

**Arte, História e Literatura em Diálogo: uma Análise da Obra *Moça com Brinco de Pérola*, de Tracy Chevalier**

*Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira\**

*Thiago Alves Valente\*\**

**RESUMO**

Este texto tem por objetivo apresentar uma análise da obra *Moça com brinco de pérola* (2002), de Tracy Chevalier (1962-) a partir da relação dialógica entre, pelo menos, três elementos: a ficção, os dados históricos e as telas do pintor Johannes Vermeer (1632-1675). Com aporte teórico da Estética da Recepção, busca-se compreender a apropriação de elementos históricos e biográficos como determinantes do horizonte emancipatório da protagonista, Griet, cujo percurso de formação, seu *Bildung*, dá-se em meio à iniciação à arte da pintura: primeiro com o pai, depois, na figura histórica ficcionalizada de Vermeer, reconhecido como um dos mais importantes artistas de seu tempo. Busca-se, ainda, observar como se estabelece na obra a comunicação com o leitor implícito.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dialogia; Artes Plásticas; Ficção; História; Leitor Implícito.

**ABSTRACT**

This text aims to present an analysis of the work *Girl with a Pearl Earring* (2002), of Tracy Chevalier (1962-) from the dialogical relationship between at least three elements: fiction, historical data and the painter Johannes Vermeer (1632-1675). With theoretical Aesthetics of Reception, try to understand the appropriation of historical and biographical elements as determinants of emancipatory horizon of the protagonist, Griet, whose educational path, his *Bildung*, gives up amid the initiation to the art of painting: first with his father, then in Vermeer fictionalized historical figure, recognized as one of the most important artists of his time. The aim is also to observe how the work establishes communication with the implied reader.

**KEYWORDS:** Dialogism; Arts; Fiction; History; Implied Reader.

---

\* Doutora em Literatura e Vida Social pela UNESP, campus de Assis – SP. Professora no Instituto Municipal de Ensino Superior de Assis – IMESA/FEMA – Assis, SP, Brasil, [eagrif@femanet.com.br](mailto:eagrif@femanet.com.br). Membro do grupo de pesquisa Crítica e Recepção Literária (UENP-CCP) e Leitura e Literatura na Escola (UNESP-Assis).

\*\* Doutor em Literatura e Vida Social pela UNESP, campus de Assis – SP. Professor na Universidade Estadual do Norte do Paraná – UENP – Cornélio Procópio, PR, Brasil, [kantav2005@gmail.com](mailto:kantav2005@gmail.com). Membro do grupo de pesquisa Crítica e Recepção Literária (UENP-CCP) e Leitura e Literatura na Escola (UNESP-Assis).

## Introdução

*Toda mulher sábia edifica a sua casa, mas a tola derruba-a com as suas mãos.*

(Provérbios 14: 01; *A Bíblia Sagrada*, p. 623)

— *Não precisamos dessas coisas para ver Deus. Temos a palavra Dele e isso basta — completei.*

(CHEVALIER, 2002, p. 145)

Pensemos em uma aula de Literatura, na qual o professor projeta uma tela e solicita a atenção dos alunos. A imagem reproduz o quadro *Moça com brinco de pérola*, do pintor holandês Johannes Vermeer. Após alguns minutos de silenciosa observação, os alunos são solicitados a redigirem uma narrativa, imaginando quem é a moça retratada, bem como o que faz nesta cena, por que está ali, onde está, em que situação etc. Essa atividade possível de ser realizada em sala de aula parece nortear o princípio de elaboração do romance *Moça com brinco de pérola*, de Tracy Chevalier. Ao adentrar a narrativa, não resta dúvida ao leitor de que o desafio ao qual se propôs a autora é elaborar, a partir dos dados biográficos e, sobretudo, da observação das telas de Johannes Vermeer (1632-1675), uma narrativa ficcional para a personagem da tela de título homônimo.



Dados:

GIRL WITH A PEARL EARRING (*Meisje met de parel*)

c. 1665-1667

oil on canvas

18 1/4 x 15 3/4 in. (46.5 x 40 cm.)

Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis,  
The Hague

Fonte: [http://www.essentialvermeer.com/catalogue/girl\\_with\\_a\\_pearl\\_earring.html](http://www.essentialvermeer.com/catalogue/girl_with_a_pearl_earring.html) Acesso em: 06/04/2013

Justamente, por esse viés da relação dialógica entre ficção, história e artes plásticas, objetivamos, neste texto, apresentar uma leitura da obra *Moça com brinco de pérola* (2002), de Chevalier, observando como se estabelece na obra a comunicação com o leitor implícito. Para a consecução deste objetivo, partimos do pressuposto de que a literatura é condicionada primordialmente, tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, pela relação dialógica entre obra e leitor. Essa relação decorre da estrutura do texto, da presença de vazios que solicitam do leitor um papel na composição literária: o de organizador e revitalizador da narrativa. Esse papel só pode ser exercido quando o leitor preenche os vazios do texto, por meio do ato de concretização, em um processo comunicativo, no qual o ele “recebe” o sentido do texto ao constituí-lo. Estes vazios indicam os locais de entrada do leitor no universo ficcional; deste modo, o texto supõe necessariamente um recebedor incumbido de preenchê-los. O texto possui, então, uma estrutura de apelo que invoca a participação de um indivíduo na feitura e acabamento”: é seu leitor implícito (ISER, 1999, p. 107).

