

MARIA LUIZA STRIFFLER DE SOUZA GONÇALVES

**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***

CURITIBA
2011

MARIA LUIZA STRIFFLER DE SOUZA GONÇALVES

**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***

Dissertação apresentada como requisito
para a obtenção do Grau de Mestre ao
Curso de Mestrado em Teoria Literária do
Centro Universitário Campos de Andrade –
UNIANDRADE.

Orientador: Profa. Dra. Cristiane Busato
Smith

CURITIBA
2011

TERMO DE APROVAÇÃO

MARIA LUIZA STRIFFLER DE SOUZA GONÇALVES

**OS DESAFIOS TEÓRICOS DA HISTÓRIA SOB O PRISMA DA PINTURA,
LITERATURA E DO CINEMA NO CONTEXTO DA INTERTEXTUALIDADE DA OBRA
*A MOÇA COM BRINCO DE PÉROLA***

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Cristiane Busato Smith

Prof. Dra. Cristiane Busato Smith (Orientadora - Uniandrade)

Naira de A. Nascimento

Prof. Dra. Naira de Almeida Nascimento (UTFPR)

Edna Polese

Prof. Dra. Edna Polese (Uniandrade)



Curitiba, 24 de agosto de 2011.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela minha inspiração e iluminação no percurso do meu “trabalho”, pelo fortalecimento diante das várias atribuições e realizações que encontrei no meu caminho.

Aos meus amados pais Heinz e Liria (*in memorium*), pelo amor, e os pelos incentivos de sempre trilhar o caminho da luz, e da verdade.

Ao meu esposo Roberto e aos meus filhos Ricardo e Fernanda, pelo carinho e amor incondicional, repleto de compreensão e estímulos para trilhar a minha jornada de certeza e incertezas.

A minha querida e amada irmã Angela, e Claude, por fazerem parte da minha vida, me incentivando e proporcionando momentos mágicos.

À Profa. Dra. Cristiane Busato Smith, minha orientadora, pelas sugestões e orientações que tornaram possível a conclusão desta dissertação.

À Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs, minha coorientadora, querida mestre que acreditou no meu projeto e caminhou junto para essa realização, sempre presente, inspirando e orientando de forma magistral. Pelo carinho, pelas palavras acolhedoras, repletas de confiança, e por me fazer acreditar que a única forma de chegar ao impossível é acreditar que é possível conquistar os nossos objetivos e sonhos.

À Profa. Dra. Naira de Almeida Nascimento, por fazer parte desse processo de conhecimento na qualificação, contribuindo com sugestões pertinentes e enriquecedoras.

À Profa. Dra. Edna Polese, membro da banca examinadora, pela gentileza em trocar ideias e apontar novos caminhos.

Às professoras doutoras Mail Marques de Azevedo, Sigrid Renaux, Brunilda Reichmann, Anna Stegh Camati, e Verônica Daniel Kobs, pelo meu crescimento pessoal e pelo enriquecimento cultural com as disciplinas ministradas.

À professora Ana Maria Cordeiro Vogt, diretora da UNIANDRADE, amiga presente e incentivadora dos nossos projetos de vida.

Ao Colégio Militar de Curitiba (CMC) pelo apoio no meu crescimento profissional.

Às queridas amigas Simone Brescansin Mattar, Cláudia Regina Kawka Martins, Maria Terezinha Knabben e Daniele M. Castanho Birck, que estiveram sempre ao meu lado acompanhando minha trajetória, me fortalecendo com palavras amigas e afeto incondicional.

SUMÁRIO

RESUMO.....	vii
ABSTRACT	vii
INTRODUÇÃO	1
1. PANORAMA HISTÓRICO DO CENÁRIO HOLANDÊS.....	9
1.1 HISTÓRIA E ARTE	14
1.1.1 Redescoberta de Vermeer	26
2 VERMEER DE DELFT.....	29
2. 1 AS ALEGORIAS EMBLEMÁTICAS DE VERMEER: A FÉ E A HISTÓRIA	33
2.1.1 Pintura de retrato e gênero.....	45
2.2 ENTRE ARTE PICTÓRICA E PALAVRAS: O PAPEL DAS PALAVRAS NAS IMAGENS	48
2.3 <i>MOÇA COM BRINCO DE PÉROLA</i> – PINTURA E LIVRO.....	60
2.3.1 Quadro a quadro – <i>Moça com brinco de pérola</i>	76
3. A CONSTRUÇÃO DOS SENTIDOS.....	81
3.1 LITERATURA, A ARTE DAS PALAVRAS / CINEMA, A ARTE VISUAL.....	85
3.2 PALAVRA E IMAGEM: DO ROMANCE PARA O FILME.....	87
3.3 <i>MOÇA COM BRINCO DE PÉROLA</i> : PINTURA, ROMANCE, FILME E HISTÓRIA.....	91
3.3.1 A narrativa feita de imagens.....	123
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	144
REFERÊNCIAS	149
ANEXO.....	156

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo analisar as relações texto/imagem e as representações pictórica, fílmica e literária. A abordagem tem como base uma pintura feita no século XVII, pelo holandês Johannes Vermeer, intitulada *Moça com brinco de pérola*, que originou o romance e, posteriormente, a produção fílmica de mesmo título. A partir desses processos de transposição, faz-se uma análise intertextual que resulta em reflexões sistematizadas sobre adaptações cinematográficas que privilegiam a pintura e a literatura como textos-fonte. Por meio da instrumentação teórica da *ekphrasis*, será analisada a relação entre os aspectos verbal, não-verbal e os diferentes sistemas sógnicos. O romance e o filme, por meio de descrições *ekfrásticas*, transpõem o fazer artístico de Vermeer e, ao mesmo tempo, recuperam fatos significativos da vida do pintor, o que, na literatura, resulta em um trabalho pertencente ao gênero *künstlerroman*. Todo esse processo permite uma análise pormenorizada das pinturas de mulheres silenciosas, no mundo pictórico de Vermeer, que compõem a sociedade holandesa do século XVII. A base teórica deste estudo investigativo compreende: estudos de Claus Clüver e Liliane Louvel, para a análise do processo *ekfrástico*; textos de Robert Schneider, Svetlana Alpers, Ernst Gombrich e Arnold Hauser, para a abordagem pictórica; apontamentos de Robert Stam acerca das relações intertextuais da literatura com o cinema; e estudos de Marc Ferro e Jacques Le Goff, para tratar do cruzamento entre arte e História.”

PALAVRAS-CHAVE: História. Pintura. Literatura. Cinema. Intertextualidade. *Ekphrasis*.

ABSTRACT

The purpose of the present essay is the analysis of the text-image relations and the pictorial, filmic and literary representations. The approach is made on the basis of a painting from the 17th century of the Dutch Johannes Vermeer entitled *Girl with a pearl earring*, which originated the novel and then the filmic production with the same title. On the basis of these transposition processes an intertextual analysis is made which results in systemized reflections about cinematographical adaptations that privilege literature as their fountain-texts. Through the theoretical application of the *ekphrasis*, we present an analysis of the relations between the verbal, nonverbal and the different sign systems. Through *ekphrastic* descriptions, the novel and the film transpose Vermeer's artistic making and at the same time recover significant facts from the painter's life, which in literature results in a work pertaining to the genre *künstlerroman*. All this process permits a detailed analysis of the painting of silent women, in Vermeer's world, that compose the Dutch society of the 17th century. The theoretical basis of this research study include: studies of Claus Clüver and Liliane Louvel, for the analysis of the *ekphrastic* process; texts of Robert Schneider, Svetlana Alpers, Ernst Gombrich and Arnold Hauser, for the pictorial approach; notes of Robert Stam about the intertextual relations between literature and cinema; and studies of Marc Ferro and Jacques Le Goff about the intersection of art and history.

KEY WORDS: History. Painting. Literature. Cinema. Intertextuality. *Ekphrasis*.

INTRODUÇÃO

O holandês Johannes Vermeer (1632-1675) é considerado pela crítica como o pintor do silêncio. Suas telas são primorosas, pela intimidade e elegante luminosidade que emanam de atividades triviais de pessoas anônimas. Apenas 35 quadros do artista chegaram à contemporaneidade, mas acredita-se que tenha produzido entre 44 e 54 pinturas, 40 delas representando mulheres. Não havia crianças nos seus cenários, diferentemente do contexto doméstico da arte italiana. A representação da mulher em suas pinturas era vista como objeto da atenção do homem. O artista – na sociedade patriarcal do século XVII – representou mulheres em seu cotidiano, dando-lhes voz e emoção: mulheres no ambiente familiar, lendo, escrevendo, vestindo-se ou envolvidas no trabalho doméstico. A mulher tornou-se o tema principal da pintura descritiva do artista, que imortalizou suas musas no tempo e espaço pictórico.

O presente trabalho tem por objetivo analisar a trajetória pictural de Vermeer sobre as mulheres, pelo diálogo entre pintura, literatura, cinema e História no contexto político, econômico, social e cultural da sociedade holandesa do século XVII. Em razão de a pintura ser a base para as adaptações literária e fílmica, foi necessário recortar as cenas do filme e trabalhar com detalhes dos quadros de Vermeer, para analisá-los com maior profundidade, a fim de consolidar as comparações entre as diferentes artes e seus respectivos recursos.

O ponto de partida das análises apresentadas nesta dissertação é o olhar de Johannes Vermeer expresso em *Moça com brinco de pérola*, obra pictórica que se transformou em fonte de inspiração para obras de outros campos da arte, entre as quais as narrativas literária e fílmica homônimas, que também são objetos deste estudo.

Vermeer pertenceu à guilda de pintores de São Lucas, em Delft (Holanda), uma das províncias dos Países Baixos. A Holanda se transformou em uma nação estruturada politicamente (século XVI), composta por uma sociedade diversificada, com uma próspera burguesia financeira e industrial. Segundo H. W. Janson (2007, p. 748), a fé protestante reformada impulsionou economicamente a nação. Nesse contexto, a arte se populariza, o cotidiano é retratado e a pintura de gênero é inserida na sociedade da época.

Desde a verdadeira revolução causada pelos historiadores participantes da francesa *Écoles des Annales*, a ciência histórica tem incorporado como seus objetos (e sujeitos) não apenas os grandes fatos e personagens políticos, mas também as ideias, os costumes e as mentalidades de cada período. Hoje, as fontes de que os historiadores dispõem para produzir seus conhecimentos sobre o passado vão muito além dos documentos escritos, preservados nos arquivos históricos. Consequentemente, os meios de que os estudiosos se utilizam para transmitir suas ideias sobre o desenvolvimento da História deixam de ser apenas os livros e as produções acadêmicas.

Partindo desta perspectiva, pode-se considerar que a literatura é muito mais que um fenômeno estético; pode ser caracterizada como uma manifestação cultural que permite ao leitor vislumbrar uma infinidade de possibilidades de abarcar o contexto histórico de um determinado período. A partir dessa modalidade de análise, a função do historiador, portanto, é privilegiada. Carlo Ginzburg explica que um historiador busca métodos para produzir um efeito de verdade em seu texto – seu discurso histórico, na maioria das vezes, utiliza a narrativa – caracteriza as descrições como um viés para a vivacidade, ou “a *enargeia*, ou seja, clareza e

nitidez garantindo ao texto, e ao fato histórico que está sendo narrado – uma verdade histórica” (GINZBURG, 1989, p. 219).

O presente se fortalece por meio das lembranças, que são resgatadas sob um novo prisma, registradas na “memória coletiva” para enaltecer esse passado. Portanto, a tradição histórica se articula e se desarticula, permitindo um novo espaço para uma História também renovada.

O cinema, por sua vez, se apropriou da literatura, que detinha o poder simbólico de narrar histórias para seduzir seu leitor. A interação da literatura com o cinema possibilitou a adaptação fílmica de várias obras, envolvendo grandes produções cinematográficas. Marc Ferro (1976) apresenta o filme como uma importante fonte para revelar tanto aquilo que o autor busca expressar – que está contido na narrativa, nas ideias sobre determinados personagens, nos fatos, nas práticas ou ideologias – quanto para se perceber o que não se queria mostrar, como os modos de narrar uma história, a maneira utilizada para marcar as passagens do tempo e os planos da câmera. Sendo assim, seria possível penetrar, de acordo com Ferro, em “zonas ideológicas não-visíveis” da sociedade (FERRO, 1976, p. 203-204). Na obra *Cinema e História*, Marc Ferro (1992) enfatiza que o historiador também deve ficar atento aos procedimentos aparentemente utilizados para exprimir duração ou, ainda, figuras de estilo que transcrevem deslocamentos no espaço, pois estes podem, sem intenção do cineasta, revelar zonas ideológicas e sociais das quais ele não tinha necessariamente consciência, ou que ele acreditava ter rejeitado.

Jorge Nóvoa e Cristiane Nova, em *Interfaces da História*, consideram que

[...] toda imagem é histórica, na medida em que ela é produto de seu tempo e carrega consigo, mesmo que de forma indireta, sub-reptícia e muitas vezes inconsciente para quem a produziu, as ideologias, as mentalidades, os costumes,

os rituais e os universos simbólicos do período em que foi produzida. (NÓVOA; NOVA, 1998, p. 10)

Portanto, ao inserir – paralelamente e de forma harmônica – signos pertencentes a diferentes campos semióticos, o cinema pode ser utilizado como instrumento de análise da sociedade que produziu determinada imagem permitindo um novo formato estético de representação.

A expressão “História cultural da imagem”, utilizada por Peter Burke, tem como objetivo enfatizar a reconstrução consciente ou inconsciente de regras ou convenções “[...] que reagem à percepção e à interpretação de imagem numa determinada cultura” (BURKE, 2004, p.227). Dessa forma, pode-se verificar que são infinitas as possibilidades de leitura da pintura, da literatura e do cinema, na medida em que permitem a reconstrução de gestos, vestuário, arquitetura e principalmente do cotidiano da sociedade abordada.

É, então, nessa perspectiva – por permitir uma abordagem a partir das evidências históricas, que auxiliam na interpretação e na recriação de vários significados – que serão apresentadas as análises das obras intituladas *Moça com brinco de pérola*: a pintura de Johannes Vermeer, o romance de Tracy Chevalier e o filme do diretor Peter Webber.

Tracy Chevalier, por meio de descrições *ekfrásticas*, transpõe para o romance as produções pictóricas de Vermeer, na voz da protagonista Griet, num romance classificado como *künstlerroman*. Na transposição fílmica, Peter Webber apresenta o pintor Johannes Vermeer, enfatizando a estética. O diretor recupera as sensações visuais, permitindo que o espectador seja levado pela imagem na construção visual de um momento histórico recortado da História da arte.

Em *Moça com brinco de pérola*, o estudo da relação entre pintura, literatura e cinema transcende fronteiras, possibilitando abordagens intertextuais que esclarecem diferentes aspectos de criação, em que a pintura tem a responsabilidade de mediar a relação entre a obra literária e sua adaptação cinematográfica. Portanto, pode-se considerar que a adaptação fílmica partiu de um guia de imagens fornecido pelo romance, que, por sua vez, se apropriou do universo pictórico de Vermeer, recriando uma realidade do século XVII. Assim, a diretriz deste trabalho é demonstrar de que forma uma obra pertencente a um determinado sistema sógnico – pintura – originou duas novas obras, de linguagens distintas – romance e filme –, estabelecendo um diálogo intertextual e intersemiótico entre elas. Dessa forma, utilizo a pintura *Moça com brinco de pérola* para fazer a reconstrução historiográfica do período da “Era do Ouro Holandesa” do século XVIII, panorama que é enriquecido pelas diferenças e semelhanças do quadro com o filme. Esse processo nos dá a possibilidade de adentrarmos ao período histórico de Vermeer, com seus hábitos e costumes, que se transformam em fonte para a pesquisa historiográfica na contemporaneidade.

No primeiro capítulo, faz-se uma explanação sobre o panorama histórico da Holanda, paralelamente a uma análise da História da arte no contexto vivido por aquele país no século XVII, destacando-se o papel de Vermeer junto à sociedade burguesa.

No segundo capítulo, analisa-se a pintura descritiva de Johannes Vermeer, a partir de um breve enfoque sobre sua vida e sua trajetória artística. Recuperam-se as principais fases artísticas do pintor e as técnicas de composição pictórica, com incidência em *Moça com brinco de pérola*, pormenorizando essa tela. Em suas pinturas, Vermeer não demonstrava interesse pela questão temporal, mas sim pelo

espaço que o rodeava. A abordagem espacial de Vermeer nas pinturas privilegia o aspecto da luminosidade, o uso da câmara escura e a utilização de objetos que possam refletir o contexto social e cultural em que suas obras foram concebidas.

No terceiro capítulo, explora-se a relação entre pintura, literatura, cinema e História, abordando a transposição da pintura ao romance e do romance ao filme. Dar-se-á destaque à pintura que inspirou a autora a escrever o romance histórico sobre uma jovem do século XVII, que resultou em uma narrativa de forte componente visual. Analisa-se, então, a adaptação cinematográfica feita pelo diretor Peter Webber, que tem como texto-fonte o romance de Tracy Chevalier e, conseqüentemente, a obra pictórica. Nesse contexto, as obras de arte são apresentadas e analisadas a partir do olhar de Griet. Sobre a construção pictórica dos quadros de Vermeer, a análise enfatiza o processo *ekfrástico*, permitindo uma revisitação pormenorizada às pinturas de mulheres silenciosas, personagens reais da burguesia holandesa do século XVII que Vermeer incorporou ao seu universo artístico

As bases teóricas desta pesquisa concentram-se nos estudos de Claus Clüver e Liliane Louvel, para análise do processo *ekfrástico*; para as reflexões sobre literatura, utilizam-se os teóricos Roman Jakobson e Vitor M. de Aguiar e Silva; as discussões sobre a associação entre as artes e a História utilizam-se dos pressupostos teóricos de Marc Ferro, Jacques Le Goff; a abordagem pictórica fundamenta-se nos estudos de Robert Schneider, Svetlana Alpers, Ernst Gombrich e Arnold Hauser; e o trabalho com as relações intertextuais da literatura e do cinema explora as teorias de Robert Stam.

No estabelecimento do elo entre literatura, pintura, cinema e História, os estudos de Stam também são tidos como referencial. Pois, para o teórico,

[...] o cinema, enquanto meio de comunicação, está aberto a todos os tipos de simbolismo e energias literárias e imagísticas, a todas as representações coletivas, correntes ideológicas, tendências estéticas e ao infinito jogo de influências no cinema, nas outras artes e na cultura de modo geral. [...] a intertextualidade do cinema tem várias trilhas. A trilha da imagem “herda” a história da pintura e as artes visuais, ao passo que a trilha do som “herda” toda história da música, do diálogo e a experimentação sonora. A adaptação, neste sentido consiste na ampliação do texto-fonte através desses múltiplos intertextos. (STAM, 2008, p. 24)

Entre trabalhos já realizados sobre a pintura, o livro e o filme *Moça com brinco de pérola*, destacam-se: a dissertação de mestrado de Miriam Vieira – *Art and new media [manuscrito]: Vermeer’s work under different semiotic systems* (2007) –, que analisa a ênfase ao aspecto visual provocado pelas traduções intersemióticas feitas a partir da obra do mestre holandês Johannes Vermeer; e o artigo de Peônia Guedes – *A busca de identidade numa obra em que arte, história e ficção se misturam: os discursos e intertextos de Moça com brinco de pérola*, de Tracy Chevalier –, no qual a autora analisa o jogo intertextual estabelecido com a pintura *Moça com brinco de pérola*, abordando a questão teórica da metaficção historiográfica.

O diferencial deste trabalho em relação àqueles citados acima é que a análise de três artes distintas – pintura, literatura e cinema – valoriza as peculiaridades de cada uma, além de relacioná-las pela exploração do tema da subjetividade feminina. O presente estudo também prioriza a narrativa da cultura visual que se constrói a partir da *ekphrasis*, não apenas como realidade histórica, mas como realidade da criação artística.

Esse processo é transmitido pelo prisma feminino da jovem Griet e pelo olhar masculino de Vermeer. No romance, Griet dá voz ao trabalho silencioso de Vermeer, conduzindo o leitor à visualização do espaço da arte. Na produção fílmica,

Griet apresenta o mundo pictórico de Vermeer de forma sutil, com gestos e olhares, enfatizando as qualidades visuais. Segundo Liliane Louvel, o texto é visto como portador da descrição pictural que se oferece como matéria para fornecer “belos efeitos de enquadramento, cercando com uma borda a descrição pictural” (LOUVEL, 2006, p. 205). Dessa forma, o fato de a presença de um pintor figurar em um texto narrativo serve de alerta ao leitor/observador sobre a qualidade pictural da descrição. O resgate dessas imagens passará pelo olhar, através de recortes das obras, permeando e legitimando espaços e temporalidades refletidos na estética da arte como espelho da cultura.

1. PANORAMA HISTÓRICO DO CENÁRIO HOLANDÊS

O período entre os séculos XI e XIV, conhecido como Baixa Idade Média, é considerado um marco de transformações políticas, econômicas, sociais e culturais no contexto da Europa Ocidental. A sociedade europeia iniciava um processo de mudanças: vivenciava um crescimento urbano, em função de uma revitalização do tráfico mercantil, novas rotas comerciais se consolidavam e feiras itinerantes surgiam para atender a uma nova ordem econômica.

Neste cenário político e econômico, voltamo-nos para uma nova sociedade, a holandesa, que se transformou em um centro financeiro da Europa. Em 1360, Amsterdã adere à Liga Hanseática¹, o que estimulou sua atividade comercial, permitindo o florescimento de novos empreendimentos, como a criação de indústrias de tecidos e cervejas, não apenas em Amsterdã, mas em outras cidades próximas. Na metade do século XVI, questões políticas, religiosas e econômicas abalaram Amsterdã e os chamados Países Baixos, denominados 17 províncias, que abrangiam as atuais Bélgica, Holanda e Luxemburgo. No século XVI, Amsterdã se transformou em um refúgio para os perseguidos religiosos, acolheu a burguesia progressista e também os judeus expulsos da Península Ibérica, da Alemanha do Leste da Europa, sobretudo comerciantes. Nesse contexto, os Países Baixos foram privilegiados com um desenvolvimento comercial, sustentado pelo espírito calvinista, religião que, diferentemente do catolicismo, vê na riqueza um sinal da graça divina.

Durante o século XVII, a república dos Países Baixos Unidos, na busca de sua independência do jugo espanhol, passa por várias crises políticas e militares.

Ernst H. J. Gombrich explica que os holandeses

¹ Em 1356 a Liga Hanseática foi formalmente organizada, agrupando cerca de 150 cidades de várias áreas do Sacro Império. Sob a liderança de Lübeck, as cidades da liga adotaram uma política externa comum, caracterizada pela intransigente defesa de seus privilégios. Na segunda metade do século XIV e o final do século XV, a Hansa manteve a exclusividade do tráfego marítimo pelos mares Báltico e do Norte.

[...] rebelaram-se contra seus governantes católicos, os espanhóis, e a maioria dos habitantes de suas prósperas cidades mercantis aderiu ao credo protestante. O gosto desses mercadores protestantes da Holanda era muito diferente do que predominava do outro lado da fronteira. Esses homens eram comparáveis, em suas concepções, aos puritanos ingleses: devotos, trabalhadores incansáveis, parcimoniosos, a quem desagradava, em sua grande maioria, a pompa exuberante dos costumes e as maneiras meridionais. (GOMBRICH, 2000, p. 299)

Em 1579, sob a liderança de Guilherme, o Taciturno, apenas sete províncias do Norte (setentrionais) tornaram-se independentes do poder espanhol de Felipe II. Pelo acordo político a “União de Utrecht”, passaram a se chamar República das Províncias Unidas, reconhecida oficialmente em 1648, após a assinatura de Paz de Westfalia com o Tratado de Münster.

Filipe II era visto como um soberano progressista, queria impor um sistema absolutista nos Países Baixos, um sistema de Estado centralizado e de controle econômico. A Holanda (pertencente à província do norte – protestante) sublevou-se contra a imposição absolutista espanhola. Já as províncias meridionais católicas foram incorporadas pelo poder espanhol. A burguesia queria preservar sua autonomia nas cidades e, conseqüentemente, manter seus privilégios. Podemos considerar que se tratou de uma revolução de conservadores. Arnold Hauser, em *História social da arte e da literatura*, destaca que os “holandeses não se sublevaram contra a Espanha por serem protestantes, embora o individualismo da fé protestante possa ter intensificado o ímpeto da rebelião” (HAUSER, 1998, p. 480). A vitória das províncias setentrionais (Holanda, Zeelândia, Utrecht, Frísia, Groninga, Overijssel e Gueldres), que defendiam ainda “conceitos medievais de liberdade e um sistema obsoleto de autogoverno regional” (HAUSER, 1998, p. 480), era iminente.

Dessa forma, encontramos em Hauser embasamento para compreender como a crença religiosa contribuiu para a estruturação política dos Países Baixos

A ideia católica relacionou-se aí com a ideia de monarquia tão naturalmente quanto o protestantismo indentificou-se com a República no norte. O catolicismo derivou de Deus a soberania do governante, de acordo com o princípio da representação do fiel pelo Estado espiritual; o protestantismo, por outro lado, com suas crenças em que todos os homens são filhos de Deus, era essencialmente hostil à autoridade. Mas a escolha de denominação adaptava-se, com frequencia, ao ponto de vista político. (HAUSER, 1998, p. 479)

Assim, os Estados setentrionais conseguiram estabelecer uma união de cidades distintas das províncias meridionais (as cidades do sul perderam o sistema de autogoverno local). “No sul, o governo estrangeiro levou à vitória da cultura palaciana sobre a cultura da classe média urbana, enquanto no norte a realização da independência nacional significou a preservação da cultura burguesa” (HAUSER, 1998, p. 481).



Figura 1 – Mapa das Províncias dos Países Baixos
Fonte: [www.essentialvermeer](http://www.essentialvermeer.com)

As Províncias Unidas passam a ter hegemonia marítima e comercial, proporcionando força política e econômica. De certa forma, a posição geográfica da Holanda contribuiu para que o país se transformasse num centro de comércio mundial. Sua localização junto ao Mar do Norte privilegiava o acesso de várias embarcações comerciais, e o fato de ser cortado pelos principais rios — Reno e

Mosa – considerados vias importantes de navegação do norte europeu – permitiu a facilidade de comunicação e transporte, mais do que em outras nações do continente. A partir do século XVII, a Holanda era considerada a mais populosa e rica das sete províncias. Seymour Slive destaca a importância da província holandesa. Vista como “[...] centro do império colonial, frequentemente seus mercadores e banqueiros contribuíam mais para o orçamento da república do que as outras seis províncias juntas” (SLIVE, 1998, p. 3). Sendo assim, os investimentos e os estímulos na área econômica e cultural permitiram o desenvolvimento holandês. Nesse cenário próspero, destacamos a cidade de Delft (fig. 1), foco desta pesquisa, da qual iremos analisar o contexto histórico, político, econômico, social e religioso, por meio das obras e da vida artística de Jan Van Der Meer Van Delft ou, como ficou conhecido na História da arte, Johannes Vermeer, pintor e chefe da Guilda de São Lucas, uma corporação que agrupava artistas, artesãos e negociantes de arte na cidade de Delft. Acredita-se que essa influência veio de seu pai, Reynier Jansz (1591), natural da Antuérpia. Em Amsterdã era *caffawercher* (tecelão de lã), especializado no comércio da seda e produtor de *caffa*². Esse ofício requeria qualidades de precisão e habilidade, bem como um sentido estético e o relacionamento com artistas e negociantes de arte, o que pode ter influenciado em Vermeer a sensibilidade e perspicácia para a arte. Vermeer tinha uma predileção por esse material, que encontramos com frequência em suas pinturas. Acredita-se que lhe trazia boas recordações de infância.

Segundo Norbert Schneider, Reynier Jansz, após contrair matrimônio com Digna Baltens (1615), fixou-se em Delft, onde “arrendou uma estalagem cujo símbolo era uma raposa, numa alusão ao seu nome. Continuou a ter relações com o

² Uma refinada fazenda de seda. Era uma espécie de um fino cetim, frequentemente usado para confeccionar roupas, cortinas e coberturas para o mobiliário.

comércio da seda, embora se mantivesse sobretudo como negociante de arte” (SCHNEIDER, 2007, p. 7). Registrou-se como *marchand*, ao ser admitido na Guilda de São Lucas de Delft, onde teve contato com artistas renomados. O fato de fazer parte da guilda contribuiu para que o filho Vermeer criasse um vínculo com pessoas ligadas à arte. Participavam dessa associação pintores de vários gêneros, vidreiros, comerciantes, ceramistas, negociantes de arte. Para cumprir o estatuto de ingresso na Guilda São Lucas, era exigido que passasse como aprendiz por seis anos junto a um artista reconhecido pela Guilda. O jovem aprendiz era preparado para seu ofício. Quando admitido na Guilda, foi-lhe permitido assinar e vender suas produções.

No caso de Vermeer, Lisa Vergara, na obra *Perspective on women in art of Vermeer*, defende a teoria da possibilidade de Vermeer ter estudado em Amesterdã ou em Utrech antes de ser admitido na Guilda São Lucas.

Vermeer was required to pay an entrance fee of six guilders when he was admitted to the Guild of Saint Luke in 1653 (December). Normally, new admitees into the guild whose father had been members – as was the case with Vermeer – were required to pay three guilders, provided that they had trained for two years a master of the guild. According to Van de Veen (1996) the only plausible explanation for the higher admission fee is that Vermmer’s training had occurred outside of Delft³. (VERGARA, 2001, p. 56)

Acredita-se que o contato de Vermeer com o artista Carol Fabritius, discípulo de Rembrandt no período de 1640 e fixou residência em Delft em 1650, tenha influenciado nas técnicas pictóricas, em relação às investigações sobre perspectiva,

³ Vermeer teve de pagar uma taxa de inscrição de seis florins quando foi admitido na Corporação de S. Lucas em dezembro de 1653. Normalmente, os novos membros da corporação cujos pais haviam sido membros – e esse era o caso de Vermeer – deviam pagar três florins, desde que por dois anos tivessem treinado um artista da corporação. De acordo com Van de Veen (1996), a única explicação plausível para a taxa de inscrição mais elevada é que o treinamento de Vermeer havia ocorrido fora de Delft. (VERGARA, 2002, p. 56). Trad. Mariano Kawka.

tratamento da luz e solidez das suas composições. A relação profissional com Fabritius foi relevante para a formação pictórica de Vermeer. Após a morte de Fabritius em uma explosão no paiol em Delft (1654), foi encontrada em um obituário a seguinte frase que descreve o pintor de Delft, Vermeer, como o sucessor de Fabritius: “A Fénix (Carel Fabritius) partiu deste mundo/ No meio da vida e da fama/ Um novo mestre surgiu das cinzas/ Vermeer seguir-lhe-á os passos” (SCHNEIDER, 2007, p. 13).

Gombrich salienta que “o maior desses mestres nasceu uma geração depois de Rembrandt. Foi ele Jan Vermeer van Delft (1632-75). [...] Vermeer foi um trabalhador lento e metuculoso” (GOMBRICH, 2000, p. 311). Não foi um pintor de muitas obras. No total foram 35 quadros, pelos quais Vermeer conseguiu “a completa e laboriosa precisão na reprodução de contexturas, cores e formas” (GOMBRICH, 2000, p.311).

Portanto, mediante esse quadro histórico holandês, será analisada a trajetória pictórica de Vermeer, através da pintura, literatura e do filme.

1.1 HISTÓRIA E ARTE

A arte é vista como uma manifestação da expressão humana em todos os tempos, razão pela qual representa a cultura de um determinado período histórico do qual são extraídos pensamentos e ações. Sendo assim, a História da arte fornece uma base significativa para o estudo da “História das Civilizações”.

Segundo Enrico Schaeffer (1950, p. 86), novas correntes espirituais exerceram influências sobre a arte. No período da Renascença, identificamos duas correntes artísticas: a ideologia pagã e a cristã. A partir dos séculos XV-XVI, a Europa conheceu um extraordinário desenvolvimento cultural, com nova visão do homem e de suas obras, uma nova cultura – antropocêntrica. Para os Humanistas,

só importava o que acontecia neste mundo, transformado pela ação do homem. A noção de pecado foi minimizada e a moralidade redefinida no sentido de uma consciência psicológica, mais de acordo com os objetivos práticos da ação do homem na Terra.

