

VERMEER E OS TEMAS MUSICAIS EM SUA OBRA NO BARROCO HOLANDÊS

Nara Lima Martins²¹

Pontifícia Universidade Católica do Paraná

Resumo

Este artigo tem como base a vida do artista holandês Johannes Vermeer, bem como a interpretação de algumas de suas obras: *A lição de música interrompida* (c. 1660-1661), *O concerto* (c.1662-1665), *A lição de música* (c. 1662-1665), *Senhora de pé ao virginal* (c. 1673-1675), *Senhora sentada ao virginal* (c.1673-1675), *Mulher tocando alaúde junto de uma janela* (1664) e *A tocadora de viola* (c. 1672). A iconografia presente nas obras em que constam mulheres instrumentistas será o foco principal de análise para que se entenda a relação da música com a mulher e a sociedade durante o barroco holandês. Para tanto, fez-se uso de dois dos principais pesquisadores sobre a arte holandesa do século XVII: Eddy de Jongh e Svetlana Alpers.

Palavras-chave: Vermeer; Arte holandesa do século XVII; Iconografia musical; representação da mulher.

Abstract

This article focuses the Dutch artist Johannes Vermeer's life, as well as the interpretation of some of his paintings: *Girl Interrupted in Her Music* (c. 1660-1661), *The Concert* (c. 1662-1665), *The Music Lesson* (c. 1662-1665), *Lady Standing at a Virginal* (c. 1673-1675), *Lady Seated at a Virginal* (c. 1673-1675), *Woman with a Lute* (1664) e *The Guitar Player* (c. 1672). The iconography of the paintings in which appear musician women will be the main analysis focus to understand the relation of the music with the woman and the society during the Dutch Baroque era. For this, two of the main searchers about the seventeenth-century Dutch art were studied: Eddy de Jongh and Svetlana Alpers.

Keywords: Vermeer; Seventeenth-century Dutch art; Musical iconography; Women's representation.

²¹ Nara Lima Martins é graduada em Artes Visuais pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), especialista em Capacitação Docente em Música Brasileira pela Universidade Anhembi Morumbi, graduanda em Licenciatura em Música pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e especialista em História Social da Arte pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR).

INTRODUÇÃO

A importância do estudo das obras de Vermeer no que concerne a mulheres instrumentistas se faz importante por tratar das questões de gênero e também por trazer à tona quais os significados que a música acarretava para essa sociedade, mais especificamente ao universo feminino.

As obras analisadas datam de 1660 a 1675, período de grande prosperidade para a cultura holandesa, quando Delft – cidade de Vermeer – acolhia um número significativo dos maiores pintores do barroco holandês.

A análise das obras de Vermeer se faz relevante para a história da arte dentro de um contexto de relação entre diferentes manifestações artísticas, ou seja, a história da pintura dialogando com a história da música.

VERMEER E O BARROCO HOLANDÊS

Acredita-se que Johannes Vermeer tenha nascido em Delft, em 1632. Filho de Reynier Jansz, comerciante e negociante de arte, Vermeer não demorou muito para seguir os mesmos ofícios de seu pai, sendo admitido na Guilda de S. Lucas em 1653. Essa guilda incluía vários tipos de artistas, artesãos e comerciantes. Pouco se sabe sobre a vida de Vermeer e como se tornou pintor. Seu pai tinha relações com artistas como Balthasar van der Ast, Pieter Steenwyck e Pieter Gronewegen, que podem naturalmente ter sido as primeiras influências de Vermeer no universo da pintura. A hipótese mais aceita é a de que o artista foi aluno de Carel Fabritius, o qual se tornou cidadão de Delft em 1650 e ingressou na guilda um ano antes de Vermeer. Fabritius morreu na explosão do paiol de Delft, que destruiu grande parte da cidade, e Vermeer foi apontado como seu sucessor por Dirck van Bleyswyck, que “fez o elogio de Vermeer numa composição poética de quatro linhas, no seu *Beschrijvinge der Stadt Delft* (Descrição de Delft), chamando-lhe o digno sucessor da Fênix” (Schneider, 2010), o que leva a crer que Vermeer era um artista, de certo modo, valorizado já naquele período.

