

UNIVERSIDADE ABERTA

Diálogos Transdisciplinares em *Girl with a Pearl Earring*: a
Arte como Representação da Arte.

Prof. Doutora Maria do Céu Marques

Cristina Maria Susigan Almeida Costa Campos

Porto
Outubro - 2007

Agradecimentos

A minha orientadora Prof. Doutora Maria do Céu Marques, por toda a compreensão.

Ao Prof. Doutor Mário Avelar pela grande inspiração, que deu origem a este trabalho.

Aos meus colegas e mestres no percurso académico.

E especialmente a amiga, a Doutora Ana Paula Serra, por se dispor a ler e avaliar este trabalho, mesmo sendo uma área que foge ao seu dia-a-dia.

Dedico este trabalho a minha filha, Aurora,
e ao meu marido, Jorge,
por toda a paciência e apoio.
Eles bem sabem porque.

POEMAS

Girl with a Pearl Earring
by Mariyln Chandler McEntyre

See how she turns to greet what comes,
surprised but untroubled, not quite
welcoming. She looks askance
at one who has, unmasking, disturbed her
solitude. Her greeting concedes what it must,
but she remains turned to purposes of her own.

This, too, she will turn to her purposes,
an encounter she expected, not knowing
just when, or what she should expect.
She has kept own counsel;
it will serve her now.

Breeding has taught her that all-bearing look.
Poised to take what comes, she receives
with grace, gives back what befits
her modesty and station.

Cordelia would have done no more
Richly presentable in linen and pearls,
wrapped in a light that fits her like her scarves,
she rises to the occasion, self-posed,
accustomed to possession,
relinquishing solitude with dignity,
who will not be forced,

neither eager nor reluctant,
not defensive, not submissive,
willing to speak her “Fiat mihi”
in her own time.

Head of a Girl
by John Updike

Vermeer’ girl in your turban and pearl:
I saw you once in The Hague, some sixteen years ago,
and now in New York, as part of this visiting show.

You haven’t changed, you famous girl,
your lower lip as moist and thoughtful
as the painter’s touch could render it, your eyes
resting sideways on mine, their gaze weighted by
that fullness of a woman’s eyeball.

I, I have changed by a great deal:
hair brown then now gray, heart fresh as paint
veined now by the crackling of too many days
hung in the harsh sun of the real.

You will outlive me, artful girl,
and with averted head will rest your moment’s glance
on centuries of devotees (barring mischance),
the light in your eyes like the light on your pearl.

ÍNDICE

Introdução	10
Capítulo 1.....	14
A Literatura e as Artes	15
1.1. A Literatura e a Pintura	15
1.1.1. <i>Üt Pictura Poesis</i>	17
1.1.2. <i>Üt Poesis Pictura</i>	21
1.1.3. O <i>Laocoön</i> de Lessing	24
1.1.4. The New <i>Laocoön</i>	28
1.1.5. A Newer <i>Laocoön</i>	31
1.1.6. O Programa Anti-Lessingiano do Século XIX	34
1.1.7. A Separação da Pintura	36
1.1.8. O Poeta Crítico de Arte	38
1.1.9. <i>Transpositions d'Art</i>	41
1.1.10. Margens Pictóricas	45
1.1.11. A Arte da <i>Ekphrasis</i>	52
1.2. A Literatura e o Cinema	60
1.2.1. O Cinema na Tradição das Relações entre Literatura e as Artes Visuais ..	60
1.2.2. Sobre as Relações entre Literatura e Cinema	65
1.2.3. Adaptar	71
1.2.4. A Continuidade entre Literatura e Cinema	77
1.2.5. O Peso da Escrita	83
Capítulo 2	88
A Pintura Descritiva de Johannes Vermeer	89
2.1. A Vida de Vermeer	89

2.1.1. Infância	90
2.1.2. Membro da Guilda de São Lucas	91
2.1.3. Casamento	93
2.1.4. Primeiros Trabalhos	94
2.1.5. Maturidade	95
2.1.6. Fama	96
2.1.7. Declínio e Morte	97
2.2. Vermeer: O Homem	99
2.2.1. A Escola de Delft	100
2.2.2. Clientes e Patronos	103
2.2.3. Redescoberta	105
2.3. Temas de Vermeer	107
2.3.1. Técnica de Pintura	108
2.3.2. As Mulheres	112
2.4. <i>Girl with a Pearl Earring</i>	116
2.4.1. Datas e Afinidades	117
2.4.2. Percurso Histórico	121
2.4.3. Possíveis Fontes	125
2.4.4. Descrição Pormenorizado do Quadro <i>Girl with a Pearl Earring</i>	127
2.4.4.1. Quem era Ela?	128
2.4.4.2. O Turbante	133
2.4.4.3. A Pérola	135
2.4.4.4. O Traje Amarelo e a Gola Branca	137
2.4.4.5. O Fundo Negro	138
Capítulo 3	141
A Linguagem Visual do Romance	142
3.1. A Escritora e suas Obras	143
3.2. Da Inspiração ao Livro	144
3.3. Intertexto: História, Ficção e Arte	147

3.4. Enfoque Feminino	153
3.5. Uma Narrativa feita de Imagens	155
Capítulo 4	173
O Quadro como Cinema	174
4.1. A Relação entre a Pintura e o Cinema	174
4.2. Realizador, Guionista e Diretor de Fotografia	181
4.2.1. Realizador	181
4.2.2. Guionista	182
4.2.3. Diretor de Fotografia	183
4.3. A Luz como Personagem	184
4.4.. O Quadro como Condutor da Narrativa	188
4.5.. Análise da Adaptação: Fidelidade?	193
4.5.1. O Relato de Olivia Hetreed	193
4.5.2. O Olhar de Peter Webber	195
4.6. Do Romance ao Filme	196
Conclusão	208
Bibliografia	223

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Esta investigação visa estudar a relação entre texto e imagem, entre a representação visual e a literatura. Para esse intuito, iremos analisar a obra *Girl with a Pearl Earring*, que é um bom exemplo dessa transmutação de linguagem. O objectivo principal é tentar mostrar como uma obra pertencente a um determinado signo, no caso a pintura, pode dar origem a outras duas novas linguagens diferentes, o romance e o cinema, e o possível diálogo transdisciplinar estabelecido entre estas obras.

Título de um quadro pintado por Johannes Vermeer no século XVII, *Girl with a Pearl Earring* foi fonte de inspiração para a romancista americana Tracy Chevalier (no século XX) criar uma história com o mesmo nome, a qual o director Peter Webber transformou em filme. O quadro será o ponto de partida para analisar como a pintura do mestre holandês foi abordada pelo livro e como este foi adaptado para o cinema.

A relação da Literatura e as Artes pode ser entendida como um diálogo interdisciplinar e transdisciplinar, pois estuda os modos de inter-relação entre sistemas de signos diferentes (adaptação, ilustração, *ekphrasis*, etc.). Estas relações têm sido alvo de muitos estudos e, sendo uma das principais características da arte provocar sentimentos, podemos então verificar a possível relação entre as várias artes que constituem o objecto do nosso estudo – a pintura, a literatura e o cinema -, cada uma com suas particularidades.

Propomo-nos analisar um quadro que deu origem à escrita de um romance para, em seguida, aferir do modo como este foi adaptado para o cinema. A pintura desempenha um papel de mediação entre a obra literária e sua adaptação cinematográfica. Pode se dizer que a adaptação partiu de um guia pictórico que foi

dado pelo romance e invadiu a sala de pintura de Vermeer, recriando uma realidade imaginada.

Devido ao seu carácter transdisciplinar, o estudo da relação entre a literatura e as artes transcende as fronteiras. No mundo actual, cuja cultura é cada vez mais global, nos é permitido fazer abordagens transversais de forma a elucidar diferentes aspectos do trabalho de criação. É assim que o quadro de um pintor flamengo do século XVII, inspira uma norte-americana, que escreve *Girl with a Pearl Earring*, sendo que esta obra dá depois lugar a um filme realizado por um britânico, cuja direcção de fotografia é de um português.

No primeiro capítulo explicitaremos a relação que a literatura estabelece com outras artes, especificamente, com a pintura e com o cinema, bem como a figura da *ekphrasis*, como descrição literária de uma obra visual.

No segundo capítulo trataremos de descrever o quadro pintado por Joahnes Vermeer, fazendo uma breve contextualização histórica do período em que este foi pintado, seguida de uma incursão na vida de Vermeer. Procuraremos estudar os técnicas de composição pictórica do mestre holandês com incidência em *Girl with a Pearl Earring*, do qual se fará uma descrição pormenorizada.

No terceiro capítulo discorreremos sobre a linguagem visual do romance. Traçaremos um breve perfil da escritora norte-americana Chevalier e das suas obras, de carácter essencialmente histórico. Estudaremos como o quadro de Vermeer inspirou a autora a escrever o romance epónimo sobre uma jovem criada, ficcionando a história da realização do quadro através de uma narrativa de forte componente visual e, dessa forma, revisitando a obra de Vermeer. Exploraremos a descrição desta narrativa, fazendo a analogia entre esta e a pintura.

No quarto capítulo iremos trabalhar o filme tendo o quadro como uma fonte para o cinema. Procuraremos estabelecer uma relação entre a pintura e o cinema. Analisaremos a adaptação cinematográfica do romance efetuada pelo diretor Peter Webber tendo em conta a fidelidade. Verificaremos como a narração fílmica, que esteticamente segue os quadros de Vermeer, serve de fio condutor como personagem e liame estrutural da realização. Iremos tratar ainda de como a luz torna-se um elemento fundamental na narrativa fílmica.

CAPÍTULO 1

A Literatura e as Artes

“Poema pictura loquens, pictura poema silens”/
The poem is a speaking painting or
The painting is a silent poem.
Simonides of Cleo

“A picture is worth a thousand words”
Anónimo

“Painting is mute poetry
and poetry is speaking painting”
Pablo Picasso

1.1. A Literatura e a Pintura

A relação da literatura com as belas artes é muito variada e complexa. Às vezes, a poesia extraiu inspiração de pinturas, da escultura ou da música. Embora hoje onipresente, essa questão não tem nada de recente. O pressuposto desta ligação se inicia na Antigüidade com os gregos na tematização da função mimética da literatura, concebida como uma imagem do mundo retratado. Horácio, na sua *Arte Poética*, afirma que, a *mimesis* literária ganhou uma nova fundação ao ser explorada na sua forma mais privilegiada: a relação entre pintura e poesia - *ut pictura poesis*, “a poesia é como a pintura”, assim se expressou a tese horaciana. O clímax da discussão sobre a afinidade da pintura com a literatura viria com Gotthold Ephraim Lessing no *Laokoön* (1766). No entender de Aguinaldo José Gonçalves, “muito polemizado nos séculos XVI, XVII e XVIII, o assunto manteve-se entre aparente trégua durante o século XIX e foi retomando no século XX, com intensidade espantosa” (Gonçalves: 1987, 05).

Em alguns momentos da história, a identificação da poesia com a forma visual e pictórica se mostrou de modo bastante incisivo. Durante os séculos XVI, XVII e XVIII, todos os estudos que objetivaram estabelecer as relações entre as duas

artes, embora indicassem o grau de plasticidade existente no poema ou de elementos poéticos na pintura, possuíam como fundamento teórico as questões relativas à mimesis.

No século XX, Ezra Pound foi um dos grandes expoentes na defesa das aproximações da poesia com a imagem visual (Pound, 1970). Para os pós-modernos, a poesia não é apenas texto e a pintura não se reduz à representação das imagens. As “influências” recíprocas da literatura e da pintura, em uma tradição humanista, inscrevem-se no recurso retórico clássico da *Ekphrasis* (um dos primeiros testemunhos que possuímos de formas de interpretação). Segundo Celina Maria Moreira de Mello,

De descrição, como era definida pela retórica, ao quadro como vemos em *Les Figures du Discours de Fontaineir*, trata-se sempre da aplicação do mesmo preceito, de uma irmandade das artes (Mello: 2004, 09).

A literatura não pode ser entendida como uma atividade artística isolada, pois não só estabelece relações com o contexto histórico de um dado momento, como também dialoga com as demais formas de representação. Pound lembra que a literatura não se faz no vazio, há um elo comum que une as artes (Pound, 1970). Etienne Souriau declara que, “... nada mais evidente do que a existência de um tipo de parentesco entre as artes. Pintores, escultores, músicos, poetas são todos levitas do mesmo templo” (Souriau: 1983, 14).

Por mais que se tenha escrito sobre essa relação, a questão não está resolvida. Segundo Mário Praz:

A idéia de artes irmãs está tão enraizada na mente humana desde a antigüidade remota que deve nela haver algo mais profundo do que a mera especulação, algo que apaixona e que se recusa a ser levemente negligenciado. Poder-se-ia mesmo dizer que, com sondar essa misteriosa relação, os homens julgam poder chegar mais perto de todo fenômeno da inspiração artística (Praz: 1973, 01).

1.1.1 *Ut Pictura Poesis*

A relação entre a literatura e as demais artes é um lugar comum desde a antigüidade. As artes eram então comparadas tanto pela sua origem comum na mitologia grega, bem como pelo fato de se considerar então toda arte uma imitação, *mimesis*. A *Poética* de Aristóteles está repleta de comparações entre a poesia e as demais artes, mas sobretudo com as artes plásticas. Para ilustrarmos esse fato com uma das várias passagens de Aristóteles sobre o assunto, lemos no segundo capítulo da sua *Poética* uma comparação entre a poesia e o procedimento de três pintores gregos:

Como aqueles que imitam, imitam pessoas em ação, estas são necessariamente ou boas ou más (pois os caracteres quase sempre se reproduzem apenas a esses, baseando-se no vício ou na virtude a distinção do caráter), isto é, ou melhores do que somos, ou piores, ou então tais e quais, como fazem os pintores; Polignoto, por exemplo, melhorava os originais; Pausão os piorava; Dionísio pintava-os como eram. Evidentemente, cada uma das ditas imitações admitirá essas distinções e diferirão entre si por imitarem assim objetos diferentes (Aristóteles: 1981, 20).

Desde a antigüidade clássica, todas as discussões acerca da pintura, escultura e a poesia giravam em torno da imitação. A formulação de analogias entre a poesia e a pintura remonta à afirmação de Simônides de Ceos (século VII ou VI A.C.), recolhida por Plutarco, segundo a qual “a pintura é uma poesia muda, a poesia uma pintura que fala”.

Assim como se atribuiu tradicionalmente a Aristóteles a origem da teoria literária, também durante séculos reconheceu-se a origem da teoria das relações inter-artísticas a Horácio. O famoso verso de Horácio *ut pictura poesis* faz uma comparação “inocente” entre a poesia e a pintura, e aparece como epígrafe de inúmeros tratados de poesia e pintura do século XVI ao século XVIII. Vale a pena citar o contexto onde esse verso aparece na *Arte Poética*, para restituir o sentido do verso:

Poesia é como pintura, [*ut pictura poesis*] uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela querera ser

contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agrada sempre (*Ibidem*, 65).

Este verso acirrará definitivamente a polêmica acerca da semelhança entre as duas artes. Tanto o dito de Simônides quanto o verso de Horácio se transformaram em provérbio do saber popular.

A *Epistola ad Pisones*, de Horácio – que já Quintiliano considerava uma verdadeira *ars poetica* – enfatiza e reitera a correspondência entre ambas as artes. O lema horaciano, *ut pictura poesis*, e a idéia aristotélica de que a intriga de uma tragédia se assemelha a uma pintura, proporcionarão desde o Romantismo até o século XVIII um estatuto ao sistema das artes, estatuto baseado na assimilação entre poesia e pintura, e cujas formulações estão contidas em uma obra tão tardia como *Les Beaux-Arts Réduits à un Même Principe* do abade Charles Batteux (1746). Foi esta obra que provocou a reação de Lessing contra o entusiasmo pela migração de qualidades e poderes, tanto estéticos como pedagógicos, entre domínios artísticos distintos.

Antes da publicação de *Laocoön* de Lessing (1766), outras obras haviam reclamado já uma distinção entre as artes, como o *Paragone*¹ de Leonardo da Vinci. Da Vinci escreveu este tratado comparado entre as artes visuais e as artes verbais, tentando provar a superioridade da pintura sobre a poesia. Com esse trabalho da Vinci, encontra-se entre os precursores de um longo debate.

As *Réflexions Critiques sur la Poésie et sur la Peinture* (1719) do abade Jean-Baptiste Du Bos, consiste no primeiro grande estudo comparativo que se baseia fundamentalmente nos “meios” de expressão para analisar as especificidades das artes. Segundo Gonçalves:

¹ *Paragone*: comparação, em italiano, mas que nessa polêmica acerca da superioridade das artes, ganha o tom de competição.

Diretamente voltados para as artes comparadas e influenciados pelos filósofos sensistas, destacam-se três nomes cuja influência é decisiva na formulação do pensamento de Lessing: *abbé* Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742), Charles Batteux (1713-1780) e Denis Diderot (1713-1784) (Gonçalves, 1994, 29).

Entretanto, com exceção para *Laocoonte* e seu argumento em favor de um estatuto autônomo da poesia, as obras citadas sustentavam a inferioridade da poesia em relação a pintura. Segundo a distinção que elaborou Du Bos, a lógica de tal hierarquia corresponde à natureza dos signos de cada uma das artes, dado que os pintores utilizam signos que não são arbitrários e instituídos. Nas palavras de Gonçalves: seriam esses “signos “naturais”, próprios de imitações “reais” (esculturas, pintura etc.)” (*Ibidem*, 30) enquanto as palavras que utilizam os poetas, seriam: “signos “artificiais”, próprios de imitações “poéticas” (*Ibidem*). Os signos pictóricos, ao apresentarem os múltiplos componentes de uma ação ou de um cenário de forma simultânea ao olhar do receptor, seriam capazes de provocar nele um efeito maior que os signos artificiais lingüísticos², os quais submeteriam ditos componentes à ordem seqüencial de uma descrição.

A tese de Renssealer W. Lee (1982: 161) é de que durante os dois séculos que separam o Renascimento do Iluminismo, a pintura perdeu seu caráter essencial de arte visual e se subordinou às abstrações teóricas originadas a partir e em razão da literatura, ficando desse modo difícil a analogia com a poesia, analogia que restringiu as condições necessárias para que aquela se pudesse constituir e desenvolver como uma disciplina independente. Estas condições só estariam reunidas em meados do século XIX, como resultado da revolução romântica. Durante o período entre 1550 e 1750, tanto os tratados de pinturas como os de literatura insistiam em estabelecer que a relação entre ambas as artes se fundamentavam na *imitatio*, termo designado por Aristóteles e Horácio.

² O Abade Du-Bos elegia a forma dramática, na imitação poética, como a melhor, uma vez que é a que mais se aproxima das “imitações reais” (Gonçalves, 30).

Até meados do século XVI, a prática concreta da pintura estava acompanhada pelas pretensões teóricas de pintores que buscavam organizar e codificar os conhecimentos existentes, como foi o caso de Leonardo da Vinci e suas ilustrações de caráter técnico e científico. Durante esta transição, tais pintores-críticos, entre os quais o mesmo Da Vinci, Lodovico Dolce (1508-1568) ou Giovanni Pietro Bellori (1613-1696), se questionaram da natureza, dos conteúdos e dos fins da pintura. O projeto desses “espíritos entusiastas do Renascimento” – aperfeiçoar uma teoria que outorgava caráter liberal à pintura – seguindo o modelo instituído pelos homens das letras, quer dizer, a busca de legitimação nas fontes clássicas. Segundo John Dryden (<http://www.gutenberg.org>), a poesia teria uma vantagem sobre a pintura, pois tem os exemplos que ficaram dos poetas gregos como dos latinos, ao passo que aos pintores, nada teria sido deixado por Protógenes, Apele, Zeus, salvo os testemunhos recebidos de seus trabalhos incomparáveis. Dado que as artes visuais não possuíam equivalentes às poéticas de Aristóteles e Horácio, os pintores-críticos se apropriaram de algumas teorias literárias que tinham a vantagem adicional de incluir numerosas referências a analogia inter-artística. Foi então “cuando impusieron a la pintura algo que, en realidad, era una teoría de la literatura”, que “los críticos, en medio de su entusiasmo, no se detuvieron a preguntarse si un arte que utiliza un medio diferente podía someterse razonablemente a una estética del préstamo” (Lee 1982: 15-6). A “estética del préstamo” prevaleceu até o século XVIII e converteu a *ars poetica* clássica em *ars pictorica*. Ao se submeter a imagem pictórica nas categorias discursivas da poesia, a retórica da pintura (*ut rethorica pictura*) ficou eclipsada pela retórica (poética) na pintura (*ut pictura poesis*) (Lichtenstein, 2005, 09-16).

Lee assinala que o tipo de relação entre a literatura e a pintura favorecido pelo Renascimento excedeu as pretensões originais de Aristóteles ou Horácio. Foi justamente o Renascimento, o ponto de partida para o estudo das relações entre

pintura e poesia, segundo explicam William K. Winsatt Jr., e Cleanth Brooks, em sua *Crítica Literária: Breve História* (1971)

Coube à Renascença [...] deslocar o ponto principal do debate sobre as artes, nitidamente no sentido do conceito do agradável, do ideal, do belo e, ao mesmo tempo, começar a encarar várias das artes imitativas como membros de uma categoria geral literalmente unificada. A importância dada, na Idade Média, à intelectualidade de certas artes verbais como a poesia e a retórica [...] modificou-se gradualmente na Renascença, de modo a admitir, no mesmo pé de igualdade, as artes visuais, como a pintura e a escultura (qtd. in Gonçalves, 25).

Dolce foi um dos que mais radicalizou o pensamento aristotélico e horaciano, e chega a declarar que os escritores são pintores e que a poesia, a história, tudo que um “hombre cultivado” pode escrever, é pintura (*Ibidem*, 08). Em seu *Dialogo della Pintura Intitolato l’Arentino* (1557), o primeiro grande tratado da pintura humanista, predomina a idéia de Horácio sobre a conveniência de criar a partir de formas e temas clássicos.³ Bellori (1664) logo reelaborou a teoria de Dolce seguindo em termos estritos a noção aristotélica de *mimesis*. Na sua obra *L’idea del Pittore delle Sculore e dll’Architetto* confirma o papel central que tinha a *Poética* no século XVII e insiste na idéia de que a pintura e a poesia deviam imitar ações humanas em suas versões mais elevadas,⁴ idéia que logo seria herdada pelo neoclassicismo francês.

1.1.2. *Ut Poesis Pictura*

Durante a segunda metade do século XVII e no século XVIII, a comparação inter-artística seguiu gravitando sobre três postulados que se concebiam em linhas comuns da literatura e da pintura: ambas perseguiram o objetivo de uma imitação “melhorada” da natureza; utilizavam como material os temas clássicos; e deviam criar um imaginário que pudesse ser percebido visualmente, ou seja, por meio da

³ Na origem desta influência está a tradução de *Ars Poetica* de Horácio, que Dolce havia realizado quando era jovem.

⁴ Cf. “Se a tragédia é imitação de homens melhores que nós, importa seguir o exemplo dos bons retratistas, os quais, ao produzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam. Assim também sucede aos poetas”, Aristóteles, 1454b.

visão física ou por meio do “olho mental”. O cânone estético do classicismo do século XVII e o neoclassicismo do século XVIII submeteu a imaginação dos pintores ao regime narrativo didático das palavras, já que eram estas as que expressavam o ideal aristotélico da ação humana, e se refletia nos relatos épicos, bíblicos e históricos, fontes de onde a pintura estava obrigada a extrair temas e métodos.

A Académie Royale de Peinture et de Sculpture francesa –fundada em 1648 – assegurou a continuidade da tradição humanista através do papel privilegiado que outorgava ao pintor de gênero histórico. Este, segundo as palavras de Féliben (1669), no prefácio das *Conférences de l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, devia “representar grandes acciones como lo hacen los historiadores, los temas agradables como lo hacen los poetas; y, si aspira a más, es necesario que sepa, mediante composiciones alegorico, cubrir bajo el velo dela fabula las virtudes de los grandes hombres y los misterios más nobles” (Lee, 43).

Ao mesmo tempo que a pintura estava confinada as alegorias dos textos, a poesia teve que desenvolver técnicas para reproduzir as qualidades próprias dos quadros, qualidades que deviam pré-dispor a “visibilidade” dos textos. A importância da experiência visual em relação com a experiência que procede dos demais sentidos já havia sido introduzida na Antigüidade. Na *Metafísica*, Aristóteles afirma que o olhar nos permite aceder a um maior conhecimento das diferenças entre as coisas. Durante o Renascimento, Léon Battista Albert e Leonardo da Vinci ressaltam o valor superior do olhar, dado que capta a imediatez e a simultaneidade, características estas da arte mais elevada, a pintura. No século XVII, o empirismo de John Locke preparou o terreno para as idéias expostas por Joseph Addison em *The Spectator* (1712) (<http://www.gutenberg.org>) sobre o papel privilegiado da visão para estimular a faculdade imaginativa. A divulgação destas teorias provocou nos poetas uma associação previsível: a beleza está vinculada de maneira inerente à percepção visual.

Em um dos primeiros artigos acadêmicos dedicados a relação entre as artes, Cicely Davies (1935)⁵ reconstrói a história da concepção pictórica da poesia durante o período neoclássico, concepção que encontrou na descrição seu método privilegiado de expressão, como pode ser visto nestes versos de *Summer*, pertencentes a série *The Seasons* (1726-1730) de James Thomson:

But yonder comes the powerful King of Day,
Rejoicing the East; the lessening cloud,
The Kindling azure, and the mountain's brow
Illumed with fluid gold, his near approach
Betoken glad. Lo! Now, apparent all,
Aslant the dew-bright earth and coloured air,
He looks in bound less majesty abroad,
And sheds the shinning day, that burnished plays
On rocks, and hills, and towers, and wandering streams
High-gleaming from afar.

Por seu valor pictórico cifrado no poder da luz, este poema fascinou J. M. W. Turner, que reuniu algumas de suas partes em uma citação que serviu de par para seu quadro *Northam Castle on the River Tweed, Sunrise* (1822) quando este foi exposto. O artista reconheceu a intenção icônica da revelação e a consumação do visível na paisagem: “the lessening cloud, the kindling azure.” (Heffernan: 1987, 282-283) O ponto de vista de Heffernan, segundo o qual os quadros de Turner expressam uma resistência contra a supremacia do discurso poético, nada menos que no contexto do apogeu do *ut pictura poesis* neoclássico, ressalta a originalidade deste impressionista *avant la lettre*, cujas pinturas, paradoxalmente, iam em ocasiões acompanhadas por versos como os de Thomson ou outros escritos pelo próprio pintor.

Entretanto, como assinala Jean H. Hagstrum (Hagstrum: 1987, xxi) os efeitos pictóricos não resultavam naturalmente acessíveis de uma arte que se valia de recursos verbais. “Superar” e “dominar” são palavras chaves para compreender o

⁵ Artigo intitulado “*Ut Pictura Poesis*”, em *Modern Language Review*, 30.

desequilíbrio entre ambas as partes da analogia inter-artística até finais do século XVIII. O exemplo dos pintores estimulava os poetas a experimentar novas técnicas para superar a desvantagem do meio verbal e do método narrativo, e regressar assim a sua natureza sem abandonar os modelos clássicos, como sucede no exemplo pioneiro de Thomson. Ao contrário, a influência da poesia na pintura, devido aos fundamentos na tradição clássica, restringiu a imaginação e propiciou especialmente o decoro, quer dizer, a faculdade moralmente edificante da arte. Tudo indica que a tradição de *ut pictura poesis* não infundiu originalidade artística aos pintores, somente evitou o casual e aderência a temas e tratamentos que haviam sido formalizados pela literatura e pela história.

1.1.3. O *Laocoön* de Lessing

Em 1766, quando analisa os dois fenômenos referidos, isto é, a excessiva mania por descrever própria dos poetas e o afã pela alegoria própria dos pintores, Lessing (Lessing: 1985, 39) em seu *Laokoon: Oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie (Laocoonte. O Sobre los Limites en la Pintura y la Poesia)*, decide por fim ao que ele julga como uma absoluta confusão entre as artes. E, com a finalidade de esclarecer as diferenças, põe em questão os dois pressupostos centrais da comparação inter-artística tal como se formulavam na tradição humanista do *ut pictura poesis*: o primeiro era que a literatura e as artes visuais compartilham uma aspiração comum com a *mimesis*; o segundo afirmava a superioridade do poeta em relação ao pintor. A importância que tinham estes dois princípios para os artistas desde o Renascimento se refletia, por exemplo, em um conhecido poema de Pierre de Ronsard, a *Elégie à Janet, Peintre du Roi* (1555). (<http://www.poesie.webnet.fr/auteurs/ronsard.html>) O poeta solicita a Janet – alcunha de François Clouet – que pinte um quadro e emite o retrato poético que está composto nos versos que se segue:

Peins-moi, Janet, je te supplie
Dans ce tableau les beautés de m'aime

De la façon que jet e les dirais.

Por meio de sinédoques e analogias que remetem ao mundo mitológico, se desenvolve o retrato de uma mulher, iniciando pela cabeça até chegar aos pés; “la grâce naturelle” dos olhos descrita pelo poeta suscita o problema das restrições que afetam a arte do pintor:

Mais la! mon Dieu, mon Dieu je ne sais pas
Por quel moyen, ni comment, tu peindras
(Voire eusses-tu, l’artifice d’Apelle)
De ses beaux yeux la grâce naturelle,
Qui font vergogne aux étolles des Cieux.

E o adverte que “pour bien peindre” a parte da boca:

À peine Homère en ses verts te dirait
Quel vermillon égaler la pourrait

Lessing (Lessing, 153-156) adere à mesma idéia: nada pode assemelhar-se pictoricamente as descrições que aparecem em Homero. Mas, em lugar de aceitar a posição superior da pintura, salienta que a literatura consiste em descrever uma sucessão de instantes, não os detalhes dos objetos. O exemplo clássico por excelência, o estilo de Homero, legitima a distinção essencial que estabelece entre as artes. A finalidade da poesia é representar ações sucessivas no tempo, domínio alheio ao da pintura, que representa corpos visuais e coexistentes no espaço. Nas palavras do próprio Lessing: “la sucesión temporal es el ámbito del poeta, la sucesión espacial es el ámbito del pintor” (*Ibidem*, 120), – artes temporais e artes espaciais (Gonçalves, 29). Desta forma, distinguiriam os meios expressivos de cada arte, quer dizer, os diversos signos e técnicas que os interligam, assim como os territórios onde deveriam ser utilizados. No caso da pintura, estria o seu campos limitado na esfera do visível, enquanto na poesia seria mais vasto, porque abarcaria tanto o visível como o invisível. Em qualquer caso, tratar-se-ia de meios distintos com propósitos distintos.

Dois séculos depois da publicação de *Laocoön*, o método de Lessing para elucidar as diferenças entre as artes seguia vigente para uma camada crítica literária. W. K. Wimsatt, Jr., em *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (1966), verifica que: “uma dependência formal, estilística ou estética entre as artes não é possível [...] ao menos [...] não é provável que se demonstre” (qtd. in Gonçalves: 78). Esta constatação, basta, em princípio, para admitir que a influência de *Laocoön* ao longo de todo o século XIX e parte do século XX é comparável a da tradição do *ut pictura poesis* contra a qual se pronuncia, tanto em importância como em permanência.

W. J. T. Mitchell interrogou-se sobre as condições históricas que levaram Lessing a estabelecer uma teoria dos limites inter-artísticos fundada nas categorias de tempo e espaço.⁶ Em sua análise estende as correspondências distintivas traçadas por Lessing ao plano político da Europa do século XVIII. Lembra a opinião que E. H. Gombrich emitiu ao falar de *Laocoön* de Lessing, um “torneio” jogado entre equipes européias; destaca o duplo caráter, religioso e político, da simpatia de Lessing pela Inglaterra e sua aversão pela França; e como Lessing substituiu a idéia de tradução dos limites (entre as artes) pela da “fronteira” [*border*] (Gombrich: 1995, 34). E Mitchell conclui: “as fronteiras metafóricas de Lessing entre as artes espaciais e as temporais têm um equivalente literal no mapa cultural da Europa que o desenha por meio de o Laokoön” (Gonçalves, 73).

Neste contexto, a aproximação da relação entre literatura e pintura como confrontação ideológica-política, vale a pena mencionar que Lessing (1985: 167) preferiu estabelecer como causa dos empréstimos ocasionais entre as artes uma

⁶ Mitchell, autor de *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation* (1994), orientou suas investigações acerca da redescritção da problemática relação entre texto e imagem no âmbito dos estudos culturais. A partir da sua hipótese sobre a função hegemônica das imagens na cultura ocidental, Mitchell estudou as tensões relacionadas com o gênero, a raça e a classe, implícitas nos cruzamentos entre os discursos literário e visual. Dado que as relações entre texto e imagens constituem uma zona de conflito, “un nexu donde los antagonismos políticos, institucionales y sociales se expresan a sí mismos en la materialidad de la representación” (*Literatura y Pintura*: 2000, 229)

“recíproca indulgencia en los límites comunes, en compensación mutua de las pequeñas incursiones en el terreno o dominio del vecino”, mais que um gesto amistoso de intercâmbio. E mesmo um apologista das transferências entre pintura e a poesia como Lee, autor de *Ūt Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting* (1940), considera que:

Ninguém negará a integridade geral da afirmação de Lessing ao mostrar que a maior pintura, bem como a maior poesia, obedece às limitações de seu meio; ou que é perigoso para uma arte espacial como a pintura tentar atingir os efeitos progressivos de uma arte temporal como a poesia (qtd. in Gonçalves: 97).

Mitchell apoia sua análise do método de Lessing ao diferenciar entre gêneros mediante dois versos de um artista, William Blake, em cujas visões se entrecruzaram palavras e imagens visuais com uma estética prodigiosa:

Time & Space are Real Beings
Time is a Man Space is a Woman

Através do subtil contraponto entre as noções de *gender* e *genre* – vocábulos que gozam de distinção na crítica literária anglo-saxônica e que não encontra correspondente em português, língua que só conta com o vocábulo “gênero” -, Mitchell, na sua obra *Iconology, Image, Text, Ideology*, associa a distinção estabelecida em *Laocoön* à retórica iconoclasta, de exclusão e dominação do outro, que havia alimentado a cultura ocidental até a atualidade (*Ibidem*). A teoria de Lessing, fundada na “economía de los signos”, seria contrária ao pressuposto clássico da *difficulté vaincae* – que fazia alusão Hagstrum – e responderia assim à “economía política” que ditava o quadro de relações sócio-culturais da sua época. A relação entre gêneros, como a que ocorre entre a poesia e a pintura, assinala Mitchell, não se limita a um momento e a um lugar único, abarca períodos e geografias. Não é um assunto de caráter exclusivamente formal, mas sim ideológico. Algo que a obra de Lessing confirmaria, uma vez que este, tal como sucede nos versos de Blake, definiria em termos de gênero – que são sempre valorativos – a poesia e a pintura, a primeira por associação ao sublime

masculino, de caráter temporal, e a segunda por associação ao belo feminino, de caráter espacial (Lessing, XXIII-XXV).

Mitchell (1986: 96), assegura que “a originalidade de Lessing estava em seu tratamento sistemático da questão espaço-tempo, a redução que fazia das fronteiras genéricas das artes e sua diferença fundamental. [...] Lessing realizou o mesmo – que Newton e Kant nos seus domínios – para o mundo intermediário dos signos e dos meios artísticos” (Gonçalves, 96). Nesta perspectiva, o modelo de Lessing se integraria em uma “estratégia imperialista de absorção por parte da arte dominante, [a poesia]” (*Ibidem*, 107), estratégia que também formaria parte da doutrina do *ut pictura poesis*.

1.1.4. *The New Laocoön*

Em 1910, o crítico Irving Babbitt elaborou em *The New Laocoön* sua própria teoria sobre os limites inter-artísticos, teoria que apoiava-se na interpretação da obra de Lessing e sua aplicação na evolução das artes durante o século XIX.⁷ As conclusões do trabalho de Mitchell sobre as implicações ideológicas de *Laocoön*, que fizemos na secção anterior, parecem dificilmente refutáveis à luz da leitura desta obra. Babbitt propunha terminar com a “beberagem embriagadora” dos românticos mediante uma exaltação dos valores masculinos: “somente o ressurgimento de uma distinção firme e masculina pode nos salvar das confusões que se infiltraram na vida e na literatura moderna” (Babbitt: 1910, 245). As semelhanças que Babbitt estabelece entre o ataque de Lessing contra o classicismo francês e a de Lutero contra o papado (*Ibidem*, 39), antecipam outra das deduções de Mitchell: “a aliança de Lessing com os ingleses e contra os

⁷ Esta obra é de grande importância para as discussões sobre as artes comparadas. Foi com a publicação, em 1910, nos Estados Unidos, que se desencadearam várias polêmicas. Irving Babbitt também parte da discussão de *Laocoön* de Lessing, todavia, não se refere a Johann Joachim Winckelmann, privilegiando Charles Batteux e Denis Diderot. Detém-se no romantismo, analisando a teoria da espontaneidade. Propõe a ruptura dos limites entre as artes, apegando-se ao que chama de “sinestesia geral” do final do século XIX (Gonçalves, 102).

franceses é, em consequência, tanto religiosa como política; uma “aliança sagrada” contra a idolatria católica” (qtd. in Gonçalves, 106).

No plano estético, o ataque de Lessing teve como objetivo imediato a descrição e a alegoria neoclássica. Babbitt ataca o primitivismo romântico como causa da confusão entre as artes do século XIX, dado que, segundo ele, “a arte e a literatura se [distanciavam] cada vez mais do domínio da ação para o domínio da ilusão” (Babbitt, 129). Esta era uma tendência inegável do Romantismo, como se pode observar, por exemplo, no poema que Victor Hugo dedicou a Albrecht Dürer. Hugo transfere o imaginário das gravuras de Dürer a um domínio suspenso entre o sonho e o real:

Une forêt pour toi, c'est un monstre hideux,
Le songe et le réel s'y mêlent tous les deux.

Deste enfoque, Babbitt concluiu que a subjetividade romântica produziu uma hipertrofia da sensação e, por conseguinte, uma atrofia das idéias (*Ibidem*, 45). Em uma época em que James Joyce já havia começado a escrever com uma “voracidade descritiva” (Ellman: 1983, 342) fragmentos antecipatórios da grande revolução modernista que desencadearam seus romances, resulta um tanto estranho que Babbitt persistisse em impugnar os românticos, por terem desenvolvido a “avidez do olho com um refinamento extremo” (Babbitt, 142). Não é esta a única razão pela qual o autor de *The New Laocoön* recebeu comentários depreciativos.

O elogio que Babbitt dedica a Lessing parece reduzir-se a três pontos: considerá-lo um aristotélico ortodoxo, compará-lo com Lutero e reviver suas categorias de análise através de uma transposição mecânica – e inexata – das mesmas, a situação moderna. É certo que os critérios formais que o *Laocoön* buscava instaurar já estavam presentes no pensamento da Antiguidade, mas Babbitt ignorou o aspecto mais original de Lessing, que era a aversão instintiva ou

intuitiva face aos absolutos, sobre a qual funda o seu método crítico. Ao insistir na especificidade dos meios de expressão de cada uma das artes, Lessing deu a conhecer a “endogénesis” das obras, o fato de que uma obra se ajusta segundo regras que pertencem exclusivamente ao seu campo estético (Todorov 1991: 32).

Thomas de Quincey afirmou que Lessing havia sido o fundador da crítica alemã e, (<http://www.gutenberg.org>) na atualidade, foi considerado o fundador da estética moderna por sua atitude inovadora em relação ao fenômeno artístico (Todorov, 1991: 37), de maneira exatamente oposta ao redutor ponto de vista de Babbitt. Segundo Gombrich (1995, 36), Lessing adiantou-se aos postulados esteticistas do filósofo alemão J. G. Herder (1774-1803) ao pronunciar-se contra o didatismo na arte poética e a favor da beleza como único critério de medida da criação artística, e havia sido, pois, o primeiro a enunciar a teoria de *l'art pour l'art*. Conceitualizada pelo pensamento estético dos primeiros românticos alemães, a teoria *l'art pour l'art* alcançaria seu desenvolvimento máximo a partir da segunda metade do século XIX, paradoxalmente através de autores que assimilaram as artes entre si de maneira intensa e continuada: Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Walter Pater e Oscar Wilde.

O exemplo de Wilde é significativo neste sentido. O programa de Lessing a respeito à arte é uma crítica sem ligações morais nem religiosas como é reconhecível nos ensaios que Wilde compilou em 1891 com o título *Intentions*, nos quais afirma que “a arte nunca expressa nada mais que não seja a si mesma” (Wilde: 1995: s/f 1103). Parte dos parâmetros que utiliza para comparar a literatura e a pintura em *The Critic as Artist* são em última estância de filiação lessingniana. Gilbert, um dos personagens que participa no diálogo, acredita que o domínio da pintura é mais reduzido que o da literatura, posto que a esta corresponde representar ações, e que a linguagem e a técnica dos pintores são inferiores a dos poetas. A literatura é uma arte temporal, “que nos mostra o corpo em seu ágil movimento e a alma em seu desassossego” (*Ibidem*, s/f 1162); e os

pintores não devem “vaguear pelo domínio dos poetas, arruinando os motivos destes com um tratamento rude e esforçando-se por representar, por meio de uma forma ou uma cor visível, a maravilha do que é invisível, o esplendor do que não se vê” (*Ibidem*, s/f 1169-1170). O mesmo Wilde mostra como a “maravilha do que é invisível” pode ser expressa através da linguagem da poesia:

The flapping of the soul against the mast,
The ripple of the water on the side,
The ripple of the girl’s laughter at the stern.

Ao repetir o vocábulo *ripple*, alude ao que não é representável em uma tela, em um poema cujo pictoricismo se anuncia desde o título – *Impression de Voyage*, evocando o impressionismo de James McNeill Whistler e Claude Monet – e as palavras que o abrem: um mar *sapphire coloured*, e um céu *heated opal*. Na mencionada compilação, a descrição do quadro *Cefalo and Procris*, de um discípulo de Rafael, Julio Romano, serve de desculpa para que Wilde declare: “grande parte da melhor literatura moderna provém da mesma fonte [quadros]” (*Ibidem*, s/f 1119). E, posteriormente, admite uma lógica de empréstimos inter-artísticos, já que em uma época de fealdade e sensatez, segundo Wilde, “as artes se inspiram, não na vida, mas uma na outra” (*Ibidem*).

1.1.5. A *Newer Laocoön*

A última tentativa importante para revisar os pressupostos de Lessing encontra-se em *Towards a Newer Laocoön*, um ensaio do crítico e historiador de arte norte-americano Clement Greenberg publicado em 1940, no qual levou a cabo uma análise desta lógica dos empréstimos inter-artísticos que Wilde já assinalara. Greenberg sustentava neste ensaio, referindo-se à confusão entre as artes no século XIX, que “os poderes de cada arte demonstravam-se capturando os efeitos de suas artes irmãs ou tomando a uma delas como tema” (Greenberg: 1997, 30). Na medida que a única que conservava uma vigência intata era a arte em si mesma, estabelece, os temas preferíveis eram aqueles que ofereciam às demais

disciplinas artísticas. Esta lógica foi um produto da decadência que afetava à noção renascentista de representação, subordinada à imitação e a perspectiva no campo das artes plásticas, decadência que era manifestada até meados do século XIX. A crise da noção de representação alcançou os demais campos artísticos e estimulou a necessidade de inventar novas formas estéticas. Para defrontar esta exigência deram-se intercâmbios de procedimentos, temas e efeitos entre as artes, com a finalidade de superar as limitações específicas de cada uma, limitações que tinham que ver fundamentalmente com os meios expressivos, aqueles precisamente sobre os quais o *Laocoön* quis estabelecer uma distinção.

No entanto, ao compartilhar o entusiasmo característico do período neoclássico pelos valores formais da escultura – que se devia em grande medida a influência da obra de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), à qual Lessing faz referência com frequência e que toma como impulso nos seus estudos sobre a relação entre a literatura e as artes. Todos os textos de Winckelmann são “ilustrados” com trechos, principalmente, da *Arte Poética*, de Horácio, o que evidencia a influência do *ut pictura poesis* na sua abordagem. Privilegiando a escultura como base de seus estudos em detrimento da pintura, Winckelmann extrai características da poesia clássica e as “adota” aos seus comentários. O pensador confundiu a finalidade da pintura com o da escultura: representar corpos belos. Sua concepção purista, inspirada nos brancos mármore clássicos, atraíram os artistas do pincel a possibilidade de expressarem conteúdos emocionais. O *Laocoön*, que recebe o nome de um grupo escultórico helenístico, combate a irmandade entre a poesia e a pintura, mas a converte em irmã menor da escultura (Lee, 52).

Para delimitar as práticas de cada arte, Greenberg resgata parte do pensamento de Lessing centrada na análise formal dos meios de expressão: “é em virtude de seus meios que cada arte é única e estritamente ela mesma. Para restaurar a identidade de uma das artes, se deve enfatizar a opacidade de seus meios” (Greenberg, 32).

Pretende assim ressaltar a emancipação da pintura de seu domínio neo-clássico, o modelo escultórico, renovado e fortalecido através do *Laocoön*, ao mesmo tempo que explica a diferenciação inter-artística. No que ele mesmo define como uma “apologia histórica da arte abstrata” (*Ibidem*, 37), Greenberg realça a importância do espaço plano e a abstração pura da vanguarda pictórica do primeiro quarto do século XX para impedir a confusão entre pintura e escultura, predominante no Ocidente desde que a arte bizantina ambicionou as dobras e as profundidades estatuárias.

Greenberg considera que os efeitos do naturalismo que levaram à eliminação da hegemonia da literatura sobre a pintura, são comparáveis aos do cubismo e a da abstração contemporânea no que concerne à separação entre pintura e escultura. Estes movimentos estabelecem uma diferenciação entre distintos campos das artes plásticas sem precedentes na história da cultura (*Ibidem*, 32). A “pintura pura” de Pablo Picasso, que Paul Éluard qualifica:

D'étranges jarres sans liquide [...]
Inutilement faites pour des rapports simples,

o “monismo naturalista” de Jackson Pollock (*Ibidem*, 157), transformado nos versos contemporâneos de Nancy Sullivan em *Number 1 by Jackson Pollock* (1948):

Trinkles and Valleys of Paint [...]
No similes here. Nothing
But paint. Such purity (...); (www.english.emory.edu/Paintings&Poems)

Todos esses herdeiros de Cézanne a quem Corot e Coubert, considerado por Greenberg, nas palavras de Antônio Feijó “como o primeiro pintor moderno, [por] que tentou reduzir a sua pintura à transcrição dos dados imediatos dos sentidos, como se o olhar fosse uma ‘máquina não ajudada pela mente’” (Feijo: 1995, 273), haviam aberto a visão de um plano “sobrenatural” da realidade, permitem sustentar a conclusão de Greenberg em *Towards a Newer Laocoön*:

“agora, as artes estão seguras, cada uma dentro de seus limites ‘legítimos’”(Greenberg, 32).

1.1.6. O Programa Anti-lessingniano do Século XIX.

Entre os mais ilustres incitadores ao “livre câmbio” na história das relações entre as artes, esteve o filósofo alemão August Wilhelm Schlegel (1769-1845). Escreveu o que tem sido considerado o mais completo programa anti-lessingniano do século XIX, um diálogo sobre a pintura, publicado na revista do primeiro movimento romântico *Athenaeum*, em 1799. Através de extensas descrições em prosa de quadros que, até o final do texto, adotam a forma de poemas, Schlegel enfatizou o benefício que é para qualquer das artes tomar de empréstimo as idéias e as imagens de outra: “sin su mutua influencia se tornarían adocenadas y serviles” (D’Angelo y Duque : 1999, 90).

Os intercâmbios permitem a pintura elevar-se sobre à realidade imediata e que a poesia não seja uma sombra incorpórea. Louise, uma das personagens do diálogo que contestam a teoria do artista Reinhold sobre a possibilidade da linguagem para traduzir imagens pictóricas, diz:

“si el artista sólo trabajara para el artista, una colección de pinturas se injertaría en otra, y el arte encontraría en su propio ámbito, como por desgracia ocurre a menudo, el origen y la meta de su existencia. No, amigo mío, lo principal es que haya relación y trato mutuos” (*Ibidem*, 45).

Visto em retrospectiva, a noção de *mimesis* implícita na lógica de intercâmbio exposta por Wilde ou Greenberg em relação com o século XIX encontra nestas palavras sua exegese mais completa. Quando a escrita do poeta se abre ao olhar da pintura, e os quadros do pintor à poesia das cores, a relação mimética não se esgota em uma transposição literal do mundo, de sua história e suas crenças, ao universo da arte; ao contrário, experimentam-se outros tipos de transposição – como as inter-artísticas – que liberam a imaginação.

O relevo que se havia dado tradicionalmente na coisa representada se transfere então ao processo criativo em si mesmo, ao fenômeno da representação enquanto tal. Um dos fragmentos publicados no *Athenaeum* sugere, favorecendo esta concepção, que não é estranho que nas obras dos maiores poetas sobre o espírito de outras artes; e é precisamente durante este período que se funda a escola de pintura romântica, futuro objeto de admiração e inspiração para aqueles que criaram as teorias estéticas mais extensas da modernidade – tanto do ponto de vista geral da cultura ocidental como do ponto de vista particular da tradição do *ut pictura poesis* -, os escritores Charles Baudelaire e John Ruskin.

A fim de que os intercâmbios gozassem de uma prosperidade equitativa como a subjacente na estratégia schlegeliana, baseada nas endogêneses de temas, imagens e métodos, e não se vissem arrastadas face a pobreza de uma atividade assimétrica de apropriação – quer dizer, face a imitação e a cópia, fruto da doutrina humanista sobre a relação entre as artes -, foi necessário que a literatura e a pintura fixassem seus domínios em termos distintos dos propostos por Lessing, e assumissem cada uma o controle de seus próprios recursos. O mosaico de circunstâncias políticas, sócio-econômicas e gnosiológicas do século XIX determinaram a configuração de campos artísticos autônomos dos poderes políticos ou religiosos, assim como as conseguintes novas variantes de relação entre escritores e pintores, e entre estes e o público, o que converte este período, junto com o Renascimento, em um dos mais fecundos da história no que se refere as relações entre a literatura e a pintura.⁸

Antes de abordar alguns aspectos que sobressaem das relações inter-artísticas durante o século XIX, se impõe considerar que o significado que se havia conferido tradicionalmente aos dois princípios sobre os quais se funda a distinção

⁸ Para um aprofundamento da matéria, ver a *Las Regras del Arte*, de Pierre Bourdieu, p. 307, sobre o processo formativo de campos autônomos, Bourdieu explica: “La noción de campo permite superar la oposición entre lectura interna y análisis externo sin perder nada de lo adquirido ni las exigencias de ambas formas de aproximación, tradicionalmente percibidas como inconciliables.”

do *Laocoön*, a dimensão temporal da poesia e a dimensão espacial da pintura, se foi diluindo por efeito das conversões semânticas derivadas das práticas sociais modernas. David Harvey (Harvey: 1998, 241, 280) sustenta que as categorias de tempo e espaço dependem de um conjunto de práticas e processos sociais e que, com o advento da modernidade, surgiram “nuevos significados para el espacio y el tiempo en un mundo de lo efímero y la fragmentación”, diferentes do caráter imutável e absoluto que lhes era conferido durante o Renascimento e o Iluminismo. Por outro lado, à transmutação das categorias que fundamentavam a teoria de Lessing somaram-se outros fatores que contribuíram para aumentar o magnetismo entre as artes. Por sua importância, cabe mencionar os avanços técnicos-científicos em relação com a compreensão da percepção visual; a formação de um mercado literário e artístico de bens simbólicos; o declínio dos salões de pintura oficiais, em paralelo ao surgimento dos *salons des refusés* e de um circuito de galerias privadas; e a transformação dos poetas em críticos de arte.

