

---

**EMPODERAMENTO E AGÊNCIA DA PROTAGONISTA  
EM MOÇA COM BRINCO DE PÉROLA:  
A RELAÇÃO DE GRIET COM AS MULHERES DA CASA**  
Empowerment and Agency of the Protagonist in *Moça com Brinco de Pérola*:  
Griet's Relationship with the Women of the House

Renata Rezende Menezes<sup>1</sup>  
Luiz Manoel da Silva Oliveira<sup>2</sup>

**RESUMO:** O objetivo principal deste trabalho é investigar e analisar o empoderamento e agência da protagonista Griet na obra *Moça com brinco de pérola* (1999), de Tracy Chevalier, em relação às outras personagens femininas desse enredo. Para isso, lançaremos mão dos conceitos de identidade cultural, empoderamento e agência, sob a luz das argumentações teóricas de autores (as) como Judith Butler (1993, 1998), Naila Kabeer (1999), Thomas Bonnici (2007), Stuart Hall (1987, 2001, 2003, 2009), Homi Bhabha (1998) e Kathryn Woodward (2009), entre outros (as). Em vista disso, busca-se constatar que essa obra retrata de forma promissora as mudanças sociais e teóricas relativas à representação literária feminina na pós-modernidade ao propiciar mais autonomia à personagem feminina em questão.  
**PALAVRAS-CHAVE:** Identidade Cultural; Empoderamento; Agência.

**ABSTRACT:** The main objective of this paper is to investigate and analyse the empowerment and agency of the protagonist Griet, in Tracy Chevalier's *Girl With a Pearl Earring* (1999), with relation to the other feminine characters of the story. For this purpose, we make use of the concepts of cultural identity, empowerment and agency, in the light of the theoretical arguments of authors like Judith Butler (1993, 1998), Naila Kabeer (1999), Thomas Bonnici (2007), Stuart Hall (1987, 2001, 2003, 2009), Homi Bhabha (1998) and Kathryn Woodward (2009), among others. With these arguments in mind, we find that this novel reflects the social and theoretical changes related to the feminine literary representation in post-modernity, as it provides for more autonomy to the feminine character concerned.  
**KEYWORDS:** Cultural Identity; Empowerment; Agency.

---

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de pós-graduação em estudos literários pela faculdade de Letras da UFJF. Professora de Inglês na Escola Estadual João dos Santos e no Curso Expert Inglês com Excelência.

<sup>2</sup> Doutor em Ciência da Literatura/Literatura Comparada e professor associado do DELAC - Departamento de Letras, Artes e Cultura, da UFSJ - Universidade Federal de São João del-Rei.

## INTRODUÇÃO

Segundo Thomas Bonnici (2007), as transformações na história da literatura, na contemporaneidade, têm levado a orientações diferentes daquelas tradicionalmente atribuídas a essa área. Assuntos fundamentais, tais como a estruturação do cânone, por longa data marcado pelo domínio da intelectualidade masculina, passaram a ser questionados, modificando o modo de se ler e conceber a própria literatura assim como a produção literária em si mesma. De acordo com Adelaine LaGuardia Resende (2005), o desenvolvimento dos Estudos Culturais, que germinaram no limiar da década de 1960 para a de 1970, e o novo olhar contemporâneo sobre as histórias silenciadas propiciaram a inclusão da mulher nos estudos históricos, possibilitando-lhe novos espaços e vozes.

Por sua vez, a crítica feminista, ocorrida em meados do século XX, teve como um de seus princípios a releitura de obras que faziam parte do cânone literário ocidental de autoria masculina, principalmente aquelas que representavam a mulher de forma estereotipada de acordo com Lúcia Osana Zolin (2009). Concentrando-se nos modos de representação das personagens femininas, essa crítica continha um caráter de denúncia, afirmando que as mulheres eram muitas vezes representadas como seres passivos, com muito pouca ou mesmo sem qualquer influência no desenrolar da ação de romances centrados na experiência masculina. Tal crítica, desse modo, não só teve o papel de ratificar os traços usurpadores de uma melhor representação feminina que o ideário patriarcal sempre advogou como “natural”, mas também o de procurar detectar a relevância do papel feminino que perpassava as obras. Sob a perspectiva dessa crítica, na história da mulher do século XX, houve um crescente número de escritoras que passaram a refletir essas mudanças sócio-históricas, utilizando-se de personagens femininas assertivas, fortes e determinadas com o intuito de contestar e subverter os valores morais do patriarcalismo.

