PÉROLA GERA ARTE: (RE)AÇÕES ENTRE GÊNEROS

Nicole Mioni SERNI*
Luciane de PAULA**

RESUMO: O presente artigo é parte de um projeto maior. O objetivo deste trabalho é refletir acerca do filme *Moça com brinco de pérola* (2003), de Peter Webber, a partir da concepção de diálogo, questão balizadora dos estudos do Círculo Bakhtin, Medvedev, Volochinov. O potencial multidisciplinar ou interartístico do cinema é contemplado na pesquisa ao se voltar para a organização dos elementos linguísticos e translinguísticos do *corpus*, compreendido como exemplar do gênero cinema, conforme a concepção de gênero discutida nas análises do Círculo russo. O estudo das formas de incorporação de diferentes genericidades pelo cinema, ilustrado pelos diálogos entre o gênero pictórico, o romance e o filme, pode contribuir para o reconhecimento do gênero cinema como sendo constituído por meio da incorporação de outros gêneros. A construção da obra cinematográfica em análise será aqui considerada em sua arquitetônica (forma, conteúdo e estilo) e na esfera de atividade em que circula.

PALAVRAS-CHAVE: Diálogo. Gênero. Cinema.

Introdução

Ao se pensar em qualquer tipo de produção cinematográfica, torna-se usual a reflexão acerca das diversas artes ou expressões artísticas que podem ser aglomeradas na construção de um filme. O filme *Moça com brinco de pérola* (2003), de Peter Webber, não se desvia desse tipo de pensamento ao ser contemplado, mas, à sua maneira, reflete e refrata diversos meios artísticos, que aqui serão reconhecidos como diferentes gêneros, a partir dos estudos do Círculo de Bakhtin. Para se discutir a composição do filme – *corpus* desta pesquisa – faz-se necessário um esclarecimento quanto à relevância da escolha da obra.

A obra cinematográfica *Moça com brinco de pérola* foi produzida a partir do romance homônimo de Tracy Chevalier, que, por sua vez, teve como inspiração para a sua criação um quadro de Vermeer, artista que viveu na Holanda do século XVII. Por ter como base para sua construção os diálogos entre o romance de Chevalier, as obras e

a vida de Vermeer, o filme em questão pode ser analisado de maneira dialógica, ao integrar, em sua composição, gêneros distintos, como o gênero pictórico e o romance.

Quando se discutem diálogos presentes no filme *Moça com brinco de pérola*, esse conceito é empregado segundo os estudos do Círculo de Bakhtin. Todo discurso, de acordo com esse pensamento teórico, é dialógico por natureza, ou seja, conta com a presença de forças que nos levam constantemente de seu interior para outros discursos, ao mesmo tempo em que trazem discursos exteriores para o seu interior. Conforme Marchezan (2006, p. 116), é no âmbito da linguagem que há a afirmação de seu caráter dialógico. Isso não significa dizer que tudo já foi dito ou que nada se cria ou constrói, pois, de acordo com Marchezan (2006, p. 116), "[...] os diálogos sociais não se repetem de maneira absoluta, mas não são completamente novos, reiteram marcas históricas e sociais, que caracterizam uma dada cultura, uma dada sociedade".

Neste artigo, o trabalho com a obra cinematográfica busca reconhecer o gênero cinema em suas relações dialógicas, de maneira a demonstrar que *Moça com brinco de pérola* não apenas recupera a história do livro, mas também se relaciona com outros discursos exteriores ao filme, bem como possui sua própria arquitetônica significativa. As relações explicitadas neste artigo são focadas nos diálogos entre o filme de Webber, as obras e a vida do pintor Vermeer e o romance de Chevalier, levando em consideração que cada diálogo pode ser reconhecido como uma (re)ação responsiva. Neste trabalho, centraremos esse diálogo na expressão estética fílmica.

