

A INTERDISCIPLINARIDADE NA TESSITURA DE *MOÇA COM BRINCO DE PÉROLA*, DE TRACY CHEVALIER

Renata Rezende Menezes (Doutoranda em Estudos literários pela UFJF)

RESUMO

A proposta deste trabalho é verificar e apreciar a interdisciplinaridade, uma das estratégias narrativas contemporâneas presente na obra *Moça com brinco de pérola* (1999), da escritora Tracy Chevalier. Inspirada no quadro do famoso pintor Johannes Vermeer da Holanda seiscentista, essa obra retrata de forma promissora não só as mudanças sociais e teóricas relativas à representação literária feminina na pós-modernidade, ao propiciar mais autonomia à personagem feminina em questão, mas também problematiza as questões dialógicas e interdisciplinares entre a História, a pintura e a literatura.

Palavras-chave: Interdisciplinaridade. História. Pintura. Literatura.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to verify and appreciate the interdisciplinarity, one of the contemporary narrative strategies presented in *Girl with a pearl earring* (1999), written by Tracy Chevalier. Inspired by the famous dutch sixteenth century Johannes Vermeer's painting, this story depicts, in a promising way, not only the social and theoretical changes related to the feminine literary representation in the post modern era, providing more autonomy to the feminine character of this narrative, but also problematizes the dialogical and interdisciplinary questions among History, painting and literature.

Keywords: Interdisciplinarity. History. Painting. Literature.

INTRODUÇÃO

A escritora 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 (nossa tradução)^{2,3}.

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

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 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.

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.

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 dessa obra reside na análise das estratégias narrativas contemporâneas, entre as quais se encontra a interdisciplinaridade, foco desta breve análise, presente na tessitura dessa história inspirada pelo quadro de Vermeer, que coloca em evidência uma personagem feminina. Ao me propor verificar o cruzamento da literatura, da pintura e da história, presente nesse livro, objetivo demonstrar que ele 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).

PANORAMA HISTÓRICO DA HOLANDA NO SÉCULO XVII

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, 1985, 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.⁴

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

⁴<http://www.essentialvermeer.com/dutchpainters/dutch_art/golden_age.html#emergence>. Acesso em 16/01/2017.

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 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.⁵ 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.⁶

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

⁵<http://www.essentialvermeer.com/maps/delft/delft_in_vermeer's_time.html#.WKBdvDsrLIU>. Acesso em 16/01/2017.

⁶<<http://www.essentialvermeer.com/maps/delft/vermeer's-neighborhood-a.html#.WKC56DsrLIU>>. Acesso em 16/01/2017.

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.⁷

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.⁸

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 Ruijeven, 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

⁷<http://www.essentialvermeer.com/timelines/timeline_vermeers_life.html#.WKDB-TsrLIU>. Acesso em 18/01/2017.

⁸<http://www.essentialvermeer.com/vermeer's_life.html#.WKHtaTsrLIU>. Acesso em 18/01/2017.

estudiosos, no entanto, pintaram diferentes figuras da vida profissional e pessoal de Vermeer⁹.

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 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 vivos¹⁰.

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

⁹<<http://www.essentialvermeer.com/documents/vermeerddocuments.html#.V2FcpCgrLIU>> Acesso em 18/01/2016.

¹⁰<http://www.essentialvermeer.com/vermeer's_life.html#.V2gy-mgrLIU>. Acesso em 23/01/2017.

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*¹¹, 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. 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. [...]

¹¹ 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.

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).

MOÇA COM BRINCO DE PÉROLA: A PINTURA

O quadro *Moça com brinco de pérola* conhecido, também por outros nomes, tais como: *A Monalisa 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.¹²

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, 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

¹²<http://www.essentialvermeer.com/catalogue/girl_with_a_pearl_earring.html#.WKbx8TsrLIV>. Acesso em 23/01/2017.

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).¹³

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?”

MOÇA COM BRINCO DE PÉROLA: TRACY CHEVALIER E SUA OBRA

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:

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).¹⁴

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

¹³ 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.”

¹⁴ <<http://www.tchevalier.com/gwape/inspiration/index.html>>. Acesso em 23/01/2017.

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).¹⁵ 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.

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. Chevalier apropriou-se da imagem da jovem retratada na obra de arte do pintor Vermeer no século XVII, para trazer essa personagem feminina para o centro de sua narrativa. Na narrativa, a autora “dá voz” à modelo da pintura silenciosa e misteriosa do artista, compondo uma história instigante, inspirada por aquela obra pictórica. A escritora tece a trajetória de Griet, demonstrando, ao longo de sua obra, uma empatia especial com relação à busca da

¹⁵<<https://literature.britishcouncil.org/writer/tracy-chevalier>>. Acesso em 23/01/2017.

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).

INTERDISCIPLINARIDADE E LITERATURA COMPARADA: UMA RELAÇÃO FUNDAMENTAL PARA OS ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS

O conceito teórico de interdisciplinaridade será aqui 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 substituíria 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 Ceia¹⁶ 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.

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. Com a conscientização gradativa da concepção da história como discurso e a consequente relativização do discurso oficial, as barreiras entre história e literatura acabaram se tornando mais estreitas.

¹⁶ <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em 10/01/2017.

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.

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 sócio) 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 sógnico, 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 deste trabalho.

A INTERDISCIPLINARIDADE EM *MOÇA COM BRINCO DE PÉROLA*, DE TRACY CHEVALIER

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, com a própria metaficção historiográfica, que traz a conscientização gradativa da concepção da história como discurso e a consequente relativização do discurso oficial.

No tocante ao conceito de interartes que nos foi trazido, ele 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.

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 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.

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.

Quanto ao seu caráter interdisciplinar, a relevância da obra em questão se dá na sua aproximação das correntes de pensamento contemporâneo, como os Estudos Culturais, que levam em conta a relação do 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 aqui, podemos considerar que *Moça com brinco de pérola* também se insere de forma significativa, podendo ser também analisado sob a perspectiva dos atuais estudos intermídia.

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.

Desse modo, ultrapassando 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.

REFERÊNCIAS

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

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

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

CAMPOS, Nathália de Aguiar Ferreira. 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, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CEIA, Carlos. 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, Tracy. **Moça com brinco de pérola**. Trad. Beatriz Horta Correia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

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

COUTINHO, Eduardo Faria. 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.

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

GONÇALVES, Maria Luiza Striffler de Souza. **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, Peonia Viana. 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.

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

JAPIASSU, Hilton.; Marcondes, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 3°ed. Rio de Janeiro: Tupykurumin, 2001.

MONTIAS, John Michael. **Vermeer and his millieu: a web social history**. Princeton University Press, 1989.

RAJEWSKY, Irina. 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.

REMAK, Henry. 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.

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

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.

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

Sites consultados:

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

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

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

<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/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.