



RENATA REZENDE MENEZES

**CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA E EMPODERAMENTO DA PROTAGONISTA
GRIET EM *MOÇA COM BRINCO DE PÉROLA*, DE TRACY CHEVALIER**

**PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI**

São João del-Rei

Agosto de 2017



Renata Rezende Menezes

CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA E EMPODERAMENTO DA PROTAGONISTA GRIET
EM *MOÇA COM BRINCO DE PÉROLA*, DE TRACY CHEVALIER

Dissertação apresentada ao Mestrado em Letras – Teoria Literária e Crítica da Cultura da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientador: Professor Dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA

São João del-Rei

Agosto de 2017

RENATA REZENDE MENEZES

CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA E EMPODERAMENTO DA PROTAGONISTA GRIET EM *MOÇA
COM BRINCO DE PÉROLA*, DE TRACY CHEVALIER

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira – UFSJ (Orientador)

Prof^a. Dr^a. Peonia Viana Guedes (Titular - UERJ)

Prof. Dr. João Barreto da Fonseca (Titular – UFSJ)

Prof^a. Dr^a. Maria Ângela de Araújo Resende (Suplente – UFSJ)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:

TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA

Agosto de 2017

Aos meus amores: Maria do Carmo, Maurício e Arthur.

Agradecimentos

Este é um momento de muita alegria para mim. Além de eu realizar um sonho que parecia pouco provável, vivencio a sensação de uma etapa cumprida com muito esmero e dedicação, e vislumbro a abertura de novas possibilidades pelo caminho. Por tudo isso, também é hora de agradecer a todos aqueles que trilharam juntamente comigo esta trajetória de estudos, permeada por muito esforço e pela fé de que tudo daria certo no final!

Agradeço a Deus por esta oportunidade que estou podendo experienciar e por me prover a inspiração e a serenidade indispensáveis à realização desta pesquisa. Aos meus pais, minha eterna e maior gratidão pelo constante conforto emocional e por me apoiarem sem questionamentos na escolha de um novo caminho, inesperado, acreditando mais em mim que eu mesma. Vocês são a minha maior motivação! Agradeço ao meu marido Arthur, firme do meu lado nessa jornada, pelo amor, compreensão e por compartilhar meus momentos de força e fraqueza na realização desse sonho.

Ao professor Luiz Manoel, por ter acreditado no meu trabalho desde o início e ter me impulsionado positivamente a cada encontro, com dedicação, carinho e gentileza. Obrigada pela atenção e pelas conversas que me estimularam sempre a pesquisar com grande entusiasmo.

Aos professores do Mestrado, por guiarem a minha formação acadêmica.

À jovem amiga e minha irmã - companheira de estudos, Gabriela, pelos diálogos, explicações, exemplo e pela cumplicidade acadêmica que construímos ao longo deste percurso. Espero poder continuar voando alto com você!

Uma palavra de carinho às professoras que marcaram a minha formação e estão presentes de forma especial em meu caminho, me inspirando profissionalmente: Adelaine La Guardia, por ter despertado o meu amor pela crítica feminista de uma forma admirável; Carolina Vianini, Deborah Castro e Elizângela Leite, por serem exemplos diários da competência e força femininas.

Girl with a Pearl Earring

*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 benefits
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.*

(Marilyn Chandler McEntyre)

Resumo

O objetivo principal desta dissertação de mestrado é analisar a construção identitária da protagonista Griet, na obra *Moça com brinco de pérola* (1999), escrita por Tracy Chevalier, investigando a possibilidade de agência e empoderamento dessa personagem feminina na narrativa. Para tanto, propomo-nos, neste trabalho, a verificar e apreciar as estratégias narrativas contemporâneas representadas pelas teorias feministas, pela intertextualidade, pela metaficção historiográfica e pela interdisciplinaridade para a construção identitária feminina mais promissora e empoderada dessa protagonista. Dentre os/as críticos, os/as teóricos cujas ideias dão sustentação às presentes argumentações, destacam-se Mary Eagleton (1996), Virginia Woolf (2014), Rachel Blau DuPlessis (1985), Judith Butler (1986, 1998, 2009), Susana Funck (2011), Naila Kabeer (1999), Thomas Bonnici (2007), Lúcia Osana Zolin & Thomas Bonnici (2009), Peonia Viana Guedes (2004), Elaine Showalter (1977, 1986), Kate Millett (1974), Patricia Waugh (1989), Teresa de Lauretis (1994), Stuart Hall (1987, 2001, 2003, 2009), Homi Bhabha (1998), Kathryn Woodward (2009), Linda Hutcheon (1991), Julia Kristeva (1980), Roland Barthes (1981), Gérard Genette (1997), Owen Aldridge (1969), Eduardo Coutinho (2003), Tânia Carvalhal (2006) e Claus Clüver (2006). A análise aqui proposta evidenciou que a identidade feminina em questão é representada ficcionalmente de uma forma mais empoderada, portadora de uma agência que não era própria das mulheres criadas, as quais eram subjugadas pela sociedade patriarcal holandesa da época da narrativa, o século XVII. Em vista disso, podemos finalmente afirmar que essa obra retrata de forma promissora as mudanças sociais e teóricas relativas à representação literária feminina na pós-modernidade, ao propiciar mais autonomia à personagem feminina em questão, problematizando as questões dialógicas e interdisciplinares entre a História, a pintura e a literatura, assim como as questões de gênero e de identidade, de modo geral tão caras à literatura contemporânea produzidas por mulheres.

Palavras-chave: identidade feminina, teorias feministas, intertextualidade, metaficção historiográfica, interdisciplinaridade.

Abstract

The main aim of this Master's thesis is to analyse the identity construction of the protagonist Griet, in Tracy Chevalier's *Girl with a pearl earring* (1999), investigating the possibility of agency and empowerment of this feminine character in the narrative. For this purpose, we propose, in this paper, to verify and appreciate the contemporary narrative strategies represented by the feminist theories, intertextuality, historiographic metafiction, and interdisciplinarity for the more empowered and promising feminine identity construction of the protagonist. Among the many critics and theorists whose ideas give the theoretical basis to the arguments here put forth, the following ones are outstanding: Mary Eagleton (1996), Virginia Woolf (2014), Rachel Blau DuPlessis (1985), Judith Butler (1990, 1993, 1998), Susana Funck (2011), Naila Kabeer (1999), Thomas Bonnici (2005, 2007), Lúcia Osana Zolin & Thomas Bonnici (2009), Peonia Viana Guedes (2004), Elaine Showalter (1986, 1998, 2009), Kate Millett (1974), Patricia Waugh (1989), Teresa de Lauretis (1994), Stuart Hall (1987, 2001, 2003, 2009), Homi Bhabha (1998) e Kathryn Woodward (2009), Linda Hutcheon (1991), Julia Kristeva (1980), Roland Barthes (1981), Gérard Genette (1997), Owen Aldridge (1969), Eduardo Coutinho (2003), Tânia Carvalhal (2006) e Claus Clüver (2006). The present analysis has shown that the feminine identity is here represented fictionally in a more empowered way, portraying a kind of agency which was not characteristic of single young woman at the time of the narrative, the seventeenth century. In view of all that, we can ultimately state that the literary representation of women in Chevalier's novel is not only protagonist-empowering, but also reflects both the social and theoretical contemporary changes as regards women's depiction in literature, given the autonomy with which Griet is endowed in the novel, which no doubt helps problematizing the dialogical and interdisciplinary questions involving History, painting, and literature, as well as gender and identity issues. These are in general topics so relevant in the contemporary literary production by women nowadays.

Key words: feminine identity, feminist theories, intertextuality, historiographic metafiction, interdisciplinarity.

Sumário

Introdução	10
Capítulo 1– Crítica Feminista, Identidade Cultural e Algumas estratégias narrativas contemporâneas	18
1.1. Considerações preliminares sobre a escrita de autoria feminina e a crítica feminista: da Era vitoriana à Contemporaneidade.....	18
1.1.1. Um breve histórico	18
1.1.2. A busca por uma tradição própria	22
1.1.3. Uma visão sobre as romancistas contemporâneas.....	33
1.2. Conceitos contemporâneos: Identidade cultural, empoderamento e agência	38
1.2.1. Quem é o sujeito “mulher”?	39
1.2.2. Pós-modernismo e Feminismo: uma interseção?	41
1.2.3. A problematização da Identidade em nossos tempos.....	44
1.3. Estratégias narrativas contemporâneas	52
1.3.1. Alguns pressupostos teóricos sobre a Intertextualidade e sua relação com a metaficção historiográfica:	52
1.3.2. O caráter intertextual da metaficção historiográfica: história e ficção como construtos discursivos	57
1.3.3. Interdisciplinaridade e Literatura Comparada: uma relação fundamental para os estudos contemporâneos.....	60
1.3.4. Desafios da arte contemporânea: estudos Interartes e Intermidialidade	62
Capítulo 2 – Narrativa X narração: a construção identitária da protagonista Griet do século XVII sob a ótica literária contemporânea	65
2.1. Panorama histórico da Holanda no século XVII.....	65
2.1.1. O papel da mulher na sociedade holandesa do século XVII	69
2.1.2. Reminiscências de Vermeer	70
2.1.3. <i>Moça com brinco de pérola</i> : a pintura	73
2.2. <i>Moça com brinco de pérola</i> : Tracy Chevalier e sua obra.....	74

2.2.1. O entrelaçamento da intertextualidade, da metaficção historiográfica e da interdisciplinaridade em <i>Moça com brinco de pérola</i>	76
2.2.2. Construção identitária e empoderamento da protagonista Griet	81
2.2.3. A relação de Griet com as mulheres da casa.....	92
Considerações Finais	101
Referências	106

Introdução

Durante muito tempo, devido principalmente a questões socioculturais e políticas, a mulher foi considerada uma categoria relegada à subalternidade e ao conseqüente silenciamento na sociedade. Calcadas na herança literária patriarcal, as representações estereotipadas das mulheres reforçavam veementemente as oposições binárias entre masculino e feminino, limitando o papel feminino e reafirmando a autoridade masculina. Isso não poderia ser diferente na seara da literatura, pois, por exemplo, os estudos dos textos literários canônicos mostram que eles evidenciam inquestionáveis correspondências entre sexo e poder; nas quais as relações de casais espelham as relações de poder entre homem e mulher na sociedade em geral. Kate Millett, em *A Política Sexual* (1974), nos fala que a sociedade patriarcal estava de tal forma enraizada no imaginário vigente que o tipo de estrutura que ela instaurava em ambos os sexos era talvez mais um hábito de espírito do que um sistema político determinado. As ideias de Jean Jacques Rousseau (1995) a respeito da educação que convinha às mulheres postulavam que toda a educação dirigida a elas deveria girar em torno das necessidades dos homens, o que implicava que o seu grande objetivo era ensinar as mulheres a se fazerem respeitadas e amadas por eles, e isso acarretava enquadramento absoluto das mulheres em modelos de comportamento de cunho patriarcal que “agradariam” aos homens, em última análise.

Além disso, o papel de guardiã da família era reservado à mulher vitoriana no século XIX, por exemplo, que tinha a obrigação de ser submissa, bela e responsável pela manutenção da moralidade e da reputação da classe à qual pertencia. Assim sendo, observamos que o sistema patriarcal foi o progenitor de uma mulher ideal, o anjo do lar (Woolf 1979 *apud* BONICCI, 2007), a qual deveria ser dotada de, entre outras qualidades, simpatia, altruísmo e passividade.

Com o desenvolvimento do pensamento feminista a partir da década de 1960, a questão da mulher como subalterna vem cada vez mais se tornando objeto de estudo em diversas áreas do conhecimento. Conseqüentemente, o feminismo acabou por se tornar um campo de estudos desnudador das circunstâncias sócio-históricas consideradas determinantes na produção literária, as quais reafirmavam o estereótipo feminino negativo claramente difundido na literatura. Desse modo, a crítica feminista, surgida a partir da metade do século XX, passou a figurar como um instrumento importante para ler e interpretar o texto literário, uma vez que houve a constatação de que a experiência da mulher como leitora e escritora é bem diferente da

experiência masculina nesses mesmos papéis. Isso resultou em mudanças no campo intelectual marcadas pela quebra de paradigmas e o vislumbamento de novos horizontes para a prática literária. Nesse sentido, uma das maiores preocupações dos trabalhos críticos da década de 1970, época do florescimento da Segunda Onda Feminista e do início da crítica literária feminista, com *Sexual Politics* (1970), relacionava-se às questões referentes à quebra da tradição literária e remetia direta ou indiretamente ao que Virginia Woolf havia retratado em 1929 em *A room of one's own* (1929). Ou seja, que para encontrar uma voz literária própria as mulheres teriam necessariamente que quebrar a sentença e a sequência da narrativa, isto é, romper com os hábitos e modelos androcêntricos dominantes da narrativa e originar novas histórias. Muitas feministas, a partir de então, incorporaram a tarefa de examinar as estratégias utilizadas pelas mulheres para subverter a tradição literária.

A escrita contemporânea de autoria feminina, por sua vez, vem preconizando estratégias que valorizam a subversão, o deslocamento e a transformação dos valores patriarcais, promovendo a autoridade literária para as mulheres, o que desconstrói as representações estáveis e monolíticas às quais, no passado, essa categoria se encontrava atrelada. A partir da década de 1990, em consonância com as postulações da Terceira Onda Feminista, os estudos sobre gênero passaram a ser associados a outras variáveis como etnia, classe social, por exemplo, o que fez com que a crítica feminista se afastasse de uma teorização eurocêntrica, introduzindo a ideia de que não existe um fator que defina o termo “mulher” de forma generalizada.

Segundo Thomas Bonnici (2007), essas transformações na história da literatura, na contemporaneidade, têm levado a orientações diferentes daquelas tradicionalmente atribuídas a essa área. Assuntos fundamentais, tais como a estruturação do cânone, por longa data marcado pelo domínio da intelectualidade masculina, passaram a ser questionados, modificando o modo de se ler e conceber a própria literatura, assim como a produção literária em si mesma. De acordo com Adelaine LaGuardia Resende (2005), o desenvolvimento dos Estudos Culturais, que germinaram no limiar da década de 1960 para a de 1970, e o novo olhar contemporâneo sobre as histórias silenciadas propiciaram a inclusão da mulher nos estudos históricos, possibilitando-lhe novos espaços e vozes.

A crítica feminista teve, então, como um de seus princípios a releitura de obras que faziam parte do cânone literário ocidental de autoria masculina, principalmente aquelas que representavam a mulher de forma estereotipada, de acordo com Lúcia Osana Zolin (2009). Concentrando-se nos modos de representação das personagens femininas, essa crítica continha

um caráter de denúncia, afirmando que as mulheres eram muitas vezes representadas como seres passivos, com muito pouca ou mesmo sem qualquer influência no desenrolar da ação de romances centrados na experiência masculina. Tal crítica, desse modo, não só teve o papel de ratificar os traços usurpadores de uma melhor representação feminina que o ideário patriarcal sempre advogou como “natural”, mas também o de procurar detectar a relevância do papel feminino que perpassava as obras. Sob a perspectiva dessa crítica, na história da mulher do século XX, houve um crescente número de escritoras que passaram a refletir essas mudanças sócio-históricas, utilizando-se de personagens femininas assertivas, fortes e determinadas, com o intuito de contestar e subverter os valores morais do patriarcalismo.

Em vista de tudo isto, a presente dissertação de mestrado é fruto do meu grande interesse em relação à escrita literária feminina nos tempos da graduação, advindo dos cursos das disciplinas da área de literaturas em língua inglesa, e que se estendeu ao programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), culminando agora no aprofundamento de conceitos e reflexões em torno da mulher e seu modo de representação literária na sociedade ocidental.

Atraída pelo interesse em pesquisar as estratégias utilizadas pelas escritoras mulheres, procurei uma obra na qual pudesse investigar a construção da representação feminina de forma expressiva por uma autora contemporânea, que propiciasse à personagem feminina a autonomia de sujeito em sua narrativa. Dessa forma, a escolha da obra *Moça com brinco de pérola* (1999), de Tracy Chevalier, tomada como objeto de minha pesquisa, responde às minhas aspirações no sentido de que este trabalho se identifica com a crítica e a teoria literárias dos séculos XX e XXI, uma vez que Chevalier traz para o centro narrativo uma personagem marginalizada do século XVII, dando-lhe voz e uma posição de sujeito de sua própria história na narrativa, utilizando-se de elementos de construção da subjetividade contemporâneos. Além disso, ao mesmo tempo em que a autora vai tecendo uma identidade mais empoderada para a protagonista dessa narrativa, da mesma forma, vai pontuando a condição subalterna das outras personagens femininas do ambiente doméstico patriarcal, no qual Johannes Vermeer, famoso pintor do século XVII e também personagem dessa história, exerce seu papel de liderança, mesmo que de forma sutil.

Como nos diz Peonia Viana Guedes (2004), Chevalier constrói a identidade da protagonista, conferindo-lhe um processo de agenciamento, que se apresenta, de acordo com Thomas Bonnici, como “a capacidade de agir sobre as circunstâncias históricas e sobre os eventos ou com a própria autonomia ou na medida em que o campo ideológico em que se opera

potencializa as atividades da pessoa” (BONNICI, 2007, p. 18). A autora mostra, portanto, especial empatia pela busca da identidade e o desenvolvimento da subjetividade feminina (GUEDES, 2004).

Tracy Chevalier nasceu em Washington D.C., em 1962, e vive em Londres desde 1984, onde se casou e teve um filho. Foi com *Girl with a Pearl Earring* (em português, *Moça com brinco de pérola*) (1999), seu segundo romance, premiado com o *Barnes and Nobles Discovery Award*, e originador da versão cinematográfica produzida por Peter Webber, no Reino Unido e Luxemburgo, em 2003 (com três indicações ao Oscar e duas ao Globo de Ouro)¹ que Chevalier mais alcançou grande destaque na mídia e no cenário literário internacional.

Desde os seus dezenove anos, a escritora possuía um pôster do quadro *Moça com brinco de pérola*, de Johannes Vermeer, em seu quarto. A ambiguidade de sentimentos revelada na expressão da enigmática modelo na pintura foi o que atraiu a admiração de Chevalier:

É o tipo de expressão que você pode interpretar de formas diferentes, dependendo do seu humor. Há uma gama imensa de possibilidades. Um dia eu ficava imaginando o que Vermeer havia feito para ela parecer daquele jeito. Foi a primeira vez que eu havia pensado sobre a responsabilidade que o pintor tem sobre a sua obra e qual deveria ter sido a relação entre eles. Há claramente um olhar de intimidade lá, que demonstra que havia algo entre eles. Eu pesquisei um pouco até descobrir que ninguém sabia quem era nenhuma das modelos do quadro dele, então eu pensei que eu mesma poderia criar uma história^{2,3,4}.

Moça com brinco de pérola aborda a história da jovem protagonista Griet e sua busca por uma identidade própria. Após um acidente de trabalho comprometendo seu pai, a garota é obrigada a começar a trabalhar como criada na casa de Johannes Vermeer, o famoso pintor holandês do século XVII. Griet apresenta sensibilidade para a arte, o que logo desperta a atenção de Vermeer. Esse fato a aproxima do artista e de suas técnicas de pintura, gerando, ao mesmo tempo, conflitos entre a criada e a família do artista, que têm seu ápice quando Vermeer resolve pintar Griet, emprestando-lhe um par de brincos de pérola de sua esposa, causando, assim, toda uma série de problemas incontornáveis, levando Griet a partir daquela casa, aos dezoito anos, à procura de outros caminhos para a sua vida.

¹ <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-45323/>>. Acesso em 23/01/2017.

² <<http://www.dailymail.co.uk/home/books/article-126579/Tracy-Chevalier-Q-A.html>>. Acesso em 27/04/2017.

³ Doravante, as citações de originais em inglês serão todas traduzidas por mim, a menos que se indique o tradutor.

⁴ No original: “It's the kind of expression you can interpret in different ways depending on your own mood. There's such a range of possibilities. One day I wondered what Vermeer had done to her to make her look like that. It was the first time I'd thought about the responsibility the painter has for his subject and what their relationship would have been. There's clearly an intimate look there that signifies there was something between them. I did a little research to discover that no one knows who any of the models are in his paintings, so I thought I could make up the story myself”.

A autora, ao longo do enredo, reinsere a enigmática protagonista feminina do século XVII em uma agenda mais promissora e empoderadora do que a que a sociedade preconceituosa da Holanda seiscentista reservava para as mulheres de então, bastando-se analisar a relação de Griet, na condição de criada, com as outras mulheres do romance, para ligeiramente se constatar a situação das mulheres naquela época. Esperava-se que a mulher fosse pacífica, fecunda e fiel a seu marido (ZUMTHOR, 1989). Por esse motivo, Griet percorre uma longa trajetória, sempre permeada pela sombra dos papéis femininos obliterantes daquela sociedade, porém nunca sem lhes responder com ousadia e grande ímpeto desafiador.

Um dos pontos altos do meu objeto de estudo reside na análise das estratégias narrativas contemporâneas representadas pela intertextualidade, metaficção historiográfica e pela interdisciplinaridade, das quais Chevalier (2004) lança mão para tecer essa história que dá enfoque a uma personagem feminina. Dessa maneira, com respeito à intertextualidade, a partir do quadro pintado pelo artista Vermeer do século XVII, a escritora atribui à protagonista Griet o papel de modelo para aquela pintura e estabelece uma ponte entre a obra literária que cria e o famoso misterioso quadro. Assim, cria-se uma narrativa instigante que, mesmo de forma imaginária, responde a muitas questões que a obra real levanta aos seus espectadores: “Quem é a mulher que posou para o quadro e o que ela estaria pensando?”, “O que o pintor disse a ela e por que a pintou?”

Outro conceito a ser investigado será o de metaficção historiográfica, termo cunhado pela teórica canadense Linda Hutcheon (1991), que consiste em um recurso narrativo contemporâneo que não somente visa a diminuir as barreiras entre os discursos da História (por muitos séculos tidos como repositórios de verdades inquestionáveis), como também objetiva permitir que os discursos da literatura (por muito tempo vistos como “ficcionais”), preencham as falhas e silêncios que a História oficial deixou no passado, principalmente em se tratando de personagens oriundos de classes proletárias ou de minorias que eram invisibilizadas, como as mulheres, no presente caso.

Quanto à interdisciplinaridade, ao me propor verificar o cruzamento da literatura, da pintura e da história, presente neste livro, objetivo demonstrar que essa obra se insere de fato na atualidade do contexto crítico-literário, o que vai ao encontro das considerações de Eduardo de Faria Coutinho (2003, p. 21) de que “os estudos literários, de forma geral, tornaram-se interdisciplinares” e que “a literatura sempre foi associada, por vezes, intimamente, a outras áreas do conhecimento humano, produzindo, como resultado, frutos importantes, sob a forma muitas vezes de novos gêneros de teor misto” (p.15).

Estabelece-se, assim, que a pertinência deste trabalho se dá na sua proposta de responder a questionamentos tais como: “de que forma a autora constrói a trajetória identitária mais empoderada da protagonista na narrativa?” e “Quais vêm a ser os papéis da intertextualidade, da interdisciplinaridade e das teorias feministas na desconstrução do viés essencialista da identidade da mulher pela autora?”

Podemos perceber, desse modo, que a relevância desta pesquisa está no fato de ela se encontrar consoante com as teorias contemporâneas, representadas pelas estratégias narrativas, no delineamento e ressignificação da identidade feminina, questão tão debatida na atualidade. Da mesma forma, também, este estudo se identifica com os segmentos teóricos que se abrigam no seio convergente do Pós-Modernismo e dos Estudos Culturais, os quais não só consideram o Feminismo e a problematização da identidade como parte de seu *corpus*, mas também o caráter cada vez mais interdisciplinar dos estudos contemporâneos.

No que concerne às questões identitárias, a importância da discussão em torno delas e do seu enfoque literário, desde o início do pós-modernismo até os dias de hoje, ocorre devido a uma urgência significativa de se reenfatizarem essas questões em épocas que ocorrem ondas de retrocesso e conservadorismo, que tendem a negar a necessidade e a relevância do movimento feminista, alegando muitas vezes que as mulheres já conquistaram seu espaço e “privilégios” na sociedade contemporânea. Entretanto, apesar de em muitas situações o significado do empoderamento feminino parecer algo já conquistado e ultrapassado, observamos que ele é primordial para a contínua reconfiguração da sociedade patriarcal ocidental em busca de modelos melhores e mais inclusivos no tocante ao gênero e às diferenças dos indivíduos.

A metodologia adotada neste trabalho fundamenta-se na pesquisa bibliográfica, apoiada nos textos críticos e teóricos baseados nos pressupostos da crítica feminista, bem como as teorizações sobre intertextualidade, metaficção historiográfica e interdisciplinaridade, a fim de demonstrar como essas vertentes da crítica cultural e literária se interligam para tornar possível a análise do romance em questão, com o foco de atenção voltado para os aspectos identitários da protagonista Griet.

Para subsidiar as discussões sobre a crítica feminista, a identidade cultural e empoderamento, lançarei mão das noções crítico-teóricas de Mary Eagleton (1996), Virginia Woolf (2014), Rachel Blau DuPlessis (1985), Judith Butler (1990, 1993, 1998), Susana Funck (2011), Naila Kabeer (1999), Thomas Bonnici (2007), Lúcia Osana Zolin & Thomas Bonnici (2009), Peônia Viana Guedes (2004), Elaine Showalter (1986, 1998, 2009), Kate Millett

(1974), Patricia Waugh (1989), Teresa de Lauretis (1994), Stuart Hall (1987, 2001, 2003, 2009), Homi Bhabha (1998) e Kathryn Woodward (2009). Nas teorizações sobre intertextualidade, interdisciplinaridade e metaficção historiográfica, recorrerei aos textos de Linda Hutcheon (1991), Julia Kristeva (1980), Roland Barthes (1981), Gérard Genette (1997), Owen Aldridge (1969), Eduardo Coutinho (2003), Tânia Carvalhal (2006), Claus Clüver (2006), entre outros.

Foram realizadas as leituras e releituras do romance no original em inglês e na versão em português. Optei por transcrever as citações e trabalhar com o livro lido em português.

O estudo aqui proposto organiza-se da seguinte forma:

No primeiro capítulo, realizo um levantamento teórico com o objetivo de discutir os principais conceitos e postulações da crítica feminista, os pontos de convergência entre os conceitos de identidade cultural, empoderamento e agência relacionados aos grupos de minoria em geral e especialmente às mulheres; além da revolução e reorientação de rumos que as teorias feministas impuseram aos Estudos Culturais; e algumas estratégias narrativas contemporâneas, de relevância para este trabalho, representadas pela intertextualidade, interdisciplinaridade e metaficção historiográfica, a partir dos quais será conduzida a análise da obra *Moça com brinco de pérola*.

No segundo capítulo, dedico-me à análise da construção identitária da personagem Griet, em *Moça com brinco de pérola*, e de suas possibilidades de empoderamento e agência nessa narrativa do século XVII, a partir dos pressupostos crítico-teóricos realizados no primeiro capítulo. Para isso, traço um panorama histórico da Holanda do século XVII, no qual discorro sobre a Holanda dessa época, o papel da mulher naquela sociedade e o relato histórico da vida do pintor Johannes Vermeer e sua obra *Moça com brinco de pérola*. Além disso, escrevo brevemente sobre Tracy Chevalier e sua narrativa.

Ao analisar a construção identitária da protagonista Griet, investigo os papéis da intertextualidade, da interdisciplinaridade e da metaficção historiográfica dentro da narrativa e a construção da identidade dessa protagonista de forma mais promissora e empoderada na história pela quebra de paradigmas da sociedade holandesa da época seiscentista. A fim de aprofundar a análise dessa personalidade feminina, exponho finalmente, a relação de Griet com as outras mulheres da narrativa, com o intuito de mais uma vez reiterar a construção identitária mais empoderada dessa protagonista e contrastá-la com as outras personagens da obra.

Na conclusão, que não se quer definitiva, retomo as questões principais levantadas pelo estudo, buscando realçá-las, na tentativa de discutir e trazer possíveis respostas aos

questionamentos apresentados. No esforço empreendido nesta investigação, espero realizar uma ínfima contribuição para a abertura cada vez maior dos horizontes da escrita literária feminina e para o aprofundamento das indagações sobre os estudos acerca da agência e empoderamento femininos.

Capítulo 1 – Crítica feminista, identidade cultural e algumas estratégias narrativas contemporâneas

1.1. Considerações preliminares sobre a escrita de autoria feminina e a crítica feminista: da Era vitoriana à Contemporaneidade

*“Women have no wilderness in them,
They are provident instead
Content in the tight hot cell of
Their hearts
To eat dust bread.”*

(Louise Bogan)

1.1.1. Um breve histórico

A obra *Moça com brinco de pérola* (1999), tomada como objeto da presente pesquisa, identifica-se com a crítica literária feminista da contemporaneidade, uma vez que a autora, Tracy Chevalier, traz para o centro narrativo uma personagem marginalizada, Griet, dando-lhe voz e uma posição de sujeito de sua própria história. A fim de buscar o conhecimento da história da escrita de autoria feminina e do desenvolvimento dos pressupostos teóricos da crítica feminista, torna-se necessário delinear aqui, então, um breve histórico dessas duas vertentes, para melhor se entender a sua condição na contemporaneidade e se fornecer uma base mínima que subsidie as argumentações que aqui pretendo desenvolver para o estudo das nuances identitárias e do empoderamento dessa protagonista de Chevalier.

Desde os primórdios das principais sociedades que conhecemos, a condição “natural” da mulher foi instaurada como inferior pelo patriarcalismo, sendo marcada por diversos tipos de discriminações que eram justificadas pela afirmação da sua inferioridade intelectual em relação aos homens. Segundo Kate Millett, em *A Política Sexual* (1974), os pressupostos patriarcais sempre estiveram muito enraizados nas pessoas e nos grupos sociais. Millett (1974) expõe que as ideias de Jean Jacques Rousseau, por exemplo, a respeito da educação das mulheres, postulavam que toda a educação das mesmas deveria ser relativa aos homens:

Serem úteis, serem agradáveis a eles e honradas, educá-los jovens, cuidar deles grandes, aconselhá-los, consolá-los, tornar-lhes a vida mais agradável e doce; eis os deveres das mulheres em todos os tempos e o que lhes devemos ensinar já na infância. Enquanto não remontarmos a esse princípio, nos afastaremos do objetivo e todos os preceptores que lhes derem servirão de nada nem para sua felicidade nem para a nossa (ROUSSEAU, 1995, p. 433).

Rousseau (1995) sustenta que a desigualdade entre homem e mulher não é uma instituição humana ou obra do preconceito, mas sim da razão, cabendo a quem (no caso, a mulher) a natureza encarregou do cuidado dos filhos a responsabilidade disso perante o outro.

Na união dos sexos, apesar de cada qual concorrer igualmente para o objetivo comum, homem e mulher não o fazem da mesma maneira. Para Rousseau, o homem deveria ser ativo e forte; a mulher, passiva e fraca, feita especialmente para agradar ao homem.

Isso resultou no fato, de acordo com o que declara Lúcia Osana Zolin (2009), “de que a mulher que tentasse usar seu intelecto, em vez de explorar sua delicadeza, compreensão e submissão ao lar, estaria violando a ordem natural das coisas, bem como a tradição religiosa” (ZOLIN, 2009, p. 220). A autora também frisa que os estudos acerca de textos literários canônicos mostram que as relações entre casais espelhavam as relações de poder entre homem e mulher na sociedade em geral. A esfera privada era uma extensão da esfera pública, ambas construídas sobre os alicerces da política.

Millett (1974) sugere ainda que a atitude cavalheiresca convencional constituía uma maneira de reafirmar autoritariamente que a mulher era extremamente bem protegida pelo seu protetor legítimo, sendo tal atitude considerada como uma fase de transição entre a supremacia masculina declarada das épocas anteriores e o clima revolucionário dos princípios do século XX.

Os romances do século XX e os contemporâneos, que de alguma forma se derivaram dos moldes vitorianos, enfocam realidades as mais diversas que escandalizavam a sensibilidade vitoriana, tanto pela crescente agitação feminina, quanto pelas críticas indiretas às injustiças sociais e jurídicas das quais as mulheres eram vítimas, e que começavam a ser retratadas nos romances.

No final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, houve uma crescente liberdade sexual tanto para os homens quanto especialmente para as mulheres, que nunca a haviam tido sem perder sua reputação social. O *status quo* do patriarcado, mantido durante tanto tempo em bases sólidas e universais, começou então a ser discutido e atacado, e, a longo prazo, alterações notáveis foram surgindo a partir desse impulso revolucionário. Millett (1974) declara a dificuldade em datar de forma precisa essa mudança radical na consciência coletiva:

Poder-se-ia remontar ao Renascimento e ver nele os efeitos da educação liberal administrada ao homem e à mulher sem distinção. Ou poder-se-ia refletir sobre a influência do Iluminismo: sobre o impacto subversivo do seu racionalismo agnóstico na religião patriarcal, sobre o seu carácter humanitário, que aspirava a dignificar certos grupos desfavorecidos, e sobre o esclarecimento da ciência a propósito das noções tradicionais de feminilidade e natureza. Poder-se-ia ainda especular acerca do ímpeto marginal trazido pela Revolução Francesa, destruindo as antigas hierarquias do poder (1970, p.14).

