

A PINTURA LENTA: TRATADO DE PINTURA FOTOGRÁFICA

Marco Antonio da Silva Santos*

Resumo

Esta monografia tem o objetivo de aproximar a pintura de Johannes Vermeer da fotografia e do arquivo, tendo como base os conceitos sobre a fotografia de Roland Barthes e do arquivo Jacques Derrida e outros. Mesmo pela diferença quanto ao processo de reprodução, pois não há na pintura o processo químico para revelar a imagem, a pintura de Vermeer está próxima da foto e do arquivo enquanto signo de representação do cotidiano burguês, no século XVII e do valor de preservação da memória histórica e social.

Palavras-chave

Vermeer. Pintura. Fotografia. Arquivo. Memória.

Abstract

This monograph aims to propose to approximate the painter Johannes Vermeer art of photography and the archives, having like fundament the Roland Barthes and the archival of Jacques Derrida concepts, and others. Even with the differences in your reproduction process, because there isn't in the painting the chemical process for reveal the image, the Vermeer painting is near to the photography and the archives, like a sign of representation the bourgeois daily, in the XVII, and the value in the preservation of history memory and social.

Key words

Vermeer. Painting. Photography. Archives. Memory.

Pintura fotográfica

Muitos estudos abordam as diferenças brutais entre a pintura e a fotografia. A própria história da fotografia e como ela foi considerada pelos intelectuais de tais épocas já demonstram o desejo de colocar barreiras entre a fotografia e a pintura. Alguns as diferenciam pela maneira de reprodução, outros pela captação da imagem como um processo particular de cada uma delas, outros insistem nas diferentes estruturas dos resultados que cada uma apresenta, bem como o objetivo final.

* Doutorando pela Universidade Federal Fluminense (UFF)

Todas essas considerações não contam com uma única semelhança entre a fotografia e a pintura: a imagem. A história da humanidade pode ser construída através das formas como a imagem foi manipulada por instituições, como a imagem dimensiona o homem em suas relações com o externo e, principalmente como a imagem deixa um rastro de memória no subconsciente do observador e do coletivo.

Por séculos a Igreja viu a imagem como a melhor maneira de internalizar suas ideologias, o próprio Gótico e o Maneirismo, como extensão do Barroco, fizeram da iconografia a ponte fundamental de persuasão aos olhos dos que se sentissem abalados pela imagem dos santos, catedrais e mosteiros. A antítese entre a pobreza do externo e a suntuosidade do interno na arquitetura das igrejas barrocas como metáfora para a pobreza do corpo e a nobreza da alma, os ícones colocados nas imagens dos santos como forma visual de uma angústia e todo o ritual teatralmente planejado são provas de que a Igreja soube usar os efeitos de luz, cores e sombras para a formação de um imaginário dramático, ao mesmo tempo maravilhoso aos seus mitos.

No século XVI, a imensa quantidade de quadros que traziam o exterior para dentro das casas, das capelas, dos palácios, os livros e enciclopédias com verdadeiras pinturas documentais, de caráter didático ou científico deixam arquivos do saber, da pesquisa e da curiosidade pela atmosfera natural que fugia da urbanidade da Europa. Os desenhos chineses, as gravuras muçulmanas, as cores da América derramaram-se na Europa no período em que foi dado ao homem o desejo de ver o exterior ao que era considerada única realidade possível de existência.

Outro ponto em comum entre a pintura e a fotografia é o agente. Essas duas modalidades de reprodução têm características específicas em relação ao instrumento, enquanto um é mecânico na captura do objeto observado, o outro é químico, entre uma lente e um diafragma. Entretanto, o homem sempre estará na manipulação da imagem, segundo sua experiência e seus fins. Mesmo no que chamamos de fotografia documental ou pintura do hiperrealismo, o objeto observado e o espaço selecionados já garantem a introdução do subjetivo.

Alguns pintores, principalmente os barrocos, introduzem na pintura o mesmo caráter futuramente particular da fotografia – a forma narrativa de reprodução de cenas inusitadas, o jogo de luz e sombra, a rapidez na escolha do ângulo retratado, o desejo de realismo acima de tudo, a metalinguagem, a imagem de uma imagem. Isso porque os fatores políticos, sociais e econômicos do século XVII propiciaram uma revelação aos pintores que tinham somente os retratos, e

as cenas bíblicas como referência para a sua criação e fonte de expressão. E foi na para uma pintura que exibia não o ideal contemplativo, mas uma imagem da rotina e dos momentos mais íntimos da família, do povo, o que foi, futuramente fonte para o surgimento de uma técnica ainda mais apurada de captação do real: a fotografia.

Alguns dos aspectos considerados próprios da fotografia encontram-se nas obras do pintor holandês Johannes Vermeer (Delft, 31 de Outubro de 1632 - Delft, 15 de Dezembro de 1675), não porque ele desejasse de ir além do real que o pincel poderia reproduzir, mas porque o seu objeto de observação estava diretamente voltado para um grupo específico de compradores que queria identificar-se em seus afazeres, em seu lugar na construção da sociedade, em sua maneira de viver e de negar os valores da aristocracia. Cada tela pintada por Vermeer apresenta tudo o que um bom fotógrafo busca para que a sua imagem se comunique com o observador.

