

UMA PINTURA COM PALAVRAS: REFLEXÕES SOBRE O ROMANCE *MOÇA COM BRINCO DE PÉROLA*, DE TRACY CHEVALIER

A PAINTING WITH WORDS: REFLECTIONS ON THE NOVEL *MOÇA COM BRINCO DE PÉROLA*, BY TRACY CHEVALIER

Nathalia de Aguiar Ferreira Campos¹
 Graduada em Letras
 Universidade Federal de Minas Gerais
 (nathaguiarcampos@gmail.com)

RESUMO: O “romance de artista” *Moça com brinco de pérola* (1999), da escritora americana Tracy Chevalier, ficção sobre a pintura homônima do artista holandês renascentista Johannes Vermeer (1632-1675), merece, no presente artigo, uma análise do ponto de vista da presença do elemento pictural ou “pictorializante” na construção narrativa. Tal aspecto pode ser verificado a partir da assimilação, em nível textual, do vocabulário estético do pintor – cores, cenas, objetos etc. –, que impregna as metáforas e descrições ao longo da obra, numa espécie de “vermeerização” narrativa. Com base nas teorias dos estudiosos Ulrich Weisstein e Tamar Yacobi sobre o fenômeno efrástico – ou a descrição de uma obra de arte –, a análise proposta tece considerações sobre o caráter descritivo da pintura holandesa, o aproveitamento de elementos simbólicos da pintura de Vermeer pelo romance de Chevalier e o gosto de uma certa ficção contemporânea por encontrar argumentos ficcionais nas obras de arte.

Palavras-chave: Modelo descritivo holandês; Johannes Vermeer; Metáfora; Efrase; “Vermeerização” narrativa

ABSTRACT: The “artist’s novel” *Moça com Brinco de Pérola* (1999), by the American writer Tracy Chevalier, is a work of fiction about the homonymous painting by the Dutch Renaissance artist Johannes Vermeer (1632-1675). This paper analyses the mentioned novel from the perspective of the pictorial or pictorializing element in the construction of the narrative. This aspect may be verified in the assimilation, in the textual level, of the painter’s aesthetic vocabulary – colors, scenes, objects etc. –, which impregnates metaphors and descriptions throughout the novel, in a kind of narrative “vermeerization”. Based on the theories by experts Ulrich Weisstein and Tamar Yacobi about the ekphrastic phenomenon – or the description of a piece of art –, the suggested analysis raises questions about the descriptive nature of the Dutch painting, the use of symbolic elements of Vermeer’s painting in Chevalier’s novel, and the preference of contemporary fiction for finding fictional mottoes in artworks.

Keywords: Dutch Descriptive Model; Johannes Vermeer; Metaphor; Ekphrasis; Narrative “vermeerization”.

Introdução: por uma primeira vista do romance

A “*Monalisa holandesa*”, ou “*Monalisa do Norte*”, como vulgarmente é conhecida a mais célebre obra do pintor holandês renascentista Johannes Vermeer (1632-1675), ***Moça com brinco de pérola*** (cerca de 1665-1667), diferente da

¹ Mestranda em Letras/Estudos Literários. Bolsista CAPES.

também esfíngica Monalisa de Da Vinci, que, com seu sorriso escarminho, se compraz da inquietação que vem despertando no espectador que inutilmente tenta decifrá-la ao longo dos séculos, é mais gentil à contemplação. Sua mirada cândida parece se dirigir a um lugar impreciso de nossa intimidade, e uma mútua e vaga pergunta se coloca entre a moça que olha para fora do quadro e nós outros, que encontramos seu olhar.

Também desconcertada pela vagueza desse olhar, a escritora americana Tracy Chevalier aceitou a tarefa de responder ficcionalmente à pergunta que ele carrega:

Tenho um pôster dessa pintura pendurado na parede do meu quarto desde que eu tinha 19 anos, e muitas vezes me deitei em minha cama e pensei sobre ele. É uma pintura muito vaga. Nunca tenho certeza sobre o que a moça está pensando e qual é a sua expressão. Algumas vezes ela parece triste; outras, sedutora. Então, uma manhã, há alguns anos, eu estava deitada em minha cama pensando sobre o que escrever, e olhei para a pintura e me perguntei sobre o que Vermeer fez ou disse à modelo para fazê-la olhar daquela forma. E ali mesmo inventei a história (CHEVALIER, 2012, trad. minha).

À escritora não passou despercebido o contraste entre a simplicidade com que a moça está vestida na pintura, além do pudor em esconder os cabelos com panos (costume entre os protestantes da época), e a gorda pérola que ostenta no lado em que seu rosto se nos dá a ver. Partindo dessa peculiaridade na representação, Chevalier concluiu que sua personagem só poderia ser alguém pertencente a uma camada menos abastada da sociedade de então, possivelmente uma criada. O requinte da expressão da moça – a ponto de sermos incapazes de definir com segurança o que ela comunica (pureza, súplica, sedução, tristeza, servilismo?) – também só poderia ter sido obtido por engenhosa manobra de um pintor sensível, que tivesse com sua modelo um entendimento perfeito. Daí surgiu, então, a relação de cumplicidade entre o personagem Vermeer e a criada Griet no romance.