1.1.7. A Separação da Pintura

Durante o século XIX, enquanto o mundo da arte vivia imerso na crise do modelo renascentista de representação, a ciência e a tecnologia experimentaram um avanço sem precedentes, e pronto se converteram em uma fonte de formas e conteúdos que outorgavam legitimidade as produções de outros âmbitos da cultura. A escrita ou a pintura podiam justificar-se ou condenar-se por comparação com os processos tecnológicos (Collier & Lethbridge: 1994, 24).

O interesse pela investigação empírica sobre os fenômenos associados com a percepção visual deu lugar à invenção de dispositivos como o estereoscópio, o diorama ou o caleidoscópio, além da aparição da fotografia. A potencialização da produção e circulação de imagens – imagens que nem sempre eram as que retratavam o mundo natural – ajudou à redefinir a faculdade de observação.

É compreensível, então, que os pintores impressionistas se apropriassem das teorias científicas que indagavam sobre a visão, o sentido diretamente vinculado com a criação e percepção de obras pictóricas. No entanto, parece mais surpreendente que se tenha dado uma tendência similar em muitos escritores. Victor Hugo, o “pintor em poesia” (Baudelaire: 1999, 117), definia a poesia como uma questão de ótica: tudo devia estar refletido nela. Baudelaire não foi, tampouco, indiferente aos experimentos óticos. Em sua críticas ao salão de 1846 incluiu a seguinte metáfora do disco de Newton:

... como el vapor de la estación - invierno o verano -, banã, suaviza o engulle los contornos; la naturaleza se parece a una peonza que, movida en una acelerada velocidad, nos parece gris, aunque resuma en sí todos los colores (*Ibidem*, 107).

É possível conceber esta adoção por parte dos escritores de uma terminologia associada com a percepção visual sem o correspondente intercâmbio de funções com os pintores?

Este interesse relacionado com a indagação sobre a percepção visual foi paralelo à emancipação das artes em relação a tutela oficial e sua crescente oposição ao mundo burguês, emancipação e oposição que, no caso particular de França, adquiriram uma grande intensidade durante o Segundo Império. Se deve a Édouard Manet o início dessa revolução simbólica da arte, que outros pintores continuaram por meio de uma política de independência, imitada depois pelos escritores (Bourdieu 1995: 107, 202). Ao longo do século XIX, a revolução simbólica dos pintores foi destronando a mera narração visual e, em conseqüência, rompeu a relação de dependência que os pintores haviam mantido historicamente com a literatura. Desse modo, a pintura foi adquirindo cada vez maior relevância no conjunto da produção cultural.

Os deslocamentos se explicam tanto pela afirmação da autonomia dos pintores como pela redefinição do papel dos escritores no novo mapa cultural da modernidade. Por um lado, o reconhecimento público dos artistas plásticos se tornou cada vez mais dependente da crítica de arte. Por outro, a crítica oferecia

aos poetas, com carreiras muitas vezes frustradas e sem meio de subsistência, ante o apogeu do teatro e da novela, a possibilidade de recuperar a ascendência perdida. O poeta critica e promove as artes visuais, ao par que oferece criações originais através do meio ao qual pertence, a linguagem.

O certo é que a “democratización de la experiencia visual” (Jay 1993: 92), fruto da extensão dos meios artísticos e tecnológicos destinados a inventar e reproduzir imagens, alcançou também a classe que formavam os poetas. Se durante os séculos anteriores os pintores haviam examinado e explorado as fontes literárias, em meados do século XIX os poetas começaram a fazer o mesmo com o amplo espectro de fontes visuais que tinham a sua disposição. A partir desse momento, a plástica começou a separar-se e a literatura, por seu turno, se revezou ao ser invadida e dominada.

1.1.8. O Poeta Crítico de Arte

Em consonância com o espírito do seu tempo, descrito como o mais visual da história ocidental, Baudelaire proclamou: “glorificar el culto de las imágenes, (está es mi gran, mi única, mi primitiva pasión)” (*Ibidem*, 102). O poeta – que aos dezassete anos escrevia sobre uma visita ao Museu de Versalhes: “no sé si tengo razón, ya que de hecho, no sé nada de pintura [...] no hay duda de que es bastante ridículo que yo hable así de los pintores” (Baudelaire: 2005, 58) – iniciou sua carreira literária como crítico de arte com a publicação de uma recensão sobre o Salão de 1845. Um ano depois enviou uma petição à *Société des Gens des Lettres* para “participar de las ventajas de las que [...] gozan sus miembros en cuanto a la reproducción de obra” (*Ibidem*: 2005, 136). Na petição se apresenta a si mesmo como colaborador das revistas *L’Esprit Publique* e *Corsaire-Satan*, e “autor de dos folletos sobre los salones de 1845 y 1846” (*Ibidem*). A sociedade o admite em Junho deste mesmo ano. A eleição de um caminho literário que passava pelas

exposições de arte se havia consumado, como no caso do seu mestre Théophile Gautier.

Os seus textos críticos estão impregnados de poéticas pessoais mais do que a fidelidade descritiva dos objetos de arte. Ante o “requerimento pictórico”, os poetas-críticos criam e consolidam um discurso que não está “sometido de maneira expressa a la restitución fiel del objeto, sino más bien a la curiosidad por explorar el universo de la sensación y el afecto” (Baudelaire: 1999, 119). A obra de arte é mais um pretexto que o objeto da escrita. É interessante notar quão próximo Baudelaire está do legado teórico de Lessing, no que tange à especificidade, enquanto manifestação na pintura e na poesia, da concepção do poético comum a todas as artes.

O *Salón de 1846* de Baudelaire, além de ser o ensaio mais elaborado sobre a teoria estética do poeta, contém já um precoce experimento de poema em prosa, *De la Couleur*, o gênero literário que inventou e começaria a praticar de maneira consciente a partir de 1855. No comentário sobre a Exposição Universal que se inaugurou no mesmo ano, as reflexões estéticas se mesclam com a poesia inspirada nas artes visuais. O texto inclui uma estrofe de *Les Phares*, um poema que reúne vários nomes ilustres da tradução pictórica e escultórica europeia, mas onde sobretudo celebra Delacroix:

Delacroix, lac de sang, hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent comme un soupir étouffé de Weber.

Para Baudelaire, Delacroix foi o “Rubens francês”. Seus trabalhos compreendem uma massa enorme de assuntos alegóricos, religiosos e históricos quase sempre “extraídos” de obras literárias ou nelas “inspiradas”. Nas palavras de próprio Baudelaire:

“É o invisível, é o impalpável, é o sonho, são os nervos, é a alma que ele realiza [...] sem outros meios que não seja um; ele realiza com a perfeição de um pintor

consumado, com o rigor de um literato, com a eloquência de um músico apaixonado (Gonçalves, 116).

Como se pode perceber na evidência das suas palavras, apesar de a pintura estar ainda numa situação de “dependência” em relação à literatura, Baudelaire não a mantém na relação hierárquica com as outras artes. Este é um dos aspectos fundamentais que podemos compreender na sua contribuição para o estudo do “entre artes”. Esta posição, Baudelaire a conserva e aprofunda em todo o seu trabalho de leitor crítico das artes. As suas comparações são sempre baseadas nas correspondências de procedimentos, e consegue encontrar nas artes o seu valor, a sua expressividade e suas complexidades dentro do seu meio específico.

No último *Salón*, escrito em 1859, completa as idéias que havia exposto no ano de 1846. Segundo Gonçalves:

A crítica, para ser justa, diz Baudelaire, para ter a sua razão de ser, deve ser parcial, apaixonada e política. Deve-se realizar dentro de um ponto de vista, mas que consiga abrir, o máximo possível, os horizontes através daquela expressão reveladora do temperamento do artista, do seu estilo e das nuances de sua compreensão (122-123).

Baudelaire reafirma o verdadeiro espírito crítico “debe estar abierto a todos los tipos de belleza” (Baudelaire: 1999, 231), em contraposição à ditadura do gosto clássico, bem como as obras que refletem a moral da católica e os quadros históricos, e reivindica o poder interpretativo e criativo da imaginação, uma idéia de clara filiação romântica. Na opinião de Baudelaire, “le romantisme n’est précisément ni dans le choix des sujets, ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir” (Gonçalves, 123). A conclusão a que se chega sobre os domínios e funções da arte é a mesma que o emprego da adoração de imagens (iconolatria) que aparece em *Mi Corazón al Desnudo*:

Todo el universo visible no es más que un almacén [*magasin*] de imágenes y signos a los cuales la imaginación da un lugar y un valor relativos; es una especie de pastizal que la imaginación debe digerir y transformar (Baudelaire, 224).

O poeta-crítico finaliza o texto revelando o objetivo que se havia proposto ao iniciar sua tarefa: “buscar la imaginación a través del salón” (227).

A sua crítica, não só aos pintores, mas também aos poetas renomados da época (como é o caso de Victor Hugo), está na “convivência” que mantém com o público e com os tempos. Para Baudelaire, essa necessidade de encontrar, a todo preço, relações analógicas nas diferentes artes conduz muitas vezes a graves equívocos, além de revelar falso entendimento das obras comparadas. Ao dizer que a pintura se assemelha à poesia, do mesmo modo que esta desperta no leitor as idéias de pintura, na opinião de Gonçalves:

Definia a autonomia dos vários sistemas artísticos, sem hierarquização, baseados nas articulações profundas de seus meios próprios, apreendendo dos sistemas vizinhos procedimentos estéticos e jamais o apoio servil ou a desmesurada rivalidade (Gonçalves, 125).

A modernidade foi o cenário de um processo duplo de erosão que afetou os limites entre as artes e as distinções de gênero. A imagem, agente principal de dita erosão, se constituiu como categoria estética e genericamente transversal, dado que atravessou tanto poesia e prosa como a literatura e artes plásticas. A síntese entre poesia e prosa, que redefiniu a configuração interna do sistema moderno de gêneros literários, produziu-se sobre as margens entre a literatura e a pintura. Em conseqüência, pode afirmar-se que esta configuração é ontologicamente visual.⁹

1.1.9. Transposição de Arte

Para Baudelaire e outros poetas do século XIX que se dedicaram à crítica de arte, os salões somente foram um meio que permitia alcançar metas literárias e criar sobre as margens dos dois campos artísticos implicados: o das letras e o da pintura. O *ut pictura poesis* tradicional podia levar todavia, os pintores face a um

⁹ É pertinente recordar o entusiasmo de Wilde, que afirmou: “A idéia de criar um poema em prosa a partir de uma pintura é excelente” (Wilde, s/f 1119).

gênero, o histórico, e se justificava. Ao contrário, seu correlato moderno, pós-romântico, a estética da “consolación por las artes” (Baudelaire, 258), concentrava-se nos experimentos dos poetas, nessas tramas evocatórias do espaço pictórico, na intensidade com que as imagens se dão – em um só instante – na vista. “As artes, menos distantes que nunca – assinala Théophile Gautier (1811-1872) -, eqüivalem-se umas com outras e entregam-se a freqüentes transposições” (*Ibidem*, 17-27). Gautier criou as suas “con la obstinación de un pintor” (Baudelaire 2005: 245).

Mas *L’Art, Les Néréides* ou *Symphonie en Blanc Majeur* não eram poemas em prosa, mas sim poemas métricos que surgiram em meio de uma tradição de escrita ecrástica já estabelecida, cuja origem estava na descrição do escudo de Aquiles que fez Homero (*Iliada* XVIII, 478-608). Neste caso, segundo Avelar:

Estamos perante um fresco (uma narrativa) que só existe no discurso (o escudo não existe além do texto, só aí se realiza, pelo que a *ekphrasis* é, obviamente, imaginária; daí que a crítica anglo-saxónica a ela se refira como “notional *ekphrasis*”), e que simultaneamente funciona como sinopse cultural e social, num sentido lato, da vida de uma época (Avelar, 2006, 47).

Os românticos, como sucede, por exemplo, no poema de P. B. Shelley, *On the Meduse of Leonardo da Vinci* (1819), já haviam praticado este tipo de representação. Este poema dialoga com o quadro atribuído a da Vinci, de mesmo nome, como se refere Avelar: “Shelley contesta o estatuto daquelas artes que muitos outros consideravam perenes, a escultura, a arquitectura, a pintura, enfim, as artes visuais” (*Ibidem*, 102).

O gênero denominado *ekphrasis*, segundo o definem estudos recentes, abarcaria as representações escritas de representações visuais. James A. W. Heffernan, na sua obra *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashebery*, define *ekphrasis* como: “the literay representation of visual art” (Herrfernann,

1993, 03). No entanto, mais adiante, na mesma obra, explica mais detalhadamente:

Composed from Greek words *ek* (out) and *phrazein* (tell, declare, pronounce), *ekphrasis* originally meant “telling in full”. It has been variously defined. First employed as a rhetorical term in the second century A.D. to denote simply a vivid description it was then (in the third century) made to designate the description of visual arts (Bartsch 9, 32n), but it has not been confined to that meaning. In its first recorded appearance in English (1715), it was defined as “a plain declaration or interpretation of a thing” (cited OED), and in a recent handbook of rhetorical terms it is called simply “a self-contained description, often a commonplace subject, which can be inserted at a fitting place in a discourse” (Lanham, 39). My own definition of *ekphrasis* follows the lead of the Oxford Classical Dictionary, which defines it as “the rhetorical description of a work of art” (*Ibidem*, 191).

Já Mitchell, quando faz referência a *ekphrasis*, apesar do rigor que estabelece na divisão das artes, faz uma concessão:

(...) exceções ou violações a essas regras básicas são, com frequência, percebidas por críticos literários e por historiadores de arte, mas geralmente são tratadas como secundárias, suplementares ou como acidentes ilusórios em contraste com o primário essencial do modo temporal ou espacial requerido pela natureza do meio. Portanto, embora a maioria dos críticos literários admita que faz sentido falar em espaço literário em gêneros como a poesia *ekphrastic* [...], essa suposição é, de maneira geral, acompanhada por elaboradas estratégias de negação que tratam esse tipo de espaço como ilusório, secundário ou meramente figurativo (qtd. in Gonçalves, 75).

No entanto, para esta tomada de posição, Mitchell pega como exemplo a obra de Wendy Steiner, *The Color of Rethoric* (1982). Trata-se de um excelente estudo comparativo, uma das mais importantes contribuições para a compreensão e análise da questão entre pintura e literatura. Segundo Gonçalves:

Steiner após analisar as “barreiras” espaciais e temporais entre pintura e literatura, nos tempos modernos, ela analisa tentativas, que para si não são bem-sucedidas, de poetas modernos que imitam artes visuais, “parando o tempo” ou mais precisamente, referindo-se a uma ação através de um momento calmo que a envolve. O termo que utiliza para essa técnica é *ekphrasis*, a concentração da ação num momento singular de energia, e este é um empréstimo direto das artes visuais (76).

Outro teórico literário, Michael Riffaterre, no artigo intitulado *La Ilusión de Ecfrásis*, entende a *ekphrasis* no sentido de:

(...) que designa um caso particular de descrição o de relato que dio origen a um género menor cuyos procedimientos son del orden de la *mimesis*. Como el texto ecfrástico representa com palavras uma representación plástica, esta *mimesis* es doble. Pero también es ilusória, ya sea porque su objeto es imaginario, o bien porque su descripción tan sólo hace visible una interpretación dictada menos por el objeto real ou ficticio que por su función en un contexto literario (Riffaterre: 2000, 161).

As características que tinha em sua etapa formativa se foram transformando através do tempo. A partir de *Imagines* de Filostrato (II d. C.), o plano referencial irrestrito – que admitia a descrição de qualquer tipo de objeto – se reduziu ao das obras de arte. Um estudo de Leo Spitzer (1955) sobre outro célebre exemplo *ekphrastic*, o poema de John Keats, contemporâneo de Shelley, *Ode On a Grecian Urn*,¹⁰ analisa a ruptura definitiva da *ekphrasis* com seu passado retórico e reinterpreta a noção como um género poético, cujo período de prática mais intensa se situaria precisamente a partir do século XIX.¹¹ Quando Baudelaire (1999: 342) diagnostica o “estado espiritual” da época, penetra também nos efeitos da transposição: “las artes aspiran, sino a suplirse una a la otra, al menos a prestarse recíprocamente fuerzas nuevas.”

A dinâmica dos vínculos entre artistas, escritores e suas obras a partir do século XIX pode ser vista na relação entre Baudelaire e Manet. Manet, amigo de Baudelaire, deu o grande passo rumo ao impressionismo, a partir daí a pintura deixa de ser uma arte de *atelier*, libertando-se da hierarquia das academias onde os pintores recebiam a sua formação e também, da hierarquia dos gêneros, ao apresentar em seus quadros inverossimilhança temática, para Manet, figura e espaço formam um só contexto.

¹⁰ Foi Keats, nas palavras de Avelar: “uma das vozes mais representativas da sua geração [e] concebeu uma *ekphrasis*, considerada um dos momentos maiores deste sub género” (Avelar, 102).

¹¹ Transcrevo a definição de Spitzer (Gredos 1982: 72): “a [la Oda] pertenece al género, conocido para la literatura occidental desde Homero y Teócrito hasta los parnasianos y Rilke, de la écfrasis: la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica, cuya descripción implica – en términos de Théophile Gautier – une *transposition d’art*, la reproducción, por medio de palabras, de *objets d’art* perceptibles sensorialmente (*ut pictura poesis*).”

Em 1862, enquanto Baudelaire elogiava Manet em *Pintores y Aguafuertistas* (1999: 313) pelo método que este último tinha para refletir a realidade moderna através da imaginação, Manet termina dois quadros. Em um deles, *Music in the Tuleries Gardens*, 1862, Baudelaire aparecia retratado em meio de uma multidão; e o outro era *Lola de Valence*, 1862, a figura de uma mulher espanhola. Mais tarde, circulou em forma de água forte junto com um breve poema de Baudelaire:

Entre tant de beautés que partout on petit voir,
Je comprends bien, amis que le désir balance;
Mais on voit suntuiller en Lola de Valence
Le charme inattendu d'un bijou rose et noir.

Visto ao lado de assinatura e do título do pintor, os versos de Baudelaire sobre *Lola de Valence* parecem estabelecer uma região fronteira, onde a diferença entre ver e ler se mostra confusa, onde a figura se textualiza no poema e o textual se figura na pintura.

1.1.10. Margens Pictóricas

Uma das afirmações mais famosas de Wilde foi a existência de um campo de interseção entre as artes literárias e as visuais: “conhecer os princípios da arte mais nobre é conhecer os princípios de todas as artes” (Wilde, s/f 1151); a expressão “mais nobre” referia-se à literatura, porque o material verbal não tinha, segundo ele, as limitações das artes plásticas. Uma consideração parecida sobre a inter-relação entre as artes, ainda sem estabelecer nenhuma relação, figura também no final da reflexão sobre o *Laocoön* de Lessing que aparece em *The School of Giorgione* do crítico e teórico de arte Walter Pater:

[...] while a just apprehension of the ultimate differences of the arts is the beginning of aesthetic criticism; yet it is noticeable that, in its special mode of handling its given material, each art may be observed to pass into the condition of some other art [...] a partial alienation from its own limitations, through which the arts are able, not indeed to supply the place of each other, but reciprocally to lend each other new forces. (<http://www.gutenberg.org>)

A simetria com a afirmação de Baudelaire relativa às “new forces” que as artes transmitem-se reciprocamente não é uma mera coincidência. Toda a teoria de Pater sobre uma prosa imaginativa – isto é, uma crítica sobre arte e literatura que por seu poder poético se torne artística, uma das “bellas artes” – procedia de Baudelaire (Baudelaire: 1999, 246), que admirava a poesia de Gautier porque “sólo se tiene a sí mesma” e concebia o espírito de um verdadeiro crítico como o espírito de um verdadeiro poeta (*Ibidem*, 267). No entanto, no pensamento de Pater se reconhece em outras fontes não francesas, em particular, as idéias de John Ruskin (1819-1900), maior crítico de arte inglês e um insuperável “expert” (entendido) em transpor imagens visuais para prosa poética. Retomando a citação de Pater, Ruskin possuía uma percepção privilegiada das diferenças (e analogias) últimas entre as artes:

Painting is properly to be opposed to **speaking** or **writing**, but not to **poetry**. Both painting and speaking are methods of expression. Poetry is the employment of either for the noblest purposes. (<http://www.victoriaweb.org>)

Quando descreve as imagens de um quadro ou uma paisagem natural, Ruskin – que ao longo dos cinco volumes de *Modern Painters* utiliza de maneira indistinta os termos pintor e poeta – se esforça por imitar o olhar de um pintor e reproduz com palavras, estrategicamente dispostas nos planos léxico e fonéticos do texto, os efeitos próprios de recursos menos literários – ou menos narrativos -, como a cor, seus complementos e contrastes:

Purple, and crimson, and scarlet, like curtains of God’s Tabernacle, the rejoicing trees sank into the valley in showers of light, every separate leaf quivering with buoyant and burning life; each, as it turned to reflect or to transmit the sunbeam, first a torch and then an emerald. (*Ibidem*)

Se nas pinturas de J. M. W. Turner a cor se emancipou do desenho e da linha – quer dizer, da narração -, nos quadros verbais de Ruskin o poder poético da metáfora e a imagem se libertaram da cristalização que o haviam imposto a alegoria e o emblema clássicos, como também das constrações da poesia descritiva que a tradição das artes irmãs havia estimulado durante o século XVIII. Ruskin, como Gautier e Baudelaire, abriu as margens da representação pictórica a uma

voz poética que se escrevia em prosa, uma “voz de dizer” que se convertia em um “ver do olhar.” (grifo meu) A prosa óptica de Ruskin é uma ordenação mental disposta como ato deliberado de composição, de modo que a estrutura da representação verbal duplica o processo da percepção visual.

Esta idéia se corresponde com um componente fundamental de toda *ekphrasis*, a noção de *enargeia* (vivacidade), quer dizer, a intenção implícita no texto de transmitir a imagem ao olho mental do leitor de maneira tão viva como esta se apresenta ao olho físico de quem a descreve, ao observador em tempo real de dita imagem. O grau de saturação visual que alcança o texto imaginário de Ruskin, - com freqüência transposição de imagem pictórica ou estatuária - confirma de maneira quase irrefutável os empréstimos espontâneos ou as aproximações deliberadas entre a literatura e a pintura.

Os pré-rafaelitas (*Pre-Raphaelite Brotherhood*),¹² estenderam a prática da analogia presente na obra ruskiniana. Dante Gabriel Rossetti, figura de maior relevância na *Pre-Raphaelite Brotherhood*, autor de numerosos poemas *ekphrastics*, também pintou numerosos quadros que efetuavam transposições textuais tomando diversos gêneros como fonte. Enquanto que a sua obra pictórica, segundo determina a estética pré-rafaelita, conjuga *mimesis* fotográfica e conteúdo narrativo, sua poesia, carregada de evocações e cores, provoca associações que recordam o estilo impressionista de James A. McNeill Whistler:

Dusk-haired and gold-robed o'er the golden wine
She stoops, wherein, distilled of death and shame,
Sink the black drops; while, lit with fragrant flame,
Round her spread board the golden sunflowers shine.

Procurar a total exatidão na descrição do quadro de Edward Burne-Jones de que falam estes versos, *The Wine of Circe*, de Dante Gabriel Rossetti, é tão inútil como

¹² Grupo de artistas formado em 1848, do qual faziam parte John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti, William Michael Rossetti, Frederick Stephens, Thomas Woolner, James Collinson e William Holman Hunt.

pedir a Whistler que explicasse a história da figura escura em baixo da luz do farol de seu quadro *Harmony in Grey and Gold*, sobre o qual dizia que não importava o passado, presente ou futuro da figura negra, pois ali foi colocada porque o lugar, na composição, exigia o negro.

Do mesmo modo que Whistler outorgava prioridade ao aspecto formal de sua pintura em sobreposição do conteúdo, Rossetti estava interessado em criar um efeito visual no poema – através do efeito claro-escuro entre negro e dourado -, ainda que fosse em detrimento da exatidão da transposição. Em ambos os casos, a opacidade referencial está em função do efeito que ambos artistas queriam provocar no leitor-observador.

O desinteresse dos homens das letras por oferecer imagens idênticas às reais dominou a escrita *ekphrastic* do século XIX em diante, levados pela influência dos pré-rafaelitas, que recusavam a arte realista, por considerarem que a fidelidade à realidade não os conduzia ao seu entendimento. Depois de ler um soneto que Rossetti havia escrito a partir de um quadro, Whistler chegou mesmo a indagá-lo do porque se dar ao trabalho de pintar o quadro, quando poderiam, simplesmente, emoldurar o soneto.

A razão pela qual é impossível que um soneto substitua um quadro é óbvia, a diferente materialidade do suporte e dos signos: palavras sobre papel; linhas, cores e pontos sobre uma tela. Mas, além desta constatação, o que revela o comentário de Whistler é que a transposição – como tradução – sempre comporta uma ameaça de traição ao original.

Afirma Claus Clüver que “tanto en la traducción interlingüística como en la intersemiótica, (...) el significado que se adscribe al texto original, ya sea un poema o una pintura, es el resultado de una interpretación” (Clüver: 2000, 95). Seria a carência de uma “semiótica de las artes” a que obrigaria a se recorrer a

conceitos da teoria e da crítica literária (*Ibidem*, 107). Seguindo algumas teorizações contemporâneas sobre a tradução, mais funcionais que normativos, Clüver retoma um conhecido trabalho de Roman Jakobson sobre a possibilidade de tradução, transmutação e transposição de mensagens-textos entre distintos sistemas de signos. Seu ponto de vista, “essencialmente conservador” (*Ibidem*, 106), coincide no essencial com a estética comparada de Étienne Souriau em *A Correspondência das Artes*, onde sustenta que “as distintas artes parecem-se às línguas distintas, onde a imitação exige tradução” (Souriau, 16).

Clüver assinala que este tipo de transmutação reproduz as dificuldades da tradução interlingüística “en función de la semántica del sistema poético” (Clüver, 95), quer dizer, não no nível lingüístico mas sim no literário. Ainda admite que as maiores variações nas “transposiciones intersemióticas” ocorrem no plano da materialidade, sua maior preocupação é demonstrar que “significados casi idénticos pueden construirse a partir de dos textos pertenecientes a sistemas sígnicos distintos” (*Ibidem*, 107). Assim, segundo Clüver, a transferência de significado ocupa um papel central. Os fenômenos de ordem da materialidade, quer dizer, de ordem da inscrição das palavras e das figuras, se caracterizam por sua natureza adversa das transposições inter-artísticas: a inadequação da palavra para dar conta do visual e a violência que o processo efrástico exerce sobre a obra poética, o “texto” visual (*Ibidem*, 94).

A última afirmação pode relativizar-se se esta revelância de significado, entendido por Clüver como uma relação denotativa com uma referência fixa, como uma significação “casi idéntica” entre obras pertencentes a distintos sistemas estéticos, reformula-se em termos da noção de sentido, entendida como construção subjetiva e, em conseqüência, interpretativa, que se projeta sobre o plano da imaginação de autor e de leitor-observador, mantendo um compromisso de fidelidade com a obra original sujeito somente à intenção criativa. Dado que o texto literário *ekphrastic* nunca oferece uma representação fiel do quadro ou do objeto referente, a

conclusão de Souriau sobre as relações inter-artísticas que, “a imitação exige tradução”, pode reformular-se como “a tradução implica interpretação”.

Para Riffaterre, a interpretação do observador-escritor sempre antecede a representação e impede que seja uma reprodução exata do original: “quien se inscribe en el objeto pictórico no es el pintor, sino otro sujeto. [...] para el escritor es una enunciación” (Riffaterre, 174). Isso revela o propósito da escrita *ekphrastic* (*Ibidem*, 173-174), que não é semelhante a construir uma ilusão do objeto com elementos que o escritor inventa e não ser fiel ao que o objeto é. O texto *ekphrastic* não decifra a obra de arte mas sim a quem a observa. Não é imitação, é uma fenômeno que pertence à ordem da inter-textualidade, um plano onde confluem escrita, imagens plásticas e imaginação poética. Assim se fecha o “círculo mágico da criação” (Gombrich, 169), desenvolvido pelo artista, sua obra e a “participação do observador” [*beholder's share*] (*Ibidem*) que a contempla, quer dizer, o círculo formado pelo escritor-descritor, o texto e o leitor que a interpreta.

A importância da interpretação e as semelhanças entre transposições pictórica-literária e tradução permite conjecturar que, do mesmo modo que segundo Walter Benjamin (Benjamin: 1967, 87) uma tradução roça o original em um ponto infinitamente pequeno da esfera do sentido, o texto *ekphrastic* toca tangencialmente à obra de arte em algum ponto da esfera da sua imperfeição. A imaginação trabalha sobre o que uma obra oferece de inacabado à observação ou a recordação do escritor. “What the imagination seizes as Beauty must be truth – whether it existed before or not – [...]”, escreveu Keats, (<http://www.john-keats.com/>) em uma afirmação onde parece repercutir o final do seu poema *Ode on a Grecian Urn*: «”Beauty is truth, truth beauty,” – that is all”» (*Ibidem*).

Baudelaire (1999: 131, 142) era em teoria inimigo das miscelâneas artísticas e escrevia:

Se debe a una fatalidad de la decadencia que hoy en día cada arte manifieste el deseo de invadir el arte vecino [...]?; el avance de un arte sobre otro, la importación de la poesía, el espíritu y el sentimiento hacia la pintura, todas esas miserias modernas, son vicios propios de los ecléticos.

Mas, como vimos antes, revela-se devoto das mesmas na prática. Como não ia atravessar com avidez os umbrais de um território que é promessa de fertilidade para a imaginação poética?

Inacabadas sobre uma tela de um quadro ou nos volumes de uma escultura, as imagens se completam ao serem textualizadas. Permanecem encapsuladas na composição *ekphrastic* como “as the sights in a magic crystall ball”¹³ do poema de Robert Browning, *Old Pictures in Florence*:

River and bridge and street and square
Lay mine, as much at my beck and call,
Through the live translucent bath affair,
As the sights in a magic crystal ball.

A escrita *ekphrastic* paraliza o passar do tempo que dilui as imagens ao destruir os materiais das obras de arte originais. É a *ekphrasis* invólucro, mas não relicário que guarda uma parte, um traço, do desaparecido. É a aparição no poema do que existe de outro modo, com outra forma, em outra parte: uma ou várias imagens “inalterables como pequenas flores de papel siempre visibles dentro de un pisapapeles de cristal esmerilad” (Pound: 2001, 339), tal como escreveu Pound em uma de suas mais belas metáforas, momento de fazermos compreender os efeitos e os poderes da imaginação visual literária.

¹³ Poema incluído na coleção *Men and Women* (1855), que Browning escreveu quando vivia em Florença. Poema escrito em forma de monólogo, que tem a particularidade de não ser atribuído à nenhum personagem, mas é o autor que dirige-se diretamente ao leitor (*you*). O poeta lamenta-se de que exista tantas obras perdidas ou em estado de deterioração, de pintores do Renascimento italiano.

1.1.11. A Arte da *Ekphrasis*

Freqüentemente a crítica de nossos dias entende por *ekphrasis* a descrição literária de uma obra visual. Esta definição, que tem sido – e segue sendo – objeto de contínuas ilustrações, conta com apenas cinqüenta anos, enquanto que o termo que o recebe goza de uma tradição de séculos. *Ekphrasis*, no plural *ekphraseis*, é o vocábulo grego que na retórica antiga designava qualquer tipo de descrição expressiva, aquela que tem a capacidade de colocar o objeto descrito diante dos olhos do receptor, aparecendo pela primeira vez na retórica de Dionísios de Halicarnasso (*Retórica*, 10-17). Tanto a retórica latina, sobretudo Quintiliano, como os livros bizantinos de exercícios elementares de estilo, o *Progymnasmata* de Aphthonius, apresentam a *ekphrasis* com o significado amplo que acabamos de citar. Hermógenes (séculos II-III) a define como a “[...] composición que expone en detalle de una manera manifiesta [...] y que presenta ante los ojos” o objeto mostrado, e acrescenta que existe *ekphrasis* “de personajes, de hechos, de circunstancias, de lugares, de épocas y de otros muchos objetos” (Teon, Hermogenes, Aftonio: 1991, 195-196). Em relação as suas virtudes, Hermógenes fala da “claridad y viveza, pues es necesario que la elocución, por medio del oído, casi provoque la visión de lo que se describe” (*Ibidem*, 196). Não existe menção específica às obras de arte como objetos da descrição, ainda assim se depreende destas definições primitivas duas características imprescindíveis da *ekphrasis*: por um lado, a “viveza,” o “detalle,” ou na opinião de Roland Barthes, o efeito do real; por outro lado, sua impressão no receptor, que tem que “ver” (grifo meu) o que se apresenta.¹⁴

¹⁴ Ambos os aspectos estão presentes em Quintiliano, que primeiro fala do que os gregos chamam “fantasias” e os latinos “visões”, “per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur”, *Institutio Oratoria* VI.ii.29. De tais impressões, diz pouco depois, surge a *evidentia*, “quase non tan dicere quan videtur ostendere; et adfectus non aliter, quam si rebus ipsis intersimus, sequentur”, *idem*, VI.ii.32. As citações de Quintiliano seguem no artigo de Bernhard F. Scholz, “*Sub Oculos Subiectio* Quintillian on *Ekphrasis* and *Enargeia*”, em Valerie Robillard and Els Jongeneel (eds.), *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekprasis*. Amsterdam, VU University Press, 1998, págs. 73-99.

Foram os editores de Filostrato (autor de um livro de *Eikones*, coleção de descrições de quadros) quem no século XVIII e sobretudo no século XIX começaram a associar sistematicamente o termo *ekphrasis* com a descrição de obras de arte no mundo bizantino. Leo Spitzer, nos anos 50 do século XX, tirou o vocábulo do âmbito da literatura e da arte antiga e o pôs a disposição dos New Critics e dos comparatistas, com quem havia de ficar definitivamente. A definição de Spitzer é a primeira que designa a *ekphrasis* como “the poetic description of a pictorial or sculptural work of art” (Spitzer, 67-97).¹⁵ Os trinta anos que se seguiram ao artigo de Spitzer sobre o poema de Keats contemplaram o desenvolvimento paulatino deste setor da crítica e da teoria da literatura, mas foi sobretudo na década dos noventa quando os especialistas fizeram estudos que denotavam uma presença já mais do que notável no campo dos estudos literários.¹⁶

Em relação aos trabalhos sobre a *ekphrasis* publicados nestes últimos dez anos, sobretudo no âmbito anglo-americano, não é difícil estabelecer que o interesse dos estudiosos tenha tomado dois caminhos: por um lado elucidação do termo do ponto de vista teórico, terreno que, ao que parece, está todavia longe de esgotar-se; e por outro lado, a colocação em prática de mecanismos hermenêuticos que abordem textos específicos, em geral poéticos. Ainda a título de simplificar, as proposições teóricas se centram sobretudo na discussão sobre a amplitude do termo: até que ponto a *ekphrasis* é uma descrição “literária” ou simplesmente “verbal”? (grifos meus); seria um paradoxo aceitar que existe *ekphrasis* narrativas e não meramente descritivas?; que tipos de objetos artísticos se incorporam à *ekphrasis*, só os que “representam” (grifo meu) a realidade ou qualquer outro: uma coluna, uma ponte, uma vasilha, uma pintura abstrata?; seria legítimo

¹⁵ A este trabalho o havia precedido outro sobre a passagem da terceira égloga de Garcilaso onde as ninfas bordam tapetes com cenas mitológicas, na qual Spitzer já usa o termo com este significado, ainda que não o defina.

¹⁶ Estudo essencial neste itinerário prévio dos anos noventa foi o estudo de Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*.

considerar como *ekphrasis* a descrição de um objeto natural?; e no estabelecimento de suas diferentes modalidades (“notional”, “latent” e “actual”, na proposta de Hollander; “depictive”, “attributive” e “associate” na de Robillard).¹⁷

Por sua parte, as análises de textos concretos, ainda sem entrar em discussões teóricas, mostram uma concepção de *ekphrasis* bastante próxima grosso modo à proposta por Spitzer. E como não se trata aqui de apresentar um exaustivo estado da questão, nem muito menos de dar resposta, às questões teóricas que se acabaram de expor, vamo-nos limitar, para a explicação que se segue, a seguir a corrente da maioria da crítica e apartir da definição convencional dos últimos cinquenta anos.

Os parágrafos anteriores somente caracterizam à *ekphrasis* segundo seu conteúdo – obras de artes visuais -, e assim poderia parecer que este é seu elemento de definição. Sem dúvida é um dos mais importantes.¹⁸ Mas deve matizar-se a referência a “obras de arte visuais” (grifo meu), e isso é o que tentaremos. Para isso ajudará o exemplo fundador do gênero, cuja menção nunca falta em qualquer trabalho sobre o assunto: a descrição do escudo de Aquiles no livro XVIII da *Iliada*, passagem na qual não só se detalham as cenas representadas no escudo, mas onde se fala também da fabricação do objeto (v. 470), de sua forma e o material com que este foi feito (vv. 478-479). Talvez o mais importante da

¹⁷ Limito-me a descrever, por ordem cronológica, alguns dos estudos teóricos mais importantes da década: John Hollander, “The Poetics *Ekphrasis*”, *Word & Image*, IV, 1988, págs. 209-219; Murray Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1992; James A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1993; Tamar Yacobi, “Pictorial Models and Narrative *Ekphrasis*”, *Poetics Today*, XVI, 1995, págs. 599-649; e a coleção de ensaios editada por Valerie Robillard and Eels Jongeneel, *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam, VU University Press, 1998.

¹⁸ Ainda que, por hipótese, não é único; se o fosse, deveríamos considerar como textos efrásticos as descrições iconográficas dos livros de história da arte ou os catálogos dos leilões ou exposições. E de fato assim o fazem alguns críticos como James Heffernan, que subtraía a importância da modalidade efrástica nos escritos de arte em “Speaking for Pictures: The Rhetoric of Art Criticism”, *Word & Image* XV (Janeiro-Março 1999), págs. 19-30.

passagem seja que em todo o momento haja alusões à qualidade artística e visual do escudo (vv. 490, 516-517, 539, 561-574).¹⁹ Da análise desta passagem, a maneira de como ela influenciou na tradição e como tem ajudado a configurar o gênero, surge uma série de reflexões.

Uma obra de arte visual é objeto de *ekphrasis*, no entanto é, também, “representação” (grifo meu). Esta dupla *mimesis* – tripla, no sistema platônico – é essencial nos textos efrásticos, que por isso apresentam para sua *inventio* em cenas figurativas, sejam elas em pintura – a maioria – ou em outro tipo de objetos, como urnas ou tápices. Nesse caso, a descrição da acrópole de Alexandria que Aftonio propõe como exemplo para a descrição em *Progymnasmata*, somente se podia considerar uma *ekphrasis* no sentido clássico do termo, mas não no contemporâneo. Os *Eikones* de Filostrato, ao contrário, constituiriam *ekphrasis* em ambos os sentidos.

O autor de um texto baseado na *ekphrasis* enfrenta o velho quebra-cabeças – que Lessing tentou solucionar com seu ensaio o *Laocoön* – de como se expressar através de um meio discursivo, portanto sucessivo, de uma cena representada por um meio visual, portanto simultâneo. Quer dizer, o problema contrário ao que preocupa alguns pintores: como moldar em uma só imagem todo o processo narrativo. Este desafio é por sua vez a razão de ser da *ekphrasis*. A *ekphrasis* é antes de tudo descrição, mas em nenhum momento renuncia a adicionar a cena contemplada aqueles elementos que, inclusive, ainda que não estejam presentes no quadro, outorguem naturalidade narrativa. Recordemos que os autores de *Progymnasmata* davam como possível objeto da *ekphrasis* o que Teón chama *pragmata*, quer dizer, ações; também Hermógenes falava de “fatos”. Os pintores de cenas mitológicas ou religiosas, por exemplo, sabem que a contemplação de

¹⁹ Hollander assinala que a tradição da *ekphrasis* que ele chama “notional”, e particularmente a passagem de Homero, proporciona os paradigmas e os textos percussores, os modelos retóricos e as estratégias interpretativas, para o moderno poema efrástico plenamente desenvolvido (Hollander: 1988, 209).

sua obra despertará no espectador toda a narração associada à – única – cena representada. A *ekphrasis* expressa esse processo.²⁰

Vemos que as possibilidades narrativas da *ekphrasis* se somam a sua qualidade essencialmente descritiva, mas tem que entender que a *ekphrasis* não obedece a idéia de caráter ancestral da descrição com relação a narração. A diferença de qualquer outra descrição amplificativa, a *ekphrasis* somente é central e não periférica, no sentido de que não “ajuda” (grifo meu) ao progresso da narração mas sim, geralmente, a intensifica. Naturalmente falamos daqueles textos em que a *ekphrasis* não parece isenta (como em um poema), mas sim acompanhando uma narração ou inserida nela. Para a primeira destas possibilidades, pensamos na seção que abre *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* de José Saramago: na página da esquerda o leitor contempla uma reprodução de uma gravura de Albrecht Dürer cujo tema é a crucificação de Jesus Cristo. A direita, uma *ekphrasis* da imagem que está fora da narração propriamente dita, mas que de certo modo a contém ao cifrar seu elemento essencial: o caráter humano de Cristo e Madalena.²¹ Para a segunda das possibilidades propostas, quer dizer, quando uma passagem *ekphrasis* não só acompanha mas sim quando se insere dentro da narração, nos servirá de exemplo a seção de *Tiempo de Silencio* dedicada a descrição de *Aquelarre* de Goya de Matías:

El Goya de Matías era un gran reproducción [...]. El gran macho cabrío en el aquelarre [...]. Le grand bouc, el gran macho, el gran buco, el buco émissaire, el capro hispánico bien desarrollado... (Santos: 1994, 150-154).

na qual é possível observar o mesmo tipo de relação sinédoque.

²⁰ Sobre o assunto da ontologia narrativa da imagem, ver Wendy Steiner, “La Analogia entre la Pintura y la Literatura”, páginas 25-49 de *Literatura y Pintura*. E também Krieger, “El Problema de la Écfrasis: Imágenes y Palabras, Espacio y Tiempo – y la Obra Literaria”, páginas 139-160, de *Literatura y Pintura*.

²¹ Já nas primeiras linhas aparecem rasgos inequívocos do gênero: “O sol mostra-se num dos cantos superiores do rectângulo, o que se encontra à esquerda de quem olha, representando, o astro-rei, uma cabeça de homem...” (Saramago: 1991, 13).

A *ekphrasis* não tem porque referir-se a um objeto artístico real.²² O escudo de Aquiles e os tapetes das ninfas de Tajo não são objetos reais, mas sim inventados pela fantasia de Homero e de Garcilaso. É importante entender a palavra *fantasia* em seu sentido etimológico grego – *visio* em latim, como se viu na citação de Quintiliano.

Existe também, na opinião de alguns autores, um tipo especial de *ekphrasis*, na qual o descrito não é uma obra de arte, mas sim uma cena natural, real ou não, geralmente uma paisagem, que se apresenta como se de uma pintura se tratasse.²³ Sobretudo no caso destas *ekphrasis* paisagísticas, mas não unicamente nelas, é freqüente que o texto incluí como parte do tema o quadro da tela descrita. A tela, ao isolar a imagem, serve para destacar o que existe dentro dela. A realidade não a vemos assinalada, a arte sim. Segundo Susan Steward, a tela assinala o contemplado como arte e centra o enfoque do que contempla, pois a tela dirige a nossa atenção não somente ao conteúdo, mas sim à organização desse conteúdo e as suas relações com o que o rodeia.

Quando o objeto artístico descrito é real, se produz uma dupla intertextualidade: a que une todo texto escrito com outros, e a do texto escrito com o seu referente visual. Isto requer, por sua vez, um duplo esforço por parte do leitor, que para a compreensão plena do texto, deverá saber decifrar ambos.

Não só se deve chamar a atenção sobre o papel do receptor na dupla descodificação da intertextualidade efrástica, como também o efeito que a obra provoca no receptor é outro dos signos de identidade da *ekphrasis*. Neste a

²² A crítica se mostra unânime neste ponto, que não deixa de assinalar expressamente. Ver por exemplo a definição de Robillard e Jongeneel, onde explica a *ekphrasis* como a maneira em que as obras literárias evocam obras de arte existentes ou imaginadas (Robillard and Jongeneel: 1998, IX).

²³ Ver a introdução de Mario Klarer ao número especial de *Word & Image* dedicado a *ekphrasis* (Janeiro-Março 1999, 03) e o artigo de Ernst-Peter Schneck no mesmo número, sobre as descrições de paisagem na literatura norte-americana do século XIX.

ekphrasis se diferenciaria, inclusive também no seu sentido primitivo, da mera descrição informativa: não se trata somente de acumular informação, mas sim de produzir sensações, de fazer com que a alma se comova (Robillard, 53-72).

A existência de *ekphrasis* de quadros imaginários subtrai o caráter autônomo destes textos. Em um primeiro nível, se poderia falar de um gênero autônomo, inaugurado por *Eikones* de Filostrato, e continuando através dos séculos por diferentes coleções ou galerias: os *Retratos Antiguos* (1902) de Antonio Zayas, por exemplo. E em um segundo nível, é possível falar de textos autônomos no sentido de que sua compreensão não está essencialmente ligada ao conhecimento prévio do objeto descrito, se é que este existe. Ainda no caso de que se trata de um quadro real que o leitor não saiba identificar, o texto não perde esta autonomia, ainda que sua interpretação diminua. Não ocorrem assim outras modalidades icônicas, como no caso dos emblemas, onde o texto e a imagem são complementares e não se compreendem um sem o outro, ou as inscrições em pinturas, esculturas, túmulos funerários, etc.

De modo inexorável, a arte é seletiva, assim como falar da descrição de “um objeto artístico” (grifo meu) não é absolutamente exato. Por que, o que é que se descreve desse objeto?, Fragmentos, insinuações, impressões? De modo inevitável o poeta tem de escolher. Em ocasiões o sujeito da enunciação usará a descrição do quadro como mero pretexto para ressaltar um brilho de uma recordação distante. Outras vezes a *ekphrasis* se centra em um fragmento ou em uma figura do quadro. Enfim, cada texto efrástico se rege por regras de seleção própria, que evidentemente seria impossível enumerar aqui. Mais além disso, a definição de *ekphrasis* que nos tem servido até o momento é também incompleta em um segundo sentido. Até agora, nos temos fixado em como uma cena visual dá lugar a um texto. No entanto, como explica Tamar Yacobi, em *Pictorial Models and Narrative Ekphrasis* (1995), as relações imagem-texto podem provocar, e de fato provocam, ao menos outras três modalidades de relação: quando um quadro dá

lugar a mais de uma *ekphrasis*; quando vários quadros dão lugar a uma *ekphrasis*, e finalmente, quando vários quadros dão lugar a várias *ekphrasis* (seria o caso, por exemplo, de uma geração ou grupo literário interessado em um gênero pictórico específico).

Em uma *ekphrasis* um autor põe em relevo a habilidade artística de outro autor. O poeta equipara-se com o pintor, se identifica com ele, como criadores que são ambos: Alberti e Picasso, por exemplo. Por isso não é raro que nos textos efrásticos apareça como motivo o próprio processo de criação. No texto da *Ilíada*, se dão referências freqüentes ao metal com que foi feito o escudo, assim como palavras que refletem sua fabricação. A materialidade dos quadros aparece nos textos através de alusões a técnicas pictóricas ou, em geral, ao vocabulário das artes plásticas. Muitas vezes é a própria seleção do quadro que assinala o caminho: *The Spinners (The Fable of Arachne)*, de Velázquez, 1657 e, entre outras coisas, um quadro sobre a criação de uma imagem em um tapete (em um “tecido”, quer dizer em um “texto”). Mais indiretamente, *Annunciation*, de Fra Angelico, 1432-1434, que também nos remete a uma “criação”.

A *ekphrasis*, peculiar fenômeno artístico ligado dentro das relações imagem-palavra, se revela um objeto de estudo fascinante, igual como o são todos os estudos que transitam por espaços fronteiriços. Desentranhar suas particularidades com respeito ao gênero, esquadrihar as modalidades de interpretação, aprofundar-se nas questões teóricas que suscita, nos ajudará sem dúvida a enriquecer a leitura de alguns textos nos quais através dos tempos continuam a repercutir os ecos de Homero.

“Film has nothing to do with Literature.”

Ingmar Bergman

“El cine es literature, si no es literature, no es nada.”

José Martínez Ruiz

1.2. A Literatura e o Cinema

1.2.1. O cinema na Tradição das Relações entre a Literatura e as Artes Visuais

O problema crítico das influências cinema-literatura pode situar-se em um contexto mais amplo: a antiga preocupação pelas relações da literatura com as artes visuais (Klein: 1981, 02-03). A história da arte e da literatura ocidental tem sido testemunha de numerosos contatos entre poesia e pintura, talvez porque, como se tem dito, constituem “terrenos mais próximos entre si” (Praz: 1974, 212-213), para Mario Praz:

Well may Lessing utter a warning, [...], about the limits separating poetry and painting, stating that the field of painting is space and that of poetry is time, so that there could be no confusion between the two of them; well may he declare false the parallel which Winckelmann had drawn between Sophocles' *Philoctetes* and the *Laocoön* as expressions of pain in art. The temptation to explore the correspondence between the various arts, [...], has sprung up again every now and then in the fantasy of artists (Praz: *Ibidem*, 24).

de modo que quando se buscam linhas “pré-cinematográficas” (grifo meu) na visualidade das obras do passado haveria que se perguntar se esta não se deve, melhor, ao intento por parte da literatura de “conseguir os efeitos da pintura”, de “converter-se em pintura verbal” (Welleck and Warren: 2003, 150); na opinião de Praz:

Two stock phrases, one of Horace, the other of Simonides of Ceos, enjoyed an undisputed authority for centuries: then expression *ut picture poesis*, from *Ars poetica*, [...]; and a comment, attributed by Plutarch to Simonides of Ceos, to the effect that painting is mute poetry and poetry a speaking picture. [...] A glance at an old tradition dating back as far as Homer's description of Achilles' shield will easily convince us that poetry and painting have constantly proceeded hand in hand, in a sisterly emulation of aims and means of expression (*Ibidem*, 04-05).

Busca quase ininterrupta, desde a Antigüidade até o Renascimento, que alcançaria seus maiores êxitos entre os poetas do Maneirismo e do Barroco. Tampouco o romance realista e naturalista do século XIX ficaram alheios aos achados do impressionismo pictórico²⁴ com a qual se cria uma incontestável relação que a Eisenstein pareceu-lhe antecessora: “de la que enlaza actualmente a la literatura con el cine”. (Eisenstein: 1986, 13) Mas citemos também as famosas palavras que Joseph Conrad escreveu no prefácio de sua novela *Nigger of the “Narcissus”* (1896):

My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make your hear, to make you feel – it is, before all, to make you see (qtd. In Blueston: 1973, 01).