Em 1653, casou-se com Catharina Bolnes, filha de Maria Thins, de importante família burguesa local. Há possibilidade de Maria ter-se posicionado contra esse matrimônio devido às dívidas do pai de Vermeer e à diferença quanto a crenças religiosas das duas famílias: Catharina era católica, enquanto Vermeer era calvinista.

Após o matrimônio acomodaram-se na estalagem Mechelen, indo mais tarde morar com a mãe de Catharina, onde Vermeer parece ter passado por um período financeiramente estável de sua vida, devido aos bens de sua sogra. O casal teve quinze filhos, e sustentá-los apenas com a

venda de quadros de Vermeer seria extremamente difícil, já que o artista conseguia produzir em média apenas duas telas por ano. Por esse detalhe, pode-se imaginar o quanto o artista era rigoroso quanto à técnica, pois parecia sempre buscar a perfeição em seus quadros. O tratamento dado à luz por Vermeer em suas composições é o que mais chama atenção. Enquanto a luminosidade em pinturas barrocas de outros lugares da Europa, como Itália e Espanha, eram mais contrastantes com partes escuras da cena – causando, assim, maior dramaticidade à obra –, o estilo barroco de Vermeer compõe uma luz que convida a apreciar uma cena do cotidiano que aparenta estar “congelada” no tempo, com uma luz sutil e mais próxima do real.

Na maioria de suas obras a luz atravessa uma janela que está posicionada pelo lado esquerdo da tela, moldando o rosto das pessoas e algumas partes do ambiente como se houvesse uma luz matinal, causando contrastes mais realistas no que diz respeito às cores. A composição das cenas leva a algo que se assemelharia a um registro fotográfico, já que há indícios de que o artista se apropriava da técnica da câmara escura para produzir seus trabalhos de forma mais realista. Gombrich (1999) observou como o artista trabalhou com duas características tão distintas:

Uma de suas características milagrosas talvez possa ser descrita, embora dificilmente explicada. É o modo pelo qual Vermeer consegue a completa e laboriosa precisão na produção de texturas, cores e formas, sem que o quadro tenha jamais o aspecto de elaborado ou rude. Como um fotógrafo que deliberadamente suaviza os contrastes fortes de uma foto sem com isso anuviar as formas, Vermeer suavizou os contornos e, não obstante, reteve o efeito de solidez e firmeza. É essa combinação estranha e ímpar de suavidade e precisão que torna tão inesquecíveis as suas melhores pinturas. Elas nos fazem ver a serena beleza de uma cena simples com novos olhos e nos dão uma ideia do que o artista sentiu ao observar a luz jorrando através da janela e realçando a cor de uma peça de pano. (p. 433.)

Consta que nessa época muitos pintores tinham profundo interesse em instrumentos ópticos. Acredita-se que um cidadão de Delft, Antonie van Leeuwenhoek, pioneiro do microscópio, foi amigo e executor do testamento de Vermeer.

A obra de Vermeer se faz presente num período muito próspero da Holanda. Mesmo fazendo divisa com Flandres, os Países Baixos se mantiveram independentes, democráticos e protestantes. Essas características são fundamentais para definirem o modo de desenvolvimento e produção dos artistas pertencentes ao barroco holandês.

Por serem protestantes, não faziam culto a imagens religiosas, como acontecia no catolicismo. Por esse motivo, suas pinturas apresentavam mais liberdade de temas, já que não

dependiam de mecenas da Igreja ou de algum monarca, como acontecia em outras partes da Europa. Como a Holanda se encontrava numa posição economicamente favorável, foram os comerciantes que se tornaram os maiores compradores de arte. De acordo com Janson, “o colecionador particular se tornou o suporte principal do pintor” (2000, p. 508). Consta que mercadores como açougueiros e padeiros pagavam altos preços pela aquisição de uma pintura. Essa demanda por consumir arte foi propícia para que a Holanda do século XVII se tornasse um dos centros artísticos mais florescentes e diferenciados de sua época, favorecendo o surgimento de muitas escolas e, por extensão, a residência de artistas em cidades como Delft, Utrecht, Haarlem e Leyden.