Esboço da (re)ação

A partir do momento em que o artista cria sua obra e a entrega para o mundo, o controle sobre o que ocorre após esse gesto é inalcançável. O processo de criação do artista já procede de uma dialética-dialógica responsiva a algo, que é elaborada a partir de projeções de possíveis outras respostas que, por sua vez, poderão gerar outras reações e, assim, continuamente, em movimento espiral. Um enunciado é gerado a partir de outros e estará a todo instante em relação dialógica com aquilo que se espera que seja respondido e com o que, de fato, responde. O diálogo, reconhecido pelo filósofo russo,

> [...] por sua clareza e simplicidade, é a forma clássica da comunicação verbal. Cada réplica, por mais breve e fragmentária que seja, possui um acabamento específico que expressa a posição do locutor, sendo possível responder, sendo possível tomar, com relação a essa réplica, uma posição responsiva (BAKHTIN, 1997, p. 294).

A história do filme, *corpus* da pesquisa, foi produzida a partir da trama do livro que, mesmo sendo ficcional, deve ser considerada como uma resposta de Tracy Chevalier ao quadro e à vida de um pintor que ela admirou. A pintura de Vermeer causou uma reação na escritora que, como autora-criadora, teve como atitude responsiva a criação de uma história a partir do objeto contemplado. A atitude responsiva frente ao livro de Tracy Chevalier pode ser considerada como a produção do filme, ao passo que a constituição do romance, por sua vez, seria uma atitude responsiva frente à pintura de Vermeer.

Ao discutir o caráter dialógico do *corpus*, busca-se considerar o gênero cinema em sua arquitetônica, sob a ótica da teoria dos gêneros discursivos desenvolvida por Bakhtin. A obra cinematográfica é aqui observada em sua forma, estilo e conteúdo, uma vez que:

> Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissoluvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso* (BAKHTIN, 2003, p. 261/262).

No interior da composição do gênero cinema e do exemplar aqui analisado, ocorrem diálogos entre gêneros, pois o filme se referencia ao livro de Chevalier assim como à vida e obra do pintor holandês. A presença desses gêneros no âmago do gênero cinema configura esse último como constituinte de uma particularidade intergenérica, ou seja, para a construção do filme-*corpus* foram necessários outros gêneros que, em conjunto, constituíram-no.

Assim, no filme escolhido, reconhece-se um caráter de intergenericidade e interdiscursividade, sendo a primeira resultado do diálogo entre gêneros e a segunda resultado de um diálogo entre discursos. Essas relações, que podem ser analisadas na obra cinematográfica em questão, demonstram que os diálogos com os quadros de Vermeer e o romance de Chevalier podem ser reconhecidos não apenas como uma aparição de uma obra do pintor que faça referência à original produzida pelo artista, mas também na composição dos cenários e figurinos que se relacionam com características particulares de Vermeer, de sua época e do livro de Chevalier.

(Re)ações dialógicas

O quadro *Moça do Brinco de Pérola*, título do filme e da pintura de Vermeer que inspirou o livro e a obra cinematográfica, é o que mais se espera encontrar na trama da história, porém só é possível observá-lo ao final do filme. No interior dele, um suspense envolve o quadro, pois o personagem de Vermeer pinta sua criada, Griet, utilizando um brinco de pérola de sua esposa. O quadro é feito a partir de um pedido do mecenas, que deseja possuir a jovem criada, ainda que concorde[1] em tê-la apenas pintada em um quadro. Para pinta-lá com o brinco de pérola, é necessário que sua orelha seja furada, devido ao fato de a personagem, até então, não possuir essa característica por questões religiosas. A criada Griet pertence a uma religião diferente (ela é protestante) daquela da família de Vermeer (católica), o que também revela a hierarquia e o poder religioso do catolicismo sobre o protestantismo, ainda que esse seja tema para outro artigo.