As reflexões sobre o leitor implícito, bem como sua projeção no romance de Chevalier, justificam-se, pois, por meio delas, pode-se apreender o seu processo comunicativo. Esse processo merece ser considerado, pois de acordo com Iser (1999), uma obra só é atraente para o leitor quando lhe permite estabelecer uma comunicação. Também optamos pelo princípio da dialogia, visando à compreensão e apropriação de elementos históricos, e biográficos determinantes do horizonte de expectativas da jovem protagonista: Griet.

Na edição brasileira, a capa traz em destaque e ao centro a reprodução da personagem de uma conhecida tela intitulada *Moça com brinco de pérola*, provavelmente de 1665. Essa tela aparece, por sua vez, sobreposta à outra, intitulada *A vista de Delft*. As duas telas de Vermeer antecipam para o leitor o cenário holandês da trama, bem como sua protagonista. Como as molduras das duas telas estão rompidas,

conotam a porção de imaginário, de ficção, que permeia os dados históricos e biográficos da produção e vida do pintor.

Trata-se de um romance histórico que se insere no gênero romanesco de produção contemporânea que, assim como os romances pós-modernos, conforme Menton (1993, p. 154), permite ampliar os critérios de avaliação crítica dessa produção. Nessas obras, os autores têm como meta principal questionar os conceitos inter-relacionados que se associaram ao humanismo liberal: certeza, autoridade, totalização, continuidade, fechamento, hierarquia e homogeneidade. Nesse processo, Chevalier questiona o próprio fazer ficcional e pictórico. Sua narrativa autoconsciente exige tanto o distanciamento quanto o envolvimento do leitor. Desse modo, apresenta-se como um romance popular que, ao mesmo tempo em que é intensamente autorreflexivo, de maneira paradoxal, também se apropria de acontecimentos e personagens históricos, misturando ficção a dados biográficos do escritor. O universo do romance não se limita, então, ao mundo da ficção, uma vez que se combina com discursos referenciais que ocupam o *locus* da *realidade*.

O livro, composto por 239 páginas, contextualiza seu enredo na cidade de Delft, Holanda, com peripécias que ocorrem mais especificamente entre os anos de 1664 e 1666. O último capítulo situa o discurso da narradora em 1676, permitindo que o tempo da ação e o da enunciação coincidam. O enredo da obra envolve a busca de identidade, refletindo um dos temas mais essenciais e abrangentes da humanidade. Conforme Karin Volobuef (1999, p. 46-7), o objetivo de uma busca é desenvolver uma forma de vencer o conflito entre os anseios dos indivíduos e as imposições do mundo concreto ao redor. Nessa busca, podemos situar a protagonista Griet, proveniente de uma classe desfavorecida, fascinada pelo inatingível universo da criação pictórica pertencente às classes favorecidas.

Apresenta-se, então, a história de uma jovem adolescente de 16 anos, filha de um pintor de azulejos, a qual, subitamente, com o empobrecimento da família, é obrigada a deixar a casa para trabalhar como criada para os Vermeer. A calma e a delicadeza com que limpa o ateliê do pintor chamam a atenção do artista que a elege como sua assistente. Com a convivência, Vermeer ensina Griet a observar o processo de confecção de uma tela, a descobrir o detalhe que está faltando nessa representação, o jogo de luzes, cores e perspectiva, permitindo inclusive que ela compreenda o processo de funcionamento da câmara escura, utilizada pelo pintor como um instrumento de análise dos seus quadros sob outra perspectiva.

No romance, Vermeer trabalha para um mecenas lascivo, van Ruijven, interessado em comprar retratos de cenas burguesas e quadros nos quais possa ser representado ao lado de criadas jovens e atraentes, com o objetivo de seduzi-las. Vermeer pintava poucos quadros ao ano, era praticamente sustentado pela sogra que dava as ordens da casa, pois sua jovem esposa vivia ocupada em aumentar a prole. No romance, o casal tem doze filhos, entretanto, o último nasce prematuro e doente, falecendo logo após a sua festa de nascimento. De acordo com a biografia de Vermeer <sup>1</sup>, o casal teve quinze filhos ao todo, destes, quatro morreram ainda na primeira infância. No decorrer da história, o envolvimento do pintor com a jovem, baseado aparentemente no respeito e na admiração mútua, aprofunda-se a ponto dele se recusar a aceitar o pedido do mecenas de retratá-lo ao lado de Griet. Para não enfurecê-lo com a recusa, oferece em troca a possibilidade de realizar um quadro exclusivo da moça. Nesse ponto, a história atinge seu clímax, com Chevalier tecendo delicadamente a relação de cumplicidade e sedução estabelecida entre Vermeer e Griet na confecção do quadro. Justamente este quadro, por despertar o ciúme da esposa de Vermeer, conduz a narrativa ao seu desfecho.