A partir de 1672, Holanda e França entraram em guerra, com o rápido avanço das tropas francesas em direção ao norte dos Países Baixos. Esse acontecimento fez surtirem efeitos desastrosos na vida financeira de Vermeer. Como estratégia de defesa contra o exército francês, os diques foram abertos e extensas áreas de terra foram completamente alagadas, incluindo a propriedade de Maria Thins. A partir desse momento, Vermeer não conseguiu vender mais nenhum quadro e entrou em um estado letárgico e depressivo, vindo a falecer a 15 de dezembro de 1675.

AS MUSICISTAS DE VERMEER

Vermeer retratou muitas mulheres em seus quadros, as quais aparecem muitas vezes em tarefas rotineiras – como é o caso de *A leiteira* – ou em momentos de lazer – como bebendo vinho ou executando algum instrumento musical. Esses temas eram muito comuns nas pinturas dos artistas do barroco holandês e foram, por muito tempo, considerados como o retrato do espírito de uma época (*Zeitgeist*), até que Eddy de Jongh (1997), grande estudioso da iconografia holandesa do século XVII, propôs um novo olhar sobre essas pinturas:

[...] no século XVII os casos de verdadeiro realismo coincidiram com outros mais apropriadamente descritos com o termo “realismo aparente”, e esse fenômeno é baseado numa mentalidade que pode ser parcialmente reconstruída. [...] o realismo é, por definição, um “reflexo da realidade”. O realismo aparente, por outro lado, refere-se a representações que, embora imitem a realidade em termos de forma, simultaneamente levam a uma percepção de abstração.²²

²² Tradução livre de: “[...] in the seventeenth century instances of actual realism coincided with others more appropriately described as expressing a “seeming realism”, and that this phenomenon is based on a mentality which can be partly reconstructed. [...] realism is defined as meaning the “reflection of reality”. Seeming realism, on the other hand, refers to representations which, although they imitate reality in terms of form, simultaneously convey a realized abstraction.” (De Jongh, p. 21.)

Essas pinturas holandesas apresentam uma cena aparentemente real no que diz respeito à forma, mas seus significados vão muito além do que se pode perceber a princípio. Com o entendimento dos ícones presentes na obra – estes retirados dos livros de emblemas –, descobrem-se significados que se encontravam ocultos.

As pinturas em que o artista incluía mulheres cercadas de elementos do universo musical são, num primeiro momento, apreciadas como algo genuinamente belo e sem muitos significados. Isso se explica porque, em sua maioria, essas damas apareciam sentadas ao virginal²³, com um aspecto delicado, como se estivessem posando para o pintor.

Analisando a iconografia presente nessas obras e a relação da música com o pensamento vigente na época, podem-se encontrar questões relevantes no que diz respeito à moral almejada por essa sociedade. Segundo Schneider (2010, p. 24), “a maioria das pinturas de gênero não era simplesmente uma representação ingênua; comunicava sempre normas e valores de uma forma que alterava o que estava a acontecer”

No quadro *A lição de música interrompida* (c. 1660-1661), Vermeer associou a música a um suposto amor proibido quando colocou uma jovem lendo uma carta que acabara de receber de um homem. No quadro, ela descansa seu alaúde²⁴ e suas partituras sobre a mesa e olha para o espectador como se estivesse em dúvida quanto a ler ou não a correspondência secreta. A presença do alaúde reforça ainda mais essa intenção, pois nos livros de emblemas, o amor é representado pela figura do cupido segurando esse instrumento (fig. 1).

²³ Segundo o *Dicionário Grove de Música*, o virginal é um “pequeno tipo de cravo, com um grupo de cordas e saltarelos, e um teclado. O termo foi utilizado na Inglaterra até boa parte do século XVII, para indicar qualquer instrumento de teclado com plectro [palheta]”.

²⁴ Segundo o *Dicionário Grove de Música*, o alaúde é um instrumento de cordas dedilhadas, de importância capital para a música do Ocidente a partir do final da Idade Média até o séc.XVIII.



