

O olho que vê

Iara Lis Schiavinatto

Seria tentador abordar a figura do fotógrafo Robert Kincaid da National Geographic em *As Pontes de Madison* de Clint Eastwood (1995). Um homem com suas máquinas, sua caminhonete, sua câmera, seus filmes. Ele está em casa onde estiver, desde que acompanhado de poucos e selecionados bens. Sozinho em estradas e paragens desconhecidas, aberto ao que encontrar pelo caminho planejado. Não segue a esmo. Mentalmente, traçou seu percurso e gentil, embora reservado, fotografa o que se lhe aparece. O que só ele viu e, através da sua fotografia, os outros passam a ver. Ao fotografar as pontes do condado de Madison, Iowa, vê Francesca, uma mulher incomum no meio de um cotidiano familiar repetitivo, encalorado, preso à terra em uma cidade pequena conservadora e de mexericos maldosos. Com olhos treinados a vislumbrar em um segundo algo que não se deve perder ou uma beleza escondida, com olhos de fotógrafo que viu antes de todos algo que merece ser fotografado, o fotógrafo vê as pontes de Madison e também uma mulher – grata ao marido por trazê-la à América, pelo lar e pelos filhos. O ato fotográfico os aproxima, a feira rural, providencialmente, afasta o marido e os filhos. A fotografia suscita o encontro e por meio dela, quando publicada, a amorosidade é mantida, apesar da separação resignada e digna dos amantes.



As pontes de Madison

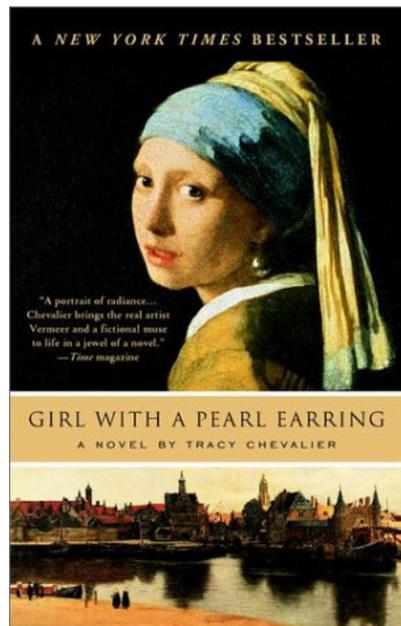
O drama em si parece adensar a figura do fotógrafo do século XX. Artífice de ofício moderno, como a fotografia, prudente e charmoso porque percorreu mundos, senhor de sua técnica entrelaçada ao senso estético, marcado por um humanismo que desconfia das formas estabelecidas e coercitivas. A figura do fotógrafo traz uma espécie de consciência do que é, em si mesmo, e percebe o visto como poucos, porque sabe o que vê. Vê com os olhos e com o espírito, ao mesmo tempo, em uma única olhadela.

Ou seria tentador indicar o quanto a fotografia acompanha a leitura das cartas deixadas pela mãe como o legado de sua vida, como uma lembrança do quanto a vida pode ser reluzente. As fotografias - esplêndidas no colorido, nas luzes, no silêncio evocado - emulam a grandeza do amor um dia vivido. A mãe lega seus melhores momentos. Os mais significativos. Sem moralismo, sem mesquinharia, sem tola vaidade, a mãe fala de seu amor e de si através das cartas e do fotógrafo através de suas fotografias – uma escrita pela luz. As fotografias – e ainda as antigas pontes de Madison -

são de uma beleza e simplicidade comoventes, despojadas e elegantes. O amor deles também.



Moça com brinco de pérola, óleo sobre tela, com inscrição no canto superior esquerdo: IVMeer; 44.5 x 39 cm. The Hague, The Royal Cabinet of Paintings, Mauritshuis



Moça com brinco de pérola, romance de Tracy Chevalier

Moça com Brinco de Pérola encerra em si um gosto pela intertextualidade. O romance de Tracy Chevalier¹ nasce do encanto da autora pelo quadro de Johannes Vermeer (1632-75), notável pela organização formal e pela sua qualidade pictórica. Já o filme (2003) de Peter Webber baseia-se no romance entrelaçado ao quadro como em um efeito dominó. O filme segue rente a argumentação do livro, embora abrevie as passagens da vida familiar de Griet e as suas relações na casa do patrão Vermeer, deixe de lado o interesse do pai – oficial de azulejos – pelas obras do pintor, ele também um sujeito de ofícios, corte a peste que penaliza a família da moça. Abrevia as passagens em torno da *camara obscura* e modifica, em termos, o final. Se no livro o enredo se passa entre 1664-76, no filme a história corre de 1664 a 1666, sendo mantido em ambos o gesto do pintor que devolve à criada – figura de papéis diversos em sua vida: modelo, assistente do ateliê, comentadora de suas obras no ato da sua feitura, curiosa espectadora - o brinco de pérola. A jóia torna-se a evidência da intimidade deles, a prova da afeição mútua e o motivo cabal de ciúme – junto com o quadro – da esposa Catharina, a dona do brinco. O filme então se perfila ao livro e ambos detêm-se em vários quadros do pintor Vermeer e, em especial, neste retrato apenas do rosto da figura feminina, com olhos abertos, lábios carnudos de acentuado vermelho, com panos marrom e azul amarrados na cabeça, em fundo negro que olha sobre os ombros e a luz brilha na pérola do brinco.