As indicações temporais são registradas na divisão da obra em três partes. O primeiro capítulo trata dos eventos ocorridos em 1664; o segundo, dos de 1665; e o terceiro, dos de 1666. A autora avança dez anos no último capítulo, que ocorre em 1676, permitindo que o leitor enfim reconheça o tempo do discurso da narradora. Assim, *Moça com brinco de pérola* propicia ao leitor um mergulho nos anos de 1661 a 1676, no período cultural identificado como Barroco. Esse mergulho permite-lhe refletir sobre as relações humanas em uma sociedade de ordem social rigorosa, a qual delimita claramente os espaços pertencentes aos ricos e aos pobres, católicos e protestantes, patrões e criados, homens e mulheres.

### **Os caminhos de Griet**

Em seu discurso autodiegético, Griet afirma: “Andei até o centro da praça. Lá, as pedras foram colocadas formando uma estrela de oito pontas dentro de um círculo. Cada ponta indicava uma parte de Delft. Achava que ali era o centro da cidade e o centro da minha vida” (CHEVALIER, 2004, p. 19). A protagonista não estava errada. Descrições

<sup>1</sup> Disponível em: [<http://www.artehistoria.com/genios/pintores/3661.htm>]. Acesso em 24 nov. 2005.

plásticas como esta ocupam boa parte do romance e são apresentadas para o olhar do leitor pelo discurso da protagonista. Nesse processo, a escritora mimetiza no plano verbal a representação pictórica. Desse modo, aprender a *enxergar* as telas é uma forma de iniciação a uma leitura do mundo e, por que não, a uma forma de escrever este mesmo mundo. Para Larrosa:

Começar falando da escrita e da leitura não está fora de lugar, pois o que a ideia de formação permite pensar é, justamente, que acontece ao se ler um livro, o que é a experiência da leitura ou, melhor ainda, o que é a leitura como experiência. Não é em vão que a ideia de formação – tal como ela foi elaborada conceitualmente no neo-humanismo alemão do primeiro terço do século XIX, e tal como ela se articulou narrativamente no *Bildungsgrosman* – está pensada num contexto educativo em que as humanidades, as letras, constituíam o núcleo do ensino. E num contexto espiritual em que o poeta ou, em geral, o artista, reivindicava novamente de uma maneira muitas vezes trágica e sem esperança, seu papel na formação do homem. A formação não é outra coisa senão o resultado de um determinado tipo de relação com um determinado tipo de palavra: uma relação constituinte, configuradora, aquela em que a palavra tem o poder de formar ou transformar a sensibilidade e o caráter do leitor. Às vezes para tirar-lhe da indeterminação da infância, do espírito de criança. E às vezes, também, para dar ao seu espírito uma nova infância. (2003, p.46)

Pela obra, nota-se que a leitura da imagem representa a possibilidade de alteridade e compreensão de um mundo mais plausível do que aquele exposto nos textos verbais, dada à condição histórica da protagonista. Esta coerência narrativa, em relação ao momento histórico no qual se situa a enunciação, constitui-se a partir da dialogia entre ficção e história.

A escolha de Chevalier é propícia ao imaginário do leitor. Mesmo as personagens que têm referentes históricos explícitos caracterizam-se por pertencerem a um passado conhecido de forma incompleta ou obscura pela História, e, justamente por isso são atraentes para o leitor. É o caso da própria *Moça com brinco de pérolas* representada no quadro, pois sobre ela nada se sabe, nem mesmo seu nome. Assim, a história de Griet é a virtual, a do possível. Seus referentes não são provenientes somente do quadro homônimo ao livro, mas de diversas representações de Vermeer. A autora, por meio de seu processo criativo, apresenta ao leitor não os fatos históricos, mas os que poderiam ter sido. A obra oferece para o leitor uma história possível, mas sem a pretensão da veracidade. Dessa forma, o enredo, por meio da dialogia, abarca seus referentes para além da moldura, fundindo assim molduras diversas pertencentes às

produções históricas, literárias e pictóricas de diferentes autores – o que justifica a composição da capa do livro.

Há referências intertextuais a quadros de pintores renomados, como Rembrandt e outros da Renascença, que usaram em suas obras temas de ordem teológica, social (de costumes) e/ou mitológica. Nessa esteira, aparecem também referências à invenção da câmara escura. Mesmo na composição das personagens, a obra caracteriza-se pelo diálogo intertextual: a cozinheira Tanneke é retirada de um quadro de Vermeer intitulado *A Leiteira* (1658); assim como Griet, do quadro que confere título ao livro; a filha do padeiro, do quadro *Mulher com jarro de água* (1662); a esposa do mecenas, de *Mulher com colar de pérolas* (1664); e o próprio mecenas, de *Dois homens e uma mulher com um copo* (1659). Desse modo, aparece na narrativa aquilo que Barthes definiu como intertexto, ou seja, como a “impossibilidade de viver fora do texto infinito”, fazendo da intertextualidade a própria condição da textualidade (apud HUTCHEON, 1991, p. 167). A trajetória de Griet é também, para o leitor, uma viagem em busca de sentidos para os quadros de Vermeer. Conforme Larrosa:

