

## **Miriam de Paiva Vieira**

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

### **Vermeer na era da reprodução digital e comunicação virtual<sup>1</sup>**

O pintor Johannes Vermeer nasceu em 1632 em Delft, na Holanda, e morreu precocemente aos quarenta e três anos, em 1675, praticamente desconhecido. Atualmente, existem apenas trinta e seis telas cuja autoria é a ele atribuída. O grande público não costumava ter acesso a sua obra, pois suas telas eram geralmente feitas sob encomenda. Mesmo assim, a obra do mestre não teve seu valor real reconhecido em seu tempo, e, por questões mercadológicas, muitas de suas telas foram creditadas a outros pintores.

A pintura holandesa é rica na observação do mundo, ao mostrar seus modelos com suas virtudes e preocupações domésticas. Vermeer tinha uma marca registrada: representava laboriosas mulheres silenciosas com perfeição técnica, especialmente no que diz respeito à iluminação. Antecipando um interesse quase obsessivo pela luz, que haveria de caracterizar o movimento impressionista, grande parte da obra do pintor foi resgatada, no século XIX, pelo jornalista e político francês, Théophile Bürger-Thoré, em viagens pela Europa.

Em meados dos anos noventa, duas exposições simultâneas, uma na *National Gallery* em Washington D.C. (EUA) e outra na Galeria Mauritshuis em Haia (Holanda), foram realizadas reunindo todas as

---

<sup>1</sup> Este artigo é a atualização de parte da dissertação de Mestrado intitulada “Art and New Media: Vermeer’s work depicted under different semiotic systems”, de minha autoria, orientada pela Prof. Dra. Thaís Flores Nogueira Diniz e defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, UFMG, Brasil, em dezembro de 2007. Uma versão anterior, não atualizada, será publicada em inglês na *Revista de Estudos Anglo-Americanos*, Abrapui, n.º 38.

telas hoje atribuídas a Vermeer. Essas exposições geraram um catálogo, simpósios e seminários. A consequência foi um *boom* de produtos culturais inspirados na obra do pintor, em forma de poesia, romance e filme.

Duas obras inspiradas no retrato *Moça com Brinco de Pérola*<sup>2</sup>, de Vermeer, foram por mim analisadas: o romance escrito pela americana radicada em Londres, Tracy Chevalier, em 1999 e a respectiva adaptação cinematográfica<sup>3</sup> lançada em 2003, em uma produção britânica independente, dirigida por Peter Webber; tendo Eduardo Serra como diretor de fotografia e Olivia Hetreed como roteirista<sup>4</sup>. Em ambos, o enredo é baseado no retrato, mesclando ficção e fatos históricos.

A autora do romance, Chevalier, criou a personagem fictícia Griet, uma adolescente protestante da classe média holandesa, que vai trabalhar na casa do pintor como empregada depois que seu pai, artesão, perde a visão em um acidente de trabalho, o que o tornou incapaz de sustentar a família. Vermeer e sua família precisavam de uma nova empregada, uma vez que a esposa está grávida novamente.

Griet é contratada para limpar o estúdio do mestre mas, gradativamente, passa a auxiliá-lo na preparação dos pigmentos e cores, sendo eventualmente elevada a assistente. A crescente intimidade entre o mestre e a empregada gera ciúmes. Ao mesmo tempo, o interesse do patrono de Vermeer, van Ruijven, pela garota torna-se uma obsessão que conduz ao clímax do enredo, quando Griet vira musa, e é retratada no quadro *Moça com Brinco de Pérola*. O romance pode ser considerado um *Künstlerroman*, em que uma obra de arte ou figura de um artista é o elemento estruturador da trama, pois o enredo é construído em torno da vida real de Vermeer e narrado pela misteriosa garota fictícia que ele retratou.

---

<sup>2</sup> Tracy Chevalier, *Moça com Brinco de Pérola*, tradução Beatriz Horta (Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004).