Ainda de acordo com essa autora, foi durante o Renascimento que as primeiras teorias relativas à educação das mulheres foram aplicadas, porém é a década de 1830 que chama

atenção por dois motivos específicos, que foram o movimento reformista na Inglaterra e a primeira convenção antiescravagista na América⁵. De acordo com Thomas Bonnici (2007), a Primeira Onda Feminista estendeu-se desde o ativismo literário, cultural e político do final do século XVIII até a luta pelo direito de voto feminino nas primeiras décadas do século XX. Na Inglaterra, a questão feminina girava em torno da não igualdade sexual na política, economia, educação e relacionamento social.

O movimento a favor das mulheres havia adquirido uma posição mais firme, nesse país, a partir da publicação do livro de John Stuart Mill, *The Subjection of Women*, em 1869, o qual constitui uma tese de caráter revolucionário contendo uma declaração racional sobre a posição da mulher na história, bem como um ataque contra a escravidão jurídica e contra a educação deficiente da qual ela era vítima. Para Mill (2006), como político realista, o lar era o centro da escravização doméstica; sendo assim, em sua concepção, a mulher não era nada mais que uma criada aprisionada pelo casamento. Esse sistema de desigualdade entre os sexos provinha do pensamento de que, desde os primórdios, toda mulher encontrava-se em um estado de escravidão em relação a algum homem, uma vez que ela possuía valor para ele e menos força muscular do que esse homem a quem ela estava fatalmente subjugada.

Bonnici (2007) discorre que a Primeira Onda Feminista nos Estados Unidos, iniciada nos idos de 1840, dirigiu-se mais no sentido da abolição da escravidão e da representação feminina no Congresso, como decorrência dos princípios da Declaração da Independência⁶.

Dentre as escritoras da época, na Inglaterra, iam surgindo ideias propícias à agitação e ao espírito rebelde feminino. A primeira fase da crítica literária feminista demonstrou uma preferência textual pelos romances das mulheres da era vitoriana, uma vez que esse período foi o primeiro a aceitar as mulheres como escritoras canônicas. É preciso que compreendamos, no entanto, que, por mais contraditório que possa parecer, todo o processo da denominada “revolução sexual” ocorreu lentamente, lutando-se sempre contra uma forte oposição cultural.

⁵ A Lei da Reforma de 1832, considerada um marco histórico, não reformou grande coisa. De facto, foi a primeira legislação inglesa (mais «de jure» que «de facto») a excluir as mulheres de privilégios legais tais como o direito de voto. Mas ela abriu caminho a toda uma série de alterações legislativas consideravelmente importantes nas décadas que se seguiram. Na América, o ano de 1837 assistiu a um outro acontecimento auspicioso: a inauguração de Mount Holyoke, a primeira escola superior para as mulheres nos países de língua inglesa (MILLETT, 1974, p.15).

⁶ Em 4 de Julho de 1776, uma declaração dos parlamentares dos Estados Unidos da América. Thomas Jefferson, John Adams, Benjamin Franklin, Roger Sherman e Robert R. Livingston formaram uma comissão para elaborar uma declaração de independência. A proposta da comissão foi lida no Congresso em 28 de junho. Em 4 de julho, o Congresso aprovou a Declaração da Independência, contendo uma lista de queixas contra a coroa britânica. Disponível em: <<https://www.wdl.org/pt/item/109/>>. Acesso em: 03/01/2017.

A título de conhecimento geral de uma delimitação dos períodos relevantes na história das mulheres, a Segunda Onda Feminista, conforme Bonnici (2007), iniciou-se com a publicação de *O segundo sexo*, em 1949, de Simone de Beauvoir e com as atividades do Movimento pela Libertação da Mulher na década de 1960. Dessa forma, com o desenvolvimento do pensamento feminista, a partir dessa década, a questão da mulher como subalterna vem se tornando objeto de estudo em diversas áreas do conhecimento, por ter sido uma condição recorrente na representação feminina ao longo de todo o processo histórico-literário. Em vista disso, o feminismo acabou por denunciar as circunstâncias sócio-históricas consideradas determinantes na produção literária, as quais reafirmavam o estereótipo feminino negativo claramente difundido na literatura até então.

Ainda sob o viés da política sexual, Millett (1974) acrescenta que a definição do feminismo no dicionário não seria senão a formulação completa dos objetivos da própria revolução sexual como um sistema de igualdade política, econômica e social entre os sexos. Toril Moi (1989) também expõe que, no final dos anos de 1960, as mulheres estavam cada vez mais formando seus próprios grupos de liberação, tanto como um suplemento quanto uma alternativa às outras formas de luta política nas quais elas estavam envolvidas.

A crítica feminista, por sua vez, em meados do século XX, constituiu-se um instrumento importante para ler e interpretar o texto literário, uma vez que houve a constatação de que a experiência da mulher como leitora e escritora é diferente da experiência masculina. Bonnici (2007) afirma que a redescoberta de textos “perdidos” ou “esquecidos” de autoria feminina provocou o desenvolvimento da crítica literária feminista. Isso resultou em mudanças no campo intelectual marcadas pela quebra de paradigmas e o vislumbamento de novos horizontes para a prática literária.

Com a publicação, nos Estados Unidos, da sua tese de doutorado, *Sexual Politics*, no início dos anos setenta, aqui já mencionada, Kate Millett passou a desempenhar contundentemente o papel de questionadora da prática acadêmica patriarcal. Moi (1989) assinala o papel de *Sexual Politics* como um suporte crítico relevante para a abordagem literária feminista. O impacto dessa obra como precursora foi crucial para os trabalhos posteriores da crítica feminista na tradição anglo-estadunidense e para as feministas das décadas de 1970 e 1980, que, segundo Moi (1989), nunca deixaram de reconhecer, apesar de suas próprias discordâncias, seu débito em relação ao ensaio revolucionário de Millett:

Millett argumentava que, para a literatura ser propriamente compreendida, os contextos sociais e culturais deveriam ser estudados, uma visão que ela compartilha

com todas as críticas feministas posteriores, apesar de as últimas possuírem interesses e objetivos diferentes (MOI, p. 24, 1989)⁷.

Nos anos de 1970, o movimento das mulheres já estava bem estabelecido nos Estados Unidos. O papel da crítica literária nesse movimento encontrava como suporte os trabalhos de Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (1929), *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir (1949), *Thinking About Women* (1968), de Mary Ellmann e *Sexual Politics* (1970), de Kate Millett, entre outros. Para muitas críticas feministas, um problema central era aliar o engajamento político ao que era considerada uma boa crítica literária.

Juntamente com o ensaio de Millett, *Thinking About Women*, em 1968, de Mary Ellmann, constitui uma fonte de inspiração para a busca de estereótipos femininos nos trabalhos dos escritores masculinos. Ellmann (1979) destaca o fato de que os homens escreviam de um modo autoritário e assertivo, ao passo que as mulheres eram confinadas a uma linguagem permeada pela sensibilidade. Porém, como nos é demonstrado pelo desenrolar dos acontecimentos, desde a década de 1960, as mulheres passaram a utilizar estratégias para resistir e subverter as formas autoritárias de escrita.

1.1.2. A busca por uma tradição própria

Foram muitas as feministas do século XX que passaram a estudar a história e a crítica literária feminista e assumiram o papel de pesquisar sobre uma tradição literária feminina. Segundo Elaine Showalter, em *Twenty Years on: "A Literature of Their Own" Revisited* (1998), as oportunidades acadêmicas para as mulheres no século XIX soavam tão limitadas que, de forma contraditória, elas pareciam escrever livremente sobre o que gostavam, sem o intuito de conseguir um emprego. Se havia uma tradição literária, a mesma provavelmente deveria originar-se de fatores como a imitação da tradição literária masculina.

A ensaísta declara que partiu de um questionamento de John Stuart Mill em *The Subjection of women* (1869), para a tessitura de sua obra *A literature of their own* (1977) surgida na Segunda Onda da crítica literária feminista, na qual ela discorre sobre a tradição feminina no romance inglês: “Se as mulheres vivessem em um país diferente dos homens, e não tivessem nunca lido seus escritos, elas teriam sua própria literatura?” (MILL, 2006, p. 102).

Ao escrever sobre a criatividade feminina em *The Subjection of women* (2006), Mill postulava que as mulheres deveriam ter que fazer um esforço muito grande para superar a

⁷No original: “Millett argued that social and cultural contexts must be studied if literature was to be properly understood, a view she shares with all later feminist critics regardless of their otherwise differing interests.”

influência da tradição literária masculina sobre elas e ao mesmo tempo criar uma arte independente e original. Para muitos de seus contemporâneos e dos nossos também, o século XIX foi sem dúvida a era do romance feminino, porém a grande questão era se as mulheres, ao definirem sua cultura literária no romance, simplesmente não estavam se apropriando de um outro gênero masculino.

Segundo Showalter, em *A literature of their own* (2009), Mill e George Henry Lewes, ambos defensores dos direitos das mulheres e do liberalismo vitoriano em geral, sentiam que elas estavam sob a sombra do imperialismo cultural masculino:

Se a literatura feminina é destinada a ter um caráter coletivo diferente da masculina, dependendo de qualquer diferença das tendências naturais, será necessário muito mais tempo do que o que já se passou, antes que tal literatura possa se emancipar da influência dos modelos aceitáveis e se guiar pelos seus próprios impulsos (MILL, 2006, p.102).

Contrariamente a Mill, no entanto, a autora argumenta que muitos leitores de romance dos últimos dois séculos têm observado, de forma unânime, a presença de uma voz unificadora na literatura das mulheres.

Podemos observar que, desde os anos de 1960, e principalmente desde a reemergência do Movimento de Liberação das mulheres⁸ na Inglaterra e nos EUA, um entusiasmo renovado vem ocorrendo pela ideia de que uma autoconsciência feminina especial aflora por meio da literatura em cada período. Ao mesmo tempo, o interesse por estabelecer uma história literária mais precisa para as escritoras mulheres provém de um esforço contínuo para reconstruir a experiência social, política e cultural das mesmas.

O conhecimento gerado pelo movimento feminista contemporâneo aumentou a sensibilidade aos problemas da projeção das mulheres na história literária e também acabou provendo as informações necessárias para compreender a evolução da tradição literária feminina. Showalter (2009) garante que uma das contribuições mais significativas tem sido a reinterpretação de trabalhos “perdidos” pelas escritoras e a documentação de suas vidas e carreiras: “Se quisermos definir as formas nas quais a autoconsciência feminina tem se expressado no romance inglês, nós precisamos ver a mulher romancista tendo como pano de

⁸ O Movimento de Liberação das Mulheres foi fundado a partir das objeções que as mulheres possuíam em relação aos homens. Na *Declaração dos Sentimentos*, de 1848, em Nova York, elas listaram as injustiças que haviam sofrido. O direito ao voto para as mulheres foi um dos requisitos desse movimento, discutido na primeira convenção, em 1848, e obtido em 1920. Disponível em: <http://www.palavraprudente.com.br/estudos/_mulheres/joy_eg/cap01.html> Acesso em: 03/01/2017.

fundo tanto as mulheres de seu tempo como outros escritores na história” (SHOWALTER, 2009, p.7)⁹.

Indo ao encontro dessa mesma proposta, Virginia Woolf (1929) endossa que:

A mulher extraordinária depende da mulher comum. É somente quando sabemos quais foram as condições de vida da mulher comum - o número de seus filhos, se ela possuía seu próprio dinheiro, se ela possuía seu próprio teto, se ela havia ajudado a criar seus filhos, se ela possuía empregados, se parte do trabalho da casa era tarefa sua. Só quando podemos medir a forma e a experiência de vida possíveis para a mulher comum é que podemos levar em conta o sucesso ou o fracasso da mulher extraordinária como escritora (WOOLF, 1929, p.179)¹⁰.

Ainda sobre Woolf, em *Um teto todo seu* (2014), ela também já havia sustentado que não só as aristocratas, mas as mulheres em geral, haviam se dedicado a escrever no final do século XVIII e que, sem essas precursoras, as consagradas Jane Austen e George Eliot, por exemplo, não poderiam ter escrito nada: “pois as obras-primas não nascem de eventos únicos e solitários; são o resultado de muitos anos de pensamento comum, de pensamento coletivo, de forma que a experiência da massa está por trás de uma voz única” (p.96).

Showalter (2009) reitera que os estudiosos têm sido convencidos, cada vez mais, de que a experiência das mulheres é importante e que os estudos interdisciplinares sobre as mulheres vitorianas têm aberto novas áreas de investigação em campos diversos, desde a medicina até as artes. Assim, ao contrário da teoria de Mill, para Showalter, as mulheres sempre tiveram sua própria literatura ao longo do tempo.

Ellen Moers, em sua obra *Literature Women* (1977) declara que ser uma escritora significa pertencer a um movimento literário que está fortemente subordinado à corrente principal da tradição masculina. Ela utiliza o termo “movimento”, sustentando a ideia dele como uma associação remota e indireta, que traduz o tipo de relação travada entre as mulheres ao longo do tempo.

Muitos críticos estão, pois, começando a concordar que, quando olhamos para as mulheres escritoras de forma coletiva, podemos ver um contínuo, como a recorrência de certos padrões, temas e imagens, de geração a geração. Na verdade, como sugerido por Moi (1989), *A Room of one's own* (1929), de Virginia Woolf, tornou-se *A Literature of their own* (1977), de Showalter, com o intuito de descrever e revelar a tradição literária feminina no romance inglês,

⁹ No original: “If we want to define the ways in which “female self-awareness” has expressed itself in the English novel, we need to see the woman novelist against the backdrop of the women of her time, as well as in relation to other writers in history.”

¹⁰ No original: “The extraordinary woman depends on the ordinary woman. It is only when we know what were the conditions of the average woman's life — the number of her children, whether she had money of her own, if she had a room to herself, whether she had help in bringing up her family, if she had servants, whether part of the housework was her task — it is only when we can measure the way of life and the experience of life made possible to the ordinary woman that we can account for the success or failure of the extraordinary woman as a writer.”

desde a geração das irmãs Brontë até os dias de hoje e, além disso, demonstrar como o desenvolvimento dessa tradição é similar ao desenvolvimento de qualquer subcultura literária. Na visão de Bonnici (2007), Showalter (2009) não apenas analisa a profunda diferença entre a escrita feminina e a masculina, mas também revela o quanto a tradição literária feminina foi descartada pelos críticos masculinos, fato esse que deveria levar a uma mudança urgente no cânone literário.

Dessa forma, devemos ressaltar a importância de se ver a tradição literária feminina em termos abrangentes, em relação a uma evolução mais ampla da autoconsciência das mulheres e das formas com que cada grupo minoritário encontra a direção de sua autoexpressão relativa a uma sociedade dominante. No entanto, para Showalter (2009), apesar de a tradição estar fortemente marcada em termos de influências, empréstimos e afinidades entre si, cada geração de escritoras, sem uma história formada, foi forçada a descobrir um novo passado, formando, cada vez mais e mais, a consciência de seu sexo. Sendo assim, nessa linha de pensamento, diferentemente do que é postulado por Moers (1977), não é possível falarmos de um “movimento”.

Conforme a organização de subculturas literárias, as quais, na visão de Showalter (2009), sempre passam por três fases, uma terminologia apropriada dirigida às mulheres seria *Feminine*, *Feminist* e *Female*; não havendo obviamente separação rígida entre essas categorias. A fase feminina (“feminine”) seria o período desde a aparição do pseudônimo masculino nos anos de 1840 até a morte de George Eliot em 1880; a fase feminista (“feminist”), de 1880 a 1920, quando as autoras lutavam por direitos iguais aos dos homens, especialmente em relação ao voto e ao exercício da profissão; e a fase fêmea (“female”), de 1920 até o presente, na qual se desenvolve na literatura a escrita especificamente feminina, considerando um estágio novo de autoconsciência nos idos de 1960, com maior transparência entre a sexualidade, a política e o papel da mulher na contemporaneidade.

De acordo com Showalter (2009), a subcultura feminina deve ser entendida como uma entidade unicamente dividida entre si pelos laços da cultura dominante, uma vez que estes últimos provocam na subcultura tanto certas forças quanto fraquezas.

Podemos observar que as primeiras atividades profissionais das mulheres vitorianas, por exemplo, eram extensões do papel feminino em casa, proveniente do sistema patriarcal. As escritoras mulheres encontravam-se unidas pelos papéis de filhas, mulheres e mães e pelas suas restrições econômicas e legais, entre outras. É importante pontuarmos aqui que não nos é possível precisar quando as mulheres começaram a escrever ficção; nos idos de 1750 em diante,

as inglesas passaram a fazer incursões frequentes no mercado literário, principalmente como romancistas.

Woolf (2014), por sua vez, considerou a escrita das mulheres, vinda no final do século XVIII, como uma mudança mais importante que as Cruzadas (1095-1291) e a Guerra das Rosas (1455-1485), uma vez que a maior parte dos romances desse século era proveniente da escrita feminina. Showalter (2009) retrata que essas romancistas exploravam o estereótipo da feminilidade indefesa, a fim de ganhar proteção dos revisores masculinos e minimizar sua autoafirmação frente aos homens.

A partir dos anos de 1840, uma das indicações de que essa geração considerava seu desejo de escrever uma vocação em conflito direto com seu *status* de mulher é a aparição do pseudônimo masculino, sinalizador da perda da inocência das mulheres, que desejavam participar do movimento cultural literário da época. Elas haviam adotado uma variedade de gêneros populares e estavam se especializando em romances diversos, na moda, na educação e na religião da comunidade em geral, considerados, de acordo com Showalter (2009), como “realismo doméstico”. Em todos esses romances, a preocupação central das mulheres era a utilização do romance para demonstrar a esfera própria da mulher. A autora nos relata que um padrão duplo de crítica literária havia também sido desenvolvido com um grupo de termos e requerimentos específicos para a ficção que fosse escrita por mulheres.

Ao longo dos anos de 1850 e 1860, houve um grande crescimento da crítica específica e teórica da mulher escritora. Já que nesses anos ocorreu um aumento no número de romances escritos por mulheres, os jornalistas foram forçados a reconhecer que o número de ficções criadas pelas mulheres estava excedendo o dos homens, não só na Europa como também na América. O argumento encontrado por eles era o de que elas estavam engajadas em um tipo de conspiração agressiva para retirá-los do mercado literário.

A crítica vitoriana, constituída predominantemente por homens, postulava que, se as mulheres fossem escrever algo, elas deveriam escrever romances, o que era obviamente feito como meio de impor resistência à realização feminina. Essa abordagem era interessante para os escritores em geral, pelo fato de que, dessa forma, ficava implícito que a escrita das mulheres era fraca, não podendo competir com a eloquência racional masculina.

Em *Feminist Literary Theory*, Mary Eagleton (1996) sustenta que a falta de *status* e tradição do gênero romance e a crença de que ele demandava menos rigor intelectual acabou por abrir várias possibilidades para as mulheres. Os romances eram vistos como o melhor que

as mulheres podiam realizar, a fim de se satisfazerem, enquanto aos homens, considerados dotados de maior poder intelectual, era destinado o estudo dos clássicos.

Por sua vez, ao invés de confrontarem a crítica vitoriana, as mulheres geralmente reforçavam-na, tentando diminuir a aparência do esforço que se encontrava por detrás de seus trabalhos e fazendo os mesmos parecerem um fluxo espontâneo das suas emoções.

Desse modo, por mais que se esforçassem, as mulheres se encontravam em desvantagem em relação aos homens, primeiramente devido à sua experiência limitada de vida e, também, pelo fato de possuírem uma educação precária. Além disso, mesmo com o aparecimento de romancistas que se destacavam fora dos padrões da crítica, como George Eliot e Charlotte Brontë, o processo de quebra dos estereótipos literários concedidos a elas, em geral, era complexo.

Showalter (2009) afirma que muitas das fantasias dos romances femininos estavam relacionadas a dinheiro e poder; a maioria das romancistas lidavam com suas próprias ambições pessoais, projetando a ideologia do sucesso em seus personagens masculinos; ao passo que, ao escrever sobre as mulheres, as romancistas partiam do seu próprio lugar. O homem construído pelas mulheres, em seus romances, era a projeção das suas próprias fantasias sobre como elas agiriam ou gostariam que eles agissem e sentissem.

Já a ficção de protesto representou uma forma de projeção das mulheres em outros grupos como trabalhadores, crianças, prostitutas e escravos, estando as mesmas conscientes de que essa ficção seria responsável por converter raiva e frustração numa forma aceitável de expressão cristã e feminina. De Jane Austen a George Eliot, apesar das suas restrições, o romance feminino moveu-se no sentido de incluir uma ampla exploração da vida diária das mulheres dentro de suas famílias e na sociedade.

No que lhes diz respeito, as feministas, segundo Showalter (2009), vieram para desafiar as restrições impostas na autoexpressão das mulheres, atacando o sistema patriarcal e construindo um modelo teórico de opressão feminina. Porém, a revolta contra as injustiças sociais e a necessidade de se autojustificarem deixaram-nas fora do realismo pelo excesso de fantasia e emocionalismo:

Utilizando-se de sua ficção como veículo para a dramatização de mulheres injustiçadas, as feministas demandavam mudanças nos sistemas políticos e sociais que garantiriam às mulheres privilégios masculinos e requereriam castidade e fidelidade dos homens (SHOWALTER, 2009, p.24)¹¹.

¹¹ No original: "Making their fiction the vehicle for a dramatization of wronged womanhood, they demanded changes in the social and political systems that would grant women male privileges and require chastity and fidelity from men."

A escritora endossa ainda que como as feministas geralmente pareciam neuróticas e divididas em seus papéis; além de menos produtivas que as gerações anteriores, sua forma de ficção acabou se rompendo. Mesmo não sendo artistas importantes, em sua insistência em rejeitar o autossacrifício e demonstrar sua hostilidade deliberada aos homens, as feministas representaram um estágio importante na declaração da independência dentro da tradição feminina.

Showalter (2009) declara ainda que a última geração das mulheres escritoras vitorianas, nascidas entre 1880 e 1900, transitaram do feminismo para uma fase feminina de autoexploração corajosa, porém carregou com ela uma herança dupla do auto-ódio feminino e separação feminista: “Na sua rejeição da sociedade e cultura masculinas, as escritoras mulheres haviam se retirado mais e mais em direção a uma literatura separatista do próprio espaço interior” (SHOWALTER, 2009, p.27)¹².

Woolf, em *Um teto todo seu* (2014), afirma que a intensa atividade intelectual que surgiu entre as mulheres, no final do século XVIII, baseava-se no fato concreto de que elas podiam ganhar dinheiro com a escrita. Uma carreira literária inevitavelmente se desenvolvia como fruto da necessidade de trabalho das mulheres, o que, para Woolf, explicava a pobreza da arte feminina na época, como uma escrita que ocorria apenas com o propósito financeiro.

O movimento sufragista feminino, no final do século XIX, teve suas origens teóricas na *Reivindicação dos direitos das mulheres*, de Mary Wollstonecraft (1792)¹³. Tomadas pelo desafio lançado por Mill (1869), de modificar os assuntos morais do feminismo vitoriano em uma estética filosófica, as escritoras escreviam durante as campanhas sufragistas e a Primeira Guerra Mundial. Podemos dizer que, nesse período, as mulheres produziram uma grande quantidade de escrita, sendo que relativamente muito pouco dela era ficção. Essa escrita, porém, mostrou-se historicamente de grande importância, visto que possibilitou uma ligação entre o altruísmo ambivalente das feministas e suas teorias independentes da estética pós-guerra feminina.

No entanto, em linhas gerais, o Movimento Sufragista, mantendo fortemente um cunho de organização social e política, parece não ter sido um estímulo válido para as mulheres

¹² No original: “In their rejection of male society and masculine culture, feminist writers had retreated more and more toward a separatist literature of inner space.”

¹³ *Reivindicação dos direitos das mulheres* (*A Vindication of the woman's right*) foi um tratado publicado em 1792, considerado a primeira obra precursora do feminismo mundial. Nesse tratado, a autora luta pela emancipação política das mulheres e ataca as restrições educacionais e ideias erradas sobre as qualidades femininas, as quais mantêm as mulheres na ignorância e numa dependência escrava (BONNICI, 2007, p.267).

escritoras; não tendo ocorrido, nessa época, a publicação de nenhum manifesto real da literatura feminina.

Após a Primeira Guerra, as romancistas começaram a desenvolver uma ficção que celebrava uma nova consciência. A ficção dessa geração, ao mesmo tempo que parecia impessoal e renunciatória, mostrava-se claramente em prol da causa feminina. Nas palavras de Showalter (2009), a estética feminina estava prestes a se tornar novamente uma outra forma de aniquilação para as mulheres escritoras do que uma forma de autorrealização.

Alison Light (1991) em *Forever England: Femininity, Literature and Conservatism between the wars* sugere que o significado dos termos romance e romântico tornaram-se mais estreitamente especializados entre as guerras, vindo a significar somente aquelas histórias de amor, endereçadas especialmente às leitoras mulheres, que lidavam com as tribulações do desejo sexual e terminavam sempre em casamento.

A escritora Virginia Woolf veio representar um símbolo de força para as romancistas da metade do século XX. De acordo com Showalter (2009), Woolf era considerada a apoteose de uma nova sensibilidade literária: não feminina, mas andrógina. Em *Professions for women* (1942), Woolf aponta a necessidade das mulheres de lutar contra “o anjo da casa” (“The angel of the house”), uma voz fantasma e interior que instigava o autossacrifício delas, reprimindo-as de expor seus próprios pensamentos e desejos através da escrita. Showalter (2009) expõe ainda que Woolf era extremamente sensível às formas nas quais a experiência feminina havia tornado as mulheres fracas, porém não demonstrava a mesma sensibilidade para detectar as formas pelas quais elas haviam se tornado fortes:

Desejando tornar as mulheres independentes de toda rotina e amargura, de forma que elas pudessem escapar um pouco da sua sala de estar comum e ver os seres humanos não só em relação a cada um, mas em relação à realidade, Woolf advogava uma válvula de escape estratégica, e não uma vitória; uma negação de sentimentos e não um domínio sobre eles (SHOWALTER, 2009, p.233) ¹⁴.

Showalter (2009) afirma que nos anos de 1960, o romance feminino entrou numa fase dinâmica e nova que foi fortemente influenciada pela energia do movimento internacional das mulheres. Além de observar as formas tradicionais do realismo do século XIX, o romance contemporâneo também passou a operar nos contextos das análises freudianas e marxistas do século XX. Por meio da ficção de várias autoras desse século, como Doris Lessing (1919-2013),

¹⁴ No original: “But in wishing to make women independent of all that dailiness and bitterness, so that they might “escape a little from the common sitting-room and see human beings not always in their relation to reality, she was advocating a strategic retreat, and not a victory, a denial of feeling, and not a mastery of them.”

foi possível ver o renascimento da escrita das mulheres, o qual responde às demandas de Lewes e Mill de uma literatura feminina autêntica:

Essas romancistas têm sido capazes de incorporar muitas das forças do passado com um novo alcance de linguagem e experiência. Elas estão voltadas aos conflitos entre a arte e o amor, entre a autorrealização e o dever. Elas têm insistido no direito de usar vocabulários previamente reservados aos escritores homens e descrever antigos tabus femininos. [...] Pela primeira vez, as escritoras contemporâneas estão conscientes do seu lugar no sistema político e da sua conexão a outras mulheres (SHOWALTER, 2009, p.29) ¹⁵.

As escritoras do século XX utilizaram-se de estratégias narrativas para responder às convenções culturais da ficção escrita pelas romancistas do século XIX, na qual a realização bem-sucedida da mulher e o romance não poderiam coexistir, reservando à mulher geralmente uma história que apresentava como resolução um fim social considerado “correto”; ou seja, seu enlace matrimonial; ou o julgamento pela sua falha sexual na sociedade, que desembocava, necessariamente, na sua própria morte.

Em *Writing beyond the ending: narrative strategies of twentieth century women's writers*, Rachel Du Plessis (1985) enfatiza a falsa neutralidade das convenções literárias e demonstra como a prática narrativa pode ser utilizada para interferir e influenciar a construção psicossocial e sociocultural do feminino. As escritoras do século XX passaram a escrever no sentido de deslegitimar as convenções culturais pautadas nos binômios masculino e feminino, romance e busca, herói e heroína, esfera pública e privada, entre outros, tendo como objetivo, principalmente, desestabilizar as convenções do romance como metáfora do sistema sexo-gênero.

O próprio termo “writing beyond the ending” (“escrita além do fim”) evidencia a invenção de estratégias que separam a narrativa de suas estruturas convencionais de ficção, desestabilizando o final esperado do romance e, assim, permitindo leituras alternativas sobre as instituições de gênero. Essas estratégias, além de terem tomado uma reavaliação dos mecanismos de inserção social das mulheres nas hierarquias patriarcais, implantaram narrativas que envolviam outros tipos de relações dentro das famílias, incluindo a ligação emocional bissexual e o lesbianismo em suas sinopses.

Podemos considerar que a intenção dessas escritoras do século XX foi, na verdade, formular uma crítica ao romance heterossexual, que posicionava o casal no centro da narrativa,

¹⁵ No original: “These novelists have been able to incorporate many of the strengths of the past with a new range of language and experience. Like the feminine novelists, they are concerned with the conflicts between art and love, between self-fulfillment and duty. They have insisted upon the right to use vocabularies previously reserved for male writers and to describe formerly taboo areas of female experience. [...] Like the feminist novelists, contemporary writers are aware of their place in a political system and their connectedness to other women.”

em consonância com as convenções culturais dos seus papéis previstos pela sociedade. DuPlessis (1985) sustenta que o projeto das escritoras do século XX foi resolver a contradição entre o romance e a busca constante da mulher, oferecendo a elas a oportunidade de escolhas diferentes para suas vidas, além do casamento e da morte, ambos reflexos da herança cultural da vida no século XIX:

O que nós temos descoberto no encerramento casamento/morte no romance é um “lugar” onde a ideologia encontra a narrativa e produz um quadro carregado de significado. O que nós estudaremos nos textos do século XX é o desejo de produzir diferentes formas naquele lugar onde o texto encontra valores (DuPLESSIS, 1985, p. 19) ¹⁶.

A autora afirma que “quebrar a sentença” da narrativa, como proposto por Woolf (2014), não consiste em rejeitar somente sua estrutura gramatical, mas seu ritmo, fluxo e sua expressão; qualquer forma na qual a estrutura dominante, no caso, a masculina, modula a feminina. Para que uma mulher escreva, ela deve experimentar a alteração e a adaptação da sentença corrente até que ela possa escrever uma sentença na forma natural de seu pensamento, sem distorcê-lo: “quebrar a sentença é uma forma de romper a linguagem e a tradição o suficiente para convidar a uma inclinação, abordagem e ênfase femininos” (DuPLESSIS, 1985, p.32).

Desse modo, “woman’s sentence” (a sentença da mulher) foi um termo utilizado de forma abreviada por Woolf para caracterizar uma escrita sem medo do gênero como questão, indiferente ao julgamento masculino, porém ciente das complexas relações entre as esferas masculina e feminina. DuPlessis (1985) acrescenta ainda que toda prática cultural feminina, como a escrita, por exemplo, deve ser considerada feminista, uma vez que essas autoras constroem uma variedade de estratégias opostas à descrição das instituições de gênero cristalizadas na narrativa. Além da quebra da sentença, deve ocorrer, ainda, a quebra da sequência, “uma ruptura nos hábitos da ordem da narrativa; daquela história já esperada, quando o amor é a única forma possível de interpretar as vidas textuais das mulheres” (AROO, p. 95 *apud* DuPLESSIS, 1985, p.34).

Nas narrativas do século XX, podemos perceber, também, um esforço devotado à descrição de ambos os lados, feminino e masculino, em um só personagem, remetendo-nos à androginia de Woolf.

¹⁶ No original: “What we have discovered in the marriage/death closure in the romance plot is a “place” where ideology meets narrative and produces a meanig-laden figure of some sort. What we will study in the twentieth century texts is the desire to produce several diferente figures at that place where the text meets values.”

Entre as diferentes estratégias de que essas autoras do século XX lançaram mão, encontram-se a recuperação de narrativas mudas por meio da ruptura da história já consagrada, a reinterpretação de “materiais culturalmente ressonantes” como os mitos, histórias bíblicas e contos de fadas, as modificações do romance tradicional pela reconceitualização do herói como um indivíduo múltiplo ou protagonista comunal e a questão do *Künstlerroman*, que, nas palavras de Solange Ribeiro de Oliveira (1993), “ inclui qualquer narrativa onde uma figura de artista ou uma obra de arte (real ou fictícia) desempenhe função estruturadora essencial, [...]”. (p.5), evidenciando a diferença da figura da artista feminina em relação ao artista masculino, uma vez que ela codifica o conflito entre qualquer mulher empoderada e as barreiras à sua autorrealização.

Nesse sentido, vale salientar aqui que a obra que me proponho analisar apresenta características que se identificam com as estratégias utilizadas pelas escritoras do século XX, uma vez que Tracy Chevalier empodera uma criada em sua história, que apresenta sensibilidade artística e passa a ser um ponto de conflito na casa em que trabalha, escapando dos modelos tradicionais de representação da mulher e do seu papel de criada na Holanda no século XVII.

Nas suas argumentações, DuPlessis (1985) cita o processo crítico revisionista dos acordos culturais existentes, realizado por Adrienne Rich:

Re-visão - o ato de olhar para trás, de ver com olhos frescos, de entrar em um texto velho a partir de uma nova direção crítica - é para as mulheres mais que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência. Até que nós possamos compreender as suposições nas quais estamos absorvidas, nós não podemos conhecer a nós mesmas. Nós precisamos saber sobre a escrita do passado, e conhecê-la de forma diferente do que já a conhecemos, não para morrer uma tradição, mas para quebrar seu domínio sobre nós (DuPLESSIS, 1985, p.107) ¹⁷.