A formação é uma viagem aberta, uma viagem que não pode estar antecipada, e uma viagem interior, uma viagem na qual alguém se deixa influenciar a si próprio, se deixa seduzir e solicitar por quem vai ao seu encontro, e na qual a questão é esse próprio alguém, a constituição desse próprio alguém, e a prova e desestabilização e eventual transformação desse próprio alguém. Por isso, a experiência formativa, da mesma maneira que a experiência estética, é uma chamada que não é transitiva. E, justamente, por isso, não suporta o imperativo, não pode nunca intimidar, não pode pretender dominar aquele que aprende, capturá-lo, apoderar-se dele. O que essa relação interior produz não pode nunca estar previsto [...] (2003, p.53).

Entretanto, é em relação ao entorno histórico-social que devemos observar a viagem de Griet ou, mais especificamente, sua emancipação, que se dá, por sua vez, no contexto de uma sociedade do século XVII, de uma região europeia de capitalismo nascente, com uma burguesia em ascensão, em meio a católicos e protestantes de forte marca calvinista. Este último aspecto pode servir como fio condutor para percebermos como a coerência da narrativa incorpora e atende a um horizonte possível deste conjunto de elementos sócio-históricos que cercam e compõe a vida de Griet.

Desde o início da narrativa, o leitor adentra o universo do protestantismo setentrional, abrindo a porta do cotidiano dos holandeses que “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, 1979, p. 325-26). Isso se revela na cena inicial, com Griet na cozinha, ajudando a preparar uma sopa. Seus pensamentos vagam entre o sensorial e o apego ao trabalho: “Fiquei contente por ter esfregado tanto os degraus da frente” (CHEVALIER, 2004, p. 09). A austeridade de sua criação protestante desponta no primeiro contato com as crianças da família Vermeer, levando-a a agir rigorosamente com a vingativa Cornélia:

— Cornélia, ajuda-me a carregar a água? Senão, fique com suas irmãs. Ela me olhou e fez o pior: se tivesse ficado brava ou gritado, eu saberia como controlá-la. Mas caçoou. Dei um tapa no rosto dela. Ficou vermelho, mas ela não chorou. Subiu correndo a escada. Aleydis e Lisbeth me olharam, sérias (CHEVALIER, 2004, p. 25).

O trabalho, a diligência, o labor diário, enfim, surge como uma missão ao qual o protestante não se negará a cumprir. Ainda que enlevada pela pintura, percebe-se que seu olhar sobre o ritmo de produção de Vermeer não esconde a preocupação com o que pode se traduzir, para a família em constante crescimento, em dinheiro. Essa preocupação de Griet não é uma idiosincrasia temporal, antes está em consonância com as acuradas observações de Weber:

[...] o espírito de intenso trabalho, de progresso, ou como se queira chamá-lo, e cujo despertar se esteja propenso a atribuir ao protestantismo, não deve ser entendido, como é a tendência, como uma alegria de viver ou por qualquer outro sentido ligado ao Iluminismo. O velho protestantismo de Lutero, Calvino, Knox e Voet tinha bem pouco a ver com o que é hoje chamado de progresso. Ele era abertamente hostil a aspectos inteiros da vida moderna, que hoje não são mais contestados nem pelos religiosos mais ferrenhos. Se quisermos encontrar uma relação interna entre certas expressões do velho espírito protestante e a cultura capitalista moderna, deveremos tentar encontrá-la, bem ou mal, não na alegria de viver mais ou menos materialista, ou ao menos antiascética, mas em suas características puramente religiosas (2006, p. 43).

Nesse contexto, a conversão de Vermeer<sup>2</sup> ao catolicismo surge como aspecto novo a Griet, em um diálogo com seu patrão do qual o leitor pode inferir uma espiritualidade vinculada intimamente ao fazer artístico, o que também é acenado, continuamente ao longo do texto, pelos questionamentos dela:

---

<sup>2</sup> Disponível em: [[http://www.essentialvermeer.com/vermeers\\_name.html](http://www.essentialvermeer.com/vermeers_name.html)]. Acesso em: 31 mar. 2013



Sempre me lembro dos quadros, na primeira vez que entrei na sala da frente. Parei na porta, segurando minha trouxa, e olhei. Já tinha visto quadros, mas nunca tantos num só lugar. Conteí onze. O maior era de dois homens, quase nus, lutando. Não identifiquei nenhuma história bíblica e achei que devia ser algum tema católico. Os outros quadros eram de coisas mais conhecidas: pilhas de frutas, paisagens, navios no mar, retratos. Pareciam ser de vários pintores. Fiquei pensando qual deles seria do meu novo patrão. Nenhum era como eu esperava que ele pintasse (CHEVALIER, 2004, p. 23).