Não há registro de quem seja a modelo do quadro. Especula-se que possa ser Maria Vermeer, uma das filhas do pintor, ou Magadalena van Ruijven – filha do mecenas de Vermeer, Pieter Claez van Ruijven –, já que o quadro pertenceu a ele, ou ainda uma modelo qualquer. Atualmente, o quadro encontra-se aos

cuidados da Galeria Mauritshuis, em Haia, na Holanda, tendo ficado desaparecido por mais de 220 anos.

O contraste entre o aspecto das modelos de outros trabalhos de Vermeer, em sua maioria, figuras ligadas à nobreza, ricamente vestidas, e o da moça, além do lugar *sui generis* dessa pintura em meio à obra do pintor – nenhuma é tão ambígua e profunda ao encarar pintor e espectador –, são elementos de que Chevalier também se serviu para a composição da peripécia narrativa. Tal procedimento – o de voltar-se em indagação às lacunas do passado descrito na História oficial por meio de obras de arte, imagens, depoimentos, cartas etc. – tem sido frequentemente empregado por artistas e escritores no contexto da modernidade, o que revela a tendência e, sobretudo, a necessidade, cada vez mais pronunciada, de reler a História, para a qual sinalizou Walter Benjamin, deixando que falem, para isso, as fraturas e silêncios do discurso oficial, de modo a ser possível reescrevê-la (BENJAMIN, 1994).

Seguindo a “onda” das narrativas que ficcionalizam a vida de personagens proeminentes da história, as quais proliferam no século XXI, **Moça com brinco de pérola** focaliza o ambiente doméstico do pintor Johannes Vermeer. Casado com a fútil e destemperada Catharina Bolnes, Vermeer é retratado como figura ausente e desligada dos problemas mezinhos da rotina familiar – como era de se esperar de um homem de seu tempo –, inteiramente absorvido por sua arte, para ele, a única ocupação verdadeiramente digna de sua atenção.

O relativo sucesso que obteve durante sua carreira não o poupou de frequentes problemas financeiros, o que, no livro de Chevalier, ganha relevo como a principal fonte de conflito entre ele e a esposa. As reiteradas cobranças da mulher por novas comissões pagas pelas obras representam, para Vermeer, uma violência contra o tempo sagrado da criação artística, inconciliável com as demandas vulgares do mundo exterior e as necessidades imediatas da sobrevivência. Este que é um dos dilemas mais fundamentais do artista no mundo – a necessidade do ganha-pão *versus* o imperativo metafísico de criar – tem lugar central no romance, lançando à discussão o tema da dificuldade de capitalizar o produto da contemplação, que é, em si, imponderável.

Nesse sentido, Chevalier explora, em seu romance, a oposição entre o tempo da produção biológica e o da produção artística, expresso pelo contraste

entre o ritmo apressado, quase sobre-humano, com que Catharina concebe mais filhos, e o ritmo moroso com que as obras de arte de Vermeer são gestadas, separadas por intervalos sabáticos, imprescindíveis à renovação do artista. Tais períodos consomem um tempo normalmente imprevisível, mas de que todo artista depende para recobrar seu entusiasmo pela criação, o que, no caso de Vermeer, acontece quando um novo tema pictórico a ele se impõe, provocando novamente seu furor artístico. Ainda que os motivos a serem pintados frequentemente venham dos caprichos do mecenas van Ruijven (como será quando exige Griet em uma das pinturas), o Vermeer de Chevalier parece ter bem claro o limite das concessões que estava disposto a fazer, de forma que sua integridade artística jamais estivesse comprometida. A prova cabal disso está em sua recusa em incluir Griet na pintura com van Ruijven, que não esconde suas intenções nada honrosas para com a criada. Ao contrário, Vermeer decide eternizá-la sozinha em uma de suas telas, atendendo ao desejo do mecenas e preservando Griet e sua arte da conspurcação.

Seguindo a trilha das oposições exploradas no romance, Chevalier sublinha o antagonismo entre o espaço em que as atividades banais tomam parte no cotidiano familiar, ocupando a maior parte da casa – cozinha, terreiro, área de serviço, quarto do casal –, sejam elas a limpeza, o preparo das refeições, a lavagem de roupas, e o território em que o pintor se confina voluntariamente, o ateliê. Se o primeiro é regido por uma lógica de ação e repetição autômata, com o trabalho exercido pelas criadas Tanneke e Griet em troca do magro salário, alimentação e moradia, segue o ritmo pressuroso das necessidades biológicas e civis e é profanado por múltiplas presenças, o segundo está retirado do resto da residência, sagrado, a salvo da dinâmica exterior, como numa existência paralela: “Era uma sala arrumada, sem a confusão das coisas cotidianas. E era diferente do resto, quase como se estivesse numa outra casa. Com a porta fechada, era difícil ouvir os gritos das crianças, o tilintar das chaves de Catharina, as nossas vassouras varrendo” (CHEVALIER, 2009, p. 29).

Não por acaso, Catharina – o vínculo incômodo de Vermeer com o mundo real, pragmático, das obrigações maritais e paternas e das convenções sociais – é proibida pelo pintor de sequer pisar em seu ateliê, após, duma feita, ter quebrado a **câmera obscura** que o amigo van Leeuwenhoek o oferecia na ocasião. Diante da falta de jeito da esposa e de sua total ignorância para os assuntos artísticos,

Vermeer veda o ateliê, microcosmo dentro da casa, não só a Catharina, mas a qualquer presença além da sua, até que a chegada de Griet relativiza a regra. A criada analfabeta, porém com notável sensibilidade artística, será a única admitida no espaço de criação de Vermeer, uma vez que a limpeza do santuário do artista lhe será confiada devido à sua habilidade de manter tudo exatamente em seu lugar, aprendida no lar, com o pai cego. Griet, mais do que isso, será a conexão do pintor com o mundo sublime e suprarreal da arte, e se colocará como a interlocutora que ele jamais encontrou em qualquer um antes dela.