Fig. 1: Amor Docet Musicam, Crispin de Passe, gravura a água-forte para o *Nucleus Emblematum* de Gabriel Rollenhagen, Colónia, 1611



Fig. 2: A lição de música interrompida, c. 1660-1661, óleo sobre tela, 38,7 x 43,9 cm, The Frick Collection, Nova Iorque.

Schneider (2010), explica mais detalhadamente a obra:

Uma vez mais o tema da pintura é erótico, como é sugerido pela cena pouco reconhecível e desbotada do quadro na parede de fundo, a qual se baseia numa tela de Cesar van Everdingen. Representa um cupido que exhibe uma carta de amor. [...] O quadro de Everdingen serve-se de um emblema de Otto van Veen (*Amorum Emblemata*, Antuérpia, 1608), cujo moto era *perfectus amor est nisi ad unum* (O amante só deve amar uma pessoa). A jovem, contra todas as expectativas sociais, é mostrada aqui no ato da infidelidade ao seu esposo. A gaiola na parede é uma indicação de como ela se deve comportar [...]. (p. 37.)

Dessa forma, Vermeer se apropria de um quadro de Everdingen, que também já havia utilizado o emblema criado por Otto van Veen (Fig. 3). É comum na obra de Vermeer aparecerem quadros dentro de seus quadros. Este elemento se denomina *claves interpretandi*, ou seja, chaves interpretativas, advertindo o observador de como interpretar tais obras. Esses quadros que aparecem nas pinturas de Vermeer pertenciam, na realidade, ao acervo de sua sogra, Maria Thins.



Fig. 3: *Perfectus amor est nisi ad unum*, gravura em cobre de *Amorum Emblemata*, Otto van Veen, Antuérpia, 1608.



Fig. 4: *Senhora de pé ao virginal*, c.1673-75, óleo sobre tela, 51,7 x 45,2 cm, National Gallery, Londres.

A mesma pintura de Everdingen também é inserida na composição de *Senhora de pé ao virginal* (c. 1673-75) (fig. 4). Vermeer compõe a cena com a jovem posicionada ao virginal, próxima à parede, com o quadro do cupido levantando uma carta. Este está a duvidar da virgindade da tal moça. O virginal traz um significado muito importante nessa interpretação, pois era um instrumento direcionado às moças de famílias abastadas que tocavam no ambiente familiar. Esse instrumento também era associado à rainha Elizabeth I da Inglaterra. Por ser chamada de *A Rainha Virgem* e por ela fazer uso de tal instrumento na corte, acredita-se que este fato seria uma das hipóteses da origem do nome “virginal” para esse instrumento musical, mas a exata origem de seu nome ainda permanece obscura.

Essa pintura de Vermeer é mais uma das obras desse período que possuem forte apelo moralizante. Sobre esse aspecto, De Jongh comenta:

Realmente marcante no período em questão é a tendência a moralizar, a qual frequentemente simplifica-se no encorajamento da virtude, ou numa alusão à transitoriedade da vida e da finalidade da morte. A moralização era também manifestada nos trabalhos artísticos, sob diversos aspectos e com graduações que iam desde o explícito até o velado; a mistura casual de moralização e libertinagem é, com certeza, surpreendente. A notória preferência por aspectos como o disfarce, a camuflagem, a alegoria e a ambiguidade – em suma, tudo que é enigmático – é um segundo aspecto importante da mentalidade do período, a

qual é altamente consistente com a maneira associativa de pensamento típica da literatura da época.²⁵

A associação entre temas pintados pelos artistas holandeses e livros de emblemas era muito comum. Essa literatura clássica tinha a função de instruir as pessoas. Segundo Alpers (1999, p. 413), “não é errôneo considerar Jacobs Cats como o mais importante autor de livros de emblemas e um dos mais proeminentemente ligados à pintura holandesa.” Podemos observar o mesmo tema relacionado ao quadro *A lição de música* (c. 1662-1665).