Uma questão fica no ar para o leitor de hoje: como Griet esperava que Vermeer pintasse? Certamente, como a maioria dos pintores holandeses de seu tempo, dedicados às naturezas mortas, às paisagens, às imagens que não poderiam sofrer qualquer objeção religiosa. Em termos de Arte, mais especificamente em relação à Pintura, a Reforma Protestante colocava um problema aos países do Norte da Europa, notoriamente Alemanha, Holanda e Inglaterra. Segundo Gombrich:

Se a pintura poderia e deveria continuar. Essa grande crise foi provocada pela Reforma. Muitos protestantes objetavam à existência de quadros ou estátuas de santos em igrejas e consideravam-nos um sinal de idolatria papista. Assim, os pintores nas regiões protestantes perderam suas melhores fontes de renda: a pintura de retábulos. Os mais rigorosos entre os calvinistas censuravam até outras espécies de luxo, como as alegres decorações de casas, e mesmo quando estas eram permitidas em teoria, o clima e o estilo de construções eram usualmente impróprios para os grandes afrescos decorativos, como a nobreza italiana encomendava para seus palácios. Tudo o que restava como fonte regular de renda para os artistas era a ilustração de livros e a pintura de retratos, e era duvidoso que isso bastasse para ganhar decentemente a vida (1979, p. 288).

O contato de Griet com a casa dos Vermeer não lhe traz incertezas ou abalos em sua fé. Pontualmente, é a imagem da Virgem Maria que, realocada em uma posição negativa, contrasta com a doutrina protestante da negação das imagens:

— Venha, não precisa ficar olhando. — A mulher andou rápido por um cumprido corredor que percorria um lado da casa até os fundos. Fui atrás dela até virar de repente para um quarto à esquerda. Na parede em frente havia um quadro que era maior que eu. Mostrava Cristo na cruz, rodeado pela Virgem Maria, Maria Madalena e São João. Tentei não olhar, mas me impressionei com o tamanho e a cena. Meu pai tinha dito que os católicos não eram muito diferentes de nós. Mas nós não tínhamos aqueles quadros em nossas casas, em igrejas nem em lugar algum. Eu ia ter que ver aquele quadro todos os dias. Sempre chamei aquele lugar de quarto da Crucificação. Nunca me senti bem lá (CHEVALIER, 2004, p. 23).

No caso da Holanda, a autora se apropria do fato de lá existir, no século XVII, uma *tradição* de pintura, o que, reitere-se, justifica a surpresa de Griet ao entrar em contato com os quadros de Vermeer. De acordo com Gombrich:

Houve apenas um país protestante na Europa onde a arte sobreviveu completamente à crise da Reforma: os Países Baixos. Aí, onde a pintura florescia há tanto tempo, os artistas encontraram uma saída para seus apuros, em vez de se concentrarem exclusivamente na pintura de retratos, especializaram-se em todos aqueles tipos de assuntos sobre os quais a Igreja Protestante não podia levantar objeções. Desde os primeiros tempos de Van Eyck, os artistas dos Países Baixos eram reconhecidos como perfeitos mestres na imitação da natureza (1979, p. 294).

As lições de pintura que recebera do pai, artesão de azulejos, iriam se abalar com o contato com Vermeer. Característica de sua visão de mundo, a utilidade marcava a produção do pai, embora este, mesmo sem os olhos, continuasse fascinado por quadros e pelo pintor que, agora, era o patrão de sua filha. A utilidade como valor para o viver laborativo cotidiano opõe a força de trabalho de Griet à meticulosidade contemplativa de Vermeer. Os pais da moça não tardam a perceber que aquelas pinturas poderiam seduzir o olhar da filha:

— Acho que os quadros dele não são bons para a alma – revelou minha mãe, de repente. Estava séria. Nunca disse nada sobre o trabalho de meu patrão.

(...)

— Há algo perigoso na descrição dos quadros dele – explicou ela. — Você fala como se fosse uma cena religiosa. Parece que a mulher é a Virgem Maria, quando não passa de uma mulher escrevendo uma carta. Você dá sentidos que não existem ou que o quadro não merece. A cidade de Delft tem centenas de quadros. Estão em toda parte, dependurados numa taverna como na casa de um rico. Você poderia pegar o salário de duas semanas de uma criada e comprar um no mercado (CHEVALIER, 2004, p. 142).

A moça está pronta para o trabalho, seja qual for, destacando-se por sua habilidade em lidar com as questões mais elementares do cotidiano de uma casa. Griet tem o olhar treinado, herança paterna, o que cativa o filho do açougueiro, quando ela não se deixa enganar quanto à carne que quer levar para sua patroa: “Pieter, o filho, embrulhou o pernil e colocou-o na minha cesta. Agradei. Quando me virei, vi o olhar que os dois trocaram. Mesmo naquela época, eu sabia o que significava e o que iria significar para mim” (CHEVALIER, 2004, p. 46).