O modelo descritivo em ‘Moça com brinco de pérola’, de Tracy Chevalier

Liliane Louvel, no ainda não publicado texto “Seeing Dutch Painting”, em que compara os romances *Girl with a Pearl Earring*, da escritora americana Tracy Chevalier, e *Tulip Fever*, da inglesa Deborah Moggach, ambos lançados em 1999, faz considerações sobre o entusiasmo que a pintura holandesa do século XVII vem despertando nos ficcionistas contemporâneos.

Para a especialista, num primeiro momento, surpreende que a ficção não encontre na pintura italiana renascentista, notadamente narrativa, o seu ponto de partida ideal, preferindo voltar-se, ao contrário, para a holandesa, eminentemente regulada por um empenho descritivo. O impulso mais natural afinaria a narratividade da arte italiana à peripécia ficcional, e considerando-se o interesse da ficção contemporânea em beber seu argumento em outras obras de arte, a preferência pela pintura holandesa, dado o seu caráter descritivo e contemplativo, causa, sim, alguma estranheza. Louvel, contudo, explica:

Nos dois recentes romances sob análise, a pintura holandesa parece adequar-se ao propósito das escritoras, ao oferecer cenário e enfatizar a vida doméstica. Aqui, é a vida cotidiana no seu mais banal: criadas adormecidas, interiores, mulheres e crianças em degraus de porta, uma leiteira derramando leite, festas, bebedores e foliões criam a bem conhecida atmosfera. Frutas, peixes, legumes, carne de veado, talheres e copos são dispostos em “naturezas-mortas” (...). O cenário está pronto, a ação pode ter curso: *é fácil imaginar o desenvolvimento de uma cena com uma criada adormecida ou inúmeros exemplos de escrita ou leitura de cartas* (...). A luz íntima é filtrada pelas cortinas e orientada de acordo com o gosto do pintor (LOUVEL, 2006, p. 2, grifos meus, trad. minha).

A autora, em comentário ao estudo de Svetlana Alpers **A arte de descrever**, que se detém sobre as peculiaridades da arte holandesa do século XVII, ressalta que a pintura italiana foi largamente mobilizada para ilustração de episódios bíblicos, o que a torna, nesse sentido, mais propriamente **literária**. Assim, a ficção possivelmente considerou mais difícil ou despropositado explorar uma narrativa que já havia antes servido de inspiração a uma obra pictórica.

Pode-se argumentar também que a eficácia das cenas holandesas em inspirar motes ficcionais reside no fato de que oferecem ao escritor uma maior liberdade no desenvolvimento criativo de um enredo. Um simples flagrante doméstico, como uma criada adormecida ou uma dama redigindo uma carta, pode suscitar muitas narrativas possíveis, sendo que a fabulação é inteiramente de autoria do ficcionista. É preciso convir que, no caso de uma tela italiana, que já contém em si uma historieta, ainda que sua expansão seja encargo e mérito do escritor, a ação básica já está predeterminada e dificilmente admite evasões.

Como já comentado, a arte holandesa da Idade de Ouro tem sua tônica no expediente descritivo. Alpers sublinha ainda que tal arte é leve e aprazível à contemplação, principalmente por estar marcada por uma espécie de 'transparência': não coloca armadilhas aos sentidos, nem se esconde sob a superfície. Parece, dessa maneira, exigir menos do espectador que a arte italiana, e nela o representado funciona como uma janela para o mundo e os costumes da época retratada:

Os quadros holandeses são ricos e variados em sua observação do mundo, admiráveis em sua exibição de virtuosismo, domésticos e domesticantes em suas preocupações. Os retratos, naturezas-mortas, as paisagens e a apresentação da vida diária representam prazeres hauridos num mundo cheio de prazeres: os prazeres dos laços familiares, os prazeres nas posses, prazer nas pequenas cidades, nas igrejas, na terra. Nessas imagens, o século XVII assemelha-se a um longo domingo (...) depois dos tempos conturbados do século anterior. A arte holandesa oferece um deleite para os olhos, e como tal parece talvez exigir menos de nós que a arte italiana (ALPERS, 1999, p. 31-32).

A título de exemplo, no romance de Tracy Chevalier, um episódio em que Griet tenta descrever para o pai cego o conteúdo de uma tela de Vermeer – um

procedimento ecfástico, portanto – é bastante sugestivo da carência de narrativa nesse tipo de pintura:

— A filha do padeiro está num canto iluminado pela luz que vem da janela – comecei a descrever o quadro, paciente. — Está de frente para nós, mas olha a janela, à direita dela. Usa um corpete amarelo e preto, de seda e veludo, uma saia azul-escura e uma touca branca com as duas pontas soltas. (...) Quando se olha a touca, vê-se que ele ainda não pintou de branco, mas de azul, violeta e amarelo – acrescentei.

— Mas a touca é branca, você disse.