A arte do Renascimento expressa as preocupações surgidas em sua época com o desenvolvimento comercial e urbano. Seus temas são a dignidade, a individualidade e a racionalidade do homem.

Arnold Hauser define o elemento fundamental para a nova concepção renascentista de arte, visto como

[...] a descoberta do conceito de gênio, e a ideia de que a obra de arte é a criação de uma personalidade autocrática, de que essa personalidade transcende a tradição, a teoria, a regra, até a própria obra; é mais rica e mais profunda do que a obra e impossível de expressar adequadamente em qualquer forma objetiva. (HAUSER, 1998, p. 338)

Essa nova fase permitiu que o “homem” buscasse sua independência, o poder sobre sua realidade, sua originalidade e espontaneidade. O senso crítico aflorou, rompendo com a cultura autoritária da Idade Média. Nesse sentido, a arte se emancipa dos dogmas eclesiásticos arcaicos por um breve período.

As preocupações intelectuais se sobrepõem às exigências espirituais e dogmáticas, o saber sobre o agir, as veleidades sobre as decisões. O imenso apetite de cultura inverte os limites impostos pela fé dos séculos precedentes. O espírito se abre a todos os domínios do conhecimento humano; [...]. O mundo dos intelectuais começa a se instalar no terreno, com uma retomada de admiração pelas antigas obras pagãs, um desejo de usufruir os bens presentes [...]. O Céu não é esquecido, por certo, mas, por enquanto, não há pressa. (MINOIS, citado em WOORTMANN, 2011, p. 5)

A partir do século XV, período denominado “*quattrocento*”, a Igreja se insere no contexto artístico e transforma-se em grande “mecenas”, por passar a empregar artistas e a incentivar a pintura sacra. A Roma cristã se sobrepõe à Grécia pagã, criando assim as bases espirituais da Renascença. Independentemente dessa superioridade da Santa Igreja, a Europa presenciou o despertar artístico que repercutiu em vários âmbitos da sociedade. Como representantes e incentivadores da cultura, podemos citar os burgueses os nobres e os membros eclesiásticos.

Segundo Schaeffer (1950, p. 75-76), a História da humanidade, como a História da arte, nos ensina que os períodos clássicos, “em todos os tempos e de todos os povos, são curtos e claramente limitados, quase sempre”. As guerras religiosas, a reforma e contrarreforma, bem como as mudanças sociais que foram responsáveis pela modificação do processo histórico dos séculos XVI e XVII, são vistas como o fim da liberdade espiritual do “*cinquecento*”, constituindo, ao mesmo tempo, “a causa de novas correntes espirituais e artísticas, formando a base de um novo estilo, o chamado Barroco” (SCHAEFFER, 1950, p.76). Segundo Hauser, a História da arte do século XVI “consistiria, pois, em repetidos choques entre maneirismo e barroco” (HAUSER, 1998, p. 374). O conflito entre o maneirismo e o barroco seria mais de cunho sociológico do que histórico. O maneirismo era visto como “[...] um estilo artístico de uma classe aristocrática, essencialmente culta e internacional; o barroco, como a expressão de uma tendência mais popular, mais emocional e nacionalista” (HAUSER, 1998, p. 374).

As lutas espirituais refletiram não apenas sobre a arte, mas também sobre o pensamento filosófico e mais ainda sobre o desenvolvimento político e social do período (século XVI) no que se refere à liberdade de pensamento. A influência da

filosofia grega possibilitou a heresia e a apostasia da Igreja Católica, em países como Suíça, França, Holanda, Inglaterra e Alemanha.

A Europa do século XVI passou por um período conturbado, o da Reforma Religiosa, cujo movimento teve início com “uma onda de indignação contra a corrupção da Igreja, [...] a avareza do clero, o comércio de indulgências e de ofícios eclesiásticos” (HAUSER, 1998, p. 382). Para contra-atacar, a Igreja Católica, por intermédio da “Ordem dos Jesuítas”, buscou reconquistar seus fiéis. A “Contrarreforma” foi uma reafirmação doutrinária e uma reorganização institucional. Significou também um profundo revigoramento da espiritualidade e do sentimento religioso dos membros da Igreja Católica. Dessa forma, surge um novo espírito de fanatismo e hostilidade à Renascença, os artistas são condicionados pela Santa Igreja a produzir apenas a forma canônica, e a arte profana passa a ser proibida, deixando de ser valorizada como arte.

O Concílio de Trento (1545) condenou e desaprovou todo e qualquer sensualismo na arte. Enfim, a Contrarreforma apenas consentiu

[...] à arte desempenhar o maior papel concebível no culto divino, desejava não só manter-se fiel à tradição cristã da Idade Média e da Renascença (idolatria), a fim de enfatizar desse modo seu antagonismo com a Reforma, ser benevolente com a arte, ao passo que os hereges lhe eram hostis, mas também, acima de tudo, usar a arte como arma contra as doutrinas da heterodoxia. (HAUSER, 1998, p. 395)

O projeto utilizado pela Santa Igreja para propagar o catolicismo foi por intermédio da arte, com o intuito de alcançar, persuadir e dominar, de forma sutil e apurada, a grande massa de católicos e ex-católicos. Para causar maior comoção, adotou-se então o estilo Barroco, momento em que entraram em cena o naturalismo de Caravaggio e o emocionalismo dos Carracci. Territórios como Flandres, parte da Alemanha (Sacro Império Romano Germânico), Polônia e Áustria são recuperados

do ponto de vista religioso. A Holanda fica dividida entre católicos e puritanos, e a Inglaterra passa a ser Anglicana.

Jean Delumeau, em sua obra *Nascimento e afirmação da reforma*, utiliza a teoria marxista para justificar o processo reformista do ponto de vista econômico:

Para Marx, o mundo religioso é apenas o reflexo do mundo real, e o Protestantismo foi essencialmente uma religião burguesa. Com o mesmo espírito, Engels viu na Reforma o resultado da decomposição do mundo feudal. Dessa maneira, Lutero e Müntzer teriam surgido no momento em que nascia o capitalismo. (MARX e ENGELS, citados em DELUMEAU, 1989, p. 256)

Nos países onde se encontrava a maior concentração de burgueses, o protestantismo se fortaleceu com a entrada de uma nova ordem econômica – o capitalismo, que proporcionou uma abertura não apenas no contexto econômico, mas também no social e político.

Em *História da arte*, Ernst Hans Josef Gombrich explica como o processo histórico da Reforma interferiu na produção pictórica dos países protestantes:

[...] grande crise foi provocada pela Reforma. Muitos protestantes objetavam à existência de quadros ou estátuas de santos em igrejas e consideraram-nos um sinal de idolatria papista. Assim, os pintores nas regiões protestantes perderam suas melhores fontes de renda: a pintura de retábulos. Os mais rigorosos entre os calvinistas censuravam até outras espécies de luxo, como as alegres decorações de casas, e mesmo quando estas eram permitidas em teoria, o clima e o estilo das construções eram usualmente impróprios para os grandes afrescos decorativos, como a nobreza italiana encomendava para seus palácios. Tudo o que restava como fonte regular de renda para os artistas era a ilustração de livros e a pintura de retratos, e era duvidoso que isso bastasse para ganhar decentemente a vida. (GOMBRICH, 2000, p. 264)

Nesse contexto, as obras canônicas de cunho religioso deixam de ser produzidas em larga escala e, para a arte pictórica não sucumbir, artistas buscaram

outras formas para divulgar e vender suas pinturas. Conforme Gombrich, era natural que

[...] os artistas setentrionais, que já não eram necessários para pintar retábulos e outras obras de devoção, tentassem encontrar um mercado para as suas reconhecidas especialidades e fizessem pinturas cujo principal objetivo era exibir a sua estupenda habilidade na representação da superfície das coisas. (GOMBRICH, 2000, p.270)

Especificamente na Holanda, encontraremos como destaque a pintura de interior e de gênero. Hauser justifica o estilo adotado:

O destino da arte na Holanda não é decidido, portanto, pela Igreja, nem pelo monarca ou por uma sociedade cortesã, mas por uma classe média que adquire importância mais em consequência do grande número de membros abastados do que pela extraordinária riqueza dos indivíduos. [...] embora não haja na Holanda uso para uma arte no estilo grandiloquente, como era solicitada na França e Itália [...] o gosto clássico-humanista, cuja tradição nunca morrera completamente [...]. (HAUSER, 1998, p. 484)

No século XVII encontramos na Holanda categorias sociais abastadas, que destinavam seus recursos financeiros (investimentos) à aquisição de artigos mobiliários e de decoração, sobretudo quadros. Neste cenário também encontramos parte da população de baixa renda investindo em pinturas. Era comum a aquisição de quadros, pois davam um status de respeitabilidade e embelezavam as residências. Em contrapartida, futuramente poderiam ser revendidos. Portanto, os períodos que compreendem a História da arte são vistos como produto de uma época, de uma cultura ou ideologia. Desta forma a arte constrói modelos explicativos que justificam o estilo adotado em uma determinada época. A cisão que ocorreu entre o mundo protestante e o católico permitiu a divisão nos estilos da arte. Como

vimos anteriormente, o mundo protestante adotou uma postura mais comercial, voltada para uma burguesia progressista, e o mundo católico, com o intuito de resgatar o seu rebanho, adotou uma arte mais emotiva e colocou diante dos olhos de seus fiéis todo o esplendor e o seu poder. Para isso, nenhum estilo poderia servir melhor do que o Barroco do século XVII (SCHAEFFER, 1950, p. 86).

Heinrich Wölfflin (1864-1945) estabelece uma diferenciação entre a arte clássica da Renascença (século XVI) e a arte do barroco (século XVII). Wölfflin define a arte clássica como uma arte de horizontais e verticais, bem proporcionadas, em que os elementos são visíveis com toda clareza e precisão. O barroco, pelo contrário, tem a tendência não de exterminar aqueles elementos, mas de fazer visíveis os contrastes e as oposições existentes (WÖLFFLIN, citado em SCHAEFFER, 1950, p.87). A relação entre o espaço e o conteúdo é aparentemente casual no barroco. Portanto, a diferença é clara e objetiva: a arte renascentista baseia-se nas linhas e nos espaços claros e puros; a barroca tem formas mais exageradas e pomposas. O uso de contrastes, cores fortes e claras, um estilo de luxo e o uso de ouro são considerados a marca do estilo barroco.

O espírito helenista da renascença, da liberdade e da alegria, passa a ser questionado. Com a Contrarreforma, a Igreja utiliza a arte para emocionar os seus fiéis. As imagens sacras retratam os sofrimentos e torturas dos santos, enaltecendo o heroísmo e a dor. Gombrich justifica a postura da Santa Igreja para enaltecer os ícones sacros:

Quanto mais os protestantes pregavam contra a ostentação nas igrejas, mais empenhada a Igreja Romana estava em recrutar o poder do artista. Assim, a Reforma e toda a molesta questão das imagens e seu culto, que tinham influenciado tão frequentemente o curso da arte no passado, também tiveram um efeito indireto sobre o desenvolvimento do barroco. O mundo católico descobrira

que a arte podia servir a religião de um modo que superava a simples tarefa que lhe fora atribuída nos começos da Idade Média — a tarefa de ensinar a Doutrina a pessoas que não sabiam ler. Agora, poderia ajudar a persuadir e converter aqueles que talvez tivessem lido demais. Arquitetos, pintores e escultores foram convocados para transformar igrejas em grandiosas exposições cujo esplendor e visão quase nos cortam a respiração. O que importava nesses interiores são menos os detalhes do que o efeito de conjunto. (GOMBRICH, 2000, p. 315)

A iconografia sacra e a arquitetura exuberante representaram uma luta da cultura estética entre catolicismo e protestantismo. “O catolicismo representado pelo papa e pelo alto clero torna-se [...] mais oficial e cortesão, em contraste ao protestantismo, que é cada vez mais classe média” (HAUSER, 1998, p.456-57).

Na figura 2, abaixo, a pintura da *Pietà*, a expressão de sentimentos é visível: sugere uma dramatização na cena, a luz não é natural, mas produzida para guiar o “olhar do observador” até o ponto principal da obra, Jesus Cristo. A pintura barroca enaltece o sentimento e proporciona ao observador a possibilidade de individualizar cada gesto retratado em suas minúcias, gerando uma comoção espiritual. Permite, assim, atingir o objetivo central da Santa Igreja.



Figura 2 - *Pietà* 1599-1600, de Annibale Carracci
Fonte: Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles.

Segundo Gombrich, Annibale Carracci

[...] se esmerou em não nos recordar os horrores da morte e as agonias da dor. O quadro é tão simples e harmonioso no arranjo quanto o de um pintor renascentista. Contudo, não o confundiríamos facilmente com uma pintura da Renascença. O modo como a luz joga sobre o corpo do Salvador todo o apelo às nossas emoções é bem diferente: é barroco. É fácil qualificar semelhante quadro como sentimentalista, mas não devemos esquecer para que finalidade ele foi pintado. É um retábulo para ser contemplado em oração e devoção, com velas ardendo diante dele. (GOMBRICH, 2000, p. 278)

Em relação aos Países Baixos, especificamente a Holanda protestante, H. W. Janson (2001, p.749) explica que o barroco veio da Antuérpia para a Holanda pela obra de Rubens⁴, e de Roma pelo contato com Caravaggio e seus discípulos. Caravaggio foi considerado o primeiro pintor a representar “gente anônima a fazer coisas comuns [...] para mostrar as ações dessas pessoas em seus respectivos ambientes” (SLIVE, 1998, p. 123). A pintura holandesa do século XVII tinha a finalidade da fotografia. Ricos comerciantes queriam ser retratados da forma mais fiel, sós ou acompanhados pelos seus familiares, e eram exigentes nos detalhes. A arte holandesa teve um cunho mais comercial do que cultural, pelo fato de a Holanda ser uma nação de mercadores, lavradores e marinheiros. A Holanda seiscentista produziu um número significativo de artistas voltados para uma pintura de gênero. A fé protestante reformada não privilegiava uma arte sacra. Os artistas holandeses não se beneficiavam das grandes encomendas públicas do Estado e da

⁴ “[...] a arte de Rubens representa a vitória da técnica sobre o sentimento [...] pintor do campo católico [...] Rubens se guindou à sua **posição** ímpar. Aceitou encomendas dos jesuítas em Antuérpia e dos governantes católicos de Flandres, do Rei Luís XIII da França, [...], do Rei Filipe III, da Espanha, e do Rei Carlos I da Inglaterra, que lhe conferiu o grau de cavaleiro. Quando viajava de corte em corte como hóspede de honra, era frequentemente encarregado de delicadas missões políticas e diplomáticas, destacando-se dentre elas a de conseguir uma reconciliação entre a Inglaterra e a Espanha no interesse do que hoje chamaríamos um bloco “reacionário”. Entrementes, manteve-se em contato com os humanistas de seu tempo e sustentou longa correspondência em latim erudito sobre questões de arqueologia e arte. Seu autorretrato com a espada de gentil-homem mostra que tinha perfeita consciência de sua posição ímpar.” (GOMBRICH, 2000, p. 288)

Igreja, comuns no mundo católico. De modo geral, as autoridades municipais e os órgãos cívicos apoiavam as artes. O papel do colecionador particular se transforma no suporte principal do pintor (JANSON, 2001, p. 748).

A arte barroca não é vinculada diretamente com a pintura holandesa do século XVII. Ela sofre algumas modificações seguindo traços mais clássicos. Encontramos maior influência barroca nos países católicos absolutistas do que em geral na república protestante das Províncias Unidas.

Seymour Slive (1998, p.1) assinala que o distanciamento da Holanda em relação ao movimento barroco (justificado por fatores nacionais e culturais) é pelo menos tão significativo quanto a participação nele. Somente na Holanda encontramos o fenômeno de um Realismo generalizado e sem paralelo, quer em abrangência, quer em intimismo (inspirada na vida cotidiana). A arte pictórica holandesa representa de forma sublime a vida, a natureza, o campo e a cidade, formando um conjunto de registros que contribuem para a reconstrução da cultura.

A pintura não é vista apenas como uma transposição. Existia uma organização estética, na qual se realçavam ou suprimiam traços. Destaca-se Johannes Vermeer, que, dotado de criatividade, no quadro *Vista de Delf*, Slive (1998, p. 1) explica que as nuvens e a luz não eram modelos estáticos; devem ser vistas como obra da imaginação do artista. O fato de a grande maioria dos pintores holandeses retratarem naturezas mortas e o cotidiano da sociedade não desmerece a arte por si só. Todos tinham acesso à produção pictórica, e cada indivíduo tinha a oportunidade de ter uma obra em sua casa.

Em uma visita à Holanda em 1641, John Evelyn⁵ observou que era comum lavradores investirem duas ou três libras em pinturas. As casas estavam repletas de

⁵“Membro da Sociedade Real inglesa, escritor, cientista e jardineiro de renome, defensor do agroflorestamento. Em seu diário, onde observa e descreve os hábitos, costumes da sociedade holandesa, descreve sua chegada a Roterdão, em 13 de agosto de 1641.” (LEÃO, 2000, p. 141-142).

quadros vendidos nas feiras. Dessa forma, os quadros tornaram-se uma mercadoria cujo comércio obedecia à lei da oferta e da procura. Portanto, era comum o artista trabalhar para o mercado e não para clientes individuais (EVELNY, citado em JANSON, 2001, p. 748). Para complementar a informação referente à venda de quadros nas feiras e mercados públicos, a contribuição de Peter Mundy⁶ é de grande valia. Em seus relatos destaca:

Quanto à arte da pintura e ao gosto do povo por quadros, acho que nenhuma outra gente os supera, e no país tem havido muitos homens excelentes nesse ofício, alguns deles no presente, como Rembrandt e outros. Em geral, todo mundo se esforça para enfeitar suas casas, especialmente a sala da frente ou da rua, com peças caras. Açougueiros e padeiros não ficam muito atrás em suas lojas, que são belamente decoradas; e muitas vezes os ferreiros, [...] os artesãos têm uma ou outra pintura na forja ou banca. É esse o conceito geral que os nativos do país têm da pintura e daí a propensão e o prazer que sentem por ela. (MUNDY, citado em SLIVE, 1998, p. 5)

O mercado de arte holandês foi extremamente diversificado. A mudança nesse país emergente e plurirreligioso foi lenta. A pintura seiscentista valorizou o gosto do caráter burguês, abordando os efeitos do espaço e da luz, a importância das paisagens e dos interiores e a singular reticência que, nas obras dos maiores artistas holandeses, transforma-se em profunda introspecção (SLIVE, 1998, p. 6).

O mercado da arte no seu sentido restrito – arte produzida por artistas formados em escolas de arte, legitimados pela crítica, pelo Estado e pelo próprio mercado – cobre uma procura muito específica, nomeadamente as necessidades de legitimação do Estado através da criação e administração de um patrimônio cultural ou do investimento de particulares com vistas à valorização especulativa.

⁶Capitão da marinha mercante inglesa em viagem a Amsterdã em 1640.

A historiadora de arte Svetlana Alpers, em sua obra *A arte de descrever* (1999, p. 28), ao apresentar uma análise diferenciando a arte italiana da arte holandesa, aborda a tradição setentrional do século XVII, que pertence a uma arte descritiva distinta da arte narrativa italiana. Segundo a autora, o modo pictórico descritivo holandês prioriza cenários domésticos, paisagens e retratos de pessoas de várias categorias sociais, primando pela forma realista e emprestando “o modo pictórico das fotografias” (ALPERS, 1999, p.30). A ideia da imagem estática captura a alma do modelo, registra as nuances da perspectiva pictórica, como se pudéssemos perceber em uma análise visual a percepção do mundo retratado em movimento.

Na Holanda, a “cultura visual”⁷ era comum no âmbito social: “o olho era o instrumento fundamental da autorrepresentação, e a experiência visual um modo fundamental de autoconsciência” (ALPERS, 1998, p. 39). As imagens estão projetadas em todas as partes, impressas em livros, nos tecidos, nas tapeçarias, emolduradas nas residências. Retratando o cotidiano, a pintura holandesa documenta ou mesmo representa o comportamento dessa sociedade, diferentemente da dos italianos, que enaltece os feitos heroicos e históricos, considerados eventos únicos.

Mikhail Bakhtin, em *Estética da criação verbal* (1997, p. 246), afirma que os sentimentos externos, as emoções internas, as especulações e os conceitos abstratos se concentram em torno do olho que vê como centro, como primeira e última instância. Tudo o que é substancial pode e deve ser visível; tudo o que é invisível não é substancial. É notável a importância que Goethe atribuía à *cultura do olho*, e em que profundidade situava esta cultura. “Em toda a parte o olho que vê

⁷ Termo usado por Michael Baxandall (BAXANDALL, citado em ALPERS, 1998, p. 39).

procura e encontra o tempo: a evolução, a formação, a história. Por trás do que está concluído, transparece, com excepcional evidência, o que está em evolução e em preparação” (GOETHE, citado em BAKHTIN, 1997, p. 248). Portanto, constata-se uma nova concepção de arte, uma análise descompromissada voltada para o meio social, para o cotidiano.

Segundo Hauser, “[...] a obra forma uma unidade indivisível; o espectador quer estar apto a abranger toda a extensão [...] num único relance de olhos [...] abarcar todo o espaço de uma pintura organizada de acordo com os princípios da perspectiva central com uma única olhada” (HAUSER, 1998, p. 281).

Partindo dessa premissa da “cultura do olho”, iremos conhecer o contexto histórico da sociedade holandesa do século XVII, explorando “o poder da personalidade, a energia intelectual e espontaneidade do indivíduo [...] a expressão suprema da natureza do espírito humano e de seu poder sobre a realidade” (HAUSER, 1998, p. 339), buscando essa realidade através das produções pictóricas de *Johannes Vermeer*.

1.1.1 Redescoberta de Vermeer

Jan Vermeer van Delft, no século XIX, é reapresentado ao mundo da arte por Etienne-Joseph-Théophile Thoré (1842), jovem francês, político e jornalista. Thoré, que adotou o pseudônimo William Bürger (burguês), era admirador de arte, especificamente da pintura. Segundo Schneider (2007), Bürger-Thoré, em suas viagens a vários países, como Inglaterra, Bélgica, Holanda e Suíça, pesquisou sobre pintura holandesa do século XVII, analisando o seu realismo e estilo. Seu interesse na obra de Vermeer – a quem denominou “minha esfinge” – ocorreu após a visita ao Mauritshuis, em Haia, quando ficou fascinado com o quadro *Vista de Delft*. Elaborou,

então, um trabalho minucioso sobre a pintura holandesa, especificamente sobre Vermeer, restaurando a reputação internacional do artista.

O pintor, considerado um dos três maiores representantes da Idade de Ouro da pintura holandesa, também foi referenciado pelos impressionistas no último terço do século XIX, sendo comparado a Rembrandt e Frans Hals. Os impressionistas destacavam a simplicidade e as particularidades estéticas – luz e cor – usadas por Vermeer, a quem chamaram de “o mestre de Delft”, em suas pinturas. Vincent van Gogh, em 1888, escreve uma carta a Émile Bernard (pintor e escritor impressionista) enaltecendo a harmonia nas cores das obras de Vermeer:

É um facto que nos poucos quadros que ele pintou podemos encontrar toda a gama de cores, mas o amarelo-limão, o azul-claro e o cinzento-claro são uma característica sua, tal como a harmonia do preto, do branco, do cinzento e do rosa o são em Velásquez. (SCHNEIDER, 2007, p. 88)

A literatura clássica do Modernismo também se rendeu a estética visual de Vermeer. Em 1921, Marcel Proust, em *Em busca do tempo perdido* (volume V), *A prisioneira*, descreve a admiração de seu personagem Bergotte (escritor, em fase terminal), quando este se depara com o quadro *Vista de Delft* em uma exposição:

Finalmente, ele encontrava-se diante do Vermeer, que tão vivo tinha na sua memória, diferente de tudo quanto ele conhecia, mas no qual, graças ao artigo do crítico, reconhecia pela primeira vez as figurinhas vestidas de azul, constatando, além disso, que a areia tinha uma tonalidade rosa, e por fim, também a preciosa matéria da pequena parede amarela. A sensação de vertigem aumentou; cravou o olhar – como uma criança numa borboleta amarela que desejasse apanhar – no precioso canto da pequena parede. “Assim deveria eu ter escrito”, pensou ele. “Os meus últimos livros são demasiado secos, deveria ter usado mais cor, tornado a minha linguagem tão preciosa em si mesma como o é este pequeno canto de parede amarela [...]” Para o escritor que enfrentava a morte, o pormenor torna-se na própria definição da arte: “[...] este canto amarelo da parede, feito com tanta

perícia e subtileza consumada por um pintor que permanece para sempre desconhecido e insuficientemente identificado pelo nome Vermeer". (PROUST, citado em SCHNEIDER, 2007, p. 88)

2. VERMEER DE DELFT

O século XX – por meio de pesquisadores como Pieter T. A. Swillens, em *Johannes Vermeer, painter of Delft: 1632-1675*, e principalmente como o economista John Michael Montias, em seu livro *Vermeer and his milieu: A web social history* – resgatou um dos maiores representantes da arte pictórica do século XVII da Holanda. Eles reuniram dados sobre a vida e carreira artística de Vermeer, pesquisaram em arquivos e documentos (testamentos, escrituras, penhoras e inventários) do século XVII, na Holanda, e principalmente no maior acervo documental artístico, os trinta e cinco quadros deixados pelo artista.

Maurice Halbwachs, em seu livro *A memória coletiva* (2004, p. 75), observa que a memória se apoia no passado vivido, permitindo a constituição de uma narrativa sobre o passado do sujeito de forma viva e natural, mais do que sobre o passado apreendido pela História escrita oficial. O levantamento documental feito por Montias proporciona uma abrangência de fatos e dados que permite resgatar o período histórico: “o que justifica ao historiador estas pesquisas de detalhe é que o detalhe somado ao detalhe resultará num conjunto, esse conjunto se somará a outros conjuntos, [...] e merece ser enfatizado e transcrito na mesma medida” (HALBWACHS, 2004, p. 89). Jacques Le Goff (1984, p. 45) complementa afirmando que, como o passado não é a História, mas o seu objeto, também a memória não é a História, mas um dos seus objetos e simultaneamente um nível elementar de elaboração histórica.

Marc Bloch salienta que a diversidade dos testemunhos históricos é quase infinita. Tudo o que o homem diz ou escreve, tudo o que fabrica, tudo o que toca pode e deve informar-nos sobre ele (BLOCH, citado em LE GOFF, 1984, p. 110). Nos registros da *Nieuwe Kerk* (Igreja Nova) de Delft foi apurado, em 1625, que o pai

de Vermeer adotou oficialmente o nome de Vermeer, mas não há registro oficial que justifique a alteração no sobrenome. Vermeer era o segundo filho de Janz Vos e de sua esposa Digna Baltens. Pressupõe-se que pertenciam à classe média baixa. Em outubro de 1632, Vermeer foi batizado na *Nieuwe Kerk*⁸ em Delft, templo da Igreja Protestante, situado na Praça do Mercado de Delft (a segunda igreja da cidade). Passou sua infância na estalagem Mechelen⁹, que seu pai havia comprado com o intuito de melhorar a renda familiar.

O ano de 1653 é visto como um marco na vida do pintor Vermeer. Em 20 de abril contrai matrimônio com Catharina Bolnes, filha de Maria Thins – descendente de uma família rica e com muitas propriedades. Inicialmente Maria Thins não concordou com o casamento, provavelmente pela dificuldade econômica e educação religiosa dos Vermeer (calvinistas), diferente da família Bolnes (católica). Segundo Schneider (2007, p. 8), um amigo comum, Leonaert Bramer, intercedeu a favor de Vermeer junto a Maria Thins. Provavelmente, Vermeer se converteu ao catolicismo para conseguir a aprovação de sua sogra, pois, pelo Concílio de Trento, a Igreja Católica não reconhecia a união matrimonial entre católicos e protestantes. A Igreja Católica prezava o dogma do matrimônio como parte dos sete sacramentos, ao contrário da Igreja Protestante.

Após o casamento, foram morar na estalagem Mechelen. Logo em seguida mudaram-se para a residência de Maria Thins, em Oude Langendijk, o bairro dos papistas. Segundo Vergara, “Vermeer’s marriage, outside the family’s religion and social class, was exceptional. It entailed a move from the lower, artisan class of his

⁸ Em 1584, Guillerme de Orange foi enterrado dentro da igreja, em um mausoléu desenhado por Hendrick e Pieter de Keyser. Desde então, os membros da Casa de Orange-Nassau têm sido enterrados na cripta real desse templo.

⁹ Foi comprada pelo pai de Vermeer, em 1641. Situada no lado norte da praça do Mercado, a estalagem foi construída no século XVI. Frequentavam a estalagem clientes ricos, e a burguesia de Delft. (SCHNEIDER, 2007, p. 7).

Reformed parents to the higher social stratum of the Catholic in-laws, and from Delft's Market Square to its "papist's Corner", the Catholic quarter of the city¹⁰" (VERGARA, 2001, p. 56). Tiveram um casamento estável e feliz. Dos quinze filhos, quatro faleceram. Vermeer tinha como profissão a pintura. Na maior parte do tempo era negociante de arte, tendo exercido por duas vezes o cargo de *Hoofdman* (síndico) da Guilda de São Lucas (1662/63 – 1670/71). Os primeiros trabalhos de Vermeer traduzem um estilo mais religioso, mitológico. Maria Thins possuía um pequeno acervo de quadros – que Vermeer empregou como "*claves interpretandi*, chaves interpretativas dos seus próprios quadros, entre os quais incluía *A alcoviteira* (fig. 3), de Dirck van Baburen, e um quadro de um *Cristo na Cruz*, [...] que aparece em pano de fundo na *Alegoria da Fé* (fig. 4) de Vermeer" (SCHNEIDER, 2007, p.10).



Figura 3 – *A alcoviteira* (1622), de Dick Baburen

Fonte: www.essentialvermeer.com



Figura 4 – *A alegoria da fé* (1660-1674), de Vermeer

Fonte: www.essentialvermeer.com

¹⁰ O casamento de Vermeer fora da religião de sua família e, também fora de sua classe social, foi excepcional. Isto ocasionou uma mudança para o filho de artesão/pintor da classe baixa protestante para a camada social alta de seus sogros católicos. Além disso, ele saiu da *Praça do Mercado* de Delft para a *Esquina do Papista*, o quarteirão católico da cidade (VERGARA, 2001, p. 56). Trad. Daniele M. Castanho Birck.

Também era comum Vermeer usar peças de vestuários nos seus quadros. O casaco de cetim amarelo com bordadura de arminho de sua esposa se tornou um marco em vários quadros. Por vezes alterava as cores com o intuito de encontrar outros matizes. Os objetos domésticos sempre eram incluídos em seus cenários. Adaptava seus mobiliários para chegar à perfeição do espaço.

A contribuição do acervo de Maria Thins, mesmo que indireta, permitiu a formação e o desenvolvimento artístico de Vermeer. Maria Thins propiciou a Vermeer uma estabilidade econômica, dando-lhe maior segurança. Sua produção seguia um ritmo, produzia uma média de dois quadros por ano. O universo pictórico de Vermeer evoluiu, sua produção não atendia a um grande público e o artista passou a produzir sob encomenda.

Vermeer utilizou como inspiração cenários do cotidiano – ambientes internos das residências, pessoas comuns, paisagens e desenvolveu um estilo de pintura que priorizava o retrato e o gênero. Foi apadrinhado por Pieter Claez van Ruijven, cidadão ilustre de Delft. Acredita-se que este tenha adquirido boa parte de sua produção pictórica. Vermeer deixou como legado cultural trinta e cinco quadros, que se encontram em mãos de colecionadores e em museus de vários continentes.

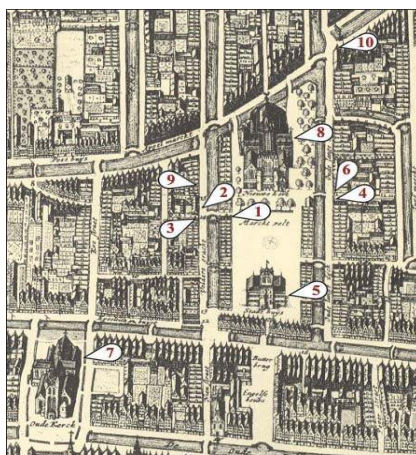


Figura 5 - Cidade plana de Delft, de Joh Blaeu's
Mapa da cidade de Delft
Fonte: www.essentialvermeer

1.	Mechelen	Vermeer's father's inn where the painter was born and raised.
2.	St. Luke's Guild	the guild of Delft's artisans and artists.
3.	The Little Street	the presumed location of Vermeer's <i>Little Street</i> .
4.	Maria Thin's House	Vermeer's mother-in-law's house & where Vermeer lived after Mechelen.
5.	Stadthuis	Delft City Hall.
6.	Jesuit Church	Vermeer's mother-in-law's house and Vermeer's residence.
7.	Oude Kerk	Delft's oldest parish church founded about 1246 and Vermeer's burial place.
8.	Nieuwe Kerk	second parish church of Delft founded in 1496.
9.	'Flying Fox'	Vermeer's birthplace and his father's inn.
10	<i>View of Delft</i> by Fabritius	the point from which Fabritius painted his own <i>View of Delft</i> .

