



# Moça com brinco de pérola – para pensar a relação do sujeito com as imagens

Andrea Limberto Leite **1**

**Resumo:** Este trabalho abordará certa maneira de pensar a relação do homem com as imagens. Num primeiro momento, irá explorar dados da história romanceada (em filme e em livro) a partir quadro *Moça com brinco de pérola*, do holandês Johannes Vermeer. Num segundo momento, buscará estabelecer relações com conceitos lacanianos sobre o campo visual no sentido de evidenciar os efeitos da inserção do elemento da ação do desejo em tal campo.

Palavras-chave: imagem; campo visual; olhar; Moça com brinco de pérola

**Abstract:** This work examines a certain concept of how human beings interact with images. The first topic of analysis is based on the interpretation of the story (film and book) on Vermeer's painting *Girl with a pearl earring*. The second and more conceptual topic of analysis incorporates the findings of Jacques Lacan on the visual field, mostly emphasizing the effects of introducing the element desire in this field.

Key-words: image; visual field; look; Girl with a pearl earring



Um quadro do pintor Johannes Vermeer foi escolhido como motivação para um romance e um filme, ambos tratando sobre a feitura de uma obra da arte. O quadro em questão é *Moça com brinco de pérola*, que deu nome ao romance e ao filme. O que impulsiona a história criada em torno do quadro é o suspense em relação à obra de arte, sobre a sua criação e sobre a escolha de seu objeto ou tema. A história nos proporciona uma forma romanceada de entender o que teria se passado antes do ponto final, que é o quadro pronto.

O quadro de Vermeer, como outros quadros, é um ponto de significação. Eles concentram o final de uma história. Como iremos tratar de imagem, a narrativa que ela nos apresenta é

**1**

Jornalista, mestranda em comunicação na ECA-USP e pesquisando a imagem em sua especificidade.

**2**

Girl with a pearl earring 1664-65  
Óleo sobre tela  
Pintor: Johannes Vermeer  
Localização: Mauritshuis, the Hague  
Fonte: [www.oldmasterpiece.com](http://www.oldmasterpiece.com)

dada toda de uma só vez. Na narrativa escrita o momento de compreender, o momento da significação, está junto com o ponto final de cada frase. No caso da imagem, a narrativa é apresentada de uma vez, inclusive com seu ponto de significação. Alguma coisa no quadro de Vermeer fez desatar o mecanismo inverso. Do ponto de significação contido na imagem, o romance tenta desenrolar uma narrativa. Nesse sentido, o romance é uma tentativa de atribuir uma nova significação ao quadro, além daquela que já está dada por seus elementos constituintes.

O que interessa para este trabalho é destacar, no romance, as questões levantadas sobre a natureza da relação do homem com a imagem. Nesse sentido, a própria escolha de um quadro como motivador de uma história é um dado interessante.

As observações acerca do filme não são descompromissadas, terão respaldo em certa maneira de entender a questão do olhar e do campo escópico em consonância com os estudos de Jacques Lacan.

Tal autor apresenta uma maneira de lidar com o objeto dado a ver que propõe um deslocamento em relação à concepção do campo visual pelas teorias da percepção.

A maneira de pensar a relação do homem com as imagens será abordada neste trabalho, numa primeira parte, explorando dados do romance relacionado ao quadro *Moça com brinco de pérola*; num segundo momento, procurando estabelecer certos conceitos da teoria lacaniana para trabalhar a questão da imagem.

Estudar a imagem é interessante pois existe uma preocupação muito grande com seu poder de corromper ou de influenciar pessoas. Ao mesmo em que existe esta preocupação, a mídia em geral, a televisão principalmente, nos dá o que ver ininterruptamente. Faz-se necessário pensar qual a natureza dessa relação do homem com a imagem.

Como um quadro resgatado do século XVII pode nos ajudar a pensar tal questão? Ele guarda o mistério que guardam todas as imagens que cativam o olhar, no qual faremos o esforço de adentrar daqui a diante. *Moça com brinco de pérola* tem sido chamado de a *Monalisa holandesa*. Algo que este quadro conseguiu reunir faz com que ele receba tal título. Uma imagem foi eleita para cobrir a tela, antes em branco. Uma imagem foi escolhida para ser ostentada numa parede. Um investimento financeiro e de trabalho do pintor foi feito para que ela fosse realizada.