<sup>3</sup> *Moça com Brinco de Pérola*, Direção: Peter Webber. Produção: Andy Paterson e Anand Tucker. Intérpretes: Colin Firth, Scarlett Johansson e Tom Wilkinson. Roteiro adaptado: Olivia Hetreed. Trilha sonora: Alexandre Desplat (Reino Unido e Luxemburgo: Wild Bear Films, 2003), DVD 99 min.

<sup>4</sup> A autora do romance, Tracy Chevalier, foi convidada a escrever o roteiro do filme, no entanto ela não concordou em alterar pessoalmente sua estória.

Chevalier faz vasto uso de descrições ecfásticas das pinturas de Vermeer ao longo da narrativa. Quando visitava a família nos finais de semana, Griet somente descrevia as telas para seu pai, que sempre fora um admirador do mestre. Mas, à medida que a trama evolui, a protagonista narradora passa a costurar o enredo por meio de uma série de descrições ecfásticas.

A adaptação cinematográfica, estrelada por Colin Firth no papel de Vermeer e Scarlett Johansson como Griet, e ainda com o experiente Tom Wilkinson no papel do patrono van Ruijven, concorreu a três indicações para o “Oscar”, todas relacionadas a aspectos visuais. O roteiro é fiel ao romance, apesar de esse não ser um fator relevante para a produção, que se manteve focada principalmente na tradução da estética de Vermeer.

O filme é mais conciso que o romance, já que corta e combina as tramas paralelas, tais como as relacionadas à família de Griet. Diferentemente do romance, que foca nos pensamentos da empregada, o filme explora basicamente a relação entre o mestre e sua musa, levando através do esmerado uso da luz a estética das pinturas de Vermeer para a grande tela.

A adaptação cinematográfica também explora, além da vida, o processo de criação de Vermeer, por isso, pode ser considerada um *Biographical Picture*, ou *BioPic*, co-relato do literário *Künstlerroman* no cinema.

Vermeer sempre utilizou os mesmos elementos de composição em sua obra. Por meio de palavras, Chevalier é capaz de reproduzir esses elementos nas descrições ecfásticas. Ela repete palavras para referir-se aos mesmos elementos, tal qual o pintor faz em suas telas. Do mesmo modo, Webber – com auxílio do diretor de arte Serra – é consistente e bem sucedido, ao transpor para a tela, tanto a obra de Vermeer, quanto a estória de Chevalier. Além de utilizar os mesmos elementos para compor as cenas, ele reproduz a característica mais relevante da técnica de Vermeer que é a incidência da luz natural.

Mas por que revisitar as técnicas estéticas e valores de Vermeer no início do século XXI? Por que não revisitar o mais conhecido pintor holandês da Era de Ouro, Rembrandt? Ou mesmo o gênio holandês, van Gogh?

Para responder a tal questão, é crucial considerar alguns aspectos, entre eles a transtextualidade. De acordo com Gérard Genette “**o objeto da poética não é o texto, mas sua transcendência textual, sua ligação com outros textos – em suma, a transtextualidade. Genette aponta cinco tipos de transtextualidade:** intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, architextualidade e **hipertextualidade**”<sup>5</sup>.

A transtextualidade pode ser entendida como um agente de mão dupla. Ou seja, seu estudo possibilita a percepção da maneira como a rede semiótica é desencadeada, especialmente por meio de sua relação mais silenciosa, que conta principalmente com a recepção: a relação da architextualidade. O leitor (que também pode ser um espectador, ou mesmo um internauta) é capaz de identificar as relações transtextuais, até mesmo quando o próprio autor não premeditou tais conexões.

Em discussão sobre intertextualidade, Robert Stam observa que “um texto que dorme com outro texto, dormiu também com todos os outros textos com que aquele texto já, por ventura, tenha dormido.”<sup>6</sup> Essa afirmação me remete a outra de Jean Cocteau, em que ele alega que “o perigo de uma obra cinematográfica é que, se você tenta estabelecer o efeito de um Rembrandt, você pode terminar com um Roybet. É mais seguro não se preocupar com a qualidade e perceber que você alcançou um Vermeer no final das contas.”<sup>7</sup> Evocação sem uma citação explícita, portanto, pode ser entendida como um procedimento transtextual. A obra de Vermeer é mais popular hoje do que era no final do século XX, em razão da adaptação cinematográfica que, por sua vez, não existiria sem o romance. Observando a produção de artistas contemporâneos,

---

<sup>5</sup> Miriam Vieira e Thaís Flores Nogueira Diniz, “Vermeer sob a luz da transtextualidade” (*Aletria*, vol.23, n.º3, 2013), p.114.

