

Transficcionalidade e adaptações a partir da pintura *Moça com brinco de pérola*, de Johannes Vermeer

Transfictionality and adaptations from the painting *Girl with a Pearl Earring*, by Johannes Vermeer

Yuri Jivago Amorim Caribé*

Josebede Angélica Guilherme da Silva**

Resumo: Neste trabalho, tratamos da relação transficcional verificada entre a pintura *Moça com brinco de pérola*, de Johannes Vermeer (1665), o romance homônimo de Tracy Chevalier (2002) e o filme do diretor Peter Webber (2003), considerado como adaptação do romance. Para isso, trabalhamos com o conceito de adaptação de Sanders (2006), definido como uma prática de transposição que imprime um comentário sobre a obra inspiradora e revisa um ponto de vista apresentado por ela. Também nos valem da ideia de transficcionalidade desenvolvida por Saint-Gelais (2005 e 2011) para tratar do modo como elementos ficcionais de uma obra reaparecem em outros textos. Assim, adaptações contemporâneas parecem comunicar-se com novos públicos através de diferentes combinações, projetando a obra inspiradora.

Palavras-chave: *Moça com brinco de pérola*; transficcionalidade; adaptação; cânone; recepção.

Abstract: This study examines the transfictional relationship between the painting *Girl with a Pearl Earring* by Johannes Vermeer (1665), the novel of the same name by Tracy

* Universidade Federal de Pernambuco; yuri.caribe@ufpe.br; <https://orcid.org/0000-0002-4330-6654>.

** Universidade Federal de Pernambuco; josebede.angelica@ufpe.br; <https://orcid.org/0009-0003-5096-5118>.

Chevalier (1999), and the film directed by Peter Webber (2003), an adaptation of the novel. We employed Sanders' (2006) concept of adaptation, which is defined as a practice of transposition that not only comments on the original work but also reinterprets its perspective. Additionally, we incorporated the notion of transfictionality developed by Saint-Gelais (2005 and 2011) to demonstrate how fictional elements from one work reappear in other texts. We conclude that contemporary adaptations effectively engage new audiences through various combinations, clearly projecting the source text.

Keywords: Girl with a pearl earring; transfictionality; adaptation; canon; reception.

Introdução

A partir da revisitação de obras canônicas da literatura, estudos relacionados aos processos de adaptação dessas obras para outros formatos vêm ocupando cada vez mais os espaços acadêmicos. Isso porque algumas adaptações as têm projetado em novos círculos, acentuando intervenções teóricas sobre processos de criação. Além disso, a demanda de um público que, muitas vezes, anseia rever determinada obra inspiradora, parece funcionar como um farol, indicando outras técnicas de produção. Acreditamos que, quando uma obra literária é adaptada para outro formato (como um filme), dinamiza-se o circuito de avaliação muitas vezes estabelecido e promovido pela crítica acadêmica, literária e artística. Assim, também são considerados os processos de criação de adaptações em produtos culturais artísticos variados, dinâmica que reflete a posição atual do cânone no tocante às releituras intertextuais em diferentes épocas, estilos e formatos.

Partindo dessa reflexão sobre a inspiração de obras canônicas, inclusive das artes visuais, apresentamos neste trabalho algumas considerações acerca de *Moça com brinco de pérola*, pintura em óleo sobre tela do artista holandês Johannes Vermeer (1632-1675), e dos processos de transficcionalização e adaptação utilizados para a composição do romance homônimo de Tracy Chevalier (1999), indicado a vários prêmios literários, e de uma adaptação fílmica (também homônima) desse romance, produzido por Peter Webber e roteirizado por Olivia Hetreed em 2003, com três indicações ao Oscar e duas ao Globo de Ouro.

A propósito, em nossa pesquisa sobre adaptações contemporâneas do romance de Chevalier, nos deparamos ainda com a montagem de uma peça

teatral (Girl, 2008) em cartaz no Theatre Royal Haymarket em Londres no ano de 2008, tendo sido adaptada pelo dramaturgo David Joss Buckley, com criação e direção de Joe Dowling. Mais recentemente, tivemos o lançamento de um *podcast* em cinco episódios pela rede BBC (Girl, 2020) e de uma ópera (Girl, 2022), criada por Stefan Wirth e dirigida por Ted Huffman no Opernhaus Zurich em 2022, sendo ambos também adaptações do romance de Chevalier, o que demonstra a versatilidade e a longevidade dessa obra e, por que não dizer, da pintura de Vermeer.

Aliás, o quadro *Moça com brinco de pérola* do ano de 1665, mas descoberto apenas em 1881 em um leilão de arte na cidade de Haia, na Holanda, é há alguns anos constantemente procurado por espectadores da arte, bem como da crítica de pintura que, para entender sua origem, tem lançado luz sobre a história do pintor, bem como sobre a figura central desse trabalho: uma bela e misteriosa jovem usando um brinco de pérola. Assim, alguns fatores justificam a realização desse estudo, quais sejam: o interesse relacionado à pintura *Moça com brinco de pérola* de Vermeer, impulsionado desde 1999 pelo lançamento do romance de Chevalier (uma transfiguração do quadro de Vermeer), a recepção crítica desse romance, seu alcance, as traduções publicadas, além do lançamento de adaptações do romance nos últimos vinte anos¹.

É importante destacar que nossas colocações partem do conceito de adaptação de Linda Hutcheon (2013, p. 60) “como transposição criativa e interpretativa de uma ou mais obras reconhecíveis” e de transficcionalização (ou relação transficcional) de Saint-Gelais (2005, p. 785, tradução nossa) quando dois textos (literários) “partilham elementos como personagens, locais imaginários ou mundos ficcionais”, mas normalmente ocultando a ligação intertextual com o texto inspirador porque não cita suas fontes².