Passaremos por alguns dos índices encontrados nas obras de Vermeer e tentaremos encontrar pontos de apoio para uma união entre a captura de imagem pelos dois processos (fotografia e pintura), de forma a atenuar a radical dissonância entre as ambas, tendo como base os conceitos de Barthes expostos em sua obra *A câmara clara*, e o apoio de outros pensadores.

O studium e o punctum

Roland Barthes, em sua obra 'A câmara clara', aponta a origem do seu interesse pela fotografia e, simultaneamente, determina as fases de observação de uma foto. Primeiramente há um desejo do observador de vê-la por inteiro, em uma tentativa de dar conta de todos os elementos que a compõem e como tais elementos relacionam-se para formar um todo que lhe transmita uma mensagem, uma impressão ou uma sensação que variarão segundo o objeto fotografado. A essa amplitude que necessita de um certo afastamento da ocular, dependendo das dimensões da imagem, ele atribui o nome *studium*. Barthes diz apreciar as fotos como quadros históricos, entende-se quadro por pintura.

É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação

está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações. (BARTHES, 1984, p. 45).

Na obra a seguir, *A leiteira* (Fig.1), todos os elementos que a compõem completam uma cena do cotidiano de uma camponesa. Na pequena copa, a luz entra e toma conta de toda a cena, até mesmo no ponto da sombra de um prego na parede que serve como um ícone cultural, pois se trata de uma mulher camponesa. Um prego na parede diz muito mais que o todo desejado pelo pintor.

A tela possui o *studium* cultural que agrada ou não o *spectator* (observador), mas tanto na fotografia, quanto na pintura não se pode selecionar o *spectator*. As cenas da vida das mulheres camponesas em seu ambiente próprio são constantes nas obras do pintor, simplesmente porque a força de trabalho feminina, no século XVII, já havia chegado à casa dos burgueses, principalmente com a vinda de muitos camponeses para trabalhar no comércio e nas casas dos burgueses.

Para Barthes, o *studium* garante não só uma leitura dos mitos do *operator* – o fotógrafo, como também uma relação entre a imagem reproduzida e os mitos da sociedade à qual ele pertence. Ler uma imagem reproduzida por um fotógrafo ou um pintor, principalmente sob as luzes da semiótica, é ler o seu autor, adquirir um conhecimento específico independente dos olhos do observador. Quando há uma predisposição do mesmo, um desejo de leitura, que foge à simples contemplação, o aprendizado é ampliado em valores cognitivos ou técnicos. Por isso, talvez, Barthes veja cinco funções na fotografia: informar, surpreender, dar vontade ao observador; representar o objeto retratado enquanto mimesis e fazer significar uma existência que vai além do signo visual, mas torná-lo um ícone cultural.



Figura 1: A leiteira

Quanto a essas funções, levadas em consideração a época e a função da pintura, o quadro em questão informa ao *spectator* o *modus vivendi* da personagem, suas ferramentas de trabalho, sua alimentação, habitação; representa toda uma classe no sentido que mostra um hábito próprio dela, surpreende ao dar ao *spectator* um novo ambiente e, por isso, faz significar uma nova visão de mundo e um novo conhecimento de um outro, um novo e estranho referencial que dá vontade de conhecer. Na cena, temos a presença de elementos diversos

na composição do trabalho, o leite e o pão do agricultor, o bronze do ferreiro, a cerâmica, a cesta de palha, a luz sobre os tecidos do tear, todos são materiais próprios de uma sociedade onde o mercado está aberto à técnica presente e à presença do artesanato.

Phillippe Dubois¹ (O ato fotográfico e outros ensaios) traça uma historiografia da fotografia e na primeira fase diz ela diferenciar-se da pintura totalmente, tendo como argumento a intervenção ou não do homem. Dubois diz, em seguida, ser contrário ao desejo do fotógrafo de tornar a fotografia uma pintura, em manipular as imagens pós-impressão ou pré-dispositivo. Para ele, os chamados pictoralistas não deixam de fazer senão uma maquiagem no negativo ou nos recursos da câmera. Levando o argumento para a tela de Vermeer, os recursos empregados pelo pintor seriam mais abrangentes porque o material de captura é natural e permite manipular em tonalidades específicas e em texturas diferenciadas sobre uma superfície. Notam-se na tela o brilho do metal, do tecido e do vidro na janela, todos com uma luminosidade peculiar. O pintor capta o momento certo do dia que lhe permite uma imagem proveitosa para os efeitos desejados, da mesma forma que um fotógrafo busca um ângulo mais ou menos iluminado, uma hora do dia para determinadas fotos, bem como os flashes que são variados, segundo o desejo do *operator*. A luz forma a imagem, realça partes que necessitam de mais iluminação, como o rosto da personagem, seus braços, o material despejado. A janela permite o trabalho da mulher e o trabalho do artista, ao mesmo tempo em que justifica a imagem, faz que ela exista, revela ao *spectator* o universo dessa mulher e embeleza um momento simples, ao dar a ele a dramaticidade barroca no jogo de luz e sombra. Como Barthes afirmou, a fotografia lhe diz mais retratos pintados porque ela lhe dá um 'infra-saber' (cito Barthes), da mesma forma que dados da biografia também oferecem um *studium* da vida de alguém. No caso da tela "A leiteira" o infra-saber é o movimento de um ato cultural camponês, uma função, uma ação e seus objetos de trabalho.