<sup>6</sup> No original: “any text that has ‘slept with’ another text . . . has also slept with all the other texts that that text has slept with”. Robert Stam, “The Theory and Practice of Adaptation”, Robert Stam e Alessandra Raengo (ed.), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (Nova York: Blackwell, 2005), p. 27.

<sup>7</sup> Na edição em inglês: “the danger with cinema work is that if you try to set the effect of a Rembrandt you end up with a Roybet. It’s much safer not to worry about that quality then and find you’ve achieved a Vermeer after all”. Jean Cocteau, *Diary of a Film: La Belle et la Bête*, tradução Ronald Duncan (Londres: Dennis Dobson, 1950), pp.108-9.

percebe-se que a obra de Vermeer continua a inspirar atualmente, conforme a sugestão da teoria geral de repetição proposta por James Naremore (2000).

Naremore propõe o estudo de reciclagem dentro de uma teoria geral de repetição. No ambiente de mídia saturada em que vivemos hoje, não somente livros inspiram adaptações cinematográficas, como também filmes inspiram obras literárias; adaptações de roteiros são publicadas, e filmes são adaptados para musicais e programas de televisão<sup>8</sup>. Linda Hutcheon vai mais longe ao adicionar parques temáticos e experimentos de realidade virtual à lista de possibilidades de Naremore,<sup>9</sup> para quem, toda forma de recontar deveria ser adicionada ao estudo de adaptação na era da reprodução mecânica e da comunicação eletrônica, há muito prevista por Walter Benjamin<sup>10</sup> (1936). Atualmente, a celebrada expressão poderia ser alterada para era da reprodução digital e da comunicação virtual, uma vez que as novas tecnologias e o uso de novas mídias estão mudando as relações entre, e por dentro, das artes.

Naremore sugere que a adaptação cinematográfica seja um tipo de tradução intertextual, dialógica e multidirecional.<sup>11</sup> Stam acrescenta que a adaptação é hoje vista como um processo de troca não hierárquico ou tendencioso, como costumava ser.<sup>12</sup> Hutcheon vai mais além e explica que quando “adaptações são para um meio diferente [...] especificamente na forma de transposições intersemióticas de um sistema semiótico (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo).”<sup>13</sup> O estudo

---

<sup>8</sup> James Naremore (ed.), *Film Adaptation* (New Brunswick: Rutgers UP, 2000), pp.12-5.

<sup>9</sup> James Naremore (ed.), *Film Adaptation* (New Brunswick: Rutgers UP, 2000), p.xi.

<sup>10</sup> Walter Benjamin, *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política* (São Paulo: Brasiliense, 1985), pp.165-96.

<sup>11</sup> James Naremore (ed.), *Film Adaptation* (New Brunswick: Rutgers UP, 2000), pp.12-3.

<sup>12</sup> Robert Stam, “The Theory and Practice of Adaptation”, Robert Stam e Alessandra Raengo (ed.), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (Nova York: Blackwell, 2005), p. 46.

<sup>13</sup> No original: “because adaptations are to a different medium [...] specifically in the form of intersemiotic transpositions from one sign system (for example, words) to another (for example, images)”. Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (Nova York: Routledge, 2006), p.16.

de transformações ocorridas ao longo do processo de tradução justificam-se, no caso da adaptação cinematográfica *Moça com Brinco de Pérola*, já que esta é resultado de uma transposição intersemiótica na qual uma produção independente britânica volta a atenção do público comum para um retrato do século XVII. Entretanto, o ciclo só ocorreu devido ao seu principal catalisador: o romance.