Primeiramente, trataremos da pintura, em exposição permanente no Museu Mauritshuis na Holanda e que foi considerada uma das mais famosas do mundo, conforme *website* do próprio museu (2020). De acordo com matéria do *website* da Revista Galileu (2020), cerca de duzentas mil pessoas visitam o

¹ Especialmente a partir de 2003, ano em que foi lançada a adaptação fílmica (*Moça*, 2003), até o ano de 2023.

² No original: *Two (or more) texts exhibit a transfictional relation when they share elements such as characters, imaginary locations, or fictional worlds (...), but it usually conceals this intertextual link because it neither quotes nor acknowledges its sources.*

Mauritshuis a cada ano. Acreditamos que parte desse público vai em busca da *Moça com brinco de pérola*, popularizada por meio do romance de Chevalier e da adaptação fílmica, que elevaram a pintura a outro patamar em termos de reconhecimento e interesse. A reportagem informa que, nos anos de 1994 e 2018, essa pintura foi examinada por especialistas de várias partes do mundo, interessados em compreender melhor as técnicas utilizadas por Vermeer. Os resultados do trabalho realizado em 2018, liderado por Abbie Vandivere, se tornaram públicos em 2020 e revelaram detalhes interessantes acerca da pintura, que foi digitalizada e ampliada diversas vezes através de recursos tecnológicos, de acordo com o *website* do Museu (2020). Descobriram, por exemplo, que o fundo do quadro não é um espaço vazio: Vermeer havia pintado uma cortina de cor verde ao fundo, mas ela desapareceu ao longo dos séculos por conta das alterações físicas e químicas na tinta utilizada. Aliás, o pintor trabalhou do fundo para o primeiro plano, deixando o casaco amarelo, o colarinho branco, o lenço e a pérola para um segundo momento de trabalho. Outro detalhe descoberto é que a pérola é na verdade uma ilusão criada através de toques translúcidos e opacos de tinta branca, conforme podemos perceber na reprodução a seguir (Figura 1).

Figura 1 - Moça com brinco de pérola (pintura)



Fonte: <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/restoration-and-research/closer-to-vermeer-and-the-girl>.

Todos esses dados (as visitas ao museu, o romance e suas adaptações, além das investigações sobre a obra e o pintor) demonstram que o reconhecimento de uma obra de arte canônica como *Moça com brinco de pérola* pode ser positivamente influenciado pela criação de adaptações, sendo o romance de Chevalier a mais importante delas. Aliás, em debate organizado pela Intelligence Squared (Rembrandt, 2014), Chevalier nos leva a uma reflexão: ao se deparar com uma obra de arte como essa, podemos ser instantaneamente invadidos por uma curiosidade a partir das imagens que entrecruzam aquela experiência vivida com a possibilidade do que de fato foi vivenciado pelo pintor. Isso permite que, dentre tantas obras do campo das artes visuais, apenas algumas nos inquietem, nos levando a construir (ou transficcionalizar) trajetos possíveis para a composição, reforçando o caráter narrativo inerente à nossa própria condição.

A escritora estadunidense Tracy Chevalier tornou pública essa inquietação. Na prática habitual de escrever narrativas literárias a partir de pinturas, Chevalier transficcionalizou *Moça com brinco de pérola* em um romance, considerado uma biografia “fictícia” ou *fic-y bio* de Vermeer. É importante dizer que, embora Saint-Gelais trate da relação entre dois textos literários em sua teorização acerca das relações transficcionais entre personagens e obras, consideramos que o processo criativo adotado por Chevalier também exemplifique o que ele propõe. Afinal, Chevalier ficcionaliza a origem e história dessa pintura, criando a personagem Griet, uma garota de apenas 16 anos que se torna empregada doméstica na casa de Vermeer na cidade holandesa de Delft em 1665. *Moça com brinco de pérola* (Chevalier, 1999) foi traduzido para trinta e nove línguas³, sendo a edição brasileira publicada em 2002 pela Bertrand Brasil, com tradução de Beatriz Horta (Chevalier, 2002). O portal Amazon⁴ informa ainda que o romance de Chevalier recebeu resenhas positivas dos jornais The New York Times e The Wall Street Journal.

³ Disponível em: <https://www.barnesandnoble.com/w/girl-with-a-pearl-earring-tracy-chevalier/1100314640?ean=9780452282155> Acesso em: 21 abr. 2024.

⁴ Disponível em: <https://www.amazon.com/Girl-Pearl-Earring-Tracy-Chevalier-ebook/dp/B000OCXIDK>. Acesso em: 21 abr. 2024.

Por sua vez, a adaptação fílmica dirigida por Peter Webber (*Moça*, 2003), cuja relação parece apontar antes para o romance que para a pintura, tanto pelo público leitor como pela crítica cinematográfica, nos permite reelaborar algumas possibilidades de leitura pela condução monossilábica, colocando-se em um extrato muito mais pictográfico que narrativo. Sem desprezar o forte diálogo com o romance de Chevalier, o filme nos remete imediatamente a Vermeer, quando devolve ao pincel o poder de elaboração artística, que, somado ao movimento e às cores, reforçam à pintura do artista holandês o caráter barroco, traço marcante de seu estilo e obras. Não obstante, essa adaptação torna-se indispensável para a breve análise que realizamos sobre as relações entre adaptações e suas obras inspiradoras. Essa bifurcação, condição própria dos processos adaptativos, tem ganhado cada vez mais espaço no meio leitor, acadêmico e crítico, por funcionar como um *locus* aberto e, consequentemente, inesgotável, na busca de compreender o funcionamento desses processos.