Ao elemento que ultrapassa o *studium* na fascinação do *operator* na observação da imagem, Barthes deu o nome de *punctum*. Para ele, o *punctum* é o que leva a surpresa da foto para qualquer elemento, qualquer ponto, marca, cicatriz, corte, furo; ou seja, um elemento que desfaz a contemplação e instaura a curiosidade aferida, até certo ponto impensado. A diferença entre a concepção do *punctum* fotográfico de Barthes e a presença do *punctum* na pintura é que, na primeira, o ele é o acaso da fotografia, principalmente porque ele não é fixo, não

¹ Nessa obra, o autor traça um panorama sobre a questão do realismo na fotografia. Logo, não se pode ler como uma posição do autor. O texto é meramente uma análise retrospectiva com algumas colocações que refutam as visões mais tradicionais da fotografia como "o espelho do real".

premeditado, depende do olhar do *spectator* e do seu grau de envolvimento, sua disposição para ser atraído, seria o que distingue a foto puramente referencial de uma foto de lembranças. Em primeira instância, na pintura, o *punctum* parece não ser o acaso, já que o trabalho de composição atenta-se para todos os riscos, todos os elementos que darão equilíbrio e valor de representatividade do real. Porém, como o *spectator* está para o leitor em literatura na reconstrução de uma realidade sob seu próprio ângulo, o *punctum* pode não ser, para o *spectator*, aquilo que o pintor programou. Na tela 'A leiteira', Vermeer direcionou a luz e todos os elementos para o fio de leite que cai da jarra, percebe-se que a boca da jarra está exatamente para frente, o olhar da leiteira está para o fio, como se ela esperasse encher o desejado e evitar que o leite derrame. Mas, outros elementos estão presentes e que são *punctuns* dentro da cena minuciosamente pensada. O furo na parede marca a ausência de um quadro ou qualquer objeto que já esteve pendurada antes da captação do momento que não pode ser considerado, pela sutileza, uma pose em um atelier. De um lado, há cestas penduradas e do outro a ausência de outro elemento marcado pela presença de um furo, que, pela associação, poderia ser outra cesta, outro objeto de trabalho, ou outra tela. Então, assim como para Barthes coloca o *punctum* como uma picada, como algo que fere a observação em surpresa total, na tela de Vermeer, o fio de leite é um elemento primário, pensado pelo pintor, e o furo na parede ou o prego com sua sombra em perspectiva são o *punctum* secundário e que nem por isso é menos importante. Ele é, tanto na foto, como na tela, um *insight* instantâneo aos olhos do *spectator*.

O *spectator* inesperado

O olhar do *spectator*, como diz Barthes, é um 'olhar pensante', onde a busca de pungência faz da foto um objeto de revelação e/ou de prazer. Essa revelação não tem uma norma, uma regra ou uma fórmula, nem na fotografia e, e em poucos casos, na pintura. Barthes então diz que "basta que a imagem seja suficientemente grande, que eu não tenha que escrutá-la (isso não serviria para nada), que, dada em plena página, eu a receba em pleno rosto." (BARTHES, 1984, p. 51). Assim, o *spectator* não se sente obrigado a compartilhar a leitura da imagem com o mesmo olhar que seu autor ou com outro *spectator*. Muitas vezes o *punctum* pode ser colocado pelo autor, mas o 'olhar pensante' é pungido para outro.

Na tela *A Moça com brinco de pérola* (Fig.2), considerada a *Monalisa* da Holanda, tem em seu nome um '*punctum* artificial', chamo-o assim, por ter sido colocado por

Vermeer após o término do quadro, ao perceber a falta de equilíbrio da imagem em um espaço vazio entre o lenço na cabeça e o pescoço da mulher retratada.



Figura 2: Moça com brinco de pérola

O brinco preenche o espaço com um ponto de luz, desviando o olhar para ele. Mas outro ponto é tão ou mais importante que esse *punctum* artificial: a

sua boca que completa o projeto de *aparecimento inesperado*. A pintura barroca provoca o *spectator* por fugir da composição tradicional, da pose, da arrumação do cenário, da limpeza da cena.

Em quase todas as obras de Velázquez e de Vermeer, o *spectator* não está diante de uma imagem estática, ele participa da cena, ou seja, há propositalmente a presença dele que entra no cenário por uma porta, uma cortina aberta, ou simplesmente está ali. Ele interrompe a cena e rouba a atenção de um personagem que interrompe o que faz e se surpreende. Na tela *Moça com brinco de pérola*, a personagem está de costa e vira o rosto para atender o *spectator* que a chama pelas costas. Nessa tela, o *punctum* desejado é o brinco de pérolas, mas se nota que sua boca está aberta e parece que sua língua está sobre os dentes, expressando alguma palavra em fonema linguodental. Forma-se um diálogo entre ela e o *spectator* que a chama e ela responde: O que você quer? Vermeer sempre coloca alguém que chega de repente, estabelecendo a momentaneidade da cena, um momento inesperado, captado, como uma foto surpresa, sem a velha frase do fotógrafo de praça: olha o passarinho.