A fim de buscar uma obra na qual pudesse haver a investigação da construção da representação feminina de forma expressiva por uma autora contemporânea, que propiciasse à personagem feminina a autonomia de sujeito em sua narrativa, *Moça com brinco de pérola* (1999), de Tracy Chevalier, foi tomada aqui como objeto da presente análise. Essa narrativa identifica-se com a crítica e a teoria literárias dos séculos XX e XXI uma vez que Chevalier traz para o centro do enredo uma personagem marginalizada do século XVII dando-lhe voz e uma posição de sujeito de sua própria história na narrativa, utilizando elementos de construção da subjetividade contemporâneos. Além disso, ao mesmo tempo em que a autora vai tecendo uma identidade mais empoderada para a protagonista dessa narrativa, da mesma forma, vai pontuando a condição subalterna das outras personagens femininas do ambiente doméstico patriarcal no qual Johannes

Vermeer, famoso pintor do século XVII e também personagem dessa história, exerce seu papel de liderança, mesmo que de forma sutil.

*Moça com brinco de pérola* aborda a história da jovem protagonista Griet e sua busca por uma identidade própria. Após um acidente de trabalho comprometendo seu pai, a garota é obrigada a começar a trabalhar como criada na casa de Johannes Vermeer, o famoso pintor holandês do século XVII. Griet apresenta sensibilidade para a arte, o que logo desperta a atenção de Vermeer. Esse fato a aproxima do artista e de suas técnicas de pintura, gerando, ao mesmo tempo, conflitos entre a criada e a família do artista, que têm seu ápice quando Vermeer resolve pintar Griet, emprestando-lhe um par de brincos de pérola de sua esposa, causando, assim, toda uma série de problemas incontornáveis, levando Griet a partir daquela casa, aos dezoito anos, à procura de outros caminhos para a sua vida.

A autora, ao longo do enredo, reinsere a enigmática protagonista feminina do século XVII em uma agenda mais promissora e empoderadora do que a que a sociedade preconceituosa da Holanda seiscentista reservava para as mulheres de então, bastando analisar a relação de Griet, na condição de criada, com as outras mulheres do romance para ligeiramente se constatar a situação das mulheres naquela época. Esperava-se que a mulher fosse pacífica, fecunda e fiel a seu marido (ZUMTHOR, 1989). Por esse motivo, Griet percorre uma longa trajetória, sempre permeada pela sombra dos papéis femininos obliterantes daquela sociedade, porém nunca sem lhes responder com ousadia e grande ímpeto desafiador.

#### CONCEITOS CONTEMPORÂNEOS:

IDENTIDADE CULTURAL, EMPODERAMENTO E AGÊNCIA

#### QUEM É O SUJEITO “MULHER”?

No que concerne ao sujeito, Eagleton (1996) apresenta três formas de nos referirmos a ele: aquela que sugere o sujeito humano, o homem ou mulher; a noção de sujeito coletivo, relacionada aqui, no caso, às feministas, que constituem um grupo, sendo que algumas se utilizam até mesmo do termo classe, com suas necessidades e objetivos em comum; e a terceira forma seria a que se refere ao sujeito construído discursivamente. Assim, de acordo com essa autora, podemos questionar as implicações da preocupação com o sujeito humano pela prática política e intelectual do feminismo.