Sobre trabalhos de caráter acadêmico (histórico e/ou técnico) relacionados à pintura *Moça com brinco de pérola* e seu autor, bem como às obras posteriores ao lançamento do romance de Chevalier, encontramos a dissertação de mestrado de Maria Luiza Striffler de Souza Gonçalves, defendida em 2011 (Gonçalves, 2011), dentre outros. Há que se considerar ainda alguns (poucos) livros sobre a vida e obra do pintor Vermeer, como o trabalho de Edward Snow (1979), além dos que Chevalier cita na seção de agradecimentos do romance. Após o ano de 1999, na sequência do lançamento do romance, destacamos a produção de diversas reportagens e documentários sobre a pintura e seu autor, em sua maioria disponibilizados na plataforma YouTube, como o painel de debates realizado no The Royal Geographical Society, em Londres, que citamos há pouco (Rembrandt, 2014).

Neste trabalho, procuramos trazer algumas considerações acerca dos modos de adaptação como processos necessários não apenas à rerepresentação de obras canônicas, mas em resposta a determinados públicos, visando atender necessidades comunicativas e acadêmicas desses públicos diante da arte, dos seus espaços de transmissão e circulação, observando como a linguagem pictográfica transborda na criação de outras linguagens e formas de expressão.

Nessa direção, a partir do conceito de transficcionalidade de Richard Saint-Gelais (2005), que usa o termo para tratar do modo como elementos ficcionais de uma obra inspiradora (como personagens e cenários) reaparecem em outros textos, trazemos uma breve pesquisa sobre processos de adaptação, tendo como base a pintura *Moça com brinco de pérola*. Procuramos demonstrar como adaptações (da linguagem, da mídia, do espaço de veiculação) podem amplificar possibilidades de leitura/apreciação de obras como *Moça com brinco de pérola*.

1. Da apropriação do cânone à recepção do romance

As avaliações realizadas por instâncias como a crítica literária e/ou acadêmica para a formação de um cânone das artes e/ou da literatura se atualizam constantemente, revendo critérios a serem preenchidos por obras candidatas a essa canonização. É que, ao longo do tempo, percebeu-se certo apelo classicizante, que resultou quase sempre na reprodução de gêneros tradicionais, reforçado por mídias e instituições que tiveram suas paredes abaladas quando do fortalecimento dos movimentos multiculturais.

Logo, a sistematização de um corpus de autores e obras consagradas da literatura e das artes passou a ser discutida com maior frequência, a fim de revisar sua composição, bem como os critérios de seus assentamentos. No Brasil, Antônio Cândido (1918-2017) foi um dos críticos literários que se dedicou à elaboração de uma história literária de expressão da imagem e da inteligência nacional através de diversos trabalhos publicados entre os anos de 1945 até 2002. Juntamente com gerações de artistas e escritores que trabalharam na composição de obras artísticas e literárias hoje canonizadas, Cândido foi um dos responsáveis pela edição e pesquisa acerca dessas obras. São trabalhos relacionados às estratégias de análise de obras literárias e artísticas passíveis de serem reconhecidas como canônicas e também de questionamentos acerca dos critérios de hierarquia, problematizando sobretudo os modos como as narrativas e a arte surgem, se estabelecem e se perpetuam frente a tantas

outras obras do passado. Assim, as discussões acerca da formação dos cânones se refrescam.

Na esteira dessa revitalização, obras literárias reconhecidas como canônicas são reeditadas na contemporaneidade, enquanto outras que pareciam ter sido esquecidas/negligenciadas pela crítica literária e/ou acadêmica são canonizadas a partir desses novos posicionamentos. No palco dessas discussões, estão as adaptações, que sem dúvida colaboram para o resgate, apresentação e visibilidade de obras literárias inspiradoras ou “texto adaptado”, usando o mesmo termo que Linda Hutcheon (2013). Romances, pinturas e filmes (em sequência não hierárquica) são frequentemente adaptados para diferentes linguagens e suportes a fim de contar outras histórias, de construir novos significados, que passam a responder à demanda de novos públicos em novos espaços e modos de circulação.

Destarte, acreditamos que as adaptações promovem de fato um aumento do público frequentador de museus, livrarias e cinemas e também dos espectadores de filmes e séries em plataformas de *streaming*, nos referindo aqui ao público que procura tanto pelo texto adaptado quanto pelas adaptações. Isso pode inclusive levar ao reconhecimento tardio de escritores, como foi o caso de Jane Austen (1775-1817), que publicou suas obras entre o final do século XVIII e início do XIX. Todos os romances de Austen foram adaptados para o formato de filmes e séries amplamente assistidos, especialmente em países do ocidente, como o Brasil. É importante dizer que não julgaremos a qualidade dessas séries e filmes, trata-se apenas de uma constatação de que Austen é uma das escritoras mais frequentemente adaptadas das literaturas de língua inglesa. Essa audiência certamente levou a uma revisitação de suas obras pela crítica literária e/ou acadêmica, contribuindo para o processo de reconhecimento de seus romances como canônicos.

Mais recentemente, tivemos o caso do escritor estadunidense Walter Tevis (1928-1984), conforme trabalho de Caribé (2023). Como Austen, Tevis, autor de seis romances e diversos contos publicados entre o final dos anos de 1950 até os anos de 1980, também foi reconhecido tardiamente a partir do

alcance da adaptação homônima de *O Gambito da Rainha* (1983) para uma série, lançada pela Netflix em 2020.