Esta declaração pode ser comparada nos estudos sobre cinema e romance com as intenções que D. W. Griffith expôs em 1913: “The task I’m trying to achieve above all is to make you see” (Beja: 1979, 01). Mas já em 1945, Herbert Read, entusiasta defensor dos valores visuais no romance e suas conexões com o cinema, nos presenteia com outro interessante anúncio:

If you asked me to give it to you the most distinctive quality of good writing, I would give it to you in this one word: VISUAL. Reduce the art of writing to its fundamentals and you come this single aim: to covey images by means of words... To make the mind see. To project onto that inner screen of the brain a moving picture of objects and events... That is a definition of good literature... It is also a definition of the ideal film (qtd. in Richardson: 1969, 13).

Se pensarmos que também outros autores postularam o imperativo de ser visualmente preciso para que a ficção parecesse verdade, podemos reconhecer uma certa continuidade de propósitos, onde o que interessa é o fato de que “fazer ver” com os meios da literatura não vai significar o mesmo – nem se modelar do mesmo modo – para Conrad, Read ou para outro romancista de nossos dias interessado pelos procedimentos “audiovisuais” da narração fílmica. Dito de outro modo, si admitem-se como influências válidas as da pintura, não há nenhum

²⁴ Muito interessante é o paralelismo temático desta vez, que encontra Praz entre romance e pintura realista do século XIX: a representação, da multidão, da massa, que mais tarde voltará a dar-se entre o cinema e o romance (Praz, 176).

motivo para repelir a possibilidade de que o cinema tenha deixado também sua representação de imagens nas formas literárias.

Agora, até que ponto a literatura “havia feito ver” como a pintura? Welleck e Warren têm-se mostrado muito cautelosos ao tratar o paralelismo das artes – artes plásticas, literatura e música -, ainda que considerem como método “hipoteticamente” apropriado, um estudo das “relações estruturais” entre obras concretas. Para estes autores, por muito que a literatura se tenha proposto “produzir efeitos” de outros meios de expressão, resulta improcedente qualificar um poema como “pictórico”, “musical” ou “escultórico”, dado que é impossível uma “metamorfose literal da poesia em escultura, em pintura ou em música” (Welleck and Warren, 150).²⁵

Transferindo-nos ao campo do cinema, também Luigi Chiarini – e o próprio Christian Metz, ainda que com argumentos distintos -, havia repellido por sua vacuidade metafônica, o emprego dos conceitos de “*travelling*”, “montagem alternada”, “movimentos de câmara”, etc., quando referidos na narrativa literária. Nada tão absurdo, em sua opinião, como os paralelismos baseados:

en el uso términos técnicos de un arte, que tienen su significado preciso, para destacar los efectos de otro arte, conseguidos con medios totalmente diferentes (Chiarini: 1968, 297).

Efetivamente, outros dos erros habituais no estudo das influências do cinema sobre a literatura contemporânea consiste em “visualizar” a passagem escolhida empregando métodos similares ao do *pré-cinema*: como se tratasse de “imaginar” em filme, e sim que exista uma operação de retorno até o funcionamento literário de seus procedimentos. Apesar de tudo, advertimos que tanto Chiarini como Welleck e Warren, em seu desejo de oporem-se as comparações impressionistas, estão muito preocupados, pelos diferentes efeitos estéticos das artes e, em

²⁵Cfr. O estado da questão sobre o tema que oferece Franz Schmitt-von Mühlenfels, “*A Literatura e as outras artes*”, art. cit., págs. 169-193.

concreto, pela impossibilidade que tem a literatura de produzir os efeitos da pintura ou do cinema. Mas assim não se negaria as identidades mais que as equivalências ou as influências? De qualquer maneira, para Chiarini:

Afirmar decididamente la autonomía del cine no significa negar las influencias recíprocas entre las diversas artes, sino poner en guardia contra las confusiones [...] (*Ibidem*, 244).

Praz, em um dos melhores trabalhos sobre a relação da literatura e as artes visuais que temos nos referido, consegue salvar a dificuldade dessa diversidade de impressões sensíveis que sugerem as artes, servindo-se do conceito de *aesthetic memory*, formulado por Antoni Russi, segundo a qual: “in every art, through memory, all the other arts contained” e produz “concomitant sensations” que não apreendidas pelos sentidos, mas oferecidas à consciência por meio da memória estética:

The work of art its an allusive object: according to the various materials employed for expression, it appeals directly now to one side of the soul, now to another, and suggests, through memory, all its other aspects (qtd in Praz, 57-58).

Praz pergunta-se então, si não é possível descobrir mais além dos distintos meios expressivos:

[...] the same or similar structural tendencies are at work in a given period, in the manner in which people conceive or see or, better still, memorize facts aesthetically [...]” (*Ibidem*, 56).²⁶

E seu método colocará em manifesto tanto o papel que até o final do século XVIII desempenhou a arquitetura em sua condição de guia de outras formas artísticas como a existência de linhas evolutivas paralelas no panorama estético de nosso século.²⁷

²⁶ Mario Praz criticando precisamente os paralelismos puramente temáticos nos quais se fixa Hatzfeld em sua obra *Literature through Art, A New Approach to French Literature* (1952) pensa que só cabe “[...] to speak of corespondences only where there are comparable expressive intentions and comparable poetics, accompanied by related technical media.”, cit. pág. 20.

²⁷ Para Wellek e Warren, ao contrário, as diversas artes “tem cada uma sua evolução particular, com um ritmo distinto e uma distinta estrutura interna de elementos”. Guardam, sem dúvida, relações mútuas, mas estas “não são influências que partem de um ponto e determinam a evolução

Devemos fazer, no entanto, algumas combinações ao estudo de Praz. Em primeiro lugar, para que a *aesthetic memory* possa despertar na consciência determinadas *imagined sensations* parece necessária uma certa *capacitad* por parte do destinatário (Eco: 1983, 73-81),²⁸ algo que já intuía Wellek e Warren quando duvidavam de que “um poeta pudesse sugerir realmente os efeitos da pintura à leitores hipoteticamente ignorantes desta” (Welleck and Warren, 151). Por outro lado, o tipo de vínculos que nosso autor estabelece entre a arte e a literatura do século XX só pode ser um ponto de partida para uma análise mais específica. Praz está interessado, desde logo, em destacar o semelhante e não, diríamos, em combinar o diferenciador dentro do semelhante, despreocupando-se assim das modificações que experimentam em cada meio esses princípios estruturais considerados comuns:²⁹ a interpretação do tempo e do espaço que domina a pintura cubista, a deslocação temporal na narrativa; a linguagem onírica do surrealismo (Praz, 191-215), etc. De que forma o cinema havia cooperado na plasmação de tais modelos estéticos? Praz apenas se refere a isso.

Tendo em conta o interesse que historicamente havia mostrado a poesia, mas também o romance em transmitir ao leitor, mais além da abstração da linguagem, certas impressões visuais, ainda que não necessariamente em um sentido realista, haveria o cinema ocupado o lugar que antes teve a pintura como “referente” (grifo meu) de algumas descrições e efeitos visuais na literatura? Tendo em conta que a cadeia fílmica se compõe de imagens móveis e de elementos sonoros, haveria variado no romance a indicação das atividades comunicativas não verbais dos personagens – a “para-linguagem” (modificações das palavras e rasgos

das demais artes; entender-se-ão melhor como um complexo esquema de relações dialéticas que atuam em ambos sentidos [...] (Welleck and Warren, 161).

²⁸ No sentido especificado por Umberto Eco, em *Leitura do Texto Literário*.

²⁹ “There has been an anti-art with the Dada movement, an anti-architecture with Le Corbusier, an anti-novel in France with Robbe-Grillet and the nouvelle vague. The same problems face writers, sculptors, and architects. To give expression to the sense of nothingness, of the void, has been attempted – to quote only a few names – by Rothko in painting, Antonioni in the film, Kafka in the novel, Beckett on the stage” (Praz, 191).

prosódicos) e a conduta kinésica (gestos, maneiras e posturas)? E o tratamento do espaço em sua relação com as deslocções físicas e óticas do personagem? Ainda com matizes a resposta dever ser afirmativa, pois independentemente de que a imagem cinematográfica tenha assumido os sistemas perceptivos da pintura renascentista, sua tecnologia também ocasionou novas possibilidades ao conhecimento visual, que causaram, na opinião de Walter Benjamin, um forte impacto na consciência moderna.

Em seu ensaio *A obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*, Benjamin chama a atenção para o fato de que, alterado o modo de percepção da realidade — pelo surgimento da fotografia e do cinema — o campo estético viu-se inevitavelmente afetado em seus domínios. A amplitude de tais transformações, porém, informa-nos o próprio Benjamin, já havia sido intuído por Valéry em 1934:

Há em todas as artes uma parte física, que não mais pode ser subtraída à intervenção do conhecimento e do poderio modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo, são, há cerca de 20 anos, o que sempre haviam sido. É de esperar que tão grandes novidades transformem toda a técnica das artes, agindo assim sobre a própria invenção e chegando mesmo, talvez, a maravilhosamente alterar a própria noção de arte (qt in Lima: 1982, 209).

1.2.2. Sobre as Relações entre Literatura e Cinema

Entre a superfície em branco da página e o espaço vazio da tela há laços mais estreitos do que muitas vezes nos é dado suspeitar à primeira vista. Enquanto a página, sobretudo do romance, existe à espera das palavras que acionarão os sentidos e se transformarão na mente do leitor em imagens, a tela se oferece às imagens em movimento que serão decodificadas pelo expectador através de palavras.

Nos idos de 1921, o teórico-cineasta Jean Epstein iniciou seu ensaio *O Cinema e as Letras Modernas* com estas ágeis palavras: "A literatura moderna está saturada

de cinema. Reciprocamente, esta arte misteriosa muito assimilou da literatura" (Epstein: 1991, 269). Conforme sugere o crítico, a relação entre a literatura e o cinema é, de fato, uma via de mão dupla ou, tomando-se de empréstimo uma expressão feliz de Italo Calvino, em *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, "é um pouco assim como o problema do ovo ou da galinha" (Calvino: 1993, 102). Enquanto a literatura se apóia na expressão verbal, a imagem visual constitui a matéria básica do cinema, mas esses são domínios que muitas vezes se imbricam a tal ponto, que se torna difícil estabelecer-lhes as fronteiras.

A imagem, o movimento e o som são habitualmente considerados materiais inerentes ao cinema. Todavia, não se pode negar que, mesmo antes do surgimento dos meios tecnológicos que possibilitaram a existência do filme, tais elementos já integravam o fenômeno literário, graças à capacidade da linguagem em descrever e sugerir aspectos que tocam a sensibilidade e acionam os mecanismos de nossa imaginação. Conforme nos alerta o escritor italiano,

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 (*Ibidem*, 99).

Entre a literatura e o cinema, há um parentesco originário, diálogo que se acentuou sobremaneira após a intermediação dos processos tecnológicos, mas que a estes precedeu:

Todo filme é, pois, o resultado de uma sucessão de etapas, imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma; nesse processo, o 'cinema mental' da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização efetiva das seqüências, de que a *câmera* permitirá o registro e a moviola a *montagem*. Esse cinema mental funciona continuamente em nós — e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema — e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior (*Ibidem*).

Na realidade, enquanto a literatura possibilita a projeção da imagem, do movimento e do som na mente do leitor, os meios tecnológicos facultam sua plena

exteriorização, por meio da projeção de imagens em uma tela que se oferece à contemplação do olhar e à apreensão dos sentidos, 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, 98).

Vista a questão sob esse prisma, é plausível admitir não só a influência da literatura sobre o cinema, que sabemos haver sido expressiva, mas igualmente as ressonâncias de uma certa forma de "cinema interior ou mental" sobre a literatura e as artes em geral, mesmo em uma época precedente ao advento dos artefatos técnicos:

A idéia do cinema se expressa também através de outras formas de composição, e por isso talvez seja possível dizer que o cinema começou a existir antes mesmo do primeiro filme; que a invenção do cinematógrafo veio atender ao desejo de flagra o movimento, o acaso, o passar do tempo – desejo que já existia antes do mecanismo que tornou possível a realização de filmes; talvez seja mais preciso dizer que não foi a invenção do cinematógrafo que tornou possível o cinema, mas, ao contrário, que a idéia do cinema é que tornou possível a invenção do cinematógrafo. E dizer também que o cinema se encontra presente como estrutura comum aos muitos modos de ver e sonhar o mundo inventados desde que o homem descobriu que podia fotografar um instante que passa, e começou a sonhar com um aparelho capaz de fixar o instante passando (*Ibidem*, 99).

As fronteiras do cinema abrangem, deste modo, uma extensão bem mais ampla que os limites estreitos do filme, enquanto fita de celulóide através da qual se lançam imagens na superfície branca da tela

A partir do estudo da descrição feita por Leonardo da Vinci para uma representação do Dilúvio através da pintura, Eisenstein — um dos primeiros cineastas a alimentar preocupações teóricas — oferece-nos um belo exemplo sobre o caráter cinematográfico de certos textos, produzidos em época anterior à invenção do cinema. Eisenstein denomina expressamente o texto de Leonardo de "roteiro de filmagem":

Nele, através de uma acumulação crescente de detalhes e cenas , uma imagem palpável surge diante de nós. (...) Escolhi este exemplo em particular porque nele a cena audiovisual do Dilúvio é apresentada com uma clareza incomum. Uma realização como esta de coordenação sonora e visual é notável, vinda de qualquer pintor, mesmo sendo Leonardo (Eisenstein, 24).

Esse processo de entrelaçamento de recursos provenientes de diferentes sistemas semióticos é bem caracterizado por Avellar:

(...) o cinema, ao mostrar o dia-a-dia em movimento, nos ensinava a novamente pensar em imagens e dar novos nomes às coisas. Um certo modo de pensar em movimento como uma imagem de cinema, de mostrar informações simultâneas e abertas para todos os lados, de pegar o instante que passa no instante em passa, gerou textos, músicas, desenhos, pinturas – e em alguns momentos a idéia do cinema até se expressou melhor aí, nestas outras formas. Eisenstein montou uma palavra, cinematisme, para se referir a uma certa qualidade cinematográfica, um certo modo de pensar em imagens, presente em outras formas de expressão artística – e até mesmo em textos em imagens anteriores ao invento do cinematógrafo. A pintura, basta lembrar o gesto de Cézanne, que divide uma maçã em muitos planos de luz e cor, ou lembrar o cubismo e as colagens de Picasso e Braque, e a música, basta lembrar a estrutura das composições de Stravinsky ou Schönberg, solucionaram questões de montagem quase ao mesmo tempo ou mesmo antes de o cinema abrir a discussão sobre os diferentes modos de colar um plano ao lado do outro (Avellar, 94).

Não são poucos os casos de textos, literários ou não , em que se registra um forte parentesco com elementos que, após o surgimento dos meios tecnológicos, assumiram feição declaradamente cinematográfica.

Esse intercâmbio, como se pode notar, não se restringe ao diálogo entre literatura e cinema. O que hoje se denomina, à luz dos conceitos peirceanos, de intertextualidade semiótica, é fenômeno que ultrapassa o âmbito dos meios técnicos, atingindo em diferentes graus e épocas, todo o campo das artes: teatro, música, dança, pintura, arquitetura, escultura, etc.

Na opinião de Welleck e Warren, ao longo de sua trajetória, "as artes têm tentado tirar efeito umas das outras" e "nisso têm encontrado êxito em medida considerável." Os autores ilustram fartamente o intercâmbio temático entre a

literatura e outras artes, com registros colhidos de um período sempre anterior ao surgimento dos meios tecnológicos:

Já se aventou que Spenser tirou algumas de suas descrições de tapeçarias e de reproduções de espetáculos; os quadros de Claude Lorrain e de Salvatore Rosa influenciaram a poesia paisagística do século XVIII; Keats colheu alguns pormenores da sua *Ode on a Grecian Urn* num quadro de Claude Lorrain. Stephan A. Larrabee ocupou-se de todas as alusões e referências à escultura grega que podem encontrar-se na poesia inglesa. Albert Thibaudet mostrou que *L'après-midi d'une Faune* de Mallarmé foi inspirado por um quadro de Boucher que se encontra no National Gallery de Londres. Muitos poemas têm sido escritos acerca de quadros específicos, sobretudo por poetas do século XIX, como Hugo, Gautier, *Os parnassiens* e Tieck (Welleck and Warren, 153-154).

Se, por um lado, esse processo de aproximação entre linguagens diversas não é fato recente, não há como negar que o surgimento dos artefatos técnicos — notadamente o daguerreótipo e o cinematógrafo — são, em grande medida, responsáveis pelas profundas transformações ocorridas em nosso século, inclusive no panorama das artes, por promoverem significativas alterações na visão do mundo, na forma de o apreender, sentir, pensar e, enfim, traduzi-lo em palavras e imagens. Através dos sofisticados processos de reprodução que a técnica colocou a nosso dispor, os objetos estéticos, antes restritos ao conhecimento e à contemplação de poucos, tornam-se, a partir de então, acessíveis a um número cada vez maior de pessoas, processo de dessacralização para o qual Walter Benjamin cunhou a expressão "perda da aura". Dotados de linguagens diversas das esteticamente consagradas, a entrada dos meios tecnológicos no panorama social acabou por provocar uma reconfiguração tanto do seu modo de recepção quanto do próprio fazer artístico, frente a um mundo dominado pela técnica, que demanda novas respostas a seus anseios, angústias e questionamentos.

Incapaz de competir com a fotografia no registro da realidade, a pintura viu-se forçada a distanciar-se gradativamente de sua tendência figurativista, passando a perscrutar espaços abstratos, cuja porta de entrada é vedada à máquina.

O cinema, a seu turno, revelou a limitação do olho humano e desvendou segredos de que nem ao menos suspeitávamos, na opinião de Leyla Moíses Perrone, em seu *O Novo Romance Francês*:

O olhar frio da câmara veio revelar-nos um mundo novo, que nossos olhos em geral não enxergavam, habituados que estavam a ver cada objeto segundo a utilidade e o sentido que tomava em cada momento da vida. O cinema veio chamar a nossa atenção para a superfície dos objetos: até mesmo os mais familiares, pela magia do *close up* e do enquadramento, revelam-se repentinamente desconhecidos, impenetráveis, novos (qtd in Mello, 22).

Por sua capacidade de apresentar a imagem em movimento, obedecendo, inclusive, às linhas de perspectiva que a pintura renascentista nos habituou a considerar como forma natural de percepção dos objetos — o cinema, como nenhuma outra forma de expressão — alcançou o efeito da impressão de realidade, fazendo com que as imagens projetadas na tela se assemelhassem de forma quase perfeita ao espetáculo oferecido aos nossos sentidos pelo mundo real. A verossimilhança que o romance realista tanto perseguiu e esforçou-se por sugerir através de palavras e recursos artificiosos, como a ocultação do narrador, o cinema agora expunha ao espectador em imagens convincentes. Para Robert Stam,

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, e simultaneamente, a seu defeito congênito. (...) O cinema herdava o ilusionismo abandonado pela pintura impressionista, combatido por Jarry e o simbolistas no teatro e minado por Proust, Joyce e Woolf no romance (Stam: 1981, 24).

Optando pela modalidade narrativa, o cinema roubou da literatura parte significativa da tarefa de contar histórias, tornando-se, de início, um fiel substituto do folhetim romântico. E, apesar de experimentações mais ousadas, como a "Avant-Garde" francesa dos anos 20, ou o surrealismo cinematográfico, que buscaram fugir dessa linha, a narratividade continua a ser o traço hegemônico da cinematografia.

1.2.3. Adaptar

A adaptação é uma transcrição de linguagem que altera o suporte lingüístico utilizado para contar a história. Isso equivale a *transubstanciar* (Comparato, 1995, 330), ou seja, transformar a substância, já que *uma obra é a expressão de uma linguagem (Ibidem)*. Portanto, já que uma obra é uma unidade de conteúdo e forma, no momento em que se faz o conteúdo e se exprimi noutra linguagem, forçosamente se esta dentro de um processo de *recriação*, de *transubstanciação (Ibidem)*.

A palavra “adaptar” significa transpor de um meio para outro. Adaptar um livro para um roteiro significa mudar um (o livro) para outro (o roteiro), e não superpor um ao outro. São duas formas diferentes, troca-se uma forma pela outra. No entanto, apesar de estar escrevendo um roteiro baseado em outro material, a adaptação deve ser vista como um roteiro original e portanto deve ser abordado da mesma maneira.

Segundo José Luis Sanchez Noriega, podemos definir uma adaptação como:

Globalmente podemos definir como adaptación el proceso por el que un relato, la narración de una historia, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización, y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, anádimos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto (Noriega: 2000, 47).

A adaptação de obras literárias para o cinema e, posteriormente para a televisão — meios que privilegiam a linha narrativa — também não se tem feito sem conflitos. Sendo os meios de comunicação encarados em geral apenas como indústria, muitos vêem esse processo como um mecanismo de facilitação para o grande público, em detrimento da qualidade propriamente estética da obra original. Outros defendem que, neste caso, são sempre os meios que saem perdendo, apoiados na justificativa de que, pela diferença de linguagens, essas adaptações resultam sempre em empreendimentos insatisfatórios. Em

contrapartida, hoje já não é mais possível desconhecermos quanto o livro pode estar entrelaçado com a forma do filme!

Wellek e Warren acentuam que:

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 and Warren, 165).

Extrapolando as considerações dos autores para o caso específico do cinema, não seria impróprio considerá-lo a mais eclética, completa e rica dentre as formas de expressão para a qual convergem as demais artes: o teatro, a literatura, a música, a dança

Transformando e adaptando a sua natureza recursos pertencentes a outras linguagens, o cinema pôde permitir posteriormente às demais formas de manifestação artística reapropriar-se de elementos originariamente inerentes a seus domínios mas que, após a migração para o mundo do filme, adquiriram nuances novas. Este é o caso, por exemplo, de recursos como a cena, a montagem e o monólogo interior, que preexistiram ao cinema e que, no entanto, após sua utilização por esse meio, ganharam feições tão peculiares, que passaram a ser associados prioritariamente à cinematografia.

Num filme, a história pode ser adaptada de várias fontes. À primeira vista, pode até parecer um trabalho mais fácil do que de desenvolver uma história totalmente inédita. Entretanto adaptar uma história tirada de outra fonte em geral exige mais habilidade e maior compreensão do veículo cinematográfico do que criar uma história nova. São pouquíssimas histórias criadas para um veículo que se prestam imediata e facilmente às necessidades de um roteiro cinematográfico.

Assim que o escritor começa a adaptar uma história tirada de outra fonte, surge a pergunta: até onde se *pode* e se *deve* ser fiel aquela fonte? Às vezes a mais fácil das adaptações faz o pior dos filmes, porque o material não se presta a uma história filmada e, na forma como está escrito, não funciona na tela, por mais forte que seja a história no original. Segundo Suso D'Amico: “A melhor maneira de um adaptador ser fiel a uma obra é ser-lhe totalmente infiel” (*Ibidem*, 332).

O cineasta pode se contentar em inspirar-se na história literária segui-la passo a passo, sendo o filme apenas representação, ilustração de uma narrativa de linguagem a linguagem. Mas a fidelidade à obra original é rara, senão impossível.

Em primeiro lugar, porque não se pode representar visualmente significados verbais, da mesma forma que é praticamente impossível exprimir com palavras o que está expresso em linhas, formas e cores.

Em segundo lugar, porque a imagem conceitual, que a leitura faz nascer no espírito, é fundamentalmente diferente da imagem filmica, baseada em um dado real que nos é oferecido imediatamente para se ver e não para se imaginar gradualmente. Segundo Jean Mirty:

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 um certa continuidade. O romance é uma narrativa que se organiza, enquanto o filme é um mundo que se organiza em narrativa (qtd in Betton: 1997, 116).

A fidelidade de uma adaptação geralmente não coloca maiores problemas quando se trata de descrever “do exterior”, como testemunhas objetivas que não emitem qualquer ponto de vista subjetivo a respeito das personagens e dos eventos; quando a narração cinematográfica se coloca sob forma de uma introdução a tudo que é abstrato, “interior”, ela coloca imediatamente graves problemas: o filme não pode sugerir ou revelar temperamentos senão por imagens e pela palavra.

A dificuldade da adaptação também reside na necessidade de tornar a narrativa perfeitamente inteligível à primeira vista, pois ao contrário do leitor do romance, o espectador não pode voltar atrás. Além disso, há o problema de “temporalidade”: é importante reunir o máximo de coisas num mínimo de tempo, exprimir tudo pela ação num tempo limitado, donde a necessidade de estilizar, de suprimir uma grande parte dos elementos do romance que se está adaptando para conservar somente o essencial da ação, o que existe de mais significativo nas individualidades. E, nesse sentido, a escolha já é um ato de criação, por mais que a adaptação seja passiva e altamente respeitosa e conscienciosa.

É importante que o adaptador e o diretor sejam fiéis ao original, mas, mais ainda, que repensem totalmente seu tema para lhe conferir uma visão inteiramente pessoal, às vezes completamente diferente da do romancista, criando um obra de arte.

Por esta altura, já sabemos que não tem sentido a comparação. A este respeito, Norberto Minguez Arranz:

Cuando se me pregunta qué porcentaje de literatura ha yen el cine o viceversa, él, o Dios, lo sabe... cine y literatura comparten inevitablemente un intangible territorio que ni los más perspicaces han conseguido acotar: el de los sueños (Arranz: 1998, 25).

Num primeiro momento, deve-se chamar a atenção sobre as complexas inter-relações entre a literatura e o cinema e enumerar as coincidências e as diferenças, técnico ou estético, mais perceptíveis.

As coincidências mais evidentes radicam em sua estrutura básica, tanto na literatura como no cinema, existe um autor, um narrador (ou narradores), os personagens e em ambos os casos se conta uma história.³⁰

³⁰ Poderíamos pensar que o roteiro constitui uma das diferenças mais evidentes, mas não podemos esquecer que a literatura também conta, em muitos casos, com materiais pré-existentes, que o escritor reorganiza como melhor lhe parece.

Uma das diferenças, e a mais evidente, é que na linguagem audiovisual toda a informação deve ser visível ou audível. É muito fácil escrever algo como: José acorda e lembra de Ana, mas é muito difícil de filmar. Palavras como pensa, lembra, esquece, quer ou percebe, presentes em qualquer romance, são proibidas para o roteirista, que só pode escrever o que é visível. A literatura, que a todo momento nos remete ao fluxo de consciência dos personagens, pode utilizar todas essas palavras. Mas não necessariamente precisa utilizar todas essas palavras, o que faz com que alguns textos sejam mais facilmente adaptáveis do que outros.

A segunda diferença fundamental, e que também diz respeito à natureza dessa linguagem, pode ser analisada a partir de uma frase de Umberto Eco: “toda narrativa se apóia parasiticamente no conhecimento prévio que o leitor tem da realidade” (Eco: 1994, 91). Já os cineastas – e os roteiristas – precisam fazer grande parte do trabalho do leitor. Lendo, cada leitor cria suas próprias imagens, sem custos de produção e limites de realidade, o cineasta precisa tomar essas decisões. É natural que o leitor se decepcione quando veja as imagens criadas pelo cineasta, já que, muitas vezes, a ordem em que as informações são liberadas na ação filmica e na literatura, são inteiramente diferentes.

O terceiro aspecto técnico a ser considerado é que o cinema como a música, é uma forma de expressão em que o tempo de apreensão das informações é definido pelo autor. Cada um de nós estabelece o seu próprio ritmo de leitura. Mas um filme de 129 minutos é visto por qualquer espectador em 129 minutos.

Além destas três, poderíamos lembrar ainda de muitas outras diferenças. O cinema, ao contrário da literatura, é um evento, um ritual para o qual nos vestimos, saímos de casa e pagamos ingresso, um ritual compartilhado com outros espectadores. O cinema é um trabalho coletivo, ao contrário do texto, quase sempre expressão de um indivíduo. A linguagem cinematográfica, em oposição ao texto, é intuitiva, ninguém precisa ser alfabetizado para entender um filme. Mas é

importante lembrar que o cinema não é só literatura. Ele mistura fotografia, teatro, música, dança, pintura e literatura, criando assim a sua própria linguagem.

Mas é certo que a boa literatura não necessariamente dá bons filmes. A literatura é uma forma de expressão muitíssimo mais complexa que o cinema, não só pelo seu acesso fácil ao inconsciente alheio, mas também porque começou quatro ou cinco mil anos antes.

Não nos parece absurdo afirmar, no entanto, que as relações entre a literatura e o cinema começaram praticamente com a invenção dos irmãos Lumière. Com efeito, a primeira adaptação cinematográfica de uma obra literária foi Fausto de Goethe, em 1896, um ano depois do invento dos Lumière. Por esse motivo, as adaptações cinematográficas de obras literárias podem originar discussões em relação à fidelidade ou a traição literária. Por outro lado, os estudiosos da literatura e os leitores que a defendem, estão convencidos da superioridade da literatura, pois é com frequência que consideram que as adaptações cinematográficas de obras literárias são uma deturpação do original.

Ainda que se trate de um processo literário, quando falamos de argumento, todo o roteiro deve ser totalmente visual, quer dizer, deverá ser rigorosamente descrito mediante cenas exatas e possíveis de serem realizadas. Todo conteúdo abstrato ou psicológico tem de estar “traduzido” em situações concretas.

Aos críticos de cinema interessam principalmente o filme, em detrimento da obra literária. Do ponto de vista da semiótica cinematográfica, as realizações de obras literárias só são consideradas com êxito se funcionarem como filmes, porque souberam prescindir da obra em que se basearam. Por outras palavras, o filme tem que funcionar sem que seja necessário pôr como referência a obra literária.

1.2.4. A Continuidade entre Literatura e Cinema

Como já vimos, existe uma evidente continuidade entre literatura e cinema. Cabe dizer, que o cinema, tal como o conhecemos, foi criado de alguma maneira a imagem e semelhança da literatura. E é lógico que assim o seja, se tivermos em conta que o sistema semiótico lingüístico – do qual a literatura faz parte – desempenha o papel de sistema básico de comunicação desde as origens da civilização. Daí que sua influência é sentida em muitos dos sistemas semióticos verbais não específicos que surgiram depois. De fato. O relato cinematográfico – o relato em imagens – se molda segundo o esquema da narração verbal.

Mas esta influência da palavra, da literatura, está tão enraizada e é tão forte, que já chegou a ser considerada como algo natural pela maior parte dos cineastas. Steven Spielberg, Martin Scorsese, Win Wenders, Jean Luc Godard, Quentin Tarantino, Almodóvar, são um exemplo de realizadores que trabalham a partir de um texto e depois pensam na imagem. O que pode ter impedido, segundo alguns teóricos, o pleno desenvolvimento de uma autêntica linguagem cinematográfica.

Portanto, pode-se dizer que os cineastas não utilizam mais que uma pequena parte das imensas possibilidades que o cinema encerra em si mesmo, deixando numerosas zonas sem explorar, caminhos sem percorrer, e impossibilitando o desenvolvimento de um cinema autônomo e independente da herança literária.

De uma perspectiva histórica – isto é, do ponto de vista da origem e desenvolvimento evolutivo do cinema como forma expressiva -, é evidente que o cinematógrafo está historicamente marcado e condicionado pelas grandes obras literárias. Alguns, inclusive, se reportam até a Antigüidade clássica em busca de supostos elementos pré-cinematográficos nas grandes obras literárias. Se trata das teorias do pré-cinema, que ficou muito em voga em França nos anos 50 e logo se propagaram por outros países europeus. Segundo seus seguidores, a invenção do cinematógrafo viria satisfazer umas necessidades humanas e umas apetências

criadoras anteriores ao surgimento do cinema e das quais alguns textos literários possuem uma marca evidente.

No entanto, sem chegar ao extremo dos pré-cinematografistas, parece evidente que no princípio esteve o teatro, já que, segundo assinalam os historiadores do cinema, um dos elementos característicos do cinema primitivo é o que se costuma chamar de pôr em cena no teatro. Este se colocar em cena se pode comprovar, por exemplo, nas entradas e saídas de campo por parte dos personagens para marcar as cenas, no movimento horizontal dos atores, na apresentação do rosto para a câmara e no fato de saudarem no começo ou no final do filme e inclusive o aparecimento de uma cortina se abrindo ou se fechando. Daí surge o que se chama o Modelo de Representação Primitivo, que se opõe ao Modelo de Representação Institucional, que surgiu com o desenvolvimento do cinema narrativo e representado, fundamentalmente pelo cinema clássico de Hollywood. O Modelo de Representação Primitivo se caracteriza por não possuir todavia uma linguagem filmica específica e por estar muito influenciado pelos maneirismos teatrais; de tal forma que a película se constituía em quadros e cenas, os planos são fixos enquanto a posição e a angulação – posição e angulação que correspondem com as dos espectador privilegiado da platéia -, o ponto de vista está sempre centrado e engloba o cenário completo. O que se faz, então, é gravar uma ação de modo teatral, mas ou menos simplista, mas com mais recursos, já que o filme dispõe de truques.

Mas a presença do teatro no cinema primitivo não se limita em pôr-se em cena de forma teatral. Nos primeiros tempos, o cinema se converteu em uma espécie de “barraca de feira” muito popular, algo assim como o teatro para o pobre ou para o proletariado. Mas a repetição dos temas e da forma de representá-los começou a cansar o público. Daí que alguns pioneiros do cinema europeu e propuseram levar o cinema as classes altas, que até o momento haviam rejeitado o cinema em favor

do teatro. E, como não poderia deixar de ser, será precisamente o teatro o isco empregado para a trair o público culto e abastado.

Com essa finalidade nasce em 1908, em França, a *Société du Film Film d'Art*, uma sociedade produtora criada por um grupo de banqueiros e homens do teatro. Para eles, a crise de argumentos que sofria o cinema devia ser sanada com a incorporação de temas do teatro clássico, através da adaptação massiva de obras dos grandes autores. Também propuseram a incorporação ao cinema dos grandes atores procedentes do teatro, com o intuito de substituir a ausência dos diálogos, exagerava-se na utilização de gestos que não se ouviam. Assim, o intento de alcançar uma certa dignidade dentro do mundo das artes com a finalidade de ganhar audiência entre o público culto que o rejeitava, levou o cinema a caminhar através dos caminhos do teatro no pior sentido possível, pois simplesmente se limitava falsamente o teatro. Enfim, se tratava de registrar uma representação teatral culta, mas sem palavras. E o resultado foi um cinema parado – e o cinema é, por definição, essencialmente movimento -, que logo deixou de interessar ao espectador.

No mesmo período em que a França e outros países europeus se dedicavam a produzir teatro filmado, os Estados Unidos começa a romper com a influência do teatro e com a entrada em cena teatralizada, graças, entre outras coisas, ao desenvolvimento de um gênero genuinamente americano, o chamado *western* ou o cinema do oeste, ou ainda, o “faroeste”. Com este gênero, surge o uso do primeiro plano com valor narrativo, a montagem de ações paralelas – utilizadas, por exemplo, nas perseguições -, assim como a profundidade em campo e o emprego de cenários realistas e naturais em contraste com os decorativos cenários do teatro; também as interpretações dos atores são mais naturais e comedidas. Muitos estudiosos consideram o filme *The Great Train Robbery*, de Ewin S. Porter, rodado em 1903, pioneiro ao utilizar uma linguagem narrativa no cinema, devido a disposição frontal da maioria das cenas.

No entanto, será Griffith que a partir de 1908 substituiu a entrada em cena teatral por uma nova entrada em cena que, em sua opinião, pretendia ser uma imitação da vida real (Brunetta, 1987; Company, 1987). E para isto irá inspirar-se nos romances do século XIX, principalmente nos romances de Dickens. Com efeito, Griffith começa, como já nos referimos, a aplicar ao cinema técnicas e formas de narrar transportadas dos romances do século XIX, fato que, a princípio, provocou a rejeição dos produtores para os quais trabalhava; estes não aceitavam, por exemplo, que em uma película se pudesse passar diretamente do primeiro plano de uma mulher no interior da sua casa para o primeiro plano do seu marido, abandonado em uma ilha deserta. Pensavam que com semelhantes saltos narrativos, o público, não iria entender absolutamente nada. Para tranquilizá-los, Griffith explicou-lhes que Dickens escrevia seus romances dessa maneira, “a única diferencia” – disse -, “es que yo hago novelas en imágenes” (Brunetta, 57).

Desta forma, Griffith romperá, por fim, com os princípios básicos do teatro como espetáculo, princípios que, ao serem aplicados ao cinema, se haviam traduzidos, em uma distância determinada e invariável da câmara em relação a cena, uma visão totalizadora do espaço da ação e uma ausência de mudanças de perspectiva fora das mudanças de plano. Frente a isto, Griffith dividirá, em primeiro lugar, cada seqüência em planos separados e diferentes enquanto à distância em relação a cena e enquanto ao ângulo e perspectiva do enquadre; e depois, converterá a montagem no princípio organizador dos tais planos; esta montagem encaixará, pois, não só em cenas mais ou menos extensas, mas também os detalhes mais pequenos das mesmas, como se fossem as peças de um mosaico colocados em ordem cronológica.

O importante é que, graças a estes novos princípios, Griffith se converte no grande “romancista do cinema” e no autêntico e indiscutível sistematizador de uma nova linguagem. Com ele, assistimos a gestação de uma gramática cinematográfica que já nada tinha que ver com o teatro, mas sim com o romance.

Tudo isto permitiu, em fim, que o cinema se convertesse em uma máquina de contar histórias cada vez maiores e complexas. Paralelamente, como já foi dito, a grande narrativa do século XX abandonará essa função, para deixar-se contaminar por outros gêneros e introduzir novos elementos dentro do romance.

No ensaio *Dickens, Griffith e Nós*, Eisenstein, em estudo minucioso, procura demonstrar quanto a estética nascente do cinema americano ficou a dever ao escritor inglês, cujos romances foram tomados por Griffith como forte referencial para a elaboração de seus filmes. Para o cineasta russo,

Dickens pode ter dado, e deu realmente, à cinematografia muito mais do que a idéia da montagem da ação paralela (...). Os personagens de Dickens são elaborados com meios tão plásticos e levemente exagerados como o são na tela os heróis de hoje (Eisenstein: 1990, 180-181).

De início fortemente atrelada à literatura e a outras formas de expressão consagradas, a linguagem cinematográfica, ao longo deste século, conquistou autonomia e especificidade a ponto de se tornar, em nossos dias, um expressivo referencial no comércio semiótico que vem se intensificando entre as artes. Dele se aproximou com resultados surpreendentes a própria narrativa romanesca que, a partir do século XVIII, tem-se mostrada aberta a contínuas transformações temáticas e estilísticas.

O folhetim romântico, expressão fiel do imaginário maniqueísta burguês — a partir de enredos fantasiosos, que ao final puniam os maus e premiavam o herói e a mocinha bem comportada com um casamento eternamente feliz — cativou um público leitor suficientemente expressivo para promover a cristalização do gênero.

A saturação dessa fórmula, entretanto, cederá lugar, no final do século XIX, ao romance realista, que substitui a figura do herói romântico pela do homem comum, sujeito aos embates da sociedade em que se encontra inserido. Essencialmente mimética, a narrativa realista volta-se para a retratação psicológica dos personagens e a análise do contexto social que os abriga,

encontrando, no caráter historiográfico da obra de Balzac, um dos seus momentos exponenciais.

Ao romper com o enredo sistematicamente ordenado, com a relação de causa e efeito entre os fatos e ao tomar o tempo e o espaço enquanto dimensões subjetivas, o romance moderno instituiu o processo de esfacelamento de alguns dos cânones mais sagrados à narrativa romanesca produzida até então. A busca obsessiva de adequação da linguagem inaugura no romance moderno uma postura auto-analítica, de investigação de sua própria estrutura, que redundará em significativas transformações no âmbito da forma: mais que um problema de diegese, o romance torna-se uma questão de linguagem.

O romance simbolista do final do século XIX centra-se prioritariamente no processo de construção da obra, através do trabalho de elaboração da linguagem. Rompendo com a representação mimética, ele se torna um forte precursor do romance contemporâneo, que reflete o desconcerto entre o indivíduo e a sociedade e expõe a ruptura essencial entre estes dois elementos, ressaltando, sobretudo, a desarticulação que marca e reduz o homem na história (...) O gênero privilegia agora a representação do mundo dilacerado e fragmentado pela complexidade social do século XX, o que, inquestionavelmente, exigirá a adoção de novas técnicas e de novas habilidades expressionais.

Nas novas possibilidades oferecidas pelo discurso cinematográfico, a narrativa romanesca tem buscado com sucesso elementos para uma adequada expressão dos anseios do homem contemporâneo, mergulhado, cotidianamente, em um oceano de imagens que a técnica onipresente lhe impõe aos sentidos.

Distintamente da literatura, na qual tradicionalmente existem diferentes gêneros formais, o cinema se separou muito rapidamente da narrativa, até ao ponto de que, quando se fala em gêneros cinematográficos, se trata, em geral, dos diferentes gêneros temáticos-estilísticos existentes dentro do cinema narrativo de ficção

(deixaremos de lado o cinema documental, que, em muitos casos, também é, cinema narrativo). Apenas na época do cinema primitivo e especialmente na época do cinema vanguardista, pode falar-se da existência do reconhecimento do cinema poético; posteriormente, somente encontraremos exceções muito pontuais e, em geral, marginais, dentro do que se costuma chamar cinema experimental. De fato, nessa época, e, sobretudo, no surrealismo, o cinema foi considerado uma nova forma de poesia visual, com as suas insólitas metáforas e seus ritmos cinéticos. Além do mais, neste período, o fenômeno da poesia transcende a clássica visão entre as artes. Daí que o cinema possa ser “instrumento da poesia”, como dizia Luis Buñuel, e ao mesmo tempo um estímulo e um modelo para a própria poesia escrita.

1.2.5. O Peso da Escrita

Pensamos ser consensual que os cineastas, desde cedo, viram na literatura um relicário de temas e de estruturas narrativas que poderiam constituir fontes futuras. Na aurora da sétima arte, David D. Griffith, como veremos mais a frente, não hesitou em reconhecer que conhecera em Charles Dickens modelos narrativos, técnicas, uma concepção de ritmo e suspense, articulando duas ações simultâneas e paralelas.

Quer abordemos o domínio semiótico, na linha de Christian Metz, Yuri Lotman ou Seymour Chatman, quer abordemos as vertentes estética ou histórica, na linha de Sergei Eisenstein, André Bazin ou Jean Mitry, o cinema não deixa nunca de estabelecer relações com a literatura. Na verdade, como defende Carlos Reis:

É pois, tecnicamente ajustado postular o cinema como linguagem que no fílmico se articula e fala em linguagem cinematográfica em termos homólogos àqueles em que se fala em linguagem literária (Reis: 1997, 56).

Assim, a proximidade de narração entre literatura e o cinema é, deste modo, uma realidade comprovável, como evidencia Vítor Manuel Aguiar e Silva:

O texto fílmico narra freqüentemente uma história, uma seqüência de eventos ocorridos a determinadas personagens num determinado espaço e num determinado tempo, e por isso mesmo é tão freqüente e congenial a sua relação intersemiótica com textos literários nos quais também se narra ou se representa uma história (Silva: 1990, 178).

Em termos históricos, Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie e Marc Vernet defendem que a aproximação entre o cinema e a narração se deve a três fatores: a imagem móvel figurativa, a imagem em movimento e a busca de uma legitimidade (Aumont, Bergala, Marie e Vernet: 2002). Eles reconhecem que, "Por definição, o narrativo é extra-cinematográfico, pois se refere tanto ao teatro, ao romance, quanto à conversa cotidiana: os sistemas de narração foram elaborados fora do cinema" (Ibidem, 96).

O simples fato de mostrar, de representar um objeto de maneira a possibilitar o seu reconhecimento é um ato de ostentação que traz a intenção de se dizer algo a seu respeito. Além do mais, qualquer objeto é um discurso em si, uma vez que, mesmo antes de sua reprodução, já veicula para a sociedade uma série de valores. "Deste modo, qualquer figuração, qualquer representação chama a narração, mesmo embrionária, pelo peso do sistema social ao qual o representado pertence e por sua ostentação" (Ibidem, 90).

Por outro lado, a imagem em movimento está em constante transformação e ao mostrar a passagem de um estado da coisa representada para outro, exige tempo, como ocorre, aliás, a qualquer história, que, na realidade, corresponde ao encaminhamento de um estado inicial a um estado terminal, esquematizando-se através de uma série de transformações.

Assim é que o próprio cinema puro ou experimental conserva sempre algo de narrativo e "para que um filme seja plenamente não narrativo, seria preciso que ele fosse não representativo, isto é, que não se possa perceber relações de tempo,

de sucessão, de causa ou de consequência entre os planos ou os elementos" (Ibidem, 93).

A terceira razão que levaria o cinema a empenhar-se em desenvolver suas capacidades de narração estaria apoiada, segundo os autores, na preocupação em ser reconhecido como arte. Superar a condição de 'espetáculo vil', de 'atração de feira', "exigia que o cinema se colocasse sob os auspícios das 'artes nobres' que eram, na passagem do século XIX para o século XX, o teatro e o romance" (Ibidem, 91).

Para os autores, o grande interesse que atualmente se verifica no estudo do caráter narrativo do cinema "reside, em primeiro lugar, no fato de que ele, ainda hoje, é predominante e que por meio dele é possível captar o essencial da instituição cinematográfica, seu lugar, suas funções e seus efeitos, para situá-los dentro da história do cinema, das artes e até simplesmente da história" (Ibidem, 97), acrescentando que, no entanto, já é "possível estabelecer um modelo próprio ao narrativo cinematográfico, diferente, segundo certos aspectos, de um narrativo teatral ou romanesco" (Ibidem, 96).

A narração estabeleceu-se como uma característica que unia literatura e cinema, distintos sistemas semióticos. Como postula Aguiar e Silva:

Todo o texto narrativo, independentemente do(s) sistema(s) semiótico(s) que possibilita(m) a sua estruturação, se especifica por nele existir uma instância enunciativa que relata eventos reais ou fictícios que se sucedem no tempo – ao representar eventos, que constituem a passagem de um estado a outro estado, o texto narrativo representa também necessariamente estados -, originados ou sofridos por agentes antropomórficos ou não, individuais ou colectivos, e situados no espaço do mundo empírico ou de um mundo possível (Silva: 1988, 597-598).

Por último, convém recordar que na origem de quase todo filme existe um texto escrito chamado roteiro, que em um determinado momento do processo se denomina, além do mais, roteiro literário, para distingui-lo do roteiro técnico. Nesse roteiro, não só estão os diálogos, como a descrição de algumas ações, de

alguns personagens e de alguns cenários, como também estão presentes determinadas estruturas narrativas e uma maneira de narrar definida. Isto quer dizer que, no geral, um filme terá que ser escrito antes de ser filmado. E esta é uma das razões porque na maior parte do cinema clássico ou de tradição clássica, o principal é o modo como se conta uma história, de forma clara e fluída, do que o aspecto puramente plástico ou visual do filme. Não é de se estranhar, portanto, que a este respeito, haja quem diga, da existência de um cinema de roteiristas ou de escritores (ou inclusive de escritores metidos a roteiristas ou de roteiristas com pretensões a serem escritores).

O cinema sempre aprendeu com a literatura, não só filmando suas histórias mas também reproduzindo seus procedimentos narrativos. Usando o livro de Erich Auerbach, *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*, como referência, podemos resumir seus conceitos e encontrar os modos de representação da realidade na literatura que o cinema tomou de empréstimo, assim:

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 Giotto) a corporalidade do personagem e o poder da tragédia.
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 aprendeu 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 a idéia de que realismo tem hora (Auerbach: 1992).

Se é verdade que os procedimentos narrativos literários são utilizados de empréstimo na linguagem cinematográfica, também não podemos negar que a

linguagem cinematográfica, neste século de existência, teve uma enorme contribuição ao acervo do conhecimento humano. Não é preciso lembrar de como o cinema contribuiu para compartilhar as diferentes visões do mundo, de diferentes épocas e países. Portanto, cabe ao roteirista/adaptador agregar os elementos não inerentes a literatura, como a música, cor, luz, movimentos e enquadramentos de câmara, ao filme, de modo a ser fiel – ou não - ao espírito do texto.

CAPÍTULO 2

A Pintura Descritiva de Johannes Vermeer

“ Asi como el amarillo siempre implica luz,
cabe decir que el azul siempre comport
oscuridad. Ese color causa en la vista
una impresión singular, indescriptible.
Es, como color, una enérgia, pero pertenece
al lado negativo, y en su pureza suprema
es, por así decirlo, una negación estimulante.
Su efecto es una mezcla de excitación
y de serenidade.”
Goethe, *Teoria de los Colores*

2.1. A Vida de Vermeer

Muito embora nunca tenha sido realmente esquecido ou subestimado, Johannes Vermeer é um nome relativamente recente visto que o seu “redescobrimento” data de meados do século XIX. Nesta época, o seu reconhecimento aumenta consideravelmente, ao mesmo tempo que se criam as premissas de um destaque científico da sua obra e se publicam escritos relacionados com ela. Ainda que um escasso número de informações a respeito de Vermeer tenha chegado até os nossos dias, apesar disto, nos últimos anos, os historiadores tem conseguido reunir uma série de dados sobre a sua vida e sua carreira artística, utilizando para isso os arquivos de documentos existentes em conjunto com o conhecimento da vida social e artística da Holanda do século XVII, como também a análise dos trinta e cinco quadros deixados por Vermeer. Os créditos devem-se, primeiramente, a P.T.A. Swillens por ter, em 1952, traçado as primeiras linhas à cerca da vida de Vermeer em *Johannes Vermeer. Painter of Delft: 1632-1675*. No entanto, o grande progresso foi feito em anos recentes, graça ao estudo minucioso do economista John Michael Montias, no seu livro, *Vermeer and His Millieu: A Web Social History*, que pacientemente organizou de uma forma coerente testemunhos

legais, testamentos, escrituras, penhoras, inventários, notas promissórias e outros documentos oficiais. Estes documentos remontam duas gerações anteriores ao avô materno de Vermeer e continuam durante todo o século XVII, mesmo após a morte do pintor. Sua pesquisa rigorosa e detalhada, reproduz um retrato da sociedade em que Vermeer vivia, bem como contribuiu para um profundo conhecimento do homem e da sua arte.

2.1.1. Infância

Sabe-se muito pouco a respeito da vida de Vermeer. Da infância e da juventude do pintor nada se sabe. Se deduz pelas atividades exercidas pelo seu pai que o menino deve ter crescido no meio de pequenos comerciantes. Vermeer foi baptizado em 31 de Outubro de 1632 na Nieuwe Kerk em Delft e presume-se que era protestante. Seu pai, Reynier Janz Vos (no período final da sua vida seu sobrenome mudou para Vermeer, entretanto não se sabe o porque) era um estalajadeiro e membro da Guilda de São Lucas. Ele também comprava e vendia quadros. No entanto, não se sabe ao certo qual destas atividades era a real profissão exercida por Janz Vos. Algum tempo após o seu casamento, Janz Vos descreve-se como “caffawercher” (tecelão de lã). “Caffa” era uma espécie de um fino cetim que era frequentemente usado para confeccionar roupas, cortinas e coberturas para o mobiliário. Alguns estudiosos tem especulado que a predileção de Vermeer por este material, usado com frequência em suas pinturas, faz parte das suas recordações de infância. Montias declara:

If, as I believe, Vermeer created patterns of his own in some of the rugs, tapestries, and leather wall coverings that he depicted both the impulse and the skill may perhaps be traced to his father’s craft (Montias: 1989, 172).