No que tange à escrita das mulheres do século XX, a diferença dos seus textos em relação aos do século XIX, segundo DuPlessis (1985), é que essas mulheres de classe média também se encontravam, tecnicamente, no papel, muito mais incluídas no mundo econômico e menos circunscritas política e legalmente do que as do século XIX. Ou seja, parece-nos que a relação entre o dominador e o dominado passou a ser mais igualitariamente equilibrada no século XX.

O argumento central de DuPlessis (1985) reside na crença de que, a partir dessas mudanças, não podemos afirmar que as mulheres (escritoras) são completamente “subculturais”

¹⁷ No original: “Re-vision- the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering na old text from a new critical direction-is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us.”

nem, obviamente, parte da cultura principal, mas que negociam constantemente diferença e semelhança, marginalidade e inclusão em um diálogo permanente, que toma formas variadas em diferentes autoras, porém, com um único fim: a reescrita do gênero na ficção dominante.

Não importa a fase à qual se relaciona, o romance escrito por mulheres sempre foi uma luta constante contra as forças culturais e históricas que sempre as relegaram ao segundo plano. Para Bonnici (2007), porém, o sucesso da Segunda Onda Feminista e o estágio ao qual a representação feminina chegou, no mundo ocidental, têm levado a uma tendência a entender que o movimento feminista em si é algo desnecessário. O pós-feminismo pode ter surgido, então, pelo fato de o feminismo ter passado agora para um estágio ulterior ou pelo seu envolvimento com outros discursos caracterizados pelo prefixo “pós”, como os do pós-estruturalismo¹⁸ e do pós-modernismo.

O pós-feminismo caracteriza-se por uma identidade feminina instável, apresentando variadas vertentes. Ainda se discute se as críticas feministas são mais suscetíveis a interpretar certos tipos de textos do que os homens, ao mesmo tempo em que algumas pós-feministas tentam superar a fase de sempre culpar o patriarcalismo e conceber a mulher como vítima constante. Podemos pontuar também a tendência pós-feminista de discutir o termo “feminismo”, alegando ser mais adequado substituí-lo pelo termo considerado mais inclusivo, “Estudos de gênero”¹⁹.

1.1.3. Uma visão sobre as romancistas contemporâneas

Bonnici (2007) esclarece que, embora não sem controvérsias, considera-se que a Terceira Onda Feminista tenha surgido nos Estados Unidos, no início dos anos de 1990, e teve como objetivo incorporar as jovens nascidas nos anos de 1970, além dos parâmetros acadêmicos da Segunda Onda. Nas palavras desse autor, a Terceira Onda parece refletir a estagnação e o conservadorismo do pós-feminismo.

Atualmente, as romancistas vêm prosseguindo em uma fase de autodescoberta bem diferente da escrita de Woolf. Assuntos como adultério, aborto, lesbianismo e prostituição são tratados com uma nova abertura. Após a década de 1960, de acordo com Showalter (2009), as

¹⁸ De acordo com J. A. Cuddon (1998), o pós-estruturalismo constitui um conjunto de investigações filosóficas contemporâneas que questionam as proposições do estruturalismo, argumentando que o significado de qualquer texto é indeterminado. Em certo sentido, ele complementa o estruturalismo, oferecendo modos alternativos de explicação e interpretação dos textos.

¹⁹ Segundo Bonnici (2007, p. 80), estudos de gênero é a pesquisa teórica nas ciências sociais e na literatura que focaliza os problemas de sexo e de gênero na linguagem e na sociedade, associados a problemas de teoria feminista e outros aspectos dos Estudos Culturais. É considerado um termo mais inclusivo que o feminismo para alguns teóricos, uma vez que não se limita a problemas culturais da mulher, promovendo a legitimidade da diferenciação sexual sem nenhuma hierarquização.

mulheres foram conquistando a emancipação de suas vidas e superando as limitações do seu papel feminino.

No contexto social e político do século XX, houve uma combinação da autoanálise feminina e do protesto feminista. As teorias de Doris Lessing em relação às diferentes formas com que as mulheres e homens utilizavam a linguagem passaram a ser uma extensão poderosa das teorias estéticas femininas de Woolf e seus contemporâneos. Showalter (2009) postula que a mudança na ficção de Lessing, da consciência individual para a coletiva, da feminina para a global, apesar de parecer uma transformação abrupta, foi, na verdade, uma válvula de escape do doloroso processo de encontro consigo mesmo.

Apesar de as mulheres inglesas não terem se envolvido tanto quanto as americanas no Movimento de Liberação das Mulheres, elas não deixaram de se sentir sensibilizadas e desafiadas pelas discussões em torno da arte e da crítica literária. Um dos efeitos relevantes da liberação das mulheres foi a reabertura do longo debate literário sobre a mulher escritora. Showalter (2009) revela que nos idos de 1950, muitas mulheres estavam convencidas de que nunca poderiam competir em base igualitária com os homens, pois acreditavam que no final, a situação catastrófica das mulheres residia em seu déficit de experiência em relação a eles.

A nova área dos estudos literários feministas é aqui apresentada como essencialmente preocupada não só com o crescimento pessoal das mulheres e com a experiência do escritor, mas com a consciência de se ligar a literatura à experiência de vida dos leitores.

Reforçando esse desejo de busca dos trabalhos das mulheres escritoras, Nancy Miller (1986) argumenta que é somente pelos processos de redescoberta, revisão e do que ela chama de releitura revisionista, ou seja, as formas características da escrita feminina, que as mulheres são capazes de desafiar as falsas continuidades do cânone masculino. Assim, Moi (1989) afirma que, nos idos de 1975, uma abordagem centrada exclusivamente nos trabalhos das mulheres passou a se tornar a tendência dominante na crítica feminista anglo-estadunidense, representada por autoras como Ellen Moers (1977), Elaine Showalter (1977), Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979). *The Madwoman in the Attic* (1979), de Sandra Gilbert e Susan Gubar surgiu como um diálogo entre as mulheres escritoras e a tradição patriarcal.

A literatura feminina nos anos de 1990, por algum tempo considerada um território deserto, na atualidade, tem alcançado seu apogeu de forma triunfal com o romance feminino. Desde os anos de 1970 até os dias de hoje, todos os temas em torno da ficção da mulher tornaram-se familiares tanto para os escritores como para os leitores. As mulheres no sótão, a imaginação do corpo feminino, as relações mãe-filha, o incesto pai-filha, a língua materna, os

lesbianismos, entre outros temas, estão de alguma forma dentro do repertório das escritoras dessa era, pois “[...] a heroína do novo romance britânico nos anos de 1990 será provavelmente uma crítica literária feminista” (SHOWALTER, 2009, p. 263)²⁰.

Showalter (2009) também pontua que a situação atual é muito diferente dos romances femininos que ela descreveu em 1977, os quais não demonstravam nenhuma consciência da literatura estadunidense e muito pouca influência europeia. As mulheres parecem ter conseguido tanto forjar as mitologias femininas quanto transcendê-las. Essa nova geração de romancistas é fortemente influenciada por escritores provenientes de contextos híbridos e multirraciais: “As mulheres artistas dos anos 90 descobriram uma liberdade genuína para explorar a raiva e a aventura. [...] elas têm se unido como inovadoras pós-modernas, observadoras politicamente engajadas e contadoras de histórias sem limites” (SHOWALTER, 2009, p. 264)²¹.

Showalter (2009) compartilha a mesma visão de Hélène Cixous (1981) sobre a superstição que há em torno da medusa, a mulher intelectual, escritora e crítica, como um monstro mítico que transforma o homem em pedra. Ao olhar para a medusa, devemos constatar que ela é bonita e está rindo: “A crítica feminista concedeu um lugar crítico próprio para as mulheres na casa da história literária. Agora nós estamos livres para ir e vir como desejarmos, não com tristeza, mas com riso” (SHOWALTER, 2009, p.273)²².

Janet Todd (1988), em *Feminist Literary History: A Defence* sustenta que a natureza da linguagem e da cultura é que nos deve informar sobre os ditos da história da qual as mulheres foram excluídas e na qual agora elas estão entrando como objetos de estudo e sujeitos da escrita. Para Todd (1988), no lugar de uma única história, as mulheres estão obtendo diversas e inúmeras histórias através do seu passado.

Dessa forma, observa-se que a era do século XX se encontra interessada pela história como uma série de ficções, devendo a crítica feminista, então, voltar-se amplamente para sua história e suas questões, de forma consciente; sempre levando em conta a natureza parcial do seu registro histórico.

Juliet Mitchell (1984), por sua vez, pontua que as formas literárias surgem como uma das maneiras nas quais os indivíduos que estão em processo de mudança se constroem como

²⁰ No original: “the heroine of a New British Woman novel in the 1990s is likely to be a feminist literary critic.”

²¹ No original: “Women artists of the 1990s have found a genuine freedom to explore anger and adventure. [...] Women novelists have joined the mainstream as postmodern innovators, politically engaged observers, and limitless storytellers.”

²² No original: “Feminist scholars and critics have given women’s fiction a critical room of its own in the house of literary history. Now we are free to come and go as we please, not in sorrow but in laughter.”

sujeitos dentro de um novo contexto social, endossando que o romance é um exemplo clássico de como as mulheres começaram a criar a si mesmas como uma categoria dentro da sociedade capitalista burguesa. O romance seria, assim, predominantemente uma forma burguesa nessa sociedade. Nancy Armstrong (1987) em *Desire and Domestic fiction: A Political History of the Novel* vai ao encontro de Mitchell (1984), enfatizando as formas femininas de poder nas quais o gênero contribui com a classe para obter meios de resistência política dentro do discurso liberal na construção da história da mulher moderna.

Mitchell (1984) sugere ainda que a escritora deve ser feminina, mas deve recusar a feminilidade dentro do discurso patriarcal, pois, ao mesmo tempo em que cria um mundo das mulheres com seus romances, ela deve rejeitar aquele próprio mundo pelo ato autorizado da escrita.

Por seu lado, Rita Felski (1989) em *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change* interpreta a função do romance de forma diferente, considerando esse gênero como representativo da experiência típica das mulheres e gerador de uma identidade comum a elas. Ela enfatiza que a recepção, ou seja, as interações entre texto e leitores, constituem uma forma de identificação politicamente mais produtiva.

Nos anos recentes, de acordo com Eagleton (1996), o desenvolvimento dos Estudos Culturais, o questionamento da distinção entre a alta cultura e a cultura popular e os interesses do feminismo em todos os aspectos na escrita das mulheres têm contribuído para fazer da ficção genérica das mulheres uma área legítima de exploração tanto para o (a) crítico (a) quanto para o (a) escritor (a) criativo (a).

Em relação às definições da escrita feminista, há ainda uma certa dificuldade na delimitação das características que definiriam essa escrita e que poderiam diferenciá-la como tal. Eagleton (1996) faz referência a autores como Rosalind Coward e Michèle Barrett, que segundo ela, discorrem sobre o assunto, argumentando que só pelo fato de a escrita ser produzida por mulheres, por exemplo, não significa que ela seja uma escrita feminista.

Podemos observar, desse modo, que enquanto alguns críticos e críticas procuram por bases firmes que possam estabelecer as premissas básicas de uma crítica feminista, outros preferem rejeitar a busca por definições completas, abrindo-se às ambiguidades e contradições que possam permitir uma pluralidade de leituras. A esse respeito, Toril Moi (1989) expressa certo receio da tendência crescente de se aceitar uma pluralidade sem fim de leituras e esse fato acabar contribuindo ainda mais para a hegemonia da crítica masculina. Já Eagleton (1996) relata que enquanto Showalter (1986) propõe uma teoria crítica denominada Ginocrítica

(*gynocriticism*), na qual há a construção de uma estrutura feminina para a análise da literatura das mulheres e o desenvolvimento de novos modelos baseados na experiência feminina, Alice Jardine (1985), em *Gynesis*, cunhou o termo Gênesis (*Gynesis*), que segundo Eagleton (1996), seria apenas uma manifestação de uma série de práticas críticas, linguísticas, psicanalíticas e pós-modernistas, as quais demonstram crescentemente a impossibilidade de uma definição completa da crítica feminista.

Na verdade, enquanto a ginocrítica de Showalter preocupa-se com as mulheres como pessoas históricas e reais de uma subcultura inferior, relegadas à exclusão pelo patriarcalismo, a gênese de Jardine (1985) não vê o espaço das mulheres como um lugar dentro de uma cultura (a tradição feminina, por exemplo), mas sim como uma ausência ou um intervalo que escapou das narrativas mestras. Eagleton (1996) pontua que, de qualquer forma, ambas as críticas se posicionam a favor do fato de que, quem quer que seja ou onde ela esteja, a mulher possui o poder de desestabilizar a ordem dominante.

Eagleton (1996) sugere ainda que o próprio feminismo tem sido profundamente desestabilizado pelo pensamento pós-moderno, afirmando que muito do trabalho contemporâneo sobre o feminismo e o pós-modernismo parece preso em uma cilada cheia de contradições. As tensões entre essas duas correntes culturais, que se destacaram a partir da segunda metade do século XX, de acordo com Bonnici (2007), ocorrem pelo fato de, na metodologia, os pós-modernistas enfatizarem mais o lado filosófico para chegar à crítica social, enquanto, por seu lado, as feministas lançam mão da crítica sócio-política para chegar às bases filosóficas.

Escritoras como Ellen Moers (1977), em *Literary Women*, comungam com o pensamento da crítica feminista estadunidense (ginocrítica) de que há algo distinto na forma como as mulheres utilizam certas imagens em sua escrita, como se houvesse uma ligação entre algumas metáforas particulares e a posição histórica e social das mulheres e suas personagens. Porém, na visão de Eagleton (1986), é muito pouco provável que a crítica seja capaz de discernir um estilo de escrita feminino definitivo. Mary Ellmann (1979), por exemplo, oferece uma abordagem diferente, afirmando que a voz masculina não é necessariamente a prerrogativa de um escritor masculino, nem a feminina possivelmente só de escritoras mulheres. As afirmações de Ellmann (1979) prenunciam desenvolvimentos recentes na teoria crítica, particularmente em relação ao pós-estruturalismo e ao pensamento psicanalítico: “em outras palavras, a questão

não reside em o texto ser feminino ou masculino, mas “como a masculinidade e a feminilidade são produzidas nesse texto?” (EAGLETON,1996, p.285)²³.

Julia Kristeva (1989 *apud* EAGLETON,1996) também demonstra cautela em afirmar que uma escrita feminina específica exista. Já para Hélène Cixous e Lucy Irigaray (*apud* EAGLETON, 1996), a criatividade ocorre na diferença como multiplicidade e heterogeneidade, não se devendo discorrer sobre a sexualidade feminina como algo uniforme, homogêneo e classificado em códigos.

As críticas feministas francesas, como Kristeva, Cixous e Irigaray, têm preferido trabalhar com problemas de teoria linguística, semiótica e textual, ou produzindo textos onde a teoria e a poesia se entremeiam, a fim de estabelecer demarcações de gênero. Assim, essas feministas interessam-se mais por problemas específicos levantados pela relação das mulheres com a escrita e a linguagem do que outras teóricas francesas.

Dessa forma, a ginocrítica, considerada a maior vertente da crítica anglo-estadunidense, não é encontrada de forma frequente nos círculos franceses. A preocupação com uma tradição da escrita feminina e com os problemas de produção dessa escrita não encontram muita ênfase nos trabalhos das feministas francesas. Por outro lado, a construção do feminismo francês e anglo-estadunidense como dois blocos opicionais não tem sido nem um pouco produtiva. Uma vez que se pode encontrar praticantes do feminismo francês no feminismo anglo-estadunidense e vice-versa, Eagleton (1996) conclui que, na contemporaneidade, “nós não estamos falando de identidades nacionais fixas, mas de um tráfico transatlântico de ideias críticas” (p. 290).

1.2. Conceitos contemporâneos: Identidade cultural, empoderamento e agência

“What is a woman? I assure you, I do not know. I do not believe that anybody can know until she has expressed herself in all the arts and professions open to human skill.”

(Virginia Woolf)

“identities are the names we give to the different ways we are positioned by, and position ourselves within the narratives of the past.”

(Stuart Hall)

²³ No original: “in other words, the question is not ‘is this a male text or a female text?’ but ‘how is masculinity and femininity produced in this text?’.

1.2.1. Quem é o sujeito “mulher”?

No que concerne ao sujeito, Eagleton (1996) apresenta três formas de nos referirmos a ele: aquela que sugere o sujeito humano, o homem ou mulher; a noção de sujeito coletivo, relacionada, aqui, no caso, às feministas, que constituem um grupo, sendo que algumas se utilizam até mesmo do termo classe, com suas necessidades e objetivos em comum; e a terceira forma, que seria a que se refere ao sujeito construído discursivamente. Assim, de acordo com essa autora, podemos questionar as implicações da preocupação com o sujeito humano pela prática política e intelectual do feminismo.

Essas várias formas de sujeito têm sido inseridas na esfera do diálogo contínuo do feminismo com o pós-modernismo. Eagleton (1996) cita Julia Kristeva (1986), que relata a instabilidade da linguagem, do significado e da subjetividade, cunhando então, a expressão “sujeito em processo” para expressar o sentido de sujeito como incompleto, sempre em devir e nunca estável. Para viver, o indivíduo deve atingir um certo tipo de estabilidade, que seria como uma ilusão que mantém sua vida diária. Kristeva (1986 *apud* EAGLETON, 1996) sugere que, a fim de encorajar mudanças políticas, as mulheres precisam de um significado diferente de subjetividade, capaz de proporcionar a elas capacidade e propósito em suas ações.

Eagleton (1996) expõe ainda a visão de Catherine Belsey (1980) em *Critical Practice*, a qual explora a construção do indivíduo dentro e pela linguagem. Segundo Belsey (2002), o indivíduo é construído na linguagem e discurso, revelando que o sujeito também é um ser subordinado que está sempre se submetendo à autoridade da formação social.

No que diz respeito à questão do feminismo com o sujeito feminino, ela geralmente tem sido concebida como um debate entre o feminismo, o humanismo²⁴ e o pós-modernismo, sendo que algumas vezes essa relação é apresentada como a possibilidade de diálogo entre essas três formas; outras vezes, o feminismo adota uma forte posição partidária e, em outras ocasiões, ainda, a postura de um mediador desconfortável entre os outros dois oponentes.

Em *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*, Patricia Waugh (1989) pontua que um problema crucial, ao tentar avaliar as relações entre pós-modernismo e feminismo, é que, enquanto o feminismo pode ser amplamente definido como um movimento político cujos objetivos são emancipatórios, o pós-modernismo não pode ser definido tão facilmente. O termo

²⁴ De acordo com J. A. Cuddon (1998), é um termo amplo que engloba as filosofias centradas nos seres humanos. Os humanistas acreditam na ciência e progresso, afirmando que somos seres racionais e que buscamos soluções racionais para os problemas humanos.

pós-modernismo vem designar uma ampla matriz de práticas culturais, escritores, artistas, pensadores e teorias da modernidade tardia, referindo-se a um modo mais geral de mudança radical nas formas de pensamento herdados do Iluminismo do século XVIII. Muitas feministas, apesar de compartilharem a visão da crítica pós-moderna contra a noção de um sujeito racional universal implicitamente masculino e branco, que compreende a história como uma grande e única narrativa de progresso, permanecem preocupadas em relação a um total abandono do projeto Iluminista.

Patricia Waugh (1989) aponta que, o feminismo, como qualquer outra posição política radical, não pode se dar ao luxo de perder seu compromisso com a concepção de agência; do indivíduo agindo sobre o mundo de forma autônoma, pois, segundo essa escritora, sem esse posicionamento, os indivíduos não são capazes de realizar mudanças efetivas no mundo. Waugh (1989) ratifica a visão de que o sujeito do feminismo é um sujeito coletivo, construído por meio de relações e, sob essa ótica, podemos perceber então uma certa aproximação entre o feminismo e o pós-modernismo, o qual não concebe a existência de um sujeito racional universal.

O questionamento de autores como Linda Alcoff (1988 *apud* EAGLETON, 1996) sobre a indecidibilidade de uma definição do que é ser mulher é apontado por Eagleton (1996) como uma ansiedade recorrente nos debates feministas atuais sobre o sujeito.

A grande questão enfrentada, na visão dessas autoras, seria o fato de não se ter como lutar e impor direitos e demandas sociais, sem se invocar o conceito mulher, ou seja, sem se partir de uma definição, de um lugar. Por outro lado, há autores que se posicionam contra as relações hierárquicas, argumentando ser o essencialismo²⁵ uma forma de definição muito simples e ingênu.

Sobre quem é esse sujeito, Eagleton (1996) expõe que Gayatri Spivak, nos anos de 1980, ao questionar não somente “quem sou eu? Mas quem é a outra mulher e como eu estou a nomeando?” (*apud* EAGLETON, 1996, p. 345), provocou mudanças, desde a expansão do feminismo do Terceiro Mundo ao crescimento de uma consciência feminista europeia, que contribuíram, entre outros fatores, para a proliferação de diferentes entendimentos sobre o termo “feminismo internacional”. Esse viés da crítica feminista, desenvolvido a partir de estruturas não eurocêntricas, trata dos estudos sobre a mulher nas diferentes sociedades periféricas. Spivak (1995) ainda considera as teorias feministas do Primeiro Mundo uma

²⁵ O essencialismo é a pretensão de que grupos, categorias e classes tenham uma ou mais categorias que os definem e são exclusivas de todos os membros daquela categoria (ASHCROFT et al., 1998; GREEN; LEBIHAN, 1997 *apud* BONNICI, 2007, p.78). Ele considera que há apenas uma forma de diferença sexual, a partir da qual uma série de estereótipos é construída.

espécie de globalização que mascara as diferenças do Terceiro Mundo, agindo como cúmplices de certas ideologias racistas e colonialistas e obliterando, assim, a compreensão das diferenças inerentes às mulheres dos países antes colonizados.

Sobre o conceito de gênero, Elaine Showalter (1986) afirma que ele constitui uma das mudanças mais fundamentais no escopo das ciências humanas na década de 1980. Por sua vez, Teresa de Lauretis (1994), defende o abandono da representação do gênero como um sistema sexual, devendo o mesmo passar a representar uma posição da vida social em geral. Lauretis (1994) elabora o conceito de “sujeito do feminismo”, não no sentido de mulher, representando uma essência, ou mulheres, como sujeitos engendrados nas relações sociais, mas como uma construção teórica caracterizada por um movimento para dentro e para fora do gênero como representação ideológica.

Da mesma forma, Joan Scott (1995) reforça que, no estudo de gênero, há grande necessidade de não homogeneizar a mulher numa categoria monolítica e que se devem realçar posturas como a de desconstruir, deslocando as construções históricas, evitar oposições binárias, criticar todas as categorias e análises, questionando o porquê do ritmo dos acontecimentos.

Eagleton (1996) considera que, à medida que há a desconstrução de sujeitos femininos já existentes, há a construção de outros, que oferecem possibilidades para a formação de novas subjetividades femininas. Acima de tudo, o novo sujeito feminino é móvel e flexível, atravessando todas as barreiras conceituais, linguísticas e psicológicas possíveis.

Em relação a essa nova visão, Showalter (1998) admite que em todos os movimentos há períodos de atividades e declínio, porém vê perspectivas interessantes na literatura feminista e feminina no pós-feminismo do século XXI, como no campo da literatura e teoria comparada, além de um aprofundamento da poética do Outro para atingir a mudança social e política.

1.2.2. Pós-modernismo e Feminismo: uma interseção?

Segundo Patricia Waugh (1989), o termo pós-modernismo foi primeiramente utilizado nos anos de 1950, por críticos preocupados em descrever a percepção de novos tipos de experimentos literários, que estavam ultrapassando aqueles provenientes do modernismo cultural. De acordo com Perry Anderson (1999) a ideia de um pós-modernismo apareceu primeiramente no mundo hispânico dos anos trinta e, após uma geração, na Inglaterra e na América. No início dos anos de 1980, o termo sofreu uma mudança, de práticas que envolviam ironia, paródia, fragmentação e autoconsciência, para uma tendência em registrar um cinismo penetrante em relação aos ideais progressistas do Iluminismo. O termo, então, passou a englobar

uma série de preocupações envolvendo o repúdio ao conhecimento baseado em princípios seguros, o conjunto de práticas estéticas que rompiam com o conceito modernista da autonomia da arte e muitas tentativas de descrever a condição cultural contemporânea.

Ihab Hassan (1985 *apud* WAUGH, 1989) faz uso do termo “desconstruindo a mentalidade ocidental”²⁶, para descrever o caráter do movimento pós-moderno que incorpora termos como desconstrução²⁷, descentramento, desmistificação, descontinuidade e diferença. Esses termos, por sua vez, implicam tanto uma rejeição da ideia de um sujeito coerente racional quanto o fim das grandes narrativas de verdade universal. Assim, a morte do sujeito racional envolve o colapso da noção de verdade e, conseqüentemente, do conhecimento objetivo e universal.

Com a crise do conhecimento, não é possível construir um projeto político de emancipação universal, uma vez que se argumenta que a subjetividade individual não é a base, mas o resultado de variáveis operações discursivas ao longo da história. Conseqüentemente, de acordo com Waugh (1989), o foco muda para uma ênfase na relatividade e na receptividade de ideias de diferença, pluralidade, fragmentação, não totalidade, contingência, entre outras. Contra a ideia de subjetividade, o pós-estruturalismo propõe “uma subjetividade que é precária, contraditória e em processo, constantemente reconstituída no discurso, todas as vezes que pensamos ou falamos (WEEDON, 1987 *apud* WAUGH, 1989).

Nessa mesma linha de pensamento, Linda Hutcheon (1991) sustenta que grande parte do debate em torno do termo pós-modernismo gira em torno da ideia de uma perda de fé no impulso centralizador e totalizante do pensamento humanista. Nas diversas teorias do pós-modernismo, a nova descentralização do sujeito repercutiu de forma importante sobre uma série de conceitos que vão desde a racionalidade até as possibilidades do gênero. O movimento no sentido de repensar as margens e as fronteiras garante um afastamento em relação ao centro: “o local, o regional e o não totalizante são reafirmados à medida que o centro vai se tornando uma ficção - necessária, desejada, mas apesar disso, uma ficção” (HUTCHEON, p.85, 1991). O centro, assim, passa a ser uma atraente ficção que a teoria pós-moderna continua a explorar e a subverter.

²⁶ No original: “unmaking of the western mind”.

²⁷ Método de análise e interpretação de textos que caracteriza também uma postura filosófica, tendo como ponto de partida o pensamento de Jacques Derrida, sobretudo na sua obra *Gramatologia* (1967). Segundo Derrida, “a desconstrução não consiste em passar de um conceito a outro, mas sim em inverter e deslocar uma ordem conceitual bem como a ordem não conceitual à qual esta se articula” (JAPIASSU e MARCONDES, 2001, p. 51).

As feministas, dentre outros grupos, são consideradas ex-cêntricas pelas teorias pós-modernas, uma vez que compartilham essa linguagem de descentralização e constituem uma diversidade de reações que questionam e deslocam o centro. Ser ex-cêntrico, ou seja, ficar na fronteira ou na margem, é ter uma perspectiva que altera constantemente seu foco, não possuindo, portanto, uma força centralizadora. É relevante, pois, compreendermos que o pós-modernismo não leva o marginal para o centro: “Menos do que inverter a valorização dos centros para a das periferias e das fronteiras, ele utiliza esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior” (HUTCHEON, p.98, 1991).

Apesar de as feministas argumentarem que o gênero não é uma consequência da anatomia e que as instituições sociais não refletem verdades universais, comungando, dessa forma, com a incerteza radical do pós-modernismo, muitas delas parecem lutar pela extensão dos discursos iluministas como forma de garantirem os direitos das mulheres como sujeitos humanos completos. Waugh (1989) reitera a visão de que parece pouco provável que o feminismo possa sustentar a si próprio como um movimento emancipatório e político, sem prosseguir reconhecendo e interrogando sua relação com os discursos do Iluminismo:

As feministas, como outros comentadores do pós-modernismo, permanecem profundamente divididas: muitas são a favor e muitas contra ele. Algumas delas rejeitam o pós-modernismo como uma prática acadêmica pretenciosa, enquanto outras veem nele o único futuro viável para uma política filosófica restauradora [...]. As avaliações da literatura e da arte pós-moderna tendem a se alinhar em campos similarmente polarizados (WAUGH, 1989, p.181).²⁸

Em um sentido similar, as avaliações e considerações sobre a arte e literatura pós-modernas tendem a residir em campos polarizados. Alguns teóricos consideram o pós-modernismo como uma prática cultural que reflete meramente a superficialidade da sociedade capitalista consumidora tardia; outros, pelo contrário, enxergam no pós-modernismo a única possibilidade de crítica e oposição vindas das margens, que dá voz às feministas e às minorias pós-coloniais, sexuais, raciais, étnicas, dentre outras. A tendência de aprovar ou condenar o pós-modernismo, como argumentado por Fredric Jameson (1996), deve ser considerada fora de questão, uma vez que nos encontramos na era da pós-modernidade e temos como única escolha aceitar tal situação.

Na visão de Waugh (1989), a fim de traçar uma relação entre o feminismo e o pós-modernismo, devemos visualizar o que ela considera como duas variações de pós-modernismo:

²⁸ No original: “Feminists, like other commentators on postmodernism, remain deeply divided: most are either for it or against it. Some feminists dismiss postmodernism as mystificatory academic pretentiousness, while others see it as the only viable future for a rejuvenated political philosophy [...]. Evaluations of postmodern art and literature tend to line up in similarly polarised camps.”

o “forte” e o “fraco”, ambos operando em modos desconstrutivos e reconstrutivos. Os modos desconstrutivos tendem a criticar os ideais iluministas e em suas formas mais fortes, recomendam o total abandono desses ideais. Já os reconstrutivos, de acordo com Waugh (1989), tendem a se concentrar na imaginação de futuros alternativos, que possam transformar os pressupostos da modernidade.

O pós-modernismo desconstrutivo forte parece englobar a visão de que o feminismo não tem legitimidade maior que qualquer outra linguagem política. Desse modo, apesar de alertar as feministas para a questão do essencialismo, esse posicionamento gera dificuldades enormes para qualquer movimento coletivo emancipatório, como o feminismo.

Sobre a relação pós-modernismo e feminismo, Butler (1998) compartilha a visão de que se o pós-modernismo tem alguma significação na teoria feminista em particular, ela é demonstrada no exercício crítico que busca mostrar como a teoria e a filosofia estão implicadas no poder, e que isso está relacionado ao esforço em recusar um conjunto de críticas fortes sob a rubrica de pós-modernismo.

1.2.3. A problematização da Identidade em nossos tempos

Podemos afirmar que a problematização em relação à identidade das mulheres antecedeu o movimento feminista propriamente dito. Bonnici (2007) estabelece a identidade como um conjunto de características e comportamentos pessoais pelos quais o indivíduo é reconhecido como parte constituinte de um grupo. Por outro lado, Kathryn Woodward (2009) aponta que, de modo frequente, a identidade envolve reivindicações essencialistas sobre pertencer ou não a um determinado grupo identitário, no qual ela é concebida como algo imutável. No início da consolidação da teoria feminista, houve uma “corrida” para descobrir o denominador comum entre as mulheres, levando muitas delas a se apropriarem da identidade dominante da mulher ocidental.

A identidade tomou diferentes formas ao longo do tempo: a do movimento feminista do século XIX e do início do século XX, nos países ocidentais, foi marcada pelo sufrágio universal e o direito à profissão e educação. Nas décadas de 1960-1980, a identidade traduzia-se na libertação do patriarcalismo, na autonomia financeira e política da mulher e na recuperação da sua tradição literária.

Segundo Stuart Hall (2001), a identidade pode se caracterizar como uma espécie de fator coletivo compartilhado por pessoas da mesma história e ascendência. Na concepção sociológica clássica do mundo moderno, a identidade era formada na interação entre o eu e a sociedade, com um sujeito possuidor de uma essência interior em constante diálogo com os

mundos culturais exteriores. Esse tipo de concepção estabilizava os sujeitos e os mundos culturais, tornando-os mais unificados e previsíveis. Contrariamente a isso, Hall (2001) pontua que o sujeito, previamente vivido como uma identidade estável, está se tornando fragmentado, composto de várias identidades, algumas vezes contraditórias e não resolvidas. O próprio desenrolar do processo de identificação tem se tornado mais provisório e problemático. Esse processo é responsável por produzir o sujeito pós-moderno, que não possui uma identidade fixa, essencial ou permanente: “A identidade torna-se uma celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2001, p.12-13).

Em *Da Diáspora*, Hall (2003) acrescenta ainda a visão de que:

Devemos ter em mente a profunda e ambivalente fascinação do pós-modernismo pelas diferenças sexuais, raciais, culturais e, sobretudo, étnicas. Em total oposição à cegueira e hostilidade que a alta cultura europeia demonstrava [...]. Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao *mainstream*, nunca foi um espaço tão produtivo como agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes à ocupação dos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural (p. 337-338).