Como tal imagem foi eleita? O que está investido nela que lhe faz capaz de movimentar toda essa estrutura?

Abordaremos, nesse sentido, uma certa concepção de mediação.

Quando o pano é retirado de cima de uma obra de arte concluída para que ela seja dada ao conhecimento público, o que estamos esperando ver? Quando ligamos a televisão, para que seu canhão de luz encha de cores a tela, o que estamos esperando ver? E como continuamos sempre vendo mais e mais, produzindo mais e mais imagens para os olhos de multidões?

## 1

### Moça com brinco de pérola

No filme *Moça com brinco de pérola*, a protagonista, Griet, vai trabalhar como empregada na casa do pintor Johannes Vermeer. Ela nos conta que aprendeu a diferenciar quando Vermeer assumia um olhar de pintor. Dessa forma, é criado um certo mistério sobre o que este olhar de pintor enxerga que

os outros olhares comuns não conseguem. Afinal, é através desse dom que o pintor, ao final do percurso, nos oferece um quadro. Este será nosso primeiro tópico de investigação: o que caracteriza esse olhar de pintor, o que ele vê?

Na história da *Moça com brinco de pérola*, tanto no romance, quanto na sua versão para o cinema, há um certo desconforto com o fato de que uma criada será pintada. O fato de que Griet será pintada por seu patrão instaura uma discussão paralela sobre o que o objeto da pintura, o que o caracteriza. Então não é necessário ser uma dama da sociedade para estar num quadro?

Vermeer ficou conhecido por retratar cenas do cotidiano. Então, não só as cenas sagradas ou nobres estão aptas a serem pintadas? A partir deste dois exemplos podemos extrair nosso segundo tópico de investigação: qual a natureza do objeto a ser pintado?

As duas questões que propusemos para iniciar o trabalho advêm de um mesmo cerne: aquilo que a imagem traz como a mais, o que faz com que ela seja um objeto privilegiado.

A seguir veremos como responder a essas questões através de uma certa concepção de mediação, explicando melhor o que se entende pelo processo de dar a ver.

## 2 O objeto iluminado em torno do qual tudo revolve

No filme *Moça com brinco de pérola* os quadros do pintor Vermeer organizam a dinâmica da própria casa e, de uma certa forma, organizam também a ação dos representantes da sociedade com a qual o pintor mantém contato (patrocinador das obras). O quadro mobiliza as ações em torno de si. O quarto que o pintor utiliza para pintar é um espaço isolado na casa. São poucos os que entram ali: a criada, para limpar e Maria Thins, sogra do pintor. Os quadros que ele pinta são mantidos em segredo das pessoas que moram na casa. Ele tem um tempo próprio para pintá-los, apesar da família precisar que Vermeer os pinte mais rápido.

O filme situa as pinturas de Vermeer como pertencendo a uma outra esfera, diferente daquela do cotidiano da casa. O quadro do pintor fica coberto e só pode ser visto no final da obra.

Podemos estender esta organização que se monta em torno dos quadros do pintor. A organização dos objetos no atelier obedece à irradiação que o quadro determina. Todas as pessoas se situam em relação aos quadros. Existe um interesse em torno do que o pintor está pintando. A criada Tanneke se vangloria de já ter sido objeto de um dos quadros do pintor (referência que aparece no livro).

A primeira postura da criada Griet quando começa a freqüentar a casa do pintor é manter-se pelos cantos, longe das vistas. Começa a trabalhar na casa, e durante os primeiros dias, não vê o pintor.

Conforme o filme se desenvolve, Griet vai ganhando vulto, presença na casa e na vida do pintor. Ela começa a se relacionar com as tarefas de pintura dele. Podemos dizer que ela entra no campo de visão do pintor, começa a ser enredada por sua teia. Aos pouco Griet vai sendo vista pelo pintor, assume posição de destaque em sua rede. A esposa de Vermeer tem ciúmes disso. É dela a posição de ser vista, como uma pintura, como se ela fosse o próprio quadro para o marido, para a sociedade. Todos ali estão em situação e quadro: sendo vistos na tela do pintor e se vendo em relação a esta tela.