No mapa de Delft¹¹ (fig. 5), podemos ter uma visualização do espaço trabalhado, tanto na produção literária quanto na produção fílmica. Os cenários apresentados neste mapa serão significativos para a produção textual.

2.1 AS ALEGORIAS EMBLEMÁTICAS DE VERMEER: A “FÉ” E A “HISTÓRIA”

Dois dos quadros de Vermeer diferem tematicamente das outras produções pictóricas. Podem ser classificados como realistas, por estarem mais relacionados com o cotidiano. Ambos contêm elementos alegóricos: um retrata a personificação da fé – *A alegoria da fé* (1660 -1670) (fig. 4), de orientação católica; o outro

¹¹ 1. Mechelen: Hospedaria do pai de Vermeer, onde o pintor nasceu e foi educado.
2. Corporação de São Lucas: A corporação dos artesãos e artistas de Delft.
3. A Pequena Rua: A presumida localização da Pequena Rua de Vermeer.
4. Casa de Maria Thins: A casa da sogra de Vermeer, onde Vermeer morou depois de Mechelen.
5. Stadthuis: Prefeitura de Delft.
6. Igreja Jesuíta: Casa da sogra de Vermeer e residência de Vermeer.
7. Oude Kerk: A mais antiga paróquia de Delft, fundada por volta de 1246 e lugar de sepultamento de Vermeer.
8. Nieuwe Kerk: A segunda igreja paroquial de Delft, fundada em 1496.
9. “Raposa Voadora”: Lugar de nascimento de Vermeer e hospedaria de seu pai.
10. *Vista de Delft* por Fabritius: O ponto de onde Fabritius pintou a sua própria *Vista de Delft*.
Trad. Mariano Kawka.

representa a musa Clio com seus atributos – *A arte da pintura* (1662-1668) (fig. 13). As semelhanças entre as duas pinturas são impressionantes, e o cenário retratado é idêntico. Os objetos utilizados nas pinturas se repetem: a tapeçaria, no lado esquerdo, a disposição da cadeira, o destaque para as vigas e, principalmente, a perspectiva do pintor em relação à protagonista. Presume-se que a encomenda de *A alegoria da fé* tenha sido feita pelos padres da Missão Jesuítica de Delft, pois o simbolismo se aproxima da iconografia jesuítica. A. J. Barnouw, em 1914, defendeu a teoria de que Vermeer utilizou o livro *Iconologia* de Cesare Ripa (traduzido para o neerlandês em 1644) para trabalhar os elementos alegóricos na produção desse quadro (BARNOUW, citado em SCHNEIDER, 2007, p.79).

Cesare Ripa descreve:

A Fé é representada através de uma mulher sentada, segurando reverentemente um cálice na mão direita e apoiando a esquerda sobre um livro pousado numa sólida pedra angular que representa Cristo. Aos seus pés, tem o Mundo. Está vestida de azul-celeste, com um manto carmim. Por trás da pedra angular, jaz uma serpente esmagada e a Morte, com as suas flechas quebradas. Perto, está uma maçã, a origem do pecado. Por trás dela, pende de um prego uma coroa de espinhos [...]. (RIPA, citado em SCHNEIDER, 2007, p. 79)

Constata-se, na pintura (fig. 4), que Vermeer não seguiu à risca as indicações de Ripa. As indicações do manto carmim e da coroa de espinhos são expostas na parede do quadro, que representa a Crucificação de Cristo simplificada de Jacob Jordaens (fig. 6).



Figura 6 - *Quadro da Crucificação*.
 Detalhe da pintura *A alegoria da fé* (fig. 4).
 Fonte: www.essentialvermeer.com

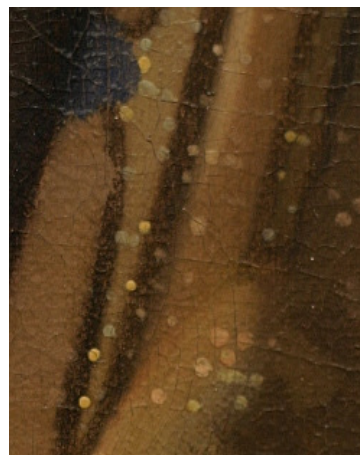


Figura 7- *Tapeçaria*.

Detalhe da pintura *A alegoria da fé* (fig. 4).
 Fonte: www.essentialvermeer.com

Os detalhes atribuídos à tapeçaria retratada acima são significativos. No quadro a tapeçaria foi puxada para trás, em forma de *repoussoir* – um recurso usado, entre os séculos XVI e XIX, pelos artistas que pintavam na tela uma figura ou um objeto no extremo do primeiro plano, usado como contraste para aumentar a ilusão de profundidade (MICHAELIS, 2008). Vermeer pretendia dar à obra uma dramaticidade, com o intuito de realçar a cena. Estão presentes os sinais na imagem da câmara escura, uma forma arredondada e a técnica de *pointillés* para destacar a textura áspera da tapeçaria (fig. 7).

Martin Bailey (1995, p.118) descreve a figura da Fé em pose teatral, uso exagerado da dramatização. O globo terrestre de Hondius (1618) é o mesmo retratado em *O geógrafo*, de Vermeer, onde a *Fé* descansa o pé no globo terrestre, especificamente no continente asiático.

A sua inscrição no globo (fig. 8) enaltece o Príncipe Maurício de Nassau-Orange (1567-1625), que no período era governador da Holanda. Evidente que as intenções de Vermeer eram políticas, demonstrando sua ligação à Casa dos Orange. Da mesma forma, na tapeçaria encontramos símbolos heráldicos desse governador, “laranja e a flor-de-lis da Burgúndia” (fig. 9).

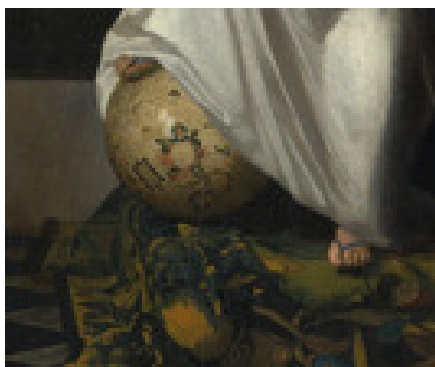


Figura 8- *O globo de Hondius*
 Detalhe da pintura *A alegoria da fé* (fig. 4).
 Fonte: www.essentialvermeer.com



Figura 9 – *Tapeçaria*

Detalhe da pintura *A alegoria da fé* (fig. 4).
 Fonte: www.essentialvermeer.com

No chão está a maçã mordida que representa o pecado; a serpente esmagada simboliza a vitória do bem sobre o mal (fig. 10). O simbolismo da maioria dos objetos está relacionado ao culto e dogma católico: o livro sagrado sobre a mesa, o cálice dourado da eucaristia e o crucifixo (fig. 11).

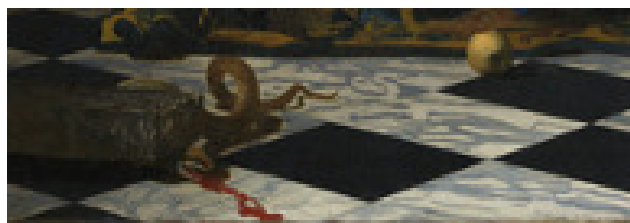


Figura 10 – *A serpente e a maçã*
 Detalhe da pintura *A alegoria da fé* (fig. 4).
 Fonte: www.essentialvermeer.com

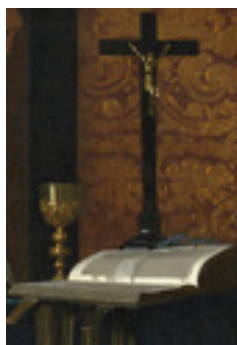


Figura 11- *Cálice, crucifixo e a Bíblia.*
 Detalhe da pintura *A alegoria da fé* (fig. 4).
 Fonte: www.essentialvermeer.com

A passagem mais cativante da pintura é o globo de vidro pendente na viga do teto, que Vermeer provavelmente buscou no livro de emblemas de Willem Heinsius, de 1636, no qual o globo é descrito como símbolo do poder e da razão. Na bola de vidro, Vermeer conseguiu retratar esse poder, utilizando a técnica da luminosidade e o jogo de luz com muita perfeição a partir da gravura (fig.12): um menino (que representa a pureza da criança) segurando uma esfera que reflete o sol, a vastidão do universo e a fé do homem (SCHNEIDER, 2007, p.79).



Figura 12 – Willem Heinsius
Fonte: www.essentialvermeer.com

O quadro *A arte da pintura*¹² de Vermeer (fig. 13) é visto por muitos historiadores como um testamento do artista. Segundo Schneider (2007, p. 81), os amadores deram ao quadro um título que não se adapta ao tema iconográfico.

[...] a jovem que enverga um manto de seda azul, uma saia amarela e uma coroa de folhas, e que segura um trombone na mão direita e livro de capa amarela na esquerda, não é, de forma alguma, uma alegoria da arte de pintar [...]; ela é – e

¹² No ano de 1676, o quadro passou das mãos da viúva Catharina Bolnes para as de sua mãe, Maria Thins, a fim de liquidar as suas dívidas. A partir desse episódio, o quadro é descrito como a *Arte da pintura*. Anteriormente a pintura havia recebido vários nomes, como, por exemplo, *Em louvor da arte da pintura*.

nisso não há qualquer dúvida – a Musa Clio, a Musa da História. (SCHNEIDER, 2007, p. 81)



Figura 13 - *A arte da pintura*
(1666-1668), de Vermeer
Museu Kunsthistorisches, Viena
Fonte: www.essentialvermeer.com

O tema abordado na pintura (fig. 13) por Vermeer tem um cunho político, e a presença da Musa Clio demonstra a sua intenção de destacar um feito histórico. O espaço utilizado pressupõe que seja de seu estúdio, em função da presença da mesa de carvalho (mencionada no inventário de Maria Thins). A forma como disponibiliza os objetos no cenário conduz o observador a um acontecimento histórico grandioso.

O objetivo central dos pintores holandeses era captar, sobre uma superfície, uma grande quantidade de conhecimentos e informações sobre o mundo. O contexto histórico era retratado pelas imagens.

A presença do mapa representando a Holanda setentrional e meridional reporta a uma imagem de um passado em que todas as províncias formavam um país. Independentemente desse fato, o mapa dentro da pintura dá a impressão de “ser uma peça de pintura por direito próprio” (ALPERS, 1999, p. 243). Em muitas pinturas do século XVI e XVII, encontram-se mapas representados nas pinturas. Acredita-se que o fato de os holandeses terem uma economia voltada para o comércio marítimo, utilizando-se das Companhias de Comércio Ocidental e Oriental, contribuiu na produção de cartas. Outro fator é apresentado por Alpers (1999), no qual a cartografia está relacionada à reprodução da Holanda em função de fatores sociais, econômicos e políticos.

A Holanda setentrional era o único lugar da Europa da época onde mais de cinquenta por cento da terra era de propriedade de camponeses. Diferentemente de outros países [...] na prática era fácil fazer o levantamento topográfico da terra numa situação que não apresentava nenhuma ameaça aos arrendatários ou a quem quer que fosse. (ALPERS, 1999, p. 286-287)

Isso de certa forma explica a demanda de produções cartográficas na Holanda, representadas nas produções pictóricas dos séculos XVI – XVII. Pode-se considerar o papel do mapa como algo grandioso e imponente, que coloca o mundo ou lugares do mundo diante do olhar do observador, que, por sua vez, pode transpor o espaço imaginário que o cerca. O mapa reproduzido na pintura *A arte da pintura* (fig. 13), por apresentar uma sùmula da arte cartográfica da época, foi considerado pelos historiadores de arte como o mais complexo no conjunto das obras de Vermeer. Segundo Alpers, a representação do mapa (fig. 14) difere de outros mapas das pinturas de Vermeer:

Em qualquer outra obra do pintor existe um mapa, que é cortado pela borda da pintura. Mas aqui somos induzidos a vê-lo sob uma luz diferente. Embora ele seja

roçado por um pedaço da tapeçaria e uma pequena área seja escondida pelo candelabro, a extensão total desse enorme mapa torna-se plenamente visível na parede. [...] Vermeer une irrevogavelmente o mapa à sua arte de pintar ao apor a ele o seu nome / *Ver- Meer*. [...] Em nenhuma outra pintura Vermeer reivindica que o mapa é da sua própria autoria. (ALPERS, 1999, p. 245- 246)



Figura 14 – *Cartografia*

Detalhe da pintura *A arte da pintura* (fig. 13).

Fonte: www.essentialvermeer.com

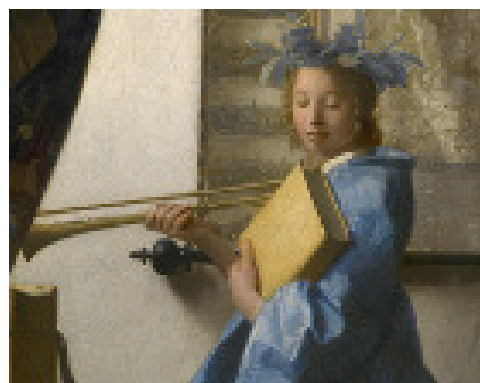


Figura 15 – *Musa Clio*

Detalhe da pintura *A arte da pintura* (fig. 13).

Fonte: www.essentialvermeer.com

A carta (fig. 14) que cobre grande parte da parede da pintura *A arte da pintura* foi desenhada por Claes Jansz Visscher (Piscator)¹³, em torno de 1692. O que chama a atenção no contexto da pintura é que Vermeer privilegiou um período histórico passado – um retorno à geografia política holandesa. A carta mostra as dezessete antigas províncias, e não a região da República das Províncias Unidas. Esse fato corresponde ao período anterior ao tratado de paz assinado com a Espanha, em 1609. A carta tem nos dois lados a pintura das cidades holandesas. A inscrição *Oceanus Germanicus* faz referência à Casa dos Habsburgo. À direita a

¹³ A família Visscher era uma proeminente família de editores holandeses de mapas que tocaram seu negócio por aproximadamente um século. A história cartográfica dos Visscher se inicia com Claes Jansz Visscher, filho de um carpinteiro de navios que estabeleceu sua firma de edição e publicação de mapas em Amsterdã, próximo às oficinas de Pieter van den Keer e Jodocus Hondius. [...] Muitos fazem hipóteses de que Visscher pode ter sido um dos pupilos de Hondius e, quando fazemos uma análise mais próxima do tema, isso parece lógico e plausível. Os primeiros mapas de Claes Jansz Visscher aparecem por volta de 1620 e incluem numerosos mapas individuais, bem como um Atlas compilado com mapas de vários cartógrafos e do próprio Visscher. [...]. Há também muitos outros mapas que carregam a assinatura "Piscator", que é uma versão latinizada do nome Visscher, e normalmente apresenta a imagem de um velho pescador. (Biblioteca digital – Mapas históricos – USP. Disponível em: <<http://www.mapashistoricos.usp.br/>>)

expressão *Germania Inferior* – o antigo nome latino da Holanda. Se observarmos o mapa à direita, verifica-se um vinco – uma dobra vertical – que representa a fronteira entre a Holanda protestante e a região católica de Flandres, controlada politicamente pelos espanhóis.

James A. Welu chamou atenção para o fato de Clio (fig. 15) “segurar o trombone em frente à vista da corte holandesa em Haia, que era a residência da Casa de Orange (o trombone era o símbolo tradicional da *glória*, ou fama; Clio deriva etimologicamente do grego *Kléos*, ou fama)” (WELU, citado em SCHNEIDER, 2007, p.82). Vermeer teve a intenção de homenagear a Casa de Orange. Historicamente o período trabalhado na pintura se reporta à administração da Casa de Orange¹⁴, especificamente no momento em que havia perdido a sua autoridade. Após um longo período no início da Guerra Franco-Holandesa de 1672-78, retorna ao poder Guilherme III, assumindo o supremo comando militar. Esses fatos intrigam os pesquisadores, pois se acreditava que a datação do quadro seria dos anos 60, mas, pelos fatos apresentados, teria sido produzido no último terço de 1673.

Alpers destaca a importância dada ao mapa por Ortelius, na introdução ao seu *Theatrum orbis terrarum* (1606): “Os mapas que são colocados como certos óculos diante dos nossos olhos serão guardados por mais tempo na memória e deixarão uma impressão mais funda sobre nós” (ALPERS, 1999, p. 299). Isso

¹⁴ Em 1653, Jan de Witt (1625-1672), grande pensionário da Holanda, tinha excluído a Casa de Orange do governo do estado com o decreto *Acte vans seclusie*. Com o *Edicto Eterno* (1667), foi retirado mesmo o posto militar de comandante-chefe ao jovem governador Guilherme III (1650-1702). Tudo isso, que os seguidores do partido do governador sentiram como uma humilhação se alterou de repente quando o partido do regente Jan de Witt, pela pouco hábil condução da guerra contra a França, passou a ficar numa posição defensiva em termos de política interna. O exército de Luís XIV, que penetrou nos Países Baixos, foi rechaçado por Witt apenas com a abertura dos diques, o que deixou o país inundado. Esse ato, contudo, causou enormes danos à agricultura. Entre a população, cresceu o descontentamento contra Witt. Ele e seu irmão Cornelis foram assassinados por uma multidão furiosa. Isso sucedeu a 20 de agosto de 1672. Nessa fase, todas as esperanças se orientavam então para o jovem governador Guilherme III. (SCHNEIDER, 2007, p. 83).

realmente ficou explícito na pintura de Vermeer, pois a iluminação dada ao mapa dentro da pintura foi instigante e conduziu o observador a um passado glorioso, enaltecendo o nacionalismo holandês.

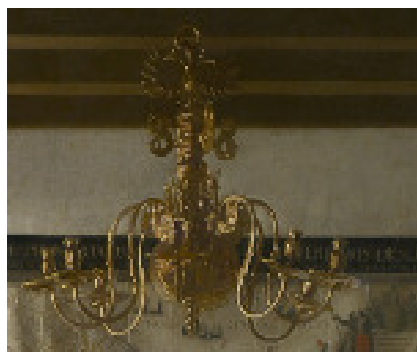


Figura 16 – *Lustre*

Detalhe da pintura *A arte da pintura* (fig. 13). Fonte: www.essentialvermeer.com



Figura 17 – *A máscara*

Detalhe da pintura *A arte da pintura* (fig. 13). Fonte: www.essentialvermeer.com

Segundo Schneider (2007, p. 84), outro indício seria o lustre (fig. 16) com a águia de duas cabeças dos Habsburgos. Vermeer incluiu em sua pintura vários símbolos da dinastia dos Habsburgos como homenagem à memória do antigo Império da Burgúndia, no qual Guilherme I de Orange teve um papel importante como líder da resistência. A presença de Clio (fig. 15), musa da História, teve um valor emblemático nas vitórias militares, principalmente contra a França, na disputa pelo Franco-Condado (que a França conquistou somente na primavera de 1674). A imagem de Clio está presente no “túmulo da Casa de Orange na *Nieuwe Kerk* de Delft, e aos pés da escultura de mármore de Guilherme I, na lápide do túmulo, surge a *fama* com um trombone” (SCHNEIDER, 2007, p. 84).

Com relação à máscara (escultura) (fig. 17) sobre a mesa, Vermeer poderia ter sugerido duas hipóteses como análise: a questão da rivalidade entre as artes, pintura e escultura – a teoria do “*Paragone*”, discutida por Leonardo da Vinci, na qual Vermeer defende veementemente a pintura como arte por questões lógicas; a

homenagem a Guilherme I, baseada na “cabeça da figura tumular, ou numa máscara de terracota de Hendrick de Keyser, existente no Prisenhof em Delf” (SCHNEIDER, 2007, p. 84).

As interpretações do quadro, considerado um louvor à arte da pintura (fig. 13), são infinitas. A contribuição histórica retratada por Vermeer, tanto do ponto de vista artístico quanto histórico, representou um marco na análise visual, pois o artista utilizou vários signos interpretativos, proporcionando inúmeras vertentes para a análise iconográfica.

Sandra J. Pesavento refere-se à origem de Clio:

No Monte Parnasso, morada das Musas, uma delas se destaca. Fisionomia serena, olhar franco, beleza incomparável. Nas mãos, o estilete da escrita, a trombeta da fama. Seu nome é Clio, a musa da História. Neste tempo sem tempo que é o tempo do mito, as musas, esses seres divinos de Zeus e de Mnemósine, a Memória, têm o dom de dar existência àquilo que cantam. E, no Monte Parnasso, cremos que Clio era uma filha diletta entre as Musas, pois partilhava com sua mãe o mesmo campo do passado e a mesma tarefa de fazer lembrar. Talvez, até, Clio superasse Mnemósine, uma vez que, com o estilete da escrita, fixava em narrativa aquilo que cantava, e a trombeta da fama conferia notoriedade ao que celebrava. (PESAVENTO, 2003, p. 7)



Figura 18 - *Clio*

Detalhe da pintura *A arte da pintura* (fig. 13).

Fonte: www.essentialvermeer.com



Figura 19 – *O pintor anônimo*

Detalhe da pintura *A arte da pintura* (fig. 13).

Fonte: www.essentialvermeer.com

Como no quadro *Alegoria da Fé* (fig.4), as evidências levam a crer que Vermeer utilizou o livro sobre Iconologia de Cesare Ripa para retratar Clio (fig. 18), na obra *A arte da pintura*. Vermeer destacou todos os ícones que representaria Clio: a coroa de louro que representa a vitória; a trombeta na mão direita que referencia fama; o livro amarelo da sabedoria, no qual estão registradas as vitórias militares descritas por Tucídides; o vestido azul poderia enaltecer o mundo real dos feitos da humanidade. A pintura em destaque – com a Musa da História no centro da alegoria – foi valorizada por Vermeer, com a intenção de enfatizar a importância da História nas artes visuais, bem como o ícone que representa os feitos heróicos. Trazer para a contemporaneidade a mitologia por meio da pintura representou um desafio para Vermeer, pois, segundo Pesavento (2003, p.7), o tempo pertencia aos homens e não mais aos deuses. Nesse sentido Vermeer redescobriu Clio, como imagem figurativa, com o intuito de registrar o passado e “deter a autoridade da fala sobre os fatos, homens e datas de um outro tempo, assinalando o que deve ser lembrado e celebrado” (PESAVENTO, 2003, p. 7).

Finalmente nos reportamos ao pintor anônimo sentado em frente ao seu cavalete – à origem da obra (fig. 19). A imagem do pintor em frente a uma tela iniciada é vista como símbolo de *concetto*, definido a partir da retórica barroca como um agrupamento “de imagens, uma expressão figurada que encontra na pintura o seu paradigma [...] forma extrema da metáfora – esse ‘milagre’ espiritual que nos permite ver um objeto em outro” (OLIVEIRA, 2010), uma inspiração artística.

Em relação ao traje do artista, trata-se de uma roupa do século XV. Vermeer induz o observador a estabelecer uma conexão entre a arte de seu tempo e a dos períodos dos grandes mestres. Se observarmos o artista iniciando uma pintura, encontraremos no lado direito superior a mão do artista repousando num *mahl stick*

– instrumento em que o artista apoia a mão para pintar os detalhes. A ponta do bastão é acolchoada e, dessa forma, pode repousar sobre a tela sem danificá-la. Sobre a pintura inicial na tela, encontramos várias definições: o artista enaltecendo Clio como foco de sua pintura, ou mesmo a coroa de louro pintada, simbolizando o triunfo da arte.

Após as primeiras produções pictóricas, que enfocavam religião, mitologia, questões históricas e de gênero de modo geral, o universo pictórico de Vermeer teve uma mudança. Particularizou as cenas do cotidiano da classe média – burguesia –, como os artistas Gerard Terborch, Pieter de Hooch e Frans Hals. Na sua trajetória de artista, manteve a pintura de gênero, privilegiando a “mulher” na maioria de seus quadros.

2.1.1 Pintura de retrato e gênero

Segundo Slive, para “os historiadores da cultura e da sociedade, as artes visuais são tão importantes quanto outras fontes” (SLIVE, 1998, p. 246). Nesse caso a arte do retrato se destaca em sentido amplo. Quando se analisam as produções pictóricas de Vermeer, identificam-se sinais de individualidade e introspecção na maioria de suas obras. Cabe ao retrato designar a função e apresentar o comportamento e o ambiente das pessoas. Os retratos são vistos como um documento visual pelos pesquisadores de várias áreas. Os modelos “revelam não só o exterior de uma pessoa e de seu caráter, [...] mas [...] sua posição social, atitude e cenário” (SLIVE, 1998, p. 246).

No período inicial da Renascença, identificam-se ainda sinais de uma sociedade reprimida, saída de um período denominado Idade Média. A individualidade passa a ser enfatizada no período Barroco. Encontram-se duas

vertentes: retratista palaciano e os retratistas da arte descritiva. Destaca-se Van Dyck¹⁵ (1599-1641), retratista palaciano: “seus retratados consideravam-se superiores pelo nascimento e parecem olhar com superioridade as pessoas de condição inferior” (SLIVE, 1998, p. 246). Esse estilo foi adotado nas cortes europeias, como França, Inglaterra e Itália, especificamente nos países absolutistas.

Contrapondo esse estilo, destaca-se a arte holandesa. O artista de Haarlem, como era conhecido Frans Hals¹⁶ (1585-1666), retratava seus modelos de forma natural, apresentando-os como amigáveis, extrovertidos e dotados de uma estética realista. Usava várias combinações de cores nas suas obras, e sua pintura tem um estilo livre. Na produção pictórica ressaltam-se os retratos, as pinturas de gênero e alegorias, que se identificavam com os retratos.

Outros mestres holandeses do retrato nunca foram tão exuberantes quanto Hals ou tão introspectivos quanto Rembrandt. Em consequência, suas obras provavelmente compõem um registro mais confiável do ambiente e da atmosfera social da burguesia. (SLIVE, 1998, p. 247)

Essa nova percepção visual e interpretativa do contexto histórico, referente a uma crescente mudança de categorias sociais distintas, nobreza e burguesia, permitiu traçar um novo mapa cultural e, conseqüentemente, influenciou novas correntes de artistas do século XVI. Destacam-se os chamados “Pequenos Mestres”, Frans Hals e Jan Vermeer, dotados de originalidade e qualidade. Em suas pinturas expressam uma diversidade de expressões, uma beleza pictórica do cotidiano, de caráter livre e revelador. Hals “revelava independência das convenções do retrato

¹⁵Mestre da Guilda dos Pintores de Antuérpia (1618), discípulo de Rubens. Foi em Gênova que encontrou seu estilo, tornou-se retratista da aristocracia e fixou-se na Inglaterra (1632), na corte do rei Carlos I.

¹⁶Natural da Antuérpia, emigrou para os Países Baixos setentrionais em 1585, quando a Espanha dominou e anexou Antuérpia ao seu império. A família se fixou em Haarlem em 1591.

formal [...], abordara o povo comum [...], uma expressão autêntica da alegria de viver” (SLIVE, 1998, p. 28).



Figura 20 - *Marquessa Elena Grimaldi*, de Van Dyck.

Fonte: A National Gallery of Art, Washington.



Figura 21 – *Malle Babe*, de Frans Hals.

Fonte: SLIVE, 1998, p.42

Segundo Svetlana Alpers,

Os quadros holandeses são ricos e variados em sua observação do mundo, admiráveis em sua exibição de virtuosismo, domésticos e domesticantes em suas preocupações. Os retratos, as naturezas-mortas, as paisagens e a apresentação da vida diária representam prazeres hauridos num mundo cheio de prazeres: os prazeres dos laços familiares, os prazeres nas posses, o prazer nas pequenas cidades, nas igrejas, na terra. (ALPERS, 1999, p. 31- 32)

Nas figuras 20 e 21, podemos perceber claramente essa característica distinta entre elas. *Malle Babe* é retratada de forma descontraída, ou seja, natural e descompromissada. Em contrapartida, a marquessa Elena foi caracterizada de forma suntuosa, imponente e soberana dentro de sua posição social. O serviçal foi colocado na pintura em patamar abaixo de sua senhora, num distanciamento social evidente.

A pintura holandesa se caracteriza pelo estilo de retratos e principalmente pela pintura de gênero. Slive (1998, p. 123) explica que na maioria das línguas europeias usa-se a palavra francesa *genre* para classificar o estilo de pintura que retrata cenas do cotidiano, do mundo do trabalho e dos espaços domésticos. Identifica-se com o estilo da pintura holandesa do século XVII.

Em pleno florescimento do barroco [...], desenvolve-se nos Países Baixos, sobretudo na sua porção holandesa protestante, um estilo sóbrio, realista, comprometido com a descrição de cenas rotineiras, de temas da vida diária, de homens dedicados a seus ofícios, de mulheres no interior da casa e de festas comunitárias, no campo e na cidade. As imagens caracterizam-se, em geral, pela riqueza de detalhes, pela precisão e apuro técnico, numa tentativa de registro fiel do que o olho humano é capaz de captar. (ITAÚ CULTURAL, 2010)

2.2 ENTRE ARTE PICTÓRICA E PALAVRAS: O PAPEL DAS PALAVRAS NAS IMAGENS

Identifica-se, nas pinturas do século XVII, na Holanda, a ênfase do saber através das palavras – pinturas com mulheres escrevendo ou lendo cartas. Neste período, os Países Baixos registravam a maior taxa de alfabetização da Europa (não necessariamente os que liam eram capazes de escrever). No caso das mulheres, havia um número pequeno de letradas, geralmente pertencentes a categorias sociais privilegiadas. A representação de mulheres que leem cartas quase sempre está associada a uma contexto amoroso, ao retrato das emoções, dos encontros e desencontros. Vale lembrar que se trata de um país ligado ao comércio marítimo, de cultura mercantilista, em que homens partiam e chegavam de suas jornadas, traziam e levavam consigo amores e desamores.

Dirck Hals é visto como precursor do novo espírito pictórico. Sua obra *Mulher rasgando uma carta* (fig. 22) retrata uma nova fase da pintura holandesa.

Essa nova fase constitui-se num prenúncio do que Vermeer e seus contemporâneos realizariam cerca de uma geração mais tarde (SLIVE, 1998, p. 127).

Observando a figura 22, identifica-se uma solitária pintura na parede ao fundo, da qual se destaca um pequeno navio avançando em um mar agitado, criando uma atmosfera tensa, associada à mulher atormentada que rasga a carta.



Figura 22 - *Mulher rasgando uma carta* de Dirck Hals, 1631, Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz.
Fonte: www.essentialvermeer.com



Figura 23- *Mulher sentada com uma carta*, de Dirck Hals, 1633. Philadelphia Museum of Art.
Coleção de John G. Johnson.
Fonte: www.essentialvermeer.com

Na pintura *Mulher sentada com uma carta* (fig. 23), identifica-se ao fundo uma marinha tranquila, associada ao semblante da leitora, e visualiza-se uma atmosfera de alegria e saudosismo. As fisionomias e ações das duas jovens mulheres, juntamente com os quadros ao fundo, representam as dores e os prazeres do amor.

Segundo Alpers os textos são “invocados por uma pintura, mas nela as palavras não são representadas” (ALPERS, 1999, p. 323). Fica apenas a ideia da representação do texto na carta a partir da análise da imagem; pode-se perceber no cenário apenas o que o pintor retrata ao observador, que o vê e analisa sob seu prisma. Dessa forma, o objeto retratado vem com a sua própria documentação verbal. O pintor invade o espaço literário, mas em nenhum momento transparece que este esteja competindo com o escritor. A carta representada na pintura coloca a atenção visual e a ausência de significado profundo sob a luz especial.