Para Julie Sanders (2006), a adaptação é vista como uma prática de transposição que imprime um comentário sobre a obra inspiradora e revisa um ponto de vista ali apresentado, criando novos significados para um público através da aproximação da obra visitada. A escritora Tracy Chevalier, motivada pelo anonimato da personagem do quadro de Vermeer e pelo não dito que pairava sobre ele, constrói sua história, atualizando uma obra das artes visuais que parece ter muito a dizer. Os olhos deitados em cumplicidade ao seu pintor, os lábios que se entreabrem em sorriso e desejo, a projeção em perfil de um jovem rosto e um par de brincos de pérolas que o ornamentam em contraste com a roupa que veste a personagem, são o mote para a “escrita” de uma tela em páginas de ficção, como podemos conferir na citação a seguir.

Mas acho que o que me fez voltar ano após ano é outra coisa, é a expressão em seu rosto, a expressão de dúvida em seu rosto. Não sei dizer se ela está feliz ou triste e mudo de ideia o tempo todo. Então isso me faz retomar. Um dia, 16 anos depois de ter colocado este pôster na parede, me deitei na cama e olhei para ela. De repente, pensei: o que será que o pintor fez a ela para deixá-la assim? E essa foi a primeira vez que pensei que a expressão em seu rosto refletia o que ela sentia por ele. Sempre pensei nisso como o retrato de uma moça. Agora comecei a pensar nisso como o retrato de um relacionamento. E eu pensei: bem, que relação é essa? Então fui tentar descobrir. Fiz algumas pesquisas e descobri que não temos ideia de quem ela é. Na verdade, não sabemos quem são os modelos de nenhuma das pinturas de Vermeer e sabemos muito pouco sobre o próprio Vermeer. O que me fez dizer: "Uau!" Então posso fazer o que quiser, posso criar a história que quiser (Chevalier, 2012, tradução nossa).⁵

⁵ No original: *But I think what's kept me still coming back year after year is another thing, and that is the look on her face, the conflicted look on her face. I can't tell if she's happy or sad, and I change my mind all the time. So that keeps me coming back. One day, 16 years after I had this poster on my wall, I lay in bed and looked at her, and I suddenly thought, I wonder what the painter did to her to make her look like that. And it was the first time I'd ever thought that the expression on her face is actually reflecting how she feels about him. Always before I'd thought of it as a portrait of a girl. Now I began to think of it as a portrait of a relationship. And I thought, well, what is that relationship? So I went to find out. I did some research and discovered, we have no idea who she is. In fact, we don't know who any of the models in any of Vermeer's paintings are, and we know very little about Vermeer himself. Which made me go, "Yippee!" I can do whatever I want, I can come up with whatever story I want to.*

Essa apropriação de uma narrativa escondida por trás da pintura (transficcionalização) não apenas torna Chevalier uma autora lida, como também aproxima a pintura de Vermeer da contemporaneidade, após mais de trezentos anos desde sua produção em 1665. A escassa biografia de Vermeer é ficcionalizada por Chevalier e, somada à sua produção, dá vida, nome e história à até então nominada de Mona Lisa do Norte ou Mona Lisa holandesa (*Meisje met de parel* em holandês), levando a obra a compor a lista de romances mais vendidos do The New York Times. A escritora materializa, por meio da ficção, um desejo satisfeito, ainda que não manifesto, de um público que busca, com os olhos da sua cultura, identidade e formas de comunicação, encontrar nos enredos de um personagem os seus próprios enredos. Entrecruzando experiências e compreendendo veredas, memórias e verdades das relações, Chevalier constrói a personagem Griet, protagonista do romance, e o próprio Vermeer, a partir de um tempo, imprimindo o presente e atualizando a história.

A História e os diversos registros históricos são sempre resultados de escolhas, seleções e olhares de seus produtores e dos demais agentes que influenciaram essa produção. [...] Isso significa que as fontes nunca são completas, nem as versões historiográficas são definitivas. São, ao contrário, sempre lidas diversamente em cada época, por diferentes observadores, de acordo com os valores, as preocupações, os conflitos, os medos, os projetos e os gostos. Fontes e versões carregam temporalidades distintas, porque são construídas e reconstruídas a cada época. Devo insistir que a História é sempre uma construção do presente e que as fontes, sejam elas quais forem, também (Gonçalves, 2006, p. 66).

Aristóteles, para quem a transmissão de uma poesia se fazia por meio da voz, já acentuava a importância da recepção para a atribuição do valor de uma obra. Seu legado às teorias da recepção não pode ser ignorado, já que a resposta em poesia estaria vinculada ao modo coletivo como esta era recepcionada e ao modo pessoal como era experimentada, como garante Zilberman (2008). A recepção supõe não só fatores sensoriais e tecnológicos, como pressupõe, por exemplo, a voz e a escrita num intercâmbio com o público receptor, desde Aristóteles, bem como os meios, modos e mídias acionados nas diversas teorias da adaptação desde Hutcheon (2013). Embora apenas na segunda metade do século XX, o leitor receba a atenção devida nas discussões teóricas dos Estudos Literários, com Jauss (2002), toda obra de arte sempre

esteve a este dirigida, projetada e não comunica, senão a quem a persegue: o leitor/espectador.

Conquanto o cânone continue a ser lido através dos tempos, sua atualização por meio de adaptações ultrapassa a concepção histórica proposta por Jauss, que, segundo Zilberman, é tensa e pouco amistosa. Para ela,

A obra de arte desafia não apenas preconceitos e a ideologia dominante, mas o código de conduta, as normas linguísticas, as formas de expressão que o leitor emprega. Uma obra que se deseje marcante precisa suplantar limites, incluindo-se aí os parâmetros por meio dos quais o leitor rege sua vida (2008).