Griet se sente atraída por tudo aquilo que envolve a feitura do quadro. Ela compactua com o algo a mais que existe nesse fazer. O pintor percebe esta sua sensibilidade e este é o início do relacionamento que engrossa a trama do filme e que está relacionado ao elemento que prende à imagem.

Na rua, todos comentam que a criada Griet será pintada por Vermeer. Esse fato torna-se motivo de fofoca no mercado, espaço público de Delft. Os comentários se instauram pois não é comum que uma criada seja pintada. O objeto da pintura esperado seria provavelmente uma mulher rica, da sociedade. No entanto, a escolha do pintor mostra que o objeto da pintura não está baseado exclusivamente nesta estrutura social.

A escolha do objeto a ser pintado está baseada em outros elementos, é privilégio de um objeto iluminado. O objeto retratado fornece sua luz para a tela ao mesmo tempo que é iluminado por ela. O pintor seleciona aquilo que a sociedade ilumina: O patrocinador pede que se retrate uma mulher jovem e bonita e não sua mulher.

Podemos estabelecer as características de um objeto iluminado, ele é cercado por elementos que o qualificam. O nome do quadro de Vermeer é a *Moça com brinco de pérola*. A pérola está no título da obra e na própria obra talvez em razão de igualdade com a moça. A pérola era o elemento que faltava na composição do quadro para retirar Griet da esfera da representação como criada e inseri-la definitivamente na esfera dos objetos de contemplação.

Uma das características da pérola é seu brilho, capacidade de reluzir. A luz faz com que a pérola brilhe. O romance de Tracy Chevalier traz referências aos olhos grandes da criada. No filme, o pintor pede que Griet umedeça seus lábios para que eles também sejam um ponto de reflexão da luz.

Assim, a tela do pintor transforma-se em um espaço à parte, construído sobre a combinação desses pontos de luz.

Griet foi presa na teia do pintor, iluminada por ele. Por um momento ela imaginou que o pintor se importasse com ela, que ele estivesse emocionalmente envolvido com ela. Mas ela vai descobrindo, ao longo do romance, que o interesse dele é a execução da obra. Para atingir o objetivo desejado, o pintor inclusive se envereda por uma trajetória de destruição.

Ele não se importa com o futuro da criada na casa. Ele não se importa com a reação de sua mulher ao saber que ele está pintando outra. Ele não se importa com qual seria a reação de sua mulher ao descobrir que ele havia pegado um objeto precioso dela (o brinco de pérola) para que a criada usasse no quadro. Ele não se importa com os interesses sexuais do patrocinador, para quem a obra se destina. Vermeer apenas pinta o quadro, determinado a cumprir esta tarefa. Embora todas estas implicações estejam relacionadas à obra, elas não interferem em certas regras de organização da própria tela.

A tela impõe regras de apresentação dos elementos em si que levam ao limite ou a extrapolar o limite das convenções que se relacionam com o que está sendo pintado.

Griet nunca teria imaginado deixar-se pintar com a boca entreaberta, mas a tela pede. “Mulheres honradas não ficam de boca aberta nos quadros”, pensa Griet. (Chevalier 2004: 204). Ela também nunca teria se imaginado usando os brincos da patroa, mas a tela pede. A tela pede incessantemente o sacrifício: um furo na orelha, perder o emprego.

Uma das características do olho de pintor é que ele identifica o que a tela pede, ele entende as regras do novo registro ou forma de representação em que o objeto está sendo inserido.

A história sobre a feitura do quadro *Moça com brinco de pérola* chega a níveis dramáticos quando a mulher do pintor descobre que o marido

está retratando a criada. Podemos dizer que o drama representado nesta história diz respeito à inclusão nessa ordem do olhar. De certa forma, Catharina, a mulher do pintor, fica de fora e isso dói nela como uma traição. Estar inserido nesta organização que o olhar proporciona significa estar na mira de um desejo. No romance, Vermeer não chega a se envolver sexualmente com a criada. No entanto, a sutileza do envolvimento dela na atmosfera de seus quadros perturba a mulher do pintor. O golpe final foi o fato de que a criada usou os brincos de pérola. A esposa pede para ver o quadro, mas o marido acha melhor não, para não fazer-lhe mal. Catharina está determinada a desvendar o quadro. Ela olha para ele e dá seu veredito: “É obsceno!”