Alpers (1999, p. 356) analisa as pinturas de Dirck Hals relacionando-as com símbolos emblemáticos, como uma advertência ao amor. O amor, portanto, está inserido nessas pinturas de cartas, que nesse caso são o centro da produção. Sendo assim, “o que se sugere nas pinturas não é o teor das cartas, os sentimentos dos amantes, seus planos para encontrar-se ou a prática e a experiência do amor, mas sim a carta como objeto de atenção visual, como superfície para ser olhada” (ALPERS, 1999, p. 358).

A utilização das cartas na composição pictórica estabelece uma estrutura narrativa, permitindo ao leitor-observador uma aproximação na consciência íntima dos personagens. Relacionada ao cotidiano, a carta, que pode ser associada a diversos contextos, inclusive ao amoroso, revela a intimidade do espaço privado.

Alpers descreve o surgimento das cartas nas pinturas com o aparecimento:

[...] de manuais epistolares como *La secrétaire à la mode* de Jean Puget de La Serre, impresso dezenove vezes em Amsterdã entre 1643 e 1664 e também traduzido para o holandês. Os manuais surgiram como um método de ensinar as crianças a escrever por meio de modelos epistolares. No século XVII eles evoluíram para uma espécie de livro de etiquetas para adultos, no qual a carta de amor estava entre as categorias aceitas. (ALPERS, 1999, p. 356)

Portanto, as cartas apresentadas nesses manuais fornecem um modelo para a narrativa, da qual se inicia a tradição literária – forma epistolar do romance. As cartas ultrapassam seus moldes epistolares com intuito de permitir que a “progressão do amor se torne o tema de longos textos narrativos” (ALPERS, 1999, p. 358).

Para Ian Watt, em *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*, a carta constitui uma forma de manifestação da experiência pessoal explorada em romances. Ela pode ser entendida como “uma prova material direta da vida interior de seus autores, já que nela estão presentes a sua experiência cotidiana, que se compõe de um fluxo incessante de pensamentos, sentimentos e sensações” (WATT, 1996, p.166).

Sendo assim, Alpers considera que ambas as representações – as cartas dos manuais e as pintadas – definem um espaço humano privado, pois “enquanto o romance torna acessível o mundo das paixões privadas, os pintores holandeses representam as mulheres absortas na leitura de uma correspondência que é fechada para nós” (ALPERS, 1999, p. 358). Nesse sentido, verificamos que a carta é representada isoladamente, como análise visual. A carta pode suprir distâncias, materializar o presente e propiciar segredos nas entrelinhas.

A Escola de Delft valorizava os temas amorosos, a vida doméstica e as atividades voltadas para a cultura, como escrever cartas e tocar um instrumento musical. Os pintores de Delft exploravam várias características psicológicas e, por

meio das pinturas, o tema das cartas tornou-se popular entre os artistas holandeses, tornando-se visível o intuito de ressaltar o conhecimento pela pintura. O amor era retratado nas representações bíblicas ou históricas de caráter moral, ético ou religioso, em períodos anteriores. A nova geração de pintores rompeu com essa rigidez de estilos, estabelecendo uma nova fase pictórica e enaltecendo a paixão e o amor.

Schneider esclarece os cuidados da carta de amor:

Embora o motivo da carta de amor possa parecer à primeira vista uma coisa inócua, anedótica, nessa altura, não era de facto. A jurisprudência da época declarava que *litterae amatoriae* (assunto sobre o qual se faziam dissertações) eram motivo passível de investigação judicial. Os homens do foro procuravam determinar se tais cartas implicavam uma promessa de casamento ou (se um dos correspondentes era já casado) se era adultério. O nível de instrução entre a próspera burguesia estava a aumentar, e com ele a troca de correspondências; muitas mulheres eram capazes de passar os seus sentimentos para o papel. De um ponto de vista legal, é claro que isso representava um risco sério, uma vez que os documentos escritos podiam ser usados como provas. (SCHNEIDER, 2007, p. 54 - 55)

Nas pinturas de Vermeer, a marca registrada é a representação da mulher como objeto da atenção do homem. Não havia, por exemplo, crianças nos seus cenários, diferentemente do contexto doméstico da arte italiana. Ele preferia representar mulheres lendo, escrevendo, vestindo-se e trabalhando sozinhas nas atividades da casa. Repetidamente isolando as mulheres como seu tema principal, a arte de Vermeer é essencialmente descritiva. Apaixonadamente, o artista propôs um mundo não violado, auto-suficiente, à parte, no qual ele existe através dessas mulheres (ALPERS, 1999, p. 398-400).

Na produção pictórica de Vermeer, encontram-se mulheres exercendo alguma atividade introspectiva. Vermeer busca captar a essência do cotidiano das

peças retratadas, como um espelho das mudanças sócio-culturais da “Era de Ouro holandesa”.

A arte setentrional é vista como uma arte para as mulheres, pois representa “o que há na natureza de um modo exato e não-seletivo” (ALPERS, 1999, p.399). Vermeer valorizava a figura feminina em suas pinturas – a mulher como objeto da atenção masculina, no contexto doméstico. As pinturas de Vermeer tinham características peculiares no que se refere às tonalidades das tintas, aos cenários e à luminosidade. Em suas representações de mulheres na arte descritiva, Vermeer propõe uma análise psicológica. Dessa forma, o artista compõe em suas pinturas “um mundo à parte, inviolado, auto-suficiente, porém mais significativamente, um mundo senhor de si mesmo” (ALPERS, 1999, p.400).

Segundo Alpers, Vermeer reconhece o mundo presente nessas mulheres como algo diferente de si mesmo e, com uma espécie de “desprendimento apaixonado ele o deixa, através delas, ser” (ALPERS, 1999, p. 400).

O quadro *Moça lendo uma carta à janela* (fig.24) apresenta uma jovem absorta em sua leitura; sua fisionomia parece tensa. Sua imagem é refletida na vidraça da janela, proporcionando uma imagem tridimensional. A janela aberta é pintada geometricamente com elementos simetricamente equilibrados e sua projeção lhe confere uma precisão na composição e representação do espaço.



Figura 24 – *Moça lendo uma carta à janela*, de Vermeer, 1657
 Saatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Dresden.
 Fonte: www.essentialvermeer.com

Schneider ressalta que o fato de a janela estar aberta privilegia a entrada da luz no cômodo escuro, mas representa, “noutro sentido, o desejo da mulher de alargar a sua esfera doméstica e de contactar com o mundo exterior, do qual, como dona de casa é obrigada a seguir as normas sociais, de que está extremamente afastada” (SCHNEIDER, 2007, p. 49). Transparece um desejo de quebrar o isolamento doméstico, romper com os padrões familiares.

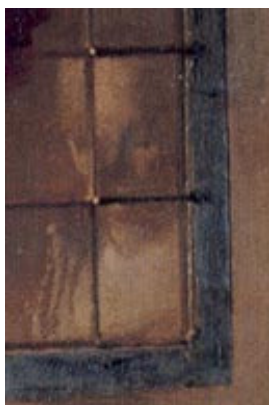


Figura 25 – Reflexo na janela.
 Detalhe da pintura
Moça lendo uma carta à janela (Fig. 24)
 Fonte: www.essentialvermeer.com



Figura 26 – Detalhe de *Senhora de pé ao virginal*,
 de Vermeer – 1673
 National Gallery, Londres
 Fonte: www.essentialvermeer.com



Figura 27 – Traje amarelo.

Detalhe da pintura

Moça lendo uma carta à janela (fig. 24)

Fonte: www.essentialvermeer.com



Figura 28 – Detalhe da *Lição de música*,
de Vermeer – 1662-1664

The Royal Collection, Buckingham Palace

Fonte: www.essentialvermeer.com

O casaco de cetim amarelo, utilizado na figura 27 e no quadro *Lição de Música* (fig. 28) apresenta uma textura em alto relevo, a presença dos *pointillés* que indica o uso da câmera obscura – câmera fotográfica primitiva, em ambas as pinturas. Segundo Schneider a cor amarela é no “Emblema de Adrea Alciatis (Lião, 1550, p. 128), [...] uma cor que é *amantibus et scortis aptus*, ou seja, própria de amantes e prostitutas” (SCHNEIDER, 2007, p. 50)

Nas figuras 25 e 28, visualiza-se o reflexo da imagem das jovens – no vidro da janela e no espelho. A esse detalhe, presente nas pinturas de Vermeer (fig. 27 e 28) podemos considerar a importância da simbologia do espelho, a partir do nosso período histórico – século XXI. Para Chevalier e Gheerbrant, o espelho:

[...] não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma do espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação. [...] o espelho é o instrumento de Psique e a psicanálise acentuou o lado tenebroso da alma. [...] Em outra acepção, por fim, o espelho simboliza a reciprocidade das consciências. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 396)

Portanto, o reflexo da imagem representa a alma interior, buscando refletir aquilo que a cerca, até mesmo os pensamentos mais íntimos, seus sentimentos e emoções: “[...] o reflexo da luz, ou da realidade certamente não transforma a natureza, mas comporta um certo aspecto de ilusão” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 395).

A pintura *Moça lendo uma carta à janela* (fig. 24) foi radiografada para análise. Constatou-se, na parede do fundo, que originalmente Vermeer tinha a intenção de pintar um Cúpido, indicando que a moça realmente estaria lendo uma carta de amor. Esse mesmo Cúpido foi pintado na obra *Senhora de pé ao virginal* (fig. 26).

O estilo de *trompe l'oeil* é encontrado novamente em *Moça lendo uma carta à janela*, em uma cortina de cetim verde (fig. 29), a cortina paira sobre uma superfície pintada, pendurada sobre uma haste que corre em toda a frente da pintura. Era comum as famílias holandesas usarem cortinas para proteger as pinturas da exposição do sol ou da poeira, (geralmente muito usada para encobrir as pinturas das personagens desnudas). Vermeer utilizou a técnica ilusionista para compor sua pintura, o que era algo muito comum entre os pintores holandeses de gênero pertencentes à Escola de Delft.



Figura 29 – *Cortina de seda.*

Detalhe da pintura

Moça lendo uma carta à janela (fig. 24)

Fonte: www.essentialvermeer.com

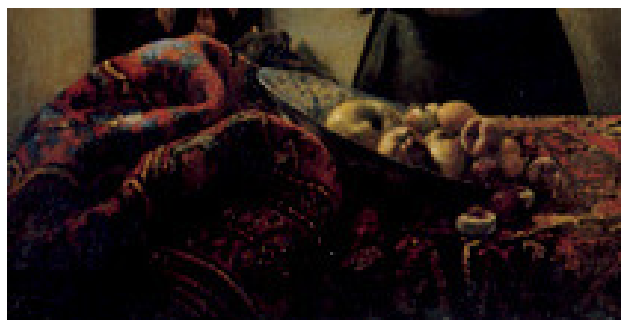


Figura 30 - *Tapete turco e fruteira com maçãs e pêssegos.*

Detalhes da pintura

Moça lendo uma carta à janela (fig. 24)

Fonte: www.essentialvermeer.com

Nas pinturas dos séculos XVI e XVII, raramente são encontrados tapetes no chão, mas sim em uma composição sobre a mesa, como uma toalha. O piso nas residências geralmente era feito de tábuas de madeira, sem nenhum adorno. Os tapetes, por serem muito caros, eram considerados artigos de luxo: tinham uma variação nas tonalidades e na textura aveludada e eram vistos como objetos de arte. A pintura *Tapete turco e fruteira com maçãs e pêssegos* (fig. 29) retrata essa realidade.

A porcelana chinesa também é ressaltada na pintura. O consumo havia aumentado na Holanda, com o acesso a mercadorias orientais proporcionado pela Companhia de Comércio Oriental, notadamente da China. Em 1644, o comércio foi interrompido com a queda da Dinastia Ming.

A reprodução visual das frutas na pintura – geralmente uma associação positiva, em função da doçura – é destacada pela composição de cores brilhantes. A fruta pode se associada ainda à figura de Vênus, deusa do amor, ou à maçã bíblica,

símbolo do pecado de Adão e Eva. As frutas maduras demonstram a juventude, o amor.

Para Schneider, a fruteira apoiada sobre as dobras do tapete que cobre a mesa é “um símbolo das relações extraconjugais, quebrando o voto de castidade. Tal relação está a ser planeada ou continuada através da carta, e as maçãs e os pêssegos (*malum persicum*) têm a intenção de nos lembrar o pecado de Eva” (SCHNEIDER, 2007, p. 49).



Figura 31 – *Mulher de azul lendo uma carta*, de Vermeer -1662-1665.
Rijksmuseum, Amsterdam
Fonte: www.essentialvermeer.com

Na obra *Mulher de azul lendo uma carta* (fig. 31), “a boca aberta e os olhos baixos revelam a abstração da leitora, que preenche o cômodo com sua existência solitária, serena e silenciosa” (SLIVE, 1998, p. 140). Identifica-se uma mulher em frente a uma janela não visível ao espectador – apenas o brilho na parede sugere a presença da luz – absorvida na leitura de uma carta ela se encontra.

A presença da tonalidade azulada permeia uma harmonia cromática fria. O azul é visto simbolicamente como a mais profunda das cores: “[...] nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga de cor” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 107). Na linguagem popular o azul nem sempre é visto positivamente; pode ser interpretado como “perda, ablação e castração. [...] Em alemão, estar azul significa perder a consciência [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 109). No Egito Antigo, do ponto de vista psicológico, o azul tende a invocar os estados de sonhos, tem um efeito calmante e leva à introspecção meditativa.



Figura 32 – Raio X – *Mapa*
Detalhe da pintura
Mulher de azul lendo uma carta (fig.31).
Fonte: www.essentialvermeer.com

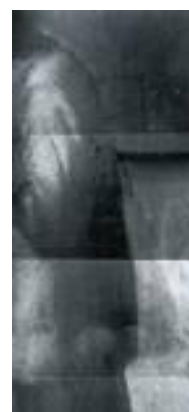


Figura 33 – Raio X, *Casaco da mulher*.
Detalhe da pintura
Mulher de azul lendo uma carta (fig.31).
Fonte: www.essentialvermeer.com

A mulher está rodeada de mobiliário, a mesa e a disposição das cadeiras demarcam o espaço da composição. A radiografia (fig. 32) mostra a mudança espacial proporcionada pelo mapa. Na pintura original Vermeer tornou-o mais amplo, valorizando o território holandês. Outra alteração na composição foi o casaco azul – *beddejak* (fig. 33): houve uma redução da circunferência do casaco, proporcionando harmonia ao traje.

Alpers enfatiza:

O que predomina agora é a figura monumental da mulher absorta na leitura da carta. Ela agrega o mundo da imagem ao seu redor. Sua ampla figura realça, por comparação, a fragilidade da mulher de Dresden, cuja figura franzina era comprimida de todos os lados pelos objetos. Não mais um produto da tensão entre o observador e a mulher observada, a dissimulação da mulher lhe é agora simplesmente concedida como de direito. É um sinal de autodomínio. [...] Vermeer ainda continua fiel à presença da carta como um texto que absorve a atenção ao mesmo tempo que permanece inacessível. (ALPERS, 1999, p. 370)

Os significados iconográficos nas pinturas de gênero holandesas são considerados ambíguos. Sendo assim, o espectador poderá analisar a imagem de acordo com suas apreciações culturais, estabelecendo sua própria narrativa.

Barthes destaca:

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura [...]. Além disto, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e freqüentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, [...] a narrativa está aí, como a vida. (BARTHES, 1971, p.19-20)

A análise das pinturas *Moça lendo uma carta à janela* (fig. 24) e *Mulher de azul lendo uma carta* (fig. 31) permite a constatação de que os estudos iconográficos das pinturas de Vermeer promovem *insights* sobre sua forma de construir e

transmitir sua simbologia, de maneira a explorar os sentidos abordados na pintura. Cada detalhe reproduzido pode refletir ínfimas emoções. A análise narratológica fica a critério do observador.

2.3 MOÇA COM BRINCO DE PÉROLA – PINTURA E LIVRO

O quadro *Moça com brinco de pérola* (fig. 34), como é conhecido na contemporaneidade, foi redescoberto em 1882, quando comprado em Haia, por Arnoldus Andries des Tombes (1818-1902). Como a pintura se encontrava em péssimas condições, Tombes a enviou para Antuérpia para ser restaurada. Tombes deixou em testamento a doação de *Moça com brinco de pérola*, juntamente com mais doze obras de arte para o Mauritshuis, em Haia. Durante muito tempo, a obra recebeu vários títulos, entre os quais o mais conhecido foi *A menina do turbante*. A pérola só foi associada ao nome a partir da segunda metade do século XX.



Figura 34 - *Moça com brinco de pérola* (1665-67),
de Johannes Vermeer
Museu Mauritshuis - Haia
Fonte: www.mauritshuis.nl/

Segundo Schneider, o quadro poderia ser definido como um retrato. O olhar da jovem por cima de seu ombro transmite um ar sonhador, que imita um estilo de retrato introduzido pelo *Ariosto* de Ticiano. “A menina é vista contra um fundo escuro, neutro, quase preto, o que cria um poderoso efeito tridimensional, um processo recomendado por Leonardo da Vinci” (SCHNEIDER, 2007, p. 69). A pintura retrata uma simplicidade na composição e no estilo. Poucas obras foram assinadas e datadas por Vermeer. *Moça com brinco de pérola* tem a assinatura no canto superior esquerdo e acredita-se ter sido pintada entre 1665-1667. Há três pinturas que seguem o mesmo estilo e que se assemelham na posição da jovem representada *Cabeça de uma jovem*, *A menina e a flauta* e *A menina do chapéu vermelho*. Pressupõe-se que *Moça com brinco de pérola* e *Cabeça de uma jovem* façam parte de uma composição, pois era muito comum no século XVII, entre os holandeses, a pintura de pares de quadros retratando irmãos e casais.

Tracy Chevalier se inspirou no quadro *Moça com brinco de pérola* (fig. 34) para a produção de seu romance. A autora, em uma entrevista para o *Time Out* (1999. 32), declarou que a pintura lhe trouxe alguns questionamentos: O que ela estaria refletindo através do seu olhar? Qual seria a relação da modelo com o pintor Vermeer? Quem seria a jovem retratada? “Então pensei sobre o que Vermeer teria dito ou feito para que a moça tivesse aquela expressão no rosto. Aí decidi: isso dá uma história” (CHEVALIER, 1999, p. 32).

Chevalier concentrou-se no rosto da jovem, posicionada de lado, adornada com um exótico turbante e um brinco de pérola, olhando o observador por cima do ombro esquerdo. Para compor sua narrativa, a escritora deu voz ao trabalho silencioso de Vermeer: resgatou os valores estéticos da arte do século XVII, na

Holanda, representados pelo pintor, e o estilo de vida de mulheres trabalhadoras e silenciosas.

A partir da jovem do quadro, Chevalier criou uma personagem ficcional – a adolescente protestante holandesa Griet –, que, por necessidades econômicas na família, foi inserida na vida do pintor Vermeer. A jovem – calma, observadora e com um senso de estética aguçado – foi contratada para servir como empregada na residência dos Vermeer. Entre outras funções, tornou-se responsável pela limpeza do ateliê do artista, fato que desencadeia uma cumplicidade estética entre ambos. É pela voz e pelo olhar de Griet que a escritora apresenta, a partir do contexto histórico da Holanda do século XVII, a produção pictórica do artista, em uma narrativa sobre a vida e a obra de Vermeer. A estruturação do enredo não se restringe, portanto, à composição da pintura *Moça com brinco de pérola*; privilegia todo o universo artístico do pintor.

Solange de Oliveira, em *Literatura e artes plásticas*, recupera o termo *künstlerroman* para classificar trabalhos literários com essas características: “qualquer tipo de narrativa na qual a figura do artista ou uma obra de arte, real ou ficcional, representa uma função estrutural essencial, também circundando trabalhos literários que perseguem um equivalente estilístico baseado em outras artes” (OLIVEIRA, 1993, p. 20). Trata-se, para a autora, de narrativa na qual os aspectos estéticos e técnicos são parte de um enredo, e que as soluções artísticas criativas afetam outros aspectos da vida do artista.

Cristina Ferreira-Pinto Bailey – em análise da obra de Eliane T. A. Campello, *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela* – estabelece uma comparação entre *Künstlerroman* e *Bildungsroman*:

O *Künstlerroman*, ou "romance do/a artista", é um importante gênero romanesco que surge na literatura ocidental no século XVIII. Sua origem remonta ao famoso livro de Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ou *O aprendizado de Wilhelm Meister* (1795–1796), obra que originou também o gênero do *Bildungsroman*, o qual significa "romance de aprendizado" ou "romance de desenvolvimento". Tal aprendizado refere-se ao processo de formação psicológica, espiritual e social da personagem central da obra, geralmente narrado a partir de sua infância até o início da idade madura, quando a personagem se encontraria "formada", tendo terminado seu aprendizado de vida. O *Künstlerroman*, enquanto "romance do/a artista", retrata a formação de uma personagem que desempenha atividades artísticas – como escritor, ator, músico, etc. – e esta seria a diferença fundamental entre o *Künstlerroman* e o *Bildungsroman*. (BAILEY, 2005, p. 1)

Nesse sentido, pode-se considerar o romance *Moça com brinco de pérola* como pertencente ao gênero *Künstlerroman*, pois o centro da narrativa é construído em torno da vida real de Vermeer e a história da jovem misteriosa retratada. Para a construção da narrativa, Chevalier, pela voz e pelo olhar de Griet, apropriou-se de várias descrições pictóricas de Vermeer. Nos estudos literários, esse procedimento descritivo que parte de uma imagem denomina-se *ekphrasis* (ecfrase), termo reintroduzido da retórica antiga por Leo Spitzer, em 1955, e que Claus Clüver define como “representação verbal de textos compostos em sistemas sígnicos não-verbais” (CLÜVER, 2008, p. 216).

O filósofo francês Étienne Souriau, no livro *A correspondência das artes*, esclarece que a relação entre a literatura e as artes visuais desbrava novos horizontes para as afinidades estéticas. Para ele, “as diferentes artes são como línguas diferentes, entre as quais a imitação exige tradução, o pensar num material expressivo totalmente diferente, a invenção de efeitos artísticos paralelos de preferência aos literalmente semelhantes” (SOURIAU, 1983, p. 24).

No momento em que Chevalier se apropriou da pintura para criar um mundo ficcional, fez-se necessária uma reflexão sobre os procedimentos formais, na busca da compreensão e interpretação dos cânones estéticos do momento histórico em que foi produzida.

Alberto Manguel, em *Lendo imagens*, estabelece uma análise para a compreensão da imagem como narrativa:

Só podemos ver as coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis, assim como só podemos ler em uma língua cuja sintaxe, gramática e vocabulário já conhecemos. [...] Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio de arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável. (MANGUEL, 2001, p. 27)

A tela, ao isolar a imagem, serve para destacar o que existe dentro dela. Nem sempre identificamos a realidade, mas a arte sempre está explícita. A tela conduz a nossa atenção não somente ao conteúdo, mas também à organização desse conteúdo e às suas relações com o que o rodeia.

As imagens – os textos não-verbais do pintor Vermeer – passam a auxiliar na composição estrutural da obra, a integrar-se ao universo diegético criado pelo autor, o que promove a expansão de significado da História, que carrega em si toda uma gama de variações do imaginário holandês, (re)visitado por ambas as expressões, literária e pictórica. A leitura da representatividade das imagens só é possível mediante um contexto histórico-cultural, a partir de uma linguagem representacional, pois a obra de arte não é vista apenas como uma reprodução passiva daquilo que alguém percebe, mas também como um sistema de

significações: "A obra de arte significa a civilização onde foi produzida" (NEIVA, 1994, p. 35).

Como as representações artísticas contribuem para a reconstrução de um determinado período, desempenham um papel decisivo na construção visual do passado. Essas imagens são, segundo Eduardo F. Paiva, "geralmente e não necessariamente de maneira explícita, plenas de representações do vivenciado e do visto e, também, do sentido, do imaginado, do sonhado, do projetado. São, portanto, representações que se produzem nas e sobre as variadas dimensões de vida no tempo e no espaço" (PAIVA, 2006, p.14). Para ele,

[...] a imagem não é o retrato de uma verdade, nem a representação fiel de eventos ou de objetos históricos, assim como teriam acontecido ou assim como teriam sido. [...] 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 cada observador, 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. Elas são sempre forjadas, lidas e exploradas no presente e por meio de filtros do presente. Por isso as fontes também são construídas pelos historiadores, da mesma forma que ocorre quando são escritas as versões da história. (PAIVA, 2006, p. 19 -20)

Sendo assim, cabe à imagem o desafio de revelar as facetas da realidade, as dimensões ocultas, as perspectivas que possam preencher a lacuna deixada no tempo e espaço.

Chevalier, em *Moça com brinco de pérola*, desenvolve uma narrativa minuciosa na construção da pintura principal, que originou o romance. A partir da pintura, a autora cria a personagem Griet, bela jovem, desejada por vários homens

no decorrer do romance: Vermeer, um amor silencioso; van Ruijven (mecenas – patrono), atração, desejo; Peter (filho do açougueiro), seu futuro esposo, o amor verdadeiro.

Para eternizar a jovem dos “olhos arregalados”, van Ruijven solicita a Vermeer que produza seu retrato. A produção pictórica de Griet foi descrita com maestria pela autora, pormenorizando todo o processo artístico:

Era o primeiro dia do Ano-novo. Ele tinha dado a primeira mão de tinta quase um mês antes e nada mais: não fizera as marcas vermelhas para indicar as formas, não colocara as falsas tintas, as cores de cobertura, os detalhes. A tela era um vazio branco amarelado. Eu via todas as manhãs, quando limpava o ateliê. (CHEVALIER, 2004, p. 183).

Vermeer prepara a tela, buscando os melhores cenários e posições para sua modelo, a jovem Griet: “Ele me fez sentar com o livro, depois ficar de pé com o livro, olhando para ele. Pegou o livro, trocou pelo jarro branco com tampo de estanho e mandou eu fingir que servia uma taça de vinho. Pediu para eu me levantar e apenas olhar pela janela” (CHEVALIER, 2004, p.184). Não tinha pretensões de pintar Griet como uma criada; seu senso estético buscava algo inovador, que valorizasse a modelo, que pudesse realçar o seu semblante, seus traços de forma harmoniosa. Então decidiu “– Vou pintar como vi você pela primeira vez, Griet. Só o rosto. Colocou uma cadeira perto do cavalete, de frente para a janela do meio e sentei-me. Sabia que aquele seria o meu lugar. Ele ia encontrar a pose que me mandara fazer um mês antes, quando resolveu me pintar” (CHEVALIER, 2004, p. 185). As janelas fazem parte do mundo pictórico de Vermeer; além da luminosidade proporcionada, podem ser consideradas símbolos da consciência, da receptividade e da abertura para as influências vindas de fora.

Então, Vermeer encontrou sua inspiração, a posição ideal para iniciar a pintura: “– Agora, vire o rosto bem devagar para mim. Não, os ombros, não. Deixe o corpo virado para a janela. Mexa apenas a cabeça. Devagar, devagar. Basta. Mais um pouquinho, pára. Fique assim. Fiquei” (CHEVALIER, 2004, p. 186). Vermeer olhou Griet como se estivesse visualizando um quadro: observou a luz sobre o rosto de Griet, arrumou por diversas vezes a cortina para dar um melhor efeito na luminosidade do ambiente, preparou suas tintas e seus pincéis. Griet, seduzida pelo momento, não percebe o passar das horas.

Vermeer solicita que arrume sua touca, para que possa visualizar melhor seu rosto:

– Puxe mais para trás, quero ver a linha do seu rosto desse lado – disse. Fiquei indecisa, depois puxei um pouco mais. Seus olhos percorreram o meu rosto. – Mostre a orelha. Eu não queria mostrar, mas não tinha escolha. Passei a mão por dentro da touca para ver se havia algum cabelo aparecendo e enfiei umas mechas atrás da orelha. Depois, puxei a touca para mostrar a parte inferior da minha orelha. O olhar dele era como um suspiro, embora não fizesse nenhum som. Percebi um barulho na minha garganta e engoli de forma que não escapasse. – A sua touca – disse ele. – Tire. – Não. [...] Não podia mostrar para ele o meu cabelo. Não era do tipo de moça que deixava a cabeça descoberta. (CHEVALIER, 2004, p. 187)

Tirar touca e mostrar seu cabelo, nesse caso representaria a quebra da intimidade pessoal da personagem. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no *Dicionário de símbolos*, descrevem que “os cabelos, assim como as unhas [...], possuem o dom de conservar relações íntimas com esse ser” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 153-155). Na tradição cristã, o cabelo solto seria visto como uma provocação sensual. Nesse caso, Griet não aceita ser pintada com os

cabelos soltos, então Vermeer, para compor o estilo da modelo para a pintura, lhe falou: “– Ache um pano para enrolar na cabeça, de forma que você não fique nem uma dama nem uma criada” (CHEVALIER, 2004, p.188). Griet, confusa olha em volta no ateliê, buscando uma resposta:

Meus olhos logo bateram no quadro A alcoviteira. A jovem não usava nada na cabeça, seu cabelo estava preso com laços, mas a velha usava um pano enrolado na cabeça, traspassado atrás. Talvez fosse isso que ele quisesse, pensei. Vai ver, as mulheres que não são nem damas, criadas, nem a outra coisa devem usar o cabelo assim. Peguei um pedaço de pano marrom e levei para o quarto de despejo, onde havia um espelho. Tirei minha touca e enrolei o pano na cabeça o melhor que pude, conferindo com o quadro para imitar o pano da velha. Fiquei bem estranha. (CHEVALIER, 2004, p. 188)

Griet justifica a utilização do pano marrom em volta de sua cabeça, pois, segundo ela, azul e amarelo eram cores de damas, e não seria o caso dela, uma criada, utilizar. Vermeer prefere outra cor; oferece-lhe uma composição de azul e amarelo para enrolar em sua cabeça. Retornando ao estúdio, Griet percebe que Vermeer estava distraído, que não percebeu quando sentou na cadeira: “Fiquei como estava. Quando virei a cabeça para olhar sobre o ombro esquerdo, ele levantou os olhos. No mesmo instante, a ponta do pano amarelo soltou e caiu no meu ombro” (CHEVALIER, 2004 p. 190). Nesse momento, Chevalier materializa o ápice da construção da imagem na pintura.

Portanto, é através do visível que se revela e se faz presente o invisível, aquilo que se encontra no íntimo do homem e dá significado à realidade e a cada momento da vida. Aí reside, talvez, a chave que permite de certa forma penetrar no mundo de Vermeer e em sua intensa espiritualidade. Na base da sua obra se encontra mais que um amor abstrato pela arte: o amor ao próprio ofício e a busca da harmonia estética.

A partir desse contexto, a pintura representa o elo entre a realidade e a ficção, que interagem no texto de Chevalier. É através do imaginário que os sujeitos (re)constroem, reordenam e emprestam identidades, valores e classificações à realidade, dando a ela outras formas e interpretações que ultrapassam a própria ficção. Em relação ao imaginário, Sandra Jatahy Pesavento, em *História & literatura: uma velha-nova história*, registra:

Atividade do espírito que extrapola as percepções sensíveis da realidade concreta, definindo e qualificando espaços, temporalidades, práticas e atores, o imaginário representa também o abstrato, o não-visto e não-experimentado. É elemento organizador do mundo, que dá coerência, legitimidade e identidade. É sistema de identificação, classificação e valorização do real, pautando condutas e inspirando ações. É, podemos dizer, um real *mais real* que o real *concreto*. (PESAVENTO, 2010, p. 3)

O processo da construção da pintura de Griet é feito de forma silenciosa; poucas pessoas sabem da produção. Trata-se de uma encomenda pessoal de van Ruijven que Vermeer, mesmo contrariado, aceita, pressupondo que as mulheres retratadas para van Ruijven seriam imortalizadas. Por diversas vezes, van Ruijven assediou Griet, passando o olhar pelo corpo da jovem. Apenas uma vez tentou agarrá-la, passando as mãos em seu seio. À reação de Griet, o mecenas responde: “[...] sabe que vou ter você de qualquer jeito, quando receber o quadro” (CHEVALIER, 2004, p.189).

Com intuito de compor a pintura com riqueza de detalhes, Vermeer utilizou a câmara escura de van Leeuwenhoek. Griet se refere a isso como algo que a incomodava: “aquela caixa preta apontada na minha direção. Não havia olhos, nem rosto, nem corpo virado para mim, apenas uma caixa e um manto preto cobrindo uma corcunda” (CHEVALIER, 2004, p. 191).