Também nos parece lógico que os quadros negociados por seu pai tenham despertado no jovem Vermeer o seu interesse pela pintura.

Vermeer era o segundo filho de Janz Vos e de sua mulher Digna Baltens; tinha uma irmã doze anos mais velha do que ele. Os antecedentes de Vermeer poderiam ser descritos hoje como pertencentes a classe média baixa. Seus avôs eram analfabetos, bem como sua mãe. Vermeer passou sua infância em uma estalagem que seu pai havia comprado para melhorar suas condições econômicas, pois Janz Vos era um homem trabalhador que viveu e investiu cautelosamente. Mechelen era como a estalagem se chamava, ficava localizada no Marketplace, no centro da cidade. Julgando pelas gravuras dessa contemporânea, ela deveria ser grande, grande o bastante para acomodar os hóspedes, um espaço para o negócio de arte do pai de Vermeer, uma tecelagem e um espaço suficientemente amplo para acomodar a família.

2.1.2. Membro da Guilda de São Lucas

A formação artística de Vermeer é ainda hoje muito incerta, no entanto, o primeiro elemento que deve ter desempenhado um papel destacado foi o seu ambiente familiar. As atividades pelo seu pai como tecelão, cujo ofício requeria qualidades de precisão e habilidade, bem como um sentido estético e, o relacionamento com artistas e negociantes de arte, pode ter tido influência em Vermeer.

Como qualquer outro pintor holandês do seu tempo, era necessário estar sujeito a seis anos de aprendizagem com um mestre pintor que já fizesse parte da Guilda de São Lucas, uma corporação que agrupava os artistas, artesãos e negociantes de arte. O jovem aprendiz era instruído minuciosamente do seu ofício, até ser admitido na Guilda, quando passava a ter permissão de assinar e vender suas próprias obras de arte ao lado dos seus mestres, agora companheiros de ofício. Contra o que era costume na época, Vermeer não é mencionado como pintor de Delft durante a sua aprendizagem e faz sentido questionarmos sobre a identidade do seu mestre ou mestres.

Recentemente, alguns estudiosos como Lisa Vergara, passaram a acreditar que Vermeer pode ter deixado Delft para estudar, talvez indo para Amesterdão ou Utreque. Segundo Vergara:

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 admittes 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 Delft (Vergara: 2001, 56).

Por muitos anos, no entanto, acreditou-se que o mestre de Vermeer poderia ter sido Leonaert Bramer (1596-1674) de Delft. Documentos comprovam que Bramer tinha uma relação de amizade com a família de Vermeer. Entretanto, o curioso estilo italiano de Bramer era tão diferente dos primeiros trabalhos e também dos subsequentes de Vermeer, que parece pouco provável a influência artística do mestre mais velho. No entanto, era costume que os discípulos sós seguissem o seu próprio caminho após o término da aprendizagem e muitos mestres holandeses tiveram aprendizes cuja obra se diferenciava da sua. Bramer executa pintura de gênero, cujos motivos são de inspiração bíblica, alegórica ou mitológica. Seu estilo, um tanto teatral, era vivo e jogava com iluminações contrastantes. Se Vermeer foi ou não seu discípulo, não podemos precisar, mas a proximidade constatada entre os dois homens foi benéfica para o jovem pintor holandês.

Outro grande vulto artístico de Delft dessa época, foi Carol Fabritius. As suas investigações sobre perspectiva, sobre o tratamento da luz e a solidez das suas composições podem ter influenciado Vermeer, porém não se pode afirmar que tenha existido uma relação de mestre e discípulo entre os dois artistas. Vermeer possuía três obras de Fabritius no momento da sua morte e um obituário descreve o pintor de Delft como o seu sucessor: “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: 2004, 13).

Todavia e sem que existam provas contundentes, as investigações mais avançadas reconhecem, com base numa análise científica, que as primeiras obras de Vermeer são influenciadas pelo caravaggismo internacional, provavelmente pela via de Utreque, já que o jovem artista conserva desta escola o sentido de cor, uma certa monumentalidade da figura humana e um desenvolvimento espacial mediante sombras e meios-tons.

Foi admitido na Guilda de São Lucas a 29 de Dezembro de 1653. O registro do livro de contas da Guilda demonstra que o jovem Vermeer “*had paid towards his entrance fee 1 guilder, 10 stivers, balance 4 guilders, 90 stivers*” (Vergara, 56) e, somente em 24 de Julho de 1665 ele completou o pagamento. No momento do seu ingresso, Vermeer não foi capaz de pagar na sua totalidade a quantia exigida e isto vem confirmar as circunstâncias precária das suas economias. No entanto, seu nome consta do registro da Guilda ao lado de outros grandes mestres da pintura como Carel Fabritius e Pieter de Hooch.

2.1.3. Casamento

Vermeer casou-se com Catharina Bolnes em 20 de Abril de 1653. Bolnes descendia de uma família rica de notáveis de Gouda. Ela era católica e Vermeer protestante, a religião dominante. Maria Thins, mãe de Catharina, inicialmente se opôs ao casamento, não se sabe ao certo se pelo fato do pai de Vermeer encontrar-se em uma situação financeira bastante difícil ou pela razão dos dois terem educações religiosas diferentes. Hoje um certo número de estudiosos defendem que em consequência do casamento, Vermeer converteu-se ao catolicismo ou, pelo menos, tomou parte ativa ao criar os filhos na religião da sua mulher. Segundo Vergara:

Vermeer’s marriage, outside the family’s religion and social class, was exceptional. It entailed a move from the lower, artson class of his 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 city (*Ibidem*).

A princípio, o jovem casal vai viver para a estalagem que pertencia ao pai de Vermeer, Mechelen, posteriormente mudaram-se para a casa de Thins, em Oude Langendijk, conhecido por o Bairro dos Papistas, próximo da missão jesuíta. De qualquer modo, assume-se que o casamento, abençoado com o nascimento de quinze filhos, sendo que quatro deles morreram ainda muito novos, era uma união feliz, pelo menos até ao colapso financeiro nos últimos anos de Vermeer. Após a morte do marido, Bolnes não poupou esforços para salvar os seus quadros das mãos dos credores que os reclamavam como forma de pagar as dívidas acumuladas nos últimos anos de vida do mestre holandês. Ela deveria apreciar profundamente as obras de seu marido, pois, duma maneira geral, acredita-se que Bolnes pousou para mais do que um dos quadros.

No entanto, existe um considerável desacordo entre os estudiosos no que diz respeito ao zelo de Vermeer pela sua fé adoptiva. Arthur Wheelock (Wheelock, Jr.: 1997, 16) argumenta que o desenvolvimento artístico do mestre holandês teria sido influenciado pela sua conversão ao catolicismo. A seguir ao seu casamento, Vermeer parece ter se distanciado dos seus familiares, um fato que pode ser observado na sua aparente incapacidade de dar aos seus filhos o nome da sua mãe e de seu pai, uma prática comum naquele tempo. Vermeer e Bolnes batizaram sua primeira filha de Maria, em homenagem a Maria Thins, sogra de Vermeer e, a um dos seus filhos homens, o nome de Ignatius, segundo o santo padroeiro da Ordem Jesuíta.

2.1.4. Primeiros Trabalhos

Os primeiros quatro trabalhos de Vermeer que são considerados autênticos³¹, revelam um jovem pintor atraído pelos problemas da religião, da mitologia e o

³¹ O quadro *St. Praxedis*, tem gerado muita controvérsia à mais de vinte anos como uma possível obra de Vermeer. No entanto, recentemente, um consenso entre a maioria dos investigadores tem surgido contra a inclusão deste trabalho como um Vermeer genuíno.

gênero da pintura da escola de Utreque, uma escola influenciada por Caravaggio. Thina possuía uma coleção considerável de quadros, alguns de Utreque, e ela seguramente colocou-os a disposição dos seu jovem genro, pois Vermeer utilizou-se destes quadros como chaves interpretativas dos seus próprios quadros, um exemplo é *The Procuress*, de Dirck van Baburen. Além do que, tinha ela um parentesco distante com o notável pintor Abrahan Bloemart de Utreque. De qualquer maneira, Thina deve ter contribuído, pelo menos indiretamente, no desenvolvimento artístico de Vermeer, o apoio econômico constante, permitiu que o mestre holandês pintasse ao seu ritmo, em média dois quadros por ano.

Após as primeiras pinturas históricas e de gênero, o universo pictórico de Vermeer teve uma rápida evolução e decisiva viragem. Ele adotou à sua maneira as cenas que fazem parte do quotidiano da classe média alta que artistas como Gerard Terborch, Nicolas Maes e, Piter de Hooch já haviam começado a desenvolver com sucesso. Montias afirma:

His approach was however fundamentally different. The figures in his paintings take on a timeless presense that imparts to them an extraordinary dignity and moral gravity comparable to that seem in history painting (Montias, 172).

2.1.5. Maturidade

Vermeer, who begun to produce his genre paintings in the late 1650s, could not have embarked upon a career in this speciality at a more auspicious moment. The Dutch economy virtually exploded with the cessation of hostilities with Spain in 1648; indeed, the nation's economy would reach its apogees within a few short years after that event (Franits: 2001, 02).

Se o impulso inicial de Vermeer em ser um pintor histórico foi estimulado pela sua instrução artística, ou pela sua conversão ao catolicismo, a esperança de realizar quadros de real prestígio ou receber pedidos oficiais, fez com que ele rapidamente mudasse a sua maneira e estilo de pintar, poucos anos depois de se tornar uma mestre na Guilda.

Embora muito pouco se saiba sobre o seu relacionamento com outros pintores que poderiam ter influenciado a sua trajetória temática e estilística, Vermeer aparentemente conheceu Gerard ter Boch II, com quem co-assinou um documento em 1653.

Os anos da maturidade pictórica de Vermeer correspondem aos anos de relativa segurança financeira. Sua sogra contribuiu substancialmente para o bem estar econômico da família da filha e nesse meio tempo, Vermeer teve a proteção de um importante cidadão de Delft, Pieter van Ruijven, que talvez tenha adquirido metade das obras produzidas pelo artista. A independência financeira que Vermeer gozava, que era precária e parcial, deu-lhe uma oportunidade de seguir sua própria inclinação artística enquanto muitos dos seus companheiros, membros da Guilda, tinham que, ou adaptar sua arte conforme a demanda do mercado, ou deixar Delft, partindo para Amesterdão ou Haia. Assim, ele podia pintar menos quadros do que por certo pintaria se tivesse que sustentar a sua família exclusivamente com a sua arte, segundo Montias:

With the exception of the others artists in the guild with whom he had to maintain professional ties, there is little evidence to show that Vermeer entertained close contacts beyond the relatively segregated Papist's Corner, where he lived, condemned as a consequence of his Catholic marriage (and probable conversion to Catholicism) to second-class citizenship in a Protestant dominated city. In the entire of Vermeer's maturity, no document directly linking him with his close enough to the van Ruijven family to be given a conditional bequest of five hundred guilders in the will of Pieter Claesz's wife, Maria de Knuijt, in 1665 (Montias, 172).

2.1.6. Fama

Para além dos 35 quadros que chegaram até aos nossos dias, poucos são os documentos sobre a arte de Vermeer. Quando o nobre francês Balthasar de Monconys visitou o estúdio de Vermeer, este não foi capaz, ou não estava disposto, em mostrar um único trabalho. Foi na casa do padeiro Hendrick van

Buyten (um proeminente cidadão de Delft e provavelmente admirador das pinturas de Vermeer) que De Monconys viu um quadro com uma única figura que ele considerou demasiado caro. O preço (600 florins) pago pelo padeiro, comprova que os quadros de Vermeer eram, de fato, consideravelmente mais caros em comparação com o dos seus contemporâneos. Porém a fama de Vermeer não se propagou para fora de Delft. A explicação mais provável é que os seus quadros estavam nas mãos de uns poucos colecionadores seletos, que apreciavam particularmente o seu trabalho, para além, do mestre de Delft não pintar para o grande público.

Pieter van Bechhout, um jovem próspero e conhecedor de arte, visitou em 1669 Vermeer por duas vezes e na segunda visita viu “*some examples of his art, the most curious aspect consists in perspective*” (*Ibidem*). Vermeer foi novamente eleito o presidente da Guiada de São Lucas em 1671-72 (já havia sido eleito presidente em 1662 e no ano seguinte nomeado decano). Neste período foi chamado a haia para analisar a autenticidade de vários quadros venezianos e romanos, que tinham sido vendidos como trabalhos de importantes mestres italianos. Vermeer, juntamente com seu concidadão Hans Jordaens, rejeitou os quadros como sendo “cópias más e sem valor”. Neste sentido, podemos dizer que Vermeer gozava de um certo êxito e reconhecimento entre seus contemporâneos.

2.1.7. Declínio e Morte

Como outros pintores em Delft, Vermeer foi vítima da grave crise econômica que se seguiu após a invasão francesa em 1672. Neste período, é certo que tenha hipotecado a estalagem que fora do seu pai, Mechelen, por seis anos, para além de ter contraído dívidas e obtido empréstimos. Em 1675, foi a Amesterdão para obter um empréstimo de 1000 florins. Daí em diante, o mestre de Delft não conseguiu vender mais nenhum quadro, como também não mais os pintou. Ao mesmo tempo, as tropas francesas avançavam rapidamente e os diques foram abertos

como última defesa contra o exército francês. Esse ano desastroso ficou conhecido como *rampjaar*.

Vermeer provavelmente deve ter pintado muito pouco nos seus últimos anos. Sua morte, em 1675, com a idade de 43 anos, foi descrita por sua mulher:

... as a result and owing to the great burden of his children, having no means of his own, he had lapsed into such decay and decadence, which he had so taken to heart that, as if he had fallen into a frenzy, in a day or day and half gone from being healthy to being dead (*Ibidem*,212).

Vermeer foi enterrado na Oude Kerk em 15 de Dezembro de 1675: “Jan Vermeer, artist of the Oude Langendigk, in the Oude Kerk”. A viúva ficou com poucos recursos para cuidar dos seus filhos e uma enorme dívida.

O mestre holandês deixou onze filhos, sendo que oito deles ainda viviam em casa. Bolnes teve que apelar ao Supremo Tribunal em Haia, renunciando a todos os seus direitos sucessórios, cedendo-os aos credores. Antonie van Leeuwenhoek, aparentemente amigo de Vermeer e já conhecido internacionalmente pelas suas invenções e descobertas com o microscópio, (esteve em estreito contato com a Royal Society, em Londres) foi nomeado executor testamentário.

Catharina Bolnes só foi capaz de sobreviver devido a ajuda de sua mãe Maria Thins. Numa petição feita aos seus credores após a morte prematura do marido, comentou:

... during the long and ruinous war with France not only had been unable to sell any of his art but also, to his great detriment, was left sitting with the painting of other masters that he was dealing in (*Ibidem*).

Uma interpretação bastante plausível para esta história é que Vermeer, impotente diante da sua incapacidade para ganhar dinheiro e sustentar sua grande família, para além de liquidar suas dívidas, foi acometido de uma súbita doença ou teve um ataque cardíaco, o que o vitimou em um dia ou dois.

If Vermeer's children and grandchildren slipped into oblivion soon after his death, the reputation of his art remained strong among discerning collectors. Two collectors of major importance, the baker Hendrich van Buyten and Jacob Abrahamz Dissius, kept their Vermeer paintings until the day they died. When important pictures by Vermeer were sold, as in Amsterdam in 1696 and 1699, they brought high prices (*Ibidem*, 172).

2.2. Vermeer: O Homem

Tudo o que relaciona-se com a maneira de ser de Vermeer é puramente hipotético. De igual modo, um presumível auto-retrato ao fundo *The Procuress* não pode ser sustentado por nenhuma evidência objetiva. Se desejarmos de algum modo imaginar o homem que Vermeer foi, pode-se unicamente contar com a interpretação dos seus 35 quadros que é, na melhor das hipóteses, um método extremamente subjetivo.

Para ensombrar ainda mais a sua biografia, Vermeer não parece ter tido discípulos e não teve seguidores até o século XVIII. O número e a datas das suas obras são objeto de controvérsias, apenas três quadros podem ser datados e autenticados com precisão: *The Procuress* (1656), *The Astronomer* (1668) e *The Geographer* (1668-69). O mestre holandês não escreveu, ou, se o fez, nada chegou até nós. Nenhuma gravura, nenhum desenho. O silêncio das suas pinturas parece também estar presente na sua vida. Lawrence Gowing e Edward Snow, em cujas análises exaustivas dos quadros de Vermeer, predominam o ponto de vista intuitivo, propõem um profundo conhecimento da natureza artística de Vermeer. Não pode ser coincidência que em ambas as pesquisas, os autores tenham chegado a conclusões similares em relação ao processo criativo de Vermeer e por esse motivo, indiretamente, ao peculiar caráter psicológico do mestre holandês. Gowing afirma:

The detachment to which he slings as if self-preservation, the tiny body of his work and the closed hermetic perfection of the system it presents are so many

signs that the painter is facing an issue of some personal difficulty. <...> His style developed under an unremitting internal pressure (Gowing: 1997, 28).

Snow também adverte a forte contradição emocional mais ou menos oculta, que especialmente nas suas primeiras obras, identifica o mestre holandês como “negative male conscious” e “sexual inhibition” (Snow: 1994,81). Portanto, a beleza, a estabilidade e a ordem que marcam artisticamente a obra de Vermeer pode ter sido uma compensação por alguma grave deficiência pessoal.

2.2.1. A Escola de Delft

O porquê um local ao invés de outro dá a conhecer uma nova e significativa forma de pintura num exato momento, é um dos mistérios da arte. Delft era no tempo de Vermeer uma pequena cidade conhecida por suas cervejarias, porcelanas e tapeçarias. No entanto, sua economia estava em declínio em comparação a Amsterdão e Roterdão, num breve espaço de tempo de duas décadas, deu a conhecer, um dos mais significativos artistas de todos os tempos, Jan Vermeer, juntamente com um grupo de artistas menores mas inovadores. Este grupo de artistas que de alguma maneira estavam ligados entre si foi denominada “A Escola de Delft”. Poucos destes artistas nasceram em Delft, alguns se encontravam de passagem ou então, instalaram-se na cidade. O fato deles terem influenciado a pintura em dos outros parece-nos óbvio num primeiro momento, no entanto, como poucos quadros de Vermeer, são datados, é extremamente difícil determinar se ele foi mais inovador que a maioria ou se foi buscar inspiração e reelaborou idéias dos outros dentro da mesma escola. O que sabemos é que ele sozinho foi capaz de transformar o traço que caracterizava a escola ao criar um pequeno número de obras-primas excepcionais que elevou suas pinturas ao nível dos dois grandes gênios da pintura holandesa: Rembradt e Hals.

Embora Delft não possuísse uma economia próspera que pudesse sustentar uma grande clientela poderia ser serena e calma o bastante para atrair os artistas. As donas de casa de Delft eram conhecidas por serem “fanáticas pela limpeza” enquanto a própria cidade era considerada “não apenas o lugar mais limpo da Holanda, mas, também, se assumia, como a mais limpa do mundo”. Esta sensação de limpeza e ordem é a marca de contraste da Escola de Delft.

Até 1650 um determinado número de investigações já tinha dado os seus frutos, como: um interesse crescente por uma representação fiel dos interiores, progressos no campo da perspectiva apoiadas por novas concepções de enquadramento, uma preocupação constante quanto ao mais pequeno pormenor de execução, um interesse por motivos familiares representados com vida e naturalidade, uma nova simplificação das composições feitas com maior equilíbrio. Neste período o gênero de pintura que retratava tabernas, jogos, casas de família caóticas e brigas de camponeses, eram bastante populares. A Escola de Delft, em vez disso, vai preferir representar um mundo completamente diferente, renovando temas com sensibilidade, marcado por novas tendências estilísticas, como por exemplo, respeitáveis casas de família da alta burguesia, com mulheres elegantemente vestidas e cavalheiros dedicando-se a atividades refinadas, tais como escrever cartas e tocar um instrumento. A pintura de interiores será um desses campos.

Os artistas exploravam várias nuances psicológicas através das suas obras usando a alegoria. Por exemplo, escrever cartas, em particular, tinha se tornado um tema popular entre os artistas em uma sociedade que se orgulhava de uma relativa boa educação. Isso se tinha tornado mais importante devido a cultura mercantilista holandesa onde muitas mulheres e maridos estavam separados por grandes distâncias, por longos períodos de tempo. Nos quadros *The Love Letter*, de Vermeer e *Woman Reading a Letter*, de Gabriel Metsu, ambos têm pendurado na parede um quadro que representa um navio em águas agitadas, uma alusão aos

perigos das paixões, dessa maneira a carta que será entregue a dama elegantemente vestida é interpretada como uma carta de amor. A semelhança entre as vestes das figuras, o modo como a luz prateada do dia incide e a composição geométrica, demonstra que Metsu e Vermeer provavelmente seguem com grande atenção os desenvolvimentos artísticos de outros pintores.

A relação amorosa está entre os mais interessante temas desenvolvidos pela Escola de Delft. Até então, o amor entre homem e mulher apenas era aceito através de representações bíblicas ou históricas com um inevitável caráter moral, ético ou religioso. Como alternativa, os artistas de Delft, passaram a representar elegantes casais da burguesia, discretamente engajados a tocar um instrumento, já que este era associado com o amor e a paixão. A espineta, também conhecida como virginal, a tapeçaria oriental, o ladrilho preto e branco e o tampo de ébano são encontrados em muitas pinturas deste período.

Embora Gerard Terborch não possa ser considerado um membro direto da Escola de Delft, apesar disso, ele exerceu uma forte influência. Recentemente foi descoberto documentos históricos que prova que Terborch teve um breve contato com Vermeer em Delft logo após o casamento deste. Terborch converteu-se no grande reformador do gênero, sendo um dos primeiros a especializar-se em requintadas cenas domésticas, explorando nuances sutis. Deste modo, independentemente das suas grandes qualidades, estender-se-á muito mais no sentido do refinamento, até mesmo virtuosismo, do que propriamente da profundidade. Frequentemente, as suas obras são comparadas com as de Vermeer, por causa das suas analogias temáticas e psicológicas.

Esta geração de pintores unifica os elementos constitutivos da imagem (disposição das figuras no espaço, desenho, distribuição de luz) em vez de considerá-los de maneira isolada. As obras ganham assim em naturalidade e em força. A. Blankert (Blankert: 1995, 31-42) assinala que esta fase chamada “clássica” já havia sido

alcançada com toda as suas prerrogativas quando Vermeer se virou para telas especificamente holandesas. Recorda-se que segundo a Academia Real de Pintura e Escultura de Paris, a pintura histórica ocupava a posição cimeira e não a pintura de gênero. Este tipo de pintura passa a ficar maioritário por volta de 1650, ao mesmo nível da representação de interiores elegantes.

2.2.2. Clientes e Patronos

Segundo a pesquisa pioneira de Montias, um número pequeno de pessoas adquiriram quadros de Vermeer durante a sua vida ou logo depois da sua morte e uma destas pessoas, foi o próprio colecionador chamado Pieter Claez van Ruijven, que pode ter sido um cliente significativo, protegendo Vermeer e sua família durante sua vida, das vicissitudes da economia nacional.

Depois de analisar os dados de Montias e outros estudiosos, descobriu-se dois fatos que tornaram-se evidentes. Primeiro, os quadros de Vermeer vendiam-se a preços relativamente elevados quando comparado com muitos dos seus contemporâneos. Um quadro de Vermeer tinha o mesmo valor de mercado que uma obra de Gerard Dou (1613-1635), a quem o Rei Carlos II de Inglaterra tinha convidado para fazer parte da sua corte. Dou era um dos famosos estudantes de Rembrandt, e conhecido por suas obras terem atingido altos preços durante toda a sua carreira.

Aparentemente, Vermeer vendia seus quadros para uns poucos influentes clientes que eram capazes de reconhecer a extraordinária qualidade do seu trabalho, a despeito do fato do seu nome não ser tão conhecido como outros mestres da pintura holandesa do seu tempo, incluindo especialmente Dou. Durante sua vida, a fama de Vermeer não deve ter chegado muito mais longe que a vizinha Haia. Não obstante, o talento do artista passou de um colecionador para outro dentro de um círculo restrito. Apenas Van Ruijven pode ser chamado de cliente, apesar de

serem conhecidas outras pessoas que adquiriram apenas uma única obra. O padeiro de Delft, Van Buyten, comprou um quadro de Vermeer quando este ainda estava vivo e recebeu outros dois, após a morte prematura do artista, para saldar as altas dívidas acumuladas. Nestas circunstâncias, as três obras adquiridas provavelmente não fazem de Van Buyten um verdadeiro cliente, portanto, a única pessoa que realmente pode ser considerada um verdadeiro cliente de Vermeer, deve ter sido Van Ruijven.

No entanto, a exata natureza do relacionamento entre eles é tema de dúvidas, pois acredita-se que Van Ruijven tenha adquirido algumas obras diretamente de Vermeer, de fato, o genro de Van Ruijven, Jacob Abrahamz Dissius, tinha em sua posse 21 quadros do mestre de Delft na altura da morte deste. Se aceitarmos a estimativa feita por Montias, de que o número total de quadros pintados por Vermeer estejam entre 44 e 54, isto significaria que tanto Van Ruijven, como os membros de sua família, tenham comprado cerca de um terço das obras produzidas por Vermeer. Montias acredita que “the relationship between Van Ruijven and Vermeer went dearly beyond the routine contacts of an artist with a client” (Montias, 251). Van Ruijven emprestou dinheiro à Vermeer e também, serviu de testemunha na venda da casa da irmã do mestre holandês, Gertrudy, pouco depois da morte desta. Mais significativo entretanto, foi a doação de 500 florins que a mulher de Van Ruijven, Maria Knuijt, fez para Vermeer no seu testamento. Este tipo de doação era extremamente atípico naquele tempo.

Arthur Wheelock, o notável especialista da obra de Vermeer, tem expressado dúvidas razoáveis à cerca da exata natureza do relacionamento de Van Ruijven e Vermeer:

The hypothesis that Van Ruijven was Vermeer’s patron, although appealing, should be cautiously approached, for no document specifies that Vermeer ever painted for Van Ruijven. Moreover, no source confirms that Van Ruijven may have acquired painting from Vermeer, it seems unlikely that he assumed such an important a role in the artist’s life as Montias suggests. Should Van Ruijven had been Vermeer’s patron, one would expect that Balthasar de Monconys would

have visited Van Ruijven himself in 1663, rather than the baker, Hendrick van Buyten, upon hearing that Vermeer had no paintings at home. Similarly, the Vermeer enthusiast Pieter Teding van Berckout would also have made an effort to see the Van Ruijvens collection in 1669 on his two visits to Delft (Wheelock, Jr.: 22-23).

Mais além, Wheelock argumenta que:

While it is probable that some of the twenty Vermeer paintings listed in the inventory of 1683 (the inventory taken after the death of Van Ruijven's daughter) came from Van Ruijven, others may have been acquired by {his daughter} Magdalena, Jacob Dissius (his son-in-law), or his (Jacob's) father, Abraham Jacobz Dissius, at a sale of twenty-six paintings from Vermeer's estate held at the Saint Luke's Guild Hall, on 15 May, 1667 (*Ibidem*, 23).

Embora a precisa relação entre Vermeer e Van Ruijven nunca seja conhecida, é evidente que a família de Van Ruijven reconhecia o grande valor da obra de Vermeer, tendo, num momento ou outro, adquirido uma parte significativa da obra do mestre de Delft.

2.2.3. Redescoberta

Vermeer não foi, de modo algum, um desconhecido durante a sua vida. Os seus quadros vendiam-se a preços considerados relativamente elevados quando comparados com os dos seus companheiros. Não era um artista isolado e gozava, inclusivamente, de um certo êxito. As biografias dos artistas holandeses da época, como Alberdinek Thijm e E. J. Potieter (Vriers: 1952,11) entretanto, ignoram-no: a sua obra não partilhava do caráter narrativo ou “realista” característico da esmagadora maioria dos seus companheiros.

Até meados do século XIX, o nome de Vermeer, permanece, se não esquecido, apenas é citado vagamente, ainda não haviam reconhecido em Vermeer, como hoje acontece, o maior dos “intimistas” que incansavelmente representou cenas da vida doméstica. Talvez, a explicação deste fato pode ser encontrada em grande parte, na personalidade do próprio artista. Primeiro, sua escassa produção, depois,

que a sua fama, não estava solidamente estabelecida na sua época para poder resistir ao tempo.

Somente em 1842, um jovem francês, político e jornalista, mas sobretudo um fã e entendido em matéria de pintura, Etienne-Joseph-Théophile Thoré, que se auto batizou de William Bürger (burguês) (*Ibidem*, 12), ficou tão entusiasmado ao ver *View of Delft*, em sua primeira vista ao Mauritshuis, em Haia, que se atreveu a considerar este quadro superior ao quadro de Rembrandt, *Doctor Nicolaes Tulp's Demonstration of the Anatomy of the Arm*, 1632. Este amante da arte não renunciou a “descobrir” Vermeer e quando escreveu: “Para obter uma fotografia de este Vermeer he hecho loucuras” (*Ibidem*), estas não foram palavras em vão. Bürger-Thoré viajou, explorou, colecionou, tudo para descobrir a personalidade secreta de Vermeer e encontrar as pistas para os quadros que haviam desaparecido.

Em 1866, Bürger-Thoré concluiu seu estudo sobre Vermeer. Esta monografia, é o primeiro grande estudo consagrado a Vermeer, (embora imprecisa e nem sempre exata). Publicada em forma de artigos, na *Gazette des Beaux-Arts*, o estudo classifica Vermeer como “grande mestre”, com lugar reconhecido na história da arte e uma reputação considerável perante o grande público.

Os impressionistas também observaram com respeito a obra do mestre de Delft, devido à simplicidade partilhada com os motivos e pelo lugar que se atribuía à luz e a cor. Vicent van Gogh, reconhece também a harmonia de cores de Vermeer, quando, por volta de 1888, em carta escrita à Émile Bernard, afirma:

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, 88).

No entanto, para se chegar ao estabelecimento do primeiro *corpus* científico da obra de Vermeer, é necessário esperar pelos estudos de Henry Harvard, em 1888, C. Hofsted de Groot, em 1907 e Eduard Plietzsch, em 1911.

Também a literatura moderna rende-se a obra de Vermeer. Em 1921, o autor francês Marcel Proust, em *À Procura do Tempo Perdido*, em especial o volume V, *A Prisioneira*, descreve a admiração do seu personagem Bergotte, diante de *View of Delft*:

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 sutileza consumada por um pintor que permanece para sempre desconhecido e insuficientemente identificado pelo nome Vermeer» (*Ibidem*).

Sempre admirado e freqüentemente pouco conhecido, Vermeer, que é célebre a partir deste momento, no entanto, o atual conhecimento que temos da obra e do artista, ainda permanece ensombrado por grande áreas de incerteza.

2.3. Temas de Vermeer

Johannes Vermeer é conhecido por ter pintado temas religioso e mitológicos³², interiores com figuras, paisagens, bem como *tronies* (bustos)³³. O termo “busto” tem sido usado desde que não se saiba se estes quadros tinham a intenção de

³² Um dos quadros perdidos atribuídos à Vermeer chama-se *Jupiter, Venus and Mercury* pertenceu ao colecionador de arte holandês Van Berckel no começo do século XVIII.

³³ Trabalho pintado ou esculpido representando a parte superior do corpo, quer dizer, a cabeça com uma parte variável dos ombros e do peito, com ou sem braços (Pais e Calado: 2005, 65).

serem verdadeiros retratos ou se eles deveriam ser chamados apenas de tronies³⁴ - os “tronies, eram na verdade, quadros feitos e vendidos para o grande público.

As pinturas religiosas e mitológicas pertencem aos primeiros anos da carreira de Vermeer. Ele retornou apenas uma vez ao tema religioso³⁵ após ter ingressado na pintura de gênero que era muito popular em Delft, como em todos os Países Baixos. Pode-se dizer que foi um dos únicos pintores que ao descobrir a expressividade e talvez, o valor comercial dos temas da vida contemporânea, perdeu o interesse nos temas tradicionais. Não são conhecidos nenhum quadros de Vermeer sobre natureza-morta ou pintura de flores.

2.3.1. Técnica de Pintura.

Não é uma tarefa fácil reconstruir com alguma precisão como o mestre de Delft pintava. O que agora sabemos dos métodos de pintura do século XVII é baseado largamente na informação inferida dos manuais de pintura da época integrada com os resultados das modernas análises científicas. Os manuais de pintura do período estavam mais aptos para discutir questões técnicas da arte da pintura do que o lado prático do dia a dia.

A primeira impressão frente a um quadro de Vermeer é de que tudo é evidente: o mundo se apresenta normal e de fácil compreensão, os lugares são familiares e fáceis de serem reconhecidos, os personagens transmitem uma vida que faz parte

³⁴ The now defunct term (tronie) refers to head, “faces”, or “expressions” (compare the French *trogne*, or “mug”) and to a type of picture familiar from many examples by Rembrandt and his followers. The majority of Dutch tronies appear to have been based upon living models, including the artist in question or a colleague, but the work were not intended as portraits. Rather, they were meant as studies of expression, type, physiognomy, or any kind of interesting character (an old man, a young woman, a “Turk”, a dashing soldier and soon). Garments that looked foreign, “antique”, costly, or simple curious were of interest for their own sake and frequently offered opportunities to show off painterly techniques (Liedtke: 2001, 387-388).

³⁵ Uma das últimas pinturas de Vermeer, *Allegory of Faith*, atualmente no Metropolitan, é o único caso em que o artista retornou, talvez com relutância, para o tema religioso.

do quotidiano, porque no fundo é a nossa vida de todos os dias. No entanto, se observarmos mais atentamente, algo não encaixa nessa interpretação tão simples, até ao ponto de se tornar desconcertante (*Ibidem*).

Certamente, os ambiente são comuns, mas a luz que incide neles, a perspectivas nítidas que os enquadram, os personagens e os objetos que os habitam, o silêncio que os invade, tudo nos induz a deter-nos e refletir. Os quadros de Vermeer não aceitam um exame ligeiro e superficial, e nos conduzem a momentos de autêntica contemplação, porque só a contemplação pode nos dar conta dos motivos profundos de seu encanto extraordinário. Os motivos são antes de tudo pictóricos.

Na realidade, a técnica prodigiosa e por sua vez extremamente delicada de Vermeer – explica também a escassez da sua produção, com dois quadros por anos, em média – não tem um fim em si mesma, está inserida em uma ordem antes de tudo espiritual, revelando-se em primeiro lugar através da luz, a cor e a perspectiva, que são os instrumentos essenciais da sua expressão. O estudo da perspectiva constituía, além de tudo, um centro de interesse dos pintores de Delft a partir dos anos de 1640; mas Vermeer a usa de uma forma inteiramente original, recorrendo a ela (às vezes de forma evidente, às vezes de maneira oculta, sempre com técnicas pessoais e provavelmente usando a câmara escura, aspecto estudado com especial atenção pela crítica³⁶), para dar vida a composições equilibradas e serenas, uma espacialidade tranqüila, uma representação da realidade que a primeira vista pode parecer realista, mas é imaginativa, vibrante e sempre nova.

A luz incide em todo lado, brilha em cada lugar onde pousa, também se sobressai nas zonas de sombra, incide nos lugares não diretamente alcançados por ela, confere estabilidade e equilíbrio ao conjunto e sobretudo intensifica e realça as

³⁶ Um estudo extraordinário sobre o uso da câmara escura na obra de Vermeer, pode ser consultado no livro de Phillip Staedman, *Vermeer's Camera: Uncovering the Truth behind the Masterpiece*. Para maiores informações, acesse o website: www.vermeerscamera.co.uk/reply.htm.

cores e as mudanças cromáticas. A luz nos quadros de Vermeer conduz as imagens a um clima definido e de abstrata reflexão (o contrário, em suma, dos *flashes* violentos e súbitos provocados pelo gênio de Caravaggio, que criam imagens ao nível da terra, mas brilhantes e fugazes) isentando suas telas de qualquer interpretação trivial e anedótica, como acontece algumas vezes com alguns pintores de interiores desta mesma época (Arasse: 1996, 78-86).

Por outro lado, como pode-se depreender da entrevista de Jorgen Wadun, chefe do gabinete de restauros no Mauritshuis, em Haia, a *The Essential Vermeer*, a luz de Vermeer, diametralmente oposta a de Rembrandt, o outro grande pintor holandês deste período, também está cheia de claridade e contrastes dramáticos. Nela o contraste claro-escuro expressa uma estética protestante, baseada em uma comparação formal, que representa a oposição inconciliável entre Céu e Terra, entre o espiritual e o material, onde a estética de Vermeer esboça a harmonia dos contrários, misturando luz e sombra numa espécie de otimismo espiritual, tipicamente católico (não é do nosso interesse, obviamente, insistir demasiado nas implicações religiosas, como também é certo que o catolicismo teve um profundo impacto na vida e nas escolhas artísticas de Vermeer). É por conseguinte uma grande pintura. Por outro lado, é importante destacar o fundamento desta pintura, já que raras vezes e talvez jamais na história da arte, tenha-se presenciado um casamento tão estreito entre as razões da razão e as razões do coração, entre a conotação intelectual e a emoção expressa.

Os estudos efetuados por Wheelock a cerca dos quadros de Vermeer, nos remetem para duas maneiras de ver um objeto: vê-los simplesmente e considerá-los com atenção. O primeiro modo consiste na mera percepção da forma e é uma consequência natural; a segunda aponta para o conhecimento da coisa vista, a sua verdade essencial, e esta é uma “questão de método”. Essas duas maneiras de ver, em Vermeer, se fundem misteriosamente, com uma intensidade e uma naturalidade surpreendente: o ver simplesmente não pode ser separado de modo

algum da sua conseqüência espiritual adjacente, e a “questão de método” perde toda conotação intelectual, dissolvendo-se inteiramente em uma linguagem pictórica feita de luz, cor e espaço.

Se requer tempo e atenção para notar que as estruturas de composição se interligam, com rigorosa e incontestável precisão, na interseção das perpendiculares, simples e determinantes, atravessadas por pouco diagonais, semelhante precisão implica um estudo lento e paciente, e não se nota à primeira vista, dado a simplicidade do resultado pictórico. Por outro lado, Wheelock (Wheelock, Jr., 15-27) tem estudado e ilustrado as referências intelectuais, as conseqüências simbólicas e os significados alegóricos de determinados quadros ou detalhes, assim como os interesses óticos, geográficos e astronômicos de Vermeer, para não falar dos filosóficos e morais, que ainda quando não explícitos, se vislumbram no planejamento cuidadoso e sereno de cada quadro. Tudo isto constitui a máxima medida do esboço de cada quadro e se anula na harmonia, no silêncio e no convite a meditação, donde surge uma sociedade de fundo que não obstante se liga perfeitamente com a natureza, a calma, a paz interior e inclusive o sorriso e a alegria de viver.

Certamente, em Vermeer, é através do visível que se revela e faz-se presente o invisível, aquilo que se encontra no íntimo do homem e dá significado à realidade e a cada momento da vida. Assim reside, talvez, a chave que permite por um lado penetrar no mundo de Vermeer e sua intensa espiritualidade. Na base da sua obra se encontra, mais que um amor abstrato pela arte, o amor ao próprio ofício e por conseguinte o esforço para exercê-lo com a maior perfeição possível.

Compreende-se assim que todo quadro é único e irreptível, sem perigo de monotonia, e constitui, como disse Proust, “um fragmento de um mesmo mundo: é sempre a mesma mesa, o mesmo tapete, a mesma mulher, a mesma nova é única beleza” (Schneider, 88). Na realidade, em Vermeer há uma nova descrição do

Universo, como está escrito na carta geográfica pendurada ao fundo do quadro *The Art of Painting*.

Se aqui reside o fundamento da sua arte, é preciso entendê-la em profundidade para poder apreciar plenamente a técnica refinada e de muitos conhecimentos utilizada por Vermeer para expressar-se. E assim será possível perceber até o fundo os inumeráveis detalhes extraordinários dos quais se compõe cada quadro: os olhares distraídos e atento das pessoas e gestos circunstanciais e concentrados; a variedade infinita de tecidos e panos, onde a luz pousa com delicadeza definindo-os em sua consistência e acariciando-os, a luz abundante que penetra pelas janelas impregnando paredes, rostos e objetos; o brilho das pérolas, das jóias e baixelas, fontes de luminosidade quase autônomas; as capas, às vezes ricamente adornadas, às vezes transparentes e claras; a liberdade artística de Vermeer se expressa para além do que se pode ver.

2.3.2. As Mulheres

Num período que cobre aproximadamente vinte anos de carreira, Vermeer provavelmente pintou não mais de 50 ou quanto muito 60 quadros³⁷, apenas 35 chegaram até os nossos dias. Poucos pintores holandeses pintaram tão poucos quadros. Nestes poucos quadros, no entanto, as mulheres aparecem quarenta vezes, enquanto que nestes mesmos quadros, os homens aparecem catorze vezes, na generalidade em segundo plano, por três vezes estão de costas para o observador. Dois dos quadros de Vermeer perdidos, retratavam homens. As mulheres apenas desempenharam papéis inferiores, mas de uma poética subtileza, em dois de seus quadros, *The View of Delft* e *The Little Street*. Os críticos, freqüentemente, tem observado que as mulheres nos quadros de Vermeer não

³⁷ Segundo a estimativa de Montias, Vermeer teria pintado entre 44 a 54 quadros, no entanto, não se sabe com exatidão quantos foram.

podem ser consideradas belas no sentido convencional da palavra. A beleza delas está relacionada com a maneira que elas foram pintadas:

The qualities that we attribute to Vermeer's work as a whole apply equally to the women they picture: painting and personages share dignity, equilibrium and an exceptional of both vivid presence and abstract purity. The figures range from girlish to material, yet are youthful, with high curved foreheads, features that everly balance the individual and the classical, and simple believable postures. Their costuming – its coloring, shapes and associations contributes so much to bodily construction and expression that the absence of nudes from Vermeer's oeuvre hardly surprising (Vergara, 54-55).

Nenhuma das mulheres que serviram de modelo para os quadros de Vermeer foram identificadas, apesar de algumas delas darem a impressão de ter pousado mais de uma vez. Além dos vestidos e das jóias que elas usavam e a posição que Vermeer as instruíam para as poder retratar, não sabe-se mais nada sobre elas.

As mulheres de Vermeer são protagonistas de um tipo de pintura hoje conhecida como pintura de gênero de interior que foi pioneira nos Países baixos na primeira metade do século XVII por artistas como Dick Hals (1591-1656) e William Duster (1599-1635). Nestas pinturas vários jovens são representados vestindo ricas idumentárias, ocupadas em atividades frívolas como beber, comer e tocar um instrumento. Durante a segunda metade do século, o número de figuras começa a ser reduzido gradualmente. Estes interiores tornaram-se pioneiros por artistas como Gerard Terboch (1617-1681) e Pieter de Hooch e posteriormente foram sucedidos por Vermeer. É provável que as mulheres de Vermeer, que são indissociáveis dos seus interiores, tenham a intenção de transmitir um significado social, cultural e talvez também filosófico, que vai além de um retrato individual.

Most of the genre paintings produced in this period take place in an interior, generally inspired by elegant homes of the middle classes. They reflect concepts that were important to the Dutch culture such as family, privacy, intimacy, comfort and luxury, encouraging the spectator to think about issues relevant to his or her daily life, sometime with well as an architectural and decorative one, they acquired and enormous importance in Holland in the second half of the 17th c.: the physical space of the of the upper middle classes expanded as the consequence of their growing wealth, diving up into spaces and offering to its inhabitants greater moved indoors undoubtedly reflects this now interest on the

part of the Dutch at hits time in then space in which the played out their domestic lives (Vergara: 2003, 204).

Nestes espaços privados, as mulheres adquirem uma nova importância:

The emphasis on women is logical in the work of an artist who was entirely devoted to the painting of interiors, as the domestic space was the realm which society had assigned to woman. Nonetheless, while for De Hooch and Maes the, home was the setting for maturity and domestic tasks, Vermeer was alert to the appearance and more absorbed in her interior life. It is not by chance that among the innovations of interior painting we find a sensibility towards the intimate psychology of individuals, given that the concept of an interior life was developing at just this time. Street life and family life became more separated in houses at this period and more private spaces and areas for with drawing begun to appear. Although these were generally reserved for men. Vermeer's women often seem to contain the moral and intellectual intensity which is associated with psychological introspection (*Ibidem*, 206).

Embora aos olhos modernos três ou talvez quatro mulheres³⁸ nos quadros de Vermeer parecem estar grávidas³⁹, há boas razões para acreditar que este não era o caso. De acordo com Marieke de Winkel, especialista no vestuário holandês, a gravidez:

... was not a common subject in art and there are very few depictions of maternity wear. Even in religious paintings such as the Visitation, where depictions of pregnant women is required, the bodies of the Virgin and Saint Elizabeth were usually completely concealed by draperies (Winkel: 1998, 327).

Mais além, De Winkel argumenta que:

... to my knowledge there are no examples o for pregnant woman in Dutch portraiture, an interesting fact considering that many women were painted in their first year of marriage, a time when they could have been with child (*Ibidem*).

Muito provavelmente a gravidez não era esteticamente atraente. Wheelock salienta que:

³⁸ *The Woman with a Pearl Necklace, Woman Holding a Balance, Woman in Blue Reading a Letter, The Concert.*

³⁹ É o caso do quadro *Woman in Blue Reading a Letter*. Apesar de ser uma freqüente sugestão da literatura sobre Vermeer, é possível que ela esteja vestindo uma saia-balão do tipo das criolinas. Este vestuário com a forma de sino estava na moda na altura, como é confirmado por um quadro de 1641 de Johannes Verspronck, que retrata uma rapariga com uma fato deste tipo. As saias-balão eram chamadas *verdugadins* ou saias de castidade (Schneider, 95).

Dutch fashions in the mid-seventeenth century seemed to have encourage a bulky silhouette. The impression of the short jacket worn over a thickly padded skirt creates in Vermeer's painting in particular may create just such an impression (Wheelock, Jr.: 2000, 168).

É interessante notar que em 1696 quando 21 dos quadros pintados por Vermeer, que pertenciam a Jacob Dissius, um dos clients do mestre holandês, foram leiloados, a *Woman Holding a Balance* foi descrito como “A young lady weighing gold, in a box, by J. Van der Meer de Delft, extraordinary artful and vigorously painted” (Lidtkje: 2001, 389). Já que a não era comum que a gravidez fosse retratada na pintura holandesa do século XVII, parece estranho que o autor do catálogo não tenha se referido a este fato excepcional. Depois, nenhuma menção as mulheres grávidas foi encontrada até 1971, pois até então a sua obra não pôde ser delineada de uma forma contínua.

Além disso, os estudiosos modernos acreditam que Vermeer sistematicamente aproximava-se do gênero de pinturas do seu tempo, como dos seus contemporâneos Gerard Terboch, Fran van Miere, Gerard Dou, como também suas composições e temas. Dessa forma, parece pouco provável que Vermeer trata-se de um tema tão original como é o caso das mulheres grávidas.

2.4. *Girl with a Pearl Earring*

“The evening is deep inside me forever.
Many a bold, northern moonrise,
like a muted reflection, will softly
remind me and remind me again and again.
It will be my bride, my alther ego.
An incentive to find myself. I myself
am the moonrise of the south.”
Paul Klee, *The Tunisian Diaries*

“Those are pearls that were his eyes.”
Shakespeare, *The Tempest*

O título original da *Girl with a Pearl Earring* é desconhecido. Os nomes que foram dados aos seus quadros pelo próprio Vermeer, apresenta problemas, na sua maior parte, os títulos foram considerados segundo as descrições baseadas no tema e cores, de acordo com o conhecimento atual das obras. Desde a redescoberta da *Girl with a Pearl Earring* em 1882, a pintura tem recebido um número diferente de títulos em várias publicações de acordo com a preferência dos seus autores. As discrepâncias, além do mais, mostra que a obra não esteve sempre associada, tão fortemente, como ocorre hoje, com o brinco de pérola. A pérola aparece como parte do título somente após a primeira metade do século XX.

A *Girl with a Pearl Earring* é universalmente reconhecida como uma das obras primas absolutas de Johannes Vermeer. O tema deste quadro parece ser uma extensão lógica dos evidentes interesses que o mestre de Delft tinha na presença feminina e em suas atividades. O quadro, talvez seja, par do *Study of a Young Girl*, pois ambos tem uma simplicidade na composição e estilo. Todas as três figuras de busto – ou quatro, se a *Girl with a Flute* for tida em conta – olham para fora do quadro diretamente para o observador. Estas pinturas podem ter sido uma

tentativa para explorar os mais íntimos aspectos da natureza feminina. Nas restantes composições, em que as mulheres são vistas ocupadas em várias atividades, o artista parecia não estar somente interessado nas mulheres em si, mas também nas suas relações com o contexto social.

De todas as figuras de busto, talvez a *Girl with a Pearl Earring* seja o mais cativante. Neste quadro parece que o tema central não é tão somente a mulher por nós observada, mas a relação que ela tão vivamente provoca no observador. Esta pode ser a razão para a imensa popularidade deste trabalho.

Entretanto, após mais de um século de estudos, a obra ainda coloca questões significativas. Quem foi a modelo e seria a pintura um retrato? Por que permaneceu na mais completa obscuridade até ser redescoberta em 1882 e vendida pelo preço de uma reprodução? Seria par de um quadro semelhante? Teria Vermeer vendido o quadro durante a sua vida? Por que o fundo original, de um profundo verde transparente foi substituído pelo fundo preto que vemos hoje? A pérola era real? Que significado teria o turbante? Que procedimento de pintura empregou? Que pigmentos usou?

O quadro pode ser considerado um “banquete” para os olhos. Representa o processo de ver e ser visto e oferece uma metáfora visual pelos métodos e estilos trabalhados pelo artista. A análise pictórica de Vermeer faz a união entre a imaginação e a beleza, amor e poder, criação e mistério.

2.4.1. Datas e Afinidades

Os estudiosos contemporâneos, na sua generalidade, acreditam que Vermeer pintou *Girl with a Pearl Earring* entre 1665-1667, quando ele tinha cerca de 35 anos. Este foi um período em que também produziu muitos trabalhos brilhantes como *A Lady Writing*, *The Girl with the Red Hat*, *Mistress and Maid* e o mágico *The Art of Painting*. As datas precisas em que as obras primas de Vermeer foram

pintadas tem se revelado de difícil verificação porque nenhum documento assinado comprova uma ligação direta ao estúdio, e o mestre de Delft apenas datou três dos seus trabalhos, enquanto assinou outros poucos. Vermeer assinou seu nome, da maneira habitual, no canto superior esquerdo, da *Girl with a Pearl Earring*.

Como não se reconhece a existência dos seus antecedentes, no entanto, e porque a rapariga veste roupas cujo modelo não pode ser imputado a uma época em particular. Es estudiosos não têm evidências físicas ou culturais que possam precisar a data do quadro. Conseqüentemente, para estabelecer o período acima compreendido, eles tem se apoiado em uma comparação de técnicas e estilos diferentes e semelhantes com outras pinturas de Vermeer.