Com essa técnica, Vermeer impede que a imagem pintada seja, o que Barthes considera na fotografia como foto 'unária, aquela que não desperta a pungência, não seduz o *spectator*. Através da analogia da vitrine com uma única jóia, Barthes é bastante esclarecedor quanto a esse caráter unário da imagem. Outro fato importante na teoria do *punctum* é o seu caráter expansionista. Na tela de Vermeer percebem-se vários pontos de iluminação: os cantos da boca, os lábios inferiores, os olhos e algumas dobras do tecido, todos fazem referência ao ponto de luz do brinco, compondo um quadro perfeito em perspectiva e no jogo da antítese claro-escuro. O brinco de pérola preenche toda a tela e toda a atenção, ele reverbera outros pontos como um refrator, aí o *punctum* sobressai no lugar do *studium*, que, a princípio seria o ideal do pintor.

Uma tela onde a interrupção está bem explícita é *Menina com sua música interrompida* (fig. 3). Nesta cena, há uma terceira pessoa que interrompe a leitura de uma partitura. Percebe-se a almofada a cadeira ao seu lado, onde se supõe ser o lugar do seu professor que se levanta para ajudá-la na leitura das notas, bem como a folha de leitura está na direção da luz que entra pela janela, trazendo um ponto de atenção para a partitura e não para as personagens, isso justifica a reprovação visível na expressão da menina por ser interrompida em um momento de concentração. Quem haveria entrado sem ser chamado? Para que a entrada foi necessária? O que foi dito após a interrupção?

Essas perguntas lançadas ao *spectator* desejam uma resposta, insere

uma participação forçada, uma entrada na cena, uma desagradável e irônica participação. A pintura tornou-se um objeto de especulação e de interpretação, o que difere totalmente da pintura renascentista, feita somente para a contemplação, apesar de já inaugurar um olhar mais atuante e inteligente. Mas foi no Barroco que a cena tomou conta de todas as expressões artísticas, principalmente porque o Século do Ouro empregou os níveis múltiplos de interlocução, tanto no teatro com técnicas de representação em múltiplas vozes e entradas em movimento, como na pintura em um jogo de imagens que beira aos múltiplos planos e exagero de elementos culturais espalhados em todo a tela. Não é à toa que a ópera tenha tido seu ápice nos meados do século XVII. Pela própria definição, a palavra *opera* significa "obras" em Latim, plural de opus ("obra", na mesma língua), entendendo que esta combina as artes de canto coral e solo, recitativo e balé, em um espetáculo pluralmente encenado.



Figura 3: Menina com sua música interrompida

O pressuposto, o problema da autoria e a posteridade

A fotografia é contingência de um momento que pode não se repetir, 'uma cena rápida, em seu ponto decisivo' (BARTHES, 1984, p. 55) daí seu caráter inicialmente documental e referencial, o que livrou a pintura do fardo da responsabilidade pela representação pictórica. Logo, antes da fotografia, através do uso da câmara obscura para captar melhor perspectiva, os pintores do século XVII, em especial, Vermeer, já adiantaram essa roupagem de fidedignidade da fotografia. O que permite tal relação fotografia-pintura é o referente que sempre está presente na foto e na tela. Há de se perguntar a qual referente deve-se dar preferência? Quais os critérios para privilegiar este ou aquele objeto a ser reproduzido no futuro. A escolha pode ser muito mais política que estética.

Velázquez, enquanto pintor espanhol, onde o cultismo ainda prolongava o poder de uma aristocracia, ocupou-se da retratação de uma monarquia e seu momento máximo de ostentação. Quase todas as tela de Velázquez apresenta um momento da vida da corte espanhola, com todos os elementos do seu cotidiano, era como se fosse a divulgação do cotidiano de uma classe que queria ser mostrada e situada em diferença aos burgueses e camponeses. O retrato da aristocracia é a perpetuação de poder da linhagem. Porém, os pintores da Holanda protestante, não estão interessados nos detalhes do poder monárquico, mas no poder da nova classe que consome seus quadros e que redireciona a nova ordem econômica. Enquanto Velázquez representa o final da aristocracia de Felipe IV, Vermeer ocupa-se com o início da burguesia.

A pintura de Vermeer oferece um arquivo imenso com possibilidades de estudo sociológico. Algumas telas mostram as cartas como conexão entre os pintores e seus *marchands*, e, através delas, a venda dos objetos pessoais para as despesas dos pintores e sua família, que viviam em extrema dificuldade. As cartas fizeram seu papel de arquivo, cuja importância está não somente na qualidade de material para pesquisa sociológica e para a historiografia, como elemento de memória em dimensões psicanalítica. Em Vermeer, as cartas guardavam a condição de segredo e pelo tempo e velocidade de entrega, a extensão psicanalítica do emissor, do receptor e, principalmente o canal, geralmente algum empregado de confiança. Era objeto de definição psíquica do canal como confidente e, como todo arquivo escrito, carrega em si uma visualização do emissor que permite a comunicação através do tempo e do espaço. Devido à dificuldade de envio e resposta, muitas cartas levavam dias para chegar ao destinatário e retornar com a resposta, por isso, o assunto enviado era sempre de grande importância e abarcava todos os âmbitos

da sociedade; por elas fechavam-se negociações, desfaziam-se e confessavam-se amores e outras situações encerradas no interior das casas. Formava-se então um clima de alívio e surpresa pelo que poderia estar em seu conteúdo, por isso a carta cumpria sua função de determinar do mais amplo ao mais íntimo ao devir da sociedade. Atualmente, a carta fez ressurgir uma modalidade de arquivo que se presta aos estudos literários, arqueológico e histórico, formando uma modalidade de saber que traz do passado para o presente os aspectos da época em categoria de memória. As correspondências guardam um infra-saber e aguardam sua escavação enquanto arquivo.