Hall (2001) elege o feminismo como um dos fatores que também teve uma relação direta com o descentramento do sujeito cartesiano e sociológico, por ter questionado a clássica distinção entre o privado e o público, contestando entre outras coisas, a divisão doméstica do trabalho, a família e a sexualidade, e a noção de que homens e mulheres eram parte da mesma identidade. Além disso, o feminismo politizou a subjetividade e o processo de identificação, tendo iniciado como um movimento de contestação da posição social das mulheres para se expandir posteriormente, abrangendo a formação das identidades sexuais e de gênero.

Os novos movimentos sociais que emergiram no Ocidente, nos anos de 1960, concentraram-se em lutas em torno da identidade e se caracterizaram por efetuarem o apagamento das fronteiras entre o pessoal e o político, o que nos remete ao *slogan* feminino “O pessoal é político”. De acordo com Adelaine LaGuardia Resende (2005), o desenvolvimento dos Estudos Culturais e o novo olhar contemporâneo sobre as histórias silenciadas propiciaram a inclusão da mulher nos estudos históricos, possibilitando-lhe novos espaços e vozes.

A intervenção do feminismo foi decisiva para os Estudos Culturais, introduzindo uma ruptura, um descentramento de ideias, não só pela proposição da questão do pessoal como político quanto pela expansão radical da noção de poder, sendo tomadas como centralidade as questões de gênero e sexualidade para a compreensão do próprio poder, além da abertura de muitas questões em torno do sujeito e do subjetivo. Hall (2003) afirma não ser possível precisar

quando se deu o que ele denomina primeiro “arrombamento” do feminismo nos Estudos Culturais. O título do volume *Women take issue* (1978)²⁹ ilustra que as mulheres tomaram conta do momento, como se fossem ladrões que invadiram o espaço e fizeram um barulho inconveniente, dominando a situação.

As lealdades políticas tradicionais, baseadas na classe social, foram questionadas por esses movimentos sociais que atravessavam as divisões de classe e se dirigiam às identidades particulares de seus sustentadores. Esses processos passaram a questionar uma série de certezas tradicionais, confirmando o argumento de que existe uma crise de identidade na contemporaneidade. A política de identidade foi o que definiu esses movimentos sociais, marcados por uma preocupação profunda em relação à identidade e concentrados em afirmar a identidade cultural das pessoas pertencentes a um determinado grupo oprimido ou marginalizado: “A política de identidade não “é uma luta entre sujeitos naturais; é uma luta em favor da própria expressão da identidade, na qual permanecem abertas as possibilidades para valores políticos que podem validar tanto a diversidade quanto a solidariedade” (WEEKS, 1994, p. 12 *apud* WOODWARD, 2009, p.38).

No caso das mulheres, por meio das oposições binárias, elas foram construídas, ao longo do tempo, como “outras”, sendo marcadas como aquilo que os homens não eram. As tendências atuais têm concorrido para a visão de que homens e mulheres têm sexualidades diferentes, porém não opostas. Desse modo, podemos dizer que, por meio da subversão da estabilidade das categorias biológicas e das oposições binárias, a política de identidade tem lutado, na verdade, para construir uma política da diferença.

Woodward (2009) argumenta que uma vez que toda prática social é simbolicamente marcada, as identidades são diversas e cambiantes, tanto nos contextos sociais nos quais elas são vividas quanto nos sistemas simbólicos, por meio dos quais lhes damos sentido. Isso ratifica as tendências das perspectivas teóricas do pós-modernismo, que concebem a existência de um “eu” performativo, colocando em xeque as concepções racionalistas de sujeito.

Hall (2009) indica que a perspectiva desconstrutiva coloca certos conceitos-chave “sob rasura”, o que significa que, apesar de não servirem mais, não há outros completamente diferentes para substituí-los e, assim, o que resta é trabalhar com eles em suas formas

²⁹ "Women Take Issue" consiste, em inglês, num trocadilho linguístico tendo um duplo significado: por um lado, "issue" significa número, volume ou edição, insinuando-se assim que as mulheres tomaram posse da publicação daquela revista acadêmica; por outro lado, "take issue" quer dizer discordar, sugerindo-se desta forma que as intelectuais feministas introduziram vozes discordantes nos Estudos Culturais (HALL, 2003, p. 217).

destotalizadas e desconstruídas. Jacques Derrida (1981) define essa abordagem como uma espécie de escrita dupla:

Por meio dessa escrita dupla, precisamente estratificada, deslocada e deslocadora, devemos também marcar o intervalo entre a inversão que torna baixo aquilo que era alto [...] e a emergência repentina de um novo conceito que não se deixa mais - que jamais se deixou - subsumir pelo regime anterior (DERRIDA, 1981, p. 42 *apud* HALL, 2009).

A identidade, desse modo, seria um desses conceitos que operam sob rasura, como no intervalo da inversão e da emergência: “uma ideia que não pode ser pensada da forma antiga, mas sem a qual certas questões-chave não podem ser sequer pensadas” (HALL, 2009, p.104). Na verdade, esse descentramento requer, de forma crescente, uma reconceitualização do sujeito em sua nova posição deslocada ou descentrada.

Hall (2009) discorre sobre a identificação como um processo sempre em construção, nunca completamente determinado e, como todas as práticas de significação, sujeito ao jogo da *différance*³⁰, no qual o significado é sempre diferido ou adiado, não sendo completamente fixo ou completo, de forma que sempre existe algum deslizamento. A identificação envolve, assim, a produção dos chamados “efeitos de fronteiras”; assim, para consolidar o processo, a identificação requer o exterior que a constitui.

O conceito de identidade, portanto, passou a ser estratégico, não assinalando aquele núcleo estável do eu que passa, do início ao fim, sem nenhuma mudança, por todas as variações da história. A concepção aqui marcada postula que as identidades nunca são unificadas, que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas, construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas.

Hall (2009) assegura ainda que, pelo fato de as identidades serem construídas dentro e não fora do discurso, é que nós precisamos compreendê-las como produzidas no interior de formações e práticas discursivas específicas de poder, sendo as mesmas mais o produto da marcação da diferença e exclusão do que a marca de uma unidade idêntica naturalmente constituída. O termo identidade constituiria, nessa visão, o ponto de encontro entre os discursos que tentam nos convocar a assumir nossos lugares de sujeitos sociais de discursos particulares e os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos. Ou seja, as

³⁰ A desconstrução é um neologismo derrideano, no qual Derrida troca o “e” por “a”, sem nenhuma diferença na pronúncia. A diferença é meramente gráfica, para mostrar que há algo na escrita que escapa à audição. Em sua teoria desconstrucionista, Derrida (1976; 1977; 1996) inventa o termo “*différance*” para significar a natureza dividida do signo, evitando que ele seja uma presença total. [...] A importância de “*différance*” na teoria e na crítica feminista está no fato de que o pluralismo, a crítica, a diferença emergem respectivamente sobre o autoritarismo, a obediência e a identidade, características do patriarcalismo e da subordinação feminina. (BONNICI, 2007, p.62).

identidades constituem as posições que o sujeito é obrigado a assumir, representações construídas como efeito do discurso e no discurso.

Adotando também a posição de que o sujeito é discursivamente construído, em *Bodies that matter*, Butler (1993) argumenta que além de funcionar como norma, o sexo é parte regulatória dos corpos que governa, como uma espécie de poder que demarca, circula e diferencia os corpos que controla, sendo materializado através do tempo. E sustenta ainda que todas as identidades funcionam por meio da exclusão e da construção discursiva de um exterior constitutivo e da produção de sujeitos abjetos e marginalizados, que se encontrariam aparentemente fora do campo do representável.

Butler (1990) enfatiza a necessidade de subverter a partir dos termos dos arranjos sociais existentes. Uma vez que o gênero é concebido como uma “repetição estilizada de atos”³¹ (BUTLER 1990, p. 140), segundo essa visão, “a possibilidade de mudança ocorre exatamente na relação arbitrária entre esses atos, na possibilidade de não repeti-los, de deformá-los, ou numa repetição paródica”, de tal forma “que exponha o efeito fantasmático da identidade como uma construção política tênue” (BUTLER, 1990, p.141).³²

Butler (1998) argumenta ainda que o sujeito é constituído, sujeitado e produzido continuamente e esse seu caráter constituído é a própria pré-condição de sua capacidade de agir, sendo essa capacidade definida sempre e somente como uma prerrogativa política. Esse caráter imputado ao sujeito faz com que ele não seja então nem base nem produto, mas parte de um processo de resignificação constante, o qual possibilita, por sua vez, retrabalhar o poder.

A desconstrução do sujeito, dessa forma, não significa negar ou descartar o conceito, mas colocá-lo em questão e abri-lo a uma reutilização e redistribuição que não estavam previamente autorizadas. Sob esse viés, o feminismo torna-se um lugar de permanente reabertura e resignificação, uma vez que o termo “mulheres” passa a designar um campo de diferenças indesignáveis, que não pode ser totalizado em uma categoria de identidade normativa: “pode acontecer que somente mediante a liberação da categoria mulheres de um referente fixo se torne possível algo parecido com “capacidade de agir” (BUTLER, p. 25, 1998). Estabelecer um referente fixo para o termo “mulheres”, de acordo com esse ponto de vista, seria produzir um novo lugar de disputa política.

³¹ No original: “Stylized repetition of acts”

³² No original: “the possibilities of gender transformation are to be found precisely in the arbitrary relation between such acts in the possibility of a failure to repeat, a deformity or a parodic repetition that exposes the phantasmatic effect of abiding identity as a politically tenuous construction.”

Diante do exposto, constatamos que há, na contemporaneidade, uma urgência premente de se passar a reconhecer toda identidade como constituída por meio da diferença e de se conviver, conseqüentemente, com a política das diferenças. Essa afirmação da identidade por meio da diferença e da especificidade, segundo Hutcheon (1991), é uma constante do pensamento pós-moderno. No tocante a essa questão, Woodward (2009) ratifica que as identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença e que essa marcação ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social. A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade depende da diferença. A representação, por seu lado, ocupa um lugar central na teorização contemporânea sobre identidade e nos movimentos sociais ligados à identidade, uma vez que é por meio dela que a identidade e a diferença se ligam aos sistemas de poder.

Homi Bhabha (1998), por sua vez, considera as últimas décadas do século XX como um momento marcado pelo afrouxamento de fronteiras, no qual vivemos uma sensação de desorientação, um movimento exploratório incessante para o além. O tempo e o espaço, assim, passam a ser percebidos não mais como pontos fixos. A identidade torna-se problemática, com posições de sujeito substituindo a visão humanística do sujeito estável:

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de se pensar para além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais (BHABHA, 1998, p. 20).

Para Bhabha (1998), o prefixo “pós”, que marca as mudanças contemporâneas em várias esferas, longe de indicar sequencialidade, deve apontar para o além, incorporando-se a energia revisionista dele, a fim de transformar o presente em um lugar expandido e ex-cêntrico de experiência e aquisição de poder. Estar no além, portanto, seria habitar um espaço intermédio e ser parte de um tempo revisionista. Bhabha (1998) vê o empoderamento político das minorias como um projeto de revisão e de reconstrução, o qual torna possíveis as estratégias de resistência. Há ênfase não só na relevância do momento híbrido de mudança política, no qual o valor de transformação da mudança reside na rearticulação de elementos que não são “nem o Um nem o Outro, mas algo a mais” (Bhabha, 1998, p. 55), mas também na importância de uma dose cada vez maior do princípio de negociação política. Na sua visão, devemos historicizar a questão do sujeito, a fim de relocarmos suas exigências no campo da diferença cultural e não da diversidade. Enquanto a diversidade traduz a cultura como objeto do conhecimento empírico, nas palavras de Bhabha: “A diferença cultural é um processo de significação através do qual afirmações da cultura ou sobre a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade” (BHABHA, 1998, p. 63).

É, assim, por meio da diferença cultural, na qual há a problematização das divisões binárias, que é possível ocorrer a construção dos sistemas de identificação cultural. A questão da identificação nunca seria a figura de uma identidade pré-dada e sim a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem.

Bhabha (1998) discorre sobre um terceiro espaço que, embora irrepresentável, constitui as condições discursivas da enunciação, que garantem que os símbolos da cultura não tenham uma fixidez primordial, podendo, então, ser apropriados, traduzidos e lidos de outra forma. O lugar do Outro, por exemplo, não deve ser visto como um ponto fixo oposto ao eu, mas sim como a negação necessária de uma identidade primordial, que introduz o sistema de diferenciação capaz de permitir ao cultural ser significado como realidade linguística, simbólica e histórica.

No tocante a esse ponto, Bhabha (1998) vai ao encontro do que é postulado por Butler (1998) em relação ao termo mulher, que não deve ser normalizado e paralisado em posições que levam meramente à subordinação, tendo como fruto apenas posicionamentos de disputa política.

Hall (1987), no entanto, atenta para o fato de que todos os movimentos sociais que tentaram transformar a sociedade e que requereram a construção de novas subjetividades tiveram que aceitar a necessidade ficcional de uma definição arbitrária de identidade. Ao se observarem as novas concepções de identidade, devemos olhar também as redefinições das formas políticas que provêm desses novos arranjos políticos, os quais, apesar de abertos às contingências, ainda devem ser capazes de agir. Para Hall (1987), a política de dispersão infinita, conclamada muitas vezes pelo discurso absolutista do pós-modernismo, não se mostra produtiva, uma vez que consiste em uma política na qual não há possibilidade de ação.

Bhabha (1998) assinala ainda a complexidade da posição enunciativa dos Estudos Culturais, uma vez que seus discursos transgressores são construídos em torno de lugares de representação não equivalentes, com signos (como raça, gênero, classe etc.) que se diferenciam não só no conteúdo, mas em suas formas distintas de subjetivação social. Os críticos, então, passam a apelar para “a temporalidade peculiar da metáfora da linguagem” (BHABHA, 1998, p. 246), que produz as descrições mais úteis da formação de sujeitos culturais pós-modernos, por meio da arbitrariedade do signo, da indeterminação da escrita e da cisão do sujeito da enunciação.

Essa metáfora da linguagem também traz à tona a questão da diferença cultural e não a noção consensual da existência pluralista da diversidade cultural. De acordo com Bhabha

(1998), cada vez mais o tema da diferença cultural aflora em momentos de crise social, na qual a identidade é reivindicada a partir de uma posição que tenta ganhar o centro.

Outra questão que deve ser analisada, nessa seara do feminismo e da identidade, refere-se ao conceito de empoderamento, relacionado aqui ao processo de desenvolvimento da mulher na sociedade ocidental. Naila Kabeer (1999) define empoderamento como um processo que envolve mudança, por meio do qual os indivíduos aos quais foi negada a possibilidade de fazer escolhas são os mesmos que passam a adquirir essa oportunidade. Desse modo, a noção de empoderamento está inevitavelmente ligada à de desempoderamento, uma vez que envolve necessariamente um processo de mudança, que se refere à expansão na habilidade das pessoas de realizarem escolhas estratégicas de vida num contexto onde essa habilidade não é mais negada como previamente o foi.

Quanto à agência, para a autora, essa é vista como a habilidade que o indivíduo possui de definir seus objetivos e agir sobre eles, podendo tomar a forma de manipulação, decepção, subversão e resistência, assim como processos menos tangíveis de reflexão e análise.

Kabeer (1999) define a interrelação de algumas dimensões de poder no processo de fazer escolhas, nas quais se incluem os recursos, ou seja, as pré-condições sociais e humanas que irão melhorar a habilidade de exercer escolhas, e a agência, que seria mais que uma simples ação observável, mas que envolve o significado, a ação e o propósito que os indivíduos trazem para suas atividades. A agência, portanto, pode ser exercitada tanto por indivíduos quanto por grupos:

A agência tem ambos os significados positivo e negativo em relação ao poder. No sentido positivo, refere-se à capacidade das pessoas de definir suas próprias escolhas de vida e perseguir seus próprios objetivos, mesmo mediante a oposição dos outros. A agência também pode ser exercitada em um sentido mais negativo de poder, em outras palavras, a capacidade de um ator, ou de categoria de atores ultrapassar a agência de outros, por exemplo, por meio do uso de violência, coerção e ameaça (KABEER, p. 438, 1999).³³

A autora endossa que os recursos e a agência juntos constituem o potencial que as pessoas têm de viver a vida que elas desejam.

Em relação à obra a ser analisada, como nos diz Peonia Viana Guedes (2004) em seu artigo *A busca de identidade numa obra em que arte, história e a ficção se misturam: os discursos e intertextos de Moça com brinco de pérola*, Chevalier constrói a identidade da

³³ No original: “Agency has both positive and negative meanings in relation to power. In the positive sense of the “power to”, it refers to people’s capacity to define their own life-choices and to pursue their own goals, even in the face of opposition from others. Agency can also be exercised in the more negative sense of “power over”, in other words, the capacity of an actor or category of actors to override the agency of others, for instance, through the use of violence, coercion or threat.”

protagonista, conferindo-lhe um processo de agenciamento, que se apresenta, de acordo com Thomas Bonnici, como “a capacidade de agir sobre as circunstâncias históricas e sobre os eventos ou com a própria autonomia ou na medida em que o campo ideológico em que se opera potencializa as atividades das pessoas” (2007, p. 18). Desse modo, “A autora mostra, portanto, especial empatia pela busca da identidade e o desenvolvimento da subjetividade feminina” (GUEDES, 2004).

Atualmente, no mundo ocidental, Bonnici (2007) declara que a identidade feminina reflete o pluralismo e o multiculturalismo contemporâneos, girando em torno do controle do corpo da mulher pela mulher, da violência contra a mulher, das igualdades constitucionais, entre outras variáveis.

1.3. Estratégias narrativas contemporâneas

“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)

1.3.1. Alguns pressupostos teóricos sobre a Intertextualidade e sua relação com a metaficção historiográfica

Para empreender a análise de *Moça com brinco de pérola* aqui proposta, torna-se relevante também o levantamento teórico de algumas estratégias contemporâneas que permeiam essa narrativa, representadas pela intertextualidade, metaficção historiográfica e interdisciplinaridade. Discorreremos aqui sobre a intertextualidade e a metaficção historiográfica, conceitos que apresentam uma relação estreita na pós-modernidade.

De modo geral, as teóricas e os teóricos contemporâneos consideram que nenhum texto encerra em si próprio um significado independente. Pelo contrário, compartilha-se a ideia de que qualquer leitura constitui um processo de movimento e relações entre textos. Podemos afirmar que o texto se torna, assim, um intertexto, mergulhado em uma rede de comunicações intertextuais, das quais dependem sua interpretação e compreensão.

Graham Allen (2000) afirma que, apesar de ser uma das ideias centrais utilizada por muitos teóricos na teoria literária contemporânea, a intertextualidade não é um termo tão transparente quanto parece. Sua origem remonta aos estudos linguísticos do século XX, que tiveram como seu representante Ferdinand de Saussure (1857-1913), passando também pelas teorias de Mikhail Bakhtin (1895-1975). Por sua vez, os pós-estruturalistas, como Julia Kristeva

e Roland Barthes (1915-1980), no final da década de sessenta, empregaram o termo numa tentativa de romper qualquer interpretação objetiva e estável desse conceito.

Allen (2000) sustenta que, na pós-modernidade, não importa a área de estudos, do romance à pintura, por exemplo, não nos é possível falar de originalidade e singularidade, dado que qualquer objeto artístico apresenta em sua composição pedaços de arte já existente. O termo intertextualidade, então, denota um significado produtivo, pois carrega consigo noções de interconectividade, relacionalidade e interdependência. É relevante pontuarmos que essa comunicação entre textos engloba diferentes tipos de relações entre os mesmos, que vão desde a relação entre signos e textos até a relação entre o texto e o sistema literário.

Ao se referir ao conceito de intertextualidade, Roland Barthes (1981) endossa que qualquer texto é um intertexto, ratificando sua ideia de que o significado original da palavra texto é “tecido”, ou seja, algo tecido a partir do que já foi escrito e lido.

Apesar de não terem empregado o termo intertextualidade, Saussure e Bakhtin contribuíram para essa abordagem relacional dos textos. O primeiro, com sua visão do signo como algo arbitrário, que não tem um significado em si mesmo e que existe dentro de um sistema que produz significado por meio de sua similaridade e diferença em relação a outros signos, compreendendo-se a linguagem, então, como um sistema abstrato e generalizado. E Bakhtin, com a concepção da existência da palavra dentro de contextos sociais e momentos de recepção e elocução específicos, afirma que:

Não só o significado da elocução, mas também o fato de sua performance, isso é de significância histórica e social, como, em geral, é o fato de sua realização no aqui e agora, em circunstâncias dadas, num certo momento histórico, sob as condições de uma dada situação social (BAKHTIN/MEDVEDEV, 1978, p. 120).

Sendo assim, podemos considerar o texto literário como um espaço onde múltiplas potencialidades de significado se relacionam, uma vez que:

Qualquer elocução, em adição ao seu próprio tema, sempre responde (no sentido amplo da palavra) de alguma forma a outras elocuições que a precedem. O falante não é o Adão, e dessa forma, o sujeito do seu próprio discurso inevitavelmente torna-se a arena onde suas opiniões encontram aquelas de seus parceiros (em uma conversação ou disputa sobre algum evento diário) ou outros pontos de vista, visões de mundo, tendências, teorias, e assim por diante (na esfera da comunicação cultural) (BAKHTIN, 1986, p.94).

Allen (2000) reitera esse aspecto crucial da linguagem, nessa perspectiva de que toda linguagem responde a elocuições prévias e a padrões pré-existentes de significado e avaliação, ou seja, nenhuma escrita ou elocução pode ser considerada portadora de um significado singular. Desde as palavras até as formas narrativas, seus arranjos são selecionados pelos autores, partindo tanto de textos literários prévios quanto de uma tradição literária. Esse aspecto

é reforçado por Barthes (1981), que argumenta que o “texto é um tecido de citações trazidos de inúmeros centros de cultura... o escritor só pode imitar um gesto que é sempre anterior, nunca original” (BARTHES, 1981, p. 146).

Allen (2000) expõe que, com seu ensaio, *A morte do Autor*, em 1968, Barthes ratifica a emergência do conceito de intertextualidade, enfatizando que o significado das palavras do autor não se origina da sua consciência, mas de seu lugar dentro dos sistemas linguístico-culturais. O autor desempenha o papel de um organizador das possibilidades existentes dentro da linguagem.

Reforçando o elemento intertextual presente nos textos, devemos considerar também o fato de todas as elocuições serem dialógicas, isto é, não existirem sozinhas; seu significado e lógica dependem do que foi previamente dito e de como elas serão recebidas por outros. Bakhtin (1981) demonstra que, em um romance, o dialogismo não é literalmente o diálogo entre os personagens, mas sua visão de mundo, seus discursos, que são interpretações do mundo, respostas e chamadas a outros discursos, todos expressados por palavras. O romance, portanto, constitui uma forma dialógica por excelência.

Assim, toda palavra dita por um membro de uma coletividade não é uma palavra neutra, “não é uma palavra livre das aspirações e avaliações dos outros, não habitada por outras vozes. [...] O mundo entra no seu contexto vindo de um outro contexto, permeado com as interpretações dos outros” (BAKHTIN, 1986, p. 201).

Ao cunhar o termo intertextualidade, em 1966, Kristeva compartilha essa visão da linguagem na qual a palavra se torna um ato de apropriação, permeada por traços de outras e por outros usos; consoante com a essa linha de pensamento do dialogismo e da morte do autor.

Segundo John Anthony Cuddon (1998), Kristeva cunha o termo para representar a relação de interdependência de qualquer texto literário com os que vêm anteriormente a ele. Ela desafiou as noções de influência literária, ao afirmar que a intertextualidade denota a transposição de um ou vários sistemas de signos em um outro ou outros.

Em *The Bounded text* (1980, p.36), ao escrever que um texto “é uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto dado, várias elocuições, tiradas de outros textos, se intersectam e se neutralizam”, Kristeva comunga com a visão de Barthes, do autor como o compilador de textos pré-existentes, anteriormente mencionada aqui. Allen (2000) complementa destacando a congruência entre Barthes e Kristeva, em relação ao fato de que textos não podem ser separados de sua textualidade social ou cultural mais ampla.

Sobre o fato de os textos não possuírem nenhuma unidade ou significado unificado em si mesmos e serem ligados aos processos sociais e culturais, Kristeva (1980) escreve:

O ideograma de um texto é o foco onde conhecer a racionalidade compreende a transformação de elocuições (para as quais o texto é irreduzível) em uma totalidade (o texto) assim como as inserções dessa totalidade no texto social e histórico (KRISTEVA, 1980, p. 37).

Utilizando-se do termo freudiano “transposição”, Kristeva (1984 *apud* ALLEN, 2000) não só aponta a reverberação transmitida de um texto para o outro, mas a forma como os discursos e os sistemas de signos se articulam, de maneira que os significados de um discurso se sobrepõem aos de outro. Essa passagem do termo intertextualidade para transposição ocorre, de acordo com Allen (2000), numa tentativa de evitar que a intertextualidade seja reduzida a noções de influência e contexto, devendo sua concepção tender mesmo à “trans-posição”, ou seja, troca e permutação, reposicionamento dos sistemas de linguagem.

Alguns teóricos, ao analisar a teoria de Kristeva em relação à história e sociedade, argumentam que ela acaba perdendo de vista a forma como o texto literário se relaciona às estruturas sociais ideológicas, uma vez que não reflete a forma como a literatura responde à sociedade e à história. Outros consideram seu trabalho uma distorção do de Bakhtin por acreditarem também que ele apaga a situação social específica, no caso, o sistema literário. Como Simon Dentith (1995) argumenta:

A produção de significado acontece como o resultado de operações textuais puras independentes do local histórico; a multiplicidade de significados possíveis em um texto provém daquele texto e não da multiplicidade de ocasiões possíveis nas quais o texto pode ser lido (DENTITH, 1995, p. 98).

De qualquer forma, o conceito de intertextualidade cunhado por Kristeva, em 1966, abrange uma linguagem poética revolucionária, socialmente perturbadora, no sentido de subverter o significado estável e inquestionável do texto.

Por sua vez, Miriam Vieira (2013) assinala que Gérard Genette (1997) propõe o conceito de intertextualidade como “a copresença de dois ou mais textos em forma de citação, plágio ou alusão” (Vieira, 2007, p.61, 2013, p.114). Vieira (2007,2013) discorre que, segundo esse autor, o objeto da poética é representado pela transcendência textual; a ligação de um texto com outros textos, o que pode ser definido como transtextualidade.

Nesta breve exploração do conceito de intertextualidade até aqui, podemos afirmar sua complexidade e suas diferentes articulações, que nos levam a uma série de perguntas sobre ele, sem uma resposta definitiva, fazendo com que esse conceito entre em um constante jogo de definições e redefinições.

Essa reelaboração do texto como um espaço de múltiplas vozes, com o desvio da noção de sujeito para a ideia de uma produtividade textual auxiliou, mesmo que parcialmente, na investigação teórica da ampla articulação entre as literaturas e as histórias, que veio constituir um dos aspectos do pós-modernismo.

Ao discorrer sobre a intertextualidade na pós-modernidade, Linda Hutcheon (1991) postula que a paródia pós-moderna, por meio da imitação intertextual, ao mesmo tempo que assinala a diferença em relação ao passado, também atua no sentido de afirmar o vínculo com esse passado, confirmando o caráter contraditório do pós-modernismo: “A paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. Mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno” (HUTCHEON, 1991, p. 165). O que ocorre é um retorno que problematiza a história e a literatura, de forma metaficcional, carregando a ideia de que há discursos comuns dentro dos textos literários e históricos na ficção. Os textos carregam outros textos, os intertextos e o “mundo” dos discursos:

O que a metaficção historiográfica contesta é qualquer conceito realista ingênuo de representação, mas também quaisquer afirmações textualistas ou formalistas ingênuas sobre a total separação entre a arte e o mundo (HUTCHEON, 1991, p. 165).

A intertextualidade pós-moderna contesta também, podemos dizer, então, o sentido único e centralizado do texto, pela aceitação da infiltração de outros textos. Hutcheon (1991) assim a define:

A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. [...] Não é uma tentativa de esvaziar ou de evitar a história. Em vez disso, ele confronta diretamente o passado da literatura - e da historiografia, pois ela também se origina de outros textos (documentos). Ele usa e abusa desses ecos intertextuais, inserindo as poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia (p.157).

Uma obra literária, dessa forma, não pode ser considerada original, pois não teria sentido para seu leitor, se não portasse discursos anteriores.

Roland Barthes (1975) contribui para essa visão da intertextualidade como a própria condição da textualidade, afirmando que o intertexto é “a impossibilidade de viver fora do texto infinito [...] o livro cria o significado, o significado cria vida” (BARTHES, 1975, p. 36).

Portanto, por meio das narrativas presentes ou passadas é que temos a oportunidade de conhecer o mundo, sendo o presente vindo já textualizado para nós, de acordo com Hutcheon (1991), de modo que isso é o que é celebrado pelo pós-modernismo. Allen (2000), ao se referir a Hutcheon (1991), sustenta que:

Não importa se empregamos o termo paródia ou intertextualidade, está claro que para críticos como Hutcheon, a literatura pós-moderna implanta um conjunto vasto de

formas históricas e contemporâneas. Ela (a literatura) faz isso para registrar sua dependência de formas estabelecidas de representação, ou do que Barthes chamaria de *doxa*. Mas ao mesmo tempo que ela registra esse fato, essa justaposição de estilos e códigos, [...] de formas aparentemente incompatíveis de representação, serve para questionar, perturbar e até mesmo subverter o domínio daquelas formas estabelecidas (p. 190).

No que concerne à análise do *corpus* ficcional aqui proposto, a intertextualidade está presente no fato de Tracy Chevalier voltar o foco para o quadro “silencioso” e enigmático do artista holandês Vermeer do século XVII, *Moça com brinco de pérola*, homônimo do título do seu romance, compondo uma narrativa instigante que, mesmo de forma ficcional, responde a muitas questões que a obra “original” levanta aos seus espectadores: “quem é a mulher que posou para este quadro?”, “o que ela estaria pensando enquanto servia como modelo?”, “o que o pintor teria dito a ela?” e “por que ele a pintou?”

1.3.2. O caráter intertextual da metaficção historiográfica: história e ficção como construtos discursivos

Sobre a relação da história e da literatura, Linda Hutcheon, em *A poética do pós-modernismo* (1991), afirma que as leituras críticas dessas duas formas de escrita têm se concentrado recentemente mais no que elas têm em comum do que em suas diferenças, sendo as duas consideradas “construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura” (p.141). É importante que tenhamos em mente que as relações entre a história e a literatura são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo. Além disso, história e literatura partem da verossimilhança mais do que qualquer verdade objetiva e parecem ser igualmente intertextuais, utilizando-se de sua própria textualidade complexa para desenvolver os textos do passado.

Na contemporaneidade, há uma tendência deliberada, como nos diz Hayden White (2001), de cultivar a noção de que a história é um tipo de acidente histórico, um produto de uma situação histórica específica, podendo vir a perder seu *status* como uma forma autolegitimadora e autônoma de pensamento. Isso não significa que a ficção age no sentido de abolir a história, ela apenas questiona sua continuidade evolutiva e sua pretensão à “verdade”.

A partir de 1960, as “verdades” históricas passaram a ser contestadas, com base em uma crescente consciência de que a história vinha sendo contada a partir dos pontos de vista das classes superiores, com fortes vieses ideológicos que privilegiavam as versões que interessavam a esses grupos e às suas aspirações de domínio e poder.

A ficção pós-moderna, por sua vez, apresenta como seu elemento constitutivo a incorporação textual de passados intertextuais, que funcionam como uma marcação tanto da história quanto da literatura. Essa ficção, longe de ser anistórica, como postulado por alguns teóricos, abre-se para a história, não mais de forma inocente, mas de uma forma altamente problematizadora.

Podemos afirmar que o conceito de metaficção historiográfica foi cunhado por Linda Hutcheon (1991) e caracteriza-se por se apropriar de personagens e/ou acontecimentos do passado, questionando os fatos concebidos como “verdadeiros” e problematizando, assim, a própria possibilidade de conhecimento histórico pela autorreflexão causada pelo questionamento das versões oficiais da história. Nesse retorno mais crítico ao passado, há a possibilidade de se descobrirem “verdades” não reveladas pela história oficial, devido às relações de poder de uma dada sociedade. O papel da metaficção historiográfica reside justamente em contrastar essa visão da parte dominante com a visão dos subjugados, ressaltando o caráter narrativo que possui a história, pois “A metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais” (HUTCHEON, 1991, p. 145).

A metaficção possui, dessa forma, esse papel de contrastar a visão da parte dominante com a versão da parte dominada. Como exemplo desse repensar da história, temos a reorientação dada pelo feminismo ao método histórico, no sentido de enfatizar o passado dos ex-cêntricos, anteriormente excluídos (as mulheres, os homossexuais, as minorias étnicas e raciais, dentre outros).

Essa nova história literária, então, conforme Hutcheon (1991), “não é uma tentativa de preservar e transmitir um cânone ou uma tradição de pensamento; ela mantém uma relação problemática e questionadora com a história e a crítica literária” (p. 125). Parece existir, se é que podemos utilizar o termo, uma visão “desconfiada”, cética, em relação ao passado, tendo como resultado uma certa provisoriedade e ironia, de modo geral bastante perceptíveis na arte pós-moderna.

Hutcheon (1991) declara também que a escrita pós-moderna nos ensina que a história e a ficção são discursos, constituindo sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado. Assim, pensar historicamente é possuir uma visão crítica de determinado contexto. Nessa medida, o caráter contraditório da arte pós-moderna consiste no fato de que, ao mesmo tempo em que ela reinsere os contextos históricos, ela também problematiza a própria noção de conhecimento histórico.