Apesar de Naremore propor sua teoria para os estudos fílmicos, essa abordagem também corrobora com o mundo das artes. A arte é hoje canalizada por diferentes tipos de mídia; a obra de arte estática cedeu lugar à arte e mídias altamente interativas, interações essas que podem ser entendidas como formas de intermedialidade<sup>14</sup>. No entanto, a intermedialidade não é novidade para a produção literária, uma vez que autores sempre encontraram inspiração em outras formas de arte, atravessando as fronteiras que as dividem, o que remete à proposta de Naremore de uma teoria geral de repetição.

Para ilustrar a maneira como obras de arte podem ser entrelaçadas, explorarei primeiro o resgate do retrato *Moça com Brinco de Pérola* nas novas mídias – não consideradas *high art* – através de imagens encontradas aleatoriamente na rede. Esse é o tipo de resgate com que lidamos no nosso cotidiano seja por meio de correspondências eletrônicas, ou navegando na rede. Para minha surpresa, em 2012, não só encontrei, disponíveis *online*, as mesmas imagens analisadas para a minha dissertação de mestrado no final de 2007, mas ainda uma ampla variedade de transformações lúdicas da obra de Vermeer.

Um exemplo destas é a arte efêmera em carros sujos, do artista americano, Scott Wade. Outro exemplo é a imagem, encontrada em um *hyperlink* comercial, que adiciona a foto de qualquer pessoa a obras-

---

<sup>14</sup> Para Mikko Lehtonen, intermedialidade acontece quando a “intertextualidade transgride fronteiras entre as mídias”. Mikko Lehtonen, “On no man’s land” (*Nordicom Review* 4, 71-83), p.71. De acordo com Claus Clüver, “como conceito, ‘intermedialidade’ implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de ‘cruzar fronteiras’ que separam as mídias. Claus Clüver, “Intermedialidade” (*Pós*, v.1, 2008), p.6. Enquanto, para Gerard Genette, intertextualidade pode ser definida como a copresença de dois ou mais textos em forma de citação, plágio ou alusão. Gérard Genette, *Palimpsests*, tradução Channa Newman & Claude Doubinsky (Lincoln: U of Nebraska P, 1997), pp.1-2.

-primas da arte e assim a transforma, de acordo com o sítio eletrônico, em uma obra de arte. Utilizando uma técnica semelhante, outro sítio eletrônico intitulado Worth1000 disponibiliza quase cinquenta páginas dedicadas à obra do mestre. Celebidades *hollywoodianas*, tais como Sandra Bullock e Angelina Jolie, aparecem como a modelo do retrato *Moça com Brinco de Pérola*. Nos concursos de efeitos e ilustração promovidos pelo sítio eletrônico, ainda encontramos a modelo do retrato representada em um estilo comum a quadrinhos japoneses (mangá). De acordo com o diagrama de práticas hipertextuais proposto por Gerard Gennete, tais manifestações se encaixam na categoria de paródia, transformação lúdica, e ilustram o resgate do retrato *Moça com Brinco de Pérola* nas mídias eletrônicas.

Mas como fica a produção de artistas contemporâneos? A arte conceitual e a arte pela arte não estão mais em voga. Em 2007, a exposição do fotógrafo holandês Bert Teunissen na Aperture Gallery em Chelsea, Nova Iorque, produziu o livro intitulado *Domestic Landscapes*. Em sua coleção de fotografias tiradas ao longo de uma década, Teunissen retrata pessoas comuns em suas casas, também comuns, construídas antes das grandes guerras mundiais.