Vermeer trabalhava em dois quadros concomitantemente: *Moça com brinco de pérola* e *O concerto*, no qual retratava Van Ruijven e suas mulheres. Seria uma forma encontrada de ocultar a produção pictórica de Catharina, para quem seria inconcebível o esposo pintar uma criada.

Após dois meses de trabalho, Griet pode visualizar sua imagem no quadro:

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, 2004, p. 197)

Liliane Louvel, em *A descrição "pictural": por uma poética do iconotexto*, alega que

[...] a obra de arte constitui um dos lugares privilegiados de entrecruzamento dos saberes: donde a abundância de definições, de referências à tradição, de glosas, de comentários, de interpretações, de avaliações, de julgamentos estéticos. O arranjo artístico será uma categoria que se deve manipular com precaução, porque ela apela para a subjetividade do leitor. O arranjo artístico se produzirá por intermédio da memória, que freqüentemente recompõe os detalhes de uma cena em um quadro pitoresco, dando assim acesso ao sentido escondido de uma lembrança. (LOUVEL, 2006, p. 217)

Nesse caso, *Moça com brinco de pérola* enquadra-se na categoria que Claus Clüver caracteriza como *ekphrasis*; Chevalier descreve uma obra de arte, apropria-se da imagem e a transpõe para o texto em forma de romance, em uma relação intertextual. Louvel acrescenta que “os saberes convocados pela descrição

pictural fazem apelo à capacidade do personagem, sujeito observador, que deve ser capaz de descrever uma obra plástica” (LOUVEL, 2007, p. 203).

O desfecho na composição pictórica viria com a utilização, na pintura, do brinco de pérola de sua esposa. Vermeer acreditava que daria mais luminosidade à obra:

– Você sabe de que o quadro precisa, a pérola reflete a luz. Não vai ficar completo sem isso – disse ele, baixinho. Eu sabia. Não olhei muito para o quadro, era muito estranho me ver, mas percebi na hora que precisava do brinco de pérola. Sem ele, havia apenas meus olhos, minha boca, uma parte da minha camisa, o escuro atrás da orelha, tudo separado. O brinco juntaria tudo. Completaria o quadro. (CHEVALIER, 2004, p. 201)

Griet se prepara para dar continuidade à pintura, quando Vermeer a surpreende:

Ele ficou na soleira, olhando. Abaixei as mãos. Meu cabelo caiu em ondas sobre os ombros, castanho como os campos no outono. Ninguém jamais vira, somente eu. – O seu cabelo – disse ele. Não estava mais zangado. Finalmente, com os olhos, ele me deixou prosseguir. Depois que ele viu meus cabelos, depois que me revelei, achei que não tinha mais nada de precioso para esconder e guardar comigo. Poderia ser mais livre, senão com ele, então com outra pessoa. Não interessava mais o que eu fizesse ou não. (CHEVALIER, 2004, p. 202)

Esse momento representou a entrega de Griet a Vermeer. Simbolicamente ocorre uma sedução erótica entre a musa e o artista. Na mesma tarde, Griet procura Pieter, seu pretendente, e se entrega:

[...] segurei na mão dele e fui para o beco. Lá, levantei minha saia e deixei ele fazer o que quis. Segurei atrás do pescoço dele, deixei que encontrasse um jeito em mim e começasse a empurrar ritmadamente. Senti dor, mas, quando me lembrei de meus cabelos soltos nos ombros, no ateliê, senti também algo parecido com prazer. (CHEVALIER, 2004, p. 203)

Chevalier descreve outra fase da pintura, vinculada aos lábios de Griet:

– Umedeça os lábios, Griet. Umedeci.

– Solte a boca.

Fiquei tão espantada com o pedido que minha boca abriu sozinha. Contive as lágrimas. Mulheres honradas não ficavam de boca aberta nos quadros. Era como se ele tivesse ido ao beco com Pieter e eu. O senhor me destruiu, pensei. Umedeci os lábios outra vez. (CHEVALIER, 2004, p. 204)

Esse momento captado pela pintura é sedutor. Pode ser visto como um misto de sensualidade, seguido por um toque de inocência. A jovem transparece uma imagem enigmática. Para os padrões da sociedade holandesa, tida como conservadora, a boca umedecida e entreaberta representaria falta de compostura da jovem.

O olhar da jovem fica absorto no tempo; é quase irresistível imaginar o que estaria pensando ou tentando transmitir ao observador. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant,

[...] as metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado tanto a si mesmo como o observador. [...] O olhar aparece como o símbolo e instrumento de uma revelação, mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 653)

A utilização do brinco de pérolas de Catharina, no contexto pictórico, é crucial; gera um conflito, exige o consentimento de duas personagens: da jovem Griet, para quem a perfuração da orelha, além da dor física, deixara uma marca que poderá repercutir socialmente – metáfora de desvirginamento; da sogra, que deverá retirar os brincos do porta-joias, sem autorização da filha, e omitir a relação entre Griet e Vermeer.

Ele tocou gentilmente o lóbulo da minha orelha. Expirei como se estivesse prendendo a respiração dentro d'água. Ele apertou o lóbulo machucado com o polegar e o indicador, depois puxou com a outra mão, enfiou o brinco no furo e empurrou. Senti uma dor parecida com fogo e meus olhos ficaram marejados. Ele não tirou a mão. Seus dedos tocaram no meu pescoço e no maxilar. Ele percorreu o lado do meu rosto até os olhos e tirou com o polegar as lágrimas que escorriam dos meus olhos. Passou o polegar no meu lábio inferior. Lambi a lágrima e senti gosto de sal. (CHEVALIER, 2004, p. 215)

Enfim, o quadro ficou pronto. Vermeer pediu a Griet que devolvesse os brincos a Maria Thins e saiu do ateliê. Griet sentiu que seria a última vez que estariam a sós.

O quadro estava pronto, ele não me queria mais. Olhei meu rosto no espelhinho e tirei os brincos. Os dois furos nas minhas orelhas estavam sangrando. Apertei-os com um pano, preendi meu cabelo para cima e cobri as orelhas [...]. Por um instante, pensei em olhar o quadro para ver o que ele havia pintado, para vê-lo terminado, com o brinco. Resolvi esperar até a noite, quando poderia olhar sem me preocupar com a chegada de alguém. Passei pelo ateliê e fechei a porta. Sempre me arrependi disso. Não vi o quadro pronto. (CHEVALIER, 2004, p.216)

Seu último dia na casa dos Vermeer, segundo o relato de Griet :

Era o tipo do dia em que as crianças corriam, alegres, pelas ruas, os casais passeavam pelos portões da cidade, passavam pelos moinhos de vento e à margem dos canais, e as velhinhas sentavam ao sol, de olhos fechados. Meu pai devia estar no banco em frente de casa, com o rosto virado para o calor. No dia seguinte podia fazer muito frio, mas por enquanto era primavera. (CHEVALIER, 2004, p. 218)

A descrição do dia por Griet, de forma poética, representava que nada mais importava para ela. Havia se concretizado, mesmo que simbolicamente, uma intimidade com Vermeer. Estava disposta a seguir outro caminho em sua vida e não

seria mais a mesma menina que chegara à casa dos Vermeer. Catharina descobre a pintura. Indignada e furiosa, tenta destruí-la, mas é impedida por Vermeer. Então, demite Griet, que descreve a forma abrupta como saiu da casa “Cheguei à rua e corri. Corri pela Oude Langendijck, passei pela ponte e cheguei à Praça do Mercado” (CHEVALIER, 2004, p. 218). Estava novamente na fronteira dos dois mundos. Retornava a sua antiga vida. Mas qual caminho seguir? A praça da estrela poderia conduzi-la para qualquer caminho. Retorna, então, à sua família.

Após dez anos, casada com Pieter, recebe a notícia do falecimento de Vermeer, que lhe havia deixado em testamento o “brinco de pérola”.

Portanto, segundo Guedes:

Em sua busca de identidade, Griet – personagem do século XVII – descobre a profundidade de sua alma, a sensibilidade artística cujo desenvolvimento é negado às mulheres da época na rígida sociedade patriarcal de Delft. Mas ao vender os brincos de pérolas, seu legado pelo duro aprendizado do que significa ser uma jovem mulher e uma criada em tal universo, Griet resgata a dívida que tinha sido seu dote e esconde, sem culpa, cinco florins, deixando em aberto o uso que dará a eles no futuro. (GUEDES, 2004, p. 5)

A construção narrativa de Chevalier, especificamente sobre a composição da pintura *Moça com brinco de pérola*, demonstrou uma sensibilidade em relação ao mundo e à arte da pintura. Particularmente demonstrou uma especial empatia com a busca da identidade e o desenvolvimento de uma subjetividade feminina. Chevalier produziu um enredo evocativo do passado, de forte e poética atualidade.

Portanto, podemos ver na literatura um lugar de encontro entre imagens e palavras, mas também “um lugar de criação de imagens liberadas da fantasia superficial, um lugar para depuração e cristalização de imagens, onde elas adquirem definição e auto-suficiência” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 10). Sendo assim, ler a

literatura do ponto de vista das imagens, pode promover o domínio do visível – leituras interpretativas das imagens que restituem o sentido textual.

Acredita-se que Vermeer tenha pintado em torno de 44 a 54 quadros, entre os quais 40 retratando mulheres. Apenas 35 chegaram à contemporaneidade. Vermeer soube captar magistralmente a sensibilidade feminina, em sua intimidade. O romance resgatou, pela voz de Griet, uma mulher com desejos, emoções e sensibilidade estética.

2.3.1 Quadro a quadro – *Moça com brinco de pérola*

Analisando a pintura *Moça com brinco de pérola* (fig.35), percebemos que a jovem se encontra retratada contra um fundo escuro, neutro, muito próximo do preto. Leonardo da Vinci, no fragmento 232 do seu *Tratado da pintura*, “observara que sobre um fundo escuro uma coisa parece mais clara e vice-versa” (DA VINCI, citado em SCHNEIDER, 2007, p. 69).

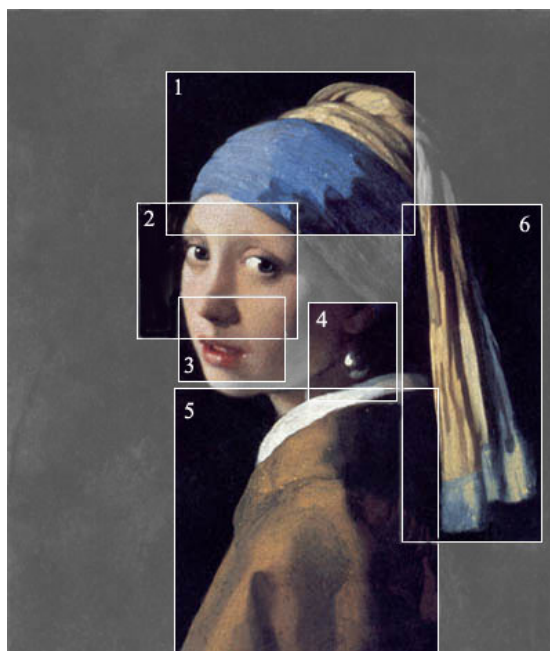


Figura 35 *Moça com brinco de pérola*
Fonte: www.essentialvermeer

Para Slive (1998, p. 151), o quadro mantém total equilíbrio entre forma e textura, cor e valor, concepção e amplitude. Considera a obra como um encanto enigmático, com uma maciez e ternura que chegam a lembrar Leonardo, e o mesmo se aplica à suave harmonia cromática. Para ele, “o pintor e crítico holandês Jan Veth expressou bem os singulares atributos dessa luz e desse tom nacarino quando disse que a tinta parecia feita de pérolas moídas e fundidas” (SLIVE, 1998, p.151-152).

Nas figuras 37 e 38, a jovem olha para o observador; “tem a boca levemente aberta, como é costume na pintura holandesa, como se falasse conosco. Ela tem a cabeça levemente inclinada, dando a impressão de estar perdida nos seus pensamentos; contudo, fixa o olhar atentamente no observador” (SCHNEIDER, 2007, p. 69). Os contornos são esfumados, o tom e o efeito de claro e escuro criam um sentido de luminosidade no semblante da jovem.

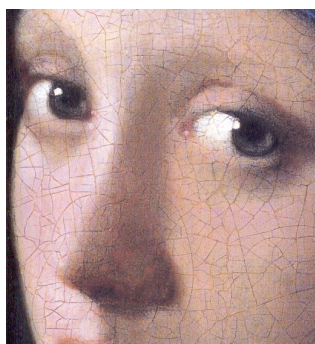


Figura 36 – Olhar (2)

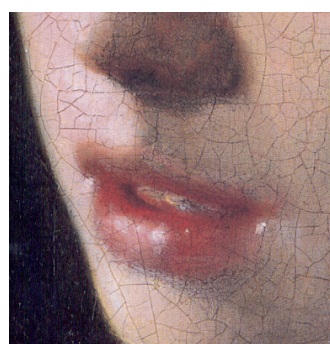


Figura 37 - Lábios (3)

Vermeer, como outros pintores europeus, utilizou objetos de decoração e vestimentas de origem turca em suas pinturas, que davam um toque mais exótico nas suas produções. Sobre o uso do turbante de cor amarela e de borda azul (fig. 38), Schneider esclarece que, “no século XV, os turbantes eram um adorno popular na Europa. Durante as guerras contras os Turcos, os estilos de vida distantes e o vestuário exótico dos ‘inimigos da Cristandade’ exerciam um grande fascínio”

(SCHNEIDER, 2007, p. 69). Entretanto, acredita-se que Vermeer tenha buscado sua inspiração em outras obras, como *O homem do turbante vermelho*, de Jan van Eyck (1433), e *O menino de turbante*, de Michael Sweerts (1656). Nos Países Baixos, os estilos persa e turco conquistaram a imaginação de vários pintores. Em várias produções pictóricas se registra a presença dos turbantes.



Figura 38 - Turbante (1)



Figura 38 - Turbante (2)

Outra característica marcante no quadro de Vermeer é a grande pérola (fig. 39) em forma de gota que pende da orelha da jovem, destacando-se na zona de sombra do pescoço através dos brilhos dourados. Acredita-se que a pérola, no quadro *Moça com brinco de pérola*, de Vermeer, é um símbolo de castidade.



Figura 39 – Brinco de pérola (4)

As pérolas, por representar status, tinham grande importância no século XVII. Nas pinturas de mulheres, Vermeer utilizou-se delas em oito quadros.

Schneider, na *Introdução à vida devota* (1608), com tradução publicada na Holanda, em 1616, transcreve um registro do místico São Francisco de Sales (1567-1622):

[...] no passado como no presente, foi e é costume as mulheres pendurarem pérolas nas orelhas, pelo prazer que sentem, como Plínio observou, por elas lhe tocarem ao balançar. Como eu sei que o grande amigo de Deus, Isaac, enviou brincos a Rebeca como o primeiro sinal do seu amor, penso que esta jóia significa, num sentido espiritual, que a primeira parte que o homem tem da sua mulher e que a mulher deve guardar fielmente é o ouvido, a fim de que nenhuma palavra ou som entre nele além das palavras doces e castas que são pérolas orientais do Evangelho. (SALES, citado em SCHNEIDER, 2007, p. 72)

O aspecto oriental de que se fala na passagem acima é realçado pelo turbante. A referência a Isaac e a Rebeca sugere que este quadro podia ter sido pintado por ocasião do casamento da jovem. Portanto, nesse sentido, seria um retrato.

Em relação ao traje (fig. 40) amarelo ocre da jovem, pode-se considerar que se trata de uma capa curta e sem manga, ou uma roupa mais folgada produzida por um material mais rústico.



Figura 40 – Traje (5)

A composição da tonalidade na capa permite visualizar uma textura harmônica e luminosa. A representatividade da gola branca no quadro confere equilíbrio estético à composição da pintura, como se delimitasse as partes do rosto e tronco – mente e corpo. Estabelece um elo entre a cabeça e o busto, permitindo uma independência no movimento.

3. A CONSTRUÇÃO DOS SENTIDOS

Johannes Vermeer é resgatado novamente em 1996, pela “Cultura Ocidental”. Foi organizada uma exposição de arte que reuniu grande parte do acervo pictórico de Vermeer em Haia, na Holanda, no The Mauritshuis Royal Picture Gallery, e em Washington, D.C., na National Gallery. Este evento despertou interesse de vários segmentos da sociedade. Após a exposição, houve um aumento de traduções intersemióticas. Chegaram ao mercado literário publicações de obras que usavam como intertexto os quadros do pintor holandês do século XVII: três romances – Johannes Vermeer: *The music lesson*, de Katharine Weber; *Girl in hyacinth blue*, de Susan Vreeland; *Girl with a pearl earring*, de Tracy Chevalier – e um livro de poesias, intitulado *In quiet light: poems on Vermeer’s women*, de Marilyn Chandler.

O século XX foi responsável pela redescoberta das artes visuais e por emprestar técnicas da pintura para a literatura, a partir das análises iconográficas e do pintor. A literatura, por sua vez, empresta o enredo para o cinema. O quadro *Moça com brinco de pérola*, de Vermeer, deu origem ao romance homônimo de Tracy Chevalier e ao filme homônimo, dirigido por Peter Webber, com roteiro de Olivia Hetreed. O caráter histórico do romance possibilita ao leitor uma revisitação ao século XVII, a partir da vida de Johannes Vermeer. É uma narrativa rica na construção de diálogos, tecendo a trama do romance. Enquanto na produção fílmica o diretor Peter Webber valoriza a leveza dos movimentos, a expressão visual dos personagens e a musicalidade nas cenas, Chevalier recria, pela literatura, cenários que propiciam ao leitor imaginar com detalhes os espaços da história narrada: a Praça do Mercado, a farmácia, a fábrica de azulejos e a residência de Vermeer (cenário principal das narrativas literária e fílmica). Identificam-se alguns elementos

do “romance de formação” “*Bildungsroman*” feminino, no qual “a personagem principal é a narradora de sua história e se constrói, gradativamente, como sujeito de sua vida e de suas escolhas” (GUEDES, 2004, p. 1).

Wilma Patrícia Maas, na obra *O cânone mínimo: o bildungsroman na história da literatura*, apresenta Morgenstern como o criador do termo alemão *Bildungsroman*. Maas explica que o termo representa “[...] a formação da protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade. [...] tal representação deverá promover também a formação do leitor, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance” (MAAS, 2000, p. 21). A realidade em que vive Griet, a sua evolução como personagem principal e o encantamento que passa, a partir do seu olhar, convidam o leitor a interagir com o romance, acompanhando a trajetória da protagonista.

Da inspiração do livro à sensibilidade do romance, Tracy Chevalier explica que seu interesse por Vermeer surgiu quando tinha 19 anos, quando adquiriu um pôster da *Moça com brinco de pérola*. Em uma entrevista para o *Time Out* justifica: “O que eu admiro nesse quadro é que ele permite diversas leituras. Muitas vezes ele reflete meus próprios sentimentos. Algumas vezes, a moça parece muito tristonha; outras, extremamente sedutora” (CHEVALIER, citado em GUEDES, 2004, p. 1).

Tracy Chevalier se apropriou de seus conhecimentos sobre arte e sobre as pinturas de Vermeer, especificamente sobre o quadro *Moça com brinco de pérola*, para escrever o romance histórico denominado *Moça com brinco de pérola*. A autora buscou, no contexto histórico da Holanda do século XVII, informações para compor sua narrativa literária:

[...] mostrando uma especial empatia com a busca da identidade e o desenvolvimento de uma subjetividade feminina, produz uma obra maravilhosa e precisamente evocativa do passado, mas, também e principalmente, de forte e

poética atualidade. 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 visualização de uma pintura permite a criação de cenários que transpõem a realidade do observador. A leitura da imagem de uma obra de arte proporciona ao observador uma série de informações e significados. A partir deste contexto, iremos nos apropriar da célula embrionária, a obra pictórica de Johannes Vermeer – *Moça com brinco de pérola* (conhecida como a Monalisa do norte), bem como das produções literária e fílmica de mesmo título, para adentrarmos no século XVII, em Delft, na Holanda. Deborah Cibelli professora de artes na Nicholls State University, na Lousiana, alega que nós “are to read the painting to determine the story”¹⁷ (CIBELLI, citado em VIEIRA, 2004, p. 583).

Para Roland Barthes, “todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele [...] o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas feitas sem aspas” (BARTHES, 1983, p.16). O termo “intertextualidade” foi cunhado por Julia Kristeva, que elaborou um conceito em sentido amplo, com a possibilidade de utilizar um signo dentro de um sistema sógnico diferente, este denominando de “tradução intersemiótica”:

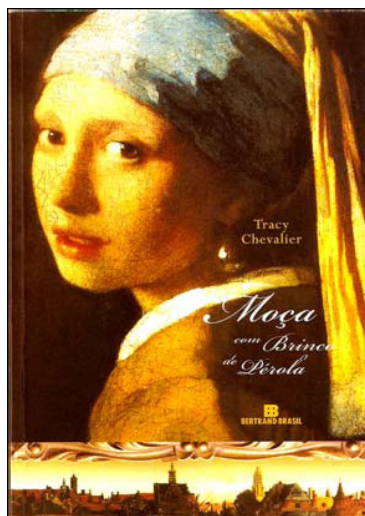
¹⁷ “Iemos a pintura para determinar a História” (CIBELLI, citado em VIEIRA, 2007, p.28). Trad. Daniele M. Castanho Birck.

O termo “intertextualidade” designa essa transposição de um (ou vários) sistema(s) de signos noutro, mas como este termo foi frequentemente tomado na acepção banal de ‘crítica das fontes’ dum texto, nós preferimos-lhe um outro: *transposição*, que tem a vantagem de precisar que a passagem dum a outro sistema significativo exige uma nova articulação do tético – da posicionalidade enunciativa e denotativa. (KRISTEVA, citada em JENNY, 1979, p.13)

A relação interartes está presente no diálogo das mais diversas artes, entre vários sistemas semióticos. Julio Plaza define a tradução intersemiótica

[...] como prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo de signos, como um outro nas diferenças, como síntese e reescritura da história. Quer dizer, como pensamento em signos, como trânsito de sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (PLAZA, 2003, p. 209)

Portanto, para que possamos discutir a “relação de uma obra com suas circunstâncias históricas, devemos situar o texto no interior de seu intertexto, para então relacionar tanto o texto como o intertexto a outros sistemas e séries que constituem o seu contexto” (STAM, 2008, p. 227). *Moça com brinco de pérola* surge como intertexto, pela apropriação da pintura no título do livro, na reprodução da imagem (cinema), visualizada na capa do livro e a *Vista de Delft* abaixo, sublinhando a capa.



CHEVALIER, Tracy. *Moça com brinco de pérola*.

3.1 LITERATURA, A ARTE DAS PALAVRAS / CINEMA, A ARTE VISUAL

“Imaginação é mais importante do que
conhecimento: Conhecimento é limitado;
Imaginação abrange o mundo.”

Albert Einstein

A literatura é vista como um instrumento de investigação, de análise na busca do conhecimento humano e suas relações. Vitor Manuel de Aguiar e Silva, em *Teoria da literatura* explica que “a literatura constitui um domínio perfeitamente alheio ao conhecimento, pois enquanto este dependeria do raciocínio e da mente, aquela vincular-se-ia ao sentimento e ao coração, limitando-se a comunicar emoções” (SILVA, 1968, p. 93). Aguiar e Silva complementa:

[...] toda a obra literária autêntica traduz uma experiência humana e diz algo acerca do homem e do mundo. "Objetivação, de caráter qualitativo, do espírito do homem", a literatura exprime sempre determinados valores, dá forma a uma cosmovisão, revela almas – em suma, constitui um conhecimento. Mesmo quando se transforma em jogo e se degrada em fator de entretenimento, a literatura conserva ainda a sua capacidade cognoscitiva, pois reflete a estrutura do universo em que se situam os que assim a cultivam. (SILVA, 1968, p. 94)

A literatura pode ser vista como um instrumento de magia, de questionamentos e conhecimentos, que permeia a alma humana. Carlos Ginzburg enfatiza que a literatura

[...] é fonte de si mesma enquanto escrita de uma sensibilidade, enquanto registro, no tempo, das razões e sensibilidades dos homens em um certo momento da história. Dos seus sonhos, medos, angústias, pecados e virtudes, da regra e da contravenção, da ordem e da contramão da vida. A literatura registra a vida. Literatura é, sobretudo, impressão de vida. E, com isto, chegamos a uma das metas mais buscadas nos domínios da História Cultural: capturar a impressão de vida, a energia vital, a *enargheia* presente no passado, na raiz da explicação de seus atos e da sua forma de qualificar o mundo. E estes traços, [...] podem ser

resgatados na narrativa literária, muito mais do que em outro tipo de documento. (GINZBURG, 2001, p. 55)

Portanto, a eficácia da literatura em proporcionar instrumentos para tecer as nuances da alma humana e em utilizar o espaço e o tempo como acessórios da narração literária permite pormenorizar o tecido poético-narrativo repleto de emoções. A obra literária não é vista apenas como um objeto que oferece ao leitor (observador) em cada período um mesmo aspecto. Independentemente de ser atemporal, ela nos fornece um marco historiográfico que nos possibilita vivenciar uma experiência íntima do período retratado. Certamente essa renovação da leitura permite uma liberdade ao texto.

Na obra *A história da literatura como provocação à teoria literária*, Hans R. Jauss caracteriza a História da literatura como “um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete” (JAUSS, 1994, p. 25).

A transposição de um texto literário para uma linguagem fílmica requer um novo diálogo entre a cultura da palavra e a da imagem. Partindo do pressuposto de que se faz necessária uma adaptação, um roteiro com novos signos e códigos, não prevê necessariamente uma fidelidade. Trata-se de um processo intertextual, de uma transcodificação. Sendo assim, prevê uma nova leitura crítica do texto fonte, um diálogo com o universo mágico da literatura e do cinema.

Robert Stam, em *A Literatura através do cinema*, apresenta o cinema como tecnologia da representação:

[...] o cinema está equipado de modo ideal para multiplicar magicamente tempos e espaços; tem a capacidade de entremear temporalidades e espacialidades bastante diversas; um filme de ficção, por exemplo, é produzido numa gama de

tempos e lugares, e representa uma outra constelação (diegética) de tempos e espaços, sendo ainda recebido em outro tempo e espaço [...]. A conjunção textual de som e imagem em um filme significa não apenas que cada trilha apresenta dois tipos de tempo, mas também que essas duas formas de tempo mutuamente fazem inflexões uma sobre a outra numa forma de síncrese. (STAM, 2008, p. 33)

A literatura – dotada de um discurso privilegiado, com acesso ao imaginário de diferentes épocas – pode ser colocada em um patamar de conquistas culturais. A literatura não é vista como uma arte isolada, ela estabelece relações com o contexto histórico, e também dialoga com outras formas de representações. Em contrapartida, o cinema se apropria dessas conquistas culturais, do discurso narrativo e, conseqüentemente, adapta-o a um campo visual que permeia e legitima a obra em si. Segundo Aumont, o “filme representa um mundo imaginário, que ele presentifica para nós nas formas de um substituto, de um significante, ele próprio imaginário” (AUMONT, 2004, p. 155)

3.2 PALAVRA E IMAGEM: DO ROMANCE PARA O FILME

A literatura é vista como a transposição do real para o imaginário, enquanto o cinema é a materialização visual deste imaginário. A relação entre textos literário e fílmico permite uma recriação de significados (traduções ou adaptações) capaz de transformar palavras em imagens reais – visíveis.

Roman Jakobson designa outro conceito de tradução:

[...] propõe que façamos uma distinção entre as “três maneiras de interpretar um signo verbal”: “tradução intralingual”, ou “paráfrase” de um texto dentro da mesma língua; “tradução interlingual”, ou a recriação de um texto verbal em uma língua diferente; e “tradução intersemiótica ou transmutação” que é a “interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, citado em ARBEX, 2006, p.112).

A análise de Jakobson permite concluir que a tradução deve ser ampla, como processo de uma nova leitura, que gerará uma reescrita do texto. Portanto, o objetivo de Jakobson é romper com a ideologia da fidelidade proposta (imposta) por muito tempo pelos críticos literários, promovendo uma liberdade entre a narrativa verbal e a sua tradução. É neste contexto que o cinema vem buscando inspiração na literatura para elaborar seus roteiros, para resgatar, nas narrativas textuais, a sua narratividade e produzir histórias a partir das imagens. Todo esse processo que integra literatura e cinema, o elo que se estabelece entre as artes, denomina-se adaptação, sugerindo uma transposição de linguagens. Novos termos são utilizados para designar o processo de adaptação: leitura, transmutação, crítica, tradução, recriação e transposição. Portanto, pode-se classificar literatura e cinema como meios distintos, mas dotados de cumplicidade.

Assim, quando a literatura empresta seu texto para a sétima arte (cinema), a adaptação fiel é inviável pelo fato de artes usarem diferentes recursos. Nesse caso, cabe ao diretor e roteirista decidir qual o *corpus* a ser utilizado. O processo de adaptação caminha “do literário para o fílmico – e priorizando o primeiro em detrimento do segundo. Em consequência, o estudo da adaptação tendeu a concentrar-se na comparação entre os dois tipos de textos, e na medida do sucesso alcançado pela transferência de um para o outro” (DINIZ, 2005, p. 13).

A literatura é vista como uma expressão verbal capaz de surpreender o leitor. Cria mecanismos que permitem aflorar a nossa sensibilidade, que despertam nossa imaginação. A imagem, o movimento e o som são instrumentos adotados pelo cinema. Dessa forma, permite-se a materialização sensorial através da tecnologia. Já na literatura apenas projetamos em nossa mente a imagem, o movimento e som, a partir da narrativa do escritor.

Ítalo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, explica:

No cinema, a imagem que vemos na tela também passou por um texto escrito, foi primeiro vista mentalmente por um diretor, em seguida reconstruída em sua corporeidade num *set* para ser finalmente fixada em fotogramas de um filme. (CALVINO, 2009, p. 99)

Esse diálogo promovido entre literatura e cinema é decodificado pelo espectador e leitor, no momento em que visualiza a produção fílmica e a produção literária. Segundo José Carlos Avellar,

Um filme, quando passa na tela, e um livro, no instante em que está sendo lido, não são apenas esses objetos que aparecem diante dos olhos. São também e principalmente o que começa a se criar no imaginário a partir do estímulo que vem da imagem e da letra. (AVELLAR, 1994, p. 98)

Para Giles Deleuze, o cinema é um gerador de conceitos que, por sua vez, tem capacidade de traduzir o pensamento em termos audiovisuais, “não em linguagens, mas em blocos de movimento e duração” (DELEUZE, citado em STAM, 2006, 25). Deleuze questiona a visão tradicional, segundo a qual o cinema era incapaz de exprimir pensamentos, e justifica que no “cinema o pensamento em movimento encontra a imagem em movimento” (DELEUZE, citado em STAM, 2006, 25).

Mas, quando nos referimos à literatura como “parceira” do cinema, percebemos que não há necessidade de fragmentar, ou buscar a individualidade entre as artes, pois ambas são passíveis de infinitas leituras estéticas. Cabe ao diretor romper com a metáfora da tradução, estabelecendo uma tradução intersemiótica, fiel ou não. Segundo Stam, “a adaptação, nesse sentido, é um

trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos” (STAM, 2006, p. 48).

René Wellek e Austin Warren, em *Teoria da literatura*, complementam:

Cada uma das várias artes – artes plásticas, literatura e música – tem uma evolução individual, com diferentes cadências e diferente estrutura interna dos elementos. Sem dúvida que elas mantêm constantes relações umas com as outras, mas essas relações não são influências que comecem num determinado ponto e determinem a evolução das outras artes; devem antes ser concebidas como um esquema complexo de relações dialéticas que funcionam nos dois sentidos, de uma arte para outra e vice-versa, e que podem ser inteiramente transformadas adentro da arte em que ingressam. (WELLEK; WARREN, 1962, p. 165).

Identificamos uma interação nas artes, tanto na literatura quanto no cinema. O cinema e a literatura misturam fotografia, teatro, música e pintura, gerando sua própria linguagem.

Tânia Pellegrini coloca: “A imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o leitor” (PELLEGRINI, 2003, p.16).