A *Girl with a Pearl Earring* não demonstra o grosso empasto associado com outros trabalhos feitos no início de 1660 – pinturas como *The Milkmaid* (1658-1660), *The Little Street* (1657-1658), e a *View of Delft* (1661). Mas também não tem a uniformidade, figuras relativamente não moduladas e, característica padrão das pinturas feitas depois de 1669 – *The Lacemaker* (1670), *The Guitar Player* (1670), e *Lady Writing a Letter with a Her Maid* (1670) – datas prováveis. De acordo com Wheelock, Jr.:

In none of his painting from the 1670s does Vermeer achieve the softly diffused flesh tones evident here, which he created by layering a thin, flesh-colored glaze over the flesh tones. The artist also diffused the contour of [his model's] cheek by extending this thin glaze over the edge of the thicker underlayer, a technique during the mid 1660s in painting such... (*Ibidem*: 2000, 186).

Além disso, o quadro parece ser conceptualmente diferente dos gêneros de cenas interiores que Vermeer pintou durante aquele mesmo período. Somente *Mistress and Maid* (1667) representa figuras contra um relativo fundo negro (neste caso, existe uma sugestão de cortina). No entanto, uma inspeção mais detalhada revela alguns paralelismos entre *Mistress and Maid* e a *Girl with the a Pearl Earring*. No

primeiro quadro, a senhora sentada assume um registro visual rígido em contraste com a criada em pé; ela brilha com a mesma luz difusa que caracteriza a rapariga do último trabalho e alcança o mesmo sentido de profundidade do cenário meio escuro.

Três outros trabalhos de Vermeer que são semelhantes e que chegaram até nós, um deles aceita-se que Vermeer começou mas não completou, o controverso *Girl with a Flute*. O outro, *The Girl with the Red Hat* é muito pequeno e a modelo olha para além do observador, para a direção oposta; como característica principal um invulgar tapete ao fundo. No entanto, a *Portrait of a Young Woman* (1665-1667) é conceptualmente tão alinhado com a *Girl with a Pearl Earring* que alguns estudiosos acreditam que eles são um par condizente, imagem no espelho em do outro, muitas vezes pintados para revelar contraste, embora com qualidades complementares.

Os retratos que faziam par com outro semelhante,⁴⁰ eram uma convenção comum entre os artistas do século XVII que, freqüentemente, faziam pares de quadros com maridos e mulheres ou então, de irmãos. Os estudiosos questionam sobre qual dos quadros em questão são “bustos”⁴¹ ou retratos. O primeiro era um termo que os artistas holandeses deram para caracterizar estudos ou idealizar representações de pessoas para assim poder divulgar suas qualidades técnicas. Ao demonstrar que podiam executar texturas e misturas de cores nas pinturas de bustos, por exemplo, os artistas esperavam animar seus negócios. Como Walter Liedtke, afirma, que os bustos tinham um “intagible ouro f the studio”, e significativos “...essays to be appreciated primarily for their artistry and imagination” (Liedtke: 2000, 393). Os retratos, por outro lado, eram representações cuidadosas de uma pessoa em particular, usualmente feito através de uma encomenda. Indiferente a estes propósitos, *Girl with a Pearl Earring*

⁴⁰ Termo original “pendant”, do latim pendente.

⁴¹ Do original “tronie”.

parece um quadro que Vermeer pintou com uma modelo em presença, caracteristicamente ela pintava o que via diante dele, embora com frequência, naturalmente, ele corrigia para harmonizar com as suas expressivas intenções.

Tanto *Portrait of a Young Woman* como a *Girl with a Pearl Earring* são quase do mesmo tamanho e as modelos, estão sentadas contra o mesmo fundo negro, olhando ambas por cima do ombro esquerdo e sorrindo levemente. Existem muitas outras semelhanças, no entanto – o colar branco, os brincos de pérola, o turbante dourado. Mas também existe pontos diferentes, como o cabelo coberto da rapariga do primeiro quadro, fortemente puxado para trás, a sua pérola que é mais pequena, e o incômodo pedaço da sua mão, que somente é visível na base do quadro, estranha sugestão do uso de um manequim. (Lidtke chama este quadro de Vermeer como “elisions of what is know [in this case anatomy] in favour of what might be seen [depending upon the observer]”) (*Ibidem*: 2001, 390-391). Talvez o mais significativo, os lábios da jovem parecem secos e permanecem fortemente apertados, enquanto os da rapariga da *Girl with a Pearl Eaaring* estão úmidos e abertos, expondo seus dentes. A modelo de *Portratit of a Young Woman* está envolta em um pesado xaile cor de pérola, talvez para enfatizar sua absoluta pureza em contraste com a evidente sedução natural da *Girl with a Pearl Earring*.

The cascading folds of her raiment glister with Baroque flourishes and soft decoration as they disappear into the void, complementing the subdued shadows and muted highlights of the young woman’s face (*Ibidem*: 390-391).

Quando vemos, no recente catálogo de Lidtké, *Vermeer and the Delft School*, lado a lado as duas representações, elas reforçam a idéia que os dois quadros podem ser peças que fazem par uma com a outra, exibindo cada uma delas, expressivas qualidades que resplandecem suas afinidades.

2.4.2. Percurso Histórico

Em 1663, o credor e contemporâneo de Vermeer, Hendrick van Buyten, possuidor de um quadro do mestre de Delft com uma “única figura”, vangloriou-se à um visitante francês, o barão Balthasar de Moonconys, que tinha adquirido por 600 florins um quadro de Vermeer – soma igual que alcançou muito mais tarde os quadros *View of Delft* e *Allegory of Faith* juntos. Van Buyten, um padeiro da vizinhança e presumível cliente da arte de Vermeer, pode, entretanto, ter exagerado o preço da aquisição. No entanto, se ele disse a verdade sobre o valor que pagou, este quadro poderia muito bem ter sido *Girl with a Pearl Earring*, por ser uma cabeça solitária e extremamente bonita. Porém, pelo fato da “única figura” já estar pendurada em casa de Van Buyten em 1663, muitos estudiosos relutam em fazer conexão desta pintura com a *Girl with a Pearl Earring*, pois a *Girl* possui afinidades estilísticas com outros quadros que eles acreditam que o mestre de Delft completou uns poucos anos mais tarde, justificando assim, como data provável do quadro, a metade dos anos de 1660. mas, esta parece não ser uma fundamentação convincente, pois Vermeer por volta de 1663, começou a pintar trabalhos estilisticamente comparáveis, como *The Music Lesson* (1662-1664) e a *Woman in Blue Reading a Letter* (1662-1665). Após a morte de Van Buyten, em 1701, seu testamento revelava que ele possuía três quadros de Vermeer – um grande (muito provavelmente *Mistress and Maid*) e duas pequenas pinturas, uma delas será provavelmente sua misteriosa “única figura”.

Estranhamente, não há uma explicação certa e fiável do lugar em que a *Girl with a Pearl Earring* esteve até o século XIX, quando foi vendido (1882). Até então, o seu percurso histórico contém apenas umas poucas referências obscuras. Em 1664, no inventário do escultor Johan ou John Larson⁴² de Haia, havia um quadro descrito como um “rosto de Vermeer” e que foi adquirido pelo preço estimado de 10 florins. Entretanto, Montias, em seu estudo argumenta:

⁴² John Larson era amigo íntimo de C. Huygens, um dos mais renomados homens da Holanda no campo da cultura do seu tempo.

... hard to believe that the very beautiful Girl with a Pearl Earring which is generally dated around 1664-1665, was the painting in the Larson estate. Of fairly large dimension for a single head, it surely would have been held in esteem by contemporaries to be valued more than ten guilders at the time the Larson inventory was taken in August 1664, precisely one year after the French art connoisseur and diarist Balthasar de Monconys had been told about the sale of a single-figure for six hundred guilders (Montias, 182).

Os registros notariais de Delft mostram que Larson visitou a cidade em 1660, sendo possível que ele tivesse comprado o quadro durante esta visita, diretamente de Vermeer (*Ibidem*, 221). Além do mais, era muito comum, naquela época, os artistas encontrarem-se em locais como as tabernas ou em seus próprios estúdios. Se entretanto, a pintura adquirida por Larson foi realmente *Girl with a Pearl Earring*, não é difícil imaginar porque este quadro tenha interessado ao escultor. Contudo, dado o baixo valor desta aquisição, com a data precoce, o denominado “um rosto de Vermeer”, é quase certo não ter sido *Girl with a Pearl Earring*.

No inventário dos bens deixados por Vermeer feito em 29 de Fevereiro, 1676, pouco depois da sua morte (Dezembro de 1675), um escrivão contabilizou “... 2 tronies painted in Turkish fashion found in Vermeer’s wife interior kitchen at their house along the Oude Langendijk (*Ibidem*, 340). Um deles poderia ser a *Girl with a Pearl Earring* e o outro provavelmente *Girl with a Red Hat*. Mas também poderia ser um quadro de outro artista que Vermeer esperava vender como negociante de arte, um ofício que herdou de seu pai.

Adicionando a este mistério, está o fato do quadro poder ter sido adquirido nos anos seguintes pela viúva ou pela filha de Pieter van Ruijven, como consta do catálogo do leilão de 1696 dos bens deixados por Jacob Dissius, onde 21 quadros de Vermeer foram vendidos. Dissius casou-se com a filha de Van Ruijven – herdeiro de uma fábrica de cervejas e próspero investidor, provavelmente o principal cliente de Vermeer -, Magdalena e, consta do testamento dos pais desta, como herdeiro, quando a filha veio a falecer em 1682.

Mais do que um especialista associa o quadro como sendo um dos três descritos no catálogo do leilão de 1696, em Amesterdão, dos bens deixados por Dissius aquando da sua morte em 1695:

- 38. a tronie in antique dress, uncommonly artful, 36 guilders – 0 stuivers;
- 39. another *ditto* Vermeer, 17 guilders – 0 stuivers;
- 40. a pendant of the same, 17 guilders – 0 stuivers (*Ibidem*, 364).

Segundo Walter Lidtke, “almost any costume with a bolt of material thrown over the shoulder could explain the reference to a figure as in ‘antique dress’” (Lidtke, 2001, 389). Os quadros de Vermeer, *Girl with a Red Hat*, *Study of a Young Woman* e *Girl with a Flute* podem ser todos considerados bustos em “antique dress”. O termo “antique” significa invulgar ou exótico, algumas vezes antiquado. Os itens 39 e 40 do catálogo do leilão acima citado, eram presumivelmente pequenos quadros baseando-se no seu preço de 17 florins cada. Porque eles foram vendidos por tão pouco dinheiro e o fato deles serem considerados peças que faziam par com uma semelhante, nem um nem o outro deveria ser a *Girl with a Pearl Earring*. Contudo, muito possivelmente, eles seriam a *Girl with a Red Hat* e seu par provável, a *Girl with a Flute* – na verdade, eles correspondem a descrição dos bustos/tronien encontrados no interior da cozinha da casa de Vermeer e listados no seu testamento. No entanto, o item 38, um “tronie” que era considerado “uncommonly artful” parece uma descrição bastante apropriada para a *Girl with a Pearl Earring*. O preço de venda, 36 florins, era maior que a quantia conseguida pelos dois outros “tronien pendant” juntos, uma remuneração aceitável num tempo onde a pintura generalista de uma rapariga, que não era nem amiga ou parente, não encontrava grande admiração. Tipicamente, os “tronien” não eram descritos como “artful” (Wheelock, Jr.: 1996), um “uncommonly artful tronie” pode ser considerado como muito especial e isto refletir-se no seu preço.

À parte destas associações especulativas, nada é conhecido à cerca da história inicial de *Girl with a Pearl Earring*. Finalmente, a primeira referência certa sobre a pintura ocorreu apenas em 1881, quando o conhecido colecionador Arnoldus

Andries des Tombes (1818-1902) comprou-a em Haia, por menos que nada. Embora estivesse em péssimas condições, o Conselheiro para as Artes do Dutch Ministry of Internal Affairs, Victor de Stuers, reconheceu que era um Vermeer. Mais tarde, Des Tombes enviou a tela para Antuérpia para ser restaurada. Após algumas exposições públicas da obra, Des Tombes acabou por deixar em testamento a doação de 12 quadros para o Mauritshuis, em Haia, incluindo *Girl with a Pearl Earring*, onde está desde 1902.

The history of the acquisition of the Vermeer has by now become legendary. Des Tombes purchased Vermeer's *Girl with a Pearl Earring* in 1881 at a sale at the Vendhuis der Notarissen in the Nobelstraat in The Hague for 2 guilders with a 30 cent premium. Unfortunately, the invoice, which was given to the Mauritshuis in 1994, has disappeared without a trace. Thanks to a notice in the former daily *Het Vaderland* of 3 March 1903, in which the bequest was made public (pasted in the Mauritshuis' witting album), we know that Victor de Stuers had recognised the painting as a work by Vermeer. De Stuers was Des Tombes's neighbour – his collection in his residence at 24 Parkstraat was also open to all interested parties – and the two gentlemen had gone together to the auction preview. Des Tombes and De Stuers agreed not to bid against each other. After its acquisition, the badly neglected canvas was sent to Antwerp, where it was 'restored' by the painter Van der Haeghen. In the Des Tombes family, however, the story was that Des Tombes and his friend De Stuers had seen a painting that 'seemed rather beautiful but was too dirty to evaluate properly'. In this version, it was only after the picture had been cleaned that the signature became visible, making clear the identity of the painter. After Des Tombes' death on 16 December 1902 (his wife had died the year before and their marriage had remained childless) it turned out that he had secretly bequeathed 12 paintings to the Mauritshuis, including Vermeer's famous *Girl with a Pearl Earring* (Buvelot: 2004, vol. 17).

Quando a *Girl with a Pearl Earring* foi legado ao Mauritshuis em 1902 por Des Tombes, a imprensa da época lembrou que o quadro fôra adquirido por apenas dois florins e, informando que o valor atual atingia mais de quarenta mil florins. O quadro rapidamente ganhou enorme popularidade e foi batizado de "Mona Lisa do Norte", pelo investigador de arte holandesa Ludwing Goldscheider, em *Jan Vermeer. The Paintings: Complete Edition*, para quem o famoso quadro de Vermeer era o mais bonito dos dois. Goldscheider certamente tinha a intenção de chamar a atenção para a elusiva qualidade de ambos os quadros e a indecifrável expressão das suas modelos (qtd. in Wheelock, Jr.: 1995, 35-38).

Apesar de algumas restaurações, onde foi reparada um furo abaixo do olho esquerdo da rapariga e também a sua bochecha esquerda (Wadun: 1994, 23), o quadro aparentava a sua idade até a última década do século XX; a imagem aparecia esbatida através das rachaduras e edificado por várias camadas de tinta e verniz. Mas a última restauração em 1994, trouxe de volta ao quadro a vida radiante, clarificando as intenções originais do artista, reparando áreas significativas de deterioração. Durante todo o tempo da sua história moderna, por exemplo, a pérola continha uma segundo “reflexo” abaixo e a direita do realce primitivo do pingente. Este segundo ponto, claramente visível nas primeiras reproduções, era na verdade uma partícula de tinta que escorreu de uma outra seção do quadro e instalou-se no brinco durante uma restauração anterior, provavelmente em 1882. Porque esta camada errada alterava significativamente a aparência do brinco e a composição geral do quadro, a equipe de restauro do Mauritshuis, removeu-a (Groen, Werf, Berg and Boon: 1998, 170).

2.4.3. Possíveis Fontes

Vermeer apropriou-se de conceitos que nesta altura eram do domínio público. Como negociante de arte, em um ambiente que dedicou-se ao comércio com outros artistas e seus quadros, ele tinha um profundo conhecimento de estilos artísticos. Destes, ele possivelmente deveria selecionar alguns para futuras elaborações de suas próprias pinturas. *A Girl with a Pearl Earring* pode ter sido influenciado por um certo número de fontes, desde os trabalhos de Jan van Eyck, mais de dois séculos antes (ver sua *Man Wearing a Red Turban*, 1433) à alguns dos seus contemporâneos como Frans van Mieris (*The Artist's Wife*). No entanto, não existe nenhuma evidência objetiva. Sempre é bom lembrar que apesar de muitos quadros de Vermeer serem provavelmente derivados dos modelos artísticos existentes na época, ele poderia muito bem ter chegado, independentemente, às suas próprias soluções de composição.

Lawerence Gowing alude que em *Girl with a Pearl Earring* a existência de um toque do arcaísmo que reclama a paternidade de Jan Scorel e o início da tradição do retrato na Holanda (como o de *Agata van Schoonhoven*).

Em anos recentes, estudiosos tem examinado a proximidade com o estilo dos trabalhos do mestre flamengo, Michael Sweerts. Wheelock, um dos mais famosos especialistas em Vermeer, acredita que:

... stylistic connections are so striking with the painting of Michael Sweerts that the possibility of contact between these two artists should be raised, particularly when Sweerts was living in Amsterdam in 1660-1661 (Wheelock, Jr.: 1995, 168).

Quando em 1663 o Barão de Monconys visitou o padeiro de Delft, Van Buyten, para ver um dos quadros de Vermeer, tinha por companhia um pintor de Bruxelas, Louis Cousin. Sweerts e Cousin foram vizinhos em Roma em meados de 1650 e ambos haviam trabalhado para a Pamphilj, a família do Papa Inocêncio X. Cousin poderia ter discutido a respeito de Sweerts com Vermeer neste encontro (*Ibidem*). Sweerts também parecia ter compartilhado com Vermeer o ideal de investir em cenas do dia a dia com uma clássica dignidade. Durante o período em que viveu em Amesterdão, Sweerts pintou um número de bustos de jovens, homens e mulheres, sentadas perto do observador contra um fundo negro indistinto; todos eles olhando fixamente para fora do quadro, com os olhos úmidos brilhantes, e pelo menos um usava um exótico turbante. Em espécie os quadros de Sweerts como *Portrait of a Boy* (1659), *Boy in a Turban Holding Nosegay* (1655-1656). Wheelock sugere que Vermeer poderia ter visto os quadros de Sweerts em Amesterdão devido aos muitos contatos dele nesta cidade.

Em *Girl with a Pearl Earring*, Vermeer abandona os fundos luminosos, a profundidade mediante escalonamento de planos, a relação da personagem com o meio que a rodeia, para concentrar-se unicamente neste rosto. Neste quadro, uma menina adornada com um exótico turbante e usando um proeminente brinco de pérola, está de lado, olhando para seu observador, por cima do ombro esquerdo –

a forma sonhadora como olha e a cabeça levemente inclinada, dá a impressão de estar perdida nos seus pensamentos; contudo, fixa o olhar atentamente no observador, de uma maneira direta e íntima. Na opinião de Leonard J. Slatkes:

The unusually direct contact between sitter and spectator, and the slightly parted position of the lips, presents a sense of immediacy so great as to imply strongly some specific act or identity – such as a sybil uttering her prophecy or some biblical personage (Slatkes: 1981, 69).

Tem os lábios úmidos, a boca levemente aberta, como se falasse conosco. O momento captado pela pintura é sedutor – um misto de sensualidade com um inegável toque de inocência. Sua expressão é enigmática, exatamente por esta razão, é quase irresistível imaginar o que ela pretende transmitir. A jovem está vestida com um casaco amarelo acastanhado, sem adornos, o que faz salientar o branco luminosos da gola. Um outro contraste é formado pelo turbante azul, com uma ponta pendente amarelo limão, como um véu sobre o ombro. Apesar de se figurar como exótico, o turbante era um adereço popular na Europa já no século XV, exercendo um grande fascínio. (O provável auto-retrato de Jan van Eyck de 1433, *Man Wearing a Red Turban*, comprova isso)

Vermeer usou cores quase puras neste quadro, limitando a escala de tons. A jovem é vista contra um fundo escuro, estabelecendo um contraste muito plástico. Nas palavras de Jan Veth, “More than with any other Vermeer one could say that it looks as if it were blended from the dust of the crushed pearls” (Wheelock, Jr.: 1995,168).

2.4.4. Descrição Pormenorizada do Quadro a *Girl with Pearl Earring*

Vermeer é um personagem misterioso não somente porque seu trabalho é extraordinário e raro, mas também, porque os temas de seus quadros, a princípio facilmente identificados, exige posteriormente uma reflexão mais profunda devido a complexidade de interpretação dos símbolos ali inseridos. Nos quadros de

Vermeer, a mulher, como já foi dito anteriormente, ocupa o tema central e, normalmente, são mulheres ocupadas de uma tarefa diária, no entanto, isto é mais intrigante quando observamos o quadro *Girl with a Pearl Earring*.

2.4.4.1. Quem Era Ela?

Embora a rapariga tenha estado olhando sob o seu ombro esquerdo por mais de 400 anos, a identidade da menina continua em aberto. Estudiosos e leigos tem frequentemente especulado quem ela poderia ter sido. Wheelock, Jr., no seu estudo sobre Vermeer, afirma:

Set against a dark, undefined background, and dressed in an exotic costume, this striking young woman cannot be placed in any specific context. She holds no attributes that might, for example, identify her as an allegorical figure, perhaps a muse or a sybil (*Ibidem*).

Até mesmo a idade da rapariga não é certa, “Almost certainly, it is this very look of a historic or iconographic framework that conveys such immediacy to all who view her” (*Ibidem*).

Das mais de quarenta representações que Vermeer fez de mulheres, a *Girl with a Pearl Earring* é largamente o mais interpretado, no entanto muita pouca atenção é dada para os incidentes biográficos que compõem a fisionomia, primeiro requisito para um retrato formal naquele tempo.

De qualquer maneira, devido a natureza de intensa intimidade dos quadros de Vermeer, seria natural supor que o mestre holandês representava membros da sua própria família em suas composições, embora os investigadores defendam que a *Girl with a Pearl Earring* não é concebido como um retrato do século XVII, segundo o termo holandês usado na época. Gerard Terbroch, um artista holandês cujos temas e técnicas refinadas acredita-se ter influenciado o jovem Vermeer, usava frequentemente membros da sua própria família como modelos, em

particular sua meia irmã Gesina. Talvez este fato em particular adicione o sentimento de ternura das figuras femininas de Terboch (Vergara: 2003, 237). A vantagem econômica de ter um parente pousando por longos períodos parece óbvia.

Maria Vermeer?

De qualquer modo, a candidata mais freqüentemente apontada como modelo de *Girl with a Pearl Earring*, tem sido a filha mais velha de Vermeer, Maria, que provavelmente nasceu em 1654. Por conseguinte, Maria teria por volta de doze anos entre 1665-1667, a data que os investigadores atribuem ao quadro. É digno de nota que “only a father can paint such portraits” (Montias, 311).⁴³ Seria bom lembrar que as datas dos quadros de Vermeer são particularmente imprecisas.

Contudo, a idéia que a filha de Vermeer possa ser a modelo que teria pousado para o quadro é atraente, ainda que careça de um mínimo de fundamentação. Como não existe nenhuma evidência que aparentemente comprove esta hipótese, as suposições que os críticos tem gerado em torno da interpretação da expressão da rapariga, é, talvez, não menos enigmática que a *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci.

Magdalena van Ruijven?

A única filha do principal cliente de Vermeer, Pieter van Ruijven, Magdalena, também seria uma sugestão possível como candidata a modelo. Esta suposição pode ser indiretamente reforçada pela presença em um documento de um par de *tronies* (a *Girl with a Pearl Earring* é agora reconhecida pertencendo a esta categoria de pintura própria dos Países Baixos) feitos por Vermeer e vendidos em 1696, no leilão das obras pertencentes a Jacibs Dissius em Amesterdão, onde 21 quadros de Vermeer foram vendidos. É geralmente aceito que Dissius adquiriu

⁴³ André Malraux, em *Vermeer in Delft*. Paris, 1952, p.114, menciona Maria em um documento de 18 de Junho de 1657 (Montias, 311, docs. 268).

estes quadros através do seu casamento com a filha de Van Ruijven. Van Ruijven muito provavelmente adquiriu estes quadros diretamente do próprio Vermeer.

Magdalena era aproximadamente da mesma idade da filha de Vermeer, Maria. As famílias de Van Ruijven e Vermeer viviam próximas uma da outra em Delft. R. H. Fuchs, em *Dutch Painting (The World of Art Library)*, admite,

... no category in pictorial art is so conservative as portraiture. A portrait is not just a likeness of an individual to be preserved for posterity; it was also an image of pride, a projection of social position (qtd. In Wheelock, Jr.: 1995, 83).

É fácil perceber estas diferenças quando comparamos os retratos formais de Rembrandt com aqueles dos membros da sua família. Será que Van Ruijven, que investiu parte dos seus recursos econômicos adquirindo os interiores burgueses de Vermeer, de uma absoluta perfeição convencional, desejaria retratar sua própria filha num traje original, com o olhar fixo e de boca ligeiramente aberta, dano a entender um contexto fora da sua elevada posição social? Os habitantes de Delft possuíam hábitos conservadores e não existe evidência que sugira que Van Ruijven fosse uma exceção a esta regra.

Mesmo que a *Girl with a Pearl Earring* tenha sido feito para o próprio Van Ruijven, ele pode simplesmente ter adquirido-o para seu próprio prazer, indiferente de quem tenha pousado para o quadro. No século XVII havia um ávido mercado para *tronies*, que era considerado um gênero em separado embora para um artista, os *tronies* também servissem como um depósito de tipos sociais e expressões de figuras das pinturas históricas.

Catharina Bolnes?

Muitos dos estudiosos da vida e da arte de Vermeer estão inclinados a acreditar que o casamento de Vermeer com Catharina Bolnes era um bom casamento. Walter Liedtke, curador da “Northern European Painting” no Museu de Arte Metropolitano em Nova Iorque e organizador da exposição *Vermeer and the Delft*

School e autor do catálogo homônimo afirma que “Vermeer evidently loved his slightly older wife, enough to give up his family religion (which was asking for troubles from some quarters of Delft)” (Lidtke: 2001, 149).

Johan Michael Montias, autor do estudo seminal sobre a família alargada de Vermeer, quando se questiona sobre a singularidade do casamento do mestre de Delft com sua mulher Catharina, sugere que a relação foi baseada no amor, ao referir-se “... ‘romantic love? Was not unknown in mid-seventeenth century Holland. Indeed, it was thought to be source of artist aspiration” (Montias, 100). Embora não possamos identificar qualquer das modelos pintadas por Vermeer, os críticos acreditam que a mulher de Vermeer tenha pousado para vários quadros e parece lógico que o artista que pintou a luz, objetos, tenha pintado talvez, as pessoas que ele mais amava.

De fato, não há evidências históricas que falem diretamente sobre a natureza do relacionamento de Vermeer com sua mulher, os documentos de arquivos que chegaram até os nossos dias, sugerem que Vermeer e Bolnes, tiveram uma relação razoavelmente boa, senão um admirável casal harmonioso. Eles tiveram quinze filhos, um caso raro no século XVII na Holanda, onde muitos casais tinham apenas dois ou três filhos.

Se o público em geral está disposto a acreditar na descrição de uma Catharina como uma antagonista da vida e do trabalho do seu marido como verdade, uma profunda injustiça histórica seria feita com a memória deles. Infelizmente, os documentos de arquivo que chegaram até nós indicam que Bolnes sofreu um grande colapso antes do seu casamento e após a morte de Vermeer. Suas memórias de infância estão repletas de violência, acessos de mau gênio e lágrimas.

Catharina come from a family traumatized by domestic abuse. Her father, Reynier Bolnes, once attacked his wife, Maria Thins, who was then pregnant,

with a 'Stick'. Reynier Bolnes verbally assaulted Maria Thins and forced her to eat her meals alone. She in turn sent several petitions to the magistrates, at Gouda in an effort to secure a judicial separation. The sparring between husband and wife divided the Bolnes family into partisan camps: Maria received the support of her sister and brother (who was himself stabbed in a fight with one of Reynier Bolne's brothers), while Reynier enlisted the assistance not only of his son, Willen, who consistently sided with his father. Willen also attacked his sister Catharina, threatening on a number of occasions to beat her with a stick, although she was in the last stages of pregnancy (Wolf: 2001, 193-194).

A Rapariga em *The Art of Painting*?

Talvez a mais aceitável ligação que podemos fazer com a modelo de *Girl with a Pearl Earring* é com outra modelo não identificada em uma das obras primas de Vermeer, *The Art of Painting*. Neste quadro, a modelo muito provavelmente representa Clio:

... 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 um livro de capa amarela na esquerda, ... ela é – e nisso não há qualquer dúvida – a Musa Clio, a Musa da História. O pintor esta a elogiar Clio e, através dela, a História, ou, para ser mais preciso um acontecimento histórico particular (Schneider, 81-82).

Comparações credíveis feitas entre os rostos femininos encontradas nestas duas obras de Vermeer provaram ser um tanto problemática, uma vez que as mulheres foram retratadas em diferentes condições de iluminação, poses e presumivelmente, idades.

O feitio oval da cabeça, o rosto liso, o queixo pontiagudo, e o intervalo entre o lábio superior e a parte inferior do nariz são tão similares quanto são o comprimento do nariz. Os olhos castanhos são pouco percetivos, mas vislumbra semelhanças. Até mesmo as poses não são tão diferentes como pode-se imaginar. Mas para além das semelhanças faciais, as duas raparigas estão ligadas por outros elementos. A gola branca que surge abaixo do vestido de cada modelo é quase idêntico em forma e função. Até o caracol inferior do cabelo de Clio cai no mesmo lugar que a pérola da outra rapariga. A banda enrolada que cai do turbante azul é muito similar com o que decora a natureza morta da tela de Viena. A

harmonia cromática do livro amarelo de Clio e o azul do seu trombone parece ser o contraponto do vestido e do turbante de *Girl with a Pearl Earring*.

Vermeer pode ter desejado refazer em detalhe a musa Clio que ele achou particularmente sugestivo como um trabalho independente. Ou talvez *Girl with a Pearl Earring* pretendia ser um estudo para a *The Art of Painting*.

A identidade da rapariga permanece em aberto e afinal, talvez, esta seja uma questão irrelevante. Até a sua identidade amplamente aceite como rapariga da pérola não é tão óbvia como parece ser hoje. De fato, a palavra “pérola” surgiu no título do quadro somente após a primeira metade do século XX. Até então, a pintura chamava-se *Girl with a Turban* ou *Young Girl*.

2.4.4.2. O Turbante

Já no século XV, os turbantes eram um adorno popular na Europa. Durante as guerras contra os Turcos, os estilos de vida distantes e o vestuário exótico dos “inimigos da Cristandade” exerciam um grande fascínio (*Ibidem*, 69).

Também Vermeer como muitos outros pintores europeus, obviamente divertia-se introduzindo uma nota exótica em seus quadros e apresentar a possibilidade de mostrar a mestria das suas técnicas.

O fato de aparecer uma rapariga com um turbante turco dentro de um contexto das obras de Vermeer segundo as aparências da quinta-essência holandesa não pode ser considerada uma completa surpresa. Outros objetos de origem turca podem ser associados com o pintor. Alguns tapetes que aparecem cobrindo as mesas nas pinturas de interiores de Vermeer eram de origem turca. Eles eram muito apreciados por seus sensuais motivos florais e pela grande extensão de um vermelho quente que alegrava e, quando não, por simples formas geométricas.

Além disso, no inventário dos bens de Vermeer (29 de Fevereiro de 1676) feitos logo após a morte do artista relacionava: “a Turkish mantle of the aforesaid Sr. Vermeer”, “a pair of Turlish trousers” e “a black Turkish mantle”, tudo no “great hallway” de sua casa. Alguns investigadores sugerem que os dois “troines” em “Turkish dress” achados na cozinha possivelmente foram feitos por Vermeer (Montias, 339-340).

Embora os quadros do mestre de Delft claramente segue a tradição do Norte dos “tronies”, a jovem de turbante pertence a uma longa linha de pinturas européias em que extravagantes turbantes joga como chave iconográfica ou função decorativa. Uma dos mais ilustres pinturas de turbante é o *Man with a Turban* (1422) de Jan van Eyck, que acredita-se ser um auto-retrato.

In Italian art in the first half of the 17th century, Domenichino, Guercino and Guido Reni, representatives of the highly influential Bolognese School, painted highly-colored half-length figures wearing turbans (though in most cases, female, and intended as prophetesses or sibyls) (Janson and Sutton: 2003, 144).

Também nos Países Baixos, o estilo persa e turco conquistou a imaginação de muitos artistas e uma variedade de turbantes apareceram regularmente em um grande número de trabalhos, incluindo os de Rembrandt e Michael Sweerts, que parece ter tido uma queda para este particular toucado.

Em especial, os investigadores tem recentemente chamado a atenção para o quadro de Sweerts, *A Boy Wearing a Turban and Holding a Nosegoy*, um exemplo revelador da tradição de “tronie” holandês, como um direto possível precedente da *Girl with a Pearl Earring*. O quadro de Sweerts data provavelmente de 1655-1656, ou seja, dez anos antes de que *Girl with a Pearl Earring* foi presumivelmente pintada. A exótica vestimenta, o fundo negro (típico de Sweerts) e o curioso turbante conjugados com a disposição das cores azul/amarelo pode ter chamado a atenção da imaginação de Vermeer. Os pintores da época frequentemente inspiravam-se em motivos fora do vulgar e os estudiosos de

Vermeer em geral, acreditam que o mestre de Delft sistematicamente “sacou” gêneros de outros pintores para seus temas e composições. Lawrence Gowing, o autor de um dos mais subtis estudos sobre o artista holandês, declara claramente:

... it would be hard to find a theme of any boldness in his work which is not based on a precedent; inquiry multiples the evidence that the majority of his figures motifs were directly derivate (Gowing, 22).

Parece que o pedaço de tecido utilizado por Vermeer no turbante pendente, é bem provável que tenha sido também usado em outros quadros do artista. O material, de uma luminosa cor amarela com uma borda azul, pode ser comparável com outro adorno com roupagens usado em *The Art of Painting*. É muito difícil fazer uma precisa idéia de que material possa ter sido confeccionado. Embora desenhado muito secamente não deixando entrever sua textura, a mesma peça de roupa também pode ser vista pendurada na cadeira em primeiro plano à direita em *The Love Letter* e sobre a mesa em *The Allegory of Faith*. E com menos evidência, pode ser vista numa incompreensível aparição na mesa da *Woman in Blue Reading a Letter*.

2.4.4.3. A Pérola

A pérola em forma de lágrima da rapariga fica suspensa livremente e sem se mover, “caught within a pool of recessive space”. (Snow, 19) A forma e a substância são essencialmente definidas pela grossa mancha branca de empasto⁴⁴ que registra o mesmo efeito de luz que passa através do rosto da rapariga e do turbante e pelo suave reflexo que salienta-se da zona de sombra do pescoço através dos brilhos dourados. A forma ovoíde transmite a “experience of weight and volume” (*Ibidem*, 21), qualidades que são menos apreciáveis em uma pérola de formato esférico. Provavelmente, uma pérola com aquela dimensão e

⁴⁴ Textura produzida pela espessura do pigmento numa pintura pela aplicação de camadas espessas de pasta. O empastamento tem por fim dar a pintura mais vigor, mas produz facilmente uma impressão de peso, de opacidade. (Pais e Calado, 135)

forma não existisse de fato e que o artista ou representou uma pérola artificial ou deliberadamente exagerou sua dimensão, nenhuma proeza para um pintor de uma técnica notável.

As pérolas eram extremamente importantes no século XVII como um símbolo de *status*.

In 1660 Samuel Pepys (an English diarist) paid 4 _ pounds for a pearl necklace, and in 1666 he paid 80 pounds for another, which at the time amounted to about 45 and 800 guilders respectively (Lidtke: 2001, 166).

As mulheres retratadas por Vermeer são freqüentemente associadas com as pérolas que usam. A gota, ou a pérola em forma de lágrima que aparece em a *Girl with a Pearl Earring*, foi retratada claramente em outras oito telas pintadas por Vermeer: *Woman with a Pearl Necklace*, *Woman with a Lute*, *The Concert*, *A Lady Writing*, *Girl with a Red Hat*, *A Study of a Young Woman*, *Mistress and Maid*, e *Lady Writing a Letter with Her Maid*. Todos estes quadros datam de meados de 1660.

Pearls are linked with vanity but also with virginity – a wide enough iconographic spectrum. The most beautiful pearl in Vermeer’s work is undoubtedly that worn by the Girl with a Pearl Earring – a massive creation of highlights and shadows and obscures shadows. The largest known pearls with a perfect skin or “orient” had a circumference of 4 _ inches. Artificial pearls were invented by M. Jacquin in France around this time, thin spheres of glass filled with l’essenced’orient, a preparation made of white wax and silvery scales of a river fish called ablette, or bleak, but cultured pearls were also coming in from Venice. This girl of Vermeer’s seems to be wearing a glass “drop earring” which has been varnished to look like an immense pearl; such earrings were currently fashionable in Holland, as can be seen in paintings by Van Mieris, Metsu and Terborch. But Vermeer’s pearl is probably could artificial, having been enlarged to such a size by the painter’s imagination and desire to adorn the girl with something spectacular (Bailey: 2002, 123-124).

Uma pérola de dimensões similares e forma pode ser vista na *The Dice Players*, do pintor francês George de la Tour (1593-1692). De la Tour, curiosamente tem sido chamado de “o Vermeer da noite”, enquanto este usa a luz do dia para iluminar seus quadros, De la Tour, usa a luz das velas em ambientes noturnos .

Embora, os trabalhos do artista francês tivesse muito em comum com os de Vermeer, não existe nenhuma evidência que um tenha conhecimento do trabalho do outro.

2.4.4.4. O Traje Amarelo e a Gola Branca

O Traje Amarelo.

O traje amarelo vestido pela jovem é única na obra de Vermeer e é, do ponto de vista técnico, provavelmente uma das mais generalistas representações do pintor. As vigorosas pinceladas rústicas sugerem mais que claramente a acentuada prega, definindo o que parece ser uma capa curta sem mangas ou uma roupa folgada feita de um material rústico de fabrico corrente.

Em 1950, P. T. A. Swillens, em *Johannes Vermeer Painter of Delft: 1632-1675*, sugestivamente descreveu a roupa da jovem da seguinte maneira:

The blue-yellow head covering of the portrait in The Hague and the yellow cape (?) round the shoulders are not usual wear for those times. It is a special dress, which suits children and which children delight in, just because it is unusual and different and attractive in colour. Just with such a fancy-dress children betray that they are still childish (qtd. in Gowing, 23).

De um ponto de vista pictórico, a aparente tridimensionalidade sólida e cromática da pesada roupa, todavia, ancorada a solidez da composição da base do busto, proporciona uma base de excepcional luminosidade e delicadeza para a expressão de expectativa da jovem rapariga.

A Gola Branca

Embora a perfeita gola branca, que presumivelmente representa algum tipo de roupa interior, foi pintada com ousada simplicidade, sendo praticamente impossível compreender de que material ela é feita ou como foi confeccionada, ela exerce um papel fundamental no equilíbrio estético da composição do quadro

e parece delimitar a parte de cima e a de baixo: a mente e o corpo. O que é verdadeiramente surpreendente sobre este golpe de pintura branca sólida é que parece que foi aplicada deliberadamente.

Quase idêntico em forma, posição e função encontramos este mesmo efeito na gola da modelo de *The Art of Painting*. Em ambos os quadros serve como um tipo de articulação que conecta a cabeça e o busto enquanto que, ao mesmo tempo, permite independência e liberdade de movimento. O tom da pele de *Girl with a Pearl Earring*, cercado pelo fundo absolutamente preto e o branco puro da gola, vibra contra o brilhante azul ultramarino do turbante. A pictórica e expressiva delicadeza do rosto da jovem rapariga, puro em seu tom e modelagem clara, teria tido menos evidência se tivesse tido contato direto com o forte tom de terra-cota da roupa.

Infelizmente, a gola branca da *Girl with a Pearl Earring* perdeu muito das suas características originais. O grosso empasto que Vermeer originalmente aplicou tem sido aplanado pelas técnicas de restauração em que uma nova tela adere a antiga deteriorada.

2.4.4.5. O Fundo Negro

O fundo negro na *Girl with a Pearl Earring* contribui grandemente para o expressivo efeito da pintura. Em outros trabalhos onde Vermeer representou a modelo feminina que vira-se para fitar o observador, o efeito era tinha menos impacto porque os elaborados fundos inevitavelmente distraí alguma da atenção do observador do rosto da modelo.

Os fundos negros eram largamente usados em retratos para isolar as figuras de elementos distrativos e realçar o efeito tridimensional da figura. No excerto 232 do *Tratado de la Pintura* de Leonardo da Vinci (Vinci: 2005), ele anotou que um

fundo negro faz um objeto parecer mais luminoso e vive-versa. Da Vinci empregou este recurso em alguns dos seus retratos. O fundo negro na *Girl with a Pearl Earring* traz a memória trabalhos de artistas holandeses contemporâneos como Frans van Mieris, Rembrandt van Rijn e acima de todos Michael Sweerts.

Presentemente, o fundo escuro da *Girl with a Pearl Earring* aparece irregular e manchado e pode ter uma diferente aparência da intenção original. Durante a restauração de 1994/95, tornou-se claro que este defeito tinha sido causado pela degradada composição da tinta usada por Vermeer. Foi descoberto que o fundo era originalmente feito de um profundo tom esverdeado que pode não ter sido notado por muito tempo.

Vermeer tinha envernizado uma camada muito fina de anil misturada com amarelo abaixo do escuro preto pintado. O azul e o amarelo eram ambos pigmentos de origem orgânica. O anil é uma tinta de um azul profundo derivado de uma planta denominada anileira, já o amarelo era uma tinta de uma cor natural obtida de flores de uma planta do sul da Europa, conhecida como o lírio-dos-tintureiros.

Parece que Vermeer utilizou o anil apenas algumas vezes, como salienta o artigo “Scientific Examination of Vermeer’s ‘Girl with a Pearl Earring’”, “originally, the background must have been made with a smooth, glossy, hard, translucent green paint, which was made to look darker and given depth by the underpaint” (Groen, Werf, Berg and Boon, 175).

A justaposição do tom verde provavelmente produzia um efeito ótico que faz o tom da pele parecer muito mais vibrante do que é hoje.

A técnica e o estilo usado por Vermeer em *Girl with a Pearl Earring* é análogo com outros quadros de mulheres sozinhas do começo e meados de 1660. A pintura

foi composta com uma série de finas camadas e de acordo com um alto critério ótico. Os contornos são mais esfumados. O tom e o efeito de claro e escuro criam um sentido de impalpável luminosidade e tom quente. As áreas profundamente sombreadas dos contornos são extremamente indefinidas quanto sugestivas. Nas palavras de Brian Jay Wolf:

The key to the painting lies in the turn of the woman's head. Nowhere else in Vermeer's oeuvre is a painting so forcefully organized around a single axis. The woman's head rotates around a vertical line, a shadow, that runs from her left temple to her left shoulder and torso. She turns her head against the direction of her body, toward the viewer; her eyes complete a ninety degree pivot that the head by itself cannot, or will not sustain. The Girl with a Pearl Earring encompasses Vermeer's deepest feelings about perception, reduced with extraordinary brilliance to the spared of iconographies: the rotated head of a costumed woman. Her turn to the viewer interrupts whatever bodily narrative she might otherwise tell (Wolf, 138-139).

CAPÍTULO 3

A Linguagem Visual do Romance

“You will outlive me , artful girl,
and with averted head will rest your moment’s glance
on centuries of devotes (barring mischance),
the light in your eyes the light on your pearl.”
John Updike, from *Head of a Girl, at the Met*

Em 1996 houve em Haia, na Holanda, e em Washington D.C., nos EUA, exposições das obras do pintor Johannes Vermeer, que despertaram grande interesse mundial. Em pouco mais de três anos, foram publicados três excelentes obras ficcionais e um livro de poemas, que usavam como intertexto os quadros do grandes pintor holandês do século XVII: *The Music Lesson*, de Katharine Weber; *Girl in Hyacinth Blue*, de Susan Vreeland; *Girl with a Pearl Earring*, de Tracy Chevalier; e *In Quiet Light: Poems on Vermeer’s Women*, de Marilyn Chandler McEntyre. Qualquer uma dessas obras mereceria um estudo aprofundado de como a literatura pode dialogar com a pintura, estabelecendo interessantes jogos intertextuais. No entanto, aqui, o que pretendemos fazer é uma reflexão sobre o romance de Tracy Chevalier, pois este é particularmente rico no diálogo estabelecido entre arte e ficção (para não citarmos a interação com a história), além de se constituir de alguns elementos do “romance de formação” (*Bildungsroman*) feminino, uma vez que assistimos à evolução da personagem principal e narradora da história, à perda gradual da sua inocência, à conquista da liberdade e ao seu crescimento extraordinariamente rápido, feito de várias rupturas afetivas, mas também da concretização de alguns sonhos impossíveis.

3.1. A Escritora e suas Obras

Tracy Chevalier nasceu em Outubro de 1962 em Washington D. C., nos EUA, e vive desde 1984 em Londres, no Reino Unido, onde se casou e teve um filho. A sua paixão pela escrita surgiu na infância, mas, apesar de ter escrito alguns contos na adolescência, só começou realmente a escrever por volta dos vinte anos. Foi nessa altura que frequentou um curso de escrita criativa que lhe permitiu publicar o seu primeiro conto numa revista londrina intitulada *Fiction*.

Trabalhou durante sete anos em uma editora como organizadora de obras literárias sobre escritores e literatura em geral, tais como *Twentieth-Century Children's Writers* (1989), *Contemporary Poets* (1990), *Contemporary World Writers* (1993) e, em 1993, decidiu abandonar o cargo e fazer um mestrado em escrita criativa na University of East Anglia, em Norwich (Reino Unido), tendo como orientadores Malcolm Bradbury e Rose Tremain. Nesse mesmo ano, dedicou-se ao seu primeiro romance *The Virgin Blue*, que viu publicado em 1997, enquanto trabalhava como editora *freelancer*, quando editou *Encyclopedia of the Essay* (1998) e *Concise Encyclopdia of the Essay* (2003). O livro, *The Virgin Blue*, onde seu personagens vivem em meio à perseguição aos católicos na França do século XVI, recebeu pequenas críticas e também vendeu poucas cópias, posteriormente foi reeditado no Reino Unido e lançado nos EUA.

No ano seguinte, 1998, Chevalier ousou perguntar quem foi a musa inspiradora do pintor Johannes Vermeer e escreveu *Girl with a Pearl Earring* em apenas oito meses, sobretudo porque estava grávida (deu à luz duas semanas depois de ter terminado). O livro transformou-se num *best-seller* e, em 2003, foi adaptado ao cinema pelo realizador Peter Webber.

Desde então, escreveu mais dois romances: *Falling Angels* (2001), ambientado em um cemitério no começo do século XX, em Londres, e *The Lady and The Unicorn* (2003), inspirado nos personagens retratados em um conjunto de tapetes

medievais, que estão no Musée National du Moyen Age (aka Cluny Museum) Paris, sobre os quais pouco se sabe. Recentemente terminou de escrever *Burning Bright*, um romance sobre o poeta/pintor inglês William Blake, que foi publicado no Reino Unido e nos EUA em Março de 2007.

3.2. Da Inspiração ao Livro

Chevalier, comprou aos 19 anos o *poster* da *Girl with a Pearl Earring*, que conserva até hoje em seu escritório. Sua admiração pela ambigüidade, revelada na expressão da moça pintada por Vermeer, e pelo talento do pintor é expressa por Chevalier, em uma entrevista para o *Time Out*:

What I love about that painting is that it has so many readings. Sometimes it reflects my own feelings. Sometimes she looks terribly sad and other times she's looking very come-hither (Brian Case. *Time Out: Interview with Tracy Chevalier*. London: Time Out, 1999).

A idéia de escrever um livro sobre o quadro também é relatada por Chevalier na mesma entrevista:

I was lying in bed one day looking at my poster of Vermeer's "Girl with a Pearl Earring" and trying to work out what book to write next. And I thought, I wonder that Vermeer said or did to make her look like that? I thought, there's a story! (Time Out).

O livro contém todos os elementos de um romance histórico, possibilitando uma revisitação de um período de tempo particularmente ativo na vida do pintor Vermeer, na segunda metade do século XVII. São elementos estruturantes da referencialidade as recriações de espaços como o mercado, a fábrica de azulejos, a farmácia ou a casa do pintor, as alusões aos alimentos e à sua preparação, as descrições das tintas e dos materiais neles utilizados. O fato de encontrarmos uma personagem protestante que habita uma casa católica permite ainda dar conta das diferenças existentes na Holanda daquele século entre os hábitos das duas religiões.

A autora, costura um texto só, com as mesmas personagens do começo ao fim. Produz um romance no sentido tradicional, em que um único enredo conduz toda a trama. A originalidade do livro prende-se com a circunstância de o ponto de vista adotado ser de uma criada. A escritora expõe os recônditos sentimentos de uma moça na Delft do século XVII, chamada Griet, suposta criada, que mais tarde também é elevada à categoria de assistente e musa/modelo do pintor, que observa e descreve o trabalho do mestre ao mesmo tempo que partilha com o leitor uma etapa crucial do seu crescimento e da sua formação.

Um sentido, no entanto, percorre o texto, o de que a arte não é decoração. Griet, a jovem criada da família, revela-se particularmente fascinada pelo mestre e pela sua obra e a sua perspectiva *sui generis* permite uma descrição pormenorizada e exaustiva de todos os procedimentos técnicos-artísticos levados a cabo pelo pintor na preparação e elaboração das suas produções. Como figura central do romance, Griet, revela uma sensibilidade artística aparentemente contraditória com a sua condição social, vive até o limite a sua admiração pelo pintor e pelo seu talento, entregando-se-lhe incondicionalmente. Figura irresistível, a personagem transforma-se a pouco e pouco no modelo que posa para o pintor e, finalmente, na figura retratada, submetendo-se a todas as exigências pelo amor do artista e da sua obra. Indiretamente, a personagem ensina que a arte retrata a experiência de estar no mundo. Ajuda a resolver, de forma literal ou metaforicamente, conceitos e conflitos vividos por diferentes sujeitos.

A escritora, que já conseguiu apreciar de perto 28 das 35 obras do pintor holandês, inventa uma vida verossímil para Vermeer. O foco sempre é a sua obra, pois dele pouco se sabe. Aborda-se, tecnicamente, apenas o talento, a qualidade da pintura, pois Vermeer nada deixou registrado em textos ou fez uso do desenho, bem como, não teve aprendizes. Chevalier parte desse vácuo biográfico para compor seu enredo, ao criar um Vermeer sempre calado e envolvido com suas pinturas, acompanhando o seu lento progresso, através de um conjunto de descrições de

forte sugestão visual e simbólica, descobrindo as preferências do autor e percebendo o fio condutor da sua produção artística. Entre outras coisas, ele termina por fornecer ao leitor um método para produzir obras naquele século e país. Ensina o sentido precioso da luz e também da disciplina na confecção de um quadro. O texto da escritora é simples, mas direto. Cumpre o objetivo de contar uma história.