Assim como Vermeer, o personagem do filme tem uma família católica e demonstra, em seus quadros, intenções moralizantes, com críticas aos pecados da vaidade, do luxo e da luxúria, do ponto de vista do catolicismo imperante na Holanda do século XVII, época vivida pelo pintor e retratada tanto em seus quadros quanto no filme, como aparece no quadro de título homônimo ao filme, por meio da referência à pérola, conforme será analisado.

No filme, quem fura a orelha de Griet é o pintor, em uma cena de atração entre os dois personagens. Atração física e artística, sendo a criada vista como objeto – sexual e modelo a ser retratado – e o pintor como sujeito do /fazer/. Isso se dá, especialmente, em razão de ser o pintor quem observa, quem fura a orelha, escolhe o ângulo, arruma a posição da cabeça, da boca, enfim, do corpo de Griet. Para tal, a criada é tratada como se não estivesse viva, mas fosse o brinquedo do pintor, a sua boneca subserviente que, mesmo ao falar não, dadas as suas crenças e costumes, aceita que o pintor-patrão-amante fure, ele mesmo, a sua orelha para nela colocar um adorno.

Tal cena sugere, ao espectador-contemplador, uma metáfora de iniciação sexual da criada, uma vez que a "virgindade" da moça é rompida com a "penetração" de um brinco em sua orelha. No filme, apenas uma orelha é furada, porém, o mesmo não acontece no livro. Nisto é possível destacar duas diferenças: 1) no livro, as duas orelhas são furadas; 2) diferentemente do filme, é a criada quem fura as próprias orelhas no

livro, uma vez que ali o pintor faz questão de que ela aja por vontade própria sobre o seu corpo, demonstrando a sua aceitação e submissão ao desejo do pintor e dela mesma de ser "desvirginada". No livro, o pintor impõe o furo nas duas orelhas mesmo uma delas não aparecendo no quadro, devido ao ângulo retratado, para dar, segundo sua concepção, maior efeito de verdade e realidade à cena pintada – mimetizada como fotografia do instante flagrado como "casual".

Furar a orelha como símbolo de iniciação sexual de Griet confirma-se pela consumação literal do ato sexual vivido na cena seguinte por ela ao se entregar a outro homem, o seu namorado açougueiro, ambos pertencentes a um mesmo grupo social – servil.

A tensão sexual entre os dois personagens centrais sofre um processo de crescimento ao longo do filme, que culmina no toque e na construção do quadro, que, segundo a protagonista, captura a sua alma. Sobre o toque, vale assinalar que, várias vezes, o pintor toca a boca de Griet e o seu rosto, com o pretexto de prepará-los para serem retratados – o que também integra a concepção da produção do quadro.

Figura 1. Cena do filme em que Griet torna-se modelo para a pintura de Vermeer.

Nas tomadas do filme que demonstram a construção do quadro em questão, todos os toques realizados por Vermeer em Griet configuram pequenos gestos que contribuem para que a expressão de Griet fique sensual e tentadora, bem como para a consumação do ato sexual realizado num outro nível no filme, transmutado pela arte.

Figura 2. Quadro de Vermeer A *Moça do Brinco de Pérola (c.1665)*

A presença da pérola não ocorre gratuitamente na composição do quadro, pois as joias e, em especial, as pérolas, eram objetos correntes nas pinturas de Vermeer no século XVII. A presença das "pérolas, ou colares de pérolas, têm carga simbólica negativa na crítica à *vanitas* [vaidade]" (SCHNEIDER, 2011, p. 56). Segundo os valores religiosos do catolicismo, a vaidade sempre foi um pecado, algo não bem visto e que deve ser evitado. No contexto do filme, tanto o fato de Griet não ter orelha furada quanto o receio de utilizar a joia de outra pessoa é que a choca, especialmente por ser o brinco pertencente à esposa do pintor, que é sua patroa. É perceptível o potencial negativo que o brinco carrega: objeto de luxo desnecessário, que não condizia com as condições sociais da posição de Griet, mas de sua "senhora".

