinado à identificação da hipertextualidade.

Como já dissemos, Genette (2010) dedicou-se a analisar, em especial, as relações hipertextuais que são as relações transtextuais que ocorrem pelo processo de derivação por transformação e/ou imitação e que resultam em uma obra de arte que se derivou de outra. Sobre esta ocorrência, Genette (2010, p. 14) esclarece:

Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário [...] Dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral de texto de segunda mão [...] ou texto

¹⁰Primeira relação transtextual apresentada no quadro 1.

¹¹Na sequência, as quatro relações transtextuais que figuram no quadro após a intertextualidade propriamente dita.

¹²Última relação transtextual apresentada por Genette e a última também na sequência do quadro.

derivado de outro texto preexistente. Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da Poética de Aristóteles) “fala” de um texto (Édipo Rei). Ela pode ser de outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de transformação, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo.

No caso desta análise, convém ressaltar que temos um hipotexto original, primeiro: a pintura (1665). Em seguida, um hipertexto que é o romance (1999). Este, por sua vez, será, ao mesmo tempo, hipertexto, em relação ao quadro, mas passará a ser hipotexto em relação ao filme (2003). Assim, constatamos que, na relação transtextual, o objeto pode mudar de função de acordo com a relação na qual ele está inserido.

O que pretendemos aqui é apontar as estratégias que foram usadas pelos autores: romancista, roteirista e diretor, no processo de transposição de uma forma para outra: da pintura para o romance e do romance para o filme. Em outras palavras, queremos destacar, com das estratégias apontadas, como a literatura revelou o quadro e como o cinema leu o romance. Advertimos, ainda, que as estratégias de transtextualidade podem ocorrer simultaneamente e se sobrepor. Porém, neste artigo, não é nosso objetivo destacar todas as ocorrências, mas sim, apenas aquela(s) que são mais evidentes e que melhor exemplificam as ocorrências apontadas por Genette (2010). E esta transformação consolida um processo típico de derivação, de acordo com o que definiu Genette (2010).

3.3 Uma moça em três linguagens

Iniciemos com a descrição do processo de transformação da pintura em romance. Para isso, a autora, Tracy Chevalier, recorreu a vários recursos de criação, uma vez que dispunha, apenas, de um rosto retratado na pintura¹³ sem mais nenhum outro elemento ilustrativo que permitisse desenvolver uma narrativa longa. Assim, ela teve que criar outros elementos narrativos que contribuíram para a gestação do livro. Fazemos esta afirmação baseados no fato de que, na obra original, a pintura, temos apenas um retrato de mulher. Portanto, apenas uma personagem, sem os demais elementos estruturais da narrativa que foram criados pela autora. A seguir, destacamos alguns dos elementos inexistentes na pintura, mas constituintes do romance, portanto, criados pela romancista: 1) o cenário (espaço físico): um contexto sociocultural da

¹³Ver imagem da obra na p. 7.

Holanda no século XVII; 2) um enredo: a trama que se desenvolve e envolve as personagens do romance; 3) outros personagens: para contracenarem com a protagonista; 4) um tempo narrativo: 1664 a 1676 (12 anos); e, além dos quatro elementos agora citados, destacamos ainda, um que consideramos ser o mais significativo desses elementos para uma abordagem linguística: 5) a criação no plano linguístico que implica em criação com a palavra, que, além de literária, é muito rica em poeticidade¹⁴. Traço distintivo do texto literário, neste caso, criado a partir da pintura.

Para exemplificar esta poeticidade, podemos destacar o fato de a narradora ter optado por descrever ou se referir às personagens, predominantemente, por meio de suas vozes. Vejamos alguns exemplos: 1) a protagonista, Griet, descrevendo o casal Vermeer:

Uma voz feminina, radiante como latão polido; grave e sombria como a madeira da mesa onde eu estava trabalhando. Eram vozes que raramente ouvíamos em nossa casa. Havia nelas ricas alcatifas, livros, pérolas e peles. (CHEVALIER, 2002, p. 9).