Feito de transparências e de misteriosas obscuridades, de pequeníssimos detalhes e luminosidades súbitas. Um romance de cores e odores, textura onde subitamente se abrem rasgões de claridade, que logo se tolda e adensa. Um texto banhado por uma velada luz intimista, que, vinda dos interiores da casa que descreve e onde as personagens vivem, se escapa, indo-se recolher no atelier de Vermeer, que a toma e trabalha até a fazer parte visceral da sua pintura. Onde, ora se mostra resplandecente: em vermelho laca e amarelos ocres. Ora se mergulha a si própria na sombra: num branco de chumbo tingido de negro de ossos, num indizível verde seco, ou cinzento. História onde está abolida qualquer esperança para a criatividade feminina, que vemos anular-se a cada passo. Texto comovente na sua entrega à inocência, de que invoca a queda e por fim a perda. Enquanto nos dá a ver da genialidade artística, a solidão absoluta.

Se Vermeer colocava todo o seu interesse no real, na mulher escrevendo uma carta, vertendo leite ou pesando pérolas, Chevalier esforça-se em fornecer um retrato, realista das relações entre a incipiente burguesia e o mundo dos trabalhadores. A ação pertence a Griet, assim como a voz narradora da história. É a *Girl with a Pearl Earring* – único dos quadros de Vermeer a explorar alguma dose de sensual e enigmático erotismo – que se movimenta. Ela consegue questionar a rígida separação de mundos existentes na Delft do passado quando ricos e pobres, católicos e protestantes, não coexistiam. A entranhável paixão pela obra e pelo pintor transformara sua existência.

3.3. Intertextos: História, Ficção e Arte

Outra questão teórica, particularmente relevante para a análise de *Girl with a Pearl Earring*, é da metaficção historiográfica, termo cunhado por Linda Hutcheon em *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, e retomado em *The Politics of Postmodernism*, livros nos quais a crítica canadense argumenta que história e ficção são construtores discursivos, representações narrativas, ambas com seus poderes e limitações. Para Hutcheon, “A história, como relato narrativo, é inevitavelmente figurativa, alegórica, fictícia; ela é sempre já textualizada, sempre já interpretada” (Hutcheon: 1990, 143) outro importante conceito de Hutcheon é do papel exercido pelo personagem marginal ou marginalizado, silencioso e silenciado, membro de qualquer uma das diversas minorias, habitante das margens da cultura dominante, personagem ao qual ela dá o nome de “ex-centric”. Hutcheon mostra como a literatura pós-moderna tem trazido para o centro narrativo esse personagem marginalizado, dando-lhe uma voz própria e um posição de sujeito de sua própria história (*Ibidem*, 60-62).

Esses conceitos teóricos nos são extremamente úteis no exame de *Girl with a Pearl Earring*. Nesse romance, Chevalier, usando tanto do seu conhecimento das obras e da vida de Vermeer como das fontes históricas sobre a Holanda do século XVII; utilizando uma sensibilidade refinada em relação ao mundo e à arte da pintura; e 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.

Em uma das dimensões ou estratos da fronteira entre o artifício e o real vem a distinção entre os artificios. No nosso caso, a inescapável discussão entre a historiografia e a literatura em torno do que entre elas veio se construindo e constituindo o território de fronteira que compartilham de maneira, por vezes mais e por vezes menos, conflituosa, sob o aspecto de uma suposta pretensão à verdade.

A existência real de documentos históricos e sua simultânea sujeição a regimes de signos cambiantes reúne-se, em aliança, com a brutalidade do real só apreensível por meio de textualização, ou, de sistemas significantes, na visão pós-estruturalista com a qual nos afinamos para construir nosso olhar sobre os objetos artísticos.

Na linha de abordagem pós-moderna tal como defendida por Linda Hutcheon, o que importa é perguntar *como* podemos nos relacionar com o que se deu no passado.⁴⁵ Em relação ao passado, vai se desenvolver a questão de como formular a relação entre a reconstrução histórica (construção de *fatos históricos*) e a reconstrução literária (de *ficções artísticas*) dos acontecimentos, objetos, documentos e relíquias, colocando em jogo a noção de verdade. É justamente da colocação em jogo, ou dinamização, ou ainda diálogo, e não do cancelamento desta, e de outras noções tradicionais, que trata nossa construção de objeto.

Na linha de discussão desenvolvida por Hutcheon, o que importa é a revisão problematizante da relação que queiramos estabelecer com a referência e não a eliminação desta noção. Uma negação do acesso ao referente não implica a negação da sua existência empírica, apenas sua inapreensibilidade. Um vasto material teórico é colocado em discussão, resgatando a historicidade dos argumentos que, em um momento, reuniram e, depois, apartaram a escrita histórica da escrita literária. Dentre eles, encontra-se uma figura da linguagem, a *ekphrasis* (representações de representações visuais)” - e considerá-la como: descrições verbais de imagens visuais capazes de gerar efeito de vida (158-160).⁴⁶

⁴⁵ Segundo Hutcheon, em *A poética do pós-modernismo: História, Teoria, Ficção*, especialmente em “Historicizando o pós-moderno: a problematização da história” (120-40): “Quanto a disciplinas dedicadas a outros objetos, estamos nos referindo às neurociências cognitivas, tratadas em outros capítulos, e mencionamos apenas para marcar que o tema não se resume ao passado e à presença diante de um objeto ou acontecimento”.

⁴⁶ A discussão sobre esta figura é historicamente bem mais ampla e variada do que tal como aparece na discussão desenvolvida por Hutcheon. Assim, não podemos definir se, aqui, Hutcheon aceita a *ekphrasis* como instrumento representacional para mostrar que mesmo a metaficção

Hutcheon se dedica especialmente a um tipo de romance que define como metaficção historiográfica, no qual *Girl with a Pearl Earring* não se inclui, em termos narrativos, uma vez que não interrompe o fluxo ilusionista para denunciar seu artifício, mas sim em termos da intertextualidade entre arte e historiografia a partir da qual, e pela maneira pela qual, a narrativa se constrói, sob o ponto de vista da noção pós-estruturalista de discurso.

O romance de Chevalier, nasce como intertexto pela apropriação que faz da pintura já em seu título, na reprodução da imagem na capa, sublinhada pela imagem de outro quadro do pintor (uma vista da cidade de Delft, onde habitava), enquanto embalagem de seu texto, mas também por meio narrativa propriamente dita: se não pela forma, pelos elementos da criação da realidade artística que insere, por meio da linguagem verbal, na tessitura da trama.

No âmbito mesmo da abordagem de Hutcheon, *i.e.*, da poética do pósmoderno, não há mais hierarquia entre textos e para-textos ou contextos: a intertextualidade se dá como deslocamento da ilusão de um referente para a multiplicação ou deslocamento de referencializações. Nesses termos é que defendemos que o objeto artístico não seja visto apenas na forma da narrativa literária ou no aspecto temático mais banal do envolvimento amoroso. A materialidade do romance envolve, em sua temática e em sua trama, elementos técnicos da pintura como: a elaboração das tintas, os nomes, a compra e a manipulação das substâncias dos pigmentos, efeitos de luminosidade sobre a modelo e sobre a base da tinta na tela, mostra a redução em perspectiva por meio de um objeto ótico da época. Isto é

historiográfica utiliza elementos representacionais, no entanto, para subvertê-los em seguida, por meio da ironia ou da paródia. Neste caso parece coerente e está de acordo com nossa abordagem da operação realizada pelo romance, mas consideramos importante manter uma discussão a respeito de uma possibilidade de “efeito de vida”, *ekphrasis* dedicada à “*enargéia*”, poder de vivificação, paralelamente à abordagem mais comum de “efeito de real”, como também será tratada por Barthes enquanto ilusão referencial. A *ekphrasis* encontra vasta bibliografia em língua anglo-americana, a qual mantém a forma grega. Em português, encontramos pouquíssimas referências.

parte da trama porque é constitutivo das relações entre as personagens e da intertextualidade ou metamidialidade da narrativa em relação à pintura. Tanto quanto podem ser consideradas as descrições da intervenção do cotidiano sobre a criação artística e *vice-versa*, quando o pensamento que rege a observação se associa a um regime que rompe as fronteiras entre arte e vida.

Se não há ruptura do ilusionismo realista na tessitura verbal da narrativa, há na narrativização do processo pictórico que descreve a feitura de uma pintura histórica. Ao dar aos dois elementos passíveis de abordagem indicial, em uma leitura iconográfica, o tratamento de objetos casualmente eleitos para resolver um problema de ordem técnica, a narrativa se torna metalingüística em relação à linguagem pictórica da qual extrai sua fonte de inspiração.

A pérola e o pano que envolve a cabeça da moça, reais no objeto histórico (imagem pictórica), são requisitados pela personagem literária (e fílmica) do pintor, apenas, para resolver problemas do processo de pintura, ao invés de decorrer da caracterização social da personagem ou do seu possível envolvimento amoroso. Ao contrário, uso do brinco de pérola, que intitula o quadro, só termina por conduzir ao *qui-pro-qué* porque o pintor o solicita para equilibrar a composição, com um efeito de luminosidade.

O Vermeer literário (e fílmico) mostra à moça o efeito da luz sobre pendente quando usado por sua esposa, causando-lhe estranhamento, gera conflito e exige concessões de outras duas personagens: da moça, porque não tem a orelha perfurada e permitir perfurá-la lhe trará dor física e uma marca que implica problemas sociais, como uma metáfora de desvirginamento; e da sogra, porque deve extrair o brinco da caixa de jóias da filha, que as mantém sob vigilância e já está sendo enganada sobre a convivência entre a moça e o marido.

O torso com véu que envolve a cabeça da moça nasce da necessidade que o pintor sente de ver o rosto encoberto pela touca que ela usa. É um tecido dentre outros materiais que guarda no quarto de despejo e que serve de mediação entre a solicitação dele de ver o rosto para poder pintá-lo e o limite dela, em não poder admitir deixar os cabelos à mostra: outra solicitação do processo de criação artística que proporciona uma cena de intimidade entre pintor e modelo, na transformação da moça em pintura.

A narrativa denuncia a imagem visual da qual constrói a *ekphrasis*, não como realidade histórica, mas como realidade da criação artística. E este é um procedimento que simultaneamente ilude com seu efeito de real e mostra a desreferencialização de uma imagem artística por meio de um uso metalingüístico da narrativa sobre a criação da imagem pictórica: lugar em que também se situam os procedimentos metaficcionais da poética pós-moderna defendidos por Hutcheon.

Tomando outra categoria festejada pelo pós-moderno – e incorporada pelas artes cênicas contemporâneas, por serem artes do movimento e do efêmero – para explicitar a riqueza dessa operação, podemos dizer que o romance se desenvolve como *ekphrasis*, não de uma pintura, mas, do *work in progress*⁴⁷ de uma pintura.

A descrição verbal não é do resultado, da imagem pictórica, mas do processo de nascimento, desenvolvimento e finalização de uma obra pictórica, até sua partida para o endereço de seu solicitante: o mecenas. É quando também é bruscamente interrompida a vida da moça na casa do pintor, na condição de objeto artisticamente processável, na condição servil à família, à arte, e ao seu

⁴⁷ Renato Cohen, no seu *Work in Progress na Cena Contemporânea* (1998), prefere, por vezes, adaptar a expressão cunha pela arte contemporânea, substituindo o segundo termo por - *process*, (processo).

sentimento por seu criador. Na narrativa, assim como a história rejeitou essa personagem em sua inscrição, a vida social a teria rejeitado: objetos rejeitados pelo social também são objetos desejáveis à poética pós-moderna.

Uma pintura, que é um documento histórico anterior ao romance em três séculos, tem, por meio da voz silenciosa da personagem-título, o desenvolvimento de uma narrativa que transcorre de modo absolutamente realista, assim como a narrativa desenvolvida pelo olhar neutro da câmera cinematográfica. Mas uma diferença entre essas duas mídias traz mais um elemento metalingüístico a ser notado no romance.

No momento do *qui-pro-qué*, a esposa em crise, revoltada por ter sido enganada pela mãe e pelo marido, e enciumada, pergunta ao marido porque ele pinta a moça e não ela. Ele diz à esposa que ela não entende, e ela se revolta ainda mais, por isto implicar que a moça entenda e ela não. Para explicitar o absurdo que vê na resposta dele ela diz em relação à moça: “– *she can't read!*”. E, em um romance em primeira pessoa, podemos dizer que seja uma provocação metaliterária ao realismo que o caracteriza.

Novamente, na interface entre obra e referencialidade, aí está uma disjunção que o texto de Chevalier desafia. Estamos diante de uma forma narrativa escrita do testemunho em primeira pessoa. Mas, de uma personagem analfabeta do século XVII, e construído por uma escritora americana do século XXI. Embora, como dissemos, a escritora não dissimule sua identidade, o gênero do romance se inscreve no cânone do testemunho, o que propicia à intertextualidade com as questões literárias que se estabelecem em torno dele, e com o que o debate contemporâneo lhe oferece.

É exatamente na problematização constituída entre objeto histórico, vestigial – que afirma que um passado extratextual realmente existiu – somado a uma

contextualização histórica compatível – que, no entanto, não afirmam que esse passado extra-textual que existiu seja aquele narrado –, pela textualização literária e fílmica, que se encontra a ruptura pós-moderna, em relação à dicotomização entre a narrativização ficcional e aquela historiográfica.

É nesse lugar de fronteiras rasuradas entre literatura e história, de ter acontecido ou não no passado, que *Girl with a Pearl Earring* se insere respondendo à pergunta pela apreensão do passado que: seja na literatura, seja na história, embora com comprometimentos distintos, tudo o que temos são reconstruções imaginativas a partir de textualizações de objetos, registros, relíquias ou arquivos do passado.

3.4. O Enfoque Feminino

Ainda que de maneira superficial, por razões óbvias, sem embargo, não passar por alto o fato de que seja uma mulher a autora do relato, com o qual estaríamos, por assim descrevê-lo de um modo um tanto simbólico, ante a transmissão de uma história através do prisma da mulher. Uma história, não esqueçamos, que tem seu ponto de partida no olhar masculino, o de Vermeer. Mas não é nossa intenção detalhar aqui um compêndio de características do relato feminino em contraposição ao relato masculino, nem tampouco meditar sobre como seria o resultado tratando-se de um autor homem. Seja como for, pensamos que no olhar feminino há uma maior tendência ao intimismo, ao deter-se em análises psicológicas que tratam de dar resposta ao porque de determinadas ações, e isto só resolve-se, por mais paradoxo que pareça, de forma intuitiva, em estreita dependência de sensações mais que de argumentos racionais. Griet compreende Vermeer, mas o faz da maneira seguinte:

I thought about what he had said, about how the box helped him to see more. Although I did not understand why, I knew he was right because I could see it in his painting of the woman, and also what I remembered of the painting of Delft. He saw things in a way that others did not, so that a city I had lived in all my life

seemed a different place, so that woman became beautiful with the light on her face (Chevalier, 64).

Griet não necessita de uma explicação matemática para compreender, como provavelmente teria precisado um homem; a ela basta a intuição. Mas, não nos enganemos, também funciona a práxis menos dada ao sentimento nos momentos, sem embargo, mais irracionais ou passionais:

I stood against the wall and let Pieter kiss me. He was so eager that he bit my lips. I did not cry out – I licked away the salty blood and looked over his shoulder at the wet brick wall apposite as he pushed himself against me. A raindrop fell into my eye.

I would not let him do all he wanted. After a time Pieter stepped back (129-130).

Desde logo, fica muito difícil imaginar Pieter, ou qualquer outro homem, fazendo semelhantes cálculos no meio de um encontro sexual. E parece também muito difícil pensar na narração de um autor homem reparando nessa perspectiva.

Tal intimismo, e tal desejo de transmitir o psicológico como algo palpável, favorecem sem dúvida o modelo em primeira pessoa. Estaríamos, por um lado, ante um paradigma de narrador autodiegético e por outro, ante um enfoque interno fixo. Ambos, estes ingredientes, são os mais aptos para estabelecer a maior proximidade em uma narração:

I crept into the vast place, feeling like a mouse hiding in a rich man's house. It was cool and dim inside, the smooth round pillars reaching up, the ceiling so high above me it could almost be the sky (69).

Quando observamos o ponto de vista no feminino, nos figura muito reveladora a contraposição entre Griet e seu irmão Frans, o qual poderia definir-se, em um dos seus aspectos, como a oposição fantasia consciente/fantasia inconsciente. Desde o início, Griet é nos apresentada como um personagem apegado a realidade, incapaz de esquivar-se das suas responsabilidades, ainda que em algumas ocasiões, raras, é tomado por certos impulsos:

As I waked down the hallway to the stairs I had the sudden desire to run out the door with the riches in my arms. I could go to the star in the middle of Market Square, choose a direction to follow, and never come back (136).

Mas ela mesma sabe que algo assim seria muito improvável. Ao contrário, quando Frans desaparece e ela questiona por ele a mulher que lhe abre a porta da fábrica, esta lhe responde: “Towards Rotterdam, they say. And then, who knows? Perhaps he’ll make his fortune on the seas, if he doesn’t die between the legs of some Rotterdam whore?” (211)

Um dos riscos da narração autodiegética a qual aludimos anteriormente, que implica que o narrador-autor apareça debaixo do disfarce de protagonista, manifestando-se uma simbiose autora-narradora-protagonista. Assistimos a este fenômeno, por exemplo, quando se coloca na boca da protagonista um juízo profissional inadequado a sua caracterização: “(...) I made a few adjustments to the lines of the folds, then stepped back. It echoed the shape of Van Ruijven’s wife’s arm as she rested in on the table” (142). Sem dúvida, não é a voz de Griet, mas sim a de Chevalier.

3.5. Uma narrativa feita de Imagens

Tracy Chevalier soube captar/capturar de um modo raro e preciso o universo intimista de Vermeer. Ao desfiar-lhe as múltiplas cores, cambiantes, tons, tintas lavadas e coadas de que o livro é feito, na habilidosa mistura com a escrita. Abordagem das emoções continuamente prometidas e sempre adiadas, da entrega a uma sensualidade permanentemente suspensa mais tátil. Mostrando-se e recusando-se, jogando com as palavras e com as imagens, que se enovelam e acrescentam. O romance de Chevalier pretende traduzir em palavras o mundo pictórico de Vermeer, através de descrições de forte sugestão visual e simbólica, ao descortinar as preferências do autor e tentar perceber o fio condutor da sua produção artística. Deborah H. Cibelli, PhD em história da arte, em seu artigo para *The Journal of Popular Culture*, declara:

The reader is asked to adopt the same stance and interpret Vermeer's paintings as making the thoughts and reactions of the figures visible, and as recording their emotional reactions to the events recounted in the narrative (583).

Olhando atentamente para o famoso quadro de Vermeer, *Girl with a Pearl Earring*, várias questões podem ser levantadas: Quem é a jovem? De onde vêm o seu exótico turbante? O quê ou quem ela está olhando? Quais são os sentimentos escondidos no rosto desta “Mona Lisa holandesa”? Por que ela está usando um brinco de pérola quando todo o resto das suas vestes parece identificá-la com uma criada? O romance de Chevalier procura responder estas questões ao criar uma história para esta pintura (ao fazer uma *ekphrasis*), através de um *pas de deux* de sedução.

Neste romance, a autora, usando tanto do seu conhecimento das obras e da vida de Johannes Vermeer como das fontes históricas sobre a Holanda do século XVII; utilizando uma sensibilidade refinada em relação ao mundo e à arte da pintura; e 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.

Sobre este assunto, Cibelli discorre:

The depictions seemed to acknowledge the vulnerable social position of the housemaid, a woman in Dutch society who was not as privileged as a burgher's wife and was not as despised as a prostitute. Throughout the novel, the reader is informed that the Dutch housemaid dressed simply and could be easily fired if

she was seen as vain, dishonest, lazy, or rude, or if she was regarded as unchaste or had the misfortune of being seduced or raped⁴⁸” (587).

Griet é a personagem principal e narradora desta história. É através do seu percurso na narrativa – do seu envolvimento com a família de Vermeer, da sua busca por uma identidade própria, de suas descobertas, sofrimentos e escolhas (que constitui o cerne do romance), - que entramos no mundo pictórico de Vermeer. Figura irresistível, a personagem transforma-se pouco a pouco de criada à ajudante do mestre, posteriormente no modelo que posa para o pintor e, finalmente, na figura retratada. Segundo Cibelli:

(...) the success of Chevalier’s story is determined in terms of the extent to which constructs a compelling narrative that describes the personality of Griet and explains her role as model for the painting titled *Girl with a Pearl Earring* (583).

Oriunda de uma família protestante e filha de um talentoso pintor de azulejos, que perde a visão na explosão de um forno, Griet herda de seu pai uma sensibilidade especial para formas e cores, para a harmonia de composições variadas, que vão da apreciação de quadros ao cortar de legumes para uma sopa. O destino da jovem não era ser criada, mas sem a renda do pai, Griet, que tem dois irmãos – Frans, o mais velho, e Agnes, a mais nova, é obrigada a trabalhar, porque o irmão está a aprender a profissão do pai, o que representa, para a família, descer um degrau na rígida escala social da época. Através de suas relações na importante guilda de São Lucas, o pai de Griet consegue que ela seja contratada como criada para trabalhar na casa de Vermeer, chefe da guilda. Na visita que Vermeer e sua esposa Catharina fazem à casa de Griet para contratá-la, esta se apercebe de imediato da antipatia da mulher do pintor, e desperta a curiosidade em Vermeer, que nota imediatamente o talento da moça para arrumar as diversas fatias de legumes para a sopa:

⁴⁸ Para uma interpretação mais detalhada do meio social nos Países Baixos, do século XVI e XVII, ver: Schama, Simon. *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*. 1987. New York: Alfred A. Knopf, 1996, p. 405-06; 455-59).

“I always laid vegetables out in a circle, each with its own section a slice of pie. There were five slices: red cabbage, onions, leeks, carrots and turnips. ... The man tapped his finger on the table. ‘Are they laid out in order in which they will go into the soup?’ ... ‘I see you have separated the whites’, he said, indicating the turnips and onions. ‘And then the orange and the purple, they do not sit together. Why is that? ... ‘The colours fight when they are side by side, sir’” (CHEVALIER: 2000, 05).

O discurso simples e evidente de Griet é rico em reveladores detalhes. Ao saber que o homem que a havia entrevistado era o autor de um quadro que ela já havia apreciado em uma exposição na Casa da Câmara, Griet mostra novamente sua sensibilidade artística ao recordar com o pai cego os detalhes do famoso quadro *View of Delft*:

”Do you remember the painting we saw in the Town Hall a few years ago? It was a view of Delft, from the Rotterdam and Schiedam Gates. With the sky that took up so much of the painting, and the sunlight on some of the buildings.’ ... ‘And the paint had sand in it to make the brickwork and the roofs look rough. And there were long shadows in the water, and tiny people on the shore nearest us.’ ‘That’s the one.’ ... ‘I remembered it well, remembered thinking that I had stood at that very spot many times and never seen Delft the way the painter had’ (07-08).

No dia a seguir a visita do pintor, a jovem muda-se para a casa da família Vermeer e, ao caminhar pelas ruas de Delft, (que fica a apenas dez minutos de sua casa) no Canto dos Papistas, explica como nunca tinha estado naquela zona, onde vivia na época a minoria católica, introduzindo a questão das diferenças religiosas, um mundo totalmente estranho para Griet, ao mesmo tempo que nos descreve as cores do início da manhã, revelando uma sensibilidade para as cores:

“... The morning was still cool, the sky a flat grey-white pulled close over Delft like a sheet, the summer sun not yet high enough to burn it away. The canal I walked along was a mirror of white light tinged with green. As the sun grew brighter the canal would darken to the colour of moss” (12).

Na sua nova casa, Griet vai encontrar poucos amigos. A outra criada, Tanneke, aproxima-se da jovem e repele-a consoante o seu humor, vendo Griet como uma ameaça. Tanneke já havia posado, quando mais jovem, para o quadro *The Milkmaid*, feito de que se orgulhava. Entre os cinco filhos do casal, há uma

menina de seis anos, Cornélia, de caráter vingativo, que decide infernizar a sua vida. Em uma dessas atitudes, ela arranja maneira de revelar para Maria Thins que Griet está trabalhando para Vermeer em seu estúdio. Esta descoberta poderia ter resultado em uma catástrofe, mas a poderosa matriarca dá-se conta que esta ajuda pode fazer com que o mestre pintor produza mais e assim traga mais dinheiro, que eles precisam para pagar as altas dívidas que possuem (117).

Lá, separada de tudo que lhe era familiar, a jovem é forçada a desempenhar as árduas tarefas domésticas de uma casa muito maior, onde reinava a intriga, a confusão, e a ciúmeira entre seus habitantes. Apesar de muito jovem e inexperiente, Griet logo aprende a contornar habilmente os conflitos da vida cotidiana. Em poucas semanas, seu sentimento de solidão e estranheza é atenuado, e sua admiração pelos quadros de Vermeer fazem com que ela descubra um mundo desconhecido e fascinante.

Quando ela retorna, aos domingos, à sua própria casa, sente-se uma estranha e seu maior prazer é descrever para o pai cego o trabalho desenvolvido por seu patrão, como a descrição do quadro *Woman with a Pearl Necklace* que tivera como modelo a esposa do patrono de Vermeer, o abastado e lascivo van Ruijven:

“... ‘about the painting he is working on. Describe it to me.’ ... ‘I don’t know if I can in such a way that you will be able to see it.’ ‘Try.’ ... So I tried to describe the woman tying pearls around her neck, her hands suspended, gazing at herself in the mirror, the light from the window bathing her face and her yellow mantle, the dark foreground that separated her from us. My father listened intently, but his own face was not illuminated until I said, ‘The light on the back wall is so warm that looking at it feels the way the sun feels on your face.’ ‘He nodded and smiled, pleased now that he understood” (50).

O outro quadro que Griet descreve para o pai é o retrato da filha de rico padeiro, que recebe o nome de *Woman with a Water Jug*, e que gera discussão entre pai e filha sobre uso de cores em pintura:

“My father wanted me to describe the painting once more. ... ‘The baker’s daughter stands in a bright corner by a window.’ ... ‘She is facing us, but is

looking out the window, down to her right. She is wearing a yellow and black fitted bodice of silk and velvet, a dark blue skirt, and a white cap that hangs down in two points below her chin.' ... 'When you look at the cap long enough' ... 'you see that he has not really painted it white, but blue, and violet, and yellow.' 'But it's a whitecap, you said.' 'Yes, that's what is so strange. It's painted many colours, but when you look at it, you think it's white.' 'Tile painting is much simpler,' my father grumbled. 'You use blue and that's all. A dark blue for the outlines, a light blue for the shadows. Blue is blue.' ... I wanted him to understand that white was not simply white. It was a lesson my master had taught me. 'What is she doing?' ... 'She has one hand on a pewter pitcher sitting on a table and one on a window she's partly opened. She's about to pick up the pitcher and dump the water from it out the window, but she's stopped in the middle of what she's doing and is either dreaming or looking at something in the street.' 'Which is she doing?' 'I don't know. Sometimes it seems one thing, sometimes the other.' ... 'First you say the cap is white but not painted white. Then you say the girl is doing one thing or maybe another, you're confusing me.' ... 'I'm trying to describe it accurately.' 'But what is the story in the painting?' 'His paintings don't tell stories'" (95-97).

Além das suas tarefas habituais (lavar a roupa, dar a ferro e fazer as compras no mercado), Griet é encarregada da limpeza do ateliê de Vermeer, ao qual ninguém da casa tinha acesso, com exceção da sua poderosa sogra, a matriarca Maria Thins, que valoriza a esperteza de Griet, mas reconhece que pode causar problemas. Utilizando-se das habilidades desenvolvidas em função da cegueira do pai, Griet limpa os móveis e objetos do estúdio, sem mudá-los de lugar. Isso gera uma situação de ainda maior conflito entre Griet e Catharina, grávida do sexto filho, e ciumenta da crescente intimidade entre seu marido e a jovem criada, que partilha um espaço onde não tem acesso, bem como a total falta de sensibilidade para com o trabalho desempenhado pelo marido:

"... I asked her if I should clean the windows. ...'Why not?' she answered sharply. 'You do not need to ask me such petty things.' 'Because of the light, madam, ' I explained. 'It might change the painting if I clean them. You see?' She did not see. ... Catharina went downstairs to ask him and called up me to leave the windows" (43-44).

Ao desempenhar suas tarefas na limpeza do estúdio, a jovem fica cada vez mais próxima do misterioso pintor e ele devagar a introduz no mundo dos seus quadros

e da sua maneira de trabalhar, como acontece quando ele pergunta a Griet se ela gostaria de espreitar para dentro da Câmara Escura (52):

“...’Do you want to look in it?’ he asked. It was the first time he had spoken directly to me since he asked about the vegetables many weeks before. ‘Yes, sir. I do’ ... ‘What is it?’ ‘It is called a camera obscura.’ The words meant nothing to me” (59).

No decorrer do romance, fica claro que Chevalier aceita a teoria que Vermeer pintava seus quadros utilizando a Câmara Escura. Nas palavras de Cibelli, citando Daniel Fink⁴⁹:

Daniel Fink, one of a number of scholars who analyzes Vermeer’s paintings for evidence that he used the device, stated that points of lights that occur as highlights on round and metallic objects in Vermeer’s paintings were “circles of confusion” from the lens of the camera obscura. (585).

A Câmara Escura era uma pequena caixa com uma lente que refletia a imagem:

“... ‘Do you see this?’ He pointed to the round object at the end of the smaller box. ‘This is called a lens. It is made of a piece of glass cut in a certain way. When light from that scene – ‘ he pointed to the corner – ‘goes through it and into the box it projects the image so that we can see it here.’ ... ‘What is an image, sir? It is not a word I know.’ ... ‘It is a picture, like a painting.’” (61-62).

, e fazia com que algumas partes da composição ficasse mais nítida em detrimento de outras, ao mesmo tempo que intensificava as cores⁵⁰:

“ ... I could see on the glass a faint trace of the scene in the corner. As I brought the robe over my head the image, as he called it, became clearer and clearer – the table, the chairs, the yellow curtain in the corner, the back wall with the hanging on it, the ceramic pot gleaming on the table, the pewter basin, the powderbrush, the letter. They were all there, assembled before my eyes on a flat surface, a painting that was not a painting. I cautiously touched the glass – it was smooth and cold, with no traces of paint on it. I removed the robe and the image went faint again, though it was still there. I put the robe over me once more, closing out the light, and watched the jewelled colours appear again. They seemed to be even brighter and more colourful on the glass than they were in the corner” (62-63).

⁴⁹ Fink, Daniel. “Vermeer’s Use of the Camera Obscura – A Comparative Study.” *Art Bulletin* 53 (1971): 493-505.

⁵⁰ (Wheelock and Bross 148; Wheelock, “Vermeer’s Craft and Artistry” 46-47).

Chevalier vê na Câmara Escura um estratagema para interpretar formas exteriores que expressam uma realidade interior, incluindo as intenções do artista. Na análise de Cibelli:

In assessing the naturalistic outer forms, the viewer is to analyze the figures in Vermeer's paintings for signs of their interior thoughts so that their emotions or passions can be contrasted with ideals of the time period. The camera obscura is paradigmatic of her technique of describing the social context and the personality of moral dimension of the characters (588)

Cativado pelo seu jeito quieto e ingênuo, e pela sua intuição e fascínio pela arte, Vermeer leva Griet aos poucos para seu mundo – um lugar calmo, de cores exóticas e luz ofuscante, sombras que mudam e uma beleza inimaginável, - e em segredo, decide torná-la sua ajudante, ensinando-a preparar a moer e misturar as tintas para suas pinturas. Griet que antes já se demorava a olhar os quadros do pintor, passa assim a acompanhar as suas criações desde o início:

“ I had never seen a painting made from the beginning. I thought that you painted what you saw, using the colours you saw. He taught me” (106).

,analisa o método utilizado por Vermeer com a seguinte interpretação:

He began a painting of the baker's daughter with a layer of pale grey on the white canvas. Then he made reddish-brown all over it to indicate where the girl and the table and pitcher and window and map would go. After that I thought he would begin to paint what he saw – a girl's face, a blue skirt, a yellow and black bodice, a brown map, a silver pitcher and basin, a white wall. Instead he painted patches of colour –black where her skirt would be, ochre for it sat in, another grey of the wall, red for the pitcher and the basin none was the colour of the thing itself. He spent a long time on these false colours, as I called them” (106).

e modifica a sua composição, quando muda à colocação de determinados objetos:

“Once it was clear to me what he should do to the scene, I waited for him to make the change. ... He did not move anything on the table. ... As I lay in bed one night I decided I would have to make the change myself. ... Then in one quick movement I pulled the front part of the blue cloth on to the table so that it flowed out of the dark shadows under the table and up in slant on to the table in front of the jewellery box. I made a few adjustments to the lines of the folds, then stepped back. It echoed the shape of van Ruijven's wife's arm as she rested it on the table.

... When I went up to bed I checked to see if he had pulled the cloth to hang as it had before I touched it. He had not. ... He had made my change” (141-142).

Surpreso e ao mesmo tempo curioso, Vermeer decide interpelar Griet:

“Tell me, Griet, why did you change the tablecloth?” His tone was the same as when he had asked me about the vegetables at my parent’s house. I thought for a moment. ‘There needs to be some disorder in the scene, to contrast with her tranquillity,’ I explained. ‘Something to tease the eye as well, and it is, because the cloth and her arm are in a similar position.’ There was a long pause. He was gazing at the table. I waited, wiping my hands against my apron. ‘I had not thought I would learn something from a maid,’ he said at last” (144).

Chevalier faz despertar em Vermeer a consciência de que uma pessoa pode ser considerada mais que uma simples empregada, ao ousar introduzir no romance que fosse Griet a primeira a ter a percepção que algo deveria ser mudado na composição do quadro (um famoso detalhe discutido por historiadores da arte e críticos⁵¹, – a mudança de posição da coberta azul da mesa).

Contudo, a proximidade do pintor começa a prejudicar a criada. A sensata mãe de Griet percebendo a atração da filha por todo esse novo universo, tenta chamá-la à razão convencendo-a a aceitar a corte de Pieter, o jovem filho do açougueiro apaixonado pela jovem, que procurando salvá-la, pedindo-a em casamento. Griet sabia que um casamento com o filho do açougueiro era um bom investimento, era a maneira de prover sua família com toda a carne que eles precisassem, para além de estar em dívida com Pieter, quando este a informara o que se passava na zona onde seus pais viviam, quando foi decretado a quarentena devido a peste.

Para aumentar os problemas de Griet, van Ruijven, o principal patrono de Vermeer, tenta persuadir o mestre a pintar um quadro de grupo, com Griet sendo

⁵¹ Ver: *Vermeer, The Complete Works*; edited by Arthur K. Wheelock; H.N. Abrams, 1997, p. 256.

uma das figuras, num contexto musical, uma composição semelhante ao *The Girl with the Wineglass*. Segundo Cibelli, citando H. Rodney Nevitt, Jr⁵²:

(...) a scene of courtship depicting a man offering a woman a glass as he bows, with a second man (the rejected one) shown with his head in his hands as he leans forward toward the tobacco placed on the table before him (Cibelli: 588).

De acordo com Chevalier, *The Girl with the Wineglass*, retrata van Ruijven oferecendo vinho a uma jovem criada que esta grávida de um filho seu. O quadro seria feito para satisfazer um pedido de van Ruijven de ter um quadro da criada “... with the wide eyes” (66), pedido que o artista procura evitar atender, propondo uma composição individual de Griet, além de outra pintura onde van Ruijven apareça novamente, com duas mulheres de sua família, quadro que recebe o nome de *The Concert*.

Cada vez mais pressionada por sua mãe a aceitar o pedido de casamento de Pieter, ciente dos boatos que correm pela cidade sobre as investidas de van Ruijven, e percebendo o crescente clima erótico, que se desenvolve entre ela e Vermeer, Griet pressente que uma escolha entre seus dois mundos terá que ser feita brevemente. Mas são as palavras de Van Leeuwenhoek, um amigo de Vermeer, que Griet não esquece:

“... ‘He is an exceptional man,’ van Leewenhoek continued. ‘His eyes are worth a room full of gold. But sometimes he see the world only as he wants it to be, not as it is. He does not understand the consequences for others of his point of view. He thinks only og himself and his work, not of you. You must take care then’ ... ‘The women in his paintings – he traps them in his world. You can get lost there’” (197).

No entanto o seu fascínio pelos quadros de Vermeer irá levá-la inexoravelmente para o mundo particular do pintor. E, ao se tornar testemunha do processo criativo do grande mestre, sua paixão reprimida será o catalisador de um escândalo que atingirá em cheio a cidade e mudará irrevogavelmente a sua vida.

⁵² Nevitt, H. Rodney, Jr. “Vermeer on the Questiono f Love.” *The Cambridge Companion to Vermeer*. Ed. Wayne E. Frantis. Cambridge: Cambridge UP, 2001. 89-110, 201-08.

A decisão de Vermeer de pintar Griet – fazendo dela o objeto da sua pintura – paradoxalmente transforma Griet de um objeto – uma criada – em um sujeito: “I will paint you as I first saw you, Griet. Just you” (190). Toda uma complicada negociação, carregada de simbolismo, pois envolve as rígidas convenções de representação da época, se desenvolve entre Vermeer e Griet: a pose do corpo, o virar do rosto para o pintor, o mostrar da orelha, o entreabrir dos lábios, a retirada da touca e – o pedido final – usar os brincos de pérola.

Através do seu olhar fixo, Griet torna-se mais do que apenas uma jovem criada; ela torna-se conhecida como algo de uma dimensão profunda, imortalizando-se. A criada – uma pessoa silenciosa, que faz o trabalho de forma a ser invisível, para que a casa funcione – aqui torna-se visível. A transformação de Griet de criada em uma jovem mulher faz-se gradualmente. Num primeiro momento ela senta-se (um luxo na sua condição de criada). Depois ele pede que ela tire sua touca e mostre o seu cabelo. Chocada, Griet recusa o pedido de Vermeer e reflete: “... I could not show him my hair. I was not the sort of girl who left her hair bare” (192). A resistência de Griet é uma marca da sua própria subjetividade, a confiança em si mesma é maior, vai além de ser simplesmente um objeto para ser pintado.

Irritado, Vermeer lhe joga algumas toucas e pedaços de tecido e manda que veja o que pode fazer com aquilo, para que ela possa ser “neither a lady nor a maid” (192). Griet será pintada por seu patrão, e existe um certo desconforto com o fato dela sendo uma criada ser retratada, afinal não era necessário ser-se uma dama para estar num quadro. Depois de algumas tentativas com várias faixas de pano, Griet consegue fazer um turbante, que lhe cobre o cabelo, e Vermeer fica satisfeito com o resultado.

O quadro gera toda uma série de tensões na residência de Vermeer e Griet receia que o fato de ter posado para a obra cause vergonha e problemas para sua família. A situação entre a jovem e Vermeer se torna ainda mais tensa quando o artista se

mostra insatisfeito com o efeito final do quadro, "...This will satisfy Van Ruijven, but not me'" (202).

Pela primeira vez, Griet contempla o seu rosto no quadro, e percebe antes que Vermeer o que falta (o ponto brilhante que ele usa em todos os seus quadros para captar a visão – neste caso, os brincos de pérola), mas mantém-se em silêncio, sabia as conseqüências do seu ato:

"The painting was like none of his others. It was just of me, of my head and shoulders, with no tables or curtains, no windows or powderbrushes to soften and distract. He had painted me with my eyes wide, the light falling across my face but the left side of me in shadow. I was wearing blue and yellow and brown. The cloth wound round my head made me look not like myself, but like Griet from another town, even from another country altogether. The background was black, making me appear very much alone, although I was clearly looking at someone. I seemed to be waiting for something I did not think would ever happen" (202-203).

e tem a mesma impressão:

"He was right – the painting might satisfy Van Ruijven, but something was missing from it. I knew before he did. When I saw what was needed – that point of brightness he had used to catch the eye in other paintings – I shivered. This will be the end, I thought. I was right" (203).

O ponto brilhante que faltava no quadro - como sabiam Vermeer e Griet - eram os brincos de pérola de Catharina, apesar de ter plena consciência do escândalo que isso acarretaria, pois o uso de pérolas assinala uma status social, aqui Griet, expressa o seu desejo de ser honrada, mas Vermeer se mostra inteiramente insensível às ponderações da criada. Na opinião da historiadora de Arte, Cibelli:

"This contributed to Chevalier's assertion that the painting as not about material wealth but about the character and interior thoughts and passions of the model" (588).

Logo após a conversa dos dois, Griet está trocando o turbante no quarto de despejo, quando Vermeer a surpreende com os cabelos soltos:

“... I heard on of the loose floor tiles in the studio clink. I froze. He had never asked that of me. I turned around, my hands still in my hair. He stood on the threshold, gazing at me. I lowered my hands. My hair fell in waves over my shoulders, brown like fields in the autumn. No one ever saw it but me. ... ‘Your hair,’ he said. He was no longer angry. At last he let me go with his eyes” (207-208).

Isso causa um profundo impacto em Griet, que reflete:

“Now that he had seen my hair, now that he had seen me revealed, I no longer felt I had something precious to hide and keep to myself. I could be freer, if not with him, then with someone else. It no longer mattered what I did and did not do” (208).

Naquela noite, Griet permite que Pieter, o filho do açougueiro e seu futuro marido, faça sexo com ela, mas a recordação dos seus cabelos soltos, sinaliza que ela afinal já havia perdido sua virgindade para Vermeer, o homem que ela ama: “...He gave me pain, but when I remembered my hair loose around my shoulders in the studio, I felt something like pleasure too” (208).

No entanto, porque no seu íntimo compreende a visão do artista, submete-se a todas as suas exigências, pelo amor do artista e da sua obra, entregando-se incondicionalmente:

“ ‘I want to see you wear the earring.’ ... ‘But you know what will happen then, sir.’ ... ‘I know the painting will be complete.’ ... You will ruin me. ... ‘But, sir,’ I said, ‘My ear is not pierced.’ ... ‘Well, then, you will need to take of that.’ ... ‘Lick your lips, Griet.’ ... I licked my lips. ... ‘Leave your mouth open.’ ... I was so surprised by this request that my mouth remained open of its own will. I blinked back tears. Virtuous women ~~not~~ open their mouths in paintings. It was as if he had been in the alley with Pieter and me. You have ruined me, I thought. I licked my lips again. ... ‘Good.’ he said” (209-210).

Ao furar suas orelhas, suportando todo o sofrimento, Griet desempenha aqui o ato definitivo para tornar-se uma mulher na sua época – expõe sua sensualidade em favor da união com um homem. No seu caso, a união é através da pintura, que de certo modo perpetua por intermédio da sua beleza, os sentimentos e desejos íntimos de Griet em relação a Vermeer, recriando um momento de ligação de parte a parte. Uma intercessão de sedução – da arte, pela arte.

Vermeer termina o quadro, sem que Griet veja o resultado final da obra. Cornélia, uma das filhas de Vermeer e Catharina, que sempre havia demonstrado ressentimento pela presença de Griet na casa, conta à mãe sobre o quadro e a leva ao ateliê. Catharina tem um acesso de raiva - menos pelo uso de seus brincos do que pelo fato de jamais ter sido pintada pelo marido, como ela mesma diz - ninguém da casa se pronuncia em defesa de Griet, e Catharina tenta destruir o quadro com uma espátula, sendo impedida por Vermeer.

Griet, sem esperar que a mandem embora, sai decididamente da casa, onde viveu por dois anos, e se encaminha para a Praça do Mercado, no centro de Delft, onde um grande círculo de ladrilhos com uma estrela de oito pontas no centro, a faz pensar: "... Each point indicated a direction I could take" (229). Aos dezoito anos, após todas as experiências pelas quais passou, Griet avalia objetivamente suas opções e faz sua escolha.

Dez anos depois, a narrativa nos mostra Griet no Mercado de Carne, casada com Pieter e com dois filhos, um deles batizado de Jan, o primeiro nome do mestre de Delft (186), nas palavras de Cibelle: "Naming on of her sons Jan after the artist, Griet acknowledges Vermeer" (590). Tanneke, a velha empregada, traz um recado de Maria Thins para que Griet compareça à casa da família de Vermeer naquela tarde. Griet sabe que Vermeer morreu dois meses atrás, deixando enormes dívidas a serem saldadas. Para sua surpresa, Catharina e o testamenteiro a esperam para entregar-lhe os brincos de pérola, deixados para ela por expressa vontade de Vermeer. Devido a esta imposição, Griet acaba por aceitar os brincos, no entanto não sabe o que fazer com eles. A mulher de um açougueiro não usa brincos de pérolas, então os leva a uma casa de penhor, onde obtém vinte florins. Guarda quinze florins para entregar a Pieter, saldando com eles uma dívida deixada pela família de Vermeer com a compra de carne:

“ ... they did not even pay their bill. They still owed us fifteen guilders. Pieter never asked them for it. ‘It’s the price I have paid for you,’ he sometimes teased. ‘Now I know what a maid is worth’” (234).

Guarda os cinco florins restantes, onde não poderiam ser descobertos, não iria gastá-los. Finalmente ela era uma mulher livre! Seu último pensamento é: "Pieter would be pleased with the rest of the coins, the debt now settled. I would not have cost him anything. A maid came free" (248).

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.

A coisa mais impressionante sobre este romance é que ao mesmo tempo que é uma história absorvente, ela também faz uma interseção entre os dois predominantes pilares da teoria feminista. O discurso da “imagem da mulher”, que é um dos fundamentos básicos dos estudos sobre a mulher como nós conhecemos hoje, aqui se relaciona com o tema apresentada da “mulher como artista”. Não é necessariamente curioso, pois estes dois pilares do discurso feminista trata a mulher como objetos e sujeitos. Precisamente o que Chevalier faz no seu romance é transformar a mulher enquanto objeto em sujeito: “... But he was my master. I was meant to do as he said” (60). Ironicamente, é dada a Griet uma identidade através da qual supõe-se um papel ativo no objeto da pintura.

Esta não é a história de uma feminista antes do seu tempo, pois Chevalier segundo o artigo de Cibelli:

(...) does not have the character overturn female stereotypes or transcend her social class. Chevalier discusses Griet’s nascent interest in art without making her

the equal of Vermeer or of Dutch women artists such as Judith Leyster or Rachel Ruysch. Chevalier's hands, Griet is a fictional persona endowed with protofeminist values (589).

No entanto, se era evidente para as pessoas ao redor de Griet que esta tinha uma inclinação artística, ela parecia inconsciente disso. Em um tempo e lugar onde, sem nenhuma dúvida, as mulheres não viam e nem sabiam, da existência, de artistas mulheres, Griet cumpre incondicionalmente suas funções. Griet, quieta, calma e contida, conta-nos através de pequenas sugestões que embaixo dessa fina superfície existe uma jovem apaixonada. Quando ela começa a trabalhar como criada na casa de Vermeer, Griet desperta como uma artista. Pois até então seus talentos artísticos estarem voltados para as tarefas domésticas, como foi o caso da separação por cores de vegetais cortados para a sopa.

È tentador, e utópico, pensar que Griet está ali secretamente como aprendiz de Vermeer e que ela viria a ganhar a vida como uma artista. Não era este o caso. Ela apesar de tudo está limitada pela sua origem e classe social. Citando Cibelli:

Chevalier still saw the painting as a portrayal of an ethical world referring to the social conventions and values characteristic of the Baroque period to shape the inner life of the female character. The character of Griet was open and she trusted the artist. She was also industrious, and in her quest for social advancement, assisted the artist even though she was not an apprentice (589).

Apesar do Vermeer ficcional, manter em segredo as tarefas proibidas que a rapariga realiza, tais como misturar as tintas, Griet continua sempre sendo uma criada, que eventualmente poderia se casar com o filho do açougueiro, alguém equiparado socialmente.

Com uma admirável subtileza, Chevalier inventa uma paixão quase imperceptível entre Griet e Vermeer. É claro para o leitor que Griet está apaixonada pelo pintor – mesmo que não admita explicitamente na sua narrativa. Já quanto a Vermeer é mais elusiva, algo como uma relação entre musa e artista. Embora Griet obviamente o admire, ele não é invulnerável as exigências da mulher e da família.

Ele conspira por manter as atividades que Griet faz para o ajudar, em segredo, porque ele sabe que o conhecimento destas pode causar estragos, mas ele não fará qualquer sacrifício para ajudá-la.

Como já foi dito anteriormente, nos últimos anos o trabalho de Vermeer tem sido objeto de mais de um livro. Muitas das pinturas do mestre holandês retrata mulheres nas suas tarefas domésticas. O romance de Chevalier pode não ter sido o único a dar vida a um dos quadros de Vermeer, mas é a mais rica e complexa narrativa do que uma mulher poderia ter sido no seu tempo. *Girl with a Pearl Earring* transforma o objeto de uma pintura em mulher humana, que respira, e é esta visão que, ao reimaginar um mundo de igualdade, torna este trabalho primordial.

Em relação às artes visuais a representação não pode ser considerada uma atividade politicamente neutra. A questão da representação se situa entre o feminismo e a arte. Argumenta-se a forma pela qual a repetição inerente às imagens culturais tem a função particularmente ideológica de apresentar e posicionar a subjetividade “feminina” ou “masculina” como estável e fixa.

Esta visita ao interior da Arte através da Literatura, introduziu algumas possibilidades de interpretação do trabalho de Vermeer, pretendendo assim, uma aproximação ao universo pessoal e artístico do pintor holandês, como bem sintetiza Ivan Gaskell, no seu recente estudo sobre Vermeer:

“The perception of beauty and the emotion of love are not the providence of sexual attraction alone. They are also the providence of art. The exchange of gaze between the viewer and woman ... <is> ... to do with the perception painting as is to sexual attraction. The viewer perceives the beauty of art and is smitten by it much as he might perceive the beauty of woman and be smitten by her” (Gaskell: 2000, 61-62).⁵³

⁵³ GASKELL, Ivan. *Vermeer's Wager: Speculation on Art History, Theory and Art Museums*. London: Reaktion Books, 2000.

Estabelecer uma relação entre linguagens tão diferentes como a pintura e a literatura, não pode ser vista como tarefa fácil e de simples percepção, é um jogo entre narrativas – visual e literária. Neste sentido, podemos concluir que ao relacionarmos a pintura e o romance, estamos estabelecendo à arte da sedução, comparável na sua medida a atração sutil entre Griet e Vermeer.

CAPÍTULO 4

O Quadro como Cinema

The scene is a familiar room,
nearly always the same,
its unseen door is closed
to the restless movement of the household,
the window open to the light.
Here a domestic world is refined to Purity.
Lawrence Gowing

4.1. Relação entre a Pintura e o Cinema

As mútuas influências entre a representação pictórica e a cinematográfica constituem um campo analítico de grande interesse. O vínculo entre a imagem pictórica e a tecnologia vai mais além dos aspectos puramente formais enquanto representação da realidade. Quando nos finais do século XIX surge a fotografia e o cinema, todos os tipos de pintura parecem ficar sem sentido porque há uma invenção técnica que representa a imagem tal qual elas aparentam, com uma grande fidelidade. O processo de declínio no que parecem entrar as formas pictóricas realistas, foi avalizado pelas vanguardas dos primeiros anos do século XX e pela influência de artistas com uma poderosa personalidade como Picasso ou Francis Bacon.

A investigadora Marie-Laure Ryan (2004) recorda que, anteriormente ao Renascimento, a pintura era abordada como uma representação simbólica da espiritualidade, fundamentalmente religiosa e mitológica, frente a ideia de representação da realidade propriamente dita como documento histórico ou pedagógico. Em entrevista ao Jornal de Letras, o diretor de fotografia, Eduardo Serra, sublinhou:

(...) em todo o período da Idade Média, não havia representação, nada pretendia reproduzir a realidade, mas simplesmente transmitir uma mensagem, religiosa ou não. Quando com a Renascença começou-se a inventar a perspectiva e tentar reproduzir a realidade, aí foi o princípio da análise da luz (Jorna de Letras: 2004, 15).