As adaptações desafiam essas formas de expressão de um tempo e espaço, de modo que, na apropriação da pintura *Moça com brinco de pérola*, o romance deixa de ser apenas narrativo, da mesma forma que a pintura ganha seqüências históricas. Um contrato laboral é firmado sem o necessário consentimento dos artistas, e quem se apropria agora, também aceita a posição do apropriado, ao mesmo tempo abrindo espaço para novas apropriações.

É dessa forma que Peter Webber dirige a adaptação fílmica do romance de Chevalier: numa peripécia triangular, essa adaptação (*Moça*, 2003) realiza um transbordamento das linguagens pictural e literária, transformando em imagem o narrado e descentralizando o caráter estático da pintura. Nesse momento, o conceito de transficcionalidade de Richard Saint-Gelais abre espaço para se pensar sobre a forma como os processos de adaptação respondem ao público leitor/espectador e ampliam os espaços de criação de novas teorias críticas em literatura e arte. Saint-Gelais define transficcionalidade como a utilização de elementos ficcionais de uma obra em outras posteriores, especialmente de personagens, algo que ele chama de “prática transficcional”. Todavia, há que se compreender a autonomia característica das transficções, afinal, obra inspiradora e transficção são independentes (Saint-Gelais, 2011). Afirma ainda que a adaptação contribui para a emancipação das transficções “movendo a ficção original para um novo

terreno onde sua precedência não é mais necessariamente acompanhada de uma hegemonia sobre seus derivados⁶” (2011, p. 394, tradução nossa).

Cabe esclarecer que Saint-Gelais opta por diferenciar os conceitos de transficção e de adaptação: adaptação não é um tipo de transficção, sendo “incompatível, em princípio, com as operações exemplarmente transficcionais de extrapolação e expansão”⁷ que caracterizam a transficcionalização de uma obra. Afirmo isso por considerar que “o objetivo das adaptações não é estender a história e muito menos propor novas aventuras para os protagonistas” (2011, p. 37, tradução nossa), associando as adaptações a uma ideia de semelhança ou fidelidade obrigatória e possível ao texto adaptado. Então, para Saint-Gelais, são as transficções que cumprem esse papel. No caso desta pesquisa, foi o romance de Chevalier que extrapolou/expandiu a pintura de Vermeer, transficcionalizando-a.

2. A Mona Lisa do Norte em três linguagens

Em trabalho de referência no campo das adaptações fílmicas a partir de textos literários, Robert Stam critica a recorrente subordinação das adaptações fílmicas com relação aos textos da literatura inspiradora (que ele chama de abordagem “moralista”) e defende uma análise dos processos de adaptação em si, “considerando que cada meio tem sua especificidade, derivada dos seus respectivos materiais de expressão” (Stam, 2000, p. 59, tradução nossa)⁸. Dessa forma, nos leva a refletir sobre a singularidade de cada formato: uma equipe responsável pela criação de um filme (uma adaptação), por exemplo, deve aproveitar bem a possibilidade de uso da imagem fotográfica em movimento, do som, da música, dos ruídos, além de sua “capacidade de mesclar tempos e

⁶ No original: *l'adaptation contribue à l'émancipation des transfictions; tout se passe comme si elle faisait passer la fiction originale sur un terrain nouveau où sa préséance ne s'accompagne plus forcément d'une hégémonie sur ses dérivés.*

⁷ No original: *incompatible en principe avec les opérations exemplairement transficcionnelles que sont l'extrapolation et l'expansion.*

⁸ No original: *Each medium has its own specificity deriving from its respective materials of expression.*

temporalidades aparentemente contraditórios” (Stam, 2000, p. 59-60, tradução nossa)⁹.

Adentrando a questão das personagens de um romance adaptadas para um filme, Stam faz uma reflexão que nos lembra primeiramente a *Moça com brinco de pérola* do quadro de Vermeer, ficcionalizada por Chevalier em seguida e, finalmente, adaptada por Webber no filme de 2003. Ele diz que “a personagem cinematográfica revela-se como uma estranha amálgama de fotogenia, movimento corporal, estilo de atuação e de voz, tudo amplificado e moldado pela iluminação, *mise-en-scène* e pela música” (Stam, 2000, p. 60, tradução nossa)¹⁰. Logo, compreendemos que é a partir de Chevalier que a *Moça com brinco de pérola* da pintura ganha um nome (Griet) e uma narrativa que envolve o próprio pintor Vermeer e a “história” da obra. Aliás, é a própria Griet quem nos conta essa história como narradora.

Com a adaptação fílmica de Webber, podemos “ver” a pintura de Vermeer desde os primeiros traços, além da cidade onde o pintor Vermeer viveu no século XVII. Porém, o destaque é para a Griet “fora” do quadro: a misteriosa *Moça com brinco de pérola* agora fala, gesticula, troca olhares com Vermeer em meio ao cenário e às cores selecionadas pelo cineasta. Em outro momento da mesma pesquisa, Stam reflete sobre uma possibilidade muito pertinente:

O cinema tem à sua disposição a visualidade da fotografia e da pintura, os movimentos da dança, a decoração da arquitetura e a performance do teatro. Romance e filme resumem bem sua própria natureza: sua essência é não ter essência, estão abertos a todos os formatos culturais. O cinema pode incluir literalmente a pintura, a poesia e a música, ou pode evocá-las metaforicamente, imitando seus procedimentos; pode mostrar um quadro de Picasso ou emular técnicas cubistas ou deslocamentos visuais, citar uma cantata de Bach ou criar montagens equivalentes à fuga e ao contraponto (Stam, 2000, p. 61, tradução nossa)¹¹.

⁹ No original: *its capacity for mingling apparently contradictory times and temporalities*.

¹⁰ No original: *the cinematic character is an uncanny amalgam of photogenie, body movement, acting style, and grain of voice, all amplified and molded by lighting, mise-en-scène, and music*.