2) Griet descrevendo a voz da mãe: “A voz da minha mãe – uma caçarola, uma jarra – veio da sala da frente”. (CHEVALIER, 2002, p. 9); 3) Griet ao falar sobre a voz do pintor: “Pronunciou o nome dela como se tivesse canela na boca” (CHEVALIER, 2002, p. 10); 4) Griet descrevendo a irmã, Agnes: “Tinha a voz rouca, como se a garganta estivesse cheia de teias de aranha” (CHEVALIER, 2002, p. 15) e 5) Griet em cena com Tanneke, a outra criada, sobre Vermeer: “Atrás dela, um silêncio que eu sabia ser dele” (CHEVALIER, 2002, p. 26).

Fica notório que, neste processo de transformação, houve um investimento estético para que a descrição das personagens não fosse simplesmente um mero texto informativo. No processo de recriação, a condição artística norteou a autora e a linguagem foi a ferramenta básica para garantir, no gênero romance, o valor estético da obra.

Também merece destaque o uso da linguagem poética nas palavras da protagonista, revelando-se em imagens metafóricas que surgem em vários recursos figurativos, como comparações, hipérboles, metáforas entre outros. Ilustram esta afirmação os seguintes fragmentos: 1) Griet sobre Vermeer:

Os olhos dele prenderam nos meus. Não consegui pensar em nada, só que o cinza dos olhos dele era como o interior de uma concha de madrepérola; “Primeiro, não conseguia olhar para ele. E quando olhei foi como sentar perto

¹⁴*Poeticidade*: este termo refere-se ao índice de medida que afere o grau que uma pessoa e seu trabalho de natureza escrita, falada ou gesticulada tem de poesia (Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/poeticidade/>).

de uma lareira que solta fagulhas. De novo senti como se eu estivesse queimando”; ‘concordei e saí da sala, o coração socando no peito. Ele ia me pintar...’. (CHEVALIER, 2002, p. 175)

2) Sobre o brinco: “na curva cinza e branca havia um mundo refletido”(CHEVALIER, 2002, p. 237); 3) Griet sobre o sorriso de Vermeer: “Quando sorria parecia uma janela aberta” (CHEVALIER, 2002, p. 213) e 4) Griet sobre o fato de Vermeer ter aceitado a sugestão dela para alterar a pintura: “Deitei na cama sorrindo para o escuro...” (CHEVALIER, 2002, p. 141).

De acordo com a teoria de Genette (2010), o conjunto destes recursos utilizados pela autora contribui para que se caracterize, na relação entre as duas obras, um caso de **transtextualidade** do tipo **hipertextual** por **transformação**, uma obra (hipotexto: a pintura) se transformando em outra (hipertexto: o romance) pela ocorrência de uma transposição por **incidência temática** que implica na existência de uma **prática hiperestética**, na qual uma obra se deriva de outra pelo processo de **transmodalização**, ou seja, a alteração do modo-pintura para o modo-romance¹⁵.

Considerando a relação entre o romance e o filme, cabe aqui indagar: como este conteúdo é (re)modalizado no filme? Para respondermos a esta pergunta, destacamos alguns recursos, próprios do modo fílmico. Em primeiro lugar, a transformação da linguagem poética escrita em linguagem poética da imagem, materializada, no filme, da fotografia. Esta deve ser apontada como a estratégia de maior valor estético no filme, porque cada tomada de cena do filme pode ser vista como uma pintura barroca a partir dos elementos de composição de cena. Para que melhor se entenda esta afirmação, se faz necessário esclarecer que os cenários, as cores, os personagens, a decoração, a iluminação, a perspectiva, enfim, todos os elementos contribuem para uma representação marcada com elementos estéticos do Barroco que revela uma beleza fotográfica especial. Os elementos estéticos do Barroco aos quais nos referimos aqui e que estão presentes nas cenas do filme são, principalmente, jogo de luz e sombra, predominância de cores quentes (vermelho, ocre, terra etc), distribuição assimétrica dos componentes de cena, contrastes representados pelos cenários: sombrio nos ambientes externos, por causa da neve; colorido nos ambientes internos, como na casa do pintor. Ainda podemos destacar como elemento estético do

¹⁵Neste parágrafo, os termos foram destacados em negrito com o intuito de chamar a atenção para as tipologias da teoria genettiana utilizadas nesta análise.