**Fig. 5: *A lição de música*, c. 1662-1664, óleo sobre tela, 73,3 x 64,5 cm
The Royal Collection, The Windsor Castle, Londres.**

Para esta pintura, Schneider (2010) faz a seguinte observação:

A impressão global aqui, contudo, é muito mais contida e requintada. A cena passa-se numa casa da classe média alta. É uma cena que se passa ao fundo da parede de uma sala, afastada do observador. Uma jovem de saia escarlate, blusa branca e roupa exterior de cor preta está a tocar no pequeno teclado de um

²⁵ Tradução livre de: “Moralization was also manifested in works of arts under many guises and with varying degree of overt or covert emphasis; the casual blend of moralization and libertinism is often quite surprising. The marked preference for disguising, veiling, allegory, and ambiguity, in short for all that is enigmatic, is a second important feature of the mentality of the period, which is highly consistent with the associative way of thinking typical of contemporary literature.” (De Jongh, p. 21.)

virginal. É vista de costas, por isso, permanece anônima, mas pode ver-se-lhe a face no espelho pendurado por cima do virginal. Embora a representação de costas possa levar-nos a esperar outra coisa, ela está a olhar para um homem. (p. 38.)

Para pintar esse tema, Vermeer se apropriou de um emblema (fig.6) de Pieter Corneliszoon Hooft, que era membro da alta classe holandesa e cultuado poeta de temas de amor. Lisa Vergara (2001), explica melhor a relação da pintura com o emblema:

Um dos motes dos emblemas diz o seguinte: “Ela brilha e faz tudo brilhar.” “Ela brilha” se refere tanto ao poder do Sol (o “Sol” como palavra de gênero feminino na Holanda século XVII) quanto ao poder da mulher. Essa ideia é ilustrada por meio de dois conjuntos de imagens relacionados. Decorosa como esta vinheta, a Vênus desnuda, reclinada sobre o tampo do virginal, deixa claro que o brilho da musicista tem uma dimensão erótica. A cena principal do emblema mostra o Sol, cujos raios são refletidos por um espelho carregado por Cupido, fazendo seu alvo (o arco do Cupido) brilhar e, obviamente, parecer de fato muito sensual.²⁶



Fig. 6: *Emblemata amatoria*, Pieter Cornelisz Hooft, 1611, Rare Book Manuscript Library, Columbia University.

Outro detalhe importante no quadro *A lição de música* diz respeito à inscrição no tampo do virginal: *MVSICA LAETITIAE COMES MEDICINA DOLORVUM*, que significa que a música é a companheira da alegria e um bálsamo para o sofrimento. Segundo Schneider (2010, p.38), “esta afirmação podia ter a sua origem em Pitágoras, o qual, supostamente, disse que as harmonias da música podiam acalmar e apaziguar as agitações do espírito e a influência das emoções”. Representa o pensamento sobre o poder terapêutico da música. Acredita-se também que o

²⁶ Tradução livre de: “One of the emblem’s mottoes states: “She shines, and makes everything shine.” “She shines” refers both to the power of the sun (“sun” being gendered as feminine in seventeenth-century Dutch) and to the power of a woman. This idea is illustrated through two related sets of images. In background scene, a gentleman gazes at a lady playing at the keyboard next to him. Decorous as this vignette is, the reclining nude Venus on the lid of the virginal makes clear that the musician’s shine has an erotic dimension.” (Vergara, p. 65.)

virginal e o violoncelo presentes nessa imagem representam a harmonia ou a música das esferas. Existe a possibilidade, de que nessa pintura, Vermeer também faça uma alusão à geometria usando formas geométricas ao pintar o piso do ambiente. No século XVII consta que a geometria ganhou grande importância nos círculos filosóficos e científicos. “Voltara-se à Antiguidade, aos antigos mestres, como Pitágoras, quando a geometria e a música eram vistas como aparentadas, pois ambas se referiam às leis cósmicas.” (Schneider, 2010, p.38.)