A relação dialógica que se estabelece entre a cena do filme em que o quadro aparece e o quadro pintado por Vermeer no século XVII é interdiscursiva e intergenérica, pois o discurso fílmico e o discurso da pintura dialogam entre si. Um foi produzido de maneira responsiva em relação ao outro. O recorte do filme em que Griet se encontra exatamente na mesma posição do quadro original do artista holandês apresenta uma atitude responsiva em relação à obra artística de Vermeer. O pintor compôs sua arte a partir da contemplação do mundo à sua volta, em atitude responsiva, assim como o filme *Moça com brinco de pérola* e, em especial, a cena que remete ao quadro. A relação "entre quadros",real e cinematográfico, esboça um diálogo entre gêneros, uma vez que o gênero cinema faz referência ao gênero pintura, havendo, por isso, uma relação intergenérica na qual a pintura se encontra inserida no cinema. A fim de que esses diálogos sejam explorados de maneira mais completa, torna-se necessário o trabalho não apenas com os diálogos mais explícitos, como o a relação entre o quadro no filme e o quadro original, mas também a análise das relações de sentido que cercam cada diálogo. No interior do filme, o momento em que a criada se torna modelo e é retrada em pintura transparece muito mais do que apenas um diálogo entre a pintura e a cena semelhante, o quadro representado, nessa cena, remete ao relacionamento da criada e do pintor no enredo.

No filme, a relação de Vermeer e Griet é sempre tensa, pois se caracteriza entre a admiração artística e a atração físico-emocional. Ao mesmo tempo em que Griet demonstra admirar o trabalho do patrão e valorizar suas qualidades artísticas ao observar seus quadros, ela também sempre atende, subserviente, às suas ordens em tarefas como auxiliá-lo no. Essa subserviência ocorre mesmo isso não sendo bem vista e aceita tanto pela filha quanto pela mulher do pintor, nem muito menos pelo namorado de Griet. Vermeer, por sua vez, também mantém um semblante enigmático ao contemplar a criada, e faz isso diversas vezes da janela de seu ateliê, sem que ela se dê conta de que está sendo observada. Ele admira a sua beleza rústica e jovem ao mesmo tempo em que, secretamente, a deseja, visto que, afinal, a cobiça vem do olhar e só se olha com tanta atenção algo/alguém que, de alguma forma, desperta os sentidos do observador faminto.

A admiração e o desejo eram um só. Tanto o produtor (pintor) quanto a contemplada (criada) eram agentes responsivos e responsáveis pela atração que culmina na pintura do quadro como produto de um processo mais amplo e crescente. Desde a

aceitação de Vermeer de que Griet limpe seu ateliê – lugar sacrossanto para o artista que proíbe a própria família de lá adentrar –, e compre suas tintas, até a de que ela o ajude compondo cores junto com ele, no momento da composição da pintura, auxiliando-o quase como uma espécie de aprendiz

A criada sofre um processo, no filme, que dialoga com situações comuns vividas pela mulher naquela época, pois a personagem quase não vê escapatória ao ser perseguida pelo mecenas que deseja possuí-la. No filme, o desejo de van Ruijven, mecenas que apoia a arte de Vermeer, é mais explicito do que no livro, especialmente quando ele ataca a criada, como na cena:

Figura 3. Cena em que Griet é atacada por van Ruijven.

Nesta cena, van Ruijven se aproveita de um momento em que a criada se encontra solitária e consegue deixá-la sem saída, pois Griet não tem força corporal para fugir do mecenas. No romance de Chevalier, as referências aos assédios também estão presentes:

> Às vezes ele me procurava, enquanto eu lavava ou passava roupas na lavanderia, ou trabalhava com Tanekee na cozinha. [...] Mas quando eu estivesse só (como muitas vezes ficava no pátio, pendurando roupas para tomarem um solzinho de inverso) ele entrava e, por trás de um lençol que eu tinha acabado de pendurar ou de uma das saias da minha patroa, ele passava a mão em mim (CHEVALIER, 2009, p. 194).