Barroco a profusão de detalhes que tornam algumas cenas bem hiperbólicas, como: decoração e banquete da casa de Vermeer¹⁶.

Outra estratégia utilizada pelo roteirista e pelo diretor diz respeito ao tempo da narrativa. No romance, a autora criou um espaço temporal de doze anos, de 1664 a 1676; no filme, que, por natureza, tem linguagem e tempo elípticos, os seus criadores optaram por sintetizar este tempo em dois anos, de 1664 a 1666. Os detalhes que revelam a época também podem ser vistos como estratégias de **transmodalização**. Já que o diretor teve que adaptar o conteúdo e a forma do romance ao modo cinematográfico que impõe uma linguagem mais sintética. São muitos os elementos que fazem a reconstituição das cenas descritas no romance, em longos parágrafos, e, no filme, mostradas em rápidos *flashes*, como: 1) O cenário dos aposentos de Griet, a protagonista, denunciando a discriminação contra as empregadas domésticas; 2) O figurino que define bem os tipos sociais; 3) O analfabetismo revelado e denunciado por meio da protagonista; 4) As “aulas” de noções estéticas e de pintura nos muitos diálogos entre os protagonistas etc. São muitos detalhes que surgem à margem dos fatos da trama central; mas, todos eles reconstituem, na cenografia, a época vivida pelos personagens do século XVII. Ainda podemos mencionar, 5) a intensa densidade psicológica que se expressa pela força de uma antítese: a carga de emoções contidas x a quase ausência de palavras.

O filme é monossilábico, mas, apesar da economia vocabular, não deixamos de perceber, claramente, a roupagem barroca que os seus criadores deram à obra revelada nos muitos pares opositivos: pobres x ricos, patrões x empregados, católicos x protestantes, casados x solteiros, cultos x analfabetos etc. Esta é uma estratégia que define bem a cena histórica, de modo breve, sucinto, sem necessidade de longos trechos descritivos ou dissertativos como no romance. Esta sequência de pares antitéticos também define a obra como barroca. Neste ponto, o filme supera a pintura e o romance, porque, nele, fica bem mais demarcada a estética barroca da obra. Ou seja, o filme oferece-nos mais indícios do Barroco do que a pintura ou o romance. Desse modo, fica bem mais fácil identificar traços desta estética no filme do que nas duas outras obras. Essa alteração da forma também legítima, segundo Genette, a ocorrência de um fenômeno **transtextual**, do tipo **hipertextual**, por **transformação** e **transposição temática**. Ou seja, o tema e a cena do enredo não se modificam, mas o modo de apresentá-los sim.

¹⁶O ideal seria que exemplificássemos aqui, com cenas do filme, a constatação desses elementos, entretanto, as limitações de espaço do gênero artigo não nos permite incluir aqui estas imagens. Mas elas podem ser vistas na

Por outro lado, dada à natureza elíptica da linguagem cinematográfica, no filme, os autores optaram por subtrair muitos outros conteúdos, cenas e/ou detalhes que são explicitados no romance. Para ilustrar esta afirmação podemos elencar os seguintes detalhes: 1. A explosão que cegou o pai da protagonista; 2. O pai de Griet já conhecia Vermeer, o que explica o fato da jovem ir trabalhar na casa do pintor. 3. A visita do pintor à casa da protagonista antes dela se tornar empregada doméstica. 4. A peste que assolou a Holanda, no século XVII e vitimou a irmã da protagonista. 5. Griet fura a sua própria orelha no romance; no filme, é o pintor que o faz e esse fato agrega uma carga simbólica à narrativa. Muitos outros detalhes poderiam ser citados aqui para exemplificarmos as subtrações feitas no roteiro do filme. Estas são apenas algumas das estratégias de **transmodalização** utilizadas no processo de transformação de uma obra na outra.