A pintura *O Concerto* (c.1662-1665) (fig.8), também possui um apelo erótico, devido aos instrumentos presentes na cena e aos quadros que o artista inclui novamente dentro do ambiente. Vermeer faz referência ao quadro de Dirck van Baburen *A Alcoviteira* (fig. 7), em que aparece uma mulher tocando alaúde – instrumento de conotação feminina – e sendo cortejada por dois senhores. Esse tema pertence à categoria de *Bordeeltje*, que significa “pintura de bordel” e é muito apreciada como uma subcategoria na pintura de gênero holandesa.

Os instrumentos que aparecem no quadro pertencem a uma longa tradição de símbolos musicais da proporção e harmonia – o alaúde e o violoncelo, juntos numa mesma pintura, ressaltam ainda mais esse significado –, principalmente os instrumentos de cordas, que eram associados a Apolo. A espineta²⁷, tocada pela jovem, também é classificada como um instrumento de cordas, devido ao seu mecanismo de cordas pinçadas. Segundo Schneider (2010):

Alguns conceitos musicais, que se transmitiram através das tradições humanistas, eram ainda correntes no século XVII. Não devemos esquecer a teoria das emoções inspirada pela música [...]. Essa teoria sustentava que a tarefa da música era não só glorificar a Deus, mas também dissipar a melancolia, exaltar os espíritos sobre a Terra, curar a doença, atrair o amor e tornar a vida em comum mais agradável. Estes dois últimos aspectos, em particular, eram aqueles a que Vermeer e outros pintores holandeses de gênero (como Gerard Terborch) aludiam nas suas cenas de música em casa. (p. 44.)

²⁷ Segundo Roy Bennett: “Espineta foi o nome dado na Inglaterra no fim do século XVII a um instrumento de teclado, com cordas pinçadas, que era uma variante em maior escala do cravo. A espineta possui somente um teclado, um único jogo de cordas e uma corda para cada nota”. (p. 28.)



Fig. 7: A Alcoviteira, 1622, óleo sobre tela, 101,5 x 107,6 cm, M. Therese B. Hopkins Fund, Courtesy Museum of Fine Arts, Boston.



Fig. 8: O concerto, c. 1663-1666, óleo sobre tela, 72,5 x 64,7 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

É bem provável que a mulher que aparece cantando em pé esteja interpretando uma canção pertencente aos livros de canções de amor, que eram muito populares na época. O alaúde também é um instrumento que apresenta grande riqueza simbólica, além de possuir um vasto repertório musical. Seu som refinado recebeu associações cortesãs tanto no Ocidente como no Oriente, e se o alaúde aparece em uma imagem sendo tocado por um homem mais velho, simboliza escândalo e degeneração. Em termos gerais, essa pintura representa o prazer de se fazer música no lar. Consta que no século XVII, a música era uma atividade freqüente no ambiente familiar, independente de sua classe social. Em Vermeer, as cenas musicais sempre representam um espaço mais requintado, o que contrasta com outros artistas do mesmo período, como, por exemplo, Jan Steen (fig. 9), que retratou muitas situações em que a música surge em ambientes frequentados por pessoas mais humildes, envolta de muita festa, desordem e tocando instrumentos mais populares, geralmente ligados à música folclórica.



Fig. 9: Jan Steen, *A família feliz*, 1668, óleo sobre tela, 110,5 x 141 cm, Rijksmuseum, Amsterdã.

Na Pintura *Senhora sentada ao virginal* (c.1673-1675), o pintor, ao colocar um violoncelo encostado ao lado do virginal, sugere que mais alguém esteve nessa sala há pouco tempo. O violoncelo era um instrumento associado à figura masculina. De acordo com Schneider (2010, p.44 e 46), “*A Alcoviteira*, de Dirck van Baburen, o quadro da parede, acentua a insinuação. As cortinas azuis foram corridas, tornando o quarto escuro, o que subentende que esse encontro secreto não devia ser conhecido.”



Fig. 10: *Senhora sentada ao virginal*, c. 1670-1675, óleo sobre tela, 51,5 x 45,5 cm, National Gallery, Londres.