Os diálogos sobre a questão do papel de Griet no romance e no filme demonstram a posição da personagem, especialmente pelo cargo que exerce (criada): ela é sempre submissa em relação aos outros. Isso denota que a distribuição de poder entre os sujeitos

envolvidos na trama se dá conforme a classe social e a função exercida na sociedade. Enquanto não se rendia ao desejo do mecenas, Griet demonstrava ter, por vontade própria, uma submissão a seus familiares e ao pintor Vermeer. Isso se dava também em relação à família do pintor, uma vez que se sente pertencente a ela. Os diálogos intergenéricos entre os gêneros cinema, pintura e romance, todos inseridos no filme, confirmam a relação de abuso que Griet sofre no enredo de *Moça com brinco de pérola*. Uma vez que o discurso é a "arena na qual se digladiam valores sociais", o enunciado constituído pelo gênero cinema, no caso deste *corpus*, confirma o embate de valores presente no terreno do enunciado, pois, no filme, que é também discurso, tornam-se visíveis as relações de poder e hierarquização estabelecidas entre as personagens. Podemos notar isso no modo como Griet se encontra aprisionada às vontades daqueles que se localizam em uma posição social financeiramente superior à dela. Esse sentimento de aprisionamento é ilustrado pela obra cinematográfica na cena seguinte, em que a criada aparece emoldurada, enquadrada como objeto de arte. Todavia, um objeto vivo:

Figura 4. Cena do filme em que Griet é enquadrada como que presa dentro do cavalete do pintor.

A expressão da cena do filme que coloca a criada aprisionada à arte e ao pintor –mais tarde confirmada na cena em que ela se vê no quadro acabado e afirma que ele tinha conseguido capturar a alma dela – dialoga com o narrador do romance, que demonstra nutrir um sentimento diferenciado pelo patrão, em especial ao final da

pintura do quadro em que aparecia: “Comecei a chorar em silêncio. Sem olhar para ele, entrei no quarto de despejo e tirei o turbante azul e amarelo. Esperei um instante, com os cabelos espalhados nos ombros, mas ele não veio. O quadro estava pronto, ele não me queria mais” (CHEVALLIER, 2009, p. 216).

Na figura 4, o diálogo com a mercadorização da criada é flagrante, uma vez que o pintor só dispensa atenção a ela até conseguir utilizá-la, até quando ela lhe foi necessária como objeto (a ser) retratado. Assim, o enquadramento da personagem entre o cavalete do pintor é relevante, pois representa, de fato, o seu enquadramento social e passional. A cena acontece justamente no momento em que a esposa de Vermeer está prestes a descobrir que Griet posará para um quadro e que, para tal, ainda usufruirá de seu brinco de pérola. Essa descoberta, por parte da esposa, é fator definitivo para a perda do emprego de Griet na casa de Vermeer, após o término da pintura do quadro encomendado pelo mecenas.

O quadro *Moça do Brinco de Pérola* aparece no romance de Chevalier por meio da descrição da personagem Griet, que, na história, observa o quadro em construção:

> O quadro era diferente de todos os outros. Era apenas eu, 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 deixava 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, 2009, p. 197).

Essa descrição ocorre antes da decisão, na história, de se colocar o brinco de pérola.

Como já dito, no filme, assim como no livro, a criada Griet não possui a orelha furada até o pedido/exigência de seu patrão para que essa joia fosse utilizada, com o intuito de buscar um detalhe ausente, porém importante, para a composição arquitetônica da obra (pintura).

O diálogo desse ato configura-se como um embate ambivalente, pois a significação, no filme, do pintor furando a orelha de Griet (figura 5) é mais sugestiva que no romance, pois a metáfora remete mais explicitamente à representação de uma iniciação sexual submissa e passiva,dada a expressão de dor – a testa franzida – e a posição da cabeça da personagem, direcionada para baixo, olhando para o chão.