Essas várias formas de sujeito têm sido inseridas na esfera do diálogo contínuo do feminismo com o pós-modernismo. Eagleton (1996) cita Julia Kristeva

(1986), que relata a instabilidade da linguagem, do significado e da subjetividade cunhando, então, a expressão “sujeito em processo” para expressar o sentido de sujeito como incompleto, sempre em devir e nunca estável. Para viver, o indivíduo deve atingir um certo tipo de estabilidade, que seria como uma ilusão que mantém sua vida diária. Kristeva (1986 *apud* EAGLETON,1996) sugere que, a fim de encorajar mudanças políticas, as mulheres precisam de um significado diferente de subjetividade, capaz de proporcionar a elas capacidade e propósito em suas ações.

Eagleton (1996) expõe ainda a visão de Catherine Belsey (1980) em *Critical Practice*, a qual explora a construção do indivíduo dentro e pela linguagem. Segundo Belsey (2002), o indivíduo é construído na linguagem e discurso, revelando que o sujeito também é um ser subordinado, que está sempre se submetendo à autoridade da formação social.

No que diz respeito à questão do feminismo com o sujeito feminino, ela geralmente tem sido concebida como um debate entre o feminismo, o humanismo<sup>3</sup> e o pós-modernismo. Algumas vezes essa relação é apresentada como a possibilidade de diálogo entre essas três formas; outras vezes, o feminismo adota uma forte posição partidária e, em outras ocasiões ainda, a postura de um mediador desconfortável entre os outros dois oponentes.

Em *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*, Patricia Waugh (1989) pontua que um problema crucial, ao tentar avaliar as relações entre pós-modernismo e feminismo, é que, enquanto o feminismo pode ser amplamente definido como um movimento político cujos objetivos são emancipatórios, o pós-modernismo não pode ser definido tão facilmente. O termo pós-modernismo vem designar uma ampla matriz de práticas culturais, escritores, artistas, pensadores e teorias da modernidade tardia, referindo-se a um modo mais geral de mudança radical nas formas de pensamento herdados do Iluminismo do século XVIII. Muitas feministas, apesar de compartilharem a visão da crítica pós-moderna contra a noção de um sujeito racional universal implicitamente masculino e branco, que compreende a história como uma grande e única narrativa de progresso, permanecem preocupadas em relação a um total abandono do projeto Iluminista.

Patricia Waugh (1989) aponta que o feminismo, como qualquer outra posição política radical, não pode se dar ao luxo de perder seu compromisso com a concepção de agência; do indivíduo agindo sobre o mundo de forma autônoma, pois, segundo essa escritora, sem esse posicionamento, os indivíduos não são capazes de realizar mudanças efetivas no mundo. Waugh (1989) ratifica a visão de que o sujeito do feminismo é um sujeito coletivo, construído por meio de relações

---

<sup>3</sup> De acordo com J. A. Cuddon (1998), é um termo amplo que engloba as filosofias centradas nos seres humanos. Os humanistas acreditam na ciência e progresso, afirmando que somos seres racionais e que buscamos soluções racionais para os problemas humanos.

e, sob essa ótica, podemos perceber então uma certa aproximação entre o feminismo e o pós-modernismo, o qual não concebe a existência de um sujeito racional universal.

O questionamento de autores como Linda Alcoff (1988 *apud* EAGLETON, 1996) sobre a indecidibilidade de uma definição do que é ser mulher é apontado por Eagleton (1996) como uma ansiedade recorrente nos debates feministas atuais sobre o sujeito.

A grande questão enfrentada, na visão dessas autoras, seria o fato de não se ter como lutar e impor direitos e demandas sociais, sem se invocar o conceito mulher, ou seja, sem se partir de uma definição, de um lugar. Por outro lado, há autores que se posicionam contra as relações hierárquicas, argumentando ser o essencialismo<sup>4</sup> uma forma de definição muito simples e ingênuas.