Saskia Asser explica que “a comparação entre a luz atmosférica presente nas fotografias de Bert Teunissen e a percepção da luz encontrada nos interiores pintados por Johannes Vermeer foi feita pela primeira vez em uma resenha crítica da exposição em uma publicação estadunidense.” E comenta como o fotógrafo “precisou visitar a *Frick Collection* em Nova Iorque para ver, em primeira mão, o que os críticos queriam dizer com essa comparação.”<sup>15</sup> Não obstante, ao argumentar que Teunissen foi influenciado pelas fazendas e casas de pescadores presentes na obra de Jozef Israëls (1824-1911), e não pelos “prósperos

---

<sup>15</sup> No original: “A comparison between the atmospheric light present in Bert Teunissen’s photographs and the sense of light found in the interiors painted by Johannes Vermeer [...] was first made in an exhibition review in an American publication [...] Teunissen had to visit the Frick Collection in New York to see firsthand what the critics meant by this comparison”. Saskia Asser, “Bert Teunissen: *Domestic Landscapes*”, tradução Beth O’Brien. IN: Bert Teunissen, *Domestic Landscapes* (Itália: Amilcare Pizzi, 2007), p. 128.

interiores urbanos da classe de comerciantes,”<sup>16</sup> Asser admite que Israëls teria sido previamente influenciado pela “tradição holandesa, que enfatiza e sublima o valor intrínseco da vida cotidiana,”<sup>17</sup> tão bem representada por Vermeer. Tal afirmação confirma que a intertextualidade pode não ser consciente por parte do artista e depende da recepção do observador. Se as pinturas de Israëls “dormiram” com as de Vermeer, a fotografia de Teunissen de certa forma “dormiu” com ambas as obras de Israëls e Vermeer, de acordo com a lógica de Stam.

A vermeerição<sup>18</sup> das fotografias de Teunissen é patente. O uso da luz natural e a representação da rotina de pessoas comuns nas características janelas holandesas transpõem o observador para dentro da sossegada vida presente na obra do pintor. É verdade que a imitação da estética do mestre não é necessariamente uma inovação: tudo começou com seus contemporâneos que, durante mais de dois séculos, levaram crédito pela obra de Vermeer que foi novamente imitado no século XIX por seguidores do movimento impressionista.

Nos anos trinta, Jean Cocteau deliberadamente imitou a estética do mestre no filme *A Bela e a Fera*,<sup>19</sup> e também o fizeram muitos outros artistas *a la manière* de Vermeer. Apesar de Teunissen admitir que não teve a intenção de imitar Vermeer, ele tanto foi capaz de utilizar a proeminente técnica do pintor, quanto de produzir uma obra de arte marcada com sua própria personalidade. A maneira de Vermeer perceber a luz está presente, mas a obra de Teunissen não deixa dúvida de seu potencial criativo. A coleção de retratos, que utiliza a fotografia como ferramenta, pode ser considerada uma peça de arte.

---

<sup>16</sup> No original: “the interiors belonging to the urban, well-to-do merchant class”. Saskia Asser, “Bert Teunissen: Domestic Landscapes”, tradução Beth O’Brien. IN: Bert Teunissen, *Domestic Landscapes* (Itália: Amilcare Pizzi, 2007), p. 128.

<sup>17</sup> No original: “Dutch tradition that emphasizes and sublimates the intrinsic value of everyday life”. Saskia Asser, “Bert Teunissen: Domestic Landscapes”, IN: Bert Teunissen, *Domestic Landscapes* (Itália: Amilcare Pizzi, 2007), p. 128.

<sup>18</sup> Genette utiliza a palavra “mallarméization” ao analisar o processo de transestilização para falar da apropriação de estilo a maneira de Mallarmé. A palavra “vermeerização” entra aqui com a mesma intenção.

<sup>19</sup> Jean Cocteau, *Diary of a Film: La Belle et la Bête*, tradução Ronald Duncan (Londres: Dennis Dobson, 1950), pp.108-9.



Kathryn Shattuck, em entrevista com Teunissen para o jornal Americano *The New York Times*, chama a atenção para o fato de que poderia parecer óbvia a comparação das fotografias com a obra do mestre. O objetivo do fotógrafo é “preservar memórias de um estilo de vida que rapidamente se faz obsoleto.”<sup>20</sup> Esse intuito é fiel a Vermeer que, por sua vez, almejava a representação do estilo de vida holandês e o fomento de melhores hábitos para as mulheres que alegadamente, no século XVII, tinham certa tendência ao ócio. O propósito dos trabalhos é diferente, mas existe a similaridade na preservação da memória da Holanda. Teunissen estende sua obra pela Europa, e até mesmo pelo Japão, o que pode ser observado na página do fotógrafo. A obra de Teunissen só vem a comprovar a teoria de repetição proposta por Naremore, ou seja, o mundo globalizado em que hoje vivemos não tem volta.