A compreensão histórica pós-moderna vai, por conseguinte, de encontro aos pressupostos progressistas do projeto iluminista e das noções essencializadas a respeito da história, confrontando a natureza problemática do passado e se adequando às explicações narrativas que a reconstrução imaginativa da história (historiografia) dá aos acontecimentos históricos, uma vez que, como assevera Linda Hutcheon:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade (1991, p. 127).

Desse modo, a metaficção historiográfica atenta-nos para o fato de que, embora saibamos que os acontecimentos históricos tenham mesmo ocorrido no passado, eles chegam ao nosso conhecimento por intermédio da seleção de posicionamentos narrativos e de discursos selecionados.

No que concerne ao estudo aqui em questão, observamos que a autora da obra se apropriou da pintura de Johannes Vermeer para criar sua história. Fez-se necessário utilizar-se de procedimentos formais que buscassem elementos como a compreensão da estética do momento histórico e do funcionamento das relações sociais, ou seja, do contexto sociocultural da época. Tracy Chevalier utilizou personagens que realmente estão registrados como reais nos arquivos da vida de Vermeer, como a família do artista e o mecenas Pieter Claesz van Ruijven, juntamente com outros construídos por ela a partir das lacunas e silêncios da história oficial, todos os quais constituindo instrumentos auxiliares na composição da obra e se integrando ao universo textual criado por Chevalier. Isso promove a expansão de significado da História, que carrega uma gama de variações do imaginário holandês, revisitado, no caso, pela expressão literária.

Outro aspecto relevante da metaficção, é que, nela, as rupturas, as lacunas e descontinuidades, parte dos pressupostos foucaultianos, são privilegiadas em oposição ao desenvolvimento universal. Isso também levou a um novo olhar sobre o poder de totalização e os modelos de história contínua, já que,

Para Foucault, são as irregularidades que definem o discurso e suas muitas redes interdiscursivas possíveis na cultura. Para a história, a teoria e a arte pós-modernas, isso significou uma nova consideração sobre o contexto, a textualidade, o poder de totalização e os modelos de história contínua (HUTCHEON, 1991, p. 132).

Com esse novo olhar fora das tradicionais divisões disciplinares, o estudo da narrativa retrospectiva coerente vem sendo cada vez mais substituído pelo estudo das forças de dissipação, por meio da contestação das noções de continuidade e tradição. Isso nos remete ao

pensamento de White (2001) sobre uma perspectiva diferente da história: “uma história que nos eduque para a descontinuidade de um modo como nunca se fez antes; pois a descontinuidade, a ruptura e o caos são o nosso destino” (p. 63).

1.3.3. Interdisciplinaridade e Literatura Comparada: uma relação fundamental para os estudos contemporâneos

O conceito teórico de interdisciplinaridade será aqui também de grande relevância para a análise da obra proposta, uma vez que há uma relação imprescindível entre a literatura, a história e a pintura em *Moça com brinco de pérola*

Desde que houve sua configuração como disciplina acadêmica, a Literatura Comparada carregou consigo os traços não só da transversalidade das fronteiras nacionais e das línguas, como também o rompimento das barreiras entre as disciplinas, tornando-se a interdisciplinaridade um de seus fatores preponderantes.

Nas palavras de Owen Aldridge (1969), atualmente, há uma confluência de ideias sobre o fato de a Literatura Comparada não contrastar puramente literaturas nacionais umas com as outras, mas de fornecer um método de ampliação de perspectiva ao abordar obras isoladas de literatura, voltando-se para além dos limites das fronteiras nacionais e observando-se as relações entre a literatura e outras esferas das atividades humanas.

Por sua vez, Eduardo de Faria Coutinho (2006) discorre sobre os diferentes sentidos do termo “comparada”, atentando-nos para o fato de que ele não se refere apenas à comparação, mas seu significado também envolve diferentes ramos de estudo.

Portanto, Coutinho (2006) recorre a Aldridge, afirmando que a Literatura Comparada pode ser considerada “o estudo de qualquer fenômeno literário do ponto de vista de mais de uma literatura nacional ou em conjunto com outra disciplina intelectual, ou até mesmo várias” (ALDRIDGE, 1969, p. 1). O que ocorre é uma tendência comum de ultrapassar fronteiras e investigar a relação da literatura com outras formas de conhecimento e expressão artística. Sobre isso, Tânia Carvalhal (2006) aponta que “os estudos interdisciplinares em literatura comparada instigam a uma ampliação dos campos de pesquisa e à aquisição de competências” (p. 74).

Henry Remak (1994) também se aproxima das tendências atuais de concepção da Literatura Comparada:

A literatura comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes [...]. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana (p. 175).

Ainda que de forma não sistemática, a relação da literatura com outras áreas do saber data de tempos remotos e vem produzindo, ao longo do tempo, como resultado, o que é denominado novos gêneros de teor misto. Em função da contribuição das correntes do pensamento contemporâneo, como por exemplo, os Estudos Culturais, a compartimentação do saber deixou de ser levada em conta e a adaptação de uma obra de uma esfera artística em outra área também foi deixando de ser vista pela perspectiva binária, de que uma substituía a outra, passando a segunda a ser encarada como uma tradução criativa da primeira, numa relação de diálogo concomitante.

Remak (1983) complementa, afirmando que os estudos interdisciplinares servem de grande laboratório para as teorias da literatura e que apenas por meio da comparação é que há o conhecimento de si mesmo. Entre as relações interdisciplinares da literatura, as artes desempenham um papel privilegiado, uma vez que ambas possuem o aspecto estético em comum.

Ao discorrer sobre a noção de interdisciplinaridade, Carlos Ceia³⁴ acrescenta que, surgida a partir do século XX, ela tem empregado um esforço em superar a especialização e a fragmentação do conhecimento em diversas áreas. Por conseguinte, as teorias na contemporaneidade têm sido cada vez mais complexas e interdisciplinares. O movimento interdisciplinar tem buscado crescentemente um diálogo entre as disciplinas numa travessia dos saberes, sendo essa visão promotora de um saber intercalado e entrosado, a partir do qual há a articulação entre diferentes áreas de estudo.

Marcondes e Japiassu (2001), por sua vez, definem a interdisciplinaridade como

um método de pesquisa e ensino suscetível de fazer com que duas ou mais disciplinas interajam entre si, essa interação podendo ir da simples comunicação das ideias até a integração mútua dos conceitos, da epistemologia, da terminologia, da metodologia, do procedimento dos dados e da organização da pesquisa. Ela torna possível a complementaridade dos métodos, dos conceitos, das estruturas e dos axiomas sobre os quais se fundam as diversas categorias científicas. Unidade problemática, sem dúvida, mas que parece constituir a meta ideal de todo saber que pretende corresponder às exigências fundamentais do progresso humano (p. 105).

Coutinho (2003) estabelece que os estudos comparatistas entre a literatura e as artes plásticas, por exemplo, já encontravam expressão entre os antigos gregos, que chegavam mesmo a definir a pintura como “poesia silenciosa” e a poesia como “pintura falada”. O movimento inverso também tem sido frequente e tem inspirado grandes obras literárias.

³⁴ <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em 10/01/2017.

No que concerne à história, no âmbito dos estudos comparatistas, há uma relação constante entre ela e a literatura. Coutinho (2006) sustenta que “a historiografia literária sempre se instituiu como uma das principais searas de investigação da Literatura Comparada” (p. 53). O que verificamos é uma atuação incessante de uma área na outra. Podemos acrescentar, como exemplo, nos estudos recentes, a própria metaficção historiográfica, aqui já discutida. Com a conscientização gradativa da concepção da história como discurso e a conseqüente relativização do discurso oficial, as barreiras entre história e literatura acabaram se tornando mais estreitas.

Os estudos interdisciplinares envolvendo a literatura possibilitam uma visão geral da cultura de uma região, país e até mesmo de um continente. Nos tempos atuais, os sistemas de comunicação instantânea têm permitido uma interação diversificada e cada vez mais intensificada entre as diferentes áreas. Podemos constatar, então, que a interdisciplinaridade vem constituindo uma resposta à realidade e um desafio constante ao universo intelectual contemporâneo.

1.3.4. Desafios da arte contemporânea: estudos Interartes e Intermidialidade

O termo “interartes” tem sido utilizado para abranger o estudo da comparação da literatura com aquilo que, apesar de diferente dela, juntamente com a mesma é submetido a um conceito geral de arte. Irina O. Rajewsky (2012) assevera que os apelos a uma virada terminológica em direção ao termo intermedialidade têm se tornado cada vez mais frequentes nessa área dos estudos interartes.

Ao se referir à intermedialidade, Claus Clüver (2006) sugere que esse conceito diz respeito não só ao que nós designamos amplamente como artes, como, por exemplo, a literatura, a pintura e a música, mas também às mídias e seus textos (vídeos, televisão, rádio e as mídias digitais), já costumeiramente designadas na maioria das culturas ocidentais. Rajewsky (2012) afirma que o conceito de intermedialidade abre possibilidades para relacionar uma grande variedade de disciplinas.

Em relação ao que seria mídia, Jürgen Müller (1996 *apud* CLÜVER, 2006) assume literalmente a definição formulada em 1988 por Rainer Bohn, Eggo Müller e Rainer Ruppert, segundo a qual a “mídia” é aquilo “que transmite para, e entre seres humanos um signo (ou um complexo sógnico) repleto de significado com o auxílio de transmissores apropriados, podendo até mesmo vencer distâncias temporais e/ou espaciais” (p. 24).

Por sua vez, Werner Wolf (1999 *apud* CLÜVER, 2006) também demonstra sua definição de “mídia”, com uma visão orientada semioticamente:

“Mídia” pode ser definida [...] como um meio de comunicação convencionalmente distinto, especificado não só por canais (ou um canal) de comunicação particular(es), mas também pelo uso de um ou mais sistemas semióticos que servem para transmitir mensagens culturais (p. 35).

Segundo essa visão, a literatura também é considerada um sistema sóico, como “mídia”, apesar de ela usar os mesmos canais de comunicação que textos verbais não literários.

Assim, o conceito de intermedialidade cobre pelo menos três formas possíveis de relação: entre mídias em geral (relações intermediáticas); transposições de uma mídia para outra (transposições intermediáticas) e a união (fusão) de mídias. É importante pontuar que a subdivisão das práticas intermediáticas não consegue dar conta da gama de fenômenos e da variedade de objetivos que caracterizam o debate sobre intermedialidade, tendo uma aplicação mais completa e adequada particularmente nos campos de estudos literários e interartes.

Outro fator a ser apontado é que a “intermedialidade” também pode ser sinônima de “intertextualidade”, pelo menos em um dos sentidos que o conceito abrange, como nos relata Clüver (2006). Na teoria de intertextualidade de Kristeva e de acordo com o conceito de dialogismo de Bakhtin, por exemplo, a intermedialidade é vista como condição fundamental. Nesse quesito, Rajewsky (2012) vai ao encontro de Clüver (2006), assegurando que existe uma relação estreita entre referências intermediáticas e intertextuais. Uma vez que as referências intermediáticas constituem discursos, geralmente são teorizadas pelo conceito de intertextualidade.

Apesar de o conceito ainda estar sob verificação, devido à sua natureza ampla e heterogênea, podemos ponderar que a intermedialidade, ou Estudos Intermediáticos, pode ser um substituto apropriado para os Estudos Interartes, representando também uma provocação ao campo de estudos inter ou transdisciplinares, conforme destacado por Clüver, a seguir:

A contribuição mais importante que o Comparativismo pode prestar, hoje em dia, reside no fato de ele se ocupar das diversas culturas mundiais nas quais os textos inter e transmediáticos de origem ocidental, cada vez mais divulgados no mundo inteiro, encontram outras tradições de produção textual intermediática e outras maneiras de se pensar sobre elas (2006, p. 37).

Espera-se, assim, que esse campo de estudos da intermedialidade, por não tratar apenas das relações entre os Estudos das Mídias e seus objetos, ou apenas das relações entre as artes tradicionais e as novas mídias, incentive contatos entre representantes de todas as disciplinas envolvidas.

Desse modo, de acordo com os pressupostos teóricos da intermedialidade, torna-se possível investigarmos a obra em questão também sob a luz desse conceito em crescente

ascensão, o que será levado a efeito, mais adiante, durante a análise do romance-objeto desta dissertação.

Capítulo 2 – Narrativa X narração: a construção identitária da protagonista Griet no século XVII sob a ótica literária contemporânea

2.1. Panorama histórico da Holanda no século XVII

“Nothing has really happened until it has been recorded.”

(Virginia Woolf)

Desde o período conhecido como Baixa Idade Média, entre os séculos XI e XIV, a sociedade europeia ocidental foi marcada por um processo de transformações políticas, econômicas e socioculturais, em função de seu crescimento urbano e da expansão de suas rotas comerciais. No desenrolar desse cenário político e econômico, encontramos a sociedade holandesa, que desde o século XVI, lutava por sua independência contra a Espanha, passando por várias crises políticas e militares, vindo a se transformar posteriormente num centro financeiro da Europa, por meio de seu forte desenvolvimento comercial, sustentado pelo espírito calvinista.

Paul Zumthor (1989) explica que o calvinismo neerlandês, provavelmente, veio da França por volta da metade do século XVI, chegando primeiro à região da atual Bélgica, onde se constituiu a primeira organização eclesiástica da religião reformada nos Países Baixos.

O que é denominado “século de ouro” pelos neerlandeses começa na época correspondente, na história da França, ao final do reinado de Henrique IV, entre 1600 e 1610, e termina aproximadamente em 1680, no momento em que Luís XIV se encontra no apogeu de seu poder.

Na Holanda, esse período dividiu-se em três etapas: até aproximadamente 1621, na qual ocorrem um arrefecimento da guerra contra os espanhóis e as dificuldades financeiras decorrentes dela; de 1621 a 1650, intervalo marcado pela participação bem-sucedida dos Países Baixos na guerra europeia dos Trinta Anos; foi uma época em que a Holanda acabou por acumular riquezas e consolidar seu império; e após 1650, considerado como o período do triunfo da República, a qual se transformou em uma confederação de caráter mais econômico do que político, inteiramente dominada pela província da Holanda e pelos comerciantes de Amsterdã. Uma vez que a República apresentava uma grande diversidade, a designação do país inteiro como Holanda não parecia apropriada. A Holanda fazia parte da “União de Utrecht”, composta por sete províncias do norte (Holanda, Zelândia, Utrecht, Gelderland, Overijssel,

Groningen e Frísia) e o território denominado *Nederlands* (Países Baixos). Os Países Baixos do Sul, por sua vez, encontravam-se sob o jugo espanhol (ZUMTHOR, 1989).

Em relação à Holanda, Ernst H. J. Gombrich esclarece que

a maioria dos habitantes de suas prósperas cidades mercantis aderiu ao credo protestante. O gosto desses mercadores protestantes da Holanda era muito diferente do que predominava do outro lado da fronteira. Esses homens eram comparáveis, em suas concepções, aos puritanos ingleses: devotos, trabalhadores incansáveis, parcimoniosos, a quem desagradava, em sua grande maioria, a pompa exuberante dos costumes e as maneiras meridionais (GOMBRICH, 2000, p. 290).

Dessa forma, podemos compreender que os Estados do norte se destacavam das províncias meridionais, as quais haviam perdido seu autogoverno local e, por isso, não apresentavam o mesmo nível de desenvolvimento econômico e social da região setentrional. Segundo Hauser (1998), o protestantismo identificou-se com os Estados setentrionais, ao passo que o catolicismo se relacionou à ideia de monarquia: “No sul, o governo estrangeiro levou à vitória da cultura palaciana sobre a cultura da classe média urbana, enquanto no norte a realização da independência nacional significou a preservação da cultura burguesa” (p. 481).

Muitos estudiosos têm correlacionado o advento do protestantismo com o crescimento do capitalismo, uma vez que os grandes mercadores holandeses, apesar de não serem calvinistas fervorosos, apoiavam-se nas crenças dessa religião, como a sobriedade e a valorização do trabalho árduo, valores que colaboravam para o desenvolvimento de uma economia capitalista. Outro fator de fundamental importância para o grande crescimento holandês foi sua posição estratégica no continente europeu, que facilitava a saída e a chegada de produtos diversos.

As Províncias Unidas, então, passaram a ter hegemonia marítima e comercial, proporcionando força política e econômica para a região. A localização da Holanda junto ao Mar do Norte privilegiava o acesso de várias embarcações comerciais, permitindo a facilidade de comunicação e transporte. Por essa razão, a partir do século XVII, a Holanda passou a ser considerada a mais populosa e rica das sete províncias. Zumthor (1989) explica que o século de ouro foi realmente uma época de grandes investimentos, especialmente nas cidades, destacando-se aí o papel do burguês rico, orgulhoso da prosperidade urbana ao seu redor.

Torna-se relevante pontuarmos que a Holanda emergiu do longo conflito com os espanhóis, de forma arrebatadora, como uma República protestante composta por uma sociedade burguesa com uma economia capitalista. A maior parte dos nobres havia morrido na guerra; os novos líderes eram representados, pois, pelos protestantes e mercadores. O orgulho nacional e a agressividade, provenientes da guerra, passaram a ser empregados no desenvolvimento de uma economia mercantilista com sede de sobrevivência e crescimento perante seus países vizinhos. Desse modo, foram nessas condições culturais que muitos dons

artísticos floresceram nesse país. Era como se a guerra tivesse incitado uma chama artística espontânea que alimentou uma geração vindoura de artistas.³⁵

Outro aspecto que deve ser relatado é que os Países Baixos lidavam com a arte de uma forma diferente dos outros países europeus. Sua alta sociedade burguesa passou a considerar as pinturas, em geral, como um símbolo de poder e, dessa maneira, nesse território holandês de forte comércio, elas também se tornaram uma forma de *merchandise*. Os artistas, dependentes dos seus patrocinadores particulares, correspondiam às suas demandas com uma energia e vigor superiores, que foram traduzidos em um brilhante capítulo da história da arte pictórica holandesa.

Nos idos de 1600, muito pouco da vida aristocrática restava nas províncias unidas. Os burgueses, preocupados com seus negócios, não se importavam com a ostentação em seu cotidiano, uma vez que seus bens poderiam entrar a qualquer momento como objeto de troca em seus negócios. Somente um pouco mais tarde é que o luxo nos ambientes domésticos começou a aparecer, como evidência da riqueza acumulada, representado, por exemplo, nas pinturas da metade final desse século. A maioria das pinturas desse período portava uma aura de calma e uma ilusão que muitas vezes não encontravam correspondência na figura do holandês, que, embora almejasse tranquilidade e segurança, na verdade, ele não as tinha ainda alcançado. Nem tudo eram flores, por assim dizer, uma vez que a prosperidade econômica e social, obviamente, não se estendia a todos, o que produzia um fenômeno bastante curioso: os pintores holandeses desse período não se preocupavam muito em registrar em suas telas alguns aspectos sociais holandeses daquele tempo, que, embora “desagradáveis”, como a pobreza, eram tão constitutivos daquela sociedade quanto a opulência e a riqueza da burguesia comercial, que, por sua vez, era patrocinadora e cliente dos artistas da época. De qualquer forma, apesar dessas incoerências, o século XVII foi uma época que representou a luta dos holandeses e a vitória da sua liberdade nessa sociedade, caracterizada pelo trabalho dignificador e sóbrio, que concorria para o seu progresso.

De acordo com Jason (2001 *apud* MARIA LUIZA STRIFFLER DE SOUZA GONÇALVES, 2011), a pintura holandesa do século XVII tinha a finalidade da fotografia, na qual os ricos comerciantes queriam ser retratados da forma mais fiel. Assim, a arte holandesa teve um cunho mais comercial do que cultural, produzindo um número significativo de artistas voltados para uma pintura de gênero, que privilegiava jovens em seus afazeres no interior dos

³⁵<http://www.essentialvermeer.com/dutchpainters/dutch_art/golden_age.html#emergence>. Acesso em 16/01/2017.

ambientes domésticos. A fé protestante reformada não privilegiava uma arte sacra, comum no mundo católico, nem tampouco os artistas holandeses se beneficiavam das grandes encomendas públicas do Estado e da Igreja, comuns no mundo católico. Podemos afirmar que, de modo geral, as autoridades municipais e os órgãos cívicos apoiavam as artes. No entanto, o papel do colecionador particular era o que representava o suporte principal do pintor.

Stevlana Alpers (1999) declara que o modo pictórico descritivo holandês, por meio de sua priorização do ambiente doméstico e o retrato de pessoas de diferentes classes sociais, acabou primando “o modo pictórico das fotografias” (p. 30) e acrescenta que “o olho era o instrumento fundamental da autorrepresentação, e a experiência visual um modo fundamental de autoconsciência” (p. 39).

Dentro do referido cenário próspero, destacamos a cidade de Delft, localizada na província da Holanda do sul, no oeste do país, de especial interesse para a presente pesquisa, uma vez que nessa cidade viveu o famoso pintor Johannes Vermeer (1632-1675), autor do quadro *Moça com brinco de pérola*, o qual deu origem à narrativa de mesmo nome, objeto de nossa análise. Delft foi uma das cidades, que, apesar de pequena, comparada a centros como Amsterdã, possuía uma vida plena de atividades comerciais e serviços. Essa cidade, cortada pelo “Velho Delft” (“Velho Rio”), a partir do qual seu nome se originou, apoiava-se nele para o trânsito comercial de navios e barcos, que sustentava a vida de seus cidadãos. Seus canais serviam de artérias através das quais os diversos meios de transporte, as importações e exportações eram carregadas.

No passado, Delft tinha sido famosa pela fabricação de cerveja, porém, após a metade do século XVII, houve um declínio desse ramo, passando seus habitantes, então, a se dedicarem à famosa indústria de azulejo, através da manufatura de cerâmica, tão conhecida como “Delft Blue”. Acreditava-se que em nenhum outro lugar a porcelana era trabalhada de forma tão delicada e sutil quanto em Delft, chegando mesmo a se assemelhar à porcelana chinesa na perfeição e estilo.³⁶ Em vista disso, a partir da segunda metade do século XVII, podemos afirmar que o ritmo de Delft desacelerou e que, apesar de sua indústria de porcelana continuar em andamento, seus outros negócios definharam, tornando-se essa cidade um lugar de fortes raízes calvinistas com um número expressivo de pessoas aposentadas.³⁷

³⁶<http://www.essentialvermeer.com/maps/delft/delft_in_vermeer's_time.html#.WKBdvDsrLIU>. Acesso em 16/01/2017.

³⁷ <<http://www.essentialvermeer.com/maps/delft/vermeer's-neighborhood-a.html#.WKC56DsrLIU>>. Acesso em 16/01/2017.

2.1.1. O papel da mulher na sociedade holandesa do século XVII

Apesar de ter sido caracterizada pelo crescente enriquecimento econômico, a sociedade holandesa ainda assim apresentava diferenças marcantes entre as classes sociais, como já adiantáramos ao mencionarmos a ausência flagrante da pobreza e dos pobres das pinturas holandesas. No que diz respeito às mulheres, aquelas que se encontravam na base da escala social, por exemplo, viviam sob condições precárias de trabalho e em um estado lastimável de saúde, além de passarem grande parte de sua vida condenadas aos perigos da maternidade perpétua. Dessas mulheres provenientes de classe baixa, poucas se encontravam acima do peso e a sua altura média não ultrapassava um metro e sessenta e quatro. Já as mulheres de classe social mais abastada raramente trabalhavam e, por isso, não gastavam suas calorias com trabalhos domésticos extenuantes, os quais eram delegados às suas criadas. No máximo, elas acompanhavam suas serventes às compras de iguarias nos mercados. Desfrutavam de uma dieta rica em vinhos e carnes e tinham poder aquisitivo para cuidar da aparência, visto que muitos retratos demonstravam que elas eram geralmente corpulentas e mais altas que as de classe pobre.

Um aspecto importante que devemos relatar é que as mulheres holandesas eram mais privilegiadas em relação aos bens materiais em geral, em comparação às do restante europeu. Elas podiam herdar propriedades em seu nome; caso seus maridos procedessem mal, podiam também recorrer aos seus direitos legais. Foi registrado, a título de exemplo, que a sogra de Vermeer recebeu uma quantia significativa do dinheiro de seu marido, após anos de maus-tratos³⁸.

Em relação ao papel da mulher holandesa no lar, no século XVII, Zumthor (1989) explica que ela era ensinada a seguir os desígnios da Bíblia. Ela deveria considerar o homem seu senhor, desempenhando o papel de esposa fiel, fecunda e devotada aos filhos. O profundo caráter nacional levava a uma austeridade dos costumes. O calvinismo endossava essa antiga tradição: “Na cerimônia do casamento, a Igreja colocava na boca do pastor exortações que lembravam à mulher a necessidade das virtudes mais humildes, advertindo-a de que poria no mundo “filhos do temor” (ZUMTHOR, 1989, p.161).

Desse modo, não obstante o nível da escala social, a dona de casa precisava conduzir seu lar com extrema exatidão e virtude. Ficou registrado que, apenas uma pequena elite

³⁸<http://www.essentialvermeer.com/catalogue/study_of_a_young_woman.html#.WKHydTsrLIU>. Acesso em 18/01/2017.

feminina da nobreza e alta burguesia se inseria fora da esfera doméstica, cuidando da aparência e elegância do vestuário. No que concerne às ciências e as artes, uma minoria de mulheres também se aventurava a rivalizar com o sexo masculino, muitas vezes na música ou no meio literário (ZUMTHOR, 1989).

Quanto à criadagem de uma família, Zumthor (1989) acrescenta que ela era bem reduzida na burguesia média, muitas vezes sendo composta de uma só criada, à qual era reservado um espaço para dormir perto da cozinha. Estabeleciam-se seus direitos e deveres, como, por exemplo, que tinham que se apresentar no dia combinado, portando vestimentas modestas e um certificado. Era proibido que conversassem calúnias e procedessem com brutalidade.

Por sua vez, os patrões não poderiam puni-las corporalmente e somente o roubo justificava uma demissão. Uma vez que entrava em uma família, a criada normalmente permanecia nela até o fim de seus dias. A maioria das mulheres da burguesia acompanhava suas criadas ou suas filhas durante as compras no mercado. Assim, as neerlandesas eram conhecidas por toda Europa pela sua dedicação ao lar e pela sua reputação de limpeza.

2.1.2. Reminiscências de Vermeer

O famoso pintor seiscentista holandês Johannes Vermeer, autor do quadro *Moça com brinco de pérola*, que inspirou a narrativa aqui sob investigação, nasceu na Delft do século XVII (1632-1675). Os estudiosos sabem muito pouco a respeito de sua vida, pois nada foi escrito sobre como ele se tornou um artista. Entre as poucas informações compartilhadas por pesquisadores, sabe-se apenas que não pintou muitos quadros; aproximadamente uns trinta e cinco é do que se tem conhecimento, não tendo passado sua produção de dois a três quadros por ano.

Alguns pesquisadores como John Michael Montias, em seu livro *Vermeer and his milieu: a web social history* (1989) – e Anthony Bailey, em *Vermeer, a view of Delft* (2001) rememoraram um dos maiores representantes da arte pictórica do século XVII, tendo reunido informações importantes sobre a vida e a carreira artística do pintor Johannes Vermeer. Montias (1989) delineou uma obra que pode ser considerada a base para qualquer pesquisador interessado no meio social de Vermeer, retratado como uma das mais enigmáticas figuras da época. Já nas recordações de Bailey (2001) sobre Vermeer, ele reconta muito do que se sabe sobre seus contemporâneos como o cientista Anton van Leeuwenhoek. As pesquisas foram realizadas por meio de arquivos e documentos (testamentos, escrituras, penhoras e inventários)

do século XVII, na Holanda, e principalmente no maior acervo documental artístico, os quadros deixados pelo artista.³⁹

Vermeer foi batizado, em 1632, na Igreja Reformada, tendo sido criado protestante. Não há registro sobre sua infância, sabemos apenas que foi criado na estalagem de Mechelen, comprada pelo seu pai, a fim de melhorar a renda da família. Suspeita-se que o pintor deva ter iniciado sua aprendizagem na década de 1640, quando ainda era adolescente. Como a maioria dos pintores holandeses, Vermeer foi submetido a um período de treinamento antes de ser admitido, em 1653, na guilda de São Lucas, uma corporação que regulava o comércio de pintores e artesãos da época, cujo objetivo era reforçar o padrão de qualidade e inibir a entrada de trabalhos de baixa qualidade provenientes de outros lugares, os quais poderiam prejudicar os artistas locais. Os pesquisadores acreditam que esse período de aprendizagem do pintor possa ter ocorrido em outro lugar da Holanda, como Amsterdã ou Utrecht.⁴⁰

Sob o ponto de vista histórico da arte, a mais importante descoberta de Montias (1989) foi o fato de que Vermeer possuía um patrono, Pieter Claesz van Ruijven, que comprava suas pinturas, ano após ano, e para quem sua esposa deixou um legado condicional no testamento dela. Segundo o autor, Vermeer parece ter vivido uma vida bastante reservada com sua mulher, sua sogra dominadora e seus numerosos filhos, na maioria garotas. Outros estudiosos, no entanto, pintaram diferentes figuras da vida profissional e pessoal de Vermeer⁴¹.

Johannes Vermeer foi casado com Catharina Bolnes, que, como muitas mulheres do século XVII, permaneceu anônima, sendo que suas únicas palavras documentadas são os apelos aos credores da família, após a morte prematura de seu marido, demonstrando o decadente estado financeiro da família. Não há evidência histórica concreta sobre a natureza da relação de Vermeer e Catharina. Documentos arquivados, que sobreviveram ao longo do tempo, parecem sugerir que o casal possuía uma relação razoável. Sabe-se que tiveram muitos filhos, o que não era muito comum na sociedade holandesa do século XVII, uma vez que se praticava ativamente o controle de natalidade. Catharina era filha de Maria Thins, a qual, por sua vez, veio de uma família católica abastada. Após desagradáveis intercorrências familiares, a jovem e Maria Thins mudaram-se para a esquina dos papistas em Delft, na Holanda. Documentos relatam que

³⁹<http://www.essentialvermeer.com/timelines/timeline_vermeers_life.html#.WKDB-TsrLIU>. Acesso em 18/01/2017.

⁴⁰<http://www.essentialvermeer.com/vermeer's_life.html#.WKHtaTsrLIU>. Acesso em 18/01/2017.

⁴¹<<http://www.essentialvermeer.com/documents/vermeerddocuments.html#.V2FcpCgrLIU>> Acesso em 18/01/2016.

Catharina foi criada como católica, enquanto Vermeer, como já relatado anteriormente, foi protestante.

Atualmente um grande número de estudiosos sustentam que, após o casamento, o pintor converteu-se ao catolicismo e desempenhou um papel muito importante na criação religiosa dos filhos. Ao todo, ficou registrado que o casal teve quinze filhos, alguns deles: Maria, Elisabeth, Cornelia, Aleydis, Beatrix, Elizabeth, Catherina, Johannes, Gertruyd, Franciscus, Catherina, Ignatius e uma criança com o nome não registrado nos documentos entre julho e setembro de 1674; três outras crianças enterradas em 1667, 1669 e 1673.

Devido à grande carga dos filhos sobre o casal e não tendo meios de sobreviver, o artista entrou em tamanha decadência que acabou sofrendo um colapso. Na época da morte do pintor, a história registrou apenas onze filhos vivos⁴².

De acordo com os registros existentes, acredita-se que Vermeer não tenha pintado mais que 40 quadros, nos quais a figura das mulheres prevalece em um nível superior à dos homens. As mulheres que aparecem nos quadros chamam a atenção mais pela forma como são pintadas e pelo contexto harmônico em que se inserem, do que pela sua beleza convencional. Um aspecto importante a ser destacado é o fato de que nenhuma das modelos dos quadros de Vermeer foi identificada, não sabemos nada sobre a vida delas, mesmo daquelas que parecem ter posado mais de uma vez para o pintor. Alguns estudiosos asseguram que a maioria delas não foi pintada como retrato; por exemplo, a pintura que aqui nos interessa, *Moça com brinco de pérola*, é considerada um *tronie*⁴³, na visão dos pesquisadores modernos.

As mulheres pintadas nos quadros holandeses geralmente protagonizavam um tipo de arte, já mencionada anteriormente, denominada pintura de gênero, que privilegiava jovens em seus afazeres no interior dos ambientes domésticos, refletindo conceitos importantes para a cultura holandesa do período, como a família, a privacidade, o conforto e a intimidade da vida diária. A partir da segunda metade do século XVII, os ambientes foram destacados nas pinturas e passaram a demonstrar os interiores mais luminosos das residências de classe média, enfatizando a luz e a textura das nuances sutis dos gestos e refletindo o requinte adquirido em consequência do enriquecimento crescente da classe média daquela sociedade. Segundo Svetlana Alpers,

os quadros holandeses são ricos e variados em sua observação do mundo, admiráveis em sua exibição de virtuosismo, domésticos e domesticantes em suas preocupações.

⁴²<http://www.essentialvermeer.com/vermeer's_life.html#.V2gy-mgrLIU>. Acesso em 23/01/2017.

⁴³ O termo agora extinto (*tronie*) refere a cabeças, “rostos” ou “expressões” e a um tipo de pintura familiar proveniente de muitos exemplos de Rembrandt e seus seguidores. A maioria dos *tronies* holandeses parecem ter sido baseados em modelos vivos, incluindo artistas em questão ou colegas, mas não com a função de retratos. <<http://www.girl-with-a-pearl-earring.info/tronie.htm>>. Acesso em 23/01/2017.