Vermeer também pintou mulheres tocando instrumentos de cordas, como o alaúde, um instrumento também atribuído às mulheres e que sugere uma certa intimidade. Sabe-se que,

desde o Renascimento, o alaúde era considerado o símbolo da música por excelência. Também representava um dos cinco sentidos, a audição. Como era um instrumento de intensidade sonora pequena, era mais apropriado tocá-lo dentro de casa. A viola também leva essa conotação e foi um dos temas finais da vida de Vermeer.



Fig. 11: Mulher tocando alaúde junto de uma janela, c. 1662-1664, óleo sobre tela, 51,4 x 45,7 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.



Fig. 12: A tocadora de viola, c. 1670-1672, óleo sobre tela, 53 x 46,3 cm, Kenwood House English Heritage as Trustees of the Iveagh Bequest, Inglaterra.

As relações da literatura emblemática com a pintura tornaram-se a principal corrente oferecida por Eddy de Jongh para interpretar a arte holandesa do século XVII. Em sua pesquisa sobre o “realismo aparente”, De Jongh (1997, p.21), defende que não é sua intenção “reconstruir a mentalidade histórica por meio da arte daquele período, mas pelo contrário, determinar as intenções originais dos artistas fazendo uso da mentalidade do século XVII.”²⁸

Para Svetlana Alpers (1999), a arte holandesa destaca-se pelo seu aspecto descritivo; ela discorda da corrente emblemática proposta por de Jongh:

Rejeitando a visão radicalmente redutiva segundo a qual a arte holandesa é um espelho da realidade, De Jongh adota uma posição diametralmente oposta e que é, a meu ver, igualmente redutiva. Segundo essa visão, o que é de primordial importância é o significado, e as pinturas são os meios pelos quais ele se torna possível. (p. 412.)

²⁸ Tradução livre de: “It is not my intention here to reconstruct a historical mentality via the art of the period, but rather the reverse; namely, to determine the original intentions of artists via the seventeenth-century mentality.”

Em sua defesa pelo aspecto descritivo da arte holandesa, Alpers propõe um percurso a ser seguido para o melhor entendimento da cultura visual dos Países Baixos. Textos do intelectual Constantijn Huygens sobre a relação das imagens com a descoberta das lentes e os estudos de Kepler sobre o modelo do olho e o uso da câmara escura oferecem à pesquisa de Alpers indícios de como os pintores holandeses testemunhavam o mundo ao seu redor. Como se a pintura tivesse que mostrar tudo aquilo que o olho humano fosse capaz de captar. Era a descoberta de um mundo muito mais pela visão do que pela literatura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conhecer a obra de Vermeer, bem como a iconografia nela inserida, se faz relevante por incluir uma pintura de gênero que nos mostra todo um pensamento de uma sociedade altamente moralizante no que diz respeito ao comportamento da mulher. O pintor retrata o tema da conduta da mulher relacionada à música de acordo com as expectativas daquela sociedade, mas, simultaneamente, trata o tema de forma irônica. Por meio de suas *clavis interpretandi*, ele demonstra o que realmente poderia acontecer. A presença dos instrumentos musicais nas pinturas nos fornece interpretações variadas: ora, a música representa sentimentos elevados e harmônicos, ora ela mostra uma possível degeneração de valores.

A leitura e a interpretação das obras propostas nesse artigo seguiram mais o modelo de interpretação de De Jongh do que a visão de Alpers, embora os dois autores sejam de extrema importância para uma pesquisa mais aprofundada sobre a cultura visual holandesa.

Com o estudo da iconografia dos instrumentos musicais pode-se constatar que a música era uma importante atividade nos meios sociais e familiares e estava inteiramente associada à forma de se pensar da época por meio de sonoridades e significados. Esses elementos presentes nas pinturas de Vermeer contribuem em muitos aspectos para o enriquecimento da pesquisa em história da música.

FONTES PRIMÁRIAS

VERMEER, Johannes. **A lição de música** (c. 1662-1665). Acervo da Royal Collection, The Windsor Castle, Londres. Disponível em: <http://www.essencialvermeer.com/catalogue/music_lesson.html> Acesso: 12 set. 2011.