Figura 5. Cena do filme em que Vermeer perfura a orelha de Griet com o brinco de pérola.

No romance, o fato de a criada perfurar a própria orelha sozinha reforça a ideia de submissão da criada aos pedidos/ordens do patrão, ainda que também revele sua vontade de ser "penetrada". No livro, o procedimento solitário para a perfuração da orelha de Griet é descrito em detalhe, dada a sua importância:

> Tirei a agulha da chama e deixei a ponta brilhante e vermelha mudar para laranja, depois preto. Quando me inclinei no espelho, olhei meu rosto um instante. À luz da vela, meus olhos estavam rasos d'água, brilhando de medo.
> Rápido, pensei. Não adianta adiar.
> Estiquei bem o lóbulo e, num só gesto, enfiei a agulha na carne.
> Sempre quis usar pérola, pensei, antes de desmaiar (CHEVALIER, 2009, p. 108).

A figura de Vermeer é mais severa e exigente como patrão na trama do romance do que no filme. Essa é uma diferença de foco: o livro narra a importância da jovem – vista como um objeto vivo na relação contemplador-contemplado – para que a obra de arte se complete; em contrapartida, o filme enfatiza a atração existente entre Vermeer e Griet para criar um efeito de duplo sentido à admiração despertada entre ambos.

O cinema, obra de arte massiva, ganha o público ao utilizar o momento de sofrimento e sacrifício da criada ao se entregar de corpo e alma,com consentimento e em silêncio, ao pintor e à pintura no intuito de alimentar o enigma que envolve o relacionamento amoroso e mimético entre os dois. Essa entrega, representada de modo vivaz, em movimento, também remete o expectador, que conheça um pouco sobre pintura, ao quadro *Las Meninas*, de Velázquez, uma vez que a pintura ganha vida e, de representação passa a representar,

simbolizando que a obra ao mesmo tempo em que é objeto de contemplação também contempla. Em outros termos, o quadro ganha vida e salta da tela da pintura para as páginas do livro e, depois, ganha tridimensionalidade no filme – o que dialoga com *O retrato de Dorian Gray* num outro sentido. Essa leitura, de outra maneira, pode ser feita aqui em *Moça com brinco de pérola*, principalmente ao se considerar a manifestação dialógica entre gêneros diversos (pintura, romance e filme) pelos quais a obra passa. Contemplador e contemplado são, ambos, produtores, sujeitos dialógicos agentes, pois, mesmo que passivos, a não ação, o silêncio, o consentimento, constitui-se como resposta.

Segundo Fiorin (2006), os diálogos ocorrem, na episteme bakhtiniana, entre enunciados, entre sujeitos e entre sujeitos enunciados. No caso aqui analisado, ocorrem essas três manifestações dialógicas e, mais do que isso, elas se expressam por meio da responsividade entre os gêneros nos quais ela se concretiza. Por isso, como procuramos mostrar neste artigo, cada relação dialógica entre quadro e cena do filme ou trecho do romance e momento da obra cinematográfica traz significações responsivas singulares para a interação entre sujeitos e gêneros.

Considerações finais

O filme *Moça com brinco de pérola* demonstrou possuir diferentes gêneros em sua composição. Por meio da breve análise de alguns momentos específicos, foi possível refletir acerca da constituição do cinema como intergênero, dada a característica de incorporação de outros gêneros em seu interior. No caso do filme analisado, o gênero pintura aparece em seu interior por meio da presença dos quadros de Vermeer, assim como o gênero romance serviu de base, quase que como roteiro, para a trama do filme. Esses gêneros estão em interação por meio de diálogos, especialmente, conforme tratado aqui, entre a obra cinematográfica, o romance de Chevalier e as pinturas de Vermeer. Por isso, podem ser vistos como (re)ações responsivas, dados os seus atos produtores e contempladores dialógicos.