Erich Auerbach, em *Mimesis: a representação da realidade na Literatura Ocidental*, estabelece que o cinema se apropriou de características de obras da literatura clássica, como *O Conde de Monte Cristo* e os *Três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas; e *Decameron*, de Giovanni Boccaccio. Vários recursos cinematográficos são capturados da literatura, traçando um paralelo entre os modos de representação da realidade na literatura e no cinema:

De Homero o cinema aprendeu o flash-back e a idéia de que cronologia é vício. De Petrónio, o poder dramático da prosódia e a subjetividade do discurso. De Dante, a vertigem dos acontecimentos, a rapidez para mudar de assunto. De Boccaccio, a idéia da fábula como entretenimento. De Rabelais, os delírios visuais e a certeza de que a arte é tudo que a natureza não é. De Montaigne, o esforço para registrar

a condição humana. De Shakespeare, Cervantes (e também de Giotto), a corporalidade do personagem e o poder da tragédia. Da comédia de Molière o cinema aprende que a história é uma máquina. Voltaire ensinou a decupagem, a técnica do holofote e o humor como forma avançada da filosofia. De Goethe o cinema (e também a televisão) aprendem o prazer do sofrimento alheio. De Stendhal e Balzac vem o realismo, a narração off e o autor como personagem. De Flaubert, vem a imagem dramática e o roteiro como tentativa de literatura. Brecht é o pai do cinema teatro e da idéia de que realismo tem hora. (AUERBACH, citado em FURTADO, 2010)

Na teoria e na prática, o cinema busca seu aprendizado na literatura. A adaptação só veio a contribuir e enriquecer o conhecimento humano. O cinema proporcionou, através de sua linguagem, diferentes visões do mundo, de períodos históricos distintos. Ao enredo foram agregados movimento, música, cor, luz e outras possibilidades imagísticas.

3.3 *MOÇA COM BRINCO DE PÉROLA*: PINTURA, ROMANCE, FILME E HISTÓRIA

A partir da análise iconográfica do quadro *Moça com brinco de pérola*, visto como um documento histórico, surgiu o romance. Deste originou-se o filme, como foi abordado anteriormente. O enredo é apresentado pelo olhar da protagonista, Griet, com 16 anos (narrador autodiegético). Segundo Carlos Reis, trata-se de “uma entidade responsável por uma situação ou atitude de narrativa específica: [...] o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central da história” (REIS, 2003, p. 65).

Benedito Nunes define o papel do narrador na visão de Ricoeur:

[...] narrar é contar uma história, e contar uma história é desenrolar a experiência humana do tempo. A narrativa ficcional pode fazê-lo alterando o tempo cronológico por intermédio das variações imaginativas que a estrutura auto-reflexiva de seu discurso lhe possibilita, dada a diferença entre o plano do enunciado e o plano da

enunciação. A narrativa histórica desenrola-o por força da mímeses, em que implica a elaboração do tempo histórico, ligando o tempo natural ao cronológico. (RICOEUR, citado em NUNES, 1988, p. 12)

O romance é produzido pelo olhar feminino de Tracy Chevalier, com roteiro de Olivia Hetreed, e produção fílmica de Peter Webber. Isso permite uma parceria de signos distintos, estabelecendo um novo formato estético na visão feminina (romance e roteiro) e masculina (produção). Nesse capítulo serão trabalhados, concomitantemente, pintura, romance e filme, com intuito de demonstrar a relação entre as mídias, o livro e o filme são vistos como molduras e interpretam a arte. Serão analisadas imagens pictóricas relatadas no romance e apresentadas no filme: *A mulher do colar de pérola*; *Mulher com jarro de água* seguindo o conceito de *ekphrasis*.

O filme se passa em um único ano, 1665, fato a que se faz referência no início do filme. Na mesma cena, apresenta-se o cenário no qual irá se desenvolver o romance histórico, o centro de Delft. O livro se divide em quatro anos: 1664, 1665, 1666 – os anos da relação da jovem Griet (Scarlett Johansson) com Vermeer, o pintor (Colin Firth) – e 1676, dez anos depois, com a morte de Vermeer.

A questão temporal no filme é pouco enfatizada. Peter Webber privilegia as relações do espaço cinematográfico, levando o espectador a caminhar pelos canais, pela Praça do Mercado, a Igreja, o Boticário e, finalmente, nos conduz à residência de Vermeer. A adaptação é mais concisa; a projeção dura 95 minutos.

Em relação ao romance, Chevalier transpôs para o texto um enredo sensível, repleto de emoções e de maestria, dando voz ao trabalho silencioso de Vermeer através da ficção. A habilidade da autora em capturar o cotidiano da sociedade holandesa do século XVII e, em especial, o mundo pictórico de Vermeer

através de Griet, permite ao leitor interagir com o romance. Gerárd Betton, em *Estética do Cinema*, explica que:

O tempo do romance é construído com palavras. No cinema, ele é construído com fatos. O romance suscita um mundo, enquanto o filme nos coloca diante de um mundo que ele organiza de acordo com uma certa continuidade. O romance é uma narrativa que se organiza, enquanto o filme é um mundo que se organiza em narrativa. (BETTON, 1997, p. 116)

O filme pode ser visto como uma moldura, que destaca na tela as palavras do livro. A partir desse contexto, pode-se adentrar no mundo mágico das artes: pintura, literatura e cinema, acompanhados pela História, com o intuito de respaldar o texto narrado em sentido amplo. A narrativa literária inicia da seguinte forma:

Minha mãe não me contou que eles estavam vindo. [...]. Não chorei como um bebê. Só minha mãe notaria meu maxilar duro, meus olhos grandes mais arregalados (CHEVALIER, 2004, p. 9).

Nos primeiros parágrafos do romance, somos informados pela autora de que algo fora do comum estaria acontecendo. A preocupação da personagem é perceptível.

Cortava legumes na cozinha quando ouvi vozes na porta da frente de nossa casa: uma voz feminina e radiante como latão polido, e a de um homem, 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, 2004, p. 9).

Pela descrição trata-se de um casal de categoria social acima de sua família. A narradora descreve a visitante, que trajava um vestido azul escuro, e observa que a mulher está grávida, deduz que a criança deveria nascer no final do ano: o “rosto da mulher era uma terrina oval, [...]. Os olhos eram luminosos botões

castanhos [...] cabelos louros” (CHEVALIER, 2004, p. 10-11). E o homem, com “seus olhos cinzentos como o mar. Tinha um rosto comprido, de expressão firme, [...]. Não usava barba nem bigode, [...] os cabelos [...] eram ruivos da cor do tijolo lavado pela chuva” (CHEVALIER, 2004, p. 10-11).

A narradora compara o jovem casal com a sua família, apenas fisicamente, de forma simplista, como se estivesse demonstrando sua inferioridade perante o casal: “Toda nossa família, até meu pai e meu irmão, tinha baixa estatura” (CHEVALIER, 2004, p. 10). Finalmente a narradora é apresentada pela sua mãe: “– É minha filha Griet” (CHEVALIER, 2004, p. 10). No romance o visitante, então dialoga com Griet :

– O que você estava fazendo, Griet? [...] – Estava cortando legumes, senhor. Para a sopa. Eu sempre colocava os legumes num círculo, cada um numa parte, como fatias de torta. Havia cinco fatias: repolho roxo, cebola, alho-poró, cenoura e nabo. Usei a ponta de uma faca para fazer cada fatia e coloquei uma rodela de cenoura no centro. [...] – Estão na ordem em que vão ser colocados na sopa? - perguntou, examinando o círculo. - Não, senhor. [...] – Achei que deviam ficar assim [...] – Vejo que separou os brancos - disse ele, indicando os nabos e cebolas. – Depois, o laranja e o roxo não estão juntos: por quê? - Pegou uma tira de repolho e uma rodela de cenoura e misturou-os como dados na mão. [...] – As cores brigam quando ficam lado a lado, senhor. [...] Ele colocou a cenoura e o repolho nas tiras correspondentes. A tira de repolho invadiu o espaço das cebolas. Tive vontade de colocá-la no lugar. Eu não sabia, mas ele sabia que eu queria fazer isso. Estava me testando. (CHEVALIER, 2004, p. 10).

Por esse diálogo, percebe-se o senso estético da jovem Griet. Questionada pelo visitante sobre sua organização na distribuição dos legumes, ela alega que é importante respeitar as cores. O fato de os legumes ficarem desalinhados perturbava-a.

Na produção fílmica *Moça com brinco de pérola*, a cena inicial (fig. 41) é projetada de forma pausada, com pouca iluminação, privilegiando a luz sobre o prato de legumes e as mãos da jovem descascando a cebola. A cena é intercalada. A câmara descreve o espaço (*travelling*), conduzindo o espectador a um corredor, do qual se visualiza uma casa iluminada com janelas compostas por vitrais.

A cena retorna à imagem inicial, projetando a jovem cortando vários legumes, em um gesto delicado e organizado. Nesse momento visualiza-se a montagem de sua composição, na forma e na cor – a arte como evidência. Então, surge a personagem principal – Griet (Scarlett Johansson).



Fig. 41 – Peter Webber, DVD,
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004),
Seleção do capítulo 1

O impacto que a imagem (fig. 41) representou no início do filme reforça nossa impressão de que estaríamos sendo inseridos no enredo pelo diretor, com o intuito de participarmos de várias análises iconográficas, no decorrer do filme.

Segundo Peter Burke, os “termos iconografia e iconologia foram lançados no mundo da História da arte durante as décadas de 1920 e 1930. Para ser mais preciso, foram relançados” (BURKE, 2004, p. 44). Burke apresenta Cesare Ripa

(1553), autor da obra *Iconologia*, como responsável pelas análises das imagens. Já o termo iconografia foi utilizado a partir do início do século XIX.

Os “iconografistas”, como seria conveniente denominar esses historiadores da arte, enfatizam o conteúdo intelectual dos trabalhos de arte, sua filosofia ou teologia implícitas. [...] para os iconografistas, pinturas não são feitas simplesmente para serem observadas, mas também para serem lidas. (BURKE, 2004, p. 44)

A mãe de Griet revela o motivo da visita do casal (romance) “– Amanhã você começa como criada deles. [...] vai receber oito tostões por dia” (CHEVALIER, 2004, p.12). No filme Griet apenas é informada de que iria trabalhar na residência de uma família, para ajudar no orçamento da família. A mãe comunicou que ela iria morar com os Vermeer, na “Oude Langendijck com a Molenpoort”, a Esquina dos Papistas. Griet, assustada, pergunta: “– São católicos?” (CHEVALIER, 2004, p.12). A família de Griet era protestante e o fato de trabalhar em uma família católica assustava-a. Seu pai já conhecia o senhor que a estava contratando.

Griet apresenta ao leitor seu pai, que antes do acidente havia trabalhado na Guilda São Lucas como pintor de azulejos. Pintava “cupidos, donzelas, [...] flores, animais em azulejos brancos, vitrificando-os, secando-os no forno e vendendo-os. Um dia, o forno explodiu [...] se foram os olhos e o ofício” (CHEVALIER, 2004, p. 13). Isso lhe causou tristeza, transformando-o em um homem amargo e solitário. A partir desse episódio, Griet teria que trabalhar para ajudar a família financeiramente.

No romance aparece o primeiro momento *ekfrástico*, que significa “uma descrição”, como também *Bildgedicht* (termo alemão) – que corresponde ao conceito no sentido de “descrição de uma obra de arte”, podendo ser pintura ou escultura, em um texto verbal – portanto trata-se de “representação verbal de uma representação não-verbal”

A descrição da obra de arte surge no enredo literário, quando o pai de Griet se refere ao novo patrão como um homem bom e culto, e o apresenta através da pintura:

– Lembra-se do quadro que vimos na prefeitura, alguns anos atrás, que van Ruijven estava expondo depois que comprou? Uma paisagem de Delft, dos portões de Roterdã e Schiedam. Como o céu, que tomava grande parte do quadro e a luz do sol batendo em algumas construções. – A tinta tinha areia para que os tijolos e tetos parecessem ásperos [...]. – E havia longas sombras na água e pessoas pequenas na praia próximas de nós. (CHEVALIER, 2004, p. 13-14)

Pelo quadro *Vista de Delft* (fig.42), seu pai apresenta o pintor Johannes Vermeer: “[...] seu novo patrão é chefe da guilda de São Lucas [...]. Lembra daquela caixa onde seu pai depositou dinheiro toda semana, durante anos? [...] vai para os mestres necessitados, como nós. [...] principalmente agora que Frans está como aprendiz e não recebe nada” (CHEVALIER, 2004, p. 14).



Figura 42 - *Vista de Delft* - 1660-1661, de Johannes Vermeer, Museu Mauritshuis, Haia
Fonte: www.mauritshuis.nl/

Vermeer privilegiou uma combinação de cor unificada. Predominavam os ocre e os castanhos, realçando tons vermelhos e amarelos. Se observarmos a pintura, identificamos ao fundo a torre da *Nieuwe Kerk* (fig. 43), que, em estilo gótico e com uma iluminação privilegiada, “reluz com um brilho quase irreal” (SCHNEIDER, 2007, p. 15).

Segundo Schneider (2007, p.15-16), Vermeer destacou a torre *Nieuwe Kerk*, com objetivos políticos, pois, desde 1622, encontrava-se nesse local o túmulo de Guilherme de Orange, que fora assassinado na Prinsenhof, em Delft, em 1584. A construção da Igreja *Nieuwe Kerk* foi vista como uma homenagem dos cidadãos de Delft, pelo seu papel heroico na resistência ao Império Espanhol. A outra torre da Igreja *Oude Kerk* (fig. 44) é o local em que Vermeer seria enterrado, em 15 de dezembro de 1675.



Figura 43 - *Nieuwe Kerk*
Detalhe da pintura *Vista de Delft* (fig. 42)
Fonte: www.mauritshuis.nl/



Figura 44 - *Oude Kerk*
Detalhe da pintura *Vista de Delft* (fig. 42).
Fonte: www.mauritshuis.nl/

O tempo desempenha um papel importante na pintura (fig. 43). O conjunto da obra demonstra serenidade e ausência de atividade. Existe a teoria de que a pintura *Vista de Delft* (fig. 42) foi produzida através da câmara escura ou obscura. No século XVI, a câmara escura era usada para questões topográficas, e foi

adaptada por pintores holandeses no século XVII, nas produções pictóricas de paisagens e retratos.

A pintura é apresentada de forma sutil na produção fílmica (fig. 45), como um pano de fundo, quando Griet vai à residência do Mestre van Ruijven, mecenas (patrono) de Vermeer.

No decorrer na narração fílmica, Griet se depara com um grande acervo de pinturas, na casa do rico Mestre van Ruijven (Tom Wilkerson). Ela foi incumbida de entregar um convite para um jantar, na residência dos Vermeer.



Figura 45 – Peter Webber, DVD,
Moça com brinco de pérola, (Manaus, 2004)
Seleção do capítulo 3

Após a indicação de seu pai sobre seu futuro empregador, no romance e no filme, Griet se despede dos pais. Para que não perdesse os laços familiares, recebe de sua mãe (fig. 46), “[...] um pente de tartaruga [...]” que havia sido de sua avó; e recebe “[...] um livro de orações [...]” para que buscasse refúgio espiritual. (CHEVALIER, 2004, p.14). Em relação ao pai, Griet descreve (fig. 45): “Meu pai entregou-me um lenço com alguma coisa embrulhada nele: – Isso é para você lembrar de casa, de nós – disse. Era o azulejo dele de que eu mais gostava.[...] claro que nosso pai tinha pensado em nós quando pintou.” (CHEVALIER, 2004, p. 16-17).

A simplicidade do azulejo pintado por seu pai representa uma arte afetiva, que imortalizou – através dos traços azulados de fundo branco – Griet e Franz.



Fig. 46 – Peter Webber, DVD,
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
Seleção do capítulo 2



Fig. 47 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
Seleção do capítulo 2

A família era composta por seus pais e dois irmãos. A jovem Agnes morrerá em função da peste, o mais velho, Franz, de treze anos trabalhava como aprendiz na guilda, seguindo uma tradição entre os artesãos da época. Os jovens aprendizes eram preparados para terem seus próprios negócios. “Nosso pai economizou muito para pagar a taxa e falou sem parar que Franz aprenderia um outro lado da profissão, voltaria para casa e os dois abririam uma fábrica de azulejos” (CHEVALIER, 2004, p.16). Isso jamais iria se concretizar. Na última visita ao seu irmão ele “parecia muito cansado e tinha queimaduras nos braços, sofridas ao tirar

os azulejos do forno. Contou-me que trabalhava do amanhecer até tão tarde, que às vezes chegava a perder a fome. “O pai nunca avisou que seria tão duro, reclamou, magoado, seu irmão” (CHEVALIER, 2004, p.16).

As condições econômicas em Delft não eram favoráveis. Boa parte da população holandesa dependia das fábricas de azulejos e das bancas de produtos nas feiras, na Praça do Mercado.



Fig. 48 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
Seleção do capítulo 2

Em função das condições econômicas da família de Griet, ela segue para o seu novo destino, o trabalho na residência dos Vermeer. No romance, Griet informa que é verão. No percurso para a residência dos Vermeer, a jovem vai descrevendo o espaço, o canal, a Praça do Mercado, o Mercado de carne e a padaria. Ao passar em frente à Nova Igreja, relembra que foi batizada há dezesseis anos. Neste momento, Griet informa a sua idade. Logo se depara com o centro da praça que representa o sentido e a direção da vida de Griet: “[...] as pedras foram colocadas formando uma estrela de oito pontas dentro de um círculo. Cada ponta indicava uma parte de Delft. Achava que ai era o centro da cidade e o centro da minha vida.” (CHEVALIER, 2004,p. 19).

Quando criança, explorava as pontas da estrela com seus irmãos, Franz e Agnes. Eles conheceram quase toda Delft, mas havia uma ponta em que os jovens não se aventuraram – a Esquina dos Papistas, onde moravam os católicos.



Fig. 49 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
Seleção do capítulo 1

A cena na Praça do Mercado (fig. 49), onde se encontra a estrela de oito pontas, é representada no início das narrações literária e fílmica.

Naquela hora, eu seguia a ponta da estrela para onde nunca tinha ido, atravessando a praça mais devagar do que os outros, pois relutava em deixar os lugares que conhecia tão bem. Atravessei a ponte sobre o canal [...], o canal ficava paralelo à rua, separando-a da Praça do Mercado. (CHEVALIER, 2004, p. 20)

Segundo Gaston Bachelard, na obra *A poética do espaço*, às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, que não quer passar no tempo; “[...] que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer suspender o vôo do tempo comprimido. É essa a função do espaço” (BACHELARD, 2008, p. 28). O mundo evolui, estabelece parâmetros para o desenvolvimento, altera o espaço, pessoas descobrem o sentido da transcendência, e outras preferem manter suas lembranças imóveis em seus devaneios solitários. No capítulo *A imensidão íntima*,

Bachelard apresenta a teoria de que o homem, ao deparar-se com a imensidão, transmuta-se na intimidade, pois o devaneio é sempre solitário e íntimo: “a imensidão está em nós” e “a grandeza progride no mundo à medida que a intimidade se aprofunda” (BACHELARD, 2008, p. 190-200).

As figuras 50 e 51 representam a transição de um espaço conhecido para outro. A ponte representa “[...] a passagem da terra ao céu, do estado humano aos estados supra-humanos, da contingência à mortalidade do mundo sensível ao mundo supra-sensível.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 729). A passagem representaria uma mudança em sua vida, o contato com um novo mundo. Para Chevalier e Gheerbrant a “ponte coloca o homem sobre uma via estreita, onde ele encontra inexoravelmente a obrigação de escolher. E a sua escolha o dana ou o salva.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 730).



Figura 50 – Peter Webber, DVD,
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
Seleção do capítulo 2

Griet descreve o espaço no qual irá se desenrolar o enredo do romance histórico, a residência dos Vermeer (fig. 51): “Tinha dois andares e mais um sótão” (CHEVALIER, 2004, p. 22) e compara com a sua casa: “nossa tinha apenas um quarto e um pequeno sótão. As casas eram coladas uma às outras em estreita fileira de tijolos” (CHEVALIER, 2004, p. 22). Localizavam-se às margens dos canais, “com

suas chaminés e tetos inclinados refletidos na água verde do canal.” (CHEVALIER, 2004, p. 22).



Figura 51 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
Seleção do capítulo 2

Ao entrar na casa, Griet visualiza um grande número de quadros expostos, vários estilos de pinturas e logo percebe que seu patrão, além de “[...] artista era comerciante de arte” (CHEVALIER, 2004, p. 23). Deparou-se com um quadro imenso que representava “Cristo na Cruz, rodeado pela Virgem Maria, Maria Madalena e São João” (CHEVALIER, 2004, p. 23). Existia um tabu em relação aos católicos por parte dos protestantes, certo temor em relação à crença e aos costumes, apesar de seu pai explicar no romance, que não havia diferença entre eles – calvinistas e católicos.

Não havia muitos em Delft e nenhum na nossa rua, nem nas lojas que freqüentávamos. Não que os evitássemos, mas eles eram muito reservados. Eram aceitos em Delft, mas não se esperava que demonstrassem sua fé abertamente. Realizavam seus ofícios religiosos discretamente, em lugares simples que por fora não pareciam igrejas. Meu pai tinha trabalhado com católicos e me disse que eles não eram diferentes de nós. O máximo que se podia dizer é que eram menos sérios. Gostavam de comer, beber, cantar e jogar. (CHEVALIER, 2004, p. 19 -20)

Griet foi conduzida por Tanneke por um corredor e entraram em uma sala. A primeira imagem que impressionou Griet foi a pintura da crucificação (fig. 52).

Na parede em frente havia um quadro que era maior que eu. Mostrava Cristo na cruz, rodeado pela Virgem Maria, Maria Madalena e São João. Tentei não olhar, mas me impressionei com o tamanho e a cena. [...] nós não tínhamos aqueles quadros em nossas casas, em igrejas nem em lugar algum. Eu ia ter que ver aquele quadro todos os dias. (CHEVALIER, 2004, p. 23)

Segundo Burke a cultura da “imagem católica foi reafirmada com o Concílio de Trento (1545-1563)” (BURKE, 2004, p.71). Privilegiava as imagens sagradas, as peregrinações e o culto das relíquias sagradas.

O êxtase e a apoteose dos santos, por exemplo, parecem ser projetados para esmagar o espectador e salientar a diferença entre pessoas santas e comuns mortais. A crescente frequência de representações de São Pedro e Santa Maria Madalena vertendo lágrimas de arrependimento tem sido interpretada como uma resposta visual aos ataques dos protestantes ao sacramento da confissão. (BURKE, 2004, p. 71)

O impacto da imagem não permitiu que Griet percebesse (romance e filme), a presença da matriarca. Maria Thins. Griet, descreve: “Maria Thins estava numa cadeira confortável fumando cachimbo, representava uma pessoa forte e determinada: [...] era impecável: seu vestido negro, sua gola de renda, sua touca branca engomada [...] seus olhos castanho-claros pareciam simpáticos” (CHEVALIER, 2004, p. 24). Na produção fílmica, Maria Thins aparece nas cenas com a touca preta, diferentemente do que ocorre na produção literária. A cor preta era usada pelas senhoras viúvas ou separadas.



Fig. 52 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
 Seleção do capítulo 4

Tanneke (criada dos Vermeer, desde os quatorzes anos – referência dada no romance e no filme – foi retratada por Vermeer no quadro *A leiteira*) no primeiro dia apresenta a casa dos Vermeer para Griet. A jovem conheceu todos os membros da casa, observou todos os cômodos e foi orientada sobre suas obrigações. Griet percebeu que se tratava de uma família matriarcal. As mulheres, cada qual com suas obrigações, administram a casa e as crianças. Maria Thins, sogra de Vermeer, administra as finanças, os empregados e auxiliava na divulgação e venda das produções pictóricas de seu genro. Carlos Reis, em *Conhecimento da literatura*, considera que

[...] o espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translativo, abarcando então as atmosferas sociais – espaço social. (REIS, 2001, p. 284).

Tanneke orienta Griet sobre as compras da casa. Ela teria que ir semanalmente ao mercado de carne e à peixaria, na Praça do Mercado.

O Mercado de Carnes ficava logo atrás da prefeitura, a sudoeste da Praça do Mercado. Dentro havia trinta e duas barracas; durante várias gerações, Delft tivera trinta e dois açougueiros. Ficava cheio de donas-de-casa e criadas escolhendo, negociando e comprando para suas famílias e de homens carregando carcaças de animais de um lado para outro. A serragem no chão absorvia o sangue, grudava nos sapatos e na barra dos vestidos. Havia um cheiro de sangue que sempre me enjoava, apesar de ir lá toda semana, com o qual já devia ter me acostumado. (CHEVALIER, 2004, p. 32)

Será nesse espaço literário e fílmico, que Griet irá conhecer Pieter, seu futuro esposo, filho do açougueiro da família dos Vermeer. O pai de Pieter “era um homem bonito, louro, de cabelos grisalhos e cacheados, olhos azuis-claros” (CHEVALIER, 2004, p. 32) Em seguida é apresentada a Pieter, “[...] esta é Griet – apresentou Tanneke. – Ela agora vai comprar a carne para nós.” (CHEVALIER, 2004, p. 32)



Fig. 53 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004),
Seleção do capítulo 4

No dia seguinte, Griet é conduzida por Catharina (romance e filme), até o ateliê de seu esposo. A jovem descreve a sala como a encontrou na primeira vez: “estava escura, com cortinas fechadas [...]. Havia um cheiro forte e limpo de óleo de linhaça” (CHEVALIER, 2004, p. 37). Esse cheiro lhe reportou ao seu pai, no tempo em que trabalhava na fábrica de azulejos.

O ateliê para a família era um espaço intransponível e reservado. A esposa via como um espaço misterioso e observava da soleira da porta o ateliê (fig. 54 e 55). Griet adentrou a sala (fig. 56 e 57), abriu “a parte inferior e as cortinas” (CHEVALIER, 2004, p. 37), como se estivesse desvendando o mistério que cerca esse espaço. Passa os olhos buscando guardar na memória o espaço apresentado e o descreve como “uma sala arrumada, sem confusão das coisas cotidianas. E era diferente do resto, [...] como se estivesse numa outra casa. [...] era difícil ouvir os gritos das crianças, o tilintar das chaves de Catharina, as nossas vassouras.” (CHEVALIER, 2004, p. 39).

Gaston Bachelard afirma que, através do espaço, pode-se chegar a uma fenomenologia da imaginação, ou seja, conhecer a “imagem em sua origem, em sua essência, sua pureza.” (BACHELARD, 2008, p. 2). A imagem deve ser visualizada em sua total plenitude, não apenas na sua superficialidade. Para isso, é necessário resgatar a mais íntima emoção que está inserida em nosso cotidiano. Entretanto, para que se efetue esse processo, é preciso ter “alma e espírito”, elementos “indispensáveis para se estudar os fenômenos da imagem poética em suas diversas nuances, para que possamos seguir [...] a evolução da imagem poética desde o devaneio até a sua execução” (BACHELARD, 2008, p. 6).

Complementando, José de Almeida descreve como é visto o espaço no cinema:

Personagens nascem, vivem e morrem em seus minutos de exibição. Aparecem em diferentes momentos e espaços de suas vidas. Expressando valores e mensagens diversas, participam, cada um à sua maneira, de grande construção mítica da sociedade contemporânea (ALMEIDA, 1999, p. 58).



Figura 54 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
Seleção do capítulo 2



Figura 55 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
Seleção do capítulo 2



Figura 56 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
Seleção do capítulo 2



Fig. 57 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
 Seleção do capítulo 2

O uso de cortinas com o efeito *trompe l'oeil* (fig. 57) era um mecanismo de perspectiva usado em pintura para produzir um efeito de realidade no observador. O diretor Peter Webber, utilizou essa técnica na apresentação do ateliê de Vermeer, com intuito de criar um suspense sobre o quadro exposto no ateliê.

Na primeira cena do filme, na residência de Griet, a câmera nos conduziu por um corredor, com janelas de vitrais, como se fosse um prenúncio do espaço artístico que Griet iria desvendar (fig. 57).

Griet foi incumbida da limpeza do ateliê: “Não tire nada do lugar lá, repetiu Catharina. – É isso que ele está pintando” (CHEVALIER, 2004, p. 39). Na limpeza, Griet não poderia alterar o lugar dos objetos, pois isso comprometeria a continuidade da produção pictórica (fig. 58). No enredo literário e fílmico, evidencia-se a importância da ordem dos objetos por parte de Griet, induzindo a jovem a uma atenção redobrada em relação ao espaço pictórico, o que não era difícil, pois, em função da cegueira de seu pai, ela sempre mantinha os objetos no mesmo lugar.

A carta estava perto do canto da mesa. Se eu colocasse o polegar num lado do papel e o indicador no outro e levantasse a carta com o dedinho apoiado na beira da mesa, poderia limpar embaixo e recolocá-la na mesma altura da minha mão. Peguei a beirada com os dois dedos e preendi a respiração, tirei a carta, limpei e recoloquei tudo, rápido. Não sei por que achei que devia fazer rápido. Tomei

distância da mesa e olhei: a carta parecia estar no mesmo lugar, embora só ele pudesse saber direito. (CHEVALIER, 2004, p.40)



Figura 58 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
Seleção do capítulo 3

A jovem Griet percorre o espaço do ateliê e observa:

Era grande, quadrada, não tão comprida quanto o grande cômodo de baixo. Com as janelas abertas, era claro e arejado, de paredes caiadas e piso de mármore quadrado cinza e branco, os mais escuros formando cruzes. O rodapé era revestido de azulejos de Delft com desenhos de cupidos para proteger de nossas limpezas a parede caiada. Os azulejos não eram de meu pai. Embora a sala fosse ampla, tinha poucos móveis: o cavalete e a cadeira na frente da janela do meio e a mesa na frente da janela no canto direito. Além da cadeira onde subi, havia outra ao lado da mesa, de couro simples preso com tachas de metal e duas cabeças de leão esculpidas nos encostos. Na parede ao fundo, atrás da cadeira e do cavalete, havia um pequeno armário de gavetas fechadas, tendo em cima vários pincéis, uma espátula e paletas limpas. Ao lado do armário, uma escrivaninha com papéis, livros e impressos. Mais duas cadeiras com cabeça de leão estavam encostadas na parede perto da porta. (CHEVALIER, 2004, p. 38-39)

Na cena abaixo (fig. 59), o piso – um assoalho de madeira envelhecida, comum na época – é diferente do descrito no texto literário. Em vários quadros de Vermeer identifica-se o piso quadriculado descrito por Chevalier no romance, visto na pintura *A arte de pintar* (fig. 12): “[...] piso de mármore quadrado cinza e branco, os mais escuros formando cruzes. O rodapé era revestido de azulejos de Delft com

desenhos de cupidos para proteger de nossas limpezas a parede caiada” (CHEVALIER, 2004, p.39).



Figura 59– Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
Seleção do capítulo 2

Wellek e Warren definem “ambiente” como “meio circundante”, e este, “especialmente o interior doméstico, pode ser concebido como expressão metonímica ou metafórica da personagem” (WELLEK; WARREN, 1962, p. 279). Nesse sentido, o cenário está incorporando a personagem e Griet fará parte do mundo pictórico de Vermeer.

No filme, o espaço não é apenas “um quadro, da mesma forma que as imagens não são apenas representações em duas dimensões: ele é espaço vivo, em nada independente de seu conteúdo, intimamente ligado às personagens que nele evoluem” (BETTON, 1987, p. 29). Griet, no romance, descreve:

Abri a janela de baixo, as cortinas, e desci da cadeira. Alguma coisa mexeu à minha frente e fiquei gelada. A coisa parou. Era eu mesma, refletida num espelho na parede entre as duas janelas. Olhei-me. Embora tivesse uma expressão ansiosa e culpada, meu rosto estava cheio de luz, o que fazia minha pele brilhar. Olhei, surpresa, e me afastei. (CHEVALIER, 2004, p. 39)

Griet se depara com sua imagem projetada no espelho (fig. 60). A luz privilegia o seu rosto, iluminando-a: “a iluminação serve para definir e moldar os

contornos e planos dos objetos, [...] para produzir uma atmosfera emocional [...]” (LINDGREN, citado em BETTON, 1987, p. 55).



Figura 60 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
 Seleção do capítulo 2

Dessa forma, as pinturas têm sido frequentemente comparadas “a janelas e espelhos, e imagens são constantemente descritas como refletindo o mundo visível ou o mundo da sociedade” (BURKE, 2004, p. 36).

Seu destino estava traçado; sua imagem, projetada dentro da moldura do espelho, refletia seu futuro – inserida no mundo da arte.