Ao comparar individualmente a fotografia de Teunissen intitulada *Nara 24, Japan* (2003) com a tela *A Carta de Amor* (1667-70) de Vermeer, percebe-se que estão em acordo com a afirmação de Liliane Louvel: as janelas, a marca registrada da pintura holandesa, são suscetíveis a inspirar o escritor no “interminável diálogo entre Palavra e Imagem.”<sup>21</sup> A máxima a “arte que inspira arte” (ao invés de a arte inspirar a literatura) é pertinente, uma vez que o foco do trabalho são os efeitos multi-direcionais produzidos pela cadeia semiótica desencadeada pelo retrato *Moça com Brinco de Pérola*.

Portanto, mesmo que a fotografia represente um ambiente culturalmente diferente, a influência da obra de Vermeer é evidente na superposição de planos, formada pelas janelas, pela disposição do mobiliário e dos ornamentos, pela figura do modelo silencioso, capturado através de técnica precisa, e também pelo uso da luz natural.

Em outra comparação, entre a fotografia intitulada *La Alberca 5, Spain* (2005) e a tela *O Astrônomo* (1668), a similaridade no uso da luz é notável. A fotografia retrata um homem também próximo à janela

---

<sup>20</sup> No original: “preserve memories of a lifestyle fast becoming obsolete”. Bert Teunissen, “Photographing the Light in Places That May Soon Be Lost” (Entrevista com Kathryn Shattuck, *The New York Times*, 5 de abril, 2007), p.7.

<sup>21</sup> No original: “never ending dialogue between Word and Image”. Liliane Louvel, *Seeing Dutch Painting* (Paris: Manuscrito não publicado, 2006), p.32.

em uma escura cozinha. A maneira como o pote é colocado na pia, debaixo de uma torneira redonda, remete ao globo. Esse procedimento se encaixa no que Genette chama de transestilização, ou “uma reescrita estilística, uma transposição cuja única função é a mudança de estilo.”<sup>22</sup> Teunissen, *a la manière* de Vermeer, estilisticamente transpõe a luz de influência genealógica de Vermeer para suas fotografias. Como não existem outros elementos em comum entre a fotografia e a pintura, a intertextualidade se dá com a recepção. A obra de Vermeer é evocada, e não imitada, lembrando mais uma vez o que Stam afirma sobre textos que “dormem” com outros textos. Ao “dormir” com a obra de Vermeer, as fotografias de Teunissen trazem à lembrança a estética do mestre.

Uma última comparação pode ser feita entre a tela *Mulher Dormindo* (1656–57) e a fotografia intitulada *Wakayama 22, Japan* (2003). A senhora japonesa, como se estivesse absorta num mundo comparável ao de Vermeer, parece ser parte dele. A similaridade de planos e o contraste entre claro e escuro podem ser facilmente percebidos. A fidelidade não é questão relevante para essa discussão, uma vez que uma nova versão jamais substituirá o original.<sup>23</sup> O que importa aqui é a maneira como a recepção é influenciada pelo texto-fonte. Consequentemente, esse exemplo deixa de ser mais uma comparação, alcançando o nível de estudo de caso intermediário com base em seu alto nível de intertextualidade. Não existem mídias mistas envolvidas em cada uma das obras em questão mas, em termos de recepção, a superposição de texto/imagem torna-se realidade.

Antes de concluir, retomo a pergunta relativa à produção de artistas contemporâneos, mas agora em âmbito local. Em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, o jovem artista Guilherme Cunha desenvolveu uma ação cultural coletiva dentro do aglomerado urbano Cafezal com o objetivo de construir a memória visual da comunidade. Em parceria colaborativa com os moradores locais, o artista produziu um registro de

---

<sup>22</sup> No original: “a stylistic rewriting, a transposition whose sole function is a change of style”. Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, tradução Channa Newman e Claude Doubinsky (Nebraska: University of Nebraska Press, 1997), p.226.