Na obra de Vermeer, a figura feminina domina completamente a vida dos artistas, a mulher está na casa, nas ruas, nos aposentos, está comandando outras mulheres de modo a dar ao pintor a atmosfera propícia para a pintura, já que esta deixou de ser uma atividade de sublimação de uma classe elevada e passou a ser uma profissão, uma atividade de sustento. As mulheres, no século XVII começam a ter um lugar na cultura burguesa, algumas se tornaram serviçais ao deixarem o campo, outras desempenhavam uma função importante ao lado dos *marchands*, ambos controlavam as finanças dos pintores, sendo que a mulher, por maior proximidade, também manipulava as posses da família, como a apresentação das telas e a sua comercialização. Nesse ambiente, a tela era guardada em segredo e apresentada como uma teatralidade que valorizasse o seu preço, da mesma forma como uma foto revelada provoca uma expectativa que chega quase à encenação.

Na tela *Mulher adormecida na mesa* (Fig. 4) há o elemento especificamente fotográfico: a surpresa. Quem posaria cochilando sobre uma mesa? A governanta tem um momento livre dos afazeres, em um cômodo velado da casa e ela descansa, sem notar que está sendo retratada – este é o projeto cênico. A tela lembra uma foto surpresa, um momento único de uma pessoa, particular, íntimo. A porta está aberta e deixa perceber outros cômodos que seriam a parte social da casa, os tapetes marcam a presença do comércio com o Oriente, já bem sucedido pelos mascates e comerciantes da época.



Figura 4: Mulher adormecida na mesa

Nesse caráter da cena posada, a pintura de Vermeer se aproxima da expectativa contingente da fotografia. Para Barthes:

Em primeiro tempo, a Fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta

notável aquilo que fotografa. O “não importa o quê” se torna então um ponto mãos sofisticado do valor.” (Idem, p. 56)

O notável da tela, acompanhando esse raciocínio, é o sono. Leva o *spectator* a pensar nas causas que levaram a personagem a dormir e com o que ela pode estar sonhando. Na mesa há sobras de uma fruta e uma taça, a mão esquerda está pousada sobre a mesa indicando uma ação anterior, talvez deixar a taça e dormir; um pressuposto para o sono após a refeição.

A tela é perturbadora porque não fixa o *studium* nem o *punctum*, mas instaura um pressuposto. Pode aparecer alguém e vê-la dormindo, por isso a porta está aberta e há outra mesa ao fundo, fazendo a relação entre os quatro planos da cena (a mesa com o alimento, a governanta, a parede com a porta e o cômodo ao final). Essa variedade de planos foi amplamente empregada no Barroco do cultismo com o intuito de dar à imagem um exagero de perspectiva e profundidade. Há uma estreita relação com uma reedição da Retórica aristotélica, mas não com finalidade de expressar uma realidade mimética pura e simples, mas com fins estéticos, criativos, expressivos ao máximo. O emprego das figuras, dos *tropos*, da correlação entre os objetos, da harmonia entre opostos, da busca pela correspondência de elementos e das sinestésias fazem da arte barroca a Retórica concretizada pelo gênero *demonstrativo*² e pelos graus *inventio* e *elocutio* do discurso, segundo o conceito de Aristóteles. Na pintura barroca, estes gêneros estão representados pelo excesso de objetos que compõem a cena, pela antítese de luz e sombra, pelas correspondências míticas que o pintor busca colocar. Percebe-se tal correspondência na presença da máscara no quadro, outra relação teatro e pintura da mesma forma como o teatro do Siglo de Oro também buscou efeitos pictóricos para representar os mitos e as mudanças de cenário. A harmonia de signos, muito empregada no Barroco, está presente na tela pela sua desarmonia. Esse paradoxo é aceitável em termos estéticos e históricos. Há, na pintura barroca, uma relação com a cena desejada pelo pintor e essa harmonia se mostra pela desarrumação da mesa e de seus elementos já mexidos, pelo relaxamento da personagem, pela porta aberta que tira a atenção do *spectator* curioso, pela profundidade de perspectiva. A harmonia se dá pela assimetria, pelo excesso, pela desarrumação dos seus componentes. Fica claro que essa harmonia conturbada das cenas propostas por Vermeer é típica de uma época também conturbada, onde

² Aristóteles considerava que a Retórica tinha três tipos de gêneros: o deliberativo para aconselhar ou desaconselhar; o demonstrativo para elogio ou censura e o jurídico seria o gênero empregado para acusar ou defender. Cada gênero destes com os cinco níveis de construção: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memória* e *pronunciatio*.

os novos valores que regem todos os setores da sociedade estão em desacordo com o desejo de uma classe anteriormente poderosa e agora se vê em decadência e uma nova classe antes submissa e agora sedenta de ser a diretriz de todos os veículos que conduzirão a História.

Como já foi citado, a quantidade de pintores foi exagerada, nesse período, surge então uma questão importante para manter os preços e a representatividade social do pintor: a autoria.