¹¹ No original: *Cinema has available to it the visuals of photography and painting, the movement of dance, the decor of architecture, and the performance of theater. Both the novel and the fiction film are summas by their very nature. Their essence is to have no essence, to be open to all cultural forms. Cinema can literally include painting, poetry, and music, or it can metaphorically evoke them by imitating their procedures; it can show a Picasso painting or emulate cubist techniques or visual dislocation, cite a Bach cantata, or create montage equivalents of fugue and counterpoint*.

Além do romance de Chevalier, percebemos uma forte conexão do filme de Webber diretamente com o quadro de Vermeer. A adaptação mostra (no sentido estrito) o dia a dia do pintor Vermeer imerso no processo de composição do quadro *Moça com brinco de pérola*. Esse processo inclui o envolvimento afetivo com a empregada Griet que, atendendo a um pedido, aceita posar para ele. Dessa forma, Vermeer vai elaborando visualmente a Griet do quadro: dirigindo-a, como faz um diretor com os atores em cena. No romance, Vermeer pede que Griet olhe de lado, destacando as formas de seu rosto, e também que use o par de brincos de pérola da própria esposa. Ao ver o quadro pela primeira vez (e ainda não concluído), Griet diz espantada:

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 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 (Chevalier, 2002, p. 213).

Na verdade, essa citação mostra a personagem Griet de Chevalier em um momento de reflexão sobre a pintura real, que também pode ser vista no filme, em etapas que abrangem desde os primeiros traços até sua finalização. Em sua proposta transficcional, a escritora Chevalier faz referências pontuais e descritivas sobre cores: da pintura em si, dos cenários por onde passam Griet e Vermeer e de objetos. Em dado momento, a narradora Griet acrescenta: “ele não pedia mais para misturar tintas, usava pequenas quantidades e fazia poucos movimentos com os pincéis. Eu achava que tinha entendido como ele queria que eu ficasse, mas depois fiquei em dúvida” (Chevalier, 2002, p. 212).

Essa configuração criativa, que deu origem ao romance e ao filme (adaptação do romance), nos rememora Sanders, que considera os processos de adaptação como práticas intertextuais, desde que o leitor e o espectador conheçam o texto adaptado e a adaptação, percebendo as semelhanças e diferenças entre eles, o que poderá resultar em “experiências contínuas de

prazer para o leitor ou espectador ao traçar as relações intertextuais¹²”. Ela acrescenta que “a pintura e a fotografia também desfrutaram de uma relação intertextual alusiva com a literatura¹³” (2006, p. 22, 25, 152, tradução nossa), assim como a pintura de Vermeer se relaciona com o romance de Chevalier e com o filme de Webber.

Hutcheon diz que os processos de adaptação se transmutam, dado o caráter dinâmico dos objetos ante toda e qualquer teoria. Ao tratar da visualidade inerente às adaptações em mídias performativas, como o cinema, teatro, ópera ou musical (dentre outras), acrescenta que, através dessas mídias, é possível mostrar um mundo visual e auditivo (2013, p. 68). Logo, em uma sociedade excessivamente midiaticizada, a imagem vem cada vez mais utilizada nas diferentes formas de comunicação. Isso certamente reverbera na multiplicidade de adaptações criadas a partir do romance de Chevalier, que transficcionalizou a pintura *Moça com brinco de pérola* de Vermeer: até o fechamento desta pesquisa, listamos um filme (Webber, 2003), uma peça (Girl, 2008), um *podcast* (Girl, 2020) e uma ópera (Girl, 2022).

Outro exemplo: sabemos que, desde a realização da primeira conferência internacional sobre hipermídia e interatividade ao final do século XX¹⁴, os museus já trabalhavam na promoção do acesso às imagens por meio de multimídia interativa, como aconteceu recentemente (ano de 2025) com a campanha realizada pelo Museu Mauritshuis. A organização pediu (com divulgação pela internet) que artistas contemporâneos recriassem a pintura *Moça com brinco de pérola* de Vermeer e o resultado foi surpreendente: quase três mil trabalhos foram recebidos. Dessa forma, 60 trabalhos foram selecionados e exibidos no próprio museu em uma réplica da moldura original em formato 3D¹⁵. Essa ação do Mauritshuis reforça a conexão da pintura *Moça com brinco de pérola* com a contemporaneidade.

¹² No original: *ongoing experiences of pleasure for the reader or spectator in tracing the intertextual relationships*.

¹³ No original: *painting and photography have enjoyed an allusive intertextual relationship with literature as well*.

¹⁴ *International Conference on Hypermedia & Interactivity in Museums*. Ver <http://tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/09647770802517274>.

¹⁵ Conforme notícia do portal Euronews disponível em: <https://www.euronews.com/video/2025/04/01/dutch-museum-showcases-60-contemporary-takes-on-vermeers-girl-with-a-pearl-earring>.

Assim, percebemos uma “relação transficcional” entre a pintura *Moça com brinco de Pérola* de Vermeer, o romance de Chevalier e o filme de Webber (Saint-Gelais, 2011, p. 24). Aqui, o texto literário não perpetua a hierarquia estéril que inaugura os estudos de adaptação, mas revitaliza as possibilidades de discussão em torno das transmutações ficcionais a partir da imagem. Saint-Gelais compreende a transficcionalidade como um

fenômeno através do qual pelo menos dois textos¹⁶, de um mesmo autor ou não, se referem conjuntamente a uma mesma ficção, seja pela retomada de personagens, de extensões de uma trama anterior ou do compartilhamento do universo ficcional (2011, p. 07, tradução nossa)¹⁷.