4 Conclusão

A partir da análise, pautada na proposta teórica de Genette (2010), constatamos que a relação intertextual encontrada entre as obras aqui analisadas trata-se de uma ocorrência transtextual, marcada por uma hipertextualidade que se realiza por transformação, numa transposição intermodal, já que uma obra de arte original, uma pintura barroca, deu origem à outra obra, em nova modalidade formal, o romance; e este, por sua vez, originou uma terceira obra derivada, em outra linguagem artística: o filme. Assim, podemos dizer que um hipotexto, a pintura, originou dois hipertextos: o romance e o filme. Lembramos que o primeiro hipertexto, o romance, em momentos diferentes, cumula, simultaneamente, as funções de hipotexto e hipertexto nesta relação transtextual.

A inclusão do exemplo em estudo neste artigo, as três obras, no grupo das relações hipertextuais se deu em função da constatação de termos duas obras que se derivam de uma primeira: o quadro deu origem ao romance e ao filme. Já a definição desta relação como um caso de **transformação** se confirmou pelo fato de termos uma transformação de uma obra em outras duas. Por conseguinte, a classificação deste exemplo como uma **transposição transmodal** se legitima por termos nos deparado com uma transposição temática que se materializa pela mudança de modo como este tema é representado nas três diferentes linguagens: pictórica, literária e cinematográfica.

seguinte fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=kh2Ag2RurxU>.

Defendemos a ideia de que a intertextualidade pode, ainda, somar muito para a construção e percepção de sentido dos textos, porque a intertextualidade pode interferir significativamente para uma apreensão de sentido mais completa e abrangente. Convém considerar que, seguindo para além da esfera linguística, e lembrando que, atualmente, a Universidade tem defendido muito, como positiva, a ideia da interdisciplinaridade, visualizamos a possibilidade de contribuir com outras áreas das ciências humanas, como a Comunicação Social e a História da Arte, porque, a partir da análise linguística, abordamos, conjuntamente, a importância do fenômeno intertextual para a construção de sentido também nas obras de arte. Esperamos, assim, aqui as vírgulas são necessárias que esta pesquisa possa ser utilizada de maneira útil tanto no universo dos estudos linguísticos quanto no dos estudos estéticos.

A título de conclusão e complemento às observações feitas acerca da relação intertextual aqui analisada, acrescentamos, com relação ao uso da linguagem, que as três obras apresentam um ponto comum: a poeticidade, embora cada uma a expresse ao seu modo. Os criadores: o pintor, a romancista, o roteirista e o diretor expressam um cuidado estético tanto na linguagem pictórica, quanto na romanesca e na fílmica. Em especial, o quadro e o filme são mais “silenciosos”, aquele mais que este, entretanto, ambos são muito sugestivos. Há uma sugestão poética “muda” na cena representada na pintura, porém, provocativa e de grande beleza estética¹⁷, assim como também no filme, que é econômico no uso da linguagem verbal, mas muito sugestivo, principalmente em sua fotografia. Das três obras, obviamente, a que mais permite a percepção desta poeticidade é o romance, em função do maior uso da linguagem verbal. Por fim, afirmamos que a poeticidade também pode ser vista como um elemento intertextual detectado nas linguagens das três obras. Verificamos que os criadores das obras não apenas expuseram um tema em diferentes linguagens e formas narrativas, mas, foram, em suas criações, para além disso, quando tiveram preocupação com a excelência da elaboração estética das obras em questão.

Constatamos que a relação intertextual entre o romance e o filme é muito mais forte que entre a pintura e as outras duas obras, em função da natureza de cada uma das três linguagens. A narrativa romanesca está muito mais próxima, estilisticamente falando, da fílmica, do que estas da narrativa pictórica.

¹⁷Ver imagem da obra na p. 7. Verificar a pág. em que as figuras estão.