A autoria das telas tomou conta das preocupações dos *marchands* e dos próprios pintores; por isso, Vermeer, nessa tela, coloca sua assinatura, à direita, no meio dos elementos da pintura, quase que imperceptível aos olhos sob um *studium*. Com assinatura subliminar, garante sua autenticidade no controle de fraudes, principalmente porque para o burguês que pagava as telas havia uma preocupação com a legitimidade do objetivo adquirido como investimento e signo de ascensão. Muitas vezes o que se pagava não era a obra, mas sim o artista, ainda mais aqueles considerados pintores da corte.

A pintura deixa de ser um objeto decorativo para ser, pela tipologia do grafismo, um arquivo. Para Jaques Derrida, em sua obra *Mal de arquivo*, o arquivo tem uma força de unificar, identificar e classificar. Essa força arcôntica opera sob a consignação, a qual entendemos como a reunião e a definição de um domicílio. No caso da autoria, a assinatura de Vermeer em outro lugar tradicionalmente determinado (canto direito inferior e verso) dá à obra o poder de consignação sobre outros elementos comuns. Essa técnica vai ao encontro do que Derrida chama de técnica do segredo, onde aí entram questões de ordem jurídica. Como todo e qualquer arquivo, a tela torna-se um penhor. Para Derrida:

O arquivo sempre foi um *penhor* e, como todo penhor, um penhor do futuro. Mais trivialmente: não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquivada mesma maneira. O sentido arquivável se deixa também, e de antemão, codeterminar pela estrutura arquivante. Ele começa no imprimente. (DERRIDA, 2001, p. 31).

A assinatura de Vermeer no imperceptível da tela impõe questões como a legitimidade e a garantia de validação da obra no futuro, como um penhor que mantém o passado e antecipa o futuro, já que a assinatura de qualquer arquivo é um registro de um momento passado e a perpetuação do autor, sua voz *pós morten*, sua presença física em forma gráfica, além de ser um signo político e historiográfico.

Derrida, em obra supracitada, aborda a teoria freudiana de pulsão de morte ao levar em consideração os escritos sobre o Bloco Mágico e a função da materialização da memória. Ele vê no arquivo uma forma de defender-se da destruição, devido a tal pulsão. Tomemos a assinatura de Vermeer como um registro mnêmico com a mesma capacidade de garantia de um arquivo, da mesma forma que também vê a circuncisão como uma marca tipográfica de cultura, um arquivo cutâneo, onde as letras não sinais de outros sedimentos do autor e a superfície da tela uma pele. O que Vermeer deixa pressuposto seria a morte decretada pela agressão que os arquivos sofrem da morte pelo esquecimento histórico. Em outra obra – *A cafetina*, Vermeer coloca seu rosto em uma dos personagens que compõe a cena. Na tela *O geógrafo* sua assinatura e o ano estão no canto superior, escritos como se fosse uma marca na parede, um elemento da composição. Tais técnicas também reiteram a preocupação com os assuntos de autoria, além de ampliar o valor da tela enquanto mercadoria.

Na civilização ocidental capitalista, o tempo é retido de forma linear, o passado não conta para a transformação do futuro. E enquanto Freud assinalou, através da analogia do Bloco Mágico, o perigo do aparelho mental apagar a memória e deixar apenas as memórias recalçadas, necessitando de outros aparelhos para conservação do passado e outros aparelhos para trazer à tona as lembranças, dentro de uma visão da psicanálise; a historiografia sente o perigo na máquina capitalista em destruir, rechaçar todo o passado no avanço do capital e na depreciação de tudo que não o representa. Assim, a pulsão de morte presente em todos os homens, o que justifica o desejo arcôntico, também estar presente em escala infinita no devir histórico. Não foi à esmo que os reis fundaram bibliotecas e arquivos para garantir a oficialização da posse material e cultural. Assim, tendo como base os conceitos de Derrida sobre o arquivo, a leitura da assinatura oculta de Vermeer, sob uma perspectiva psicanalítica, é um trabalho arqueológico, uma escavação que faz imergir outros arquivos, outras superfícies hipermnésicas do autor e de sua época, livrando o mesmo da morte histórica. Suas telas seriam a representação do ente em outras épocas, assim como o Bloco Mágico, metáfora do aparelho psíquico mnêmico permanente.

Não se pode entender a assinatura disfarçada como elementos de recordação anterior de um evento, mas como memória do autor no tempo futuro. O problema da autoria em qualquer modalidade artística e científica vai além de questões jurídicas e financeiras, para o autor também entra o desejo de posteridade que é desencadeado pela luta contra o esquecimento enquanto morte total. Todo arquivo é a luta contra esse tipo de morte. No Barroco, o desejo de infinitude apresenta-se como oposição à insignificância eterna do homem medieval enquanto agente da

História e à brevidade racional e natural do homem renascentista. Só pela autoria resolve-se o impasse suplantado no inconsciente do século XVII, ora o Barroco, principalmente no teatro, coloca o homem com artefato dos deuses, ora ele vê o homem capaz de alterar a ordem e desafiar o Estado e restaurar os mitos. É nessa trama de poder e submissão que o teatro glorifica sua função histórica e estética.