Em sua plasticidade, o filme recupera as cores, os tons, as luzes, os enquadramentos, as entradas de luz pelas janelas e portas, os figurinos, os gestos, a cenografia, o senso de composição calculado, a importância das molduras que delimitam espaços e mundos. Ou seja, encontram-se vários quadros de Vermeer e de pintores próximos a ele ao longo do filme e sua

¹ Sua primeira edição data de 1999. Entre nós, é publicado pela Bertrand Brasil e, em 2009, encontra-se na 10ª. Edição.

direção de arte filia-se a essa chave estética. Meticulosamente, o filme duplica a paisagem de Delft e os espaços domésticos, as naturezas mortas, desta ampla iconografia.





Moça com brinco de pérola, o filme

Há no interior do romance de cunho histórico – livro e filme – uma discussão sobre as imagens. Este interesse pelas imagens perpassa as relações entre o mecenas e o pintor, mediadas pelo tino comercial e administrativo da sogra; a dificuldade do artista em sustentar um mundo de peles e pérolas para a família; a escolha e negociação dos temas das obras; a presença cotidiana e artesanal do objeto quadro nessa sociedade; o significado da presença e da ausência das imagens entre protestantes e católicos em meio às disputas religiosas. Para além, trata-se de forma difusa da própria imagem. Griet mais de uma vez se interessa pela luz que vaza e percorre o espaço pictórico – neste caso, também fílmico -, seja na dúvida quanto a limpar ou não os vidros das janelas a fim de não alterar a luz, seja no efeito causado pela luz no objeto visto. A fatura da imagem envolve ainda uma compreensão quanto à natureza da cor, pois o branco das nuvens é composto de várias cores e tons; os amarelos, os azuis, os pretos, das saias, das blusas, das toucas, dos corpetes das manequins e modelos, resultam de um longo e estudado processo de preparação e domínio de várias cores que as argamassam. Griet aprende tais segredos menos ao preparar as cores, macerando-as, misturando líquidos e massas, mas principalmente ao vê-las. Ela se dedica ao ato de ver. Assim, pode inclusive mexer na composição de um quadro ao alterar a ordem dos objetos. No livro, ela justifica ao pintor que, surpreso, aprende com a criada: *Precisa ter alguma desordem na cena para contrastar com a tranqüilidade dela. Para incomodar a vista e, ao mesmo tempo, agradar, pois a toalha e o braço dela estão na mesma posição.* Neste sentido, a representação em Vermeer se daria diretamente na cor e, portanto, na própria pintura.

Um momento importante dessa discussão travada entre Griet e Vermeer sobre a natureza da imagem, palavra desconhecida da criada, ocorre quando da presença da *câmera escura*, enquanto recurso usado na fatura da obra pictórica. Por sua vez, objeto e nome são ignorados pela

moça. A câmera lhe é completamente inédita, sequer a imaginava. Nessa ocasião, ela vê um mundo que entrou na caixa de modo invertido e reconstruído por lentes e espelhos, aprisionado e arrumado dentro da caixa; esse mundo é devolvido para a cena pictórica com maior cálculo e senso de ordem. É um instrumento do pintor – esse fictício Vermeer – para tornar sua pintura semelhante à vida. Há uma confiança nesse instrumento câmera que aproxima, mais e mais, a natureza e o visto do homem, do pintor e de Griet. A imagem deriva de um forte senso de observação e curiosidade, categorias cognitivas permeadas pelo sensível e capazes de comprometer-se com a descrição dos objetos vistos². Há uma contiguidade entre a *camara obscura* e o próprio olho nessa tradição pictórica da Europa setentrional. O olho em si é um instrumento produtor de imagens tal qual uma lente – objeto, por sua vez, fascinante, inclusive em razão de sua inerente distorção. De certa maneira, o olho ao ver pinta. O olho se torna o instrumento fundamental para a observação. O pintor indaga a Griet qual a cor da nuvem a partir do olho, do que ela vê. O olho assemelha-se a uma lente com propriedades focalizadoras e assim pode falar da natureza da imagem vista, enquanto o assunto e o objeto nuvem passa. Ao olhar pela primeira vez em uma *camara obscura*, Griet vê um quadro que não era quadro. Vê uma imagem. O olho e a *camara obscura* assemelham-se e a imagem da coisa vista conforma-se na superfície côncava da retina. Sob essa noção convencionalizada sobre o olho que vê pode-se descrever o mundo de forma experimental e ordenada em quadros e mapas. Há um encantamento no filme pelo visível em si e sua representação.

O filme trata da natureza da imagem que o olho vê e, em outro nível de significação, aborda a própria natureza da imagem fílmica. Flagra esta espécie de afirmação socialmente construída que autoriza a ver na imagem

² São também categorias historicamente engendradas na época moderna e muito entranhadas ao mundo das imagens.

uma semelhança com a vida – característica importante da imagem indicial. Não se trata aqui de uma filiação através dos objetos mecânicos, ou seja, da *camara obscura* à câmera fotográfica. Refere-se a uma autorização epistêmica que torna o olho um instrumento que entretece a semelhança entre a imagem em si e a vida. Um olho do observador que vê, mas assemelhado à *camara obscura*, logo um tanto desantropomorfizado.

Entre a criada protestante Griet, cuja família decente enfrenta a pobreza esforçando-se para não cair na vergonha de recorrer à caridade pública, e a personagem de Vermeer, esse pintor da ficção, nasce uma amorosidade entremeada pelas imagens. Dessa afeição silenciosa e contida resultaria, segundo o filme e o livro, o quadro conciso, semelhante à vida, silente, do qual é possível contar uma história, filmar um drama, escrever um romance.

Nos dois filmes, *As Pontes de Madison* e *Moça com Brinco de Pérola*, os produtores de imagem são homens que as conhecem por meio da fatura exercitada com dedicação, da reflexão que alia o pensamento e o sensível, da percepção que frequenta atentamente as imagens, do afeto, do estar diante da imagem e, pacientemente, as interrogar. Talvez, haja aí uma sugestão de método.