Referências

- ANTUNES, I. *Aula de português: encontro e interação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.
- ARBEX, M. Intertextualidade e intericonicidade. In: ARBEX, M.; OLIVEIRA, L. C. V. (Org.). *I Colóquio de Semiótica*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras - UFMG, 2003.
- AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade (s) enunciativa (s). Trad. Celene M. Cruz e João Vanderley Geraldi. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, v. 19, p. 25-42, 1990.
- BAGNO, M. *Preconceito linguístico*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAZERMAN, C. *Gênero, agência e escrita*. Judith Chambliss Hoffnagel, Angela Paiva Dionísio, Tradução e Adaptação Judith Chambliss Hoffnagel. (Org.) 2. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- CAVALCANTE, M. *Os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2012.
- CAVALCANTE, M.; CUSTÓDIO FILHO, V. Revisitando o estatuto do texto. *Revista do GELNE*, Piauí, v. 12, n. 2, 2010.
- CHARAUDEAU, P.; CHARAUDEAU E MAINGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.
- CHEVALIER, T. *Moça com brinco de pérola*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2002.
- FARIA, M. das G. S. *Relações intertextuais de copresença e de derivação em textos verbo-visuais: por uma abordagem didática*. 2012. 49 p. Projeto de Pesquisa (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Maranhão – DINTER/UFC/UFMA, São Luís, 2012.
- GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2010.
- KOCH, I. G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. *Intertextualidade: diálogos possíveis..* 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MAINGUENEAU. *Gênese dos discursos*. Curitiba: Criar Edições, 2000.
- MOÇA com Brinco de Pérola*. Direção: Peter Webber. Roteiro: Olivia Hetreed. Música: Alexandre Desplat. Reino Unido; Luxemburgo: Girl with a Pearl Earring, 2003.1 DVD (95 min), color.
- MODZENSKI, L. P. *O ethos e o pathos em videocliques femininos: construindo identidades, encenando emoções*. 2012. 371 p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.
- NOBRE, K. C. *Revisão de critérios classificatórios de processos intertextuais*. 2013. 346 p. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, 2013.
- PIÉGAY-GROS, N. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod, 1996.
- PRETI, D. **Sociolinguística Os níveis de fala: Um estudo sociolinguístico do diálogo na literatura brasileira**. São Paulo: Edusp, 2003.
- SANT'ANNA, A. R. **Paródia, paráfrase & cia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- TARALLO, F. L. **Pesquisa sociolinguística**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- TRAVAGLIA, L. C. **Gramática e interação: uma proposta para o ensino de gramática no 1º e 2º graus**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 1997.
- VERMEER, J. **Moça com Brinco de Pérola**. Haia, 1665. 1 quadro. 44.5 cm x 39 cm. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Rapariga_com_Brinco_de_P%C3%A9rola>. Acesso em: 20 dez. 2013.

Herminia Maria Lima da Silva

Doutoranda em Linguística (UFC), Mestra em Letras (1997) e Graduada em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (1987). Professora da Universidade de Fortaleza - UNIFOR Pesquisadora do PROTEXTO, grupo de pesquisa do Programa de Pós-graduação em Linguística do PPGL-UFC. Publicou os livros: *Uma Palavra Marcada*, Imprensa Universitária - UFC, 1998 e *Sangria Azul*, Edições UFC, 2002 e *Sendas do Sacrário*, IMPRECE, 2013.

Maria Margarete Fernandes de Sousa

Doutora em Linguística (UFPE, 2005), Mestre em Linguística (UFC, 1998) Graduada em Letras (UECE, 1983). É professora do Programa de Pós-Graduação em Linguística (UFC). Coordenadora do Grupo de Pesquisa *Gêneros: Estudos Teóricos e Metodológicos - GETEME/UFC*. Desenvolve pesquisas na área de Linguística de Texto, atuando principalmente em análise de gêneros, gêneros promocionais e referênciação.

Recebido em 20 de fevereiro de 2015.

Aceito em 30 de março de 2015.