A mise en abyme: memória e história

O termo *mise en abyme* foi usado pela primeira vez por André Guide ao tratar da narrativa que contém outra narrativa dentro de si e significa 'cair no abismo'. Depois o termo foi expandido para outras esferas da arte, como o teatro, a pintura, o cinema e inclusive pela publicidade, mas todas têm em comum uma certa narratividade. Exemplos clássicos na literatura é o livro *As mil e uma noites*, onde os contos do folclore indiano são narrados por Sherazade, com o intuito de perpetuar a tradição. Entretanto, outras obras lançaram mão da técnica, principalmente quando os estudos da memória de Freud deram margem a uma mudança na estrutura da narrativa. O cinema também empregou a *mise en abyme* em muitas produções, como *A noite americana*, de François Truffaut (1973); *Cinema paradiso*, de Giuseppe Tornatore; o teatro, o *mise en abyme* está presente em *Hamlet*, de Shakespeare; e em *Seis personagens em busca de um autor*, de Luigi Pirandello, entre outros tantos.

A *mise en abyme* está em literatura para a metalinguagem e sua função primordial é chamar o código para existência do mesmo. Segundo Roman Jakobson:

Uma distinção foi feita, na Lógica moderna, entre dois níveis de linguagem, a "linguagem-objeto", que fala de objetos, e a "metalinguagem", que fala da linguagem. Mas a metalinguagem não é apenas um instrumento científico necessário, utilizado pelos lógicos e pelos linguistas; desempenha também papel importante em nossa linguagem cotidiana. Como o Jourdain de Molière, que usava a prosa sem o saber, praticamos a metalinguagem sem nos dar conta do caráter metalinguístico de nossas operações. Sempre que o remetente e/ou o destinatário têm necessidade de verificar se estão usando o mesmo código, o discurso focaliza o CÓDIGO; desempenha uma função metalinguística. (JAKOBSON, 2005, p. 127).

Para Jakobson, o uso da metaliguação faz lembrar a própria linguagem no instante em que o enunciador produz um texto manipulando o mesmo texto, mesmo que seja por acaso. Nesse sentido, ela estabelece uma ligação entre o autor e o leitor, no sentido que o primeiro usa a metaliguação como um recurso para dar voz a quem conta e o segundo reinterpreta o contado e extrai dele informações para a composição da narrativa em tempo e espaço e encontrar vestígios psicológicas do narrador personagem.

Essa técnica foi muito empregada pelos pintores barrocos, principalmente por Velásquez e Vermeer. Pode-se afirmar que, no emprego da metaliguação, o pintor se aproxima do fotógrafo no objetivo de fabricar uma imagem predeterminada pela retina. O olhar do fotógrafo é a primeira imagem, a imagem retida pela objetiva e reproduzida é a segunda. Essa dualidade da arte ocorre da mesma forma com o pintor que pensa em uma cena, uma imagem que deverá reproduzir, e a tela pronta. A questão é que o terceiro elemento de ambos, o *spectator*, é o final das duas fases anteriores e este pode, mesmo atendo-se aos mesmos códigos, encontrar sinais antes não levados em consideração. O importante da *mise en abyme*³ na pintura de Vermeer é percebê-la enquanto jogo de perspectivas de quem já empregava a câmara obscura e, principalmente, como signo cultural da época, pois os códigos são, em uma primeira instância, além de um instrumento da mensagem, é um hipertexto que guarda informações políticas, culturais e sociais da época e do autor, por isso, a *mise en abyme* produz memória e história.

Na tela *A arte da pintura* (Fig. 5), Vermeer retrata um pintor, por sua vez, que retrata a modelo. Ele não se identifica, mas tem os mesmos índices do próprio Vermeer, como a cor e a extensão do cabelo, mostrados na Figura 11. O pintor de costas para o *spectator* indica que o importante é o momento de criação, não a cena. Logo, a metaliguação aqui está instaurada com a intenção de valorizar a arte, é uma relação recíproca, um acordo entre o código e o pintor. Através do código sendo referenciado, ou seja, a própria pintura, o autor ele valoriza a tela e se valoriza.

A *mise en abyme* amplia a percepção cognitiva do *spectator* quando este abre várias janelas, superposição de imagens, quadros sobre quadros, planos em sequência, ativando a memória através de acúmulo de informações. A base do Barroco é exatamente o exagero de informações articuladas de forma a constituir um todo narrativo. Na tela há vestígios para uma narrativa, como a cortina que parece ter sido aberta pelo *spectator* que chega e encontra o pintor trabalhando

³ Em pintura, o termo *mise en abyme* é mais empregado, por isso, no presente trabalho, dei preferência a usá-lo para tratar das obras de Vermeer.

em profundo silêncio de concentração, segundo o já citado *spectator* inesperado; na mesa há uma máscara de argila, índice da dramaticidade, todos estes códigos culturais presentes na tela são reforçados pelo lustre que os ilumina, como o *punctum* central.



Figura 5: A arte da pintura

Na parede um mapa representando a entrada dos holandeses no nordeste brasileiro, como caminho para a formação da memória histórica e da memória social. Na época de Vermeer, a Holanda era uma das maiores nações em comércio naval e de feiras de vendas dos produtos do oceano Índico, emancipada da Espanha e recentemente fundadora da Companhia das Índias Ocidentais (1621) a fim de retomar o comércio de açúcar no Brasil. E para fechar a teatralidade da cena, a modelo está vestida como a musa Clio, filha de Zeus e Mnemosine (a memória), musa da História. Ela é representada como uma jovem coroada de louros, trazendo na mão direita uma trombeta (instrumento símbolo da anunciação, do futuro) e, na esquerda, um livro intitulado "Thucydide". Interessante a composição de Vermeer, pois Tucídide escreveu a *História da Guerra do Peloponeso*, em que, em oito volumes, conta a guerra entre Esparta e Atenas ocorrida no século V a.C. A releitura dessa obra permitiu, no século XX, ter mais coerência nas questões de relações internacionais e também construir uma abordagem do pensamento realista em perspectiva histórica. Vermeer compõe a relação memória e história e tempo presente com o mapa na parede, passado com o livro citado e futuro com a trombeta.