— Isso é que é estranho. A touca é pintada de muitas cores, mas, quando a gente olha, pensa que é branco.

— Pintar azulejo é muito mais simples – resmungou meu pai. — Você usa o azul e pronto. Azul escuro para os contornos, claro para as sombras. Azul é azul. (...)

— E o que a moça está fazendo? – perguntou ele, pouco depois.

— Segura a alça de um jarro de estanho que está sobre a mesa, parece que ia jogar água dele pela janela, mas parou no meio e está pensando ou olhando para alguma coisa na rua. (...)

— Desculpe, pai. Estou tentando descrever bem.

— Mas o que conta o quadro?

— Os quadros dele não contam nada (CHEVALIER, 2009, p. 96-97).

Embora a retórica tenha uma importância secundária na pintura holandesa, o historiador de arte Norbert Schneider sinaliza que ela não é completamente ausente. Em Johannes Vermeer, por exemplo, há o uso de símbolos, os quais, durante o século XVII, tornaram-se mais acessíveis e menos complexos, de forma a estabelecer e consolidar um novo código moral para guiar a classe média emergente. Tais alusões representam um contraste com os ditos populares de fundo moral de outros tempos. A obra de Vermeer, desse modo, além de objeto estético, funciona como um espelho das transformações socioculturais em curso na Idade de Ouro holandesa (SCHNEIDER, 2005, p. 89-91).

As pinturas holandesas do período, “naturezas-mortas com seres humanos” (GROMBRICH, 1985, p. 340), cenas em que as figuras retratadas – em sua maioria mulheres – entregam-se a tarefas domésticas e frugais na segurança do lar, atuavam, pois, como elogio aos bons costumes, à moral nascente e ao trabalho. E. H. Gombrich destaca, também a propósito do gosto artístico, que o estilo dos protestantes da Holanda era marcadamente diferente do que predominava do outro lado da fronteira, a Bélgica, que permaneceu católica. Os primeiros “eram comparáveis, em suas concepções, aos puritanos ingleses: devotos, trabalhadores

incansáveis, parcimoniosos, a quem desagradava, em sua grande maioria, a pompa exuberante dos costumes e maneiras meridionais” (GOMBRICH, 1985, p. 325-236). Preferiam, pois, a sobriedade ao estilo barroco que dominava a Europa católica.

O furor descritivo da pintura de Johannes Vermeer, no romance **Moça com brinco de pérola**, de Chevalier, é assimilado pela narrativa, notável por seu senso plástico e pela sinestesia, já que trabalha exaustivamente com metáforas que apelam não só à visão, mas também aos demais sentidos. O romance embarca o leitor numa jornada sensorial, que, entre outras coisas, o aproxima da experiência da fruição estética. Temos alguns exemplos a seguir: “os olhos eram azul-claros, como se ela tivesse um toque de céu neles (CHEVALIER, 2009, p. 22); “seu cabelo louro era comprido e cacheado, emoldurando um rosto que me fez pensar em damascos” (p. 45); “depois que saiu, seu rosto ficou como um perfume” (p. 49); “a serragem no chão absorvia o sangue, grudava nos sapatos e na barra dos vestidos. Havia um cheiro de sangue que sempre me enjoava, apesar de ir lá toda semana, com o qual já devia ter me acostumado” (p. 32). Além disso, pode-se sustentar o funcionamento da narrativa como uma grande ecfase da obra do pintor Vermeer. Nela, tematizam-se também aspectos biográficos de sua trajetória, ficcionalizando a história da composição do quadro que dá título à obra – quem era a misteriosa modelo e em que circunstâncias a pintura foi concebida.

Tais características permitem concluir sem erro, pois, estar-se diante de um *Künstlerroman*, ou romance de artista, no qual, segundo o entendimento de Solange Ribeiro de Oliveira, “uma figura de artista ou uma obra de arte (real ou fictícia) desempenh[a] função estruturadora essencial” (OLIVEIRA, 1993, p. 5).

Seguindo a rota desse raciocínio, é possível aplicar também à leitura do romance o ponto de vista apresentado por Ulrich Weisstein em seu artigo “Literature and the Visual Arts”. Entre as muitas modalidades de relações intermediárias por ele arroladas está a ecfase, entendida como um trabalho literário em que uma obra de arte é descrita ou interpretada (WEISSTEIN, 1982, p. 259). Outro ponto de vista complementar é o de Tamar Yacobi, que prevê uma modalidade de ecfase narrativa, a qual reforça as características do sistema narrativo e situa-se em momentos cruciais da história.

O conceito de ecfase aqui adotado é, pois, o de Yacobi – plural, ou “guarda-chuva”, que “agrupa diversas formas de traduzir um objeto visual em

palavras” (YACOBI, 1996, p. 600). Na concepção da autora, a tradicional *ekphrasis* (do grego, *ek*, fora, e *phraisen*, dizer) abrange, entre outras coisas, por ora irrelevantes, não só a descrição, em forma poética e através de um sistema verbal, de uma obra não verbal, mas também a inspiração, por uma imagem-fonte, de muitos textos verbais, não necessariamente de natureza poética (YACOBI, 1996, p. 602-603).