Os artistas medievais representavam ideias e personagens de forma idealizada. O descobrimento das leis da perspectiva, da qual surge a representação da profundidade, propicia uma mudança no conceito de representar, já que situa o espectador ante a tela de um ponto de vista espacial. A perspectiva introduz virtualmente ao espectador no espaço do quadro, permitindo a ele fazer-se presente no mesmo. Esta imersão nas coordenadas espaciais permitem por sua vez levar o espectador de um quadro ao tempo presente da cena representada. Como assinala Ryan, esta imersão virtual chega ao seu ponto máximo com o Barroco, que atenua a distância entre o espaço físico e o pictórico, ao converter o segundo em uma continuação do primeiro (2004).

Historicamente, este estado de coisas no campo da pintura se constata com o fato da ausência do retrato como género pictórico até muito tardiamente. As representações de reis, deuses e grandes personagens em pinturas, esculturas ou miniaturas refletiam seus atributos e símbolos de poder ou santidade e não seus traços físicos. Na realidade, de um modo geral, é nos finais do século XV, quando o retrato, como manifestação claramente vinculada a representação do real, começa a ter relevância.

Com a evolução do conceito de representação da realidade, os ideias de imersão e interatividade, gerados por grandes pintores como Rembrandt, Vermeer ou Velázquez, propiciaram aproximações e distanciamentos valorativos ao longo da história da arte. Em consequência, “la ilusión óptica de un espacio penetrable” nas palavras de Ryan (2004: 19), tem sofrido ao longo da história da pintura, reconhecimentos e adesões entusiastas, mas também rejeição e involuções. Assim,

o impressionismo reelaborou o espaço tridimensional e a definição das formas, solicitando ao observador um processo de interpretação e reconstrução dos dados sensoriais. As obras de Pissarro, Monet, Degas, Manet ou Renoir apresentam ao espectador novas exigências e compromissos interpretativos e uma reelaboração cognitiva das imagens que se propõem.

Nos primeiros anos do século XX, o cubismo desestrutura o espaço e a figuração, ao forçar a quem observa as obras cubistas a situar-se em diversos pontos de vista de maneira simultânea. O cubismo e a abstração levam o espectador a um jogo imaginativo, de maneira que a evolução até a arte conceitual, nos afastam dos componentes que suportam a realidade representada.

O regresso aos referentes imersivos se produzem de maneira periódica, de tal maneira que o surrealismo recupera a imagem figurativa ainda que com um espírito provocador, sendo Salvador Dalí um exemplo paradigmático desta opção. No campo literário, as representações que permitem a imersão e a interatividade do leitor, mediante técnicas que permitem uma narração transparente, na qual “desaparece” (grifo meu) a intervenção do autor, tem se alternado com as tendências literárias com um estilo intervencionista no qual a linguagem aparece como uma barreira, do mesmo modo que a superfície plana (bidimensional) da pintura constitui um muro invisível que impede a interação física com o representado.

A estética do romance do século XIX se inclinou para o realismo; fazendo invisível o narrador e segundo Ryan:

Transportó al lector a un cuerpo virtual situado en el lugar de la acción, un lugar al que convistió en testigo directo de los hechos, tanto mentales como físicos, que parecían estar contándose por sí mismos (Ryan, 2004: 21).

As técnicas narrativas do século XIX aprofundaram as qualidades imersivas do romance. Com a chegada do século XX, apareceram tendências estéticas que,

como no caso da pintura, geraram movimentos alternativos até ao outro extremo (prioridade da forma sobre o conteúdo).

O cinema, ou mais precisamente sua linguagem, como arte do tempo e do espaço, considerou desde as suas origens a representação pictórica como uma referente importante, pois pode organizar-se como um quadro. Assim, a maneira de enquadrar um plano filmico segue as mesmas regras que a pintura, ao tratar-se em ambos os casos de uma representação bidimensional. Com sua invenção, Louis Lumière fixou para sempre aquilo que obcecou aos pintores: o fugidio, o efémero, o impalpável, o decorrer do tempo. Nos finais do século XIX, a pintura no cinema aparecia como uma referência estética, e servia como exemplo as películas bíblicas que se fizeram durante os primeiros anos de existência do cinematógrafo.

As relações entre o cinema e a pintura, explicadas em outros níveis, não apoiadas na imitação das formas pictóricas, – que segundo João Mário Grilo, (Jornal de Letras: 2004) o cinema vai buscar essencialmente ao modelo clássico da pintura, na sua organização de espaço composta pela figura humana, pelos personagens e pelas relações que estabelecem entre si, - surgem nos anos 30 do século XX, quando o cinema começa a libertar-se das formas elementares da narração. Que na opinião de Grilo:

Ao lado deste modelo [clássico], existe uma outra atitude, que olha a pintura, procurando, precisamente, o modo como ela interpela o “impossível” visual do cinema, a que o cineasta só tem acesso inventando estruturas visuais que muitas vezes contrariam o aspecto imediato, clássico, da imagem do cinema (Jornal de Letras, 16-17).

É o mesmo Grilo que dá um exemplo, ao referir-se à curta-metragem que Alain Resnais rodou sobre Van Gogh:

Este filme reforça precisamente a ideia de descontinuidade, para mostrar bem que o que estava a filmar não era uma cópia, mas uma tentativa de reconstituição cinematográfica da sensação que o espectador tem perante um quadro do pintor (*Ibidem*, 17).

Os possíveis elementos de influência do cinema sobre diferentes manifestações plásticas, e em concreto sobre a pintura, são investigados a partir da análise comparativa entre pintores e cineastas. Segundo Jacques Aumont:

A relação entre pintura e cinema deveria aparecer pelo que ela é: menos uma semelhança entre quadros e filmes do que um parentesco, às vezes longínquo e que quer se esquecer, às vezes, ao contrário, que se procura revelar. A história do cinema, ao menos quando ele se tornou apto a se pensar como arte, não tem todo o seu sentido se a separarmos da história da pintura; ao mesmo tempo, cinema e pintura não representam, não visam representar o espaço, o tempo, a ficção da mesma maneira, eles não empregam totalmente os mesmos meios (Aumont: 2004, 167).

A partir desta premissa, Aumont leva a cabo uma reflexão sistemática sobre todos aqueles elementos que constituem a imagem, para ver de que modo se parece ou se diferencia seu tratamento na pintura e no cinema: o dispositivo, a moldura e o quadro, a representação e a cena, a luz e a cor.

É em termos de quadro, que Aumont afirma que se dá a maior semelhança entre o cinema e a pintura:

(...) não há dois tipos de quadro, o pictórico e o filmico, que seriam de naturezas diferentes, um, quadro (moldura) verdadeiro, o outro, simples máscara. Há funções do quadro, mais ou menos universais (...) diversamente atualizadas a partir de pressupostos estilísticos, eles próprios historicamente variáveis (*Ibidem*, 123).

No que diz respeito ao espaço da representação, a cena, “o cinema é ainda o século XIX em pleno século XX” (*Ibidem*, 165), e ainda nas palavras de Aumont:

Seja como for, a representação pertence realmente a nosso passado cultural, e não é simples compreender a sobrevivência que o cinema oferece dela. Última das artes, último lugar onde se encena algo de uma dialética entre crença, imaginação e percepção difusa do material: última substituição do teatro *na* pintura. O cinema, ou o último espaço imaginável (*Ibidem*, 166).

Em uma entrevista para o Jornal de Letras, Grilo salienta que o cinema é a arte que mais se opõe à pintura, mas acredita que essa oposição é extremamente interessante, e explica:

Há duas diferenças estruturais que são absolutamente claras: enquanto o pintor pode escolher o seu suporte, o tamanho, a forma da tela, vertical ou horizontal, o

cinema não, é determinado pelos formatos tecnológicos da imagem (da película e da janela da câmara). E esta é, como se compreende uma diferença fundamental. O cinema só pode ‘enquadrar ao baixo’, como se diz (...). A outra diferença prende-se com o fato de quando estamos a ver uma pintura, ao contrário do cinema, o nosso olhar não ser determinado por aquilo que ela esconde, mas por aquilo que ela mostra. No que diz respeito ao olhar, à própria estrutura narrativa de uma e outra arte, essa diferença é abissal. Para mim, a pintura e o cinema são artes que têm mais a ver na distância do que na proximidade que existe entre elas (Jornal de Letras, 16).

Temas, tratamentos, estilos, enquadres ou maneiras de iluminar tem influenciado diversos criadores ao longo do século XX (Ortiz y Piqueras, 1995). No entanto, é uma influência que deve ser considerada mútua, quer dizer, que tem se produzido nas duas direções. Este duplo paralelismo é mais evidente em pintores realistas preocupados por temáticas que no cinema tenha abordado especificamente. Grandes diretores de fotografia, como Serra, por exemplo, mencionam a utilidade que tem em seu trabalho estudar o uso da luz em pintores como Vermeer, La Tour, Rembrandt, Caravaggio, Manet ou Gaugin. Serra salienta que:

eu prefiro trabalhar a partir da luz natural, ou da luz lógica (por exemplo: se temos janelas, uma sala com janelas à esquerda, por que vamos pôr luz à direita?), o que coincide exactamente com os objectivos da pintura do século XVII (Jornal de Letras, 15).

Mas é justamente no tratamento da luz que Aumont observa algumas das principais diferenças, porque a pintura necessita fazer da luz um material plástico e pode fazê-lo porque não é uma luz real; pelo contrário, o cinema encontra uma enorme dificuldade precisamente por sua facilidade para captar a luz. A luz afasta o cinema da pintura, na opinião de Aumont:

A luz só pode afastar o cinema da pintura: ela ainda está por demais em conexão com as origens fotográficas do cinema, evoca sempre, por demais, uma *natureza* do filme. Além disso, ela é, com frequência, mais dramática do realmente pictórica; ela designa, é ativa, faz sentido. A cor, bem menos natural (...) não faz sentido: máximo o recebe em consignação. O que o cinema herda da pintura, mas sem o saber, ou sem realmente saber o que fazer dela, seria também, essa passividade, essa “regressão” da cor, essa abertura sobre um outro espaço (Aumont: 191).

Já José Luis Borau (Borau, 2003), explica que em relação ao uso artificial da luz, boa parte dos artistas barrocos ou românticos manipularam a luz, e construíram autênticas cenografias luminosas, como foi o caso de Rembrant, Turner ou Caravaggio.

No início do cinema, o que se via na tela era uma transposição das técnicas teatrais de cenotécnica, maquiagem e figurino. O cinema dos primórdios, da década de 1910 a 1920, era teatral, a composição visual ainda se apoiava na pintura e na fotografia. O cinema ainda engatinhava, descobria através do experimentalismo como criar uma linguagem própria. Mas na opinião de Victor Erice:

La pintura va a ayudar al cine a liberarse de los artificios literarios y teatrales heredados desde su nacimiento, salvándolo de las fórmulas narrativas y las convenciones dramáticas presentes en los guiones que la industria le ha impuesto tradicionalmente” (Borau, 120).

As diferenças que se querem estabelecer entre o enquadramento cinematográfico e o pictórico são insignificantes no plano estético. Exceptuando, talvez, a distinção que faz referência ao dinamismo da representação de uma determinada realidade. Além disso, se é certo que o pintor e o realizador pretendem a construção de uma realidade através de elementos comuns (espaço, volume, luz, cor), se deve observar que enquanto esses elementos revestem-se na obra pictórica de um certo valor considerados em si mesmo, no cinema sua importância e seu significado estão ligados mais a criação do tema e dos personagens. E Grilo sublinha:

A verdadeira influência da pintura no cinema não é feita pelo lado do aspecto, mas da estrutura. Isto é, a pintura pode dar ao cinema meios para pensar a sua própria estrutura. (...) De facto, a pintura pode dar ao cinema uma outra maneira de pensar a sua visualidade, (...) Portanto, o cinema não contém a pintura, nem a pintura contém o cinema. São artes que se desfazem uma à outra (Jornal de Letras, 17).

O papel das leis da pintura nos problemas do cinema é algo que ainda espera ser identificado por realizadores, críticos e estudiosos de cinema, se bem que todos

eles recorram a estas leis. Se houve inovações no cinema, estas inovações mantiveram-se inteiramente dentro da esfera dos interesses pictóricos. Assim, verificou-se que os problemas enfrentados pela pintura são também problemas da arte cinematográfica. Mas Grilo, conclui:

O cinema que, para mim, mais se aproximada da pintura é aquele que, paradoxalmente, menos se parece com ela. (...) O cinema que procura imitar a pintura, imita sobretudo ilusoriamente a ilusão que a pintura cria; acaba portanto por não ter nenhuma realidade: nem a do cinema, nem a da pintura (*Ibidem*, 18).

4.2. A Equipe: Realizador, Guionista e Diretor de Fotografia

4.2.1 O Realizador

Peter Webber nasceu em 1968 no Reino Unido. Realizador britânico gaze de um certo prestígio no mundo da televisão (BBC).

Um cinéfilo confesso, Webber fez sua primeira curta-metragem, *The Zebra Man* (1992), imediatamente ao sair da escola, depois trabalhou como editor de filmes, iniciando a sua associação com os produtores Andy Paterson e Anand Tucker (também produtores de *Girl with a Pearl Earring*), na estréia de Tucker em *Saint-Ex* (1996), baseado na vida do pequeno príncipe (livro de Antoine de St. Exupéry).

Como premiado diretor de documentários, abordou assuntos tão variados como a vida do compositor alemão Richard Wagner em *Wagner's Woman* (1995) e *A to Z of Wagner* (1995), à manequins de simulações de acidentes de carros, passando por uma série de criaturas do fundo do oceanos e *The Curse of the Phanton Limb*.

Dirigiu Simon Russell Beale como Schubert, em 1997, no filme *The Temptation of Franz Schubert*, e explorou a contra-cultura nos protestos de rua em *Underground* (1999), antes de criar muita controvérsia com a mini-série dramática para o Channel Four com *Men Only* (2001), sobre o declínio de

respeitáveis membros de uma equipe de futebol, que ingressam no mundo do crime e violência sexual. Seu longa-metragem *The Stretford Wives* (2002), feito para a BBC, no qual estrelou Fay Ripley, tratava da história de mulheres que se vingam de homens.

Girl with a Pearl Earring é a primeira película de Webber para o cinema, que havia, anteriormente, estudado História da Arte, e que estava fascinado pela figura de Vermeer. Em 2007, volta ao grande ecrã, com a realização de *Hannibal Rising*, baseado no romance de Thomas Harris.

4.2.2 A Guionista

Depois de formar-se em inglês na Oxford University e fazer parte da equipe que compôs o primeiro filme de Hugh Grant, *Privileged* (1982), Olivia Hetreed, trabalhou como editora, nos maiores dramas da televisão inglesa, incluindo *Forgot About Me* (1990), de Michael Winterbottom.

Inicia assim, uma carreira como guionista, escrevendo roteiros para diversos dramas prestigiados na televisão, incluindo adaptações de *The Canterville Ghost* (1997), *What Katy Did* (1999) e *The Treasure Seekers* (1996), de E. Nesbitt.

Na adaptação de *Girl with a Pearl Earring*, Hetreed trabalhou em conjunto com Chevalier, a escritora do romance, e durante a pós-produção do filme as duas viajaram para o Festival de Televisão de Banff, para apresentar uma aula de adaptação.

Em 2003, escreveu a primeira série contemporânea para a BBC, baseada em *The Canterbury Tales*, chamada *The Man of Law's Tale* e em 2007 a série de três episódios, *The Roman Mysteries*, sobre quatro crianças da Roma antiga que resolvem uma série de mistérios.

Atualmente está fazendo a adaptação do romance de John Burnham, *Reservations Road*, para os produtores Andy Paterson e Anand Tucker.

4.2.3. Diretor de Fotografia

Eduardo Serra, natural de Lisboa, instalou-se em Paris em 1963 depois de se ter envolvido em lutas estudantis quando freqüentava o Instituto Superior Técnico. Vai para Paris onde tira o curso de Técnico Superior de Cinema na École de Vaugirad – Louis Lumière (1964-66). Depois, licenciou-se em letras – História da Arte e Arqueologia – na Universidade de Paris-Sorbonne. Iniciou sua carreira no cinema como assistente de imagem, chegando a fotografia em 1980.

Ao longo do seu trabalho tem ganho prestigiados prêmios, sendo que o ponto mais alto foi em 1996 quando foi nomeado para a melhor fotografia pela Academia de Cinema de Hollywood, com o seu trabalho em *Wings of the Dove* de Ian Softley e ter ganho o BAFTA pela Academia Britânica, pelo mesmo filme.

Numa carreira internacional que já dura mais de vinte anos, seus créditos incluem muitos filmes para diretores como Patrice Leconte – incluindo *Le Mari de la Coiffeuse* (1990) -, pelo qual foi indicado ao César Award, e para Claude Chabrol, incluindo seu último filme, *La fleur du Mal* (2003). Outros filmes premiados, *Map of the Human Heart* (1991), de Vicent Ward, pelo qual foi indicado ao Australian Film Institute Award, *Jude* (1995), de Michael Winterbottom, pelo qual recebeu um Silver Frog, no Camerimage Award, e *Unbreakable* (2000), de M. Night Shyamalan.

Com o filme *Girl with a Pearl Earring*, 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.

Em 2004, com Kevin Spacey como realizador, dirige a fotografia de *Beyond the Sea*, a história da carreira musical de Bobby Darin.

4.3. A Luz como Personagem

Não existe um só quadro em que nada temporal se faça ostensivo, a não ser a mera congelação do momento, a quietude do instante. A Vermeer não parece interessar contar o tempo, mas sim o espaço que o rodeia, sua relação com ele e sua manipulação. Para abordar as relações espaciais em sua pintura, precisa-se ter muito em conta três aspectos: o tratamento da luz, o uso da câmara escura e a disposição dos objetos.

A qualquer observador surpreende a organização formal e a força pictórica dos quadros de Vermeer. Desde o século XIX, quando a obra do pintor de Delft começou a ser revalorizada, que tem havido controvérsia acerca de que “misterioso engenho” terá utilizado para representar a realidade. A discussão tem se concentrado em especulações a respeito da familiaridade que Vermeer possa ter tido com a ciência ótica da sua época e se utilizou para trabalhar um instrumento ótico conhecido como câmara escura ou, pelo contrário, utilizava o sistema de perspectiva tradicional com um ponto de fuga.

A câmara escura ou obscura⁵⁴, refaz uma imagem bastante precisa da realidade visível: diminui a luz e conserva nas coisas a exata proporção de sua forma e cor. É como se os fenómenos visuais fossem captados e representados sem a

⁵⁴ A Câmara escura recebia a imagem por uma lente, e a reproduzia, invertida, do lado contrário; é uma das bases da fotografia e do cinema.

intervenção uma mão humana. A câmara escura possibilita uma perspectiva ótica a maneira da câmara fotográfica atual. Na opinião de Antonio Gonzalez Garcia:

..., resulta infrecuente en la obra de Vermeer encontrar una gran definición en los rostros de sus personajes, ya que el pintor parece evitar enfoque máximo sobre la figura representada. Quizá sea por esta razón, que aúne nos sus retratos más específicos, estos permanezcan en una concreción apenas sugerida que es menos real que aparente [...] cuyas apariencias semejan imágenes vistas a través de lentes difusoras y su realidad, en todo equiparable al fotográfico “efecto de flou” o de foco suave (Garcia: 1999, 07).

O certo é que nos quadros de Vermeer, a representação dos efeitos de luz ao banhar os objetos, não tem precedentes na história da arte, a luz, única, é poderosamente trabalhada. As particularidades óticas que oferece a câmara escura (intensificação das tonalidades, luzes e sombras mais difusas e contrastadas entre si) se evidenciam em seus quadros. Se, como supõe alguns historiadores, o emprego da câmara escura não foi definitivo nos quadros do artista, fica a possibilidade de que a tenha usado para uma observação preliminar do quadro, usando-a para estabelecer a identidade de seu estilo pictórico.

Atualmente, esta polêmica se encontra em seu período culminante, com a publicação, em 2001, do livro de Philip Steadman, *Vermeer's Camera*, onde o autor, concluí, depois de uma minuciosa análise, que Vermeer, efetivamente, se utilizou da tecnologia ótica para compor sua visão pictórica da realidade.

Se Vermeer recorreu ou não de um artefato ótico, como a câmara escura, na composição pictórica de seus quadros, ainda não temos certeza, mas o que parece evidente, até pelas análises científicas feita às suas pinturas, é que tudo indica que não é a representação realista dos ambiente que interessava ao pintor, mas o equilíbrio estrutural da construção, o domínio da luz e do espaço.

Vermeer pintou a mais de dois séculos antes da invenção do cinema, mas o artista antecipou o modo como os filmes retratam o mundo e o preencheu com luz.

Aquando da estréia do filme *Girl with a Pearl Earring* em Portugal, Eduardo Serra, diretor de fotografia, definiu Vermeer, como “aquele que especificamente pinta a luz, pois a única coisa que realmente lhe interessava era a luz.” E posteriormente acrescenta: “Ele era o pintor da luz. Rembrandt pintava a luz sobre os rostos; Vermeer é somente luz, ponto.” Serra refere-se que no caso específico deste filme “a luz é um dos protagonistas do filme”, e salienta que em muitos dos quadros do pintor holandês, a luz é o ator principal (DVD: *Girl with a Pearl Earring*).

Para não nos estendermos sobre o uso que faz Vermeer das luz, só mencionaremos dois detalhes: um, a sobre-exposição luminosa, que segundo Garcia:

Efecto de difícil visión natural, que es causa de la supresión del perfil o los contornos claramente matizados en manos, nariz, ojos, etc [...] y que, aun como defecto, el pintor capta y representa fielmente (Garcia, 07).

O outro detalhe consiste em que a iluminação das figuras sempre tem a sua fonte situada a esquerda, normalmente proveniente de uma janela. Já Van Eyck e outros pintores flamengos utilizaram esta mesma localização, mas no caso de Vermeer constatamos além disso que, salvo exteriores, raras vezes não utilizava o mesmo cenário, o mesmo canto de seu estúdio no sótão da casa de Maria Thins, sua sogra. Esses poucos metros bastavam a Vermeer como referente espacial.

Em entrevista ao Jornal de Letras, Serra, sem querer ser pretensioso, salienta: “a luz de Vermeer é a minha luz, ao fazer a minha estava a fazer a dele.” Mais adiante explica que teve de “respeitar as fontes de luz naturais”, que no caso do pintor de Delft, se caracteriza pela luz de norte que entra pela janela do estúdio (Jornal de Letras, 15).

Este trabalho também lhe proporcionou demonstrar que existe muitas vezes uma relação entre a fotografia de cinema atual e a pintura clássica, e defende:⁵⁵

Ninguém diz que [a fotografia de] *O Padrinho*, de Francis Ford Coppola, tem a ver com Rembrandt; mas se vestirmos as personagens com fatos do século XVII qualquer espectador reconhecerá o estilo de Rembrandt. (...) Reciprocamente, nos filmes de Peter Greenaway, como se está vestido à época, diz-se imediatamente que há referências pictóricas, mas a técnica da luz é totalmente oposta à utilizada pelos mestres clássicos (*Ibidem*).

Serra ficou muito satisfeito em poder utilizar em seu trabalho no filme *Girl with a Pearl Earring*, a tela em formato *wildescren*, pois possibilita uma composição de imagem mais ampla - molduras dentro de molduras – assim como *takes* que unem a luz à sombra, que como salientou o próprio Serra:

Por que é muito importante em relação ao conjunto da pintura flamenca, (...) justamente por causa da maneira como eram feitas as casas. É uma constante da pintura da época, há aquilo ao que nos chamamos, para simplificar, quadros dentro de quadros, porque normalmente, o quadro representa uma sala, com uma ação qualquer nesta sala, que é bastante frontal, aí há outra porta que dá para uma outra sala, onde existe mais ação. (...) (DVD: *Girl with a Pearl Earring*).

Vermeer, ao usar a luz para criar drama, adiantou-se muito ao cinematógrafo, introduziu efeitos de contra-luz, halos de claridade difusa e reflexos de cortes, que se antecipam a sua generalização no século XIX. Através da tela e do pincel, o pintor holandês, capturou um momento único, que atualmente a lente da câmara, também captou, transportando para a tela do cinema, imortalizando da mesma forma que a pintura, a imagem.

E. H. Gombrinch, em sua *História da Arte*, afirma:

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

⁵⁵ João Mário Grilo tem uma opinião diferente de Eduardo Serra ao dizer que: “o cinema não é contemporâneo da pintura clássica, portanto, ao basear-se no modelo clássico, o cinema tenta construir equivalências visuais, procurando reconstituir na imagem, o aspecto das pinturas quando ela são fotografadas” (Jornal das Letras, 16).

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.(Gombrinch: 2005, 433).

Na pintura, a representação da luz foi a preocupação constante dos artistas para conseguir criar sensação de realidade, no caso de Vermeer, com a habilidade de imitar a luz natural. Os diretores de fotografia inspiram-se nos pintores, onde buscam exemplos de composição e de iluminação para dar sensações de realidade ou de sonho e mistério na película cinematográfica. Os quadros de Johannes Vermeer não são apenas pinturas, mas “filmes parados”, dramas cinemáticos em tinta e tela.

4.4. O Quadro como Condutor da Narrativa

O pintor Jorge Pinheiro quando leu o livro de Tracy Chevalier, lembrou muitas vezes do filme de Alain Corneau, *Tout les Matins du Monde*, por ambos se construírem em torno do quotidiano de um artista e da sua privacidade. Em entrevista ao Jornal de Letras, Pinheiro revelou:

A descrição [em *Girl With a Pearl Earring*] de tudo quanto ela habita, toca e manipula, inventando de forma muito credível o *atelier* de Vermeer, tem uma tal capacidade de tornar visível o que é descrito no livro que está mesmo a pedir que o transformem em imagem e em imagem em movimento (Jornal de Letras, 13).

Já João Lopes, também no Jornal de Letras, acredita que um filme como *Girl with a Pearl Earring*, estabelece uma relação com a pintura que é ante de tudo de contaminação e acrescenta:

A fotografia funciona de facto como elemento estruturante de todo projecto. E isto porque, mais do que filmar o trabalho de Vermeer ou a sua relação com a rapariga/modelo, trata-se de criar um universo que “rivalize”, pela luz e pela cor, com o mundo visual de Vermeer (*Ibidem*, 18).

Assistindo ao filme *Girl with a Pearl Earring* de Peter Weber, filme de estréia deste realizador no grande ecrã, percebemos que, através de uma narrativa fílmica calcada na transposição de um romance para a tela cinematográfica, o filme

recupera o interesse pela obra de um artista específico e mostra um recorte da vida desse artista: o pintor holandês Johannes Vermeer. Porém, antes de mais nada, o filme recupera sensações visuais que não muitos filmes conseguem: a simplicidade de olhar, a possibilidade de abrir os olhos e ver as imagens na tela e o sentido construído por elas. Em certos trechos do filme é permitido que o olhar seja levado pela imagens, por suas construções visuais que trazem junto consigo referências a um momento recortado da história da arte.

O filme procura localizar, no século XVII, o pintor holandês Vermeer, mostrado pela narrativa fílmica como um homem amargo e quieto, sufocado pelos humores da própria família, tendo que fazer quadros encomendados para pagar as contas da casa. Em meio à sua carreira, uma jovem é contratada para trabalhar em sua casa. A jovem chega à casa, habitada pelo pintor e por sua família, como uma criada iletrada, que aos poucos passa a integrar aquele ambiente burguês, o mesmo representado nas pinturas de Vermeer.

No filme *Girl with a Pearl Earring* os quadros do pintor Johannes Vermeer organizam a dinâmica da própria casa e, de uma certa forma, organizam também a ação dos representantes da sociedade com a qual o pintor mantém contato (o patrono). O quadro mobiliza as ações em torno de si. O quarto que o pintor utiliza para pintar é um espaço em isolado na casa. São poucos os que entram ali: a criada, para limpar e Maria Thins, sogra do pintor. Os quadros que ele pinta são mantidos em segredo das pessoas que moram na casa. O filme situa as pinturas de Vermeer como pertencendo a uma outra esfera, diferente daquele do cotidiano da casa. O quadro do pintor fica coberto e só pode ser visto no final da obra. Ele tem um tempo próprio para pintá-los, apesar da família precisar que Vermeer os pinte mais rápido.

O filme situa as pinturas do pintor holandês como pertencendo a uma outra esfera, diferente daquela do cotidiano da casa. O quadro do pintor fica coberto e só pode

ser visto no final da obra. Podemos estender esta organização que se monta em torno dos quadros do pintor. A organização dos objetos no estúdio obedece à irradiação que o quadro determina. Todas as pessoas se situam em relação aos quadros. Existe um interesse em torno do que o pintor está pintando.

A primeira postura da criada Griet quando começa a freqüentar a casa do pintor é manter-se pelos cantos, longe das vistas. Começa a trabalhar na casa, e durante os primeiros dias, não vê o pintor.

Conforme o filme se desenvolve, Griet vai ganhando vulto, presença na casa e na vida do pintor. Ela começa a se relacionar com as tarefas de pintura dele. Podemos dizer que ela entra no campo de visão do pintor, começa a ser enredada por sua teia. Aos poucos Griet vai sendo vista pelo pintor, assume posição de destaque em sua rede. A esposa de Vermeer tem ciúmes disso. É dela a posição de ser vista, como uma pintura, como se ela fosse o próprio quadro para o marido, para a sociedade. Todos ai lesto em situação e quadro: sendo visto na tela do pintor e se vendo em relação a esta tela.

Griet se sente atraída por tudo aquilo que envolve a feitura do quadro. Ela compactua com o algo a mais que existe nesse fazer. O pintor percebe esta sua sensibilidade e este é o início do relacionamento que engrossa a trama do filme e que está relacionado ao elemento que prende à imagem.

Na rua, todos comentam que a criada Griet será pintada por Vermeer. Os comentários se instauram pois não é comum que uma criada seja pintada. O objeto da pintura esperado seria provavelmente uma mulher rica, da sociedade. Então não é necessário ser uma dama para estar num quadro? No entanto, a escolha do pintor mostra que o objeto da pintura não está baseado exclusivamente nesta estrutura social.

A escolha do objeto a ser pintado está baseada em outros elementos, é privilégio de um objeto iluminado. O objeto retratado fornece sua luz para a tela ao mesmo tempo que é iluminado por ela. O pintor seleciona aquilo que a sociedade ilumina: o patrono pede que se retrate uma mulher jovem e bonita e não a sua mulher.

Podemos estabelecer as características de um objeto iluminado, ele é cercado por elementos que o qualificam. O nome do quadro de Vermeer é *Girl with a Pearl Earring*. A pérola está no título da obra e na própria obra talvez em razão de igualdade com a rapariga. A pérola era o elemento que faltava na composição do quadro para retirar Griet da esfera de representação como criada e inseri-la na esfera dos objetos de contemplação. Uma das características da pérola é seu brilho, capacidade de reluzir. A luz faz com que a pérola brilhe. No filme, o pintor pede que Griet umedeça seus lábios para que eles também sejam um ponto de reflexão da luz. Assim, a tela do pintor transforma-se em um espaço à parte, construído sobre a combinação desses pontos de luz.

No filme, todos os que convivem com Vermeer são presos em sua teia. Todos existem em função dessa realidade, e Griet não escapa. Também ela foi presa na teia do pintor, iluminada por ele. Por um momento ela imaginou que o pintor se importasse com ela, que ele estivesse emocionalmente envolvido com ela. Mas a criada vai descobrindo, ao longo do filme, que o interesse dele é a execução da obra. Para atingir o objetivo desejado, o pintor inclusive se envereda por uma trajetória de destruição.

Vermeer não se importa com o futuro de Griet na casa. Ele não se importa com a reação de sua mulher ao saber que ele está pintando a criada. O pintor não se importa com qual seria a reação de Catharina ao descobrir que ele havia pego um objeto precioso dela (o brinco de pérola) para que Griet, a criada iletrada, usasse no quadro. Ele não se importa com os interesses sexuais do patrocinador, para quem a obra se destina. Vermeer apenas pinta o quadro, determinado a cumprir esta

tarefa. Embora todas estas implicações estejam relacionadas à obra, elas não interferem em certas regras de organização da própria tela.

A tela impõe regras de apresentação dos elementos em si que levam ao limite ou extrapolar o limite das convenções que se relacionam com os que está sendo pintado. Griet nunca teria imaginado deixar-se pintar com a boca entreaberta, mas a tela pede. Ela também nunca teria se imaginado usando os brincos da patroa, mas a tela pede. A tela pede incessantemente o sacrifício: um furo na orelha, perder o emprego.

A história fictícia sobre a feitura do quadro *Girl with a Pearl Earring* chega a níveis dramáticos quando a mulher do pintor descobre que o marido está retratando a criada. De certa forma, Catharina, fica de fora e isso para ela representa uma traição. Vermeer não chega a se envolver sexualmente com a criada, no entanto, a sutileza do envolvimento dela na atmosfera de seus quadros perturba a mulher do pintor. O golpe final foi o fato de que a criada ter usado os seus brincos de pérola. Catharina pede para ver o quadro, mas o pintor acha melhor não, para não fazer-lhe mal (ela está grávida). Mas ela está determinada a desvendar o quadro e diante da visão da tela desabafa: “É obsceno!”

O que pode nos dizer esta classificação de Catharina para o quadro: “obsceno”? Ela está chamando a atenção para algo que não deveria estar na cena, que deveria ficar velado, ela vê o que estaria proibitivamente de fora. Revelando que conforme o nosso imaginário, - a percepção dos fatos e acontecimentos que nos rodeiam, o que idealizamos, neste caso concreto, o envolvimento de seu marido com a criada, uma traição – vejamos algo diferente diante da mesma imagem.

4.5. Análise da adaptação: fidelidade?

Quando um filme tem por base uma obra de arte, seja ela *biopic*⁵⁶ ou não, a ênfase na captação atmosférica é praticamente uma obsessão para os cineastas que se propõem em contar histórias desses artistas, como demonstram as últimas películas baseadas em pintores de diferentes épocas. Recordemos alguns casos, a título de exemplo, como *Frida e Pollock*, onde a fotografia adquiria um certo protagonismo, moldando uma representação das formas, luzes, sombras e texturas das obras dos pintores em questão. Este é exatamente o caso de *Girl with a Pearl Earring*, onde o destaque vai para a sua beleza plástica.

4.5.1. O Relato de Olivia Hetreed

São exceções os casos em que uma adaptação cinematográfica parte de um texto menor, o normal é a situação inversa, com o conseqüente corte de parte da história original. Mas este corte vai mais além do que um simples corte ou mutilação de extremidades supostamente prescindíveis. Implica – no caso desta adaptação que tratamos – a redução do espaço textual a um terço. Esta redução supõe, quando menos, a supressão de sub-tramas, transposições, compreensão de situações e modificações verbais. Tal intervenção, em conseqüência, implica a inevitável alteração de intenções. Contudo, *Girl with a Pearl Earring*, o filme, se alterou no fundamental, como veremos, o ponto de vista.

José Sanchis Sinisterra, em sua obra *Dramaturgia de Textos Narrativos*, oferece uma série de “condiciones que pueden aligerar el paso de un lenguaje narrativo a uno escénico” (Sinisterra: 2003, 92): narração em terceira pessoa, estabilidade espacial, continuidade temporal, concentração de personagens, abundância de diálogos e monólogos, e figura do narrador em cena. Hetreed optou pela chamada narração em terceira pessoa, e isto provocou um relato muito distinto do romance.

⁵⁶ *Biopic*: a dramatic treatment of the life story – or, more commonly, episodes from the life story – of famous artists, scientists, soldiers, politicians, criminals and other well-known or notorious people, as opposed to documentary features

Isto prova uma vez mais até que ponto resulta essencial a perspectiva de quem narra. Enquanto a estabilidade espacial, apenas o que foi feito foi falta de adaptação, posto que não se trata de um romance que se passe no exterior: a ação fundamental se reduz ao espaço interior da casa de Vermeer. Em relação aos diálogos, *Hetreed* se decidiu, sem embargo, pelo contrário do recomendado por Sinisterra. Os diálogos do filme são em menor número que na narrativa literária. Pensamos que com a pretensão de equilibrar de algum modo a falta de intimismo do enfoque externo: sendo o personagem mais silencioso se consegue uma maior impressão da vida interior.

Uma das perdas na transposição do romance para o roteiro, mas que foi esplendidamente representada, sobretudo no princípio do romance, é o mundo dos odores. Já no caso do corte de sub-tramas, talvez a supressão mais importante seja a de Frans, o irmão de Griet. No romance, a história de Frans atua como contraponto com a situação de Griet; ambos empreendem uma viagem de iniciação muito similar, apenas diferente no resultado. Em certas ocasiões, *Hetreed* se serviu da junção de várias cenas em uma só, como no caso da açougue. Também Tanneke, a desajeitada e hostil criada do romance, se transforma em uma empregada eficaz e experiente, e além mais, uma companheira compreensiva e quase cúmplice.

Mas, talvez, a alteração que nos parece mais notável, devido as conseqüências que acarreta, provenha da ação de furar o lóbulo da orelha. Tal fato produz no romance de forma graduada – durante um certo período de tempo – e é uma ação solitária. O ritual deve ser encarado por ela mesma, sem ajuda de ninguém. *Hetreed*, ao transformar este acontecimento, muda em grande parte o sentido da obra. Na narração cinematográfica, o pintor, a pedido de Griet, se encarrega de furar com a agulha o lóbulo da orelha. A estas alturas, a ninguém passa despercebido que esta cena pulsa uma metáfora de consumação amorosa e a perda da virgindade. Tendo passado, então, de uma história de aprendizagem e

admiração amorosa pelo mestre por parte de uma adolescente deslumbrada, para uma história de amor correspondido mas impossível.

4.5.2. O Olhar de Peter Webber

Chevalier articulou, como uma dobradiça, dois olhares masculinos. Entre a plástica da pintura e a plástica do cinema, o texto do romance serviu de ponte, ajudando a nova dimensão cinematográfica o ingrediente narrativo base: o movimento. Vem ao caso as palavras de Aumont: “o relato é o ponto crucial em que a pintura e cinema se separam” (Aumont, 103). No caso de *Girl with a Pearl Earring*, resulta especialmente chamativo a dança de olhares que se produziu desde o ícone original até o discurso audiovisual: um pintor que olha e retrata uma modelo que por sua vez lha para ele, e por conseqüência o espectador; uma mulher que quer olhar toda uma narração através de um olhar que a olha; e um cineasta que volta a olhar o olhar, mas desta vez distanciando-se. O olhar de Webber é um olhar alheio, a distância. Parece como se não tivesse intenção de envolver-se, mais além do que o necessário para o objetivo perseguido, no mundo de Griet. Hetreed oferece a Webber a possibilidade de contemplar a história do lado de fora, à maneira de um *voyeur* que assiste as cenas que em condições normais lhe estariam vedadas. E é essa a sensação que transmite ao público, a de emprestar o olho da câmara para bisbilhotar as intimidades alheias. Para saciar esta morbidez, Webber decidiu contar-nos a clássica história de amor desgraçado, tingindo o drama passional. Sem embargo, ainda que o jogo de olhares entre os protagonistas alcance momentos verdadeiramente brilhantes, se vê incapaz de transpor todo o mundo verbal de intimidade que sublima o romance. O fato de desejo forçado conduzir o drama, sobrepondo-se a pintura e a aprendizagem de vida, caracteriza o ponto de vista do filme. Muito pouco fica, então, da sociedade matriarcal e do olhar feminino.

Se em certas ocasiões temos dúvidas de que no cinema a autoria corresponde sempre ao diretor, está é uma delas, e das mais claras. Aqui, Webber tem que

partilhar essa autoria, ao menos, com o diretor de fotografia, Serra, e ao desenhista de produção, Ben Van Os. Um, por colocar a pintura em movimento, e o outro, pelo espaço resgatado.

4.6. Do Romance para o Filme

A tela em negro, dá início ao filme *Girl with a Pearl Earring*, é através dela que abre-se pausadamente, em um lento encadeado, a primeira luz que impressiona seus fotogramas e focaliza uma cebola que uma mãos femininas descascam cuidadosamente. Adiante, um lento *travelling*, que se inicia na penumbra de um corredor e nos leva até uma casa iluminada por várias janelas compostas por vitrais. Se intercalam primeiríssimos planos das néveas mãos que seguem picando diversas hortaliças. O gesto é delicado, cuidadoso e preciso. A organização das fatias no prato indica certa sensibilidade na composição tanto no que diz respeito às formas como na cor, elementos fundantes da visualidade. Uma vez ultrapassado o umbral, estas mãos adquirem um corpo, de Griet (interpretada pela atriz Scarlett Johansson), a personagem principal.

Estamos em Delft, Holanda, 1665, a jovem Griet cozinha em casa de seus pais, um lar calvinista que atravessa graves problemas econômicos provocados pela enfermidade do pai. Embora seja uma cena banal, corriqueira do cotidiano, Griet, a executa com prazer e sensibilidade. Porém o seu gesto é interrompido pela mãe, que pede a ela que vá se encontrar com o pai. Este fora um pintor de azulejo que ficou cego em função de uma explosão do forno. O fato de ser filha de um pintor, ainda que de azulejo, já indica certa familiaridade com o desenho e a pintura, com as questões da visualidade. O gesto do pai em lhe dar de presente, antes de partir, o azulejo cujo desenho muito lhe agrada, é significativo. É o desenho de um jovem casal, e Griet cuida dele com respeito, sensibilidade e carinho. Essas primeiras cenas já dão um perfil da personagem, embora de origem humilde, ela

possui certa familiaridade com o universo da arte, tem um olhar sensível e perceptivo.

As dificuldades econômicas, serão as que desencadearão o começo do relato, pois obrigam a seus progenitores a empregar Griet como criada em casa do pintor Johannes Vermeer, um lar católico, detalhe este que na religiosa Holanda do século XVII, não só não era fútil, pois caso contrário a mãe de Griet não a preveniria contra “as orações católicas” que era natural que seriam ouvidas na casa do pintor. Ou seja, a joven deveria se proteger para que não fosse convertida. Este prólogo deixa bem claro boa parte do mosaico sobre o qual se baseia o filme: a atenção milimétrica pelos detalhes

O cineasta Carl Theodore Dreyer dizia em relação ao ritmo do cinema que:

El juego de los ritmos y las líneas, la tensión entre las superficies de color, la correlación de luces y sombras, el ritmo de la cámara en movimiento. Todo esto, junto con la interpretación que dé el director de la materia como factor creador de imágenes, es determinante para su forma de expresión artística: su estilo (García: 2001, 156).

Webber segue em parte estas diretrizes, consegue fazer uma aproximação do cinema à pintura, num diálogo que fica mais próximo da recriação técnica do pintor do que da simples citação. O ritmo de *Girl with a Pearl Earring* é pausado, tranqüilo, quase poderíamos dizer contemplativo, e é sobretudo o trabalho magistral de Serra que se dá a conhecer. São disso bons exemplos, as duas seqüências em que o fundo preto do quadro de Vermeer preenche a totalidade da tela do cinema (fotograma) e Scarlett Johansson, encarna a personagem. A mesma qualidade é atingida em outros momentos do filme, principalmente nas reconstituições, nos adereços, na casa, no estúdio de Vermeer, na pequena cidade. Ou, ainda, nos elementos técnicos da pintura holandesa, quer nas cores e sua preparação, quer na câmara escura, quer na camada preparatória que nessa época se fazia para cada pintura.

Narrada no mesmo tom em que os quadros de Vermeer o fazem, a estética da película - excelente e com uma fotografia que nos leva diretamente aos quadros do pintor holandês, - que deseja ser um fio condutor, dando mais peso as leituras visuais e gestuais que propriamente ao roteiro, um roteiro que ainda que adapta corretamente o romance em que se inspirou, comete certos erros sobre a forma de apresentar o conflito real do pintor. O argumento apresenta fragilidades e pouca consistência, ao contrário do que Chevalier, de certa forma, consegue no romance.

O romance é narrado na primeira pessoa, quem conta a história é Griet, a criada e modelo do artista para o quadro-título; a lenta aproximação de Griet do interior artístico de Vermeer, ajudando-o a achar soluções para seus impasses estéticos, o deslumbramento da rapariga iletrada com os mistérios daquele homem-pintor, e a revolução que uma simples criada causa numa típica família burguesa da Holanda no século XVII, tudo chega à percepção do leitor pelos olhos grandes transformados em palavras que a protagonista vai descrevendo nas páginas do romance. Assim, a habilidade de Chevalier está principalmente em captar, de maneira sensível e objetiva, a alma simplória de Griet, uma adolescente de dezessete anos que vê as trivialidades de sua vida serem transtornadas pela descoberta de um universo com que nunca sonhara.

Webber despreza o uso literário da primeira pessoa. A autora do roteiro, Olivia Hetreed, considerou a figura do narrador, utilizado por Chevalier, uma solução muito “moderna” (DVD: *Girl with a Pearl Earring*) para a época que o filme pretendia retratar, ao mesmo tempo que poderia tornar a protagonista demasiado consciente do seu papel na história. O desafio era, segundo Hetreed, “encontrar uma forma diferente de transportar para o ecrã essa voz interior” (*Ibidem*). No entanto, nunca se chega a atingir esse efeito e a narrativa torna-se à medida que o filme avança, abrupta.

Nesse sentido, a ação é mínima, muito centrada no drama. As personagens, sem tempo para evoluírem, são apenas figurantes, como que dispostas pelo pintor para um dos seus quadros. Vermeer (interpretado por Colin Firth) perde-se no mistério do fascínio que sente por Griet, esta, por sua vez, é exímia nos silêncios, mas um pouco segura demais nas suas curtas intervenções. Alguns como Pieter (Cillian Murphy), o filho do açougueiro e pretendente de Griet, ou Van Ruijven (Tom Wilkinson), o estereotipado patrono, aparecem apagados, meras articulações da ação (recordemos o uso que Griet faz de seu jovem pretendente ante a impossibilidade de envolver-se com Vermeer, a quem realmente deseja).

A cena que se segue estabelece a ligação entre a saída de sua casa e a entrada para um outro mundo. É uma tomada de cena de cima para baixo, na qual Griet está na praça do mercado, no centro de uma estrela de oito pontas cuja forma interna é uma circunferência, aliás, esta mesma cena se repete no final do filme, quando ela sai da casa de Vermeer e retorna ao seu mundo. A praça e a estrela simbolizam o início e o fim dessa história, pois é como se fosse um parêntese na vida de Griet, mas, simultânea e metaforicamente, constitui indicativos de caminhos possíveis.

Ao chegar a casa dos patrões, a empregada lhe apresenta os espaços da mesma, e quando chega diante do corredor que antecede a porta do atelier, observa-se um espaço escurecido em cujo final há uma porta semi-aberta, evidenciando a luz que existe ali dentro. Essa cena é muito simbólica e enigmática, e Griet, consegue expressar, de maneira muito silenciosa, a curiosidade, o desejo e ao mesmo tempo o receio de ali entrar. O que há ali dentro? Como será esse espaço? Como será o sr. Vermeer? Essas e tantas outras dúvidas e indagações parecem estar presentes na expressão de seu olhar silencioso.

A esposa, Catharina, não entra no atelier, porém leva Griet até a porta, diz-lhe que deve limpá-lo com cuidado, sem que seja tirado nada do lugar. Olha furtivamente com curiosidade, mas não entra. É como se ela não fizesse parte desse universo, e

mantém-se distante. Ela fica de fora do que a ele é mais íntimo, da sua sensibilidade artística. Catharina só conhece o homem – o esposo, o provedor, faz certo jogo de sedução e lhe dá onze filhos. Vinda de família burguesa foi acostumada ao luxo, jóias e serviçais. Não sabe lidar com dificuldades financeiras, e muito menos gerenciar a casa. Sua mãe, que com ela habita, dirige a casa e a vida artística do genro. Dona Maria Thins é quem negocia com o mecenas o próximo quadro a ser pintado, até mesmo o tema; a ele, o artista, cabe apenas executar.

Griet entra no atelier com cuidado, olha para tudo com encanto, curiosidade, mas sem espanto. No fundo de alguma maneira esse universo lhe é familiar, embora nunca tenha nele entrado. Seus gestos são lentos, delicados, no que toca o faz com cuidado. Antes de limpar a janela pergunta a senhora Catharina se deve fazê-lo, demonstrando sua perspicácia e acuidade visual, fato que não passa despercebido a Maria Thins, que fica surpresa diante do comentário da criada. A patroa não tem sensibilidade, demonstra certo descontentamento, e Griet apenas responde: “Pode alterar a luz da sala”. A senhora não compreende a dimensão do que lhe foi dito, não tem nenhuma familiaridade com o universo artístico, e diz que sim as janelas devem ser limpas.

Esse diálogo evidencia o quanto uma está próxima e a outra distante do mundo de Vermeer, mesmo que a esposa divida com ele o leito conjugal, não o conhece enquanto artista. O dia a dia aproxima Griet e o pintor. A curiosidade manifestada pela cor no quadro, que a seu ver não é a correta, faz com que ele perceba ainda mais a sua sensibilidade, e então lhe diz que a cor usada é um tom básico e lhe explica o processo de tratamento na cor por ele dado. Convida-a chegar à janela e pede-lhe que diga o que vê nas nuvens, sua resposta fortalece a ligação entre os dois, selando certa cumplicidade. É a senha final de entrada no mundo do artista. A convivência e a observação da construção das obras fazem com que Griet perceba que a cadeira está demais em certa composição. Ela nada diz, mas tira a

cadeira do lugar, como se lhe dissesse, veja como assim fica melhor. Vermeer percebe o que lhe foi sutilmente dito. Aceita e tira a cadeira do quadro. Ao perceber o quadro sem a cadeira, sente-se mais segura e mais próxima, ainda. Compartilha da preparação das tintas, compra os pigmentos, sua participação no dia a dia do atelier é cada vez maior.

Essas cenas mostram a proximidade e a sensualidade cada vez mais forte entre ambos, ao mesmo tempo em que marca o quanto Catharina está longe dele, embora letrada, tendo certo capital cultural, sua ligação com a obra de Vermeer é no sentido do potencial de comercialização e da sustentabilidade da casa, unicamente. Aliás, a fala de sua mãe no final do filme reforça essa visão de maneira bastante contundente, ao dizer - *são quadros feitos por dinheiro não significam nada*.

Vermeer reconhece a habilidade natural de Griet para trabalhos manuais, para além de uma sensibilidade artística, quando a criada limpa seu estúdio. A ordem e a precisão com que executa o seu trabalho não passa despercebida ao pintor. Vermeer acabará por convertê-la em sua confidente, aprecia sua companhia, tão tranqüila e silenciosa, num contraste com o ruído e agitação do resto da casa. Aproxima Griet do seu mundo, - vedado a qualquer outra pessoa da casa – num primeiro momento, ao mostrar-lhe o uso que faz da câmara escura: “Uma imagem formada pela luz”, e vê no rosto da criada a compreensão e satisfação de estar ali. Posteriormente, Vermeer vai delegando pouco a pouco em Griet diversas ocupações relacionadas com o seu ofício, desde ir comprar os pigmentos necessários para a composição das cores, até misturá-las para obter as tintas, e ao fazê-lo, torna-a sua cúmplice, escondendo dos membros da sua família o que se passa no seu *atelier*.