Como estratégia discursiva, surgem, na voz da protagonista, indícios de que seu futuro apresenta um leque de possibilidades, já anunciado na estrela de oito pontas da praça, das quais ela vai tomando consciência, como o inevitável casamento com o filho do açougueiro:

— Pode demorar alguns dias — avisou Pieter, entregando para o pai um fígado de vaca. Limpou as mãos no avental. Concordei, de olho nas mãos dele. As unhas estavam debruadas de sangue. Espero que me acostume a ver isso, pensei (CHEVALIER, 2004, p. 72).

Seu pragmatismo protestante é evidente na relação que estabelece com Pieter:

Nem sempre a mão de Pieter me incomodava. Às vezes, se eu olhasse por cima do ombro dele e visse o céu e as outras cores além do branco de uma nuvem ou pensasse em moer grafite branco ou massicote, meus seios e minha barriga formigariam e eu me apertaria nele. Ele gostava quando eu correspondia, sem perceber que evitava olhar para o rosto e as mãos dele (CHEVALIER, 2004, p. 181).

Longe de uma idealização sentimentalista, o considera um homem “bom”. A aceitação de seu destino social dialoga de modo coerente com a moralidade da protagonista e dos protestantes de seu tempo, como Weber explica:

[...] O amor fraternal, uma vez que só poderia ser praticado pela glória de Deus e não em benefício da carne, é expresso em primeiro lugar pelo cumprimento das tarefas diárias, dadas pela *lex naturae*; e no processo, essa obediência assume um caráter peculiarmente objetivo e impessoal, a serviço do interesse da organização racional do nosso meio social (2006, p. 85).

Isso aparece na própria iniciação sexual de Griet. Ao ser observada por Vermeer, arrumando os cabelos, sente-se exposta em uma dimensão espiritual mais importante, como se nota, que sua virgindade – esta, objeto de troca com Pieter, uma quitação da dívida que, para ela, sua família tem com a família do açougueiro. Perder a virgindade é menos importante do que ser um devedor. Essa é a visão de mundo que contrapõe moças que escondem seus cabelos a moças que mostram seus cabelos: “Não respondi. Não podia mostrar para ele o meu cabelo. Não era do tipo de moça que deixava a cabeça descoberta” (CHEVALIER, 2004, p. 188). Ao se negar a deixar a cabeça sem cobertura, Griet tem a tela *A alcoviteira* como polo oposto:

Não sabia o que fazer. Olhei em volta como se fosse achar uma resposta no ateliê. Meus olhos logo bateram no quadro *A alcoviteira*: a jovem não usava nada na cabeça, seu cabelo estava preso com laços,

mas a velha usava um pano enrolado na cabeça, traspassado atrás. Talvez fosse isso que ele quisesse, pensei. Vai ver, as mulheres que não são nem damas, criadas nem a outra coisa devem usar o cabelo assim (CHEVALIER, 2004, p. 188).

Nota-se, portanto, que o conflito se estabelece na relação que ela mantém com a imagem concretizada nos quadros. Pior que se prender a eles, para sua mãe e demais membros de sua comunidade, era expor-se, ser pintada: “— Minha mãe apertou os cantos da boca. — Estão dizendo que seu patrão vai pintar você. — As palavras pareciam fazer a boca de minha mãe ficar cheia de dobras” (CHEVALIER, 2004, p. 160).

Entretanto, é essa percepção que lhe permite notar o *outro*. A diferença entre católicos e protestantes dilui-se cada vez mais para Griet, que passa a ter na pintura outra forma de compreender a realidade: “Embora não me sentisse à vontade, não podia me recusar a rezar com eles. Os protestantes faziam a mesma coisa após um bom parto” (CHEVALIER, 2004, p. 83). Ao longo do texto, essa experiência iniciática com a pintura e com o modo de pintar de Vermeer constitui o aspecto central de sua *Bildung*.

Quanto ao pintor holandês, pode-se inferir que para ele pintar é um exercício de espiritualidade, ainda que atendendo às encomendas de um mecenas. O que também pode explicar sua conversão, pois ser católico ou protestante não era uma preocupação nitidamente religiosa naquela casa. Trata-se, antes, de buscar um espaço mais arejado para sua prática artística. Mesmo se dedicando apenas às cenas simples da vida holandesa, Vermeer é, ainda hoje, admirado pela crítica especializada, segundo Gombrich:

Uma de suas características milagrosas talvez possa ser descrita, embora dificilmente explicada. É o modo pelo qual Vermeer consegue a completa e laboriosa precisão na reprodução de contexturas, cores e formas, sem que o quadro tenha jamais o aspecto de elaborado ou duro (1979, p. 340).

Diante do questionamento de Griet, se os quadros eram “católicos”, emplacam uma conversa que levará o pintor a declarar:

— O quadro não é católico ou protestante, as pessoas que olham para ele é que são. Vêem o que esperam ver. Um quadro numa igreja é como uma vela numa sala escura: usamos para ver melhor. É a ponte entre nós e Deus. Mas não é uma vela protestante ou católica, é apenas uma vela (CHEVALIER, p. 145).