Os retratos, as naturezas-mortas, as paisagens e a apresentação da vida diária representam prazeres hauridos num mundo cheio de prazeres: os prazeres dos laços familiares, os prazeres nas posses, o prazer nas pequenas cidades, nas igrejas, na terra (ALPERS, 1999, p. 31- 32).

Quanto ao estilo de Vermeer, Norbert Schneider (2005) declara que suas características formais são resultado da maneira como ele insere as pessoas e objetos em seus contextos, dando um sentido cultural e social às suas obras, de forma que “uma característica essencial é a forte individualização das figuras que surgem sozinhas, ou quase, muitas vezes nas suas tarefas quotidianas, lendo cartas ou vazando leite” (p. 90). Assim sendo, nas obras desse pintor, a tensão e a agitação características da pintura de gênero desse período não são observadas. Schneider (2005) também acrescenta que as suas figuras, na maioria mulheres, aparecem contidas, ocultando suas emoções:

A maior parte dos quadros de Vermeer tem como tema os deveres domésticos, mas também surgem os conflitos provocados nas mulheres pelos imperativos do dever e da virtude, aos quais se opõem os desejos libidinosos que já não era permitido expressar abertamente. [...] Indiscutivelmente, as figuras de Vermeer, ao rejeitarem as normas e exigências da sociedade, tinham-se visto forçadas ao isolamento e, modestamente, haviam-se retirado para o silêncio (p. 91).

2.1.3. *Moça com brinco de pérola: a pintura*

O quadro *Moça com brinco de pérola* conhecido, também por outros nomes, tais como: *A Mona Lisa holandesa* e *A Menina do Turbante*, foi redescoberto em 1882 e comprado em Haia, por Arnoldus Andries des Tombes (1818-1902). A pérola só foi associada ao nome a partir da segunda metade do século XX. Devido às condições precárias da pintura, com a assinatura no canto superior esquerdo (1665-1667), ela foi enviada na época para Antuérpia para ser restaurada. Tombes deixou em testamento a doação de *Moça com brinco de pérola* (1665-1667), juntamente com mais doze obras de arte, para o Museu Mauritshuis, em Haia, na Holanda.⁴⁴

Como as outras pinturas de Vermeer, não há registro de quem tenha sido a modelo do quadro. Especula-se que possa ter sido Maria Vermeer, uma das filhas do pintor, que segundo a data da obra estabelecida pelos pesquisadores (1665-1667), estaria com doze ou treze anos de idade. Apesar de os especialistas sustentarem que essa pintura não constitui um retrato do século XVII, mas sim um *tronie*, alguns estudiosos afirmam que ela se assemelha muito ao retrato dessa filha do pintor. Outros especulam que a modelo possa ter sido Magdalena van Ruijven,

⁴⁴<http://www.essentialvermeer.com/catalogue/girl_with_a_pearl_earring.html#.WKbx8TsrLIV>. Acesso em 23/01/2017.

filha do mecenas de Vermeer, Pieter Claez van Ruijven, já que o quadro pertenceu a ele, ou ainda uma modelo qualquer (CAMPOS, 2013).

Segundo Schneider (2005), o quadro poderia ser considerado um retrato. A forma como a jovem olha por cima do ombro imita um estilo de retrato introduzido por *Ariosto* de Ticiano, uma vez que: “A menina é vista contra um fundo escuro, neutro, quase preto, o que cria um poderoso efeito tridimensional, um processo recomendado por Leonardo da Vinci” (p. 69). A pintura retrata uma simplicidade na composição e no estilo. De acordo com Vieira (2007):

A garota está vestindo uma roupa de criada em contraste com o brinco de pérola que está usando, símbolo de riqueza e castidade na época. Schneider (2005) sugere que a pérola possa ser uma referência à passagem bíblica na qual Isaac oferece a Rebecca um par de brincos de pérola, como sinal do seu amor por ela. O retrato pode ter sido encomendado, assim, como um presente, por ocasião do casamento da modelo. O uso do turbante em sua cabeça, por sua vez, apesar de proporcionar um efeito oriental exótico, já era comum nas pinturas desde o século XV (p.16 *apud* SCHNEIDER, p.69-72).⁴⁵

Poucas obras foram assinadas e datadas por Vermeer. *Moça com brinco de pérola* tem a assinatura no canto superior esquerdo e acredita-se ter sido pintada entre 1665-1667.

Esse olhar lançado pela mocinha de turbante pintada no quadro tem despertado sentimentos os mais diversos, que levantam questões aos seus espectadores, tais como: “Quem é a mulher que posou para o quadro?”; “O que ela estaria pensando?”; “O que o pintor disse a ela?”; e “Por que ele a pintou?”

2.2. *Moça com brinco de pérola*: Tracy Chevalier e sua obra

“You’re so calm and quiet, you never say. But there are things inside you. I see them sometimes, hiding in your eyes.”

Tracy Chevalier

A escritora estadunidense Tracy Chevalier, na década de 1990, intrigada pelo vago e misterioso olhar feminino da modelo do quadro *Moça com brinco de pérola* de Vermeer, resolveu responder de forma ficcional às perguntas que ele incita. Tendo sido sempre uma grande admiradora dos quadros desse artista, segundo ela, resolveu saciar o desejo irresistível de contar uma das muitas histórias sugeridas pelos quadros do pintor:

⁴⁵ No original: “The girl is wearing maid’s clothes in contrast to the pearl earring, a symbol of wealth and chastity at the time. Schneider suggests that the pearl earring might be a reference to the biblical passage in which Isaac sends Rebecca a pair of pearl earrings as a sign of his love. So, the portrait might have been commissioned as the model’s wedding gift. The turban on her head gives an exotic eastern effect; however the use of turbans in paintings was common since the fifteenth century.”

Eu estava deitada uma manhã no meu quarto, preocupada com o próximo livro que eu iria escrever. Um pôster dessa pintura de Vermeer estava pendurado na parede desde que eu tinha 19 anos e havia descoberto a pintura. Eu permaneci lá contemplando o rosto da garota até que repentinamente: “Eu queria saber o que levou Vermeer a pintá-la com aquele olhar. Agora há uma história que vale a pena escrever”. Dentro de três dias eu tinha toda a história dentro da minha mente (CHEVALIER, 2012).⁴⁶

Nascida em Washington D.C., em 1962, Chevalier vive em Londres desde 1984, desde sua graduação em BA (Bachelor of Arts) em Inglês, na Faculdade de Oberlin, em Ohio. Até 1993, ela trabalhou em uma editora de livros como organizadora de obras literárias tais como *Twentieth-Century Children's Writers* (1989), *Contemporary Poets* (1990), *Contemporary World Writers* (1993). Em seguida, decidiu fazer o mestrado em Escrita Criativa na Universidade de East Anglia, no Reino Unido. Durante esses estudos, ela iniciou sua primeira obra, *The Virgin Blue*, que foi publicada em 1997 e posteriormente republicada. Inspirada pelos resquícios de seus ancestrais familiares, Chevalier deu voz a uma heroína contemporânea que, intrigada pelos seus antepassados, passa a pesquisar sua história no enredo, buscando estabelecer um laço entre a sua nova morada e seus ancestrais franceses.

Entre os seus livros também estão *Falling Angels* (2001), *The Lady and the Unicorn* (2003), *Burning Bright* (2007), *Remarkable Creatures* (2009) e *The Last Runaway* (2013).⁴⁷ Em *Falling Angels* (2001), interessada em explorar a mudança dos costumes sociais envolvendo a morte e o luto devido ao período de transição entre os rígidos códigos da Era Vitoriana e o mundo moderno, a escritora cria uma história sobre duas famílias ligadas pela amizade entre suas filhas, porém com valores distintos no que concerne à celebração da morte na sociedade. Em *The Lady and the Unicorn* (2003), Chevalier, atraída pelo significado simbólico das mulheres representadas nas tapeçarias, conta a história de duas famílias em um ambiente medieval, trazendo respostas ficcionais a esse mundo da tapeçaria.

Estes são alguns exemplos das obras da autora que reafirmam que, consoante com seu *background* acadêmico, é próprio de Chevalier escrever romances históricos que apresentam como característica um rico diálogo com os acontecimentos do passado, aos quais ela se volta por meio de estudos e pesquisa em busca de conhecimento. Em seus romances, a escritora delinea personagens ficcionais, retornando aos fatos documentados oficialmente nos registros da História, com os quais esses personagens se vinculam fortemente, produzindo como resultado narrativas profícuas que mesclam ficção e discurso histórico.

⁴⁶ <<http://www.tchevalier.com/gwape/inspiration/index.html>>. Acesso em 23/01/2017.

⁴⁷ <<https://literature.britishcouncil.org/writer/tracy-chevalier>>. Acesso em 23/01/2017.

Aclamado internacionalmente, seu segundo romance, *Moça com brinco de pérola* (1999) aborda a história da jovem protagonista Griet e sua busca por uma identidade própria. Após um acidente de trabalho comprometendo seu pai, a garota é obrigada a começar a trabalhar como criada na casa de Johannes Vermeer, o famoso pintor holandês do século XVII. Griet apresenta sensibilidade para a arte, o que logo desperta a atenção de Vermeer. Esse fato a aproxima do artista e de suas técnicas de pintura, gerando, ao mesmo tempo, conflitos entre a criada e a família do artista, que têm seu ápice quando Vermeer resolve pintar Griet, causando toda uma série de tensões. O uso que a moça faz de um par de brincos de pérola, pertencentes à esposa de Vermeer, para posar, desencadeia problemas incontornáveis, levando Griet a partir daquela casa, aos dezoito anos, à procura de outros caminhos para a sua vida.

A partir da imagem da jovem retratada na obra de arte do pintor Vermeer no século XVII, Chevalier empoderou a modelo da pintura misteriosa do artista e criou uma história instigante, inspirada por aquela pintura. A escritora tece a trajetória de Griet, demonstrando, ao longo de sua obra, uma empatia especial com relação à busca da identidade e à subjetividade feminina. Além disso, Chevalier desenvolve uma narrativa minuciosa em torno da pintura principal, buscando no contexto histórico da Holanda do século XVII informações para compor o seu enredo. Ela rememora os valores estéticos da arte do século XVII na Holanda, representados pelo pintor, e o estilo de vida silencioso das mulheres.

É pela voz e pelo olhar de Griet que a escritora apresenta a produção pictórica do artista, em uma narrativa sobre a vida e a obra de Vermeer. A estruturação do enredo não se restringe, portanto, à composição da pintura *Moça com brinco de pérola*, mas também privilegia o universo artístico do pintor, como assinala Peonia Viana Guedes:

Mostrando uma especial empatia com a busca da identidade e o desenvolvimento de uma subjetividade feminina, produz uma obra maravilhosa e precisamente evocativa do passado, mas, também e principalmente, de forte e poética atualidade. Através da personagem Griet, jovem de 16 anos, filha de uma modesta família protestante de Delft, cidade holandesa famosa por sua cerâmica, Chevalier nos oferece um detalhado panorama da vida social, material e emocional dos habitantes dessa rica cidade, de seus movimentados canais e mercados, de seus abastados e influentes burgueses, da briga entre protestantes e católicos, da opressão exercida sobre criados e operários, e dos rígidos códigos de conduta, que regiam a população de Delft na segunda metade do século XVII (GUEDES, 2004, p. 3).

2.2.1. O entrelaçamento da intertextualidade, da metaficção historiográfica e da intermedialidade em *Moça com brinco de pérola*

O romance de Chevalier é particularmente rico no diálogo estabelecido entre arte, história e ficção. Podemos afirmar que a intertextualidade, nessa narrativa, fica explícita principalmente na referência à tela *Moça com brinco de pérola*, baseada em fontes artísticas e

históricas do pintor Vermeer, sua obra e a sociedade holandesa da época. Há, portanto uma alusão a fatos reais, contudo, a autora se favorece dos hiatos deixados por suas fontes para criar situações fictícias e fomentar o imaginário dos leitores com grande habilidade descritiva, construindo a identidade da personagem principal deste intertexto, a misteriosa protagonista do quadro de Vermeer.

Essa alusão de Chevalier ao trabalho de Vermeer vai ao encontro da definição de Gérard Genette (1997), segundo a qual, a intertextualidade é definida como uma relação de “copresença entre dois ou mais textos” (*apud* VIEIRA, 2007, p.61, 2013, p.114), ou seja, a presença real de um texto dentro de outro. Além disso, ainda segundo Vieira (2007), esse autor endossa que a prática de citar é a forma mais explícita de intertextualidade, enquanto a alusão é menos declarada e literal. Na obra em questão, podemos também recorrer à concepção de Schefer, que de acordo com Oliveira (1993), considera o quadro como texto: “o quadro é recortado como um texto e na mesma medida nosso texto é ele próprio quadro textual, pois, sejam quais forem seus objetos, a análise é sempre a de um texto: o que se procura não é tanto o sentido mas sua textualidade” (SCHEFER, 1969, p. 54 *apud* OLIVEIRA, 1993, p. 36). Dessa forma, consideramos aqui a pintura, assim como a escrita literária, como um texto, porém, não verbal.

Do mesmo modo, devemos nos remeter à concepção de Allen (2000), discorrida anteriormente, segundo a qual, na pós-modernidade, não nos é possível falar de originalidade e singularidade, dado que qualquer objeto artístico apresenta em sua composição pedaços de arte já existente, ratificando o significado produtivo da intertextualidade, relacionado à interconectividade e interdependência. Assim também, essa concepção de intertextualidade é consoante com a de Roland Barthes (1981), de que qualquer texto é um intertexto, algo tecido a partir do que já foi escrito e lido, trazendo a ideia de que “o escritor só pode imitar um gesto que é sempre anterior, nunca original” (p. 146).

Torna-se pertinente pontuarmos que o conceito de intertextualidade utilizado por Kristeva, na mesma linha de pensamento de Barthes, do autor como um compilador de textos pré-existentes, se adequa, de forma similar, à escrita de Chevalier, a partir do quadro de Vermeer. É ainda relevante enfatizarmos o que já havíamos discorrido sobre o fato de Kristeva ter desafiado as noções de influência literária, ao afirmar que a intertextualidade denota a transposição de um ou vários sistemas de signos em um outro, ou outros.

Na ficção de Chevalier, a intertextualidade ocorre tanto de uma forma mais ampla, pela tessitura da história a partir da pintura, como por meio de evocações de alguns trabalhos

pertencentes ao pintor Vermeer nos registros oficiais da história, que são referidos ao longo da narrativa.

A partir do momento em que Chevalier apropriou-se da pintura para criar sua história, fez-se necessário utilizar-se de procedimentos formais que buscassem elementos como a compreensão da estética do momento histórico e do funcionamento das relações sociais, ou seja, do contexto sociocultural da época.

A autora fez o uso de personagens que estão registrados nos arquivos documentais da vida de Vermeer, como a família do artista: sua mulher Catharina Bolnes, seus filhos e sua sogra e o mecenas Pieter Claesz van Ruijven. Chevalier usou também a câmara escura, objeto considerado crucial nas pinturas de Vermeer por esses registros, juntamente com outros construídos por ela, a partir das lacunas e silêncios da história oficial, todos os quais constituindo instrumentos auxiliares na composição da obra e se integrando ao universo textual criado por Chevalier. Deborah Cibelli (2004 *apud* VIEIRA, 2007) argumenta que a câmara obscura é um instrumento de auxílio para a autora descrever o contexto social e a personalidade dos personagens. Chevalier utilizou como pano de fundo o contexto histórico-social daquele tempo, retratando a sociedade holandesa, de acordo com os registros documentais da época: as classes sociais, as diferenças entre católicos e protestantes, o papel da mulher e da criada na Holanda do século XVII. Além disso, há a citação de várias obras, atribuídas oficialmente a Vermeer, no decorrer da narrativa.

Para a análise da obra em questão, então, acreditamos que podemos nos valer também do conceito de metaficção historiográfica, cunhado por Hutcheon (1991), o qual se caracteriza pela apropriação de personagens e/ou acontecimentos do passado, questionando os fatos concebidos como “verdadeiros” e problematizando, assim, a própria possibilidade do conhecimento histórico oficial.

Hutcheon dedica-se especialmente a esse tipo de romance que define como metaficção historiográfica, no qual *Moça com Brinco de Pérola* 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.⁴⁸

Conforme Vieira (2007), não temos nenhum registro sobre quem seria a moça que posou para o quadro inspirador da narrativa. Há várias especulações em torno dessa modelo, como já relatado: poderia ser uma das filhas de Vermeer ou a filha de seu patrono van Ruijven.

⁴⁸ <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/10102/10102_3.PDF>. Acesso em 27/04/2017.

Há ainda a possibilidade de ser apenas um *tronie*, não representando ninguém que tenha posado para o pintor. Assim, o fato de a escritora criar uma personagem para preencher essa “lacuna” poderia ser considerado, ao nosso ver, um questionamento dessa “verdade oficial” que, no caso, foi deixada em branco e em silêncio pela história. Partindo da imagem do quadro, a autora supre as lacunas deixadas no âmbito da historiografia por meio da construção do romance.

Isso vai ao encontro da afirmação de Hutcheon (1991) que, no retorno ao passado, há a possibilidade de se abrirem indagações sobre “verdades” não reveladas pela história oficial, devido às relações de poder de uma dada sociedade. A metaficção historiográfica atenta-nos para o fato de que, embora saibamos que os acontecimentos históricos tenham mesmo ocorrido no passado, eles chegam ao nosso conhecimento por intermédio da seleção de posicionamentos narrativos e de discursos selecionados. Por exemplo, a evidência material em relação aos artistas holandeses do século XVII, incluindo Vermeer, consiste majoritariamente de deposições, transações comerciais e outros documentos descritos por importantes escriturários municipais da época, os quais possuíam a função de forçar seus leitores a considerarem a vida de uma pessoa de um ângulo particular mais próximo às suas relações adversas que às amigáveis. Essas deposições notórias nos dão uma visão parcial das personalidades individuais, não só por enfatizarem o lado controverso das suas atividades, mas porque são geralmente parciais e incompletas. Somente os grandes eventos da vida de Vermeer como seu batismo, casamento e enterro foram recordados e preservados atualmente nos arquivos de Delft⁴⁹. Essas parcialidades e imprecisões são bem observadas por Eduardo França Paiva (2006):

A História e os diversos registros históricos são sempre resultados de escolhas, seleções e olhares de seus produtores e dos demais agentes que influenciaram essa produção. [...] Isso significa que as fontes nunca são completas, nem as versões historiográficas são definitivas. São, ao contrário, sempre lidas diversamente em cada época, por diferentes observadores, de acordo com os valores, as preocupações, os conflitos, os medos, os projetos e os gostos. Fontes e versões carregam temporalidades distintas, porque são construídas e reconstruídas a cada época. Devo insistir que a História é sempre uma construção do presente e que as fontes, sejam elas quais forem, também (*apud* GONÇALVES, 2006, p.66).

Podemos afirmar que a metaficção também possui, dessa forma, o papel de contrastar a visão da parte dominante com a dominada, principalmente em se tratando de personagens oriundos de classes proletárias ou de minorias invisibilizadas, conforme discorrido anteriormente na abordagem teórica desse conceito. Isso problematiza a própria noção de conhecimento histórico e nos aproxima do que Hutcheon (1991) declara sobre o fato de a

⁴⁹<http://www.essentialvermeer.com/timelines/timeline_vermeers_life.html#.V2FQECgrLIU>. Acesso em 24/01/2017.

história e ficção serem construtos discursivos, constituindo sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado.

Quanto às relações intertextuais, são vários os exemplos de que podemos lançar mão em *Moça com brinco de pérola*. Logo no início, quando o pai de Griet lhe explica quem era seu padrão, ele a faz lembrar de um dos quadros de Vermeer que eles haviam apreciado juntos:

- Lembra-se do quadro que vimos na prefeitura, alguns anos atrás, que van Ruijven estava expondo depois que o comprou? Uma paisagem de Delft, dos portões de Roterdã e Schiedam. Com o céu, que tomava grande parte do quadro e a luz do sol batendo em algumas construções.
- A tinta tinha areia para que os tijolos e tetos parecessem ásperos – acrescentei. E havia longas sombras na água e pessoas pequenas na praia mais próximas de nós.
- Esse mesmo. – As órbitas do pai se esticaram como se ainda tivessem olhos e vissem o quadro outra vez (CHEVALIER, 2004, p. 13-14).

Outro aspecto marcante do romance *Moça com brinco de pérola* é que, a partir da estruturação do seu enredo, que privilegia o universo artístico do pintor, segundo Vieira (2007), ele pode ser considerado como pertencente ao gênero *Künstlerroman* (p.20). Conforme mencionado anteriormente, de acordo com Oliveira (1993), “o *Künstlerroman* inclui qualquer narrativa onde uma figura de artista ou uma obra de arte (real ou fictícia) desempenhe função estruturadora essencial, [...]” (p. 5), também envolvendo trabalhos literários que procurem um equivalente estilístico em outras artes

Em relação ao caráter interdisciplinar da narrativa de Chevalier, é imprescindível pontuarmos aqui que a transposição da pintura para o livro confirma uma forte relação de interação entre essas artes. Isso ratifica a crescente tendência, observada atualmente, de ultrapassar fronteiras e investigar a relação da literatura com outras formas de conhecimento e expressão artística. Ao mesmo tempo, também, esse caráter interdisciplinar da obra aproxima-se das correntes de pensamento contemporâneo, como os Estudos Culturais, que passaram a deixar de lado a compartimentação do saber, levando em conta a relação de diálogo concomitante entre esferas artísticas diferentes.

Conforme discorrido anteriormente, torna-se relevante enfatizarmos que o movimento interdisciplinar tem buscado crescentemente um diálogo entre as disciplinas numa travessia dos saberes, sendo essa visão promotora de um saber intercalado e entrosado, a partir do qual há a articulação entre diferentes áreas de estudo. Com relação ao romance de Chevalier, por exemplo, não se trata somente da relação da literatura com a pintura. De fato, observamos na obra em questão também uma relação significativa entre essas artes e a história, confirmando a ideia sustentada por Coutinho (2006) de que “a historiografia literária sempre se instituiu como uma das principais searas de investigação da Literatura Comparada” (p.53). Podemos ilustrar,

mais uma vez, a própria metaficção historiográfica, com a conscientização gradativa da concepção da história como discurso e a consequente relativização do discurso oficial.

No capítulo teórico sobre interdisciplinaridade, o conceito de interartes que nos foi trazido abrange o estudo da comparação da literatura com aquilo que, apesar de diferente dela, juntamente com a mesma, é submetido a um conceito geral de arte. Na concepção dos estudos interartes, a literatura permanece como o ponto de referência dominante, sendo o comparatismo considerado o espaço adequado para esses estudos (CLÜVER, 2006, p.13). *Moça com brinco de pérola* pode igualmente ser analisado sob a luz desses estudos, uma vez que o foco do nosso trabalho se encontra na relação do texto literário (a narrativa de Chevalier) com outras artes (no caso, a pintura).

Em relação à intermedialidade, conceito que, segundo Clüver (2006), diz respeito não só ao que nós designamos amplamente como artes, como, por exemplo, a literatura, a pintura e a música, mas também às mídias e seus textos (vídeos, televisão, rádio e as mídias digitais), podemos ponderar, consoante a estudos como o de Vieira (2007, 2016), que nosso trabalho também pode se inserir nos estudos intermediários da contemporaneidade, visto que a literatura também é considerada um sistema sóico, como “mídia”, e que a intermedialidade cobre, entre outras áreas, as relações intermediárias.

2.2.2. Construção identitária e empoderamento da protagonista Griet

Chevalier apropriou-se da jovem retratada na obra de arte do pintor Vermeer no século XVII, a fim de trazer essa personagem feminina para o centro da sua narrativa. O enredo é apresentado pelo olhar dessa protagonista, Griet, jovem de 16 anos, que desempenha o papel do narrador autodiegético na história. Em relação a esse tipo de narrador, Carlos Reis (2003) declara que se trata de “uma entidade responsável por uma situação ou atitude de narrativa específica: o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central da história” (REIS, 2003, p. 65).

De acordo com Vieira (2007), proveniente de uma família protestante humilde, essa moça – introvertida e com um senso de estética aguçado – é contratada para servir como empregada na residência da família Vermeer, após seu pai sofrer um acidente de trabalho e ficar incapacitado de sustentar a família. Entre outras funções, ela torna-se responsável pela limpeza do ateliê do artista, fato que desencadeia uma cumplicidade estética entre ambos. É pelo olhar de Griet que a escritora apresenta, a partir do contexto histórico da Holanda do século XVII, a produção pictórica do artista, em uma narrativa sobre a vida e a obra de Vermeer. Desse modo, por meio de Griet, o leitor/espectador é levado a percorrer a construção pictórica desse pintor.

Até certo ponto, o perfil da jovem em questão enquadra-se na sociedade patriarcal da época: uma garota, que mesmo no despertar de sua mocidade, deve obedecer às regras impostas pela sua classe social e sem alternativa, ajudar na sobrevivência da família. Aparentemente, então, nos é apresentada uma personagem marginalizada pelas questões cotidianas socioculturais. A essa jovem de classe pobre, usualmente como àquelas da sua idade e condição social, não é dada oportunidade e possibilidade de voz ativa, nem de crescimento intelectual.

Porém, ao enveredarmos pela obra, observamos que seu processo de construção é complexo. Griet apresenta certas características que não se encaixam no que se esperava de uma criada para os padrões de sua época, da Holanda seiscentista. Logo no início da narrativa, sua inclinação artística é descrita por meio de sua sensibilidade acurada. Visto que os dons artísticos e intelectuais das mulheres eram altamente reprimidos e nunca relatados nas narrativas, Chevalier inova, ao construir essa mulher, uma criada holandesa do século XVII, que expressa inclinações para a pintura. Em seu primeiro encontro com seus novos padrões, Vermeer e Catharina, como também analisado por Vieira (2007), Griet relata o início da afinidade artística que será travada entre ela e o pintor:

O homem tamborilou os dedos na mesa. – Estão na ordem em que vão ser colocados na sopa? – perguntou, examinando o círculo.
– Não, senhor. – Fiquei constrangida. Não conseguia dizer por que tinha arrumado os legumes daquele jeito. Achei que deviam ficar assim, mas estava muito assustada para dizer isso para um cavalheiro.
– Vejo que separou os brancos. – disse ele, indicando os nabos e cebolas. – Depois, o laranja e o roxo não estão juntos: por quê? – Pegou uma tira de repolho e uma rodela de cenoura e misturou-os como dados na mão.
Olhei para minha mãe, que concordou discretamente, num gesto de cabeça.
– As cores brigam quando ficam lado a lado, senhor.
Ele franziu o cenho, como se não esperasse aquela resposta.
(CHEVALIER, 2004, p. 11).

Uma característica importante é a narrativa em primeira pessoa que a autora concede ao enredo. Ao contar a história sob seu ponto de vista, a narradora protagonista apresenta como características o fluxo de consciência e o monólogo interior, técnicas narrativas consideradas inovadoras pelo feminismo. A esse respeito, Bonnici (2007) expõe o fato de Woolf ter utilizado, entre outros recursos, o fluxo de consciência em suas obras, a fim de privilegiar mais a realidade interior do que a material de seus personagens.

Essas estratégias utilizadas pela autora ratificam como a prática narrativa pode ser utilizada para interferir e influenciar a construção psicossocial e sociocultural do feminino, conforme abordado anteriormente, quando enfatizamos as ideias de DuPlessis (1985). Podemos dizer que Chevalier se inclui no rol das escritoras do século XX que escrevem no sentido de deslegitimar as convenções culturais pautadas nos binômios masculino e feminino, romance e

busca, herói e heroína, esfera pública e privada, entre outros, tendo muitas vezes como objetivo, principalmente, desestabilizar as convenções do romance como metáfora do sistema sexo-gênero. Essa escritora empodera uma personagem ficcional do século XVII, o que não era comum, porém plausível naquele tempo, a fim de deslegitimar as convenções sociais inerentes àquela época da narrativa.

Sobre a prática intelectual das mulheres na Holanda do século XVII, Zumthor (1989) expõe que uma minoria de mulheres de espírito da elite feminina rivalizava nas ciências e nas artes com seus amigos e maridos. Para algumas intelectuais, a música era uma paixão; outras ocupavam lugar de destaque no meio literário de Amsterdã e ainda havia as pintoras, miniaturistas, as versadas em línguas, as quais tinham que assistir aos cursos e debates da universidade, de rosto velado. Zumthor (1989) acrescenta ainda que a criadagem de uma família da burguesia holandesa era geralmente reduzida e que deveria seguir vários regulamentos que codificavam seus direitos e deveres, como, por exemplo, o de que a empregada recentemente contratada era obrigada a se apresentar no dia combinado modestamente vestida e era-lhe proibida toda tagarelice caluniosa.

Apesar de seu estranhamento inicial pela casa dos patrões, a jovem desempenha suas tarefas domésticas de forma exemplar e o ateliê passa a ser o seu ideal de mundo, onde essa adolescente, não obstante suas condições sociais inferiores, sente-se livre para desenvolver sua acurácia artística e interagir com o artista, ambos não sendo perturbados por ninguém ali. Além disso, lentamente ela também descobre que poderia ser o objeto de atração dos olhos de um homem casado, o que, nas condições patriarcais da época, seria obviamente reprimido.

Após a primeira semana trabalhando na residência dos patrões, a caminho da visita à casa dos pais, Griet já começa a revelar mudanças em seus pensamentos. Ela descreve o trajeto, antes estranho para ela, sob novo prisma. Sua percepção parecia estar mais aguçada e o mundo mais aberto para ela: “Quando virei na minha rua, achei que já parecia diferente, em menos de uma semana longe. A luz parecia mais clara e plana; o canal, mais largo. As árvores retas à margem do canal estavam completamente paradas, como sentinelas à minha espera” (CHEVALIER, 2004, p. 51).

Apesar de possuírem criação e *status* social diferentes, Griet e Vermeer apresentam uma maneira semelhante de enxergar o mundo. Em uma conversa em que descreve o estúdio para o pai, Griet revela sua preferência por esse ambiente na casa: “– É disso que você mais gosta na sua nova vida: ficar no ateliê – concluiu. É a única coisa de que gosto. Pensei, mas não disse” (CHEVALIER, 2004, p. 53).

À medida que o enredo se desenvolve, a desconstrução do estereótipo da mulher e criada daquele tempo é cada vez mais visível. Ao prover Griet de dotes artísticos, a autora promove um ponto de cumplicidade estética entre ela e seu patrão, a partir do qual, ela verá serem deflagrados seus desejos mais íntimos e suas inclinações de romper com as tradições impostas às mulheres criadas naquela sociedade. A crescente intimidade entre os dois provoca ciúme e conflitos em torno da casa e, ao mesmo tempo, uma desaprovação latente dos pais da jovem.

Griet começa a apresentar mudanças significativas, precisando encontrar seu próprio lugar, dividida entre uma casa católica, onde tudo se mostra novo para ela, e sua família protestante, fragmentada pelo acidente do pai, a morte da irmã e a nova vida do irmão longe de casa e em busca de trabalho também. Esse início das transformações no processo de construção da identidade de Griet nos remete a um dos tipos de sujeito que Eagleton (1996) se referiu; aquele construído discursivamente, que se aproxima do pensamento de Kristeva (1986 *apud* EAGLETON, 1996), do “sujeito em processo”, como incompleto, sempre em devir e nunca estável. A estabilidade que se esperava de Griet, da moça pobre e submissa, com uma identidade fixa e estável, seria como uma ilusão para manter o controle sobre sua vida. Assim, essa moça vai apresentar, ao longo do enredo, mudanças significativas e oscilações no processo de sua construção identitária, afetadas por suas relações exteriores. Isso também vai ao encontro de Butler (1990), que afirma que o sujeito constituído é uma consequência de certos discursos regidos por regras sociais e que a significação não constitui um ato fundador, mas antes um processo regulado pela repetição social.

O comportamento misterioso de Vermeer em relação a Griet e à importância velada que lhe é dada parecem conspirar para que, de repente, essa personagem seja evidenciada e subjetificada na história: “Nenhum cavalheiro demonstrou tanto interesse por mim. Fiquei frente a frente com ele no terceiro dia na casa” (CHEVALIER, 2004, p. 48). Da condição de criada, Griet é elevada à auxiliar do pintor em seu estúdio. Mesmo que de forma encoberta, a moça vai sendo introduzida no mundo das imagens luminosas e no ambiente doméstico solitário das cenas e passa a ter uma interferência e participação ativas na preparação das cores e pigmentos, durante o processo de realização das pinturas:

Acostumei-me a estar perto dele. Às vezes, ficávamos lado a lado no pequeno sótão, eu moendo o grafite branco, ele lavando lápis-lazúli ou queimando ocre no fogo. Falava pouco, era um homem calado. Eu também era quieta. O ambiente ficava tranquilo, com a luz entrando pela janela. Quando terminávamos, um derramava água de um jarro nas mãos do outro para limpar (CHEVALIER, 2004, p. 114).

Pelo olhar de Griet, as pinturas de Vermeer são descritas ao longo da narrativa. Esse é mais um aspecto interessante e inusitado da obra de Chevalier:

Descrevi o outro quadro que meu patrão estava fazendo. – Uma jovem toca a espineta. Está de corpete amarelo e preto (o mesmo que a filha do padeiro usou no quadro), saia de cetim branco e usa laços brancos no cabelo. Na curva da espineta, há uma outra mulher que segura a partitura e canta. Ela está de casaco verde debruado de pele e vestido azul. Entre as duas há um homem sentado de costas para nós (CHEVALIER, 2004, p. 180).