Esta aproximação, goza de especial atenção por parte de Webber e Serra, pois é através destes contatos que se estabelece os únicos momentos de intimidade entre os protagonistas. *Girl with a Pearl Earring* é a história da atração impossível que

começa a surgir entre criada e artista, uma atração que jamais irá para além de um toque, um sussurro, um olhar, uma atração, cujo ponto culminante será a decisão de usar a jovem como modelo/tema para sua obra. No entanto, o filme é incapaz de justificar, de uma forma coerente, a opção de Chevalier em fugir ao lugar comum, ou seja, à paixão entre o amo e a criada. A relação platônica que se cria, por meio de cumplicidade estéticas, não tem, assim, tempo no filme para amadurecer.

Um outro aspecto importante a ser destacado refere-se à sensualidade do filme, pois há diversas cenas de cumplicidade, de olhares sensuais, mas que parecem ficar num plano platônico. Entretanto, há dois momentos particularmente interessantes a serem evidenciados, pois indicam certa frustração da parte de Griet e que, de alguma maneira, ela tenta “exorcizar”: um é quando Griet entra na sala e presencia uma cena de intimidade entre Vermeer e Catharina, ela está ao piano enquanto ele lhe faz carinho. A passagem da câmara entre ela e o casal, cuja cor predominante é o vermelho, é particularmente interessante, e parece despertar uma ponta de ciúme em Griet. A cena seguinte faz um corte brusco no clima romântico ao mostrar Griet correndo com o namorado no campo, ela o beija bruscamente com certa força, como se quisesse viver algo semelhante ao que havia visto na véspera.

O outro momento também de muita sensualidade é quando Griet perfura a orelha para colocar o brinco. Delicadamente ela pede a ele que o faça. O gesto da perfuração é permeado de carinho e sensualidade, ele limpa sua lágrima com a ponta dos dedos toca os seus lábios e afasta-se. Esta é a única exceção ao envolvimento meramente platônico entre os protagonistas. Mas é uma cena incômoda por seu simbolismo, demasiado evidente em sua metáfora, lágrima e sangue misturados, mostrando o que apenas deveria ser sugerido. No romance, o perfurar do lóbulo da orelha, demonstra apenas uma obsessão perfeccionista do pintor, pois ele exige que a modelo use os dois brincos, embora só um deles vá

aparecer na tela. Aqui Griet fura suas próprias orelhas (fura uma e, ao posar, fura a outra por exigência de Vermeer), suportando todo o sofrimento.

Mas tal como na cena do piano, há um corte brusco, pois na cena seguinte Griet entra correndo na taberna tira o namorado de lá, leva-o a um canto, e de maneira brusca, tem sua primeira relação sexual com ele. É um ato sem carinho, sem paixão, frio, mas cuja iniciativa é sua. Ao terminar se ajeita e quer sair dali. Havia consumado o que iniciará no estúdio. E o namorado meio atônito não percebe o que está acontecendo pede-lhe, em casamento, mas ela parece ignorar o seu pedido.

Esses dois momentos trazem cenas tensas cujos sentimentos são conflituosos e mal resolvidos. O filme trata essas ambigüidades com muita sutileza, mas também com paixão.

O diálogo final, quando Catharina mobilizada pelo ciúme entra no atelier e quer ver o quadro, reforça a distância entre ela e Vermeer. Ao ver o quadro diz que ele é obsceno e pergunta-lhe por que ele não a pinta, sua resposta é de que ela não entende. Sua indignação a leva a questionar que Griet nem sabe ler, então o que ela entende. O silêncio de Vermeer é contundente, fala mais, o que a exaspera e Catharina ordena que Griet saia. Antes de fazê-lo, olha-o como a perguntar se ele nada fará se é para ela sair. Ele não manifesta qualquer reação, nada faz, o silêncio mais uma vez disse tudo. Griet sai silenciosamente do atelier para pegar suas coisas. Entretanto, antes de partir Griet pára diante do corredor, olha em direção a porta semi-aberta, como na primeira vez que esteve diante desse mesmo corredor, e com tristeza chega até a porta. Toca-a com carinho, mas não entra e vai embora. Ela decide o seu caminho, e isto fica simbolicamente evidenciado na cena que a mostra novamente na praça do mercado, sobre a estrela. Fecha-se o parêntese e Griet retorna ao seu mundo.

A autora do romance em que se baseia este filme – e, por extensão, Webber – toma como ponto de partida uma paródia⁵⁷ temporalmente delimitada, uma reconstrução no romance de algo que não consta de forma fidedigna na realidade, ao inventar sobre a identidade da modelo do quadro do pintor de Delft e criar-lhe uma história.

Uma paródia é um relato breve de algum sucesso particular ou destacável, quer dizer, uma espécie de resumo ou adequação do discurso a um tempo e um receptor concretos.⁵⁸ Para o espectador, a experiência cinematográfica tem muito de imersão: frente a tela deixamos de lado o tempo que nos pertence para entrarmos no próprio tempo do que é reproduzido. Neste sentido, o cinema seria sempre uma paródia, pois é evidente que o filme infinito não pode existir e o realizador se vê forçado a selecionar aquilo que deseja contar-nos, um fragmento desse outro tempo paralelo no qual a película transcorre e no qual nos é permitido acompanhar os personagens e conhecer vicissitudes.

Esta idéia do filme como tempo delimitado fruto de um processo de seleção, vê-se reforçada em *Girl with a Pearl Earring* por um duplo movimento, físico e geográfico, um deslocamento de ida e volta, realizado pela protagonista. No começo do filme, Griet abandona o que até então tinha sido sua casa para dirigir-se a seu novo lar. Em um ponto do trajeto se detêm um instante no meio de uma praça sobre uma estrela de oito pontas meio debotada, como tentando se localizar, para continuar, um momento depois, seu caminho. Posteriormente, quando Griet abandona a casa dos Vermeer, e o tempo da película posto ao nosso alcance chega ao seu final, de volta a sua casa se detêm novamente no mesmo ponto da praça

⁵⁷ Segundo o *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, de J. A. Cuddon, o termo anecdote, significa: “a brief account of or a story about an individual or an incident. The anecdotal digression is a common feature of narrative in prose and verse”. Também pode ser definido como: “something yet unpublished; secret history.”

⁵⁸ Adaptando a definição a linguagem cinematográfica, esse processo de seleção veria seu reflexo, de maneira clara, na montagem e em recursos concretos como a elipse, elementos que formam parte dessa particular gramática da condensação que utiliza o realizador.

sobre aquela estrela de oito pontas. Este escolha estética confere ao filme uma notória estrutura circular, sabemos que Griet e Vermeer continuaram seus caminhos (separados).

O filme se passa num único ano, ao menos é o que é referido no começo do filme: 1665. O livro se divide em quatro anos: 1664, 1665, 1666 (os anos da relação da criada-modelo com o pintor) e 1676 (dez anos depois, Vermeer acabara de morrer, a rapariga está casada com o filho do açougueiro e tem dois filhos). Ao filme não interessa muito o tempo, que é algo que importa ao romance; o filme volta-se para as relações do espaço cinematográfico, em que Webber se move como se fosse Vermeer espiando pela câmara escura, que é uma ancestral do cinema ao construir retratos feitos de luz.

A alteração fundamental é o fim da narrativa. No romance Griet está atendendo na sua banca no mercado de carne, quando Tanneke (a empregada em casa da família Vermeer) se aproxima (passaram-se os referidos dez anos e as duas empregadas nunca mais se tinham visto) e lhe fala que a patroa, Catharina, a viúva de Vermeer, quer falar com Griet. Indo a casa a antiga criada, descobre que seu ex-patrão, determinara em testamento que os brincos de pérola usados para a composição do quadro deveriam ser-lhes entregues; é o que faz a viúva, entre constrangida e contrariada. No filme, entretanto, não ocorre nada disto: não se passaram dez anos, não sabemos do destino do pintor e de sua família, é simplesmente Tanneke que aparece e se chega a Griet, passando-lhe o embrulho com os brincos. No filme, a cena é solta, surpreendente, misteriosa, recebe um presente, ao abri-lo, eis que são os brincos. Término de uma história ou o recomeço? O fim fica em aberto, convidando ao exercício da imaginação de cada um.

As relações de tempo que há no romance deixam de existir na construção do filme, o aparecimento dos brincos na imagem são signos plásticos tão-somente – mais do que qualquer enigma temático. A última imagem do filme é um plano que

a princípio se fecha sobre a luz de algo que vem a ser o brinco e depois se abre num afastamento de câmara que revela um plano fixo sobre um fundo escuro do quadro de Vermeer que de fato foi o inspirador direto do filme e do livro. Estabelece-se então, o conflito entre a obra literária e a obra cinematográfica: a riqueza de breves dados psicológicos de Chevalier e a acuidade formalista de Webber; a profundidade em literatura nasce duma ilusão do texto, esta mesma profundidade no cinema está contaminada de questões plásticas e interpretativas (uma angulação, uma iluminação, uma sutileza exigida do ator).

Dir-se-ia que o realizador partiu de um guia pictórico que lhe foi dado por Chevalier e invadiu o estúdio de Vermeer. Webber traz a vantagem de que a sua arte tem parentesco plástico com a arte do pintor holandês, mas que por sua vez, evita fazer de um filme sobre quadros, um filme de quadros; ou de um filme de encenações, um filme meramente encenado. A escritora logra penetrar mais diretamente na alma de Griet graças ao uso magistral da narrativa na primeira pessoa, recurso distante do cinema; e ao dar voz narrativa à Griet, ela acaba por dar mais detalhes sobre Vermeer.

Uma criada, um artista, uma paixão artística, um conflito entre classes e responsabilidades, uma sociedade que dá sentido religioso à arte, uma burguesia que almeja quadros nas paredes, onde o artista deve encontrar um patrono que o sustente e o alimente, para não passar fome. Um mundo onde as belas mulheres ocupam-se de atividades simples, cotidianas, dignas de ser pintadas ou contadas. Vermeer, centrou-se em cenas interiores, na tranqüila vida doméstica, nos rostos e nas atividades de mulheres, “despindo” suas modelos em suas pinturas, mas um despir diferente, revelando a alma que se escondia atrás delas. Nos seus quadros, Vermeer, parafraseando Dreyer, conseguiu que: “el arte debe representar la vida interior y no la exterior” (García, 78).

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

“Uma arte pode aprender da outra
o modo com que se serve de seus meios
para depois, por sua vez,
utilizar os seus da mesma forma.”
Vassily Kandinsky

Se hoje são já lugar comum as relações intersemióticas entre discursos artísticos, Johannes Vermeer, Tracy Chevalier e Peter Webber, estabelecem um desses diálogos de sensibilidades e olhares sobre uma realidade perscrutada sob vários ângulos.

Segundo Pierre Reverdy:

imagem é uma criação pura do espírito. Não nasce de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais longínquas são as relações dessas duas realidades que se aproximaram, tanto maior [...] será a realidade poética dessa imagem (qtd in Guimarães: 2003, 39).

O que Reverdy diz acerca da poesia poderia ser transcrito agora para o domínio das artes plásticas. A imagem não se reduz a uma mera representação; ela exprime uma espécie de hesitação entre o que é a realidade e o que se tornará na sua invenção. A relação entre texto e imagem, entre representação visual e literatura, como abordagem fértil para a compreensão da literatura numa sociedade cada vez mais dominada pela dinâmica da “cultura da imagem”.

Como já vimos, o estudo de caso que desenvolvemos aqui trata de três trabalhos artísticos de inspirações sucessivas, todos sob o título *Girl with a Pearl Earring*, e realizados em diferentes materialidades: uma pintura, um romance e um filme.

No caso específico dos objetos analisados, o que temos é um discurso visual pictórico (ou, de visualidade estática mediado pela pintura), um discurso lingüístico literário (ou, lingüístico silencioso mediado pela escrita) e um discurso fílmico (ou visual cinésico - de corpos em movimento, o que não implica necessariamente que efetuem deslocamento - e simultaneamente sonoro – de corpos em oralidade, o que inclui o valor do silêncio - mediados pelo complexo aparato cinematográfico).

Dentre as discussões que historicamente se dedicaram à problematização do sensível e de suas apropriações pelo discurso da visualidade e da oralidade podemos observar quantas disputas se desenvolveram em torno dos domínios discursivos e de suas apropriações do sensível, tendo o corpo como objeto e como mediador da percepção na instauração de efeitos de real ou efeitos de verdade.

Um romance realista, escrito e inscrito no regime de pensamento do início do século XXI, mostra em quase toda a extensão de sua capa um quadro de um mestre holandês do século XVII e se auto-intitula igualmente: *Girl with a Pearl Earring*.

O romance é repleto de figuras de discurso dedicadas ao ***efeito de real***, ou, ***efeito de verdade***, em sua evocação do sensível pela palavra, especialmente no âmbito da cor e da corporeidade, representando estados emocionais por meio de suas manifestações orgânicas em vez de abstrações mentais ou sentimentais. Nele, encontram-se descritos também, procedimentos técnicos e valores da pintura da época, tal como foram textualizados pela historiografia, bem como os elementos contextuais mais próximos do ambiente em que se dá o processo de pintura. Isto é, há, por exemplo, uma situação criada em torno da visualização de uma pintura em tamanho reduzido, por intermédio da *câmara obscura*: um aparato ótico – ainda raro, dentre outros que caracterizam as invenções daquele século - que auxiliava o pintor na visualização da perspectiva. Há uma seqüência de ações que se

desenvolve em torno da mistura das substâncias que, à época, e, de acordo com a especialidade de cada artista compunham a massa de espessura e cor que viriam a participar da marca de seus nomes na história da pintura. A pintura é uma pintura de *studio*, e Vermeer o tem em sua própria casa, conforme aparece retratado, no mesmo ângulo, em muitas de suas pinturas, apresentando apenas alterações ornamentos decorativos, personagens e indumentária.

Exceto pelo universo que envolve a família da moça (da qual ela se afasta para tornar-se criada na casa do pintor e, posteriormente, a modelo da pintura em questão) e a compra de comida (que introduz, na narrativa, a figura do açougueiro, o qual virá a ser seu pretendente), tudo acontece no círculo restrito da convivência familiar. No que diz respeito ao pintor e à sua família, é apenas na medida da inserção da pintura em seu contexto de circulação que temos notícias deles em convivência social, isto é, na sociabilidade que emoldura a comercialização de sua obra. As relações sociais de que temos notícia sobre a família do pintor são aquelas com seu mecenas e com os açougueiros, inclusive na festa dada por ocasião do nascimento de um de seus filhos e da finalização de um quadro encomendado pelo mesmo mecenas

Uma leitura literária conduz a uma classificação da narrativa no âmbito dos romances históricos realistas, ou com certo cunho biográfico, em função da quantidade de informação historiográfica adaptada sobre a vida familiar do pintor, do grau de fidelidade na localização espaço-temporal da narrativa e do uso dos recursos estilísticos de efeito de real, exceto por um detalhe.

Esse detalhe, que a historiografia deixou escapar em seu esforço de apreensão do real por vias documentais, e que é bem sucedido em relação à grande maioria das personagens dos demais quadros de Vermeer, é a inscrição de quem serviu de modelo a esse quadro, na história. Isto é, a história da personagem real cuja imagem figura no quadro.

De um modo ou de outro, no âmbito da historiografia, tudo o que temos sobre a personagem histórica ali tematizada é um espaço lacunar, o rastro de uma existência indeterminada.

E é exatamente esse detalhe lacunar no discurso historiográfico sobre a história do real que a literatura vem apontar e não preencher, inscrevendo nela o discurso literário de Chevalier, na qualidade de objeto histórico (contemporâneo).

O gesto de constituição do romance faz a opção pela lacuna, pelo que foi rejeitado ou abandonado pela historiografia, a partir da utilização dos métodos de pesquisa e fontes característicos dessa disciplina. No entanto, onde a escrita dessa disciplina não pode operar pela falta de elementos necessários à constituição de seu discurso, a escrita literária pode e vem operar: apagando ou mostrando seu gesto? Esta é uma discussão que envolve os efeitos de real.

A escrita literária de Chevalier sobre a figura-tema e título do quadro de Vermeer, dá à personagem (literária) um nome e lhe confere voz (a voz de narrador em primeira pessoa), o que a personagem pictórica não tem. Assim, o detalhe proscrito pela história historiográfica (em relação aos *objetos históricos pictórico e cotidiano*) vem inscrever-se nela, na qualidade de um *objeto histórico literário*.

Se pensarmos que um dia Vermeer inscreveu o discurso da visualidade corpórea na história por meio da figuratividade da pintura, remetendo o olhar sobre a corporeidade. E que hoje Chevalier inscreve o discurso da visualidade pictórica na história por meio da figuratividade do discurso da literatura, remetendo o olhar para a pintura. E ainda que, por meio do mesmo tipo de figuras do discurso, a narrativa remete o pensamento para outros aspectos sensíveis da corporeidade, como a fisiologia dos afetos, então temos que pensar, também, que o cinema inscreve o discurso da complementaridade entre o discurso da oralidade e a visualidade corpórea em movimento, bem como o discurso pictórico na história,

por meio da figuratividade dinâmica visual e sonora do discurso filmico. E que, assim, remete o olhar e o pensamento para a complexa relação dinâmica que existe entre o movimento da corporeidade, visualidade cinética da corporeidade, e a produção de imagens cinéticas visuais dos movimentos da corporeidade, em suas relações com a verbalidade oral, a verbalidade oral cênica (apoiada sobre a escrita roteirística) e a produção de imagens sonoras da verbalidade oral. Numa esquematização:

Pintura = percepção e entendimento visual estático;

Literatura = percepção e entendimento verbal silencioso;

Cinema = percepção e entendimento visual-cinético e verbal-sonoro em complementaridade.

Nesse momento, então, a tríade artística é colocada em contraste com a historiografia sob o aspecto de uma *figura do discurso*, problematizado no item anterior, e calcada na visualidade sobre o qual a literatura realista a escrita historiográfica se constituem. Essa figura de discurso nos permite mostrar como diferentes formações discursivas podem utilizar um mesmo dispositivo ilusionista a serviço da representação e como a mesma visualidade pode ser instrumentalizada pelo discurso verbal da arte e da história a partir de uma inscrição pictórica.

O dispositivo representacional de que tratamos aqui é o de uma *ilusão referencial*, e a figura de discurso que a constitui é a *ekphrasis* (descrição pormenorizada de representações visuais reais ou derivadas de objetos artísticos): tematizada por Roland Barthes⁵⁹ por meio da noção de *efeito de real*, e por Carlo

⁵⁹ BARHES, Roland. *O Rumor da Língua*, p. 163-190.

Ginsburg ⁶⁰ por meio da noção de *efeito de verdade*, podendo ser pensada ainda como *efeito de vida*.

Barthes vai priorizar a análise semiótica do discurso explicitando as operações sobre o processo de significação realizadas pela *ekphrasis* enquanto um dos dispositivos de ilusão referencial. Embora se apóie em algumas observações históricas, Barthes o faz de modo menos aprofundado do que aquele apresentado por Ginsburg. Este se dedica a uma pesquisa histórica de textos envolvendo a *ekphrasis* de modo mais extenso e enquanto dispositivo da *enargeia* (*impressão de vida*), compondo uma amostragem semântica diacrônica em que dá relevo às suas relações com as noções de *autopsia* (*experiência direta*) e *parousia* (*presença*), desde a historiografia antiga até a historiografia moderna, passando pelas relações entre *retórica, oratória e poética*, bem como *escultura e pintura*.

O estabelecimento do campo conceitual necessário para auxiliar a distinção entre a aceção de história enquanto o aspecto histórico de todo acontecimento, no sentido em que todo acontecimento se dá no tempo, e a história, que então chamamos de historiografia, enquanto uma escrita, uma construção discursiva sobre os acontecimentos (sendo inclusive ela um acontecimento histórico) cujos documentos não nos chegam senão contaminados por textualizações, trazemos algumas definições oferecidas por Hutcheon.

Citando Krieger, Hutcheon chama de *história* “a livre seqüência de realidades empíricas brutas” e, no âmbito do saber, citando Gottschalk: “O processo de examinar e analisar criticamente os registros e as relíquias do passado constitui (...) o *método histórico*. A construção imaginativa desse processo é chamada de *historiografia*” (Hutcheon, 126). O que consideramos como *fatos históricos*

⁶⁰ Ver Carlo Guinzburg, em “Apontar e Citar. A Verdade da História”, p. 91-106, em Dossiê História-Narrativa.

seriam, então, não os *acontecimentos do passado*, mas “as aplicações explicativas ou narrativas que a historiografia dá” a esses acontecimentos, e o *objeto histórico*, o “documento”, a “reliquia” seriam os objetos concretos que perduram no tempo e constituem vestígios dos acontecimentos concretos do passado remoto ou recente (*Ibidem*).

Como explicita Hutcheon quanto à constituição de um objeto, quer sob o regime do discurso historiográfico, quer sob o regime do discurso ficcional: a historiografia e a ficção constituem seus objetos de atenção; em outras palavras, elas decidem quais os acontecimentos que se transformarão em fatos. A problematização pós-moderna se volta para nossas inevitáveis dificuldades em relação à natureza concreta dos acontecimentos (161).

E é justamente a lacuna historiográfica deixada pela documentação estabelecida como factual nas textualizações que compõem a fortuna iconográfica da obra do pintor holandês do século XVII que a escritora da ficção contemporânea elege para constituir seu objeto ficcional. Ou melhor, para iluminar, em meio a todo o ambiente que acompanha a descrição historiográfica, aquilo que estaria fora de lugar. Assim como a pérola não tinha lugar no conjunto da indumentária da personagem pictórica, Chevalier nos oferece uma invenção histórico-literária em que a pérola é solicitada pela materialidade pictórica, fazendo-nos ver a interação mútua entre cotidiano e criação artística, ocupando a ação com um modo de viver que estetiza o cotidiano, e assim aponta para a sua construção de uma moça que, em uma leitura metamidiática, podemos notar que também não tem lugar naquela sociedade, assim como a pérola não tem lugar na sua orelha, senão pela intervenção da arte.

Ambos são rastros de um desengate entre o *discurso construído pela historiografia* e o *discurso construído pela arte* que trava sempre *alguma forma de diálogo com a história*, seja contemporânea, seja de uma época distinta à sua.

Essa mesma historiografia que reconheceu como factuais informações documentais e as utilizou para legitimar a identificação de personagens históricas em vários outros quadros do mesmo pintor, não registrou nada que permitisse a associação entre a figura que vemos na pintura *Girl with a Pearl Earring* (a personagem do objeto histórico: quadro) e uma personagem da história.

O que isso pode nos oferecer em termos de problematização historiográfica, senão a atenção a: como e o quê das outras pinturas e de seus estudos iconográficos foi legitimado pelo *discurso historiográfico e transformado em fato histórico*? Que operações são relatadas e registradas historicamente? O que se pode deduzir sobre uma personagem a partir de sua inserção em uma cena pictórica? Esclarecendo um pouco mais, Hutcheon recorre a Dominick LaCapra:

Dominick LaCapra afirmou que nenhum dos documentos ou artefatos utilizados pelos historiadores é uma evidência neutra para a reconstrução de fenômenos que, segundo se presume, têm uma existência independente exterior a esses documentos e artefatos. Todos os documentos processam informações, e, em si mesma, a própria maneira como o fazem é um fato histórico que limita a concepção documental de conhecimento histórico(161).

Desse modo, o que propomos aqui é que a constituição do texto literário ao qual nos referimos se dá exatamente no lugar da lacuna historiográfica que impossibilita radicalmente uma resposta da historiografia à pergunta pelo referente, é um contra-dispositivo ao dispositivo da ilusão referencial criada pelo recurso do método e pesquisa historiográficos aplicados a todo o conjunto que compõe em torno dessa lacuna ⁶¹ em conjunto com o uso de *ekphrasis*, neste aspecto, para descrever os pormenores de localização espaço-temporal especificando a cidade e os hábitos da época.

⁶¹ Os demais quadros do pintor, a ambientação da casa onde morava tal como retratada nesses quadros enquanto objetos históricos, registros de nascimento das filhas do pintor para a dedução de seus nomes pelas idades; sobrenomes das famílias maternas e paternas do pintor e de sua esposa com respectivos status econômicos e religiões.

Hutcheon também faz uma breve referência ao recurso da *ekphrasis* como “representações verbais de representações visuais”, afirmando a aceitabilidade de sua presença inclusive na metaficção historiográfica “desde que, nesse caso, inserida de modo a ironizar o dispositivo por meio da intertextualidade”⁶².

O simples fato de eleger essa pintura e não qualquer outra sobre a qual existem afirmações historiográficas legitimadoras de uma história social da personagem, a princípio, não faz com que o texto literário assim constituído necessariamente coloque uma questão à historiografia. Ao analisarmos sua forma narrativa encontramos as estratégias realistas que correspondem, no âmbito da ficção, às estratégias da narrativa historiográfica dedicadas ao “efeito de real” de Barthes ou ao “efeito de verdade” de Guinzburg. O quê, então, pode haver no romance *Girl with a Pearl Earring*, que o faça mais do que uma operação literária sob a desgastada fórmula realista, como tal tributária do regime de pensamento representacional?

Em termos de estrutura textual não seria difícil responder que não há nada de autoreflexivo e que a narrativa é simplesmente *ilusionista*. Que trata-se apenas de uma operação que atende eficazmente à tradição em que se inscreve, produzindo o *efeito de real* ou *efeito de verdade* por meio da *ekphrasis* de modo a fazer-nos ver os quadros como estivessem *diante de nossos olhos*, e mais, *adentrar a vida íntima da modelo* da pintura eleita pela escrita literária (cuja caracterização, enquanto fato histórico, não existe, e passa a existir enquanto objeto histórico

⁶² Na páginas 160-1, Hutcheon cita “A explosão da catedral”, de Carpentier, que retira da série “Desastres de la guerra”, de Goya “as fontes para as descrições da guerra revolucionária que aparecem no romance” ao mesmo tempo em que abandona outros “como um sinal irônico de seu próprio ponto de vista”. E prossegue com uma intertextualidade literária. Cabe notar que a lacuna entre o objeto histórico tomado como fonte da ilusão referencial e sua apropriação pela narrativa ficcional é que constitui o estratagema reconhecido por Hutcheon como “sinal irônico”, e não necessariamente uma denúncia verbalizada explicitamente no texto literário. Para que tal intertextualidade atue como contradispositivo ao ilusionismo, é necessário que o leitor seja socializado com o repertório: podendo o dispositivo conduzi-lo a conhecer as fontes.

literário a partir dessa escrita, que toma como fonte um objeto histórico de arte visual), por meio de *ekphrasis* de *pequenos gestos, reações fisiológicas, ações cotidianas*, as quais nos fazem visualizar também as *emoções* mais elementares da moça que virá a ser a *Girl with a Pearl Earring* de uma pintura cujo forjada por via das letras e, supostamente (se não atentássemos para as questões que colocamos à historiografia e ao conhecimento documental), viria a ser a mesma *Girl with a Pearl Earring* da pintura histórica: aquela que podemos ver reproduzida na capa do livro, como um dispositivo de legitimação, de documento histórico.

A contra-argumentação, no entanto, não oferece maior dificuldade. Ao construir seu objeto artístico ilusionista, ela toma como tema, a vida de uma pintura em seu processo de feitura, transformando um quadro em um *work in progress*, e usa a ilusão referencial para mostrar como sua composição vai de correndo simultaneamente de elementos do cotidiano comum, bem como de elementos decorrentes de exigência formais e eleições estéticas. A incongruência entre os adereços, em relação com a indumentária da época é explicitada pela narrativa como uma demanda do pintor: a pérola para oferecer a luminosidade com a qual quis construir o equilíbrio da composição; e o torso para mediar a exigência do artista no processo de pintura e a modelo no processo de deixar-se pintar, de modo que a exibição do processo pictórico aponta diretamente para a negação do referente.

Claro está que o caráter citacional envolvido necessariamente no traçado das intertextualidades exige o acesso ao conhecimento das obras citadas, o que, em arte, na grande maioria das vezes, é feito de forma implícita. Diante do que usualmente é chamado de citação quanto a esse tipo de procedimento artístico, e cremos que seria mais justamente nomeado como alusão, nossa reflexão é a de que há uma discussão que perpassa uma concepção ética. Manter o sigilo das referências seria uma escolha elitista e exclusionária em relação ao acesso ao

conhecimento. Enquanto, publicitar as referências seria uma escolha inclusionária, que viabiliza o enriquecimento cultural. A inserção dos paratextos na intertextualidade, sem dúvida alguma, vêm responder à nossa opção pela segunda hipótese, que é mais um elemento de *mediação social e cultural* ativado pela hipermídia telemática.

Mas, então, mais uma vez se colocaria necessariamente a pergunta: por que não elegemos um texto de metaficção, se estamos apontando para o *efeito de real ou de verdade* como elementos tributários de uma *corrente de pensamento da qual não somos partidários*? O que viria a justificar essa eleição? Retomando Hutcheon e lembrando Derrida, o que é interessante perceber é que os dispositivos não precisam deixar de ser usados, conforme aprendemos que a linguagem não pode deixar de ser usada: apenas devem ser operacionalizados de um modo que chame a atenção sobre si mesma. E isto pode ser feito de muitas maneiras, sendo que, quanto mais sutilmente, talvez mais útil à explicitação da potência do estratagema ilusionista. Nos vários exemplos que Hutcheon analisa no decorrer do texto, lá estão os recursos representacionais. A diferença é que estão em diálogo intertextual com elementos que os estilhaçam, que os desmontam ou denunciam. No entanto, essa intertextualidade nem sempre é explícita ou indicada. Sua possibilidade ou não de intertextualização de intertextualização fica por conta da abrangência de informação prévia do leitor de acordo suas condições de socialização com o capital cultural artístico. Por que negaríamos, então, ao texto de Chevalier o diálogo intertextual com a informação digitalizada e distribuída na rede, com acessos facilmente percorríveis, se aceitamos pacificamente os textos literários aludidos nos exemplos de metaficção histórica que Hutcheon analisa?.

Primeiramente, vamos considerar que a análise realizada sobre o procedimento que leva ao *efeito de real* permite, à nossa operação de leitura metaliterária, explicitar um dispositivo que, por si mesmo, se encobre, sendo a *inversão da operação de um dispositivo a primeira fase da estratégia da desconstrução*. Isto

posto, ou seja, uma vez desnaturalizado o dispositivo de representação, nada impede que, tomando-o de modo analítico e reconhecendo que representações são fatos sociais, observemos que estas estão dirigidas ao tratamento dos movimentos expressivos do corpo: sua percepção e suas representações. Assim podemos então passar a tratá-las em contraste com outros textos literários e com textos extra-literários, observando um aspecto importante da cultura.

A desconstrução é um procedimento pós-estruturalista, classificado por alguns como método, por outros como escola, mas que aqui tratamos como uma estratégia, que comporta uma ética. Uma ética que consideramos ser compartilhada com o questionamento apresentado até este momento pelas referências a Hutcheon sobre o pós-moderno, em relação à verdade histórica. A **desconstrução da noção de verdade** é um dos pontos de maior interesse da corrente pós-estruturalista e um dos pontos cruciais para o critério de desqualificação não apenas da literatura, mas das artes em geral, historicamente inscritas sob o signo do falso em seu contraste, não apenas com a história, mas também com outras ordens de discurso como a ciência e a filosofia e esses outros discursos inscritos sob o signo da verdade.

Assim, a explicitação da estratégia utilizada pela corrente de pensamento com a qual queremos estabelecer contraposição constitui um movimento necessário à ação de inversão momentânea, de modo que, diante de um contraste, sua naturalidade adquirida pelo hábito possa ser desarmada e outro sistema de valoração possa ser inaugurado. No sentido dado por Jacques Derrida (quem explicitou a estratégia da desconstrução) à **fase de inversão**, juntamente com o **espaçamento do texto** e o **rastro**, vamos esperamos ter desenvolvido suficientemente a importância da lacuna nas relações que estabelece entre os **textos artísticos**, a **leitura** e a **história**.

Para desenvolver esse percurso, recorreremos a um estudo de caso enquanto amostragem de um conjunto de desdobramentos dos dispositivos de mediação. Tomamos, de modo mais nuclear, três objetos artísticos, pertencentes a três esferas da arte distintas entre si, mas que compartilham um título temático: *Girl with a Pearl Earring*, um quadro pintado por um mestre holandês de 1600, dedicado à perspectiva e ao chiaroscuro, o qual inspirou uma escritora que inclui em seu romance a consistência da pesquisa históricobiográfica e aspectos técnicos do processo de pintura da época, figurações da visualidade, e tem preferência pela ancoragem de seu enredo no processo de feitura de uma obra visual. E, finalmente, um filme que, adaptado do romance, adapta para a materialidade fílmica, de forma surpreendentemente eficaz, o ambiente pictórico característico do conjunto da obra do artista que, por sua vez, retratava em grande parte a realidade material de sua casa, especialmente, o estúdio.

A estratégia adotada para a abordagem desses objetos é identificar o que, em cada um, se caracteriza como processo ou como objeto de mediação; o que é suporte; o que é materialidade; o que é processual e imaterial usando da observação contrastiva para definir um esquema de análise. Já no primeiro momento de nos referirmos a cada objeto artístico característico de sua esfera da arte: uma pintura, um romance e um filme; ou, poderíamos dizer: uma obra pictórica, uma literária e uma cinematográfica; ou ainda, um quadro, um livro, um filme, podemos oferecer uma noção da indistinção com que tais aspectos ou dimensões são tratados pela linguagem cotidiana. No decorrer desse procedimento, desenvolve-se uma prospecção das relações de influência mútua entre os três no âmbito semântico e no âmbito material, e da diferença de nível de complexidade em termos de elementos e processos mediadores.

Numa segunda instância, então, contrastamos esses objetos com outros objetos cujo caráter artístico pertence a um território de fronteira entre arte e mercado publicitário, e que constituem desdobramentos de segunda ordem, isto é, que

existem apenas em função dos primeiros. Colocadas em interação, essas duas instâncias se redimensionam e complexificam a problematização já anunciada pela primeira: quando uma obra de arte inspira outra obra de arte, em que medida esta passa a ter autonomia em relação àquela a partir da qual foi gerada? Que critérios particulares a cada caso podem servir à formulação de que valores culturais, ou, por quais valores culturais esses critérios estão sendo regidos? E, quando essa inspiração é dedicada a um trabalho que se situa na fronteira entre o artístico e o mercadológico, ou o artístico e o crítico, ou ainda entre o artístico e o tecnológico, está determinado a permanecer sempre como uma extensão do primeiro, ou pode, simultaneamente ser, funcionalmente uma extensão, e materialmente ganhar autonomia? Trazemos para esta reflexão, nas suas complexidades que procuraremos explicitar, a capa do livro e o cartaz do filme, um reproduzindo a pintura de onde tudo começou, e o outro recriando o ambiente e o colorido característicos do ambiente pictórico em que ela se insere.

Historiografia em relação com a lacuna deixada pelos registros, e o gesto da literatura diante dessa mesma lacuna, estabelecem relação de complementaridade e auxiliam a definição de valores relacionados ao problema da noção de referência e referente, uma vez que toma como referente um objeto artístico, histórico, que, no entanto nada informa sobre aquilo que teve como referência para se produzir. A articulação entre as pesquisas científicas e artísticas mediadas pelos dispositivos trazidos pelas novas tecnologias; pelas discussões epistemológicas da observação, fora do ambiente ecológico, trazidas pelas ciências humanas e sociais em conjunto com a biologia, numa disciplina pouco popular denominada etologia; pelo modo de abordagem defendido pelo pensamento complexo, e pelas pesquisas auto-referenciais desenvolvidas pelo campo do saber em que se inserem comunicação e informação: matéria, materialidade, imaterial, desmaterialização, suporte, arte, instrumento, veículo, objeto, resíduo, vestígio.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ATIVA:

CHEVALIER, Tracy. *Girl with a Pearl Earring*. London: HarperCollinsPublishers, 2000.

FILMOGRAFIA ATIVA:

Girl with a Pearl Earring. Directed by Peter Webber; written by Olivia Hetreed; based on the novel by Tracy Chevalier; cinematography by Eduardo Serra; edited by Kate Evans; original music by Alexandre Desplat; production design by Ben van Os; art direction by Christina Schaffer; set decoration by Cecile Heidman; costume design by Dien van Straalen. With: Colin Firth, Scarlet Johansson, Tom Wilkson, Gillian Murphy, Judy Parfett, Essie Davis, Joanna Scanlan, and Alakina Mann. Pathé Pictures in association with UK Film Council and Archer Street/Delux. 2003. DVD. Prisvideo 2004.

VERMEER, Johannes. *Girl with a Pearl Earring*. Mauritshuis, The Hague.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA:

ARASSE, Daniel. *Vermeer*. Trans. Terry Grabar. Princeton, NJ: Princeton UP, reprint edition, 1996.

ARISTÓTELES. *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1981.

ARRANZ, Norberto Miguel. *La Novela e el Cine. Análisis Compartido de Discursos Narrativos*. Valencia: Ediciones de la Murada, 1998.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. Trad. Suzi F. Sperber e Georges B. Sperber. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

AUMONT, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie e Marc Vernet. eds. *A Estética do Filme*. Trad. Marina Appenzeller. 2ª ed. Campinas: Papyrus Editora, 2002.

- , *O Olho Interminável. [Cinema e Pintura]*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- AVELAR, Mário. *Ekphrasis. O Poeta no Atelier do Artista*. Chamusca: Edições Cosmos, 2006.
- BAILEY, Anthony. *Vermeer: A View of Delft*. New York: Out Books; 2nd Rep. edition, 2002.
- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins, Fontes, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *Salones y Otros Escritos sobre Arte*. Trad. Carmen Santos. Madrid: Visor, 1999.
- , *Correspondencia General*. Trad. Americo Cristofalo. Buenos Aires: Paradiso Ediciones, 2005.
- BAZIN, André. *O que é o Cinema?*. Trad. Ana Moura. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.
- BEJA, Morris. *Film and Literature: An Introduction*. New York: Longman, 1979.
- BENJAMIN, Walter. *La Tarea del Traductor*. Trad. H. A. Murena. Buenos Aires: Sue, 1967.
- BETTON, Gerárd. *Estética do Cinema*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BLANKERT, Albert. "Vermeer's Modern Themes and Their Tradition." *Johannes Vermeer*. Comp. and ed. Arthur R. Wheelock, Jr., Ben Bross and Jorgen Wadun. Washington/The Hague Vermeer Exhibition, 1995.
- BLUESTONE, G. *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*. 1957. California: University of California Press, 1973.
- BORAU, José Luís. *La Pintura en el Cine. El Cine en la Pintura*. Madrid: Ocho y Medio, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *Las Regras del Arte*. Trad. Joaquim Jorda. Barcelona: Anagrama, 1995.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Nacimiento del Relato Cinematográfico (Griffith, 1908-1912)*. Madrid: Cátedra, 1987.

- BUVELOT, Quentin. "Collecting History: On Des Tombes, Donor of Vermeer's *Girl with a Pearl Earring*." In the *Mauritshuis Bulletin*, volume 17, n° 1, March, 2004.
- CARR, Dawson W. and Mark Leonard. *Looking at Paintings: A Guide to Technical Terms*. Malibu and London: The J. Paul Getty Museum and The British Museum Press, 1992.
- CASE, Brian. "Interview with Tracy Chevalier." *Time Out* 8-15 September 1999, London ed.
- CIBELLI, Deborah H. "Girl with a Pearl Earring: Painting, Reality, Fiction." *Journal of Popular Culture* 37.4 (2004): 583-592.
- CHIARI, Luigi. *Arte y Técnica del Film*. Barcelona: Península, 1968.
- COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COLLIER, Peter, and Robert Lethbridge, eds. *Artistic Relations: Literature and the Visual Arts in Nineteenth Century France*. New Haven-London: Yale University Press, 1994.
- COMPANY, Juan Miguel. *El Trazo de la Letra en la Imagen. Texto Literário y Texto Fílmico*. Madrid: Cátedra, 1987.
- COMPARATO, Doc. *Da Criação ao Roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- ECO, Umberto. *Leitura do Texto Literário*. Lisboa: Presença, 1983.
- , *Seis Passos pelo Bosque da Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EINSENSTEIN, Sergei. *La Forma del Cine*. Madrid: Siglo XXI, 1986.
- ELLMAN, Richard. James Joyce. Oxford; New York: Oxford University Press, 1985.
- FOWLER, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge: Harvard University Press, 1982
- FRANTIS, Wayne. "Introduction." *The Cambridge Companion to Vermeer*. Cambridge: Cambridge UP, 2001.

- GARCIA, Antonio Gonzalez. *La Cámara Obscura. Vermeer y Velázquez. Sevilla*: Universidad de Sevilla, 1999.
- GASKELL, Ivan. *Vermeer's Wager: Speculation on Art History, Theory and Art Museums*. London: Reaktion Books, 2000.
- GINSBURG, Carlo. "Apontar e Citar. A Verdade da História". *Dossiê História-Narrativa*. Rh. Revista de História. Nº 2. Campinas: IFCH-Unicamp, 1991.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão: Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. Trad. Raul de Sá Barbosa. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Ut Pictura Poesis. Estudo Evolutivo dos Tropos em Busca da Narrativa do Poético*. Tese de Doutorado: Universidade de São Paulo, 1987.
- , *Laokoon Revisitado*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- GOWING, Lawrence. *Vermeer*. London: Farber and Farber, 1997.
- GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim Melo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Funarte, 1997.
- GROEN, Karin M., Van Der Werf, Inez D., Van Der Berg, Klass Jan, Boon, Jaap J., "Scientific Examination of Vermeer's *Girl with a Pearl Earring*." *Vermeer Studies in the History of Art*. Edited by Ivan Gaskell and Michiel Jonker. National Gallery of Art, Washington DC, Yale University, New Haven, London, 1998.
- HARVEY, David. *La Condición de la Posmodernidad*. Trad. Martha Eguía. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.
- HAGSTRUM, Jean H. *The Sister Arts. The Tradition of Liberary Pictorialism and English Poetry Dryden to Gray*. 1958. Chicago: University Chicago Press, 1987.
- HEFFERNAN, James A. W. *Space, Time, Image, Sign. Essays on Literature and the Visual Arts*. New York: Peter Lang, 1987.
- HOLLANDER, John. "The Poetics of Ekphrasis." *Word & Image*, IV, 1988.

- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. São Paulo: Imago, 1990.
- JACKSON, Kevin. *The Language of Cinema*. Manchester: Carcamet, 1998.
- JANSEN, Guido and SUTTON, Peter C. *Michael Sweerts: 1618-1664*. Netherlands: Rijksmuseum, 2003.
- KLEIN, Michael. "Introduction: Film and Literature". *The English Novel and the Movies*. Michael Klein and Gillan Parker, eds. New York: Ungar Pub Co, 1981.
- KRIEGER, Murray. *Ekphrasis – The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- , "El Problema de la Écfrasis: Imágenes y Palabras, Espacio y Tiempo – Y la Obra Literaria." *Literatura y Pintura*. Coord. José Antonio Monegal. Madrid: Arco Libros, 2000.
- LEE, Rensselaer W. *Ut Pictura Poesis: La Teoría Humanística de la Pintura*. Trad. C. Luca de Tena. Madrid: Cátedra, 1982.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte: O Sobre los Límites en la Pintura y la Poesía*. Trad. Enrique Palau. Madrid: Orbis, 1985.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline, comp. and ed. *A Pintura. Textos Essenciais*. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.
- LIDTKE, Walter. *A View of Delft: Vermeer and his Contemporaries*. Zwolle: Waander Publishers, 2000.
- , *Vermeer and the Delft School*. With Michiel C. Plomp and Axel Rüger.. New haven and London: Metropolitan Museum of Art, 2001.
- Manuais Pet. *O Barroco*. Trad. António Maia da Rocha. Lisboa: Plátano Edições Técnicas, 1999.
- MARTIN, Jay. *Campos de Fuerza: Entre la Historia Intelectual y la Crítica Cultural*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aire/México/Barcelona: Paidós, 2003.
- McENTYRE, Marilyn Chandler. *In Quiet Light. Poems on Vermeer's Women*. UK: Wm. B. Erdmans Publishing Company, 2000.

- MELLO, Celina Maria Moreira de. *A Literatura Francesa e a Pintura*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Faculdade de Letras/URFJ, 2004.
- MITCHELL, W. J. T. “Más allá de la Comparación: Imagen, Texto y Método.” *Literatura y Pintura*. Coord. José António Monegal. Madrid: Arco Libros, 2000.
- MONTIAS, John Michael. *Vermeer and His Milieu: A Web of Social History*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1989.
- ORTIZ, Áurea y María Jesús PIQUERAS. *La pintura ene l Cine. Custiones de Representación Visual*. Barcelona: Paidós, 1995.
- PAIS, Jorge Henrique e CALADO, Margarida. *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura*. Lisboa: Editorial Presença, 2005.
- PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman Feminino: Quatro Exemplos Brasileiros*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.
- POUND, Erza. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 9ª ed. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1970.
- , *El Artista Serio y Otros Ensaïos Literarios*. Sel. y prol. Federico Patan. Mexico: Universidad Nacional Autónoma do Mexico, 2001.
- PRAZ, Mário. *Literatura e Artes Visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix; Edusp. 1973.
- , *Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts*. Princeton and London: Princeton University Press, 1974.
- REIS, Carlos. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1997.
- RICHARDSON, Robert. *Literature and Film*. Bloomington-London: Indiana University Press, 1969.
- RIFATERRE, Michael. “La Ilusión de Écfrasis.” *Literatura y Pintura*. Coord. José Antonio Monegal. Madrid: Arco Libros, 2000.
- ROBILLARD, Valerie. “In Pursuit of Ekphrasis: An Introduction Approach.” *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Valerie Robillard and Els Jongeneel, eds. Amsterdam: VU University Press, 1998.

- RYAN, Marie-Laure. *La Narración como Realidade Virtual*. Barcelona: Paidós, 2004.
- SANTOS, Luis Martín. *Tiempo de Silencio*. Barcelona: Seix-Barral, 1994.
- SARAMAGO, José. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Lisboa: Caminho, 1991.
- SCHAMA, Simon. *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*. 1987. New York: Alfred A. Knopf, 1996.
- SCHLEGEL, August Wilhelm. "Las Pinturas." Trad. Klaus Wrehde, Miguel A. San José Ribera y Alejandro del Río Herman. *La Religión de la Pintura. Escritos de Filosofía Romántica del Arte*. Ed. Paolo D'Angelo y Félix Duque. Madrid: Akal, 1999.
- SCHNEIDER, Norbert. *Vermeer, a Obra Completa*. Trad. Carlos Sousa de Almeida. Portugal: Taschen/Público, 2004.
- SCHOLZ, Bernhard F. "Sub Oculos Subiectio. Quintianon Ekphrasis and Enargeia." *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Valerie Robillard and Els Jongeneel, eds. Amsterdam: VU University Press, 1998.
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1988.
- , *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- SINISTERRA, José Sanchis. *Dramaturgia de Textos Narrativos*. Ciudad Real: Ñaque Editorial, 2003.
- SLATKES, Leonard J. *Vermeer and His Contemporaries*. New York: Abbeville Press, 1981.
- SNOW, Edward. *A Study of Vermeer*. Revised and Enlarged Edition. Berkeley, Los Angeles: University California Press, 1994.
- SOURIAU, Etienne. *A Correspondência das Artes*. Trad. Maria Cecília Q. M. Pinto e Maria Helena R. Cunha. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1983.
- SPITZER, Leo. *Linguística e Historia Literaria*. 2ª ed. Madrid: Editorial Gredos, 1982.
- STEINER, Wendy. "La Analogía entre la Pintura y la Literatura." *Literatura y Pintura*. Coord. José Antonio Monegal. Madrid: Arco Libros, 2000.

- TÉON, Hermógenes, Aftonio. *Ejercicios de Retórica*. Trad. Maria Dolores Reche Martínez. Madrid: Gredos, 1991.
- TODOROV, Tzvetan. *Los Géneros del Discurso*. Trad. Jorge Romero León. Carracas: Monte Ávila, 1991.
- VERGARA, Alejandro. "Vermeer: Context and Uniqueness Dutch Paintings of Domestic Interiors, 160-1675." *Vermeer and the Dutch Interior*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2003.
- VERGARA, Lisa. "Perspective on Women in Art of Vermeer." *The Cambridge Companion to Vermeer*, edited by Wayne Frantis. Cambridge: Cambridge UP, 2001.
- VINCI, Leonardo da. *Tratado de la Pintura*. Madrid: Espasa-Calpe, 1ª edición, 2005.
- VRIES, A. B. de. *Jan Vermeer de Delft*. Ediciones Holbein, Basilea, exclusivamente para W.M. Jackson, INC., Nueva York, EE. UU. de A. Trad. Emilio Herrera. 1ª edición en Español, 1952.
- WADUN, Jorgen. *Vermeer Illuminated. Conservation, Restoration and Research*. With contributions by L. Struick van der Loeff and R. Hoppenbrowers. The Hague, 1994.
- WELLECK, René and Austin Warren. *Teoria da Literatura e Metodologias dos Estudos Literários*. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- WHEELLOCK, Jr., Arthur K. "Vermeer's Craft and Artistry." *Johannes Vermeer*. Ed. Arthur K. Wheelock, Jr. with contributions by Albert Blankert, Ben Bross and Jorgen Wardun. New Haven and London: Yale University Press, 1995.
- , *Vermeer: The Complete Works*. New York: Harry N. Abrams, 1997.
- , *The Public and the Private in the Age of Vermeer*. Author/editor with contributions by Michiel C. Plomp, Danielle H. A. C. Lokin, Quint Gregory. London: Phillip Wilson Publishers, 2003.
- WILDE, Oscar. *Obra Completa*. Trad. Oscar Mendes e James Laver. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995.

- WINKEL, Marieke de. "The Interpretation of Dress in Vermeer's Painting." *Vermeer Studies: Studies in the History of Art*, edited by Ivan Gaskell and Michiel Jonker. Washington DC, National Gallery of Art, Yale UP, New Haven and London, 1998.
- WINSATT, Jr., W. K. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Farrar Strauss Giroux, 1966.
- WOLF, Brian Jay. *Vermeer and the Invention of Seeing*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- YACOBI, Tamar. "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis", *Poetics Today*, XVI, 1995.

FILMOGRAFIA

- WHEELOCK, Jr., Arthur K. *Vermeer: Life, Love and Silence*. Home Vision Arts, RM Arts, 1996.

WEBGRAFIA

- ADDISON, Joseph. *The Spectator*. Project Gutenberg. Ed. Michael Hart. <http://www.gutenberg.org/browse/authors/a#a1024>
- BOONE, Jan. *Vermeer's Art of Seduction: The Girl with a Pearl Earring*, Essential Vermeer, Dec 2002, 11 Jul 2004
<http://essentialvermeer.20m.com/interpretation/the_art_of_seducti_on_7.htm>
- CHEVALIER, Tracy. *Girl with a Pearl Earring*. 11 Jul 2004
<<http://www.tracychevalier.com>>
- DRYDEN, John. *The Works of John Dryden*. Project Gutenberg. Ed. Michael Hart. <http://www.gutenberg.org/browse/authors/d#a807>