A transficcionalidade nos permite enxergar a “personagem” de Vermeer em duas linguagens. Inicialmente, é a escritora Chevalier quem transpõe a personagem para a Holanda do século XVII, dando-lhe nome, endereço, profissão e inserindo-a numa relação com o pintor para justificar sua criação em pintura, sendo essa não o início, mas o desfecho da narrativa. Sobre esse processo, a pesquisadora Peonia Guedes diz:

Através da personagem Griet, jovem de 16 anos, filha de uma modesta família protestante de Delft, cidade holandesa famosa por sua cerâmica, Chevalier nos oferece um detalhado panorama da vida social, material e emocional dos habitantes dessa rica cidade, de seus movimentados canais e mercados, de seus abastados e influentes burgueses, da briga entre protestantes e católicos, da opressão exercida sobre criados e operários, e dos rígidos códigos de conduta, que regiam a população de Delft na segunda metade do século XVII (Guedes, 2004, p. 3).

A vida de Vermeer, a materialidade de sua obra e a ficcionalização sobre temas evocados por ela formam uma pintura descritiva em diferentes transbordamentos: histórico, cultural, identitário e artístico, mantendo o silêncio da personagem e, em suas orelhas, um par de brincos de pérola. Griet é vista, observada e talvez amada pelas mãos do pintor Vermeer. A nosso ver,

¹⁶ Saint-Gelais esclarece na mesma página que, na formulação desse conceito, a palavra “textos” (*textes*, no original) tem um significado amplo, que abrange também cinema, televisão, quadrinhos, etc.

¹⁷ No original: *Le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel.*

temos aí uma típica relação transficcional, prolongada no plano temporal ou no plano diegético, conforme Saint-Gelais (2005 e 2011).

Verificamos que a adaptação fílmica de Webber (além da peça, do *podcast* e da ópera) não só desdobra o romance que adapta, como retorna à simbiose das correspondências tão caras aos simbolistas. A cor em Webber é acionada ainda mais que em Chevalier, dada a qualidade imagética inerente ao audiovisual. A mutação da linguagem poética em imagem é uma das qualidades de maior valor estético na adaptação fílmica. Se as pinturas de Vermeer o inserem na estética barroca, a adaptação fílmica por meio da decoração, da perspectiva e da iluminação acentua o caráter barroco do pintor, não percebido no romance, nem nele mesmo. O jogo de luz e sombra, a composição assimétrica observada nos elementos composicionais das cenas e a predominância das cores quentes fazem da adaptação audiovisual uma obra mais barroca que a pintura. Aqui, observamos novamente o entrecruzamento das ficções. Esse prolongamento da narrativa de Chevalier questiona, como diria Saint-Gelais (2011), os limites sobre os quais a obra inspiradora estaria fixada. A totalidade autônoma se transmuta em uma rede de sentidos específica, quando do modo de produção e, ao mesmo tempo, diversa, quando da significação. Concordamos com Vieira (2019, p. 42) ao assegurar que

estamos diante da ideia segundo a qual existe uma vida antes e depois da ficção: a narrativa não se originaria de um nada, de um vazio, mas teria uma origem e uma continuidade que poderiam ser imaginadas de maneira autógrafa ou, no mais das vezes, alógrafa.

Duas direções distintas, conquanto não excludentes, nos levam a breves reflexões. Uma de que, à espreita de uma obra de arte, seguimos sempre na busca de um significado para além dela, não por uma ausência propositada, mas pelo caráter dinâmico em que coabitam leitores, espectadores e críticos através dos tempos. Outra que o transbordamento de uma linguagem em outra, especificamente em arte, deve ser recebido como completo, não necessitando de outro modo de dizer, senão ele mesmo para significar, seja no meio, no formato ou na língua em que se inscreve. Se na Mona Lisa de Da Vinci não somos levados à hipnose das cores, nem às andanças de suas curvas e traços, outro de mim, na tarefa de quem lê, de quem olha ou mesmo investiga, encontrará nela

mesma o início, o meio e sua redenção, a mesma da qual fala Nietzsche (2008), de que a arte existe para que não morramos da realidade.

Considerações Finais

Neste trabalho, tratamos da relação transficcional entre a pintura *Moça com brinco de pérola*, de Vermeer, o romance de Tracy Chevalier e o filme do diretor Peter Webber. Através das discussões propostas, entendemos que as adaptações contemporâneas parecem comunicar-se com novos públicos através de diferentes combinações, tais como: a visualidade da escrita, as relações entre imagem e palavra, a intenção poética em tela e a cor em palavra, dirigindo-se a leitores, espectadores e também aos críticos de arte. Esses novos públicos encontram nas adaptações (representações de obras inspiradoras anteriores), nos processos de elaboração e no intercâmbio crítico e dialógico entre elas, a revitalização de possíveis esgotamentos teóricos.

Mais ainda: percebemos outras interpretações e olhares desses novos públicos para as obras canônicas inspiradoras em sua individualidade a partir da relação estabelecida com as adaptações. Assim, consideramos que a pintura também se revela como uma linguagem passível de ser adaptada para outros planos, um lugar de encontro e de passagem entre as artes. A Griet criada por Chevalier e também aquela do filme de Webber agora se confundem com a misteriosa moça do quadro de Vermeer, inclusive pela ausência de informações relacionadas ao contexto de produção dessa obra. Nessa relação transficcional, e considerando o alcance de adaptações fílmicas como a de Webber, espectadores do filme possivelmente se sentem convidados a ler o romance (obra inspiradora) e a apreciar a pintura de Vermeer no Museu Mauritshuis na Holanda. Nesse ponto, a recepção acerca da adaptação mais recente - a ópera criada por Stefan Wirth (*Girl*, 2022) - sinaliza possíveis e futuras pesquisas.