Segundo John A. Cuddon, em *A dictionary of literary terms and literary theory*, essa passagem refere-se ao *foreshadowing*, uma técnica de organização de eventos e informações sobre a narrativa, de forma que eventos sejam preparados ou indicados antecipadamente (CUDDON, 1998, p. 326). Nesse caso, a imagem de Griet no espelho, tanto no romance como no filme, sugere o resultado da trama, o retrato da jovem de “olhos arregalados”. Griet prossegue com a limpeza, evitando olhar a tela que estava sendo pintada, mas foi inevitável: ela fica fascinada com a pintura (fig. 61). Nesse momento, interagem romance e filme, apresentando o processo pictórico desenvolvido por Vermeer.

Uma mulher estava na frente de uma mesa, olhando para um espelho na parede, de forma que era vista de perfil. Usava um rico casaquinho de cetim amarelo debruado de arminho branco e um elegante laço de cinco pontas no cabelo. Uma janela iluminava-a pela esquerda e a luz batia no rosto dela e traçava a delicada curva de sua testa e nariz. Ela estava colocando um colar de pérolas no pescoço, com as pontas para cima, as mãos suspensas no ar. Distraída consigo mesma no espelho, não parecia perceber que alguém a olhava. Atrás dela, numa parede branca, havia um velho mapa e, em primeiro plano, no escuro, a mesa com a carta, o pincel de pó de arroz e as outras coisas que eu havia limpado. (CHEVALIER, 2004, p. 41)



Figura 61 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
 Seleção do capítulo 2

Nas produções fílmica e literária, Maria Thins entra no estúdio e depara-se com Griet admirando o quadro *A mulher do colar de pérola* (fig.61). Informa, então, que se trata da pintura da esposa de van Ruijven.

Segundo Schneider (2007, p. 56), na pintura *A mulher do colar de pérola* (fig.62), existe o conflito entre a virtude e o vício. O tema do quadro é ambíguo, mas Schneider reforça que a vaidade está explícita na pintura. Observando o cenário, percebe-se “o pincel de pó-de-arroz no tampo da robusta mesa. O pequeno bilhete ao pé do pincel pode bem querer sugerir que ela está a enfeitar para o seu amante” (SCHNEIDER, 2007, p. 56). Da mesma forma, a presença do espelho reforça a ideia da vaidade, considerada um elemento indispensável nas cenas de *toilette*. Outro fato

seria o motivo da janela, que Schneider acredita poder “tratar-se do tema da temperança, isto é, representaria um contraste ético intencional, como uma advertência a uma mulher em perigo de violar as normas sociais: em vez de levar uma vida modesta [...] ela deixa-se tomar pelo narcisismo e o desejo de ser admirada” (SCHNEIDER, 2007, p. 56).



Figura 62 - *Mulher de colar de pérolas*, 1664, de Vermeer,
Staatliche Museen Preubischer Kulturbesitz,
Gemäldegalerie, Berlin
Fonte: www.essentialvermeer

Griet e Maria Thins ficam observando o quadro. Vermeer estava trabalhando nessa pintura havia três meses. Segundo Maria Thins, ele iria terminar após dois meses. Griet, após o terceiro dia, deparou-se com Vermeer no corredor da residência. Ele, enigmático e recluso, afastou-se rapidamente.

Havia passado uma semana e Griet iria visitar seus pais. A caminho de casa, Griet descreve o trajeto sob outro prisma; sua percepção estava mais aguçada:

[...] virei na minha rua, achei que já parecia diferente, em menos de uma semana longe. A luz parecia mais clara e plana; o canal, mais largo. As árvores retas à margem do canal estavam completamente paradas, como sentinelas à minha espera. (CHEVALIER, 2004, p. 51)

O contato com a família lhe fez bem. Relatou o que havia acontecido durante a semana e reservou um tempo para conversar com o pai, que estava interessado nas produções de Vermeer. A conversa entre os personagens, referente à pintura, permite ao leitor visualizar o quadro. Estabelece-se, então, uma descrição *ekfrástica*: Griet descreve o quadro *A mulher do colar de pérola* (fig. 62):

Então, tentei descrever a mulher colocando um colar de pérolas no pescoço, as mãos levantadas, olhando-se no espelho, a luz da janela banhando seu rosto e seu casaco amarelo, o primeiro plano escuro que a separava de nós. Meu pai ouviu atento, mas seu rosto só se iluminou quando eu disse: - A luz na parede ao fundo é tão cálida que olhá-la é como sentir o sol no rosto. (CHEVALIER, 2004, p. 53)

Griet confessa ao pai que o local em que mais gostava de ficar era o ateliê. Ao término do domingo, retornou à residência dos Vermeer, onde já se sentia mais confortável. No decorrer da narrativa, fica evidente o posicionamento de Griet: conduz as atividades domésticas com muita habilidade e firmeza, tanto as compras no mercado quanto dentro da residência. No entanto, seu espaço preferido era o ateliê, que representava um refúgio e, conseqüentemente, um aprendizado. Enquanto fazia a limpeza, observava as sutis evoluções nas pinturas de Vermeer:

Verificava se alguma coisa havia mudado. Primeiro, parecia estar igual, dia após dia, mas depois que meus olhos se acostumaram com os detalhes da sala comecei a notar pequenas mudanças: os pincéis reorganizados sobre o armário, uma das gavetas entreaberta, a espátula da paleta equilibrada na beira do cavalete, uma cadeira mais distante de seu lugar ao lado da porta. [...] o quadro parecia não ter qualquer alteração. Até que um dia descobri que o colar da mulher tinha mais uma

pérola. Em um outro dia, a sombra da cortina amarela havia aumentado. Achei também que alguns dedos da mão direita tinham se mexido. O casaco de cetim começou a parecer tão real que eu tinha vontade de tocá-lo. (CHEVALIER, 2004, p. 58)

Outra característica de Vermeer é o uso da câmara escura em suas pinturas. Segundo Alpers, tudo, “da organização espacial à representação dos objetos e ao uso do pigmento” (ALPERS, 1999, p. 92), deve-se à utilização da câmara escura. Dessa forma, o artista é visto como alguém que assiste, “não ao mundo e à réplica desse na sua imagem, mas como alguém que copia os arabescos produzidos pelo seu aparelho” (ALPERS, 1999, p. 92).

Eugene Fromentin destaca o uso da câmara escura nas produções pictóricas como diferença da arte holandesa em relação à arte estabelecida, a da Itália. (FROMENTIN, citado em ALPERS, 1999, p. 90)

Partindo dessa perspectiva, pode-se definir o próprio olho humano como um produtor mecânico de pinturas. Ao definir, “ver como pintar, ele fornece o modelo de que precisamos para esse vínculo particular entre descobrir e fazer, entre natureza e arte, que caracteriza a pintura do norte” (ALPERS, 1999, 95).

No romance e na produção fílmica, enfatiza-se o uso da câmara escura como um instrumento de auxílio à produção pictorial. Griet apresenta van Leeuwenhoek¹⁸, amigo pessoal de Vermeer, dono da câmara escura. Tanneke (criada dos Vermeer) descreve: “– Ele tem uma caixa de madeira onde você olha e vê coisas. – Que coisas? – Todo tipo! - respondeu Tanneke” (CHEVALIER, 2004, p. 60).

Griet vai até o ateliê para fazer a limpeza, e se depara com a caixa de madeira (fig. 63):

¹⁸ Servidor público e cientista holandês, nascido e falecido em Delf, contribuiu para o aperfeiçoamento do microscópio e se destacou por suas observações em biologia celular.

[...] havia uma caixa de madeira mais ou menos do tamanho de uma arca de guardar roupas. Havia uma caixa menor presa num lado, tendo na frente um objeto redondo e saliente. [...] Terminei tudo e fiquei na frente da caixa, de braços cruzados, andando em volta dela. (CHEVALIER, 2004, p. 61)



Figura 63 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
Seleção do capítulo 3

No romance e no filme, Vermeer chega ao ateliê, fica observando Griet, e pergunta: – Quer olhar na caixa? – perguntou. Era a primeira vez que falava diretamente comigo desde que perguntara sobre os legumes, semanas antes. Quero, senhor – respondi sem saber com o que estava concordando. – O que é isso? – Chama-se câmara escura. (CHEVALIER, 2004, p. 61)

Griet ficou atenta, ouvindo a explicação de Vermeer (fig. 64), disposta a entender do que se tratava e qual seria o papel da caixa de madeira para a pintura.

– Está vendo isso aqui? - ele apontou para o objeto redondo na frente da caixa menor. – Isso se chama lente. É feita de um pedaço de vidro cortado de determinada forma. Quando a luz daquela cena - apontou para o canto - entra na caixa, ele projeta a imagem e podemos vê-la aqui. – Ele bateu no espelho esfumado. (CHEVALIER, 2004, p. 64)



Figura 64 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
 Seleção do capítulo 3



Figura 65 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
 Seleção do capítulo 3

Griet é conduzida por Vermeer a olhar dentro da câmara escura:

– Ponha o manto sobre a cabeça como eu fiz. Assim a imagem fica mais nítida. E olhe deste ângulo para ficar invertido. Eu não sabia o que fazer. Pensar em ficar coberta com o manto dele, sem poder ver e ele me olhando sem parar, aquilo tudo me deixou meio tonta. Mas ele era meu patrão. Eu tinha de fazer o que mandasse. Apertei os lábios e me aproximei da caixa, na parte em que a tampa tinha sido levantada. Debrucei-me e olhei no quadrado de espelho opaco que estava dentro. Havia a imagem apagada de alguma coisa lá. Ele colocou gentilmente seu manto sobre minha cabeça e tudo escureceu. [...]. – O que você está vendo? – perguntou ele. Abri os olhos e vi o quadro, mas sem a mulher. (CHEVALIER, 2004, p. 63)

A descoberta deixou Griet perplexa e assustada (fig. 65). Comparou a imagem como

[...] um truque do demônio ou alguma coisa católica que eu não entendi. – Vi o quadro, senhor. Só que a mulher não estava nele e o quadro era menor. E as coisas estavam... do outro lado. – Isso, a imagem é projetada de cabeça para baixo e os lados esquerdo e direito ficam trocados. Há vidros que podem gravar isso. (CHEVALIER, 2004, p. 64)

Griet pede ao mestre para olhar novamente o quadro (fig.61), mas sem a presença dele na sala:

– Foi mais fácil pensar na coisa sem ele estar me olhando. Respirei fundo e olhei dentro da caixa. Vi no espelho um leve esboço da cena no canto. Coloquei o manto sobre minha cabeça, e a imagem, como ele chamou aquilo, ficou cada vez mais nítida: a mesa, as cadeiras, a cortina amarela, a parede ao fundo com o mapa dependurado, o vaso de cerâmica brilhando na mesa, a bacia de estanho, o pincel de pó-de-arroz, a carta. Estava tudo lá, à vista, numa superfície lisa, um quadro que não era quadro. com cuidado, toquei no espelho: era liso e frio, sem nada de pintura. Tirei o manto, e a imagem ficou fraca outra vez, embora continuasse lá. Coloquei o manto, a luz sumiu e as cores brilharam como jóias. Pareciam até mais brilhantes e coloridas no espelho do que no ateliê. (CHEVALIER, 2004, p. 65)

Esse processo de análise visual, tanto no romance quanto no filme, suscita no espectador um sentimento de realidade: muitas pessoas veem o que acreditam ver, do que resulta a participação ativa do espectador. Os enredos literário e fílmico oferecem uma riqueza de reflexões, convidam o leitor/ espectador a sonhar e a meditar sobre a construção de um realismo psicológico.

A câmara escura captura, preserva os cenários nas proporções exatas de suas formas e coloridos, demarca a solidez dos objetos. “É como se os fenômenos

visuais fossem capturados e tornados presentes sem a intervenção do autor humano” (ALPERS, 1999, p. 90).

Vermeer explica a Griet o porquê do uso da câmara escura em suas pinturas: “– Essa é uma ferramenta para me ajudar a ver. Assim, posso pintar o quadro. – Mas... use seus olhos para ver. – Certo, mas nem sempre eles vêem tudo” (CHEVALIER, 2004, p. 65). Portanto, a descrição é como uma expansão da narrativa. Ela justifica o olhar através de Griet, que leva o leitor/espectador no percurso da construção pictórica. Da mesma forma, se estabelece uma cumplicidade entre Griet e Vermeer, na busca do equilíbrio estético. Segundo Schama,

[...] produzir a ilusão de superfícies brilhantes de coisas era apenas metade do trabalho de Vermeer. Seus quadros mais espantosos invariavelmente deixam entrever os intercâmbios entre os mundos visível e invisível; entre o imediato das sensações e seu eco contemplativo, interior. É nesse sentido que nossa compreensão da palavra "reflexão", como simultaneamente um efeito de luz e um efeito de pensamento, parece constituir uma caracterização apropriada das mais profundas preocupações de Vermeer. (SCHAMA, 2011, p. 9)

Os pintores holandeses primaram em criar uma luminosidade nas pinturas, mas apenas Rembrandt e Vermeer conseguiram reproduzir a sensação exata da luz que envolve. Rembrandt oferece a ação iluminada, enquanto a iluminação de Vermeer é a própria ação.

Finalmente, o quadro *Mulher com colar de pérolas* (fig. 62) está pronto. No romance, van Ruijven é informado de que a obra está finalizada. Com a esposa, vai à residência dos Vermeer. A entrega da pintura é feita no ateliê de Vermeer, regada a um bom vinho. Van Ruijven comenta: “– Mais uma vez, uma pintura que é uma jóia. [...] – Gostou minha cara? – perguntou à esposa. – Claro – respondeu ela” (CHEVALIER, 2004, p. 78). No filme, a entrega do quadro se transforma em uma

comemoração, juntamente com o nascimento do sexto filho dos Vermeer. É oferecido um jantar para van Ruijven e sua família.

Maria Thins apresenta o quadro aos convidados:

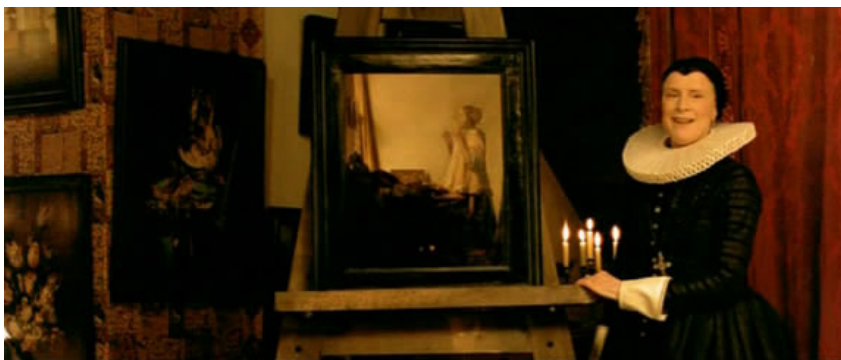


Figura 66 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
Seleção do capítulo 3

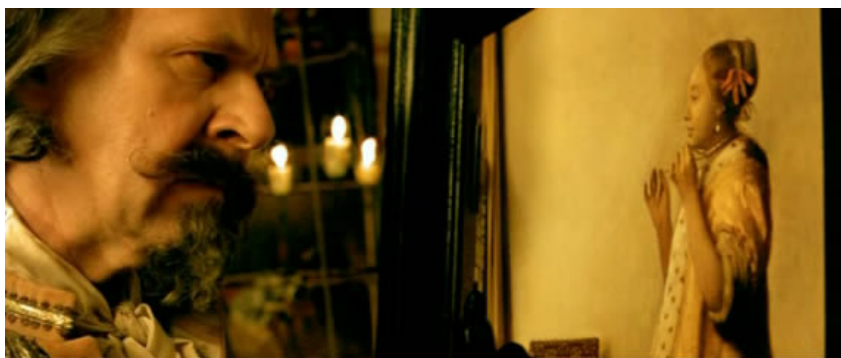


Figura 67 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
Seleção do capítulo 3

Ao observar o quadro, van Ruijven comenta:

[van Ruijven] Este amarelo é indiano? Destilado da urina de vacas sagradas alimentadas somente com folhas da manga.

[Vermeer] Esta é a cor certa.

[van Ruijven] Não desista.

[Catharina] Eu não aguento tanto suspense, mestre van Ruijven. Por favor, contem-nos o que você pensa.

[van Ruijven] Isto é bom. A cor e a perspectiva são verdadeiras, a ilusão é perfeita.

(DVD, 2004, capítulo 3)

A inserção do pictural nas representações fílmicas é uma das estratégias recorrentes dos cineastas que objetivam, em suas propostas, traduzir, em termos visuais, a atmosfera do enredo. A representação desses elementos se caracteriza pela mediação ou transporte da imagem de um suporte para o outro: da pintura para o texto; do texto para a pintura; da pintura para a materialidade fílmica.

3.3.1 A narrativa feita de imagens

A partir do efeito pictural será abordada a translação pictural, pois, segundo Louvel, é através de um jogo óptico textual que o “olho do texto produzirá uma imagem real”. (LOUVEL, 2006, p. 196)

Com o término do quadro *Mulher com colar de pérolas* (fig. 62), Vermeer não teve inspiração para iniciar outra pintura. “O ateliê continuou vazio. Ele não começou outro quadro. Passava muito tempo fora de casa, na guilda ou na Mechelen, a hospedaria da mãe, do outro lado da praça” (CHEVALIER, 2004, p.80)

Na produção literária, Chevalier descreve minuciosamente os preparativos para o batizado do sexto filho dos Vermeer. Foi uma festa grandiosa e pomposa, com muitos convidados. No filme, cujo foco principal é a pintura (fig. 62), ocorreu apenas um jantar. Na manhã seguinte, Griet vai ao ateliê:

[...] abri todas as cortinas do ateliê e olhei em volta, procurando algo que pudesse fazer, algo que pudesse tocar e não fosse ofendê-lo, que pudesse mexer sem que ele percebesse. Estava tudo no lugar: a mesa, as cadeiras, a escrivaninha com livros e papéis, o armário com os pincéis e a espátula cuidadosamente colocados no alto, o cavalete encostado na parede, as paletas limpas ao lado. [...] Um dos sinos da Nova Igreja deu as horas. Fui olhar na janela. Na sexta batida, descobri o que iria fazer. Peguei um pouco de água quente no fogão, sabão e panos limpos e levei para o ateliê, onde comecei a limpar as janelas. [...] Estava lavando a última janela, quando ouvi os passos dele. Virei-me e olhei por cima do ombro esquerdo, os olhos arregalados. (CHEVALIER, 2004, p.91)

As janelas são evocadas, adentram ao quadro literário e fílmico, e são inseridas no foco pictórico de Vermeer novamente. No que se refere ao efeito das janelas, Luiz Antônio Jorge explica:

A janela protagoniza um papel de extrema delicadeza. O nosso espírito extasia-se ao imaginar que estávamos diante de um decisivo passo na sintaxe arquitetônica: uma poética clarificadora, que nos ensina a olhar, uma transparência que corrige o percurso da luz, apontando com a precisão geométrica os alvos que cuidadosamente seleciona, o olho obedece ao pensamento e a luz que penetra pela janela nos apresenta a mais verdadeira das belezas. [...] Transcendental transparência. (JORGE, 1995, p. 76)

A janela vista sob outro prisma também proporciona o olhar do outro da mesma forma que o cinema nos convida a visualizar as imagens do cotidiano filtradas por outrem e reproduzidas nas telas.

Romance e filme traçam uma composição estética, tornando-se cúmplices. O filme pormenoriza o texto literário quadro a quadro, desde o momento de sua inspiração até a interferência não verbal de Griet na pintura. A construção narrativa da pintura é diferente no romance. Maria de Lourdes A. de Oliveira esclarece:

Cinema e literatura não são a mesma coisa. Em princípio, enquanto o cinema trabalha com meios de representação concretos, a literatura trabalha com abstrações. Apesar das diferenças, apresentam pontos de contato e podemos verificar que tanto o cinema apóia-se na literatura [...] quanto à literatura apóia-se no cinema recorrendo a processos tipicamente cinematográficos. (OLIVEIRA, 1987, p. 25)

A partir desse contexto, Griet é inserida no mundo pictórico de Vermeer não apenas com o seu olhar observador, mas por sua interferência na composição pictórica. Griet, no romance e no filme, proporciona uma nova inspiração para Vermeer (fig. 68):

Terminei a janela e me afastei para ver o resultado. A luz entrava límpida. Ele continuou atrás de mim. – O senhor gostou? - perguntei. – Olhe para mim por cima do ombro, outra vez. Fiz o que mandou. Estava me estudando. Estava interessado em mim outra vez. [...] Na manhã seguinte, a mesa estava no canto de pintura, coberta com uma toalha de lã vermelha, amarela e azul. Uma cadeira foi encostada na parede ao fundo e um mapa, dependurado. Ele havia começado outra vez. (CHEVALIER, 2004, p. 92)



Figura 68 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
Seleção do capítulo 4



Figura 69 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
Seleção do capítulo 4

A presença da câmara escura (fig. 69), na produção *Mulher com jarro de água* (fig. 79), é destacada nas produções fílmica e literária. Griet se rende à magia:

[...] passei a admirar as cenas que a câmara pintava lá dentro, as coisas da sala em miniatura e de cabeça para baixo. As cores de simples objetos ficavam mais intensas: a toalha de lã sobre a mesa era mais vermelha, o mapa marrom na parede brilhava como um caneco de cerveja colocado ao sol. (CHEVALIER, 2004, p. 129)

Vermeer utilizou a câmara escura em outras pinturas. Por um orifício o observador pode olhar um interior ilusoriamente representado nas superfícies internas da caixa. Vermeer nos provoca, às vezes impiedosamente, com a distância intransponível existente entre a “visão e a possessão; com a qualidade fugidia, desobediente da memória visual; coisas captadas numa explosão de luz estonteante e depois perdidas outra vez, na impaciência indiferente do tempo” (SCHAMA, 2011, p. 6).

Em uma visita à casa de seus pais, Griet descreve (fig. 70):

Meu pai queria que eu descrevesse o quadro de novo. [...] – A filha do padeiro está num canto iluminado pela luz que vem da janela – comecei a descrever o quadro, paciente. – Está de frente para nós, mas olha a janela, à direita dela. Usa um corpete amarelo e preto, de seda e veludo, uma saia azul-escura e uma touca branca com as duas pontas soltas. [...] – Segura a alça de um jarro de estanho que está sobre a mesa, parece que ia jogar a água dele pela janela, mas parou no meio e está pensando ou olhando para alguma coisa na rua. [...] – Mas o que conta o quadro? – Os quadros dele não contam nada. (CHEVALIER, 2004, p. 96)



Figura 70 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
 Seleção do capítulo 4



Figura 71 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
Seleção do capítulo 4



Figura 72 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
Seleção do capítulo 4



Figura 73 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
Seleção do capítulo 4



Figura 74 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
 Seleção do capítulo 4



Figura 75 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
 Seleção do capítulo 4

A sequência das cenas no filme (figuras 71 a 75) privilegia a interferência não verbal de Griet no cenário da pintura; as cenas são projetadas pausadamente, seguidas de uma musicalidade sutil. Webber explorou a expressão facial da personagem, demonstrando seu questionamento e sua estética na reorganização do cenário da pintura. A presença da cadeira na cena perturbava-a. Via a cadeira como um obstáculo que a prendia no canto da sala, não lhe dava liberdade de movimento. No filme, Griet retira a cadeira do cenário (fig. 75). Quando retorna ao ateliê, percebe que Vermeer acatou sua sugestão (fig. 78).



Figura 78 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
 Seleção do capítulo 4

Hugo Munsterberg, em *Memória e imaginação*, registra que o “papel da memória e da imaginação na arte do cinema passa ser ainda mais rico e significativo. A tela pode refletir não apenas o produto das nossas lembranças ou da nossa imaginação, mas a própria mente dos personagens” (MUNSTERBERG, 1983, p. 38).

Identificamos momentos *ekfrásticos* no processo inicial da pintura, quando acontece uma conversa entre Vermeer e Griet sobre a concepção do trabalho: o tema, a disposição dos objetos, as figuras, as cores, e até a intensidade de luz pretendida. No romance, há vários diálogos entre Griet e Vermeer, alguns mantidos no filme, de uma forma simplificada.



Figura 76 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
 Seleção do capítulo 4

Referente à figura 76, pode-se analisar o cenário fílmico sob um prisma estético e cultural. Na parte inferior da figura, visualizam-se azulejos como acabamento no rodapé. Notoriamente, Delft se destaca por suas fábricas de azulejos. Nos enredos literário e fílmico, o pai de Griet era pintor de azulejos, profissão que não era vista como arte. A produção era feita em fábricas, pelos artesãos. Na mesma cena, visualiza-se o espaço pictórico de Vermeer, presente em grande parte de sua obra: a mesa com objetos luxuosos, ricos em suas texturas e cores. No romance, em uma fala do pai de Griet, caracteriza-se a diferença entre pintar azulejos e pintar quadros:

– Pintar azulejo é muito mais simples – resmungou meu pai. – Você usa o azul e pronto. Azul escuro para os contornos, claro para as sombras. Azul é azul. E um azulejo é um azulejo e não há nada parecido com os quadros dele, pensei. [...] Não queria que ele criticasse o quadro sem ter visto, nem que o comparasse aos azulejos que pintava. Eu queria dizer que, se ele visse o quadro, entenderia que não havia nada de confuso. Podia não contar uma história e mesmo assim era um quadro que não se conseguia parar de olhar. (CHEVALIER, 2004, p. 96-97)

O processo de reprodução de imagens nos azulejos mecanizou a arte. A recepção estética é diferenciada nos dois contextos pictóricos. As pinturas de Vermeer seguem um ritual estético privilegiando a exclusividade narrativa e temporal, enquanto o trabalho do pai de Griet segue uma sistemática de produção em série. Este por sua vez não percebe a distinção entre as “artes”, a sua interpretação é lógica, pois em suas pinturas apenas existia o azul, claro e escuro. A essa recepção da arte Walter Benjamin estabelece uma divisão entre o valor de culto e o valor de exposição, na qual

[...] a obra de arte devido ao peso absoluto que assenta sobre o seu valor de exposição, passou a ser uma composição com funções totalmente novas, das quais se destaca a que nos é familiar, a artística, e que, posteriormente, talvez venha a ser reconhecida como accidental. É certo que atualmente a fotografia e, mais ainda, o filme, nos proporcionam um útil acesso a este tipo de questões. (BENJAMIN, 2011, p. 8)

Na figura 77, a posição em que se encontra Vermeer é uma referência à tela *A arte da pintura* (fig. 13) em função do uso do *mahl stick*, utilizado para imprimir detalhes na pintura. A ponta do bastão é acolchoada e, dessa forma, pode repousar sobre a tela sem danificá-la.



Figura 77 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
Seleção do capítulo 4

O processo criativo de Vermeer surge como uma verbalização dos pensamentos. A representação dá-se através da descrição minuciosa das superfícies iluminadas, por fontes de luz pontuais, o que potencializa o realismo narrativo.

Pela voz de Griet, somos informados da composição pictural, seguida de um naturalismo descritivo:

Começou a pintar a filha do padeiro com uma camada de cinza claro sobre a tela branca. Depois, fez marcas marrons-avermelhadas para indicar onde ficariam a moça, a mesa, o jarro, a janela e o mapa. Pensei que então fosse pintar o que via: o rosto da moça, uma saia azul, um corpete amarelo e preto, um mapa marrom, um jarro com bacia de prata, uma parede branca. Mas ele deu pinceladas de cor: preto para a saia dela, ocre para o corpete e o mapa na parede, vermelho para o jarro e a bacia onde ficava o jarro, outro cinza na parede. Eram cores diferentes, nenhuma delas a verdadeira. Ele passava um bom tempo pintando essas falsas cores, como eu chamava. (CHEVALIER, 2004, p. 100)

Nos enredos literário e fílmico, o quadro (fig. 79) foi entregue ao padeiro em março. Segundo Griet, Vermeer só voltou a pintar em junho, quando iniciou os trabalhos *O concerto*, *Senhora escrevendo uma carta* e *Moça com brinco de pérola*.



Figura 79 – *Mulher com jarro de água*, de Vermeer (1664-65).
O Metropolitan Museum of Art, New York.
Fonte: www.essentialvermeer



Figura 80 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
 Seleção do capítulo 4

No filme e no romance, Griet transpõe o espaço doméstico para o espaço da arte. Vermeer interage com a jovem em seu mundo pictórico (fig. 80):

Ele começou a me pedir para fazer outras coisas. Um dia, quis que comprasse óleo de linhaça no boticário, quando voltasse das barracas de peixe. [...] Abriu as gavetas do armário perto do cavalete, mostrou as tintas que havia lá e deu o nome de cada uma. Não conhecia muitas das palavras: ultramarino, cinabrinho, massicote. O marrom e o amarelo-terra, o preto de osso queimado e o grafite branco eram guardados em pequenos potes de cerâmica cobertos com pergaminho para não secar. As cores mais valiosas (os azuis, vermelhos e amarelos) ficavam em bexigas de porco. [...] Acostumei-me a estar perto dele. Às vezes, ficávamos lado a lado no pequeno sótão, eu moendo o grafite branco, ele lavando lápis-lazúli ou queimando ocre no fogo. Falava pouco, era um homem calado. Eu também era quieta. O ambiente ficava tranquilo, com a luz entrando pela janela. (CHEVALIER, 2004, p. 103)

Em perfeita consonância com o texto literário, os cenários fílmicos são vistos como extensões que tentam caracterizar o universo interior das personagens. Neste universo mágico pictórico – o ateliê – Griet é valorizada, passa a ser ouvida e respeitada, independentemente de sua cultura ou condição econômica. Representa, neste espaço, uma rara exceção: participa das criações artísticas de Vermeer, analisa, observa, sugere, interfere, auxilia e torna-se cúmplice do artista.

Neste contexto, Louvel destaca que os saberes convocados pela descrição pictural

[...] fazem apelo à capacidade do personagem, sujeito observador, que deve ser capaz de descrever uma obra plástica, seja porque possui uma linguagem técnica, seja por confiar em suas impressões filtrando um primeiro contato com o sensível. (LOUVEL, 2006, p. 203)

Portanto, a competência linguística do narrador é testada, já que ela enfatiza sua habilidade de pintar com palavras – o texto tem o papel emoldurar a descrição de uma pintura. (LOUVEL, 2006, p. 202- 203). A descrição é vista como uma expansão da narrativa. Partindo desta análise, o papel de Griet é extremamente pertinente: o texto narra-o com maestria e riqueza de detalhes, empresta sua voz, sensibilidade e emoção; na produção fílmica, é uma protagonista silenciosa, atua pelo olhar observador, pela expressão corporal, abusa dos sentidos, permitindo que o espectador acompanhe a construção narrativa sobre o mundo pictórico de Vermeer.

A descrição *ekfrástica* do retrato *Moça com brinco de pérola* (fig. 34) representa o ápice das narrativas literária e fílmica, em que o desenvolvimento do enredo está ligado diretamente à fase final. O desejo e o poder incontido de van Ruijven por Griet fez desenrolar a trama para a elaboração da pintura. No romance e no filme, o leitor/espectador acompanha passo a passo a trajetória trilhada por Griet, até o desfecho da pintura *Moça com brinco de pérola*.

Ismail Xavier observa que

[...] se diante da imagem cinematográfica ocorre a famosa *impressão de realidade*, isso se deve a que ela reproduz os códigos que definem a *objetividade visual* segundo a cultura dominante em nossa sociedade; o que significa dizer que a reprodução fotográfica é *objetiva* justamente porque ela é resultado de um

aparelho construído para confirmar a nossa noção ideológica de objetividade visual. (XAVIER, 1984, p. 128)

Sobre a análise intertextual – pintura e livro –, na parte 2.3 foram abordadas todas as nuances: jogos de luz e sombra, de ilusão e de realidade e as narrativas que proporcionaram o processo final de inserção da pintura na narrativa literária.

Na produção fílmica, Peter Webber não se preocupou em traduzir somente a essência do enredo do romance, mas também em explorar a estética pictórica de Vermeer. Eduardo Serra, diretor de fotografia, priorizou a luminosidade, estabelecendo uma relação com as técnicas pictórica de Vermeer, privilegiando o uso da luz no filme. Serra declara que a “luz é um dos protagonistas do filme”. Da mesma forma, o diretor salienta que, nos quadros de Vermeer, a luz é o ator principal (*Moça com brinco de pérola*, DVD, 2004) e define Vermeer como “aquele que especificamente pinta a luz, pois a única coisa que realmente lhe interessa era a luz” (*Moça com brinco de pérola*, DVD, 2004). Nesse caso, a pintura de Vermeer propiciou ao cinema uma outra maneira de pensar a sua visualidade; o cinema se apropria, sobretudo, da ilusão que a pintura cria.