O que pode nos dizer esta classificação de Catharina para o quadro: obsceno? A mulher do pintor está chamando a atenção para algo que não deveria estar na cena, que deveria ficar elidido, velado. Mas ela vê o que estaria proibitivamente de fora e grita acusando que algo rompeu a tela.

### 3 A visão como um processo mediado – a tela como lugar da mediação

O slogan do filme é “Beauty inspires obsession” (A beleza inspira obsessão). Ele nos sugere que o olhar tem um mecanismo obsessivo em relação ao seu objeto. Poderíamos pensar que o olhar nunca cessa de buscar o objeto que poderá proporcionar-lhe a completude.

A história ficcional sobre o quadro *Moça com brinco de pérola* dramatiza a captura do olhar pelo quadro. Quando explicamos dessa forma o romance excluimos uma primeira hipótese de relação entre o olho e o quadro: aquela que supõe que o olho captura o quadro.

Assumimos, para este trabalho, que o quadro exerce atração sobre o sujeito. Dessa forma, reduzimos a ênfase no olho que captura e compreende o quadro. Tal estrutura estaria relacionada a um sujeito que se vê separado do mundo, distinto dos objetos à sua volta (que poderíamos nomear como sujeito cartesiano). Seu olhar é imediato. Neste caso teríamos apenas dois elementos na equação: olho e quadro.

Ao assumir que o sujeito é atraído pelo quadro lidamos com um esquema que envolve três elementos: o olho, o quadro e um terceiro, o olhar. Lacan é quem diferencia o olho do olhar, numa chamada esquizo. Ele introduz este terceiro elemento para dar conta do elemento humano em relação ao campo escópico. Lacan percebeu que no domínio do olho agia uma outra força, que podemos denominar como a ação do desejo.

O interesse do trabalho de Lacan sobre o campo escópico, mesma linha pela qual segue este texto, não é desvendar o mecanismo da visão. O objetivo é entender como o material essencialmente humano, que é a ação do desejo, trabalha num campo relacionado à visão, mas não colado a ela, que é o campo escópico. Isto é, existe uma distância entre o funcionamento do órgão e a consciência corporal sobre ele ou o entendimento sobre sua função.

Nesse sentido, a primeira separação que devemos fazer é situar o interesse não no órgão (olho) em seu caráter biológico ou conhecimento óptico. O que se busca é como esses elementos são perpassados pelo elemento constituinte do humano, a linguagem e trabalhando através dela, o desejo.

O primeiro deslocamento proposto por Lacan é que não é o olho que captura o quadro. Algo no quadro atraiu o sujeito que via. Uma relação

de poder se instaurou entre o olho e o quadro. Quem faz a mediação entre ambos é o olhar. “Em nossa relação às coisas, tal como constituída pela via da visão e ordenada nas figuras da representação, algo escorrega, passa, se transmite de piso para piso, para ser sempre nisso em certo grau elidido – é isso que se chama olhar.” (Lacan 1985: 74)

Não existe um processo de colagem entre o que se vê e o que se representa. Existe uma folga com a qual se trabalha e que é própria do humano. O animal, por exemplo, como indica Lacan, não pode trabalhar nesse registro. Se um bicho se mimetizar para atrair outro, este outro fatalmente será confundido por este mecanismo. Ou seja, estará enredado completamente no quadro que o atraiu fora de si. O homem, por sua vez, tem condições de trabalhar com a informação externa que a imagem o proporciona e desvencilhar-se dela para outras.

Existe algo que se interpõe entre o homem e o real e que permite esta mobilidade, que o homem saia de uma representação para outra. Lacan nomeia esta estrutura de tela ou anteparo. “O homem, com efeito, sabe jogar com a máscara como sendo esse mais além do que há o olhar. O anteparo é aqui o lugar da mediação.” (Lacan 1985: 105)

A mediação, nesse caso, é entre os seguintes elementos: o Real e o sujeito. Tentaremos esclarecer melhor o conceito de tela, que é essencial para entender a dinâmica proposta por Lacan entre o sujeito e o mundo em relação ao campo escópico.