No decorrer do romance, a jovem Griet desperta o interesse de três homens que passam por sua vida, sob diferentes prismas. Vermeer representa o sentimento silencioso e proibido; o mecenas Van Ruijven, o desejo carnal; e Pieter, por fim, o amor verdadeiro e salvador. Era no mundo de Pieter, o filho do açougueiro do mercado, que a moça deveria se engajar, o qual lhe traria segurança e estabilidade, dentro dos padrões permitidos para sua classe. Além disso, desde o início, os pais da moça aprovaram o interesse explícito desse rapaz por ela. Eles sabiam que ele, livre e desimpedido, representava um meio seguro e possível de sobrevivência para Griet e eles próprios. A cena em que a mãe fala de Pieter demonstra o lugar que eles queriam que a jovem assumisse na sociedade, como seu destino:

Chegamos ao canal Rietveld, tomamos a direção da Praça do Mercado e ela então disse: – Daqui a pouco você vai fazer dezessete anos.
– Na semana que vem – completei.
– E logo será uma mulher.
– Logo. – Fiquei olhando as gotas de chuva caindo no canal. Não gostava de pensar no futuro.
– Ouvi dizer que o filho do açougueiro está lhe dando atenção.
[...] Esperava que ela me apoiasse, me dissesse para ser uma moça direita, para zelar pelo nome da nossa família. Mas disse: – Não seja dura com ele. Sorria e seja simpática.
As palavras me surpreenderam, mas, quando pensei na comida que o filho de um açougueiro poderia trazer, compreendi por que ela havia deixado o orgulho de lado (CHEVALIER, 2004, p. 98).

Já o desejo carnal demonstrado pelo mecenas van Ruijven em relação à criada nos remete às relações de poder impostas às mulheres, principalmente às de classe inferior, destituídas de voz e sem muitas escolhas, a não ser obedecer aos desejos sexuais impostos pelo sexo masculino de classe social superior. No caso, como observado por Vieira (2007), Griet não se encaixa nos padrões das criadas que se calam e aceitam essa situação de assédio. Ela logo se manifesta contra o desejo de Van Ruijven em pintá-la, no que encontra o aval da sogra de Vermeer, e nega, então, de todas as maneiras, as tentativas de van Ruijven de assediá-la.

No entanto, o sentimento proibido pelo pintor era o que atraía essa personalidade feminina do século XVII, com anseios à frente das regras impostas a seu tempo. A escritora constrói, com minúcias, como na pintura de um quadro, o relacionamento de Griet e Vermeer. À medida que as afinidades artísticas aumentavam, o sentimento misterioso do pintor e os

ímpetus dela também afloravam. Griet desafiava, em seu íntimo, as convenções tradicionais, como na seguinte passagem:

Mas não devia ser bem assim - Eu sabia como eram feitos os bebês. Ele tinha sua parte e certamente participava com muito gosto. [...] Não gostava de pensar nele assim, com a esposa e os filhos. Preferia pensar nele sozinho no ateliê. Sozinho não, comigo (CHEVALIER, 2004, p. 83).

Vieira (2007) também aponta a “obsessão de van Ruijven por Griet como o da história, quando ela se torna a musa do novo quadro de Vermeer” (p.22), sem que ninguém saiba, exceto ela e o artista. Vermeer resolve pintá-la da forma que deseja, sem a interferência de ninguém. Pode-se depreender que o ponto alto do romance acontece durante a realização da pintura de Griet, em que todo o processo de sedução vem à tona, de forma analógica com a arte, desvelando a identidade feminina sedutora de Griet: “Virei a cabeça e olhei para ele por cima do ombro. Os olhos dele prenderam nos meus. [...] Naquele momento, fiquei sabendo. – Isso, não se mexa. Ele ia me pintar” (CHEVALIER, 2004, p. 175).

O pintor não desejava pintá-la como uma simples criada, ele literalmente lança luz em Griet, valorizando-a como modelo, no intuito de realçar seus traços de forma detalhada e harmoniosa: “– Agora vire o rosto bem devagar para mim. Não, os ombros, não. Deixe o corpo virado para a janela. Mexa apenas a cabeça. Devagar, devagar. Basta. Mais um pouquinho, pare. Fique assim (CHEVALIER, 2004, p. 186).

Ao longo do processo de pintura, Griet obedece aos pedidos de Vermeer em relação ao cenário, à incidência da luz e disposição dos objetos, deixando-se entregar ao crescente clima de sedução pelo qual os dois estavam envolvidos, de forma velada. Ao posar para o quadro, podemos observar que essa moça apresenta uma identidade cambiante: não era tratada como uma criada, mas também tinha consciência de que não era uma das damas da sociedade que posavam para os quadros. Daí decorre sua instabilidade na busca de seus sentimentos e de qual seria o seu lugar dentro daquela casa.

Em um desses momentos a sós no ateliê, Vermeer solicita que ela arrume sua touca para que ele possa visualizar melhor seu rosto. Griet fica constrangida com o pedido e tem o cuidado de não mostrar de modo algum seu cabelo, passando a mão por dentro da touca, e garantindo que o cabelo se encontrava todo escondido dentro dela:

– Mostre a orelha.

Eu não queria mostrar, mas não tinha escolha.

Passei a mão por dentro da touca para ver se havia algum cabelo aparecendo e enfiei umas mechas atrás da orelha. Depois, puxei a touca para mostrar a parte inferior da minha orelha.

[...] – A sua touca- disse ele. –Tire.

– Não.

– Não?

– Por favor, não me peça isso, senhor.– Deixei a touca cair, cobrindo de novo minha orelha e aquele lado do rosto. Olhei para o chão, os azulejos cinza e brancos se estendendo à frente, limpos, um atrás do outro.
– Você não quer ficar sem a touca?
– Não, senhor.
– Você não quer ser pintada como criada, com o seu pano de limpeza e sua touca. Também não quer como uma dama, com cetim, pele, cabelo arrumado.
Não respondi. Não podia mostrar para ele o meu cabelo. Não era do tipo de moça que deixava a cabeça descoberta (CHEVALIER, 2004, p. 187-188).

O cabelo representa uma simbologia forte nesse enredo. Para Griet, o fato de tirar a touca e mostrar seu cabelo para Vermeer ou qualquer outro homem representaria sua exposição e a quebra da sua intimidade pessoal. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no *Dicionário de símbolos*, “os cabelos, assim como as unhas e os membros de um ser humano, possuem o dom de conservar relações íntimas com esse ser, mesmo depois de separados do corpo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 153-155). Na tradição cristã, por sua vez, o cabelo solto seria visto como uma provocação sensual.

Em resposta à recusa de Griet em expor seus cabelos, Vermeer sugere então que a jovem encontre um pano para enrolar na cabeça, para que não fique parecendo nem uma criada, nem uma dama. Dentre os panos disponíveis no estúdio, Griet escolhe o de cor marrom, uma vez que, para ela, os outros, de cor amarela e azul, não deveriam ser usados por uma criada, porque eram cores de damas. No entanto, o pintor insiste nos panos de cores azul e amarela e Griet os enrola na cabeça, como um turbante.

Ao retornar a posar, utilizando esse turbante, a ponta do pano amarelo se solta e cai no ombro, o que é capturado pelo pintor, representando um momento em que Chevalier materializa a construção da pintura. Podemos observar que o quadro representa, assim, o elo entre a realidade e a ficção.

Outra passagem que retrata a simbologia forte do cabelo na construção dessa identidade feminina é a que demonstra a curiosidade de Pieter, seu pretendente, sobre o fato de Griet nunca mostrar seus cabelos. A jovem sente-se constrangida e revela o que seria para ela expor seus cabelos:

Pieter sorriu como se estivesse brincando com uma criança. – Liso ou cacheado?
– Nenhum dos dois. Ambos. – Estremeci confusa.
[...] Fiquei insegura nas respostas porque não queria mentir e também não queria que ele soubesse. Meu cabelo era comprido e rebelde. Quando estava solto, parecia ser de outra Griet: uma Griet que ficaria sozinha num beco com um homem, que não era tão calma, calada e arrumada. Uma Griet como mulheres que ousavam andar de cabeça descoberta. Era por isso que escondia todo meu cabelo: para não mostrar nada dessa Griet (CHEVALIER, 2004, p. 128).

O uso da câmera escura de van Leeuwenhoek, documentada na história oficial e utilizada na ficção para descrever o processo de pintura de Griet, também retrata o foco dado a

essa personagem feminina. A protagonista, porém, sentia-se incomodada por aquela caixa preta apontando em sua direção, em vez dos olhos do artista.

Chevalier descreve o clima de sedução, alimentado pelo pintor, ao longo do processo de pintura do quadro:

– Mas senhor, minha orelha não é furada – avisei.
Ele franziu o cenho, mas só um pouco: – Bom, então você vai ter que cuidar disso. – Aquilo era, claro, um detalhe feminino, nada que ele precisasse se preocupar. [...] – Vamos começar. Abaixei o queixo um pouquinho. – Olhou para mim. – Umedeça os lábios, Griet.
Umedeci.
– Solte a boca.
Fiquei tão espantada com o pedido que minha boca abriu sozinha. Contive as lágrimas. Mulheres honradas não ficavam de boca aberta nos quadros (CHEVALIER, 2004, p. 204).

Para os padrões da sociedade holandesa conservadora, a boca umedecida e entreaberta representaria falta de compostura da jovem. Chevalier aproveita-se dessa característica da boca entreaberta da jovem retratada no quadro, para imprimir um forte momento de sensualidade na ficção. Ao mesmo tempo, essa passagem retrata também o quanto essa identidade feminina encontrava-se instável, em constante construção, fragmentada pelas experiências pelas quais passava.

As pérolas compõem o desfecho da pintura, dando-lhe mais luminosidade, ou seja, mais risco nessa relação, uma vez que essas joias pertenciam à esposa de Vermeer e seriam usadas por Griet sem o seu consentimento. O artista precisava das pérolas para dar mais luminosidade à sua obra:

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

Em um certo momento do enredo, logo depois que é provocada por Vermeer a aceitar o uso dos brincos de pérola na orelha, enquanto Griet se prepara para dar continuidade à pintura, o artista a surpreende: “Ele ficou na soleira, olhando. Abaixei as mãos. Meu cabelo caiu em ondas sobre os ombros, castanho como os campos no outono. Ninguém jamais vira, somente eu. – O seu cabelo - disse ele” (CHEVALIER, 2004, p. 202). Essa passagem evidencia, mais uma vez, a importância dada ao cabelo como símbolo de castidade. É como se a partir do momento em que Vermeer visse os cabelos da jovem, ela não se considerasse mais digna de pureza: “Depois que ele viu meus cabelos, depois que me revelei, achei que não tinha mais nada

de precioso para esconder e guardar comigo. Poderia ser mais livre, senão com ele, então com outra pessoa. Não interessava mais o que eu fizesse ou não” (CHEVALIER, 2004, p. 202).

Na mesma tarde, Griet procura Pieter e se entrega:

Naquela tarde, escapei da casa e encontrei Pieter, o filho, numa das tavernas onde os açougueiros bebiam, perto do Mercado de Carne. [...] Surpreso, ele colocou sua caneca de cerveja na mesa e me acompanhou até a rua, onde segurei na mão dele e fui para o beco. Lá, levantei minha saia e deixei ele fazer o que quis. Segurei atrás do pescoço dele, deixei que encontrasse um jeito em mim e começasse a empurrar ritmadamente. Senti dor, mas, quando me lembrei de meus cabelos soltos nos ombros, no ateliê, senti também algo parecido com prazer (CHEVALIER, 2004, p. 202-203).

Nessa passagem, nos parece ficar evidenciado que Griet concretiza seu desejo por Vermeer, por meio do ato sexual com Pieter. A utilização dos brincos de pérola nas orelhas de Griet, nunca antes “perfuradas”, nos mostra aqui também, uma metáfora do desvirginamento de Griet:

– Quero que o senhor o coloque. – Não pensei que pudesse ser tão ousada. [...] Aproximou-se da minha cadeira. Meu maxilar endureceu, mas consegui manter a cabeça firme. Ele tocou gentilmente o lóbulo da minha orelha. Expirei como se estivesse prendendo a respiração dentro d’água. Ele apertou o lóbulo machucado com o polegar e o indicador, depois puxou. Com a outra mão, enfiou o brinco no furo e empurrou. Senti uma dor parecida com fogo e meus olhos ficaram marejados. Ele não tirou a mão, seus dedos tocaram no meu pescoço e no maxilar. Ele percorreu o lado do meu rosto até os olhos e tirou com o polegar as lágrimas que escorriam dos meus olhos. Passou o polegar no meu lábio inferior. Lambi as lágrimas e senti gosto de sal. Fechei os olhos e ele tirou a mão. Quando abri de novo, ele estava no cavalete, com a paleta na mão (CHEVALIER, 2004, p. 214-215).

A obra pronta demarca o fim da relação entre Griet e Vermeer. Era como se a partir dali o artista houvesse perdido todo seu interesse na pintura já concluída; e o homem, perdido todo seu interesse na mulher, visto que a afinidade artística era o meio pelo qual os laços daquela convivência se fortaleciam e se desenrolavam. E a moça não chegou a ver o quadro pronto:

Quando saí, ele já tinha ido embora. Deixou a porta do ateliê aberta para mim. Por um instante, pensei em olhar o quadro para ver o que ele havia pintado, para vê-lo terminado, com o brinco. Resolvi esperar até a noite, quando poderia olhar sem me preocupar com a chegada de alguém. Passei pelo ateliê e fechei a porta. Sempre me arrependi disso. Não vi o quadro pronto (CHEVALIER, 2004, p. 216).

O tom de despedida com que Griet relata seus últimos dias na casa retrata que ela tinha consciência de que nada mais importava naquela relação. Parecendo disposta a seguir outro caminho, ela sabia que sua intimidade com Vermeer já havia se concretizado simbolicamente: “Meu pai devia estar no banco em frente de casa, com o rosto virado para o calor. No dia seguinte podia fazer muito frio, mas por enquanto era primavera” (CHEVALIER, 2004, p. 218).

Griet, agora com dezoito anos, não era mais aquela mesma menina inexperiente de dois anos atrás que chegara na casa do pintor para trabalhar como criada. Ela havia passado

por diversas transformações e misturas de sentimentos, que foram construindo e reconstruindo sua identidade. Naquele período de sua vida, houve seu desabrochar como mulher e suas mudanças frente às experiências com as quais se deparava. Esse aspecto da identidade de Griet dialoga com Hall (2001), o qual pontua que, o sujeito, previamente vivido como uma identidade estável, está se tornando fragmentado, composto de várias identidades, algumas vezes contraditórias e não resolvidas, com o próprio desenrolar do processo de identificação se apresentando mais provisório e problemático.

Conforme discutido previamente, Hall (2009) assegura ainda que, pelo fato de as identidades serem construídas dentro e não fora do discurso, é que nós precisamos compreendê-las como produzidas no interior de formações e práticas discursivas específicas de poder, sendo as mesmas mais o produto da marcação da diferença e exclusão do que a marca de uma unidade idêntica naturalmente constituída. Ou seja, as identidades constituem as posições que o sujeito é obrigado a assumir, representações construídas como efeito do discurso e no discurso. É preciso pontuarmos, mais uma vez, que essa moça apresentou mudanças e oscilações ao longo da sua construção identitária, que refletiam suas experiências vividas nos diferentes ambientes em que se encontrava.

Isso também confirma o argumento de Woodward (2009) de que, uma vez que toda prática social é simbolicamente marcada, as identidades são diversas e cambiantes, tanto nos contextos sociais nos quais elas são vividas quanto nos sistemas simbólicos, por meio dos quais lhes damos sentido. Do mesmo modo, esses aspectos ratificam as tendências das perspectivas teóricas do pós-modernismo, que concebem a existência de um “eu” performativo, colocando em xeque as concepções racionalistas de sujeito. É preciso pontuarmos que essa obra ficcional de Chevalier apresenta características narrativas do século XX.

A decadência da relação velada entre pintor e criada também se dá, a partir do momento em que a verdade sobre o quadro é “desmascarada” pela esposa de Vermeer, a qual encontra nos brincos de pérola um motivo para acusar a criada de roubo. Dessa maneira, a esposa camufla seu ciúme e a possível suspeita da realidade da situação que ocorria entre seu marido e a moça. Nesse momento, o pintor assume seu papel tradicional dentro do patriarcado, não se posicionando claramente sobre os fatos e permitindo que a “culpa” dos acontecimentos recaísse sobre a criada.

Ao invés de permanecer e se comportar como criada, esperando que os outros a condenassem, Griet subverte mais uma vez sua condição, abandonando a casa por espontânea vontade, antes de ser formalmente despedida. A partir dali, ela toma as rédeas de sua vida. Ao

se direcionar à estrela na praça, ela visualiza em sua frente várias pontas, que representam as escolhas que poderia fazer.

Então, essa personagem feminina, agora mulher, demonstra seu agenciamento por meio do que considera mais sensato para sua condição: escolhe se casar com o açougueiro Pieter e assim garante a segurança de que sua vida necessitava.

Desde o início da história, a autora lança mão de estratégias que auxiliam na construção da identidade de Griet. Um aspecto pertinente é a menção da estrela de oito pontas dentro de um círculo na praça da cidade de Delft, a qual carrega um significado forte ao longo da narrativa. Cada ponta da estrela representa uma parte da cidade. É feita então uma analogia da estrela com a vida da jovem. No começo, Griet, submissa, vai em direção à ponta imposta e desconhecida por ela, que levaria à casa do pintor.

Mais tarde, podemos constatar que as pontas da estrela eram as escolhas que ela podia fazer, ao amadurecer e adquirir seu agenciamento, conceito definido por Naila Kabeer (1999) como a habilidade que o indivíduo possui de definir seus objetivos e agir sobre eles, podendo tomar diferentes formas de expressão e concretização, desde a subversão até a resistência.

Anos depois, os brincos de pérolas, trazidos para as mãos de Griet a pedido do pintor falecido, exprimem uma forma que Vermeer pôde ter encontrado de se redimir por ter envolvido a criada em seu mundo particular, ou de dizer que aquela história pertencia a ela. Esse aspecto final da narrativa também demonstra que a moça, que havia chegado àquela casa para trabalhar, aos dezesseis anos, obrigada pela sua condição feminina e social, construiu sua própria história naquele ambiente, de uma forma mais empoderada, fora dos moldes tradicionais destinados às criadas daquela época.

Outra forma de empoderamento dado a Griet foi o fato de, além de ter recebido os brincos de pérola da mão de Catharina, a esposa do pintor, a pedido dele em testamento, ela pôde escolher o que fazer com os brincos de forma livre. Novamente a metáfora das pontas da estrela na praça de Delft possibilita a Griet fazer mais uma escolha em sua vida, de acordo com seus sentimentos. A ex-criada vendeu os brincos por vinte florins, sem que ninguém soubesse, utilizou parte do dinheiro para resgatar a dívida do seu dote com o marido Pieter e ainda escondeu, sem culpa, cinco florins, deixando em aberto o rumo que iria dar a esse dinheiro no futuro, o que seria uma outra escolha dela para sua própria vida.

Ao longo do seu processo de construção identitária, a protagonista Griet apresentou mudanças significativas, ratificando a atual concepção cambiante da identidade, não como o núcleo estável do eu que passa, do início ao fim, sem nenhuma mudança, por todas as variações

da história, mas sim apresentando-se cada vez mais fragmentada e fraturada, construída ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas.

2.2.3. A relação de Griet com as mulheres da casa

A fim de reiterar essa construção mais empoderada da protagonista Griet, proponho-me, por meio de um recorte, realizar uma breve análise da relação dessa personagem com algumas outras mulheres da narrativa de Chevalier. Para tanto, escolhi discorrer sobre quatro figuras femininas de destaque no enredo, que dialogam e demonstram reações específicas em relação a Griet, como consequência da entrada dessa criada, uma nova figura feminina, na casa do pintor Vermeer. São elas: Tanneke, a outra criada; Maria Thins, a sogra do pintor; Cornélia, uma das filhas de Vermeer; e, por fim, Catharina, a esposa dele.

Desde o primeiro contato com Griet, Tanneke sentiu-se ameaçada: “Ela já se sente ameaçada por mim, pensei. Se deixar, vai me tyrarizar” (CHEVALIER, 2004, p. 22). Tanneke era a criada de confiança da casa, a única já havia anos e, de repente, uma menina mais jovem parecia invadir o seu espaço e, acima de tudo, ainda ser contratada para limpar o ateliê do pintor. Zumthor (1989) aponta que, na Holanda seiscentista, a partir do momento em que a criada entrava para uma família, era muito comum ela permanecer nela até os fins de seus dias.

Logo de início, Tanneke já delegou várias tarefas a Griet, sobrecarregando-a e tratando a moça com um tom de autoridade. Ela parecia querer defender o seu espaço, além de demonstrar que a nova criada deveria obedecer a uma hierarquia na casa. Na maior parte dos momentos em que se abria com Griet, era para se gabar e ratificar sua própria importância e valor na casa. Entre outras coisas, a criada experiente orgulhava-se de já ter posado para um quadro do artista:

Estava com ciúme de mim. Eu tinha limpado o ateliê, onde ela não podia entrar e onde ninguém, pelo que parecia, podia entrar, exceto eu e Maria Thins. [...] – o patrão me pintou, sabia? Despejando o leite de um jarro. Todo mundo disse que era o melhor quadro dele (CHEVALIER, 2004, p. 43-44).

Por sua vez, de maneira perspicaz, Griet conseguia afagar o ego de Tanneke e arrancar algumas conversas com ela, que revelavam o modo de vida da família e os acontecimentos naquela residência:

Perguntei a Tanneke há quanto tempo trabalhava para Maria Thins.
– Ah, muitos anos, comecei pouco antes de o patrão e a jovem senhora se casarem e virem morar aqui. Era pouco mais velha que você. Por falar nisso, quantos anos você tem?
– Dezesseis.
– Comecei com catorze – contou Tanneke orgulhosa. – Passei metade da minha vida aqui.

Eu não me orgulharia. O trabalho tinha feito com que parecesse mais do que os vinte e oito anos que tinha (CHEVALIER, 2004, p. 32).

Essa passagem mostra também que Griet tinha consciência de que o papel de criada não era algo promissor que ela gostaria de buscar para sua vida.

Outro ponto crucial que ajudou a abalar a relação de Tanneke e Griet e desencadear mais ciúme foi o fato de ela descobrir que Griet estava auxiliando Vermeer em suas pinturas e ter que permanecer em silêncio, por respeito à situação velada com a qual sua patroa mais velha, Maria Thins, encontrava-se conivente: “Tanneke nunca me perdoou por tratá-la como se fosse inferior a mim” (CHEVALIER, 2004, p. 119). A partir daí, então, a criada mais velha ficou ainda mais áspera e exigente com Griet.

A relação de Tanneke com Griet reitera as assertivas da teórica feminista bell Hooks (1997) de que apesar de formarem o grupo mais vitimizado pela opressão de cunho sexista, as próprias vítimas (no caso, as mulheres) ajudam a perpetuar o sexismo, pois são socialmente treinadas para assumirem “comportamentos que as farão agir em cumplicidade com o *status quo*” (p.108):

Ensinam-nos que nossas relações com outras mulheres diminuem nossas experiências, em vez de enriquecê-las. Também nos ensinam que as mulheres são “inimigas naturais” e que por isso jamais existirá solidariedade entre nós, porque nós não podemos, não devemos e não sabemos criar laços. Nós aprendemos bem essas lições. Devemos então desaprender essas lições [...]. Temos que aprender a viver e trabalhar em solidariedade. Temos que aprender o verdadeiro significado da palavra Sororidade (HOOKS, 1997, p.108).⁵⁰

Apesar de oficialmente Catharina ser a patroa, a família era comandada por Maria Thins, a sogra de Vermeer, uma figura proeminente na história, que administrava os trâmites da casa por detrás de seu cachimbo. Esse fato foi logo percebido por Griet: “Tanneke devia ter sido treinada por Maria Thins e ainda obedecia às ordens dela, independentemente do que Catharina dissesse” (CHEVALIER, 2004, p. 31). A casa pertencia a essa matriarca e todos, inclusive Vermeer, deviam respeito a ela. A sogra administrava e controlava as finanças do artista.

No desenrolar da trama, Maria Thins representa a figura feminina experiente e a que mais compactua, mesmo que sutilmente e devido a interesses secundários, com a situação de Griet dentro da casa. Era também a única mulher que entrava no ateliê, além da criada. Essa senhora estava um pouco à frente daquele tempo: separada do marido por motivos de violência

⁵⁰ No original: “We are taught that our relationships with one another diminish rather than enrich our experience. We are taught that women are “natural” enemies, that solidarity will never exist between us because we cannot, should not, do not bond with one another. We have learned these lessons well. [...]. We must unlearn them [...]. We must learn to live and work in solidarity. We must learn the true meaning and value of Sisterhood.”

doméstica, assumiu sua herança e as rédeas da família. A casa em que moravam pertencia a ela. Desde seu primeiro contato com a jovem, a sagacidade de Maria Thins foi revelada: “Embora parecesse me olhar distraída, estava atenta. Quando apertou os olhos, percebi que sabia tudo que eu pensava” (CHEVALIER, 2004, p. 24).

Maria Thins identificou de imediato a sensibilidade artística de Griet e mesmo sabendo da aproximação dela com o pintor, como auxiliar e modelo, a sogra de Vermeer foi cúmplice desses segredos e também se comportou de forma velada em relação à situação. Na verdade, o maior interesse dessa mulher, que se encontrava no papel do patriarca da casa, administrando e negociando as pinturas do artista, algo atípico naquela época, era que ele produzisse mais quadros para vender e tirasse a família da situação financeira difícil em que viviam. Podemos afirmar que Maria Thins sabia da compreensão artística de Griet e reconheceu em sua pessoa um auxílio para acelerar a feitura das obras:

Houve um longo silêncio. E Maria Thins disse:

– Há quanto tempo você está ajudando, menina?

– Algumas semanas, madame.

– Notei que nas últimas semanas ele tem pintado mais rápido. Levantei os olhos. O rosto dela estava calculando.

– Você ajuda a pintar mais rápido, menina. E vai continuar aqui. Não diga uma só palavra para minha filha, nem para Tanneke - recomendou ela, baixinho (CHEVALIER, 2004, p. 115).

Percebendo o interesse e assédio de van Ruijven em relação a Griet, a matriarca, apesar de ter consciência da importância financeira do patrono, poupava a jovem dos encontros com ele dentro da casa. A criada sentia-se menos desconfortável em expor seus sentimentos a Maria Thins, pois parecia confiar intuitivamente que a idosa a protegeria das garras do mecenas libidinoso.

Podemos depreender que a sogra de Vermeer simboliza um ponto de equilíbrio na narrativa: ou seja, os olhos que enxergavam tudo ao seu redor. Assim, a fim de garantir a produção dos quadros de Vermeer, ela mantinha Griet na casa, mesmo sem a filha Catharina ter conhecimento explícito das circunstâncias. Ao mesmo tempo, não podia deixar de satisfazer as vontades de van Ruijven, porém tentava preservar a criada de mais um escândalo, que seria a pintura de um quadro de uma rapariga para cumprir o desejo do patrono.

Assim, devido às circunstâncias, Maria Thins comporta-se de forma mais harmoniosa e com uma certa conivência em relação à personalidade de Griet.

Das quatro filhas de Catharina e Vermeer, a segunda delas, Cornélia, foi a que, já logo de início, cultivou intuitivamente uma antipatia declarada por Griet, de forma semelhante a Catharina. Na visão de Griet, ela era a filha que mais se assemelhava à mãe. Cornélia parece

ter declarado fogo cruzado, mesmo que sorrateiramente, contra aquela figura feminina nova que invadia o espaço dela, de suas irmãs e de sua mãe, de forma repentina. São diversas as passagens nas quais podemos ilustrar o comportamento hostil dessa garota em relação a Griet:

– Cornélia, ajude-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. [...] Tive a nítida impressão de que com Cornélia seria igual à mãe, embora não pudesse estapeá-la, pensei (CHEVALIER, 2004, p. 28).

A jovem criada sentia-se ameaçada por essa criança e não conseguia gostar dela como das outras da casa: “Num momento ela (Cornélia) podia fazer graça e brincar, para logo depois ser como um gato que morde a mão que o segura” (CHEVALIER, 2004, p. 57).

O relacionamento de Griet com as outras meninas era saudável e natural, sem maiores intercorrências, apesar de não observarmos na narrativa uma relação explícita e marcante, de grande afinidade, entre nenhuma das mulheres da casa e Griet, o que a fazia se sentir ainda mais confortável em seu mundo à parte, representado pelo ateliê: “Escapava de todas quando limpava o ateliê” (CHEVALIER, 2004, p. 57). A criada relata apenas que a filha mais velha do pintor, Maertge, por assemelhar a idade com a sua, interagia com ela e também acabava sendo uma das vozes que relatava a Griet sobre alguns acontecimentos que se passavam na casa.

Podemos sustentar que Cornélia constitui uma figura que desestabiliza a vida de Griet; a criança, ao mesmo tempo em que fingia inocência, lançava mão de várias artimanhas, a fim de tirar o sossego e prejudicar a empregada dentro da casa. A garota não poupava a criada de passar por humilhações e tristezas:

Vi logo que meus poucos pertences tinham sido revirados: as golas estavam desdobradas, uma das minhas camisas, embolada e enfiada num canto, o pente de tartaruga sem o lenço que o embrulhava. [...] Fui ver e o azulejo estava partido ao meio. Tinha sido quebrado para separar o menino e a menina: o menino olhava para trás, para nada, e a menina estava só, com o rosto escondido pela touca. Chorei. Cornélia não podia imaginar como aquilo me magoara (CHEVALIER, 2004, p. 103).

Essa criança sabia até mesmo que Griet ajudava o pai na preparação dos quadros, chegando ao ponto de manchar o avental de Griet de tinta para que Tanneke descobrisse que a criada estava auxiliando o pintor no ateliê. Assim, Cornélia parece realizar o que Catharina não podia fazer, por não estar ciente da situação com um todo, numa tentativa de vingar a mãe de forma concreta.

Outro episódio relevante que merece ser apontado aqui foi o plano malsucedido de Cornélia, visando acusar a criada do roubo de um pente de tartaruga de Catharina: a menina colocou o acessório nos pertences de Griet para que ela fosse acusada de furto. Porém, a criada foi mais inteligente e, percebendo o que havia ocorrido, recorreu à ajuda de Vermeer, no que

foi prontamente atendida, e Cornélia desmascarada. Apesar da discricção do pintor frente à família, ele acabou indo a favor de Griet, o que desencadeou ainda mais o ciúme das outras mulheres:

- Bom, menina, agora você soltou o gato no galinheiro.
- Não fiz nada – reclamei.
- Não, mas consegui alguns inimigos. Por quê? Nunca tivemos tanto problema com outra pessoa. – Ela riu, mas por trás do riso estava séria. – Ele defendeu você, lá do jeito dele e isso é mais forte que qualquer coisa que Catharina, Cornélia, Tanneke ou até eu possamos dizer contra você (CHEVALIER, 2004, p. 153).

Após esse episódio, Griet relata que as outras mulheres passaram a tratá-la com mais respeito e um certo medo, pelo fato de ela ter obtido, de alguma forma, o aval do pintor. A única que não havia mudado com ela era justamente Cornélia: “Era a filha preferida, talvez por ser a mais parecida em espírito, e Catharina não ia fazer muito para mudá-la” (CHEVALIER, 2004, p. 156).

Dessa forma, até o fim dos dias de Griet na casa, Cornélia representou uma força extremamente antagônica e hostil à criada, parecendo estar obstinada a retirar a jovem empregada da casa e resistindo de forma crescentemente ostensiva à estadia dela nessa residência. Inclusive, no ponto crucial da história, foi essa garota a responsável por desmascarar a criada, conduzindo Catharina até o ateliê e revelando à mãe o quadro no qual Griet posava para o pintor.

O comportamento da personagem Cornélia aponta novamente para a relevante questão sinalizada por hooks (1997) de que desde cedo as mulheres são ensinadas a serem “inimigas naturais” e não construírem nenhum laço de solidariedade entre elas.

Portanto, podemos considerar Cornélia como a maior rival declarada de Griet na narrativa. Parece-nos que essa menina personificou a raiva e o ciúme duplos da mãe e da filha, ameaçadas de perder a figura do esposo e do pai de família, respectivamente, por uma mera criada, que começou a ganhar espaço e a conquistar um lugar privilegiado que “não lhe pertencia” naquela família. Por sua vez, Catharina Bolnes, a esposa do pintor, aparece oficialmente como a grande rival de Griet na narrativa. Essa mulher encaixa-se nos padrões da típica dona de casa holandesa do século XVII, no sentido de viver voltada para o marido e a família, gerando seus filhos. Ela encontrava-se na posição da mulher do lar, dava as ordens formalmente, apesar de sua mãe, como já relatado, ser a responsável pela palavra final da casa.

Catharina cumpria o papel da burguesa neolandesa sedentária, sobre a qual Zumthor (1989) discorre, aquela que passava o dia em casa e quase não saía, a não ser para compras rápidas e ir à igreja. Delegava os afazeres a Tanneke que, por sua vez, ouvia mais a outra patroa, Maria Thins.