Apesar da explicação, Vermeer recorre a um expediente do senso comum para justificar suas escolhas artísticas à garota. A resposta logo é repelida, obrigando-o a aprofundar a reflexão e, conseqüentemente, baixar a guarda para Griet e para o leitor, o qual pode inferir que a conversão tenha mais a ver com a liberdade de pintar que propriamente a uma escolha espiritual:

Ele sorriu. — Griet, sabia que fui criado como protestante? Me converti quando me casei. Então, você não precisa me catequizar. Eu já ouvi tudo isso.

Olhei, surpresa, para ele. Nunca soubera de ninguém que resolvesse não ser mais protestante. Não acreditava que alguém pudesse mudar. No entanto, ele tinha mudado.

Parecia que ele aguardava eu dizer alguma coisa.

Comecei, devagar: — Nunca estive numa igreja católica, mas acho que, se visse um quadro numa delas, seria como o seu. Mesmo que não haja cenas da Bíblia, da Virgem com o Menino ou da Crucificação — tive um calafrio ao pensar no quadro em cima da minha cama, no porão.

(...)

— Há uma diferença entre católicos e protestantes em relação à pintura — explicou ele enquanto trabalhava. — Mas não é tão grande quanto você pensa. Os quadros podem ter uma finalidade espiritual para os católicos, mas lembre-se de que os protestantes vêem Deus em toda parte, em todas as coisas. Ao pintar coisas simples (mesas e cadeiras, bacias e jarros, soldados e criadas), eles não estão ao mesmo tempo louvando a criação de Deus?

Gostaria que minha mãe pudesse ouvir o que ele disse. Até ela entenderia (CHEVALIER, p. 145-46).

A pintura de Vermeer fascina a jovem. Mas seu envolvimento transita do plano simbólico para a experiência empírica, por isso ela se dedica de modo incansável ao trabalho de colaboração ofertado ao pintor. É importante notar, pois, o modo como Griet é iniciada na arte da pintura: admiradora, observadora, assistente, objeto, mas nunca sujeito da Arte. Ainda que receba lições sobre o ofício, seu papel é claramente o de uma aprendiz, uma iniciada nos mistérios da Arte:

Quando, finalmente, ele começou a colocar cores de verdade por cima das falsas, vi o que queria dizer. Pintou um azul claro na saia da moça e ficou azul com toque de preto, mais escuro na sombra da mesa, mais claro perto da janela. Acrescentou o amarelo ocre à parede, onde aparecia um pouco de cinza. Ficou uma parede clara, mas não branca. Descobri que, quando a luz brilhou na parede, não era branca, mas de várias cores (CHEVALIER, 2004, p. 107).

Uma aprendiz a serviço de um gênio que não a vê, necessariamente, em sua dimensão pessoal, mas apenas funcional, como revela a personagem Leeuwenhoek, consciente da situação de submissão imposta pelo amigo Vermeer à criada:

Van Leeuwenhoek deu uma olhada: — Pelo amor de Deus, homem, deixe a menina voltar para o trabalho dela.  
Meu patrão olhou para mim surpreso por eu continuar sentada, segurando a pena. — Griet, pode ir.  
Saí e acho que vi um olhar de piedade passar pelo rosto de van Leeuwenhoek (CHEVALIER, 2004, p. 137).

O romance não nega, assim, que todos os discursos atuam no sentido de legitimar o poder. Para o leitor, em vez de negar, lança questionamentos sobre como e por que se dá essa legitimação, e o faz investigando autoconscientemente, até mesmo didaticamente, a política da produção e da recepção da arte. No seu processo de criação, a apropriação de referentes provenientes do universo artístico prestigiado revela que a obra desvela sua própria comodificação na cultura capitalista, enquanto se dirige para o leitor, levando-o a se questionar sobre os valores que estão por trás das práticas culturais. Este processo ocorre em relação ao leitor, mas não em relação a Griet. Ela está acomodada em seu universo, segundo o qual fazer arte e comercializá-la não são atividades conflitantes.

Da mesma forma, a moça tem cada vez mais clareza dos deveres sociais que deverá assumir. Seu trajeto lhe oferece a possibilidade de construir uma subjetividade mais densa, a partir de uma vivência que rompe com vários aspectos do ascetismo calvinista. Entretanto, seu aprendizado não é de descoberta e emancipação pela Arte, mas de compreensão de sua condição de subordinada pela convivência com Vermeer.

Para ela, era preciso, então, sacrificar-se mais que uma vez: depois de furar uma orelha para posar para o pintor, ele requer ainda o furo da outra orelha, pois era incapaz de projetá-lo de forma imagética. Um sacrifício pela Arte que não encontra correspondência na vida fora da tela de Griet. Depois de suportar a dor nas orelhas furadas, de ofertar a Vermeer sua imagem tão colocada em xeque quanto ao seu potencial de pecaminosidade pelos protestantes, a moça toma ciência de que sua entrega para o pintor foi mais intensa do que a realizada com Pieter. Ela assume uma dívida consigo mesma, transitando entre o protestantismo e o catolicismo, e nota que fora usada: “Comecei a chorar em silêncio. Sem olhar para ele, entrei no quarto de despejo e tirei o turbante azul e amarelo. Esperei um instante, com os cabelos espalhados nos

ombros, mas ele não veio. O quadro estava pronto, ele não me queria mais” (CHEVALIER, 2004, p. 216).