<sup>23</sup> Claus Clüver, “Inter textus/inter artes/inter media” (*Aletria*, 14, 2006), pp. 15-6.

memória fotográfica, a partir do ponto de vista dos primeiros moradores da antiga Vila Santana do Cafezal.

Como a produção foi toda feita em conjunto, os moradores tomaram decisões críticas sobre os elementos selecionados para a pesquisa e desenvolveram um olhar sobre sua realidade estética. O artista atuou como um dos componentes de um imenso conjunto de possibilidades compartilhadas. Para ele, tais possibilidades estéticas, geradas “pelos mecanismos de adaptação e de interação humana”, são bastante amplas. E afirma que “a forma de entender e partilhar o espaço cotidiano nas casas, barracos, becos e ruas; a estruturação cromática dos ambientes e os apelos decorativos surgem genuinamente de interações estéticas intuitivas na busca pela aplicação de algum tipo criativo à vida diária.” O artista continua explicando que “o ambiente rural, quase ingênuo, dos primeiros moradores resiste e coabita com o universo intenso da sociedade de consumo de massa, com as novas tecnologias, as novas necessidades da sociedade contemporânea”<sup>24</sup>.

As fotos foram todas feitas somente com a luz do sol, sem recurso de tecnologia durante a execução. Este uso da luz natural, a representação da rotina de pessoas comuns enquadradas em janelas, com o objetivo de transpor o observador para dentro da vida sossegada dos moradores de um dos mais efervescentes aglomerados de uma das maiores metrópoles do Brasil, faz pensar que Cunha é leitor de Teunissen e que, conforme a proposta de Stam, sua obra “dormiu” com a obra de Vermeer, mesmo sem evocar uma tela específica. Uma vez que percebo nitidamente uma vermeerição das fotografias de Cunha, a intertextualidade parte da minha recepção.

Para Clüver, “intertextualidade também envolve intermedialidade [...] um texto individual pode ser um rico objeto para estudos intermediários.”<sup>25</sup> Mas, poderia uma fotografia, um livro, ou uma exposição de fotografias, serem considerados material intermediário? Talvez intermediário não seja o termo mais preciso, mas a

---

<sup>24</sup> Guilherme Cunha, “Memórias da Vila” (2010), Joerg Bader (curadoria), *Segue-se ver o que quisesse* (Catálogo da exposição, Belo Horizonte, 2012), p.19.

<sup>25</sup> No original: “intertextuality always also involves intermediality . . . an individual text may be a rich object for intermedial studies”. Claus Clüver, “Inter textus/inter artes/inter media” (*Aletria*, 14, 2006), pp. 30-2.

intertextualidade está de fato presente. E tal intertextualidade não acontece necessariamente de forma consciente pelo autor, no momento de inspiração; ela pode ser identificada na recepção pelo leitor/ouvinte/espectador. Teunissen, ou Cunha, podem não ter planejado imitar Vermeer, mas a evocação da estética do pintor na obra dos dois artistas vai além do mero impressionismo.

A exposição da obra de Vermeer em Washington D.C. e em Haia, em meados dos anos noventa, não foi coincidentemente um ponto de partida para produtos culturais da obra do mestre. A idealização de valores, da estética e da beleza, mesmo quando tirando proveito da tecnologia disponível nesse ambiente saturado pela mídia em que hoje vivemos, confirma a proposta de Naremore, em que as traduções devem pertencer a uma teoria geral de repetição. Filmes reciclam arte na era da reprodução digital e comunicação virtual. A obra de Vermeer é mais popular hoje do que era no final do século XX, com a contribuição da adaptação fílmica que, por sua vez, não poderia existir sem o romance. E a obra de Vermeer continua sendo uma fonte de inspiração na segunda década do século XXI.