A produção fílmica traduziu a essência de Vermeer, também narrada por Chevalier em seu romance. Vermeer, em suas telas, imortalizou cenários e personagens, e a lente da câmara captou e transportou para a tela do cinema as imagens, perpetuando-as. Gombrich classifica Vermeer

[...] como um fotógrafo que deliberadamente suaviza os contrastes de uma foto sem por isso diluir as formas. Vermeer também suavizou os contornos e, não obstante, reteve o efeito de solidez e firmeza. É esta combinação estranha e ímpar de suavidade e precisão que torna tão inesquecíveis as suas melhores pinturas. Elas fazem-nos ver a serena beleza de uma cena simples com novos olhos e dão-nos uma ideia do que o artista sentiu ao observar a luz a jorrar através da janela e realçar a cor de uma peça de tecido. (GOMBRICH, 2010, p. 433)

A arte cinematográfica tornou-se o catalisador das aspirações miméticas abandonadas pelas demais artes. “A popularidade inicial do cinema deveu-se à sua impressão de realidade, a sua fonte de poder.” (STAM, 1981, p.24).

Em relação à tradução/adaptação, Diniz classifica:

[...] como um processo de transformação de um texto, construído através de um determinado sistema semiótico, em um outro texto, de outro sistema semiótico. Isso implica que, ao decodificar uma informação dada em uma *linguagem* e codificá-la através de um outro sistema semiótico, torna-se necessário modificá-la, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora. (DINIZ, 2003, p. 32-33)

Webber, ao contrário de Chevalier, buscou sua especificidade na linguagem das imagens e na expressividade dos meios visuais. Explorou o material visual através da cor e da composição, das expressões, e deu lugar a uma nova categoria de análise textual do filme.

Na adaptação fílmica, o desenrolar do processo pictórico sobre o retrato de Griet é conciso, com poucos diálogos entre a musa e o pintor, diferentemente do romance, que descreve com riqueza de detalhes toda a evolução da pintura e do envolvimento entre eles.

As cenas são projetadas em uma sequência linear e pausada, para que o espectador possa acompanhar a evolução pictórica de Vermeer. O momento captado pela pintura é sedutor, seguido de um misto de sensualidade e com um leve toque de inocência. Sua expressão é enigmática, permitindo várias interpretações.



Figura 81 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
 Seleção do capítulo 7

A principal diferença entre a transposição do romance para o filme está na cena em que Griet coloca o brinco de pérola: no romance, Griet, após ter furado as orelhas sozinha, pede a Vermeer que coloque os brincos nela; no filme, ela solicita a Vermeer que as fure. Essa diferença sutil no enredo produz um efeito de magia e sedução. O ato de furar o lóbulo da orelha na produção fílmica representa uma metáfora de consumação amorosa –“perda da virgindade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 661).

Nesse contexto, a união ocorre por meio da pintura, que simbolicamente expressa os desejos mais íntimos.



Figura 82 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
 Seleção do capítulo 7



Figura 83 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
 Seleção do capítulo 7

No romance, Griet, quando se vê no retrato, faz uma descrição bem detalhada da pintura; no filme, apenas expressa: “você olhou para dentro de mim” (*Moça com brinco de pérola*, DVD, 2004, cap. 7).

Como transposição de um romance para a tela do cinema, o filme permite que, pelo olhar, o espectador seja levado por suas construções visuais do quadro *Moça com brinco de pérola*.



Figura 84 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
 Seleção do capítulo 7

Portanto, segundo Diniz,

[...] o texto fílmico (especificamente a adaptação de textos literários para o cinema) deixa de ser avaliado como um produto estático a ser estudado como forma final onde investigações sobre imitação e influência, originalidade e fidelidade têm lugar preponderante para se transformar em objeto de estudo dinâmico, com origem não apenas em obras literárias, mas em vários outros tipos de texto, cuja relação pode ser entendida como tradução, interdependência, fusão das artes ou ainda estudo interartes. (DINIZ, 2011, p. 10-11)

Ao término da pintura, Catharina, esposa de Vermeer, depara-se com a pintura da criada (fig. 85) usando os seus brincos de pérola. Ultrajada, tenta destruir o quadro, mas é impedida pelo marido. A partir desse momento, tanto no romance como no filme, Griet deixa a residência dos Vermeer.



Figura 85 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
 Seleção do capítulo 7

Novamente, como no início do romance e do filme, Griet se encontra na praça central da cidade de Delft, no centro da estrela (fig. 86):



Figura 86 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
 Seleção do capítulo 10

Griet descreve:

Cheguei ao centro da praça e parei no círculo de ladrilhos com a estrela de oito pontas no meio. Cada ponta mostrava uma direção que eu poderia tomar. Poderia voltar para meus pais. Poderia encontrar Pieter no Mercado de Carnes e aceitar casar com ele. Poderia ir à casa de van Ruijven: ele me aceitaria com um sorriso. Poderia procurar van Leeuwenhoek e pedir que se apiedasse de mim. Poderia ir para Roterdã procurar Frans. Poderia andar sozinha para algum lugar bem longe. Poderia voltar para a Esquina dos Papistas. Poderia ir à Nova Igreja pedir para Deus me guiar. Fiquei no círculo, dando voltas e voltas enquanto pensava. Tomei a decisão que tinha de tomar, coloquei os pés na ponta da estrela e fui para onde indicava, com passo firme. (CHEVALIER, 2004, p. 222)

Após dez anos no romance e um ano no filme, Griet, casada com Pieter, recebe a notícia do falecimento de Vermeer, que lhe havia deixado as pérolas em testamento. A cena nos convida a um exercício da imaginação.



Figura 87 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
 Seleção do capítulo 4



Figura 88 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
 Seleção do capítulo 10

No final do filme (fig. 88), pode-se visualizar o olhar voyeurístico de van Ruijven admirando e contemplando a sua mais nova conquista, a posse do quadro da jovem dos “olhos arregalados”. A pintura não representa mais um acervo para o colecionador; ela tem uma conotação de apropriação sobre a jovem Griet.

Laura Mulvey, em *Prazer visual e cinema narrativo*, declara que a mulher existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual “o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões [...], impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado” (MULVEY, 1983, p. 438).

Mulvey vê a mulher como imagem e o homem como dono do olhar: o “prazer do olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia” (MULVEY, 1983, p. 444). Neste contexto, o ato de olhar representa um ato de prazer e de posse.

Sendo assim, Guedes justifica:

Uma das estratégias narrativas mais características da literatura pós-moderna é a apropriação, releitura, e re-escritura de textos canônicos da literatura e da arte ocidental. Essa estratégia narrativa é de especial importância para o estabelecimento de uma literatura feminina de sobrevivência, de resistência, de subversão e de imensa criatividade, pois desafia os pressupostos e os vieses de cânones artísticos e literários, estabelecidos a partir de critérios hegemônicos que privilegiam a cultura dominante, de cunho patriarcal. (GUEDES, 2010, p. 2)

Neste contexto percebe-se que a imagem fílmica suscita certamente um sentimento de realidade no observador, pois é dotada de todas as aparências da realidade. A esse realismo captado pela percepção estão intimamente ligados a magia, o sonho, o fantástico e a poesia artística. As figuras 89 e 90, abaixo representam os jogos do imaginário que convocam o pictural para justificar a ausência dos textos verbais. Essa recuperação da imagem se finaliza através da tela cinematográfica e da projeção do imaginário fílmico e literário.



Figura 89 – *Moça com brinco de pérola*, De Vermeer, 1665.
Museu Mauritshuis - Haia
Fonte: www.mauritshuis.nl/

Figura 90 – Peter Webber, DVD
Moça com brinco de pérola (Manaus, 2004)
Seleção do capítulo 10

O filme e o romance são classificados como “iconotextos”, por mostrarem mensagens que auxiliam e influenciam a interpretação das imagens pelo leitor/espectador. Por meio do título do filme e do livro, *Moça com brinco de pérola*, as duas obras mantêm o interesse do leitor pelo enredo, instigando a curiosidade, até o momento em que é apresentada a pintura *Moça com brinco de pérola*.

A imagem – pictórica ou fílmica – pode ser comparada a janelas e espelhos, que refletem o mundo visível ou o mundo da sociedade que o construiu. Em suma, as imagens propiciam uma representatividade do passado face a face com a História.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As relações intertextuais nas obras de Johannes Vermeer (pintura), Tracy Chevalier (romance) e Peter Webber (filme) promoveram diálogos marcados por sensibilidade e por olhares sobre uma realidade artística do século XVII, a partir do quadro *Moça com brinco de pérola*.

Recuperar o século XVII por meio das produções pictóricas de Vermeer permite uma experiência visual, ou mesmo uma instrução visual. Aumont, por exemplo, alega que as funções da imagem permeiam uma relação com o mundo. (AUMONT, 1995, p. 80). A iniciativa de trazer para a contemporaneidade os trabalhos de Vermeer partiu das análises *ekphrásticas* que Chevalier e, posteriormente, Webber souberam explorar. Nesse sentido a imagem tem por função garantir, reforçar, reafirmar e explicar nossa “relação com o mundo visual: ela desempenha papel de descoberta do visual” (GOMBRICH, citado em AUMONT, 1995, p. 81).

Karl E. Schollhammer propõe exercícios de leitura que tentam manter a relação entre textos e imagens como foco de compreensão para a produção de sentido. Os estudos da cultura visual, visam ampliar as abordagens visuais à literatura, contribuindo na compreensão do fundamento textual na produção moderna de imagens. Para o autor “as imagens ocupam, cada vez mais, um lugar dominante na recepção estética contemporânea; vivemos sob o impacto da proliferação de imagens produzidas e sustentadas entre si na reciprocidade entre as redes midiáticas” (SCHOLHAMMER, 2007, p. 7).

O trabalho investigativo de Chevalier sobre Vermeer permitiu construir um processo histórico e ficcional do artista, tanto na visualização quanto na verbalização

do pensamento. Dessa forma, Chevalier supriu as lacunas deixadas no âmbito da historiografia através da construção ficcional do romance.

Pesavento registra que

[...] a verdade da ficção literária não está, pois, em revelar a existência real de personagens e fatos narrados, mas em possibilitar a leitura das questões em jogo numa temporalidade dada. Ou seja, [...] uma troca substantiva, pois para o historiador que se volta para a literatura o que conta na leitura do texto não é o seu valor de documento, testemunho de verdade ou autenticidade do fato, mas o seu valor de problema. O texto literário revela e insinua as verdades da representação ou do simbólico através de fatos criados pela ficção. (PESAVENTO, 2010, p. 2)

A escrita literária de Chevalier sobre a figura-texto e título do quadro de Vermeer deu voz a uma personagem observadora e sensível, que passou a narrar o cotidiano dessa sociedade juntamente com a estética pictórica de Vermeer. Repleta de estratégias realistas que corresponderam, no contexto da ficção, a um efeito de realidade, a narrativa é permeada por uma estrutura textual ilusionista, produzindo a ilusão de verdades absolutas, por meio das descrições *ekphrásticas*, permitindo, assim, uma visualidade detalhada da arte pictórica de Vermeer. O artista deixou seu legado na História, a partir do discurso da visualidade corpórea, por meio da figuratividade da pintura (uma percepção visual estática). No século XXI, Chevalier aponta o discurso da visualidade pictórica na História por meio da representatividade do discurso da literatura, transferindo o olhar para a pintura (percepção verbal silenciosa). Webber, pelo cinema, completa o discurso da oralidade e da visualidade corpórea em movimento (percepção visual e verbal-sonoro).

Trata-se de um enredo literário e fílmico permeado de paixões artísticas, em que uma jovem e um pintor traçam o perfil de uma sociedade burguesa na Holanda do século XVII. Vermeer privilegiou as cenas de interiores, na tranquilidade

da vida doméstica, expondo a essência da vida por meio da subjetividade feminina. Uma característica essencial em suas pinturas é a forte individualização das figuras que surgem sozinhas, reclusas em seus devaneios e com expressões faciais sutis. A maioria das produções pictóricas de Vermeer privilegia a figura feminina, liberta de afetos, não necessariamente no sentido da ausência de sentimentos ou mesmo de falta de sensibilidade, mas no sentido de ocultar/revelar suas emoções ao observador.

Nas obras de Vermeer, prevaleceram luz, cor, tranquilidade e silêncio. Suas pinturas apresentam uma diversidade de cenários: identificam-se 28 quadros pintados em um ambiente onde um ou dois indivíduos são captados em uma posição contemplativa; 15 representam janelas; 08, instrumentos musicais; 05, mulheres lendo ou escrevendo cartas; em 13 obras há um quadro dentro do quadro; e, em 6, um mapa na parede.

Vermeer codifica os seus sentidos, mantendo reserva e discrição das suas personagens em termos puramente estéticos, fato que pode ser uma resposta a um processo de mudança sociocultural já que a unidade familiar era vista como uma unidade de importância central. Com a divisão do trabalho, os homens se afastam do núcleo familiar e as mulheres passam a administrar seus lares, incumbindo-se de várias atividades.

As mulheres de Vermeer são vislumbradas no século XXI; são admiradas, apreciadas e analisadas em vários âmbitos culturais. Projetos de exposições itinerantes promovem o contato dos espectadores com as suas obras. A partir do empréstimo do quadro *Mulher tocando alaúde junto de uma janela* (1664) para o Museu Norton Simon, Walter Liedtke, curador de pinturas europeias do Metropolitan Museum of Art, promoveu uma palestra no Norton Simon Museum em Pasadena, na

Califórnia, com o título *As mulheres de Vermeer: objetos do desejo*, em julho de 2011. Nesta palestra, Liedtke destacou a importância da divulgação das obras de arte de Vermeer. O curador enfocou as diversas mulheres nas pinturas de Vermeer, destacando o significado delas – como sujeitos na arte holandesa e na sociedade e como reflexos de sua abordagem distinta para a experiência visual — para o artista. O Museu Fitzwilliam, de Cambridge, Inglaterra, receberá em outubro de 2011, por um período, o quadro *A rendeira* (1669-70). O Kyoto Municipal Museum of Art receberá *Mulher de azul lendo uma carta* (1662-64), entre outras obras. Isso comprova como a arte de Vermeer se dissipou na atualidade, permitindo assim que os amantes da arte possam revisitar as obras do século XVII, de Vermeer de Delft. A contemporaneidade se rende a Vermeer, considerado inovador na composição técnica. Destaca-se a sua preferência pelo equilíbrio, o seu método de “reduzir estruturas complexas a elementos simples, a sua forma de tratar a luz, que alcançou quase efeitos *plein-air* [...]” (SCHNEIDER, 2007, p. 88).

Schama enfatiza que:

Hoje em dia é comum insistir que Vermeer era um mágico consciente do fato, um especialista em show de luzes, que, por mais que conhecesse e respeitasse as leis da ótica, se dispunha tranquilamente a dobrar os raios dela a suas manipulações estéticas e psicológicas próprias. Sua conquista paradoxal foi fazer com que alguns dos mais inspirados de seus efeitos luminosos fundissem as extremidades lineares do mundo material numa visão atmosférica de sua própria criação. E, nesse sentido, o que nos parece, à primeira vista, um brilho surreal, serve para velar, em lugar de expor, a medida empírica das pessoas e das coisas. (SCHAMA, 2011, p. 3)

O cinema propiciou a divulgação em massa do período da era de ouro holandesa. Segundo Aumont, “o filme representa um mundo imaginário, que ele [filme] presentifica para nós nas formas de um substituto, de um significante, ele

próprio imaginário” (AUMONT, 2004, p. 155). O privilégio do cinema, segundo Hauser (1998, p. 978), é consequência da sua capacidade técnica de criar a expressão viva de uma nova experiência histórica de entrelaçamentos entre tempo e espaço.

Portanto, a pintura promoveu uma criação literária e, com a transposição do romance, surgiu o filme, permitindo a divulgação da estética pictórica de Vermeer. Dessa forma, a obra de arte permaneceu mutável no tempo e no espaço, possibilitando infinitas revisitações no mundo pictórico de Vermeer. A adaptação fílmica, como o romance, emprestou elementos das técnicas das pinturas.

Pesavento estabelece um elo entre literatura e História:

Clío se aproxima de Calíope, sem com ela se confundir. História e literatura correspondem a narrativas explicativas do real que se renovam no tempo e no espaço, mas que são dotadas de um traço de permanência ancestral: os homens, desde sempre, expressaram pela linguagem o mundo do visto e do não visto, através das suas diferentes formas: a oralidade, a escrita, a imagem, a música. (PESAVENTO, 2010, p. 1)

O papel da pintura da literatura e do cinema se evidencia na criação de uma diferença na repetição do cotidiano. Ao extrair a diferença da repetição as artes podem converter a cópia em simulacro “com potência de imaginação, e expressar um pouco de tempo em estado puro, um evento ou virtualidade no presente aberto para a intervenção” (SCHOLHAMMER, 2007, p. 230).

Portanto, as transposições ou adaptações podem ser classificadas como uma reciclagem da arte, no que se refere ao texto-fonte, permitindo um diálogo intertextual na contemporaneidade, e ligando presente e passado pela mágica persuasiva dos sonhos, pois imaginar é pensar, representar e traduzir.

REFERÊNCIAS

ALPERS, S. **A arte de descrever**: A arte holandesa no século XVII. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999.

ARBEX, M. (Org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2009.

AUMONT, J. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. São Paulo: Papirus, 1993.

_____. **O olho interminável**: [cinema e pintura]. Trad. Eloisa A. Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AVELLAR, J. C. **Cinema e literatura no Brasil**. São Paulo: Projeto Frankfurt, 1994.

BAILEY, C. F. P. **Künstlerroman**: a mulher artista e a escrita do ser. Revista Estudos Feministas vol.13 n. 2. Florianópolis, maio/agosto 2005

BAILEY, M. **Vermeer**. Disponível em: <<http://www.essentialvermeer.com>>. Acesso em: 15 dez. 2010.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Emsantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARTHES, R. (Org.). **Análise estrutural da narrativa**: pesquisas semiológicas. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

_____. **O prazer do texto**. Lisboa: Edições 70, 1983.

BAXANDALL, M. **O olhar renascente**: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Trad. Maria Cecília P. da Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. Disponível em: http://www.4shared.com/document/ibU_JctL/Walter_Benjamin_-_A_obra_de_ar.html.

Acesso em: 13 jun. 2011

BETTON, G. **Estética do cinema**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BURKE, P. **Testemunha ocular**: História e imagem. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: EDUSC, 2004.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CASE, B. **Time out**: Interview with Tracy Chevalier. Disponível em: <http://www.tchevalier.com/gwape/reviews/index.html#>>. Acesso em: 12 jun. 2010.

CEIA, C. (Coord.). **Dicionário de termos literários**. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/posmodernismo.htm>. Acesso em: 18 jun. 2010.

CHEVALIER, J. ; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHEVALIER, T. **Moça com brinco de pérola**. Trad. Beatriz Horta. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. **Tracy Chevalier**. Disponível em: <http://www.tchevalier.com/author.html>. Acesso em: 30 mai. 2010.

CIBELLI, D. **Girl with a pearl earring**: Painting, Reality Fiction. Disponível em: <http://www.hwwilsonweb.com>. Acesso em: 25 dez. 2009.

CLÜVER, C. Intermedialidade e estudos interarte. In: NITRINI, S. **Literaturas artes e saberes**. São Paulo: ABRALIC, 2008.

_____. **Inter textus/inter artes/inter media**. Trad. Elcio Loureiro Cornelsen. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_14/ale14_cc.pdf. Acesso em: 22 mar. 2010.

CUDDON, J. A. **A dictionary of literary terms and literary theory**. Oxford, UK: Blackwell, 1998.

DELUMEAU, J. **Nascimento e afirmação da reforma**. Trad. João Pedro Mendes. São Paulo: Pioneira, 1989.

DINIZ, T. F. N. **Literatura e cinema**: da semiótica à tradução cultural. Belo Horizonte: O Lutador, 2003.

_____. **Literatura e cinema**: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

_____. **Cadernos de tradução**. Disponível em: <<http://www.thais-flores.pro.br/artigos/PDF/Cadernos%20de%20Traducao%20Apresentacao.pdf>>. Acesso em: 12 jun. 2011

ENCICLOPÉDIA. **Memória e História**. Portugal: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1984.

ESSENTIAL VERMEER. **Vermeer catalogue**. Disponível em: <<http://www.essentialvermeer.com/>>. Acesso em: 11 dez. 2009.

JANSON, J. **Essential Vermeer**. A obra completa de Vermeer em escala. Disponível em: <http://www.essentialvermeer.com/vermeer_in_scale_one.html>. Acesso em: 12 mai. 2009.

FERRO, M. O Filme. Uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J. ; NORA, P. (Orgs.) **História**: novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

_____. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FURTADO, J. **Adaptação literária para cinema e televisão**. Disponível em: <<http://www.artv.art.br/informateca/escritos/estudos/adaptacao4.htm>>. Acesso em: 11 jan. 2011.

GINZBURG, C. **Olhos de madeira**. Nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GINZBURG, C.; CASTELNUOVO, E.; PONI, C. Ekphrasis e citação. In: GINZBURG, C. **A micro-História e outros ensaios**. Lisboa: DIFEL, 1989.

GOMBRICH, E. **A História da arte**. Disponível em: <http://www.4shared.com/document/C7JyvSD-/Histria_da_arte_-_Gombrich.html>. Acesso em: 15 mai. 2010.

GUEDES, P. V. **A busca de identidade numa obra em que arte, história e ficção se misturam**: os discursos e intertextos de Moça com brinco de pérola, de Tracy Chevalier. Disponível em: <<http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/view/435/427>>. Acesso em: 12 jun. 2010.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

ITAÚ CULTURAL. **Pintura de gênero**. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 12 set. 2010.

JAUSS, H. R. **A História da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sergi Tellarori. São Paulo: Ática, 1994.

JENNY, L. **A estratégia da forma**. Poétique: Intertextualidades. Coimbra: Almedina, 1979.

JONHNSON, R. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, T. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC; Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 37-59.

JORGE, L. A. **O desenho da janela**. São Paulo: Annablume, 1995.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 1984.

_____. **A História nova**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LOUVEL, L. A descrição pictural: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, M.(Org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 191-220.

MANGUEL, A. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MAAS, W. P. **O cânone mínimo**: o Bildungsroman na história da literatura. São Paulo: UNESP, 2000.

MICHAELIS. A. **AM galeria de arte**. Disponível em: <<http://www.amgaleria.com.br>>. Acesso em: 13 jan. 2011.

MOÇA com brinco de pérola. Direção Peter Webber. Inglaterra. Manaus: Imagem filmes, 2003. 1 dvd (95 min); DTS Dolby SDDS Digital.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Graal, 1984.

MUNSTERBERG, H. Memória e imaginação. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Graal, 1984.

MUSEUS INTERATIVOS. **Art project.** Disponível em: <<http://www.googleartproject.com/museums/rijks>>. Acesso em: 13 jun. 2010.

NASH, J. M. **Vermeer.** Disponível em: <<http://www.essentialvermeer.com/thore.html>>. Acesso em: 19 nov. 2010.

NEIVA, E. J. **A imagem.** São Paulo: Ática, 1994.

NOVA, C. **O cinema e o conhecimento da História.** Disponível em: <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/o3cris.html>>. Acesso em: 13 set. 2010.

NOVÓIA, J. ; NOVA, C. (Orgs.). **Interfaces da História:** caderno de textos. v. 1, n. 1. Salvador: Bahia, 1998.

NUNES, B. **A introdução à filosofia da arte.** São Paulo: Ática, 1999.

OLIVEIRA, M. de L. A. de. Montagem no filme e no romance. In: **Vozes.** Petrópolis, 1987, vol. LXXXI, nº 3, ano 81, p. 25-51.

PAIVA, E. F. **História & imagens.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PESAVENTO, S. J. **História & História cultural.** Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

_____. **História & literatura:** uma velha-nova história, Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/index1560.html>>. Acesso em: 15 set. 2010.

PLAZA, J. Política e poética da tradução intersemiótica. In: _____. **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

PROUST, M. **Em busca do tempo perdido.** A prisioneira. Disponível em: <www.4shared.com/.../Marcel_Proust_-_Em_Busca_do_Te.html>. Acesso em: 15 dez. 2010.

REIS, C. ; LOPES, A. C.M. **Dicionário de narratologia.** Coimbra: Almedina, 2003.

_____. **O conhecimento da literatura.** Introdução aos estudos literários. 2 ed. Coimbra: Almedina, 2001.

SCHAEFFER, E. **História da arte.** São Paulo: Sangus, 1950.

SCHNEIDER, N. **Vermeer 1632-1675: emoções veladas.** Trad. Carlos Sousa de Almeida. Lisboa: Paisagem, 2007.

SHAMA, S. **A distância do olhar.** Trad. de Clara Allain. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/3/31/mais/11.html>>. Acesso em: 22 de mai. 2011

SCHOLLHAMMER, K. E. **Além do visível: o olhar da literatura.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SILVA, V. M. de A. **Teoria da literatura.** Coimbra: Almedina, 1968.

SLIVE, S. **Pintura holandesa 1600-1800.** Trad. Miguel Lana e Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac e Naify, 1998.

SORENSEN, L. Wittkower R. **Dictionary of Art Historians.** Disponível em: <<http://www.dictionaryofarthistorians.org/thoret.htm>>. Acesso em: 13 dez. 2010.

SOURIAU, E. **A correspondência das artes: Elementos de Estética Comparada.** Trad. Maria Cecília Pinto e Maria Helena Cunha. São Paulo: Cultrix - EDUSP, 1983.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema.** Trad. Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 1981.

_____. R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do desterro: Film Beyond Boundaries**, nº 51, jul./dez. 2006, p. 19-53.

_____. R. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação.** Trad. Marie-Anne Kremer e Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

VERGARA, L. **Perspective on women.** Madrid: Museo Nacional del Prado, 2003.

VIEIRA, M. de P. **Art and new media [manuscrito]:** Vermeer's work under different semiotic systems. 2007. 116 p. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Expressão Inglesa) Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2007.

VISSCHER, C. J. **Cartografia histórica**. Disponível em:
<<http://www.mapashistoricos.usp.br/>>. Acesso em: 20 jan. 2011.

WATT, I. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WELLECK, R. ; WARREN, A. **Teoria da literatura**. Lisboa: Europa-América, 1962.

WOORTMANN, K. **Religião e ciência no renascimento**. Disponível em:
<<http://www.scribd.com/doc/23217646>>. Acesso em: 11 jan. 2011.

XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

ANEXO 1**PINTURAS DE MULHERES, DE JOHANNES VERMEER**

1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



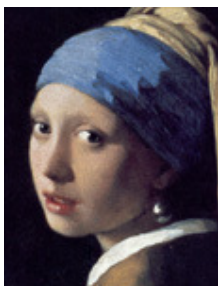
14



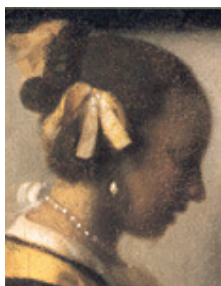
15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



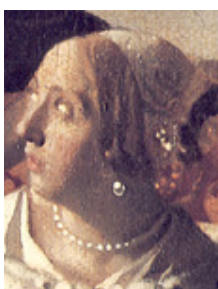
26



27



28



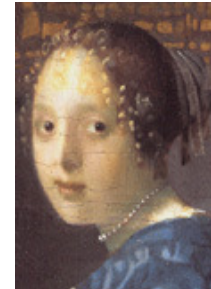
29



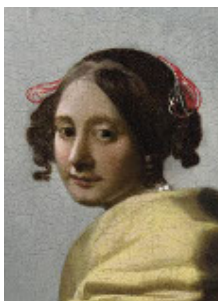
30



31



32



33

1. *Cristo em casa de Martas e Maria* (1654-55)
2. *Cristo em casa de Martas e Maria* (1654-55)
- 3 e 4. *A alcoviteira* (1656)
5. *Jovem adormecida à mesa* (1657)
6. *Moça lendo uma carta à janela* (1657)
7. *O soldado e a jovem sorridente* (1658)
8. *A leiteira* (1658-60)
9. *O copo de vinho* (1658-60)
10. *Mulher e dois homens* (1659-60)
11. *A lição de música interrompida* (1660-61)
12. *Mulher de azul lendo uma carta* (1662-64)
13. *Mulher da balança* (1662-64)
14. *Mulher do colar de pérola* (1664)
15. *Mulher tocando alaúde junto de uma janela* (1664)
16. *Mulher com jarro de água* (1664-65)
17. *Moça com brinco de pérola* (1665)
18. *O concerto* (1665-66)
19. *O concerto* (1665-66)
20. *Senhora escrevendo uma carta* (1665-70)
21. *A menina do chapéu vermelho* (1666-67)
22. *A menina da flauta* (1666-67)
23. *A arte da pintura* (1666-73)
24. *Cabeça de uma jovem* (1666-67)
25. *A senhora e a criada* (1667-68)
26. *A senhora e a criada* (1667-68)
27. *A rendeira* (1669-70)
28. *A tocadora de viola* (1672)
29. *A carta de amor* (1669-70)
30. *A carta de amor* (1669-70)
31. *Senhora de pé ao virginal* (1673-75)
32. *Senhora sentada ao virginal* (1673-75)
33. *Jovem sentada ao virginal* (1670)

ANEXO 2

FICHA TÉCNICA

Título original: Girl with a Pearl Earring (*Moça com brinco de pérola*)

Reino Unido • Luxemburgo

2003 • cor • 95 min

Site oficial: <http://www.girlwithapearlearringmovie.com/>

Produção Direção: Peter Webber

Roteiro: Olivia Hetreed

Produção: Andy Paterson e Anand Tucker

Criação original: Tracy Chevalier

Gênero Drama, biografia

Idioma original Inglês

Música: Alexandre Desplat

Cinematografia: Eduardo Serra

Direção de arte: Christina Schaffer

Figurino: Dien van Straalen

Edição: Kate Evans

Orçamento: US\$12 milhões

Receita: US\$31.466.789

Elenco

Colin Firth	... Johannes Vermeer
Scarlett Johansson	... Griet
Tom Wilkinson	... Pieter Van Ruijven
Cillian Murphy	... Pieter
Judy Parfitt	... Maria Thins
Essie Davis	... Catharina Bolnes Vermeer
Joanna Scanlan	... Tanneke
Alakina Mann	... Cornelia Vermeer
Chris McHallem	... pai de Griet
Gabrielle Reidy	... mãe de Griet
Rollo Weeks	... Frans
Anna Popplewell	... Maertge

Principais prêmios e indicações

Oscar 2004 (EUA)

- Indicado nas categorias de Melhor Direção de Arte, Melhor Fotografia e Melhor Figurino.

BAFTA 2004 (Reino Unido)

- Indicado ao Prêmio Alexander Korda de Melhor Filme Britânico, Anthony Asquith para Trilha Sonora e Carl Foreman para Estreante Mais Promissor (Peter Webber).
- Indicado nas categorias de Melhor Fotografia, Melhor Figurino, Melhor Maquiagem, Melhor Atuação de Atriz em Papel Principal (Scarlett Johansson), Melhor Atuação de Atriz Coadjuvante (Judy Parfitt), Melhor Desenho de Produção e Melhor Roteiro Adaptado.

Prêmio David di Donatello 2004 (Itália)

- Indicado na categoria de Melhor Filme Estrangeiro.

Globo de Ouro 2004 (EUA)

- Indicado na categoria de Melhor Trilha Sonora Original e Melhor Atuação de Atriz de Cinema - Drama (Scarlett Johansson).

Prêmio Goya 2005 (Espanha)

- Indicado na categoria de Melhor Filme Europeu.

Festival Internacional de Cinema de San Sebastian 2003 (Espanha)

- Venceu na categoria de melhor Fotografia.
- Recebeu o prêmio C.I.C.A.E.
- Indicado ao troféu Concha de Ouro.

Satellite Awards 2004 (EUA)

- Indicado na categoria de Melhor Fotografia.

Com o filme *Moça com brinco de pérola*, Eduardo Serra recebe o prêmio de melhor fotografia no Festival de San Sebastian (2003), o Bronze Frog, no Camerimage Award (2003) e o Best European Cinematographer pela European Filme Academy em 2004. Também com este filme, recebeu uma nomeação para a Academia de Cinema de Hollywood.

Fontes: www.girlwithapearlearringmovie.com
www.essentialvermeer