“O correlato do quadro, a situar no mesmo lugar que ele, quer dizer, do lado de fora, é o ponto de olhar. Quanto ao que, de um a outro, faz a mediação, o que está entre os dois, é algo de natureza diversa do espaço ótico geometral, algo que representa um papel exatamente inverso, que opera não por ser atravessável, mas ao contrário, por ser opaco – é o anteparo, o écran.” (Lacan 1985:95).

Podemos imaginar a tela como a tela da televisão, reduzindo muito o alcance do conceito de tela. Quem assiste à televisão conhece as regras que regulam tal forma de representação. Cada vez que as imagens aparecem na tela sabe-se que elas não estão ali como se a tela da tv fosse uma janela e fosse possível passar para o outro lado. Assim é possível entender que uma imagem se segue a outra na tela da televisão sem que ninguém se espante com esta mudança.

Da mesma forma que uma câmera de televisão nosso olhar vai grafando, percorrendo as imagens/objetos que se colocam diante de nossos olhos. Assim como acontece em relação à tela da televisão nosso olho não tem acesso direto às imagens como na abertura de uma janela.

A tela/anteparo nos indica que não estamos diante do Real, mas sempre diante de uma representação. “Ela não é um objeto como outro qualquer...” (p.273). Ela é entendida como o representante da representação. A tela funciona como um indicativo de que estamos diante de um processo de representação. Nesse sentido, a expectativa em relação ao que vai ocupar a tela não deve ser uma expectativa de estar na presença da Verdade.

A primeira lição que se aprende sobre o olhar é que o que se pinta não é o que se vê. Esta é uma proposição de Lacan. Poderíamos tentar explicá-la dizendo que as habilidades do pintor não são suficientes para retratar o que se vê. Mas com o advento da fotografia poderíamos dizer que agora sim retrata-se o que se vê. Mas há ainda a questão de um certo enquadramento, da incidência da luz, entre outras relativas ao aparelho fotográfico. Poderíamos situar a questão antes ainda, dizendo que a captura das imagens pelo nosso olho é já um processo mediado.

Mas há mais para podermos entender o processo. Lacan agrega a ação do desejo a esta equação. Este dado impede definitivamente que o que

se retrata seja exatamente o que se vê. Não há esperança que seja nem parecido. A ação do desejo é marcante e desvia o curso indicado no sentido de uma representação.

Claudia de Mattos, professora de história da arte da Unicamp, em entrevista à revista *Ciência e Cultura* diz: “no impressionismo encontramos pontos de luz estruturando a imagem, em uma mimese do funcionamento biológico da visão”. A proposta é uma mimese, uma imitação, mas que não é igual, envolve um algo a mais.

O curso do desejo é desviado em função da inserção de um determinado sentimento original na entrada no campo do Outro.

As imagens que prendem nosso olhar nos dizem respeito. Elas dizem respeito à nossa relação com o outro. O Outro nos olha nas imagens que nos dizem respeito. Quando somos atraídos por determinada imagem ou quadro é como se o Outro pudesse ter um pouco da resposta sobre qual o nosso mistério/charada individual. “O olhar se vê – precisamente esse olhar de que fala Sartre, esse olhar que me surpreende, e me reduz a alguma vergonha, pois é este o sentimento que ele esboça como o mais acentuado. Esse olhar que encontro – isto pode ser destacado no texto mesmo de Sartre – de modo algum é olhar visto, mas um olhar imaginado por mim no campo do Outro.” (Lacan 1985: 84).

Podemos exemplificar esta idéia com certas passagens do romance sobre o quadro de Vermeer. Griet usava uma touca para amansar seu cabelo, escondia seus cachos do olhar dos outros e comenta sobre Catharina, mulher do pintor e sua patroa: “Seu cabelo louro parecia mais ondulado do que nunca, principalmente porque não usava uma touca para amansá-lo.” (Chevalier 2004:30)

Griet comenta sobre uma mulher que Vermeer estava pintando: “Ela não teria qualquer dificuldade para encarar um cavalheiro” (Chevalier 2004:48). Podemos interpretar a partir dessa frase que o olhar dos homens não intimidaria aquela mulher.

Em outra passagem a criada ressalta: Polimos os metais, o estanho e as pratas” (p.84). A família de pintor receberia visitas, os olhos das visitas passariam pelos objetos da casa.