Em seu estudo *História e memória*, Jacques Le Goff propõe a história da memória histórica e social, dividido em cinco fases que vão desde as sociedades ágrafas até o desenvolvimento atual da memória, mas antes ele justifica:

Finalmente os psicanalistas e psicólogos insistiram, quer a propósito da recordação, quer a propósito do esquecimento (nomeadamente no seguimento de Ebbinghaus), nas manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual. Do mesmo modo a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante da luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 2003, p. 422).

O esforço dos artistas da época era o de preservar os mitos nacionais através de um discurso persuasivo, onde, na escrita, a Retórica toma conta de todas as

possibilidades; na pintura, a mensagem visual mascarada de pictoralismo também retém, em forma de mensagens subliminares, a ideologia do poder.

Conclusão

Não se pode negar que a fotografia, em sua especificidade técnica, difere-se da pintura. Também não queremos que a pintura retome a sua função de documento em uma época onde a foto digital está em todos os celulares e que, de qualquer tempo cultural, qualquer pessoa pode manipular qualquer imagem. Entretanto, a pintura barroca teve uma função semelhante à função da fotografia em muitos aspectos que ultrapassam o suporte da reprodução da imagem. O que há em comum em essas duas formas de reprodução é a *intelligentsia* humana e a influência que a História tem sobre ele.

A pintura dos holandeses, em particular Rembrandt e Vermeer, retrata a época em uma pintura que faz com que o *spectator* tenha uma postura política e cultural, abandone o comportamento ingênuo, busque a leitura de uma cena cheia de recursos visuais, elementos narrativos e de forte apelo à sensação. Essa postura é a mesma que Barthes encontra na fotografia, quando, nas primeiras linhas de *A câmara clara* declara a propriedade da fotografia.

Vale à pena ressaltar que o estudo das imagens não pode ser dissociado dos estudos da psicanálise individual e da psicologia das massas, pois tanto um fotógrafo, quanto um pintor não são agentes passivos diante do objeto focado. Também argumentar que o foco de um fotógrafo é diferente em tempo e velocidade também não faz dele um unísono na captura da imagem, pois o pintor, por mais que leve anos em uma única tela, trabalha sua percepção instantânea no momento de cada pincelada, mudando, muitas vezes um projeto inicial, porque a imagem lhe encaminha para outros rumos a todo momento.

A obra de Vermeer atinge o caráter da fotografia exatamente pela preocupação com a capacidade de retratar uma cena única, que nunca mais irá se repetir. Ele tenta dar movimento e surpresa em cada tela e o *spectator* tem a absoluta certeza de que, ao desviar o olhar para outra tela, a ação antes interrompida, como um descortinar de uma tela para a apreciação do comprador, fosse ser retomada.

Difícilmente uma teoria da pintura fotográfica surgiria após a radicalização no uso da fotografia, mas trata-se de dar à pintura de Vermeer outra forma de olhar o interior das casas, as cenas do cotidiano sem a expectativa da representação meramente palaciana e fornecer aos admiradores do pintor dados mais claros e

evidentes sobre a intenção consciente em fazer do observador um agente, um curioso que entra nos cômodos das casas dos burgueses e fotografa uma aula de piano, uma leitura de carta, uma cochilada de uma empregada após a ceia, uma leiteira enchendo uma jarra para servir com pão. São momentos captados por um pintor que quer fazer de sua obra instrumento de memória e história para que a sua época seja não dos aristocratas e do clero, mas de sua própria condição social em uma época onde a pintura torna-se objeto de cambio, peça de mercado, uma atividade reprodutiva como a gravura.

Lista de imagens

Figura 1. *A leiteira*. 1656, óleo sobre tela, 45,5 x 41 cm . Rijksmuseum, Amsterdam

Figura 2. *Moça com brinco de pérola*. 1665, óleo sobre tela, 46,5 x 40 cm. Mauritshuis, The Hague

Figura 3. *Menina com sua música interrompida*. 1660-61, óleo sobre tela, 39,4 x 44,5 cm Frick Collection, New York

Figura 4. *Mulher adormecida na mesa*. 1657, óleo sobre tela, 87,6 x 76,5 cm. Metropolitan Museum of Art, New York

Figura 5. *A arte da pintura*. 1665-67, óleo sobre tela, 120x100cm. Kunsthistorisches Museum, Vienna

Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CHALHUB, S. *Funções da linguagem*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Rego Moraes. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DUBAIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993. (Série Oficina de Arte de Forma).

FREUD, Sigmund. *Uma nota sobre o Bloco Mágico*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. xiv, p. 28-290.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2005.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Irene Ferreira et al. São Paulo: Unicamp, 2003.

VERMEER, Johannes. Os artistas. Disponível em: <http://www.casthalia.com.br/a_mansao/artistas/vermeer.htm>. Acesso em: 2011.

VERMEER, Johannes. Web gallery of art. Disponível em: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/v/vermeer/index.html>>. Acesso em: 2011.