_____. **A lição de música interrompida** (c. 1660-1661). Acervo da Frick Collection, Nova Iorque. Disponível em: <http://www.essencialvermeer.com/catalogue/girl_interrupted_in_her_music.html> Acesso: 12 set. 2011.

_____. **A tocadora de viola** (c. 1672). Acervo da Kenwood House English Heritage as Trustees of the Ivagh Bequest, Inglaterra. Disponível em: <http://www.essencialvermeer.com/catalogue/guitar_player.html> Acesso: 12 set. 2011.

_____. **Mulher tocando alaúde junto de uma janela** (1664). Acervo do Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. Disponível em: <http://www.essencialvermeer.com/catalogue/woman_with_a_lute.html> Acesso: 12 set. 2011.

_____. **O concerto** (c.1662-1665). Acervo do Isabella Stewart Gardner Museum, Boston. Disponível em: <<http://www.essencialvermeer.com/catalogue/concert.html>> Acesso: 12 set. 2011.

_____. **Senhora de pé ao virginal** (c. 1673-1675). Acervo da National Gallery, Londres. Disponível em: <http://www.essencialvermeer.com/catalogue/lady_standing_at_a_virginal.html> Acesso: 12 set. 2011.

_____. **Senhora sentada ao virginal** (c.1673-1675). Acervo da National Gallery, Londres. Disponível em: <http://www.essencialvermeer.com/catalogue/lady_seated_at_a_virginal.html> Acesso: 12 set. 2011.

REFERÊNCIAS

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: a arte holandesa do século XVII**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999.

BENNETT, Roy. **Instrumentos de teclado**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989. (Cadernos de Música da Universidade de Cambridge).

JANSON, H.W. O barroco na Flandres, na Holanda e na Espanha. **História da arte: panorama das artes plásticas e da arquitetura da pré-história à atualidade**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1979.

JONGH, Eddy de. Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting. In: FRANITS, Wayne (Org.). **Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered**. New York: Cambridge University Press, 1997.

SADIE, Stanley (Ed.). **Dicionário Grove de música: edição concisa**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994 [1988].

SCHNEIDER, Norbert. **Jan Vermeer, 1632-1675: emoções veladas**. Hong Kong: Taschen, 2010 [2001].

VERGARA, Lisa. Perspectives on Women in the Art of Vermeer. In: FRANITS, Wayne (Org.). **The Cambridge Companion to Vermeer**. New York: Cambridge University Press, 2001.

BIBLIOGRAFIA

GINZBURG, Carlo. O alto e o baixo: o tema do conhecimento proibido nos séculos XVI e XVII. In: _____. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999 [1986].

RECH, Adelheid. **Music in the Time of Vermeer**: Musical Instruments in Vermeer's Paintings & the Development of Music in Europe. Disponível em: <<http://www.essentialvermeer.com/music/instruments.html>> Acesso em: 12 set. 2011.

_____. _____. Muziek in de Gouden Eeuw (Music in the Golden Age). Disponível em: <http://www.essentialvermeer.com/music/music_new.html> Acesso em: 2 out. 2011.

_____. _____. The Viola da Gamba. Disponível em: <<http://www.essentialvermeer.com/music/viola.html>> Acesso em: 12 set. 2011.

_____. **Musical Instruments in Vermeer's Paintings**: The Cittern. Disponível em: <<http://www.essentialvermeer.com/music/cittern.html>> Acesso em: 12 set. 2011.

_____. _____. The Guitar. Disponível em: <<http://www.essentialvermeer.com/music/guitar.html>> Acesso em: 12 set. 2011.

_____. _____. The Lute. Disponível em: <<http://www.essentialvermeer.com/music/lute.html>> Acesso em: 12 set. 2011.

_____. JANSON, Jonathan. _____. The Virginals. Disponível em: <http://www.essentialvermeer.com/music/vermeer_and_virginals.html> Acesso em: 12 set. 2011.

SCHAMA, Simon. Donas de casa e libertinas: o lar e o mundo. In: _____. **O desconforto da riqueza**: a cultura holandesa na Época de Ouro: uma interpretação. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1987].

ACEITE: 26/02/2013