No romance, o procedimento descritivo não se limita às obras de arte propriamente ditas – **Moça com brinco de pérola**, espinha-dorsal da narrativa, tampouco às demais obras de Vermeer. Sustento, por ora, a ocorrência de um fenômeno de “vermeerização”² da narrativa, uma infiltração do vocabulário da pintura de Vermeer – que, muitas vezes, é também o vocabulário de uma época e cultura – no texto. Mesmo as descrições diretas – ou ecfases – das obras do pintor holandês não são dadas de uma só vez, isto é, estão pulverizadas ao longo da narrativa em instantes oportunos, nunca casuais, num empenho que, entre outras coisas, aparentemente é o de criar suspense, até o momento palpitante da revelação da tela que dá argumento ao romance – o clímax, ou o ponto de culminância da história. Transcreve-se abaixo um trecho em que o quadro **Moça com brinco de pérola** começa a desvelar-se para o leitor. Aqui, o detalhe dos panos com que a modelo cobre os cabelos é destacado. A criada Griet tem pudores, ao posar para Vermeer, em usar cores que considera impróprias para sua condição social:

Ele foi até a pilha de panos que eu tinha deixado na minha cadeira. – Por que você escolheu o marrom, se há outras cores? – perguntou. Não queria falar outra vez em criadas e damas. Não queria lembrar a ele que os azuis e amarelos eram cores de damas.
— Marrom é a cor que costume usar – respondi simplesmente.
Ele pareceu adivinhar o que eu estava pensando. – Tanneke estava de azul e amarelo quando eu a pintei, alguns anos atrás – rebateu ele.
— Não sou Tanneke, senhor.

² O emprego deste neologismo foi inspirado pela expressão “vermeerized”, ou “vermeerizado”, adotado por Miriam de Paiva Vieira em sua dissertação de mestrado, *Art and New Media: Vermeer Depicted under Different Semiotic Systems*. A autora, em comentário a respeito das soluções encontradas pelo diretor Peter Weber na adaptação cinematográfica do romance, sustenta a criação de um “ambiente vermeerizado, que permite aos espectadores ver a obra de arte pelos olhos da modelo ficcional” (VIEIRA, 2007, p. 18). Vieira, por sua vez, adotou o termo sob sugestão de Linda Hutcheon na obra *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, uma vez que, segundo a estudiosa, ele “sublinha o conceito de processo” (VIEIRA, 2007, p. 18, nota 17).

— Não, certamente não é. — Ele puxou uma comprida faixa azul. — Mesmo assim, quero que experimente este. Olhei o pano: — É pouco para cobrir minha cabeça. — Então use este também. — Pegou um pano amarelo com uma barra do mesmo azul e me deu. (...) Prendi o pano azul na testa e enrolei o amarelo várias vezes, cobrindo o alto da cabeça (CHEVALIER, 2009, p. 189).

Partindo dessa compreensão, a narrativa, sob o foco da criada analfabeta, porém com notável sensibilidade artística, faz um contínuo empréstimo dos elementos da pintura de Vermeer – objetos, cores, cenas representadas etc. –, e, o leitor, sendo gradualmente colocado no convívio desse universo, conhece o âmago da obra de Vermeer mesmo sem ter tido com ela qualquer contato prévio. Com as efrases, seu processo de imersão na arte do pintor está completo.

A seguir, o presente artigo propõe uma breve análise de uma passagem do romance, escolhida entre inúmeras outras de mesmo teor, em que as soluções metafóricas empregadas evocam a pintura vermeeriana – mesmo sem qualquer referência direta a esta ou aquela obra – e também parecem já conter em si uma assimilação profunda dela. O movimento é, portanto, *da obra de Vermeer e para ela*. A autora impregnou-se dessa estética para a concepção do texto e a ela devolve o leitor por meio de sua “pintura com palavras”.

A assimilação da estética vermeeriana no romance: estudando as metáforas

Cortava legumes na cozinha quando ouvi vozes na porta da frente de nossa casa: *uma voz feminina, radiante como latão polido, e a de um homem, grave e sombria como a madeira da mesa onde eu estava trabalhando*. Eram vozes que raramente ouvíamos em nossa casa. *Havia nelas ricas alcatifas, livros, pérolas e peles. (...) A voz de minha mãe – uma caçarola, uma jarra – veio da sala da frente”* (CHEVALIER, 2009, p. 9, grifos meus).

Em passagem logo ao início do romance, Griet, a narradora, apresenta inusitada descrição das vozes das personagens por ela ouvidas. O temperamento de cada uma dessas vozes gera associações metafóricas – a primeira, feminina, tem a evidência brilhosa do latão polido; a segunda, masculina, à primeira audição, revela a severidade própria de uma mesa de madeira escura e maciça. Elas traduzem também a procedência social das personagens – as de Vermeer e

Catharina Bolnes, futuros patrões de Griet, ostentam elementos que evocam nobreza e privilégio (“alcatifas, livros, pérolas e peles”); a da mãe, por sua vez, consoante sua origem modesta, é simbolizada por Griet como uma “caçarola” ou “jarra”, utensílios que remetem à atmosfera da cozinha e ao cotidiano diligente do trabalhador doméstico.