Podemos pensar que são os objetos do mundo que nos vêem, somos pegos na charada que nos diz respeito. Nesse sentido, os objetos é que nos fotografam e não o contrário. Os objetos do mundo nos atraem a atenção e somos levado a olhar para eles, nos dirigimos a eles e eles nos fotografam com seu brilho, sua luz que nos atraiu. Retomando a divisão entre olho e olhar: Olho é o órgão, olhar é o movimento que o desejo imprime. O olhar é externo ao corpo. Ele envolve o corpo numa atmosfera em que é capturado. No filme *Moça com brinco de pérola*, uma frase define a posição de todos os que convivem com Vermeer, todos são presos em sua teia. Todos existem em função dessa realidade.

Mas o ser humano sabe como não se manter preso à essa teia. Ele adquiriu a capacidade de manejá-la. Ele nunca pode desvencilhar-se dela, mas aprendeu como manejá-la em seu ganho.

Retomamos o conceito de anteparo ou tela, esse lugar onde o homem pode ir escapando da captura completa pelo olhar. Ele não é exatamente um lugar vazio, mas um lugar no qual as cenas, imagens vão se compondo e desfazendo para que outra tome o lugar de destaque.

Mas se assim é, como o homem não se liberta deste ciclo? O que movimenta esta seqüência incessante de imagens? Podemos dizer, com Lacan, que o olho é um órgão ávido por satisfazer seu desejo de ver. Ver o quê? Sempre a renovada esperança de adquirir a completude.

Griet esperava o olhar do pintor. No entanto, “O quadro estava pronto, ele não me queria mais” (Chevalier 2004: 216).

“Quando, no amor, peço um olhar, o que há de insatisfatório e sempre falhado, é que - *Jamais me olhas lá onde te vejo.*

Inversamente, *o que eu olho não é jamais o que quero ver.* E a relação que evoquei ainda a pouco do pintor e do aficionado é um jogo (...)” (Lacan 1985:100).

A partir destas duas sentenças que Lacan nos apresenta fica em evidência o caráter de desencontro entre: 1- onde esperamos ser vistos e não somos, como Griet pelo pintor. Ou 2-esperança de ver revelado o que queremos.

“Esta é a verdadeira inveja. Ela faz empalidecer o sujeito diante do quê? – diante da imagem de uma completude que se refecha, e do fato de o a minúsculo, o a separado ao que ele se suspende, pode ser para um outro a posse com que este se satisfaz, a *Befriedigung.*” (Lacan 1985: 112).

Podemos agora, depois deste percurso, rever as perguntas feitas inicialmente para este trabalho: o que caracteriza o olhar do pintor e qual a natureza do objeto da pintura. Ambos estão ligados a uma mesma rede que capta, por um instante, por onde encaminha o desejo.

Existe uma certa linha de pesquisa que separa as imagens em imagens internas e externas. Hoje estaríamos pobres de imagens internas, pois as imagens nos são dadas em abundância pelos meios de comunicação. No entanto, quando incluímos a condição do sujeito nesta equação, como avançada nas teorias psicanalíticas de Freud e Lacan, podemos pensar que as imagens, internas ou externas, em parte se formam no mesmo local onde passa a linha do desejo.

Quando lidamos com as imagens estamos tratando de um objeto muito peculiar que não pode simplesmente ser reduzido ao nível da aparência/ realidade para ser analisado em sua complexidade. Quando se trata do telejornalismo, mesmo com seu compromisso com a objetividade, a imagem não perde sua característica essencial de cativar o olhar.

A televisão guarda particularidades que também pertencem à pintura. Também na televisão são mostrados diariamente quadros para que possamos ver. Imagens são fornecidas diariamente aos olhos dos telespectadores. No programa telejornalístico *Bom Dia Brasil*, apresentado pela Rede Globo de televisão, é apresentada uma seqüência de imagens (chamadas imagens do dia) que não acompanham a narração do jornalista. Um fundo musical embala a seqüência de



imagens que se apresentam como informação por si só aos nossos olhos. Mas qual a natureza dessa informação que a imagem contém e que, de acordo com o exemplo dado, é suficiente para avaliá-las num programa jornalístico?

Ela só será imagem se oferecer-se ao olho. A imagem só pode oferecer-se nos termos que ação do desejo a leva.