A pesquisa que envolve gêneros e seus diálogos por meio do filme em questão não se esgota aqui, mas confirma possibilidades de constituição do cinema como intergênero por meio da presença, em seu interior, de diálogos, tal qual concebe Bakhtin:

> O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra "diálogo" num sentido mais amplo, isto é, não apenas como a

> comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1992, p. 109).

Os diálogos analisados no *corpus* demonstram a capacidade de comunicação que acontece não necessariamente em voz alta, exclusivamente entre sujeitos, mas também entre enunciados (o filme, os quadros, o livro), assim como capacita o exercício do reconhecimento e da reflexão acerca de um gênero discursivo que, em sua produção, aglomera outros discursos que foram produzidos a partir de (re)ações responsivas. No caso aqui analisado, as reações entre gêneros geradas por uma pérola, joia viva e metafórica dos diálogos entre sujeitos, enunciados e sujeitos enunciados, representação viva, em forma de arte viva, com linguagem viva, humanamente viva.

ABSTRACT: This paper is part of a larger project. The purpose of this paper is to discuss the movie *Girl With a Pearl Earring* (2003) by Peter Webber using the theoretical perspective of dialogue from the Bakhtin Circle, Medved, Volochinov. The multidisciplinary and interartistic potential of cinema is considered in this paper when the linguistic organization and the translinguistic elements in the *corpus* are focused on and understood as an example of cinema genre as discussed in the Russian Circle. The study of the ways of incorporation of different genericities by cinema, illustrated by the dialogues between the pictorial genre, the novel and the movies contribute to the recognition of the cinema as a genre that is composed by the incorporation of other genres. The construction of the cinematographic work in analysis will be regarded in its architectonic (form, content and style) and in the activity field in which it circulates.

KEYWORDS: Dialogue. Genre. Cinema.

Referências

BAKHTIN, M. M. (VOLOCHINOV) (1929). *Marxismo e filosofia da linguagem.* São Paulo: Hucitec, 1992.

BAKHTIN. M. M. (1929). *Problemas da Poética de Dostoievski*. São Paulo: Forense, 1997.

_____. (1920-1974). *Estética da Criação Verbal*. (Edição traduzida a partir do russo). São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin*: Conceitos-Chave. São Paulo: Contexto, 2005

_____. (Org.). *Bakhtin*: Outros Conceitos-Chave. São Paulo: Contexto, 2006.

CHEVALIER, T. *Moça com brinco de pérola*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin* – outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

MARCHEZAN, R. C. Diálogo. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin* – outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006, p.115-131.

MOÇA COM BRINCO de pérola. Direção de Peter Webber. Reino Unido: Pathé Pictures e Lions Gate Films, 2003. 1 DVD.

SCHNEIDER, N. Vermeer. Portugal: Taschen, 2011.

STAM, R. *Bakhtin*: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992 (Série Temas, Vol. 20).

VERMEER, J. *Moça do Brinco de Pérola*. 1665. 1 quadro.

Notas

[*] Nicole Mioni Semi é mestranda em Linguística e Língua Portuguesa pela UNESP – Araraquara e membro do GED – Grupo de Estudos Discursivos. E-mail: nicole_brass2@yahoo.com.br.

[**] Luciane de Paula é doutora, orientadora da pesquisa supramencionada, coordenadora do GED – Grupo de Estudos Discursivos e professora de Linguística da UNESP – Assis e do Programa de Pós-Graduação de Linguística e Língua Portuguesa da UNESP – Araraquara.

[1] O mecenas "concorda" em possuir a criada apenas como figura, em quadro, ainda que tente violentá-la às escondidas mais de uma vez, o que demonstra seu caráter, sua dissimulação e sua opressão ao mais fraco em razão de seus desejos e bel-prazer.