Não demora que percebamos nas metáforas empregadas o vocabulário da pintura de Vermeer, mais precisamente, os elementos que sua arte põe em cena à exaustão, que bem se poderiam considerar os “clichês” de sua estética, que são também ícones do gosto de uma época. Em um único parágrafo, Chevalier concentra pelo menos alguns deles: as alcatifas – ou tapetes de parede ou chão, nas pinturas de Vermeer, frequentemente colocados sobre as mesas perto de quais se posicionam as figuras retratadas; os livros, ícones da cultura ocidental letrada, que evocam o privilégio do conhecimento (ver figuras 5 e 6); as peles, que ricamente vestem os exemplares femininos da aristocracia (ver figuras 1 e 4); as pérolas, além de tradicionalmente apreciadas pela nobreza, eram, à época referida, símbolo de castidade feminina, sendo marcadamente exploradas na obra de Vermeer (ver figuras 1, 3 e 4); as caçarolas, jarras, entre as quais se podem incluir também as fruteiras, cestas e outros recipientes pintados por Vermeer, sobretudo nas cenas protagonizadas por mulheres representantes de camadas inferiores da sociedade, como as empregadas domésticas, surpreendidas em afazeres simples, como a limpeza de uma janela ou o preparo de um alimento (ver Figura 2).



Figura 1 - Johannes Vermeer, óleo sobre tela, 90.2 x 78.7 cm. *Jovem senhora e criada (Dame en dienstbode)* (Delft, c. 1666-1667). The Frick Collection, Nova York.



Figura 2 - Johannes Vermeer, óleo sobre tela, 45.5 x 41 cm. *A leiteira (The melkmeid)* (Delft, c. 1658-1661).

Moça com brinco de pérola



Figura 3 - Johannes Vermeer, óleo sobre tela, 50 x 45 cm. *Moça com brinco de pérola (Meisje met de parel)* (Delft, c. 1665-1667).

Tela que tem lugar particular em meio à obra de Vermeer é **Moça com brinco de pérola**. Neste item, ela será brevemente analisada segundo seu aproveitamento como argumento narrativo do romance de Chevalier – o mistério que circunda as condições históricas de sua produção. Além disso, apresentar-se-ão algumas considerações sobre elemento grandemente explorado na pintura de Vermeer – a pérola –, que, nesta tela, ocupa seu lugar de maior centralidade e simbolismo.

Norbert Schneider comenta que a presença da pérola – símbolo histórico de riqueza e castidade – na tela pode ser uma referência bíblica à passagem em que Isaac envia a Rebeca um par de brincos de pérolas, em sinal de seu amor. Nessa hipótese, o quadro teria sido encomendado como presente de casamento da noiva, no caso, a modelo retratada (SCHNEIDER, 2005, p. 69-72). Já entre os gregos, a pérola é o emblema do amor e do casamento, sendo também sempre associada à mulher e ao ideal de pureza sexual, à sublimação dos instintos e à espiritualização da matéria (CHEVALIER, 1996, p. 711).

A presença recorrente da pérola nas telas de Vermeer – para além da mera exibição de um adorno da moda feminina de então – aponta fortemente para uma consciência, da parte do pintor, dos significados a ela atrelados. Na pintura *Moça com brinco de pérola*, esse elemento traz equilíbrio à composição, como um ponto de luz. Segundo comentário do historiador de arte Jonathan Janson, é improvável que uma pérola como a representada no quadro de fato existisse, de modo que sua dimensão e formato podem ter sido deliberadamente exagerados (JANSON, 2012). Nesse caso, o empenho poderia revelar uma intenção de potencializar a carga simbólica da joia – a sacralidade ligada à mulher, como se “algo dessa nobreza sagrada se projeta[sse] sobre aquele que [a] porta” (CHEVALIER, 1996, p. 713). No romance de Chevalier, tal significado se acentua, já que a modelo a usar tão nobre objeto pertence a um segmento inferior da sociedade. A aura que circunda a moça, na tela, certamente não seria a mesma na ausência da pérola. A forma como a olhamos se ressignifica na presença desse objeto, o que nos permite depreender não só uma intenção estética – o balanceamento entre luz e sombra –, mas também uma intenção de sentido.

“*Ela entrou no corredor como um navio de velas infladas, segurando a penca de chaves para não tilintarem e sumiu no grande cômodo*” (CHEVALIER, 2009, p. 60).

Nesse trecho do romance, Catharina Bolnes, esposa de Vermeer, aparece metaforizada, e algo caricaturizada. Assim a descreve Griet – em sua perspectiva, assemelhando-se a um “navio de velas infladas” devido a seu avançado estado de gravidez, com as vestes desalinhas avolumando-se. No instante narrado, ela dirige-se ao corredor, onde desaparece no horizonte de Griet. Além disso, o movimento de Catharina ao andar – um leve cambaleio para um lado e para o outro –, ao qual é obrigada pelo peso de seu corpo de gestante, busca equilíbrio, o que remete à oscilação de um navio sobre as águas, cuja estabilidade depende das velas infladas.

A solução descritiva encontrada por Chevalier, mais uma vez, não parece ser casual, dada a remissão imediata que faz ao componente cartográfico na pintura vermeeriana. Verificamos que elementos dessa natureza – mapas, sobretudo – são marcadamente recorrentes: dentre as 36 obras conhecidas do pintor, pelo menos 5 contam com a presença de mapas ao fundo, na parede das cenas representadas. São elas: *Mulher com alaúde* (1662-1664) (ver Figura 4); *Mulher de azul lendo uma*

carta (1662-1665); **Jovem mulher com jarro d'água** (1662-1665); **Oficial e moça sorridente** (1655-1660); **Arte da pintura** (1666-1668); além, é claro, de **O astrônomo** (cerca de 1668) e **O geógrafo** (1668-69), em que tal componente alcança sua maior ênfase. Nos dois referidos quadros, ele ganha o status de tema, representando dois ofícios em que a ciência cartográfica é empregada – astronomia e geografia.