Num artigo do jornal A Folha de S. Paulo, o repórter descreve o filme Blow Up: “Em ‘Blow Up’, um fotógrafo reforma e deforma uma imagem para ver aquilo que seus olhos não capturaram, mas sua máquina sim.” A reportagem, na verdade, é sobre um outro filme que o repórter compara com “Blow Up”. Podemos perguntar; o que a máquina conseguiu capturar, o que viu a mais?

Pensar os caminhos do desejo pode nos ajudar na análise de questões como a proposta por um outro artigo da Folha de S. Paulo: “De cada dez pessoas que saem de casa para ir ao cinema no mundo inteiro, 8,5 verão um filme dos Estados Unidos. (explosão de um “mercado global”).

Boris Kossoy, em entrevista ao jornal Folha de S. Paulo, falando sobre a fotografia diz: “Toda e qualquer imagem fotográfica, seja ela analógica ou digital sofre algum tipo de manipulação. Isso é inerente ao sistema de representação visual pelo qual a foto é gestada.” Mas o professor discorda: não podemos deixar que a representação se torne mais importante que os fatos”. Podemos a partir de nossa análise questionar essa noção, ou ao menos relativizá-la, de fato fora da representação.

## 4 Teia de Vermeer

Outros quadros de Vermeer que mostram cenas do cotidiano como seu objeto. Um dado interessante da obra do pintor é que ele procura representar cenas do cotidiano, retratos, que não teriam importância se não fosse a disposição de elementos que ele escolhe para a tela. O pintor enquadra, da mesma forma que o câmara, com uma determinada finalidade que não é utilitária. Outro dado interessante que podemos observar é que o pintor destaca, na maioria das vezes, um objeto que protagoniza o quadro junto com uma personagem humana. Vermeer tem uma seqüência de pianos e outros instrumentos musicais, jóias, objetos da casa, papel e caneta.

## 5 Bibliografia

CHEVALIER, Tracy. *Moça com brinco de pérola* (trad. Beatriz Horta). Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2004.

LACAN, Jacques. *L'Objet de la psychanalyse*. Publication hors commerce. Document interne à l'Association freudienne internationale et destiné a ses membres.

LACAN, Jacques. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (trad. Jacques Alain-Miller). Rio Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

**3**  
A lady writing 1665-66  
Óleo sobre tela  
National gallery of art, DC



3

**4**  
Girl with a red hat, 1665-66  
Óleo sobre tela  
National gallery of art, DC



4



5

**5**  
The girl with the wine glass, 1659-60  
Óleo sobre tela  
Herzog Anton Ulrich Museum

**6**  
Woman with a pearl necklace 1664-65  
Óleo sobre tela  
Staatlich museum, Berlim



6



7



8

**7**  
The Milkmaid, 1658-60  
Óleo sobre tela  
Rijksmuseum, Amsterdam

**8**  
A lady seated at the virginal, 1675  
Óleo sobre tela  
National gallery, Londres

**9**  
A Woman Asleep 1657  
Óleo sobre tela  
Metropolitan Museum of Art, Nova York



9



10

**10**  
Young Woman with a water pitcher 1664-65  
Óleo sobre tela  
Metropolitan Museum of Art, Nova York

## Moça com Brinco de Pérola

Ficha técnica do filme

Título Original: Girl with a Pearl Earring

Gênero: Drama

Tempo de Duração: 95 minutos

Ano de Lançamento (Inglaterra): 2003

Site Oficial: [www.girlwithapearlearringmovie.com](http://www.girlwithapearlearringmovie.com)

Estúdio: Archer Street Productions / Delux Productions / Film Fund  
Luxembourg / Pathé Pictures Ltd. / UK Film Council / Wild Bear Films

Distribuição: Lions Gate Films Inc.

Direção: Peter Webber

Roteiro: Olivia Hetreed, baseado em livro de Tracy Chevalier

Produção: Andy Paterson e Anand Tucker

Música: Alexandre Desplat

Fotografia: Eduardo Serra

Desenho de Produção: Ben van Os

Direção de Arte: Christina Schaffer

Figurino: Dien van Straalen

Edição: Kate Evans

Efeitos Especiais: SFX Factory S.A.

Quadros de Vermeer e informações sobre as obras

Fonte: <http://mystudios.com/vermeer/>