Finalmente, ao transformar o brinco que recebe como herança, após a morte do pintor, em moedas de valor corrente, Griet age como alguém que assume sua identidade em meio àquela sociedade, na qual sabia ter um lugar. Se a Arte lhe dera condições de melhor compreender a si mesma e de se constituir subjetivamente, a Moeda lhe dava uma liberdade em termos morais:

Sobravam cinco florins que não teria como explicar para Pieter. Separei cinco moedas e apertei-as bem forte. Iria escondê-las em algum lugar em que Pieter e meus filhos não vissem, um lugar que só eu saberia.

Jamais gastaria aquelas moedas.

Pieter ficaria somente com a quantia, a dívida estava saldada. Eu não teria custado nada para ele. Uma criada que se libertara (CHEVALIER, 2004, p. 239).

Prevalece, como se pode notar pela enunciação de Griet, o desejo de autonomia, mesmo que restrita socialmente, e de se resguardar financeiramente para acontecimentos futuros. Suas decisões, portanto, condizem com seus ideais religiosos.

## Conclusão

A força da narrativa de Chevalier está na continuidade e não na ruptura com seu entorno sócio-histórico. Como personagem, Griet insere-se em um contexto plausível, coerente com valores e práticas do protestantismo holandês do século XVII. Como romance que se pretende de fundo histórico, o texto traz um quadro atraente para o leitor de hoje, mesmo que não tenha como motriz das ações personagens que se caracterizem pela ruptura em sentido mais amplo, o que não empobrece as reflexões que a obra pode suscitar.

Expondo ao leitor todo o processo de produção “sob encomenda” dos quadros de Vermeer, por exemplo, a autora contesta as premissas humanistas da autonomia apolítica da arte e da teoria e da crítica como atividades isentas de valor. Assim, o romance paradoxalmente revela e questiona as normas predominantes, e pode fazê-lo porque encarna os dois processos. *Moça com brinco de pérola* ensina que a

representação não pode ser evitada, mas pode ser estudada a fim de demonstrar como legítima certos tipos de conhecimento e, portanto, de poder.

Voltemos, pois, à sala de aula da introdução. Chevalier faz uma atividade intelectual de teor imaginativo das mais ricas, convidando-nos a percorrer, com ela, os labirintos das significações possíveis. Para isso, mobiliza elementos históricos e artísticos, preenchendo as lacunas que a tela *Moça com brinco de pérolas*, a biografia de Vermeer e as versões oficiais da História sempre nos deixam. A virtualidade na criação também avulta no processo constitutivo da personagem Vermeer. Isso ocorre, porque a própria biografia de Johannes é repleta de lacunas. Estas, por sua vez, ao instaurar certo mistério sobre sua vida, conferiram-lhe o epíteto de “Esfinge de Delft”.

Mesmo que, ao final, o quadro da vida de Griet pareça completo, a autora convida implicitamente o leitor a também fazer sua viagem, seja pelas telas de Vermeer, seja por outros objetos culturais. Não é atividade simples, porque os quadros não validam todas as leituras que queremos lhes atribuir, exigindo da narrativa uma busca pela verossimilhança. Pode-se depreender, portanto, que o *Bildung* do leitor também é chamado a se constituir ao acompanhar a narrativa de Griet. Justamente, nesse processo em que se solicita interação, produz-se a comunicação com o leitor que, uma vez considerado em sua competência interativa, sente prazer durante a leitura.

Ratifica-se, enfim, uma trajetória de vida possível, ou melhor, uma emancipação no horizonte do possível, pois a protagonista encontra a própria identidade naquele contexto, fazendo escolhas que não significaram, para ela, abandonar suas práticas e seus valores de origem; antes, amadurecer e, dentro de suas possibilidades, construir uma Griet fora das mãos de Pieter e fora das mãos de Vermeer.

## REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Tracy. *Moça com brinco de pérola*. Trad. Beatriz Horta. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

ESSENTIAL VERMEER.COM. Disponível em: [\[http://www.essentialvermeer.com/vermeers\\_name.html\]](http://www.essentialvermeer.com/vermeers_name.html) Acesso em: 31 mar. 2013.

GENIOS DE LA PINTURA. Biografia – Vermeer de Delft. Johannes Vermeer. Disponível em: [\[http://www.artehistoria.com/genios/pintores/3661.htm\]](http://www.artehistoria.com/genios/pintores/3661.htm) Acesso em: 24 nov. 2005.



GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-moderno: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999. vol. 2.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana – danças, piruetas e mascaradas*. Trad. Alfredo Veiga-Neto. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

MENTON, Seymour. *La nueva Novela Histórica de La América Latina: 1979-1992*. México: Colección Popular, 1993.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2006.

*Data de submissão: 05/04/2013*

*Data de aprovação: 03/05/2013*