Em ambas as representações, aquele que parece se tratar do mesmo estudioso é flagrado em ação. Na primeira (ver Figura 5), um astrônomo, no que aparentemente é seu gabinete de trabalho – cercado por livros, um mapa afixado no armário e outro na parede, defronte a uma janela – consulta a projeção cartográfica do globo terrestre. Na segunda (ver Figura 6), um cartógrafo, também em seu ambiente de trabalho, manipula um compasso, defronte a uma janela. Sua mirada dirige-se para algo exterior a ela – gesto que pode traduzir uma levantada de cabeça contemplativa, ou atenção desviada para algo que se passa alhures.

Segundo o que se especula, as duas telas representam Antonie Philips van Leeuwenhoek (1632-1723), comerciante e cientista de Delft, contemporâneo e amigo de Vermeer. Reconhecido como o pai da microbiologia, era especialista em lentes, microscópios e na vasta gama dos fenômenos óticos. Teria sido ele o responsável por oferecer a Vermeer uma câmera escura – um tipo de precursora da câmera fotográfica moderna, por ele concebida – e o uso do artefato pelo pintor pode tê-lo ajudado a atingir a maestria com a luz e a perspectiva que exhibe em seu trabalho. O cientista foi também, segundo o que se sabe, o executor do testamento de Vermeer (THE ESSENTIAL VERMEER, 2012). No romance de Chevalier, van Leeuwenhoek passa a nutrir recíproca antipatia por Catharina Bolnes – na ficção, notável por seus modos desastrados –, após episódio em que ela quebra um dos exemplares de câmera escura com que o cientista presenteia Vermeer.



Figura 4 - Johannes Vermeer, óleo sobre tela, 51.4 x 45.7 cm. *Mulher com alaúde (De luitspelster)* (Delft, c. 1662-1664). Museu Metropolitano, Nova York.



Figura 5 - Johannes Vermeer, óleo sobre tela, 50 x 45 cm. *O astrônomo (De astronoom)* (Delft, c. 1668). Museu do Louvre, Paris.

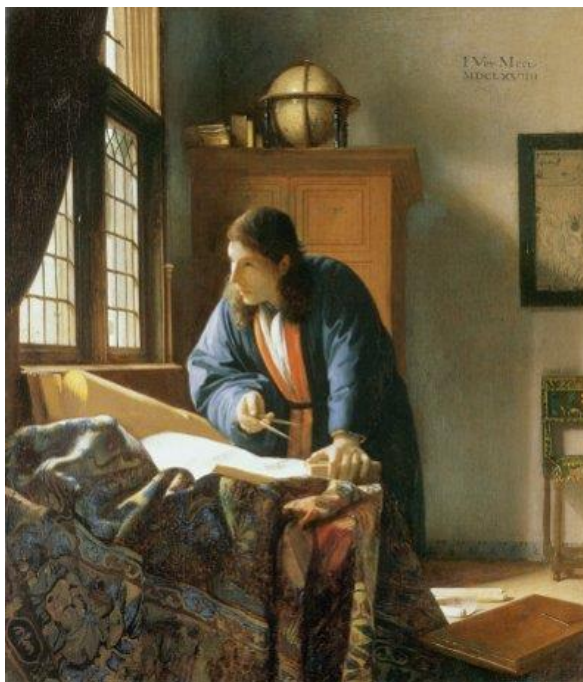


Figura 6 - Johannes Vermeer, óleo sobre tela, 53 x 46.6 cm. *O geógrafo (De geograaf)* (Delft, c. 1668-1669).

Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.

Sobre a cultura dos mapas na Holanda do século XVII, o historiador de arte Jonathan Janson comenta:

Grandes mapas decorativos adornam inúmeras pinturas holandesas de interiores do século XVII. Eles são encontrados em quase todos os ambientes possíveis, desde a loja do modesto sapateiro até as refinadas residências do estrato social superior da Holanda. Contudo, temos a sensação de que quase todos os colegas de Vermeer os exploraram como um meio útil para dar vida a rotineiras extensões de parede, e não para transmitir uma mensagem iconográfica específica diretamente relacionada com o trabalho. Certamente, nenhum outro pintor na história deu tanta atenção aos mapas e os observou com tanto apreço como Vermeer. Talvez somente nos mapas do pintor podemos sentir sua realidade material, suas superfícies delicadamente onduladas, quebradas aqui e ali por vincos suavemente acariciados pela luz (JANSON, 2012, trad. minha).

E acrescenta, a propósito do sentido por trás do uso dos mapas:

Mapas decorados para parede eram feitos com propósitos práticos, em nome do prestígio e, mais banalmente, para decoração da casa. No tempo de Vermeer, os mapas de parede eram um modo barato de embelezar paredes nuas e manifestar orgulho nacional pelas

Províncias Unidas cuja exuberância mercantil havia permitido a um minúsculo pedaço de terra dominar grande parte do comércio mundial. (...) Um número extremamente limitado de mapas sobreviveu em relação à quantidade descrita em inventários, catálogos e outras fontes. É através da pintura holandesa que muito de sua beleza é conhecida (JANSON, 2012, trad. minha).