Desde o primeiro contato entre Catharina e Griet, não houve uma empatia de ambos os lados e a nova patroa apresentou uma certa repulsa diante da figura da criada:

O rosto da mulher (Catharina) era como uma terrina oval, às vezes vivo, outras sem graça. [...] Ela fez que ia me examinar com atenção, mas não conseguiu. Seus olhos percorreram a cozinha.

– Então essa é a moça- concluiu ela, de repente.

– É minha filha Griet – acrescentou minha mãe. Fiz um gesto respeitoso para o casal, concordando.

– Bom, não é muito grande, será que vai ter força? – Quando a mulher virou-se para falar com o homem, a ponta do manto que vestia bateu no cabo da faca que eu estava usando, fazendo-a cair e girar no chão (CHEVALIER, 2004, p. 10).

Catharina tratava a criada com aspereza e evitava conversa. A fim de demonstrar sua superioridade e poder, no início da narrativa, a esposa ficava com as chaves do ateliê para abri-lo para que Griet pudesse limpá-lo. Ela indicava o que a empregada deveria ou não fazer nesse espaço, porém, um detalhe importante é que a ela própria não era permitida a entrada naquele território do pintor, não possuindo afinidade alguma com esse ambiente da casa. hooks (1997) assevera que o sexismo faz a mulher objeto do homem com o agravante de que ela, elemento subordinado, torna-se dominadora, reproduzindo implacavelmente a dominação patriarcal sofrida sobre as outras mulheres.

Enquanto Griet compreendia sobre a incidência da luz e a disposição dos objetos, Catharina não acompanhava a pintura dos quadros e o que ocorria dentro daquele ambiente:

Catharina abriu a porta do ateliê na manhã seguinte e perguntei se devia limpar as janelas.

– Por que não? – respondeu áspera. – Não precisa perguntar coisas bobas.

– Por causa da luz, madame – expliquei. – Se eu limpar a janela, pode mudar o quadro, não?

Ela não entendia. Não entrava ou não podia entrar na sala para ver o quadro. Parece que nunca havia entrado. Quando Tanneke estivesse de bom humor, eu perguntaria por quê (CHEVALIER, 2004, p. 47).

Esse detalhe de a esposa não entrar no ateliê já era um bom começo para criar uma certa rivalidade entre ela e Griet. Ao longo da história, o ateliê e o que ocorria dentro dele foram negligenciados por Catharina. Podemos inferir que a esposa canalizava suas energias para a gravidez e para as suas crianças, isolando a presença da criada na casa. Ela não enxergava Griet com bons olhos, porém a impressão que nos passa é a de que ela não podia discordar com a presença da criada e se poupava de muito contato com essa nova mulher em sua casa, tendo que aceitar o controle de sua mãe sobre Griet. Na verdade, a senhora Bolnes não possuía muita voz ativa. Novamente, reiterando, era Maria Thins a grande matriarca.

Audre Lorde (1997) também propõe ideias que vão ao encontro dos arrazoados de bell hooks (1997) e que servem para analisar os movimentos das personagens aqui discutidas. No caso da relação de Catharina e Maria Thins (que exerce o papel de matriarca), Lorde (1997)

discorre que há uma supervalorização das qualidades do opressor, com a desvalorização das qualidades do oprimido, destacando também que o oprimido acaba vendo no seu opressor o seu “mestre”, passando a reconhecer sua autoridade e ascendência, muitas vezes como forma de garantir sua paz e sobrevivência. A voz ativa de Maria Thins, na figura da matriarca/patriarca, é que concorria ali para a progressão dos negócios da família e então, restava a Catharina acatar o que a mãe lhe propusesse.

Catharina parecia viver para gerar as crianças e de alguma forma então desempenhar o seu papel principal e agradar ao marido. O excesso de filhos incomodava Griet, que se questionava, tentando justificar o nascimento de mais um filho do casal: “Catharina era quem queria muitos filhos, pensei então. Ele preferia ficar sozinho no ateliê” (CHEVALIER, 2004, p. 82). Já Tanneke encontrava outra justificativa para a quantidade de filhos: pensava que, dessa forma, com um número cada vez maior de crianças, o que Catharina pretendia na verdade era que Vermeer pintasse mais depressa e, conseqüentemente, produzisse mais quadros para vender.

Ao perceber o desejo de van Ruijven de Griet estar em um dos quadros encomendados por ele, Catharina demonstrou-se abertamente a favor do mecenas e contra Griet: “- Que ótima ideia! Como o quadro seu com a criada de vestido vermelho. Lembra-se dela?” (CHEVALIER, 2004, p. 160). Essa passagem ratifica que ela preferia ver Griet pelas costas, não se importando com a reputação da moça. Contudo, apesar das indiretas de van Ruijven, tentando alertar a esposa do artista sobre o quadro que ele estava pintando de Griet sozinha, Catharina não investigou nem procurou ir mais a fundo sobre o que acontecia no estúdio do pintor. Como já discorrido anteriormente, essa personagem nos passa a impressão de que ou não suspeitava de forma nenhuma sobre a relação entre pintor e modelo, ou negligenciava a situação inconscientemente. Griet, por seu lado, a partir do momento que começou a ser pintada, começou a sentir medo de Catharina descobrir esse fato e passou a evitá-la cada vez mais.

Após receber o apoio de Vermeer e desmascarar o plano de Cornélia de incriminá-la de furto, Griet também ganhou mais respeito na casa, como foi relatado. Catharina, por sua vez, também passou, então, a evitar ainda mais a criada:

A maior surpresa foi o jeito de Catharina me tratar. Eu esperava que ela ficasse ainda mais difícil do que antes: que me desse mais trabalho, ralhasse comigo sempre, fizesse me sentir o pior possível. Em vez disso, ela pareceu ter medo de mim. Tirou a chave do ateliê da sua preciosa penca na cintura, devolveu-a a Maria Thins e nunca mais trancou a porta (CHEVALIER, 2004, p. 155).

O grande momento de enfrentamento de Catharina a Griet, no qual vem à tona toda sua ira, é quando ela entra no ateliê, guiada por Cornélia, e descobre o quadro em que a moça

havia posado para Vermeer como modelo. A esposa, numa tentativa de camuflar a possível situação que havia ocorrido entre Griet e seu marido, recorre aos brincos de pérola, acusando a criada de roubo. Porém, ao perceber que era impossível acusar a jovem e que o grande problema, de fato, era a ligação entre Griet e seu marido, deixou transparecer seu verdadeiro ciúme e fez o papel da mulher traída:

- Por que você nunca me pintou?” [...]
 - Você e as crianças não pertencem a este mundo - justificou ele. – Nem devem.
 - E ela pertence? – guinchou Catharina, indicando-me com a cabeça.
- Ele não respondeu. Gostaria que Maria Thins, Cornélia e eu estivéssemos na cozinha, na sala da Crucificação, no mercado. (CHEVALIER, 2004, p. 220).

Foi pelas mãos de Catharina, que tentou destruir seu quadro com uma espátula, que Griet acabou resolvendo seu destino também. Ao lançar a espátula no chão, a lâmina do objeto foi em direção a Griet que, no papel de criada, pelas regras de boa conduta, deveria pegá-la. Mas a empregada subverteu e virou as costas, deixando aquela casa aos dezoito anos e tomando as rédeas de sua vida. Dez anos mais tarde, após feita sua escolha, Griet já casada e com um filho, teve um ressurgimento breve dessas mulheres em sua vida, ao receber o pedido da esposa de Vermeer, por meio de Tanneke, para ir à residência do pintor. A antiga criada deparou-se novamente com seu passado, no entanto, como sabemos, com outros olhos, como ela mesma descreve na narrativa: “Só que meus olhos já não eram mais tão grandes, nem tão inocentes” (CHEVALIER, 2004, p. 231). Sua identidade já havia sofrido transformações por conta dos acontecimentos vivenciados por ela por todos aqueles anos. Era agora, conforme já descrito, uma outra Griet.

Catharina, por sua vez, não teve alternativa, a não ser realizar o desejo do marido no testamento, que era deixar as pérolas para Griet. A mulher de Vermeer, mais uma vez, não conseguiu disfarçar o sentimento de raiva e de ciúme. Ao entregar os brincos a Griet, não conseguiu engolir seu orgulho e disfarçar sua tristeza:

- Nunca mais os usei depois daquele dia. Não poderia, disse ela, com amargura.
- Não posso ficar com seus brincos, madame.
- Por que não? Já ficou uma vez. Além do mais, não compete a você resolver. Ele resolveu por você e por mim. Os brincos são seus, pode pegar. [...]
- Pode ir – disse Catharina, com a voz abafada por lágrimas reprimidas. – Fiz o que ele pediu. Não faço mais nada. – Levantou-se, amassou o papel e jogou-o no fogo da lareira. De costas para mim, viu o papel se transformar numa labareda (CHEVALIER, 2004, p. 237-238).

Podemos considerar que, a essa senhora viúva, Catharina, a qual restaram a criação dos filhos e a sombra de uma história mal-resolvida, foi destinado o papel da esposa resignada dentro do patriarcado. Mesmo intimamente não aceitando a situação ocorrida entre a criada e

seu marido, ela teve que, além de ceder um de seus pertences para uma mulher em condições inferiores a ela, acatar as circunstâncias pelas quais seu marido foi parcialmente responsável.

Considerações Finais

Tracy Chevalier estabelece em *Moça com brinco de pérola* uma narrativa contemporânea extremamente atual, a qual, através do entrelaçamento entre literatura, pintura e história, traz à lembrança o passado, e promove um diálogo intertextual sensível com a realidade artística holandesa seiscentista, marcado pela descrição efrástica das obras de Vermeer e pelo cotidiano daquela época, pela voz da narradora protagonista Griet.

Esse pintor deixou suas obras visuais como seu grande legado na história e, no século XXI, Chevalier revisita esse universo pictórico, transferindo sua representação para o discurso literário. Essa transposição da pintura para o romance, que enseja um rico diálogo intertextual, permeado também pela história, possibilita a ligação do presente com o passado, algo bastante pertinente na contemporaneidade.

Dessa forma, o jogo intertextual presente na narrativa de Chevalier é interessante no sentido de que, esse retorno à vida do pintor Vermeer e à sociedade holandesa do século XVII nos reporta a discursos anteriores, reduzindo a distância entre o passado e o presente, o que é muito peculiar na intertextualidade pós-moderna, ao mesmo tempo em que há a possibilidade de questionamento do sentido único e centralizado do texto, como assinalado por Hutcheon (1991).

A maior parte das produções de Vermeer privilegia tanto a figura feminina, de forma que a escritora, sabiamente, utilizou-se de uma personagem feminina para ser a voz dos trabalhos de Vermeer, subjetificando-a na narrativa. Chevalier mistura fatos históricos e ficcionais, no que poderíamos considerar, segundo Vieira (2007), um diferente tipo de *Künstlerroman*, uma vez que a vida e as obras do artista são relatadas aqui pelo olhar dessa jovem ficcional, que é a personagem principal da história, e não pelo próprio pintor.

Uma vez concebida sob a ótica da ficção contemporânea, essa obra nos permite reavaliar a história não de um modo ingênuo, mas sim de forma crítica. Além de possibilitar o surgimento de outro texto em um novo contexto, a autora reitera esse jogo constante de interpretar e reinterpretar um fato histórico ocorrido, levando-nos a questionar o “real” como uma construção de linguagem, algo, diga-se de passagem, também característico da atualidade.

Ao jogar luz sobre essa jovem modelo de um dos quadros mais famosos de Vermeer, sobre a qual não há nenhum registro histórico ou documento oficial, podemos afirmar que Chevalier supre as lacunas silenciosas deixadas no âmbito da historiografia. Isso nos remete ao que Pesavento expõe:

a verdade da ficção literária não está, pois, em revelar a existência real de personagens e fatos narrados, mas em possibilitar a leitura das questões em jogo numa

temporalidade dada. [...]. O texto literário revela e insinua as verdades da representação ou do simbólico através de fatos criados pela ficção (PESAVENTO, 2010, p. 2).

Quanto ao seu caráter interdisciplinar, a relevância da obra em questão também se dá na sua aproximação das correntes de pensamento contemporâneo, como os Estudos Culturais, que passaram a deixar de lado a compartimentação do saber, levando em conta a relação de diálogo concomitante entre esferas artísticas e áreas do saber e de várias atividades humanas diferentes. Nesse contexto em crescente ampliação de conceitos e definições, como por exemplo, o de intermedialidade, discorrido brevemente nesta dissertação, *Moça com brinco de pérola* também se insere de forma significativa, podendo ser também analisado sob a perspectiva dos atuais estudos intermídia.

No entanto, o que desejo retomar aqui nestes comentários finais é o foco principal referente à minha pergunta inicial, a partir da qual se estruturou a presente pesquisa: a possibilidade de empoderamento e agência da protagonista Griet, nessa narrativa do século XVII. Ao meu ver, a construção identitária dessa jovem é o que constitui o cerne do enredo. É sob os olhos dela que tudo acontece e suas mudanças, ao longo da história, denotam o enfoque dado pela escritora a essa personalidade feminina.

Como já previamente abordado, a construção identitária dessa personagem é complexa, diferindo do comportamento usual que deveria ser demonstrado por uma criada na Holanda do século XVII. Griet apresentou, desde o começo, uma voz interior ativa, à qual seus pensamentos obedeciam. Não obstante sua condição social e feminina naquela sociedade patriarcal seicentista, ela não reprime seus sentimentos e não tem medo de seguir suas intuições e desejos frente às experiências que iam surgindo em sua vida. A jovem se entregou ao que acreditava: o sentimento proibido pelo patrão casado, que, mesmo podendo ser uma ilusão de sua mente, foi sustentado de alguma forma pelo pintor. A sensibilidade artística que essa moça apresenta e que é destacada no enredo constitui um fator preponderante para o seu empoderamento.

Devemos retomar aqui Kabeer (1999), que define empoderamento como um processo que envolve mudança, por meio do qual os indivíduos aos quais foi negada a possibilidade de fazer escolhas são os mesmos que passam a adquirir essa oportunidade.

O desenvolvimento dos dons intelectuais das mulheres, apesar de não muito comum, era plausível na época. Porém, o que nos chama a atenção na narrativa é o fato de uma criada ser elevada à assistente e participar ativamente do processo de pintura do artista. Devemos

ênfatisar que estamos nos referindo ao empoderamento de uma personagem, que apesar de construída no século XXI, pertence à Holanda seiscentista.

Um outro fator que demonstra o empoderamento de Griet é ela ter sido escolhida pelo próprio patrão para posar como modelo em um de seus quadros. Ao invés de seguir as convenções e se afastar devido às circunstâncias, Griet aceitou corajosamente e escolheu seguir esse caminho, mesmo proibido para ela, segundo as regras da sociedade patriarcal da Holanda do século XVII. Com o tempo, essa identidade em constante re-construção vai perdendo sua inocência e aprendendo a filtrar o que deveria ou não ser dito ou omitido tanto para aqueles com os quais trabalhava como para a sua própria família, de acordo com suas convicções.

Além disso, a criada não demonstra medo das outras mulheres da narrativa e se arrisca quanto às possíveis repercussões negativas das suas ações dentro da casa, o que pode ser ilustrado com as passagens em que ela enfrenta as investidas maldosas da traçoadeira Cornélia, ou quando chega a persuadir Tanneke a não revelar a Catharina que ela estava auxiliando Vermeer. A jovem conquistou o respeito da experiente Maria Thins, que aprecia e tira vantagem da sua “esperteza”. Griet utilizou-se disso para deixar claro à matriarca que não gostaria de ser pintada em um quadro com van Ruijven. Quanto a este último, a criada também não aceita seus assédios, mesmo sabendo que ele pertence a uma classe superior e que poderia ser despedida, pelo fato de ele ser o poderoso patrono de Vermeer.

Esses são alguns dos aspectos que também evidenciam a agência de Griet na narrativa, estabelecida por Kabeer (1999) como a habilidade que o indivíduo possui de definir seus objetivos e agir sobre eles, podendo tomar a forma de manipulação, decepção, subversão e resistência, assim como processos menos tangíveis de reflexão e análise.

Em nome desse sentimento pelo artista, essa moça superou alguns rígidos tabus que fizeram parte do seu *background* e que deveriam ser obedecidos, de acordo com as condutas sociais não permitidas a uma criada, como, por exemplo, a exposição dos seus cabelos e a perfuração das suas orelhas, ao posar para Vermeer. Quando consumados, eles representam uma mudança fundamental em sua vida. Dentre essas escolhas, foi ela também quem resolveu se entregar, na hora em que considerou razoável, a Pieter, seu pretendente e, de alguma forma, mesmo sem experiência sexual anterior, consegue auferir alguma sensação do ato sexual que ela identifica como “prazer”, mesmo que seu pensamento esteja voltado para os episódios vivenciados com Vermeer, e não concentrado em Pieter, ou no ato de amor que ele está praticando com ela.

Outro ponto fundamental do enredo que salienta a agência e o empoderamento dessa criada holandesa do século XVII encontra-se na passagem na qual Catharina descobre que ela era a modelo do quadro de Vermeer e antes que esperasse ser oficialmente despedida pela esposa do artista, Griet subverte a situação mais uma vez, deixando seu emprego, por livre espontânea vontade, fugindo da casa, aos dezoito anos, a fim de tomar um novo rumo para sua vida.

O aspecto final da narrativa, nos quais os brincos de pérola são trazidos para as mãos de Griet, a pedido do pintor falecido, também demonstra que a moça, que havia chegado naquela casa para trabalhar, aos dezesseis anos, obrigada pela sua condição feminina e social, construiu sua própria história naquele ambiente, de uma forma mais empoderada, fora dos moldes tradicionais destinados às criadas daquela época, o que culminou, anos mais tarde, no seu reconhecimento pelo testamento do pintor.

Uma passagem que também reflete o empoderamento dado a Griet foi o fato de, além de ter recebido os brincos de pérola da mão de Catharina, a pedido do testamento de Vermeer, ela resolver escolher o que fazer com os brincos de forma livre, sem dar satisfação a ninguém. Apesar de casada e com um filho, o que possivelmente não seria a situação ideal que almejava para sua vida, mas que, devemos destacar, foi uma escolha sua, a ex-criada utilizou parte do dinheiro dos brincos para resgatar a dívida do seu dote com o marido Pieter. Ela ainda escondeu, sem culpa, cinco florins, o que nos sugere que o rumo que ela daria a esse dinheiro consistiria em uma outra escolha dela para sua própria vida.

Podemos afirmar que, durante o processo da sua construção identitária, a protagonista Griet apresentou mudanças significativas, por meio do seu longo percurso na busca de uma identidade própria. Foram várias as transformações sofridas por essa personagem, de criada e assistente do pintor a modelo retratada no quadro de Vermeer. Esse aspecto da narrativa de Chevalier ratifica a atual concepção cambiante da identidade, vista não como o núcleo estável do eu que passa, do início ao fim, sem nenhuma mudança, por todas as variações da história, mas sim apresentando-se cada vez mais fragmentada e fraturada, construída ao longo de discursos, práticas e posições, que podem se cruzar ou ser antagônicas.

É importante pontuarmos que essa história parte do olhar do pintor e que dentro dos moldes tradicionais provavelmente seria escrita sob o seu olhar, ou seja, tendo Vermeer como personagem principal. Segundo o tradicional cânone literário masculino, uma criada mulher, de condição subalterna, não teria papel de destaque na narrativa. Porém, Chevalier inova, ao realizar essa escrita, consoante com o pensamento crítico do século XXI, desestabilizando as

relações estáveis presentes nos textos canônicos, especialmente no que diz respeito à situação da mulher, desmascarando, de forma muito sutil, as situações particulares e universais, baseadas no essencialismo e nos discursos totalizantes em relação à identidade feminina.

Segundo Cristina Susigan (2016), o romance de Chevalier é a mais rica e complexa narrativa do que uma mulher poderia ter sido no seu tempo: “*Moça com brinco de pérola* 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” (p. 5)

Aqui também se faz relevante destacar a escrita das mulheres na contemporaneidade como instrumento que promove a reabilitação das personagens femininas (tão estereotipadas previamente pelo cânone literário masculino), construindo protagonistas mulheres que não são necessariamente “super-heroínas”, porém se mostram muito mais fortes e sagazes, sabendo se safar sem se vitimizar dos perigos dos assédios masculinos e de outras maquinações patriarcais. Podemos afirmar que o uso de recursos contemporâneos de que essas autoras lançam mão, como a metaficção historiográfica e a intertextualidade, no caso da obra em análise, por exemplo, viabilizam sobremaneira essas estratégias novas de representação da identidade feminina.

Dessa forma, além de contar essa história sob uma nova perspectiva, agenciando uma personagem feminina, Chevalier aproxima-se da questão pós-moderna de que as grandes narrativas totalizadoras não têm mais a mesma credibilidade e sentido completo de outrora.

Enfim, transcendendo e misturando as fronteiras entre os discursos da história, da literatura e da pintura, Tracy Chevalier concebe vertentes identitárias plausíveis para a bela e anônima modelo do quadro de Vermeer. A jovem Griet concede-nos a possibilidade de revisitação a essa consagrada obra sob um novo olhar, aquele de “re-visão”, não mais ingênuo e condescendente com um único discurso, mas aberto às múltiplas searas oferecidas pelas artes.

Referências

ALDRIDGE, O. **Comparative Literature: Matter and Method**. Urbana: University of Illinois Press, 1969.

ALLEN, G. **Intertextuality**. New York, Routledge, 2000.

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

ANDERSON, P. **The Origins of Postmodernity**. London; New York: Verso, 1999.

ARMSTRONG, N. **Desire and Domestic fiction: A Political History of the Novel**. Oxford: Oxford University Press, 1987.

BAILEY, A. **Vermeer, a view of Delft**. Henry Holt and Co., 2001.

BAKHTIN, M. M. **The dialogic imagination: four essays by M.M. Bakhtin**. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. University of Texas Press Austin, 1981.

_____. The Problem of Speech Genres. In: EMERSON, Caryl; HOLQUIST, Michael (Eds.). **Speech Genres and Other Late Essays**. Austin: University of Texas Press, 1986, p.94

BARTHES, R. **The pleasure of the Text**. Trans. Richard Miller with a note on the text by Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1975.

_____. Theory of the text. In: YOUNG, R. (Ed.) **Untying the text: A Post-Structuralism Reader**. London: Routledge, 1981, p.39.

BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo**, v.I, II. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BELSEY, C. **Critical Practice**. London: Routledge, 2002.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Trad. Miriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BONNICI, T. **Teoria e Crítica Literária Feminista: conceitos e tendências**. Maringá: EDUEM – Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2007.

BUTLER, J. **Bodies that matter**. New York: Routledge, 1993.

_____. Fundamentos Contingentes: o feminismo e a questão do pós-modernismo. Tradução: Pedro Maia Soares. **Cadernos Pagu**, v.11, 1998, p.11-42.

_____. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity**. New York: Routledge, 1990.

CAMPOS, N.F.A. Uma pintura com palavras: reflexões sobre o romance *Moça com brinco de pérola*, de Tracy Chevalier. In: **Revista Virtual de Letras**, v. 05, nº 02, ago/dez, 2013.

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CEIA, C. Interdisciplinaridade, *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em 10/01/2017.

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

CHEVALIER, T. **Girl with a Pearl Earring**. New York: Penguin Books, 1999.

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

CIBELLI, D. H. Girl with a Pearl Earring': Painting, Reality, Fiction. **The Journal of Popular Culture** 37.4 (2004): 583-592.

CIXOUS, H. The Laugh of the Medusa. In: Marks, E.; COURTIVRON, I (Org.). **New French feminisms**. Brighton: Harvester Press, 1981. p. 245-264.

CLÜVER, C. Inter textus/inter artes/inter media. **Aletria: revista de estudos de literatura**, Belo Horizonte, v. 6, p.11-41, jul-dez 2006.

COUTINHO, E. F. Literatura Comparada e Interdisciplinaridade. In: **Revista de Letras I**. Duque de Caxias/RJ: Instituto de Humanidades da Unigranrio, 2003, p. 13-22.

_____. Literatura Comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. n °8, 2006, p.41-58.

CUDDON, J.A. **Dictionary of Literary terms & Literary Theory**. London: Penguin Books, 1998.

DENTITH, S. **Bakhtinian Thought: An Introductory Reader**. London: Routledge, 1995.

DuPLESSIS, R. B. **Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers**. Bloomington: Indiana UP, 1985.

EAGLETON, M. **Feminist literary theory**. Oxford: Blackwell, 1996.

ELLMANN, M. **Thinking about women**. London, Virago, 1979.

FELSKI, R. **Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change**. Cambridge Mass., Harvard University Press, 1989.

GENETTE, G. **Palimpsests: Literature in the Second Degree**. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.

GILBERT, S.; GUBAR, S. **The madwoman in the attic: the woman writer and the Nineteenth-century literary imagination.** New Haven: Yale University Press, 1979.

GOMBRICH, E. A **História da arte.** Disponível em: <http://www.artvisualensino.com.br/index.php?option=com_docman&task=doc_details&gid=268&Itemid=22>. Acesso em 06 fev. 2017.

GONÇALVES, M.L.S.S. **Os desafios teóricos da história sob o prisma da pintura, literatura e do cinema no contexto da intertextualidade da obra *Moça com brinco de pérola*.** 24/08/2011. 167p. Dissertação. Uniandrade. Curitiba: 2011.

GUEDES, P. V. A Busca de Identidade numa obra em que se misturam arte, história e ficção: os discursos e intertextos de *Moça com brinco de pérola*, de Tracy Chevalier. In: **Saúde, Sexo e Educação.** Rio de Janeiro: IBMR – Instituto Brasileiro de Medicina de Reabilitação, 2004, n. 34/35, p.7-13.

HALL, S. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.** Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2001.

_____. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais.** Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 410 p. ISBN 978-85-7041-356-7

_____. **Minimal Selves.** In **Identity: The Real Me.** ICA Document 6. Londres: Institute for Contemporary Arts, 1987.

_____. **Quem precisa de identidade?.** In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis: Vozes, 2009, p. 103-130.

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

HOOKS, b. **Sisterhood: Political Solidarity between Women.** In: McCLINTOK, Anne *et al.* (Ed.). **Dangerous Liaisons: gender, nation, and postcolonial perspectives.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

HUTCHEON, L. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção.** Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio.** São Paulo: Ática, 1996.

JAPIASSU, H.; Marcondes, D. **Dicionário básico de filosofia.** 3ªed. Rio de Janeiro: Tupykurumin, 2001.

JARDINE, A. A. **Gynesis: Configurations of Woman and Modernity.** London, Cornell University Press, 1985.

KABEER, N. Resources, Agency, Achievements: Reflections on the measurement of women's empowerment. In: **Development and Change**. Oxford: Institute of Social Studies, 1999, p. 435-464.

KANDINSKY, V. **De lo espiritual en la arte**. Trad. Elizabeth Palma. Premiá, México, 1981.

KRISTEVA, J. A Question of Subjectivity: An interview. **Women's Review**, nº12. (Oct., 1986). Included in Philip Rice and Patricia Waugh (eds) **Modern Literary Theory: A Reader** (London, Edward Arnold, 1989).

_____. The Bounded Text. In: ROUDIEZ, L. (Ed.) **Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art**. Trans. T. Gora, A. Jardine. Oxford: Blackwell, 1980, p.36.

LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 58-71.

LIGHT, A. **Forever England: Femininity, Literature and Conservatism between the wars**. London: Routledge, 1991.

LORDE, A. Age, Race, Class and Sex. In: McCLINTOK, Anne *et al.* (Ed.). **Dangerous Liaisons: gender, nation, and postcolonial perspectives**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

McENTYRE, M. Chandler. In **Quiet Light: Poems on Vermeer's women**. William B. Eerdmans Publishing Company, 2000.

MILL, S. **A Sujeição das Mulheres**. Tradução de Débora Ginza. São Paulo, Escala, 2006.

MILLER, N. K. Parables and Politics: Feminist Criticism in 1986, **Paragraph**, v.8, Oct., 1986, p. 40-54.

MILLETT, K. **Política Sexual**. Tradução de Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. New York: Doubleday & Company, 1974.

MITCHELL, J. Femininity, Narrative and Psychoanalysis. **Women: The Longest Revolution**. London, Virago, 1984.

MOERS, E. **Literary Women**. New York: Anchor Press, 1977.

MOI, T. **Sexual/textual politics**. London: Routledge, 1989.

MONTIAS, J. M. **Vermeer and his milieu: a web social history**. Princeton University Press, 1991.

OLIVEIRA, S. R. **Literatura e artes plásticas, o KÜNSTLERROMAN na ficção contemporânea**. Ouro Preto: UFOP, 1993.

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

P.N. Medvedev/M.M. Bakhtin. **The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.

RAJEWSKY, I. O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”. Uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.) **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

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

REMAK, H. H. H. Interdisciplinary aspects of Comparative Literature. In: **Yearbook of Comparative and General Literature**. n.32,1983, p.99-104.

_____. Literatura comparada: definição e função. In: COUTINHO, Eduardo F., CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.175-190.

RESENDE, A. L. Mapeando os Estudos Culturais. In: QUINTANA, Suely da Fonseca, org. **Fronteiras Críticas, Literárias e Culturais**. São João Del Rei: PROMEL/UFSJ, 2005.

ROUSSEAU, J. J. **Emílio ou da educação**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SCHNEIDER, N. **Vermeer 1632-1675: emoções veladas**. Trad. Carlos Sousa de Almeida. Lisboa: Paisagem, 2005.

SCOTT, J. W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 20, nº 2, jul./dez. 1995, p. 71-99.

SHOWALTER, E. **A literature of their own: from Charlotte Brontë to Doris Lessing**. United Kingdom: Virago Press, 2009.

_____. **The new feminist criticism: essays on women, literature and theory**. London: Virago, 1986.

_____. Twenty Years on: "A Literature of Their Own" Revisited. **NOVEL: A Forum on Fiction**, v. 31, nº 3, Thirtieth Anniversary Issue: III (Summer 1998), p. 399-413.

SPIVAK, G. C. Can the subaltern speak?. In: ASHCROFT, B.GRIFFITHS, G; TIFFIN,H. (org). **The post-colonial studies reader**. London: Routledge,1995. p.24-28.

SUSIGAN, C. Romance no Feminino: Tracy Chevalier dialogando com Johannes Vermeer. **Mulheres e Literatura**. v.17, 2º trimestre, 2016.

TODD, J. **Feminist Literary History: A Defence**. Oxford, Polity Press, 1988.

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

_____. **Dimensões da éfrase: a presença da pintura e da arquitetura em romances de artista**. 2016. 215f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

_____. ; DINIZ, T. F.N . Vermeer sob a luz da transtextualidade. **Aletria** (UFMG), v. 23, p. 113-125, 2013.

WAUGH, P. **Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern**. London, Routledge, 1989.

WHITE, H. **Trópicos do discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2ªed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

WOODWARD, K. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 7-72.

WOOLF, V. Professions for women, The Death of the Moth (1942). **Virginia Woolf Women and Writing**. London: The Woman's Press, p.1975-92).

_____. **Um teto todo seu**. Tradução de Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

_____. Women and fiction. In: **The Forum**. March, 1929. p. 179-187.

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana, Orgs. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ª Ed. Maringá: EDUEM – Editora da Universidade Federal de Maringá, 2009.

ZUMTHOR, P. **A Holanda no tempo de Rembrandt**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1989.

Sites consultados:

<http://www.essentialvermeer.com/dutchpainters/dutch_art/golden_age.html#emergence>. Acesso em 16/01/2017.

<http://www.essentialvermeer.com/maps/delft/delft_in_vermeer's_time.html#.WKBdvDsrLIU>. Acesso em 16/01/2017.

<<http://www.essentialvermeer.com/maps/delft/vermeer's-neighborhood-a.html#.WKC56DsrLIU>>. Acesso em 16/01/2017.

<http://www.essentialvermeer.com/catalogue/study_of_a_young_woman.html#.WKHydTsrLIU>. Acesso em 18/01/2017.

<http://www.essentialvermeer.com/timelines/timeline_vermeers_life.html#.WKDB-TsrLIU>. Acesso em 18/01/2017.

<http://www.essentialvermeer.com/vermeer's_life.html#.WKHtaTsrLIU>. Acesso em 18/01/2017.

<<http://www.essentialvermeer.com/documents/vermeerddocuments.html#.V2FcpCgrLIU>>. Acesso em 18/01/2017.

<http://www.essentialvermeer.com/vermeer's_life.html#.V2gy-mgrLIU>. Acesso em 23/01/2017.

<http://www.essentialvermeer.com/catalogue/girl_with_a_pearl_earring.html#.WKbx8TsrLIV>. Acesso em 23/01/2017.

<<http://www.tchevalier.com/gwape/inspiration/index.html>>. Acesso em 23/01/2017.

<<https://literature.britishcouncil.org/writer/tracy-chevalier>>. Acesso em 23/01/2017.

<<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-45323/>>. Acesso em 23/01/2017.

<http://www.essentialvermeer.com/timelines/timeline_vermeers_life.html#.V2FQECgrLIU>. Acesso em 24/01/2017.

<http://www.notable-quotes.com/w/woolf_virginia.html>. Acesso em 27/04/2017.

<<http://www.poetrymountain.com/classics/louisebogan.html>>. Acesso em 27/04/2017.

<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/10102/10102_3.PDF>. Acesso em 27/04/2017.