Em suma, adaptações de determinada obra para outros formatos prolongam o interesse relacionado a ela, projetando-a no plano de comunicação com outras obras, que a tomam inicialmente como motivo e inspiração. Elas podem colaborar para a manutenção da longevidade de obras canônicas, por

meio da atualização. Nesse circuito intertextual, alguns elementos ficcionais se desdobram em novos elementos, ramificando a historicidade, a materialidade e a linguagem de uma obra inspiradora em outras.

Referências

- CARIBÉ, Yuri J. A. Notas sobre o romance estadunidense *The Queen's Gambit* (1983), de Walter Tevis, e sua adaptação homônima (2020). In: DEPLAGNE, Luciana C.; DE ASSIS, Roberto C. (orgs.). **Tradução, Transculturalidade e Ensino: de Christine de Pizan à contemporaneidade**. V. 2. João Pessoa (PB): Editora do CTTA, 2023, p. 227-245.
- CHEVALIER, Tracy. **Girl with a Pearl Earring**. Londres: Harper Collins, 1999.
- CHEVALIER, Tracy. **Moça com brinco de pérola**. Tradução de Beatriz Horta. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- CHEVALIER, Tracy. **Finding the story inside the painting**. TEDSalon, Londres, Maio, 2012. Disponível em: https://www.ted.com/talks/tracy_chevalier_finding_the_story_inside_the_painting?utm_campaign=tedsread&utm_medium=referral&utm_source=tedcomshare. Acesso em: 21 abr. 2024.
- CLOSER to Vermeer and the Girl. **Website do Museu Mauritshuis**, 2020. Disponível em: <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/restoration-and-research/closer-to-vermeer-and-the-girl/>. Acesso em: 21 abr. 2024.
- GIRL with a Pearl Earring (peça de teatro). Direção e criação: Joe Dowling. Roteiro: David Joss Buckley. Londres: Theatre Royal Haymarket, 2008.
- GIRL with a Pearl Earring (podcast). Direção e criação: Amber Barnfather. Dramaturgia: Ayesha Menon. BBC, 2020. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/programmes/m000j1j3/episodes/player>. Acesso em: 21 abr. 2024.
- GIRL with a Pearl Earring (ópera). Criação: Stefan Wirth. Direção: Ted Huffman. Direção musical: Peter Hundel. Zurique: Opernhaus Zurich, 2022.
- GONÇALVES, Maria L. S. de S. **Os desafios teóricos da história sob o prisma da pintura, literatura e do cinema no contexto da intertextualidade da obra Moça com brinco de pérola**. Orientadora: Cristiane Busato Smith. 2011. 167 p. Dissertação - Mestrado em Letras, Uniandrade, Curitiba, 2011. Disponível em: <https://mestrado-e->

doutorado.uniandrade.br/wp-content/uploads/sites/3/dissertacoes/2011/dissertacao_luiza.pdf. Acesso em: 21 abr. 2024.

GUEDES, Peonia V. A busca de identidade numa obra em que se misturam arte, história e ficção: os discursos e intertextos de *Moça com brinco de pérola*, de Tracy Chevalier. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**, v. 2, n. 8, jan.-mar.2004. Disponível em: <https://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/view/435/427>. Acesso em: 21 abr. 2024.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013 [2006].

JAUSS, Hans R.. O prazer estético e as explicações fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: JAUSS, Hans R. *et al.* **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2. ed. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

MOÇA com Brinco de Pérola (filme). Direção: Peter Webber. Roteiro: Olivia Hetreed. Reino Unido; Luxemburgo: *Girl with a Pearl Earring*, 2003. 1 DVD (95 min), colorido.

MUSEU revela detalhes escondidos no quadro "Moça com o Brinco de Pérola". *Revista Galileu*, 30 de abril 2020. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2020/04/museu-revela-detalhes-escondidos-no-quadro-moca-com-o-brinco-de-perola.html>. Acesso em: 21 abr. 2024.

NIETZSCHE, Friedrich. **A vontade de poder**. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

REMBRANDT vs Vermeer: The Titans of Dutch Painting. Produzido pela Intelligence Squared. Painel de debates realizado no The Royal Geographical Society (Londres), out. 2014. 1 vídeo (97 min. 18 s.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cCQZnXz2Uss&t=0s>. Acesso em: 21 abr. 2024.

SAINT-GELAIS, Richard. Transfictionality. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure R. [Eds.]. **The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. Londres: Routledge, 2005. E-book.

SAINT-GELAIS, Richard. **Fictions transfuges: la transfictionnalité et ses enjeux**. Paris: Seuil/Poétique, 2011. E-book.

SANDERS. J. **Adaptation and appropriation**. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2006. E-book.

- SNOW, Edward. **A Study of Vermeer**. Berkeley: University of California Press, 1979.
- STAM, Robert. Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. *In*: NAREMORE, James (Ed.). **Film adaptation**. New Brunswick (E.U.A.): Rutgers University Press, 2000. p. 54-76.
- TEVIS, Walter. **The Queen's Gambit**. Nova Iorque: Random House Publishing, 1983.
- VERMEER, J. **Moça com brinco de pérola**. 1665. Pintura, óleo sobre tela, 44,5 cm x 39 cm. Acervo do Museu Mauritshuis, Haia (Holanda).
- VIEIRA, André S. Transficcionalidade e crítica de arte. **Criação & Crítica**, São Paulo: USP, n. 25, 2019, p. 36-47. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/158793>. Acesso em: 21 abr. 2024.
- ZILBERMAN, Regina. Recepção e leitura no horizonte da literatura. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 10, núm. 1, jan.-jun., 2008, pp. 85-97. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=330157780006>. Acesso em: 21 abr. 2024.