A alegada função meramente decorativa dos mapas na pintura holandesa à época – e mesmo seu uso como manifestação de orgulho nacional pelos feitos da nação – é, entretanto, repensada por Janson, particularmente no que diz respeito à presença constante deles na obra de Vermeer. O historiador reconhece que o emprego de tais objetos na pintura vermeeriana encerra um enigma para aqueles estudiosos que creem num significado simbólico ulterior à existência desses mapas na composição estética do artista.³ Contudo, nada de muito substancial é possível concluir sobre tal simbolismo, já que inexistente uma documentação histórica que corrobore essa hipótese (JANSON, 2012).

O que é possível formular de conclusivo sobre o amor dos mapas na pintura de Vermeer concerne ao papel útil à racionalização da composição que os mesmos desempenham. Ainda de acordo com Janson, eles funcionam como perfeitos anteparos para o rigor geométrico da composição, e a sinuosidade topográfica neles representada pode aludir às emoções íntimas das personagens retratadas (JANSON, 2012). Não é acessório lembrar, além disso, que, como os quadros holandeses eram *cabinet-size*, isto é, tinham dimensão reduzida, a obtenção da perspectiva tornava-se um desafio. Desse modo, justifica-se o uso de cortinas e mapas no pano de fundo de maneira a criar um efeito de *trompe l'oeil* – técnica realista de imagem que produz uma ilusão de ótica de tridimensionalidade (VIEIRA, 2007).

Finalmente, Svetlana Alpers, no livro *A arte de descrever*, em que analisa o modelo descritivo da pintura holandesa do século XVII, sinaliza, também relativo à afeição dos artistas holandeses de então pelos mapas, que a descrição da botânica, dos mapas e o estudo dos costumes eram parte da tarefa do artista como ilustrador, o que vincula a representação pictórica ao conhecimento natural. Esse fenômeno se deve a uma compreensão de arte também como registro, ou descrição, de maneira que o conhecimento da arte e da natureza é uma via de mão dupla (ALPERS, 1999).

³ Curiosamente, o historiador não se coloca entre tais estudiosos, tampouco nega a procedência da tese que defendem.

Considerações finais

Verificou-se, a partir da análise empreendida, que a presença do vocabulário da pintura vermeeriana no romance de Tracy Chevalier trabalha como uma espécie de mimetização, que pretende levar o leitor a um estado de impregnação desse universo artístico. Mesmo se, para fins analíticos, colocarmos o procedimento efrástico existente na narrativa de lado, veremos que o tipo de descrição explorado pela autora – entenda-se, no nível da linguagem – já faz remissão constante à pintura de Vermeer, de maneira não tão específica, mas, ainda sim, notória. Nessas descrições, encontramos os artefatos, as cores, os costumes e, por vezes, as cenas representadas nas telas de Vermeer. Naturalmente, a arte é um reflexo de seu tempo-espaço, do gosto, da cultura e da nação no bojo dos quais nasce, o que poderia habilitar uma defesa de que os elementos que encontramos na pintura de Vermeer não são atributos da sua estética, mas ícones de uma época. Entretanto, há uma preferência patente na arte do pintor por certos objetos e situações para representar. Há, é claro, também uma paleta de cores própria do artista, o que o leva a priorizar certos elementos. As modelos femininas, também, são preferidas por Vermeer, sejam elas aristocratas ou criadas. No romance, vemos igualmente uma ênfase nas figuras femininas e um esmero particular em detalhá-las em ação no microcosmo doméstico.

Desse modo, é possível constatar que as descrições estão, sim, perpassadas pela estética vermeeriana e que elas operam, ao lado da efrase, como um expediente tradutório – da imagem para a palavra, num tipo de procedimento intersemiótico. E da palavra, o leitor é novamente devolvido à imagem. Esta – ao ser o ponto de partida do texto literário – é elogiada e popularizada.

Referências

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

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1). p. 222-232.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

CHEVALIER, T. **An Interview with Tracy Chevalier**. Disponível em: <http://www.bookbrowse.com/author_interviews/full/index.cfm/author_number/227/tracychevalier>. Acesso em: 29 nov. 2012.

_____. **Moça com brinco de pérola**. 10. ed. Trad. Beatriz Horta. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 4. ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

LOUVEL, L. **Seeing Dutch Painting**. Manuscrito não publicado. 33 p.

OLIVEIRA, S. R. de. Ut pictura poesis: o fio de uma tradição. In: _____. **Literatura e artes plásticas** – o Künstlerroman na ficção contemporânea. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1993. p. 1-25.

SCHNEIDER, N. **Vermeer: a obra completa**. Trad. Carlos Souza de Almeida. Lisboa: Paisagem, 2005.

VERMEER, J. **The Essential Vermeer**. Disponível em: <<http://www.essentialvermeer.com/>>. Acesso em: 29 nov. 2012.

VIEIRA, M de P. **Art and New Media: Vermeer's Work under Different Semiotic Systems**. 2007. 116 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

WEISSTEIN, U. Literature and the Visual Arts. In: _____. **Interrelations of Literature**. BARRICELLI, J-P; GIBALDI, J. (Ed.). New York: MLA, 1982. p. 251-277.

YACOBI, T. Pictorial Models and Narrative Ekphrasis, **Poetics**, v. 16, n. 14, p. 599-649, Winter 1995.