Sobre quem é esse sujeito, Eagleton (1996) expõe que Gayatri Spivak, nos anos de 1980, ao questionar não somente “quem sou eu? Mas quem é a outra mulher e como eu estou a nomeando?” (*apud* EAGLETON, 1996, p. 345), provocou mudanças, desde a expansão do feminismo do Terceiro Mundo ao crescimento de uma consciência feminista europeia, que contribuíram, entre outros fatores, para a proliferação de diferentes entendimentos sobre o termo “feminismo internacional”. Esse viés da crítica feminista, desenvolvido a partir de estruturas não eurocêntricas, trata dos estudos sobre a mulher nas diferentes sociedades periféricas. Spivak (1995) ainda considera as teorias feministas do Primeiro Mundo uma espécie de globalização que mascara as diferenças do Terceiro Mundo, agindo como cúmplices de certas ideologias racistas e colonialistas e obliterando, assim, a compreensão das diferenças inerentes às mulheres dos países antes colonizados.

Sobre o conceito de gênero, Elaine Showalter (1986) afirma que ele constitui uma das mudanças mais fundamentais no escopo das ciências humanas na década de 1980. Por sua vez, Teresa de Lauretis (1994) defende o abandono da representação do gênero como um sistema sexual, devendo o mesmo passar a representar uma posição da vida social em geral. Lauretis (1994) elabora o conceito de “sujeito do feminismo”, não no sentido de mulher, representando uma essência, ou mulheres, como sujeitos engendrados nas relações sociais, mas como uma construção teórica caracterizada por um movimento para dentro e para fora do gênero como representação ideológica.

Da mesma forma, Joan Scott (1995) reforça que, no estudo de gênero, há grande necessidade de não homogeneizar a mulher numa categoria monolítica e

---

<sup>4</sup> O essencialismo é a pretensão de que grupos, categorias e classes tenham uma ou mais categorias que os definem e são exclusivas de todos os membros daquela categoria (ASHCROFT et al., 1998; GREEN; LEBIHAN, 1997 *apud* BONNICI, 2007, p.78). Ele considera que há apenas uma forma de diferença sexual, a partir da qual uma série de estereótipos é construída.

que se devem realçar posturas como a de desconstruir, deslocando as construções históricas, evitar oposições binárias, criticar todas as categorias e análises, questionando o porquê do ritmo dos acontecimentos.

Eagleton (1996) considera que, à medida que há a desconstrução de sujeitos femininos já existentes, há a construção de outros, que oferecem possibilidades para a formação de novas subjetividades femininas. Acima de tudo, o novo sujeito feminino é móvel e flexível, atravessando todas as barreiras conceituais, linguísticas e psicológicas possíveis.

Em relação a essa nova visão, Showalter (1998) admite que em todos os movimentos há períodos de atividades e declínio, porém vê perspectivas interessantes na literatura feminista e feminina no pós-feminismo do século XXI, como no campo da literatura e teoria comparada, além de um aprofundamento da poética do Outro para atingir a mudança social e política.

#### A PROBLEMATIZAÇÃO DA IDENTIDADE EM NOSSOS TEMPOS

Podemos afirmar que a problematização em relação à identidade das mulheres antecedeu o movimento feminista propriamente dito. Bonnici (2007) estabelece a identidade como um conjunto de características e comportamentos pessoais pelos quais o indivíduo é reconhecido como parte integrante de um grupo. Por outro lado, Kathryn Woodward (2009) aponta que, de modo frequente, a identidade envolve reivindicações essencialistas sobre pertencer ou não a um determinado grupo identitário no qual ela é concebida como algo imutável. No início da consolidação da teoria feminista, houve uma “corrida” para descobrir o denominador comum entre as mulheres, levando muitas delas a se apropriarem da identidade dominante da mulher ocidental.

A identidade tomou diferentes formas ao longo do tempo. Nas décadas de 1960-1980, a título de exemplo, a identidade traduzia-se na libertação do patriarcalismo, na autonomia financeira e política da mulher e na recuperação da sua tradição literária.

Segundo Stuart Hall (2001), a identidade pode se caracterizar como uma espécie de fator coletivo compartilhado por pessoas da mesma história e ascendência. Na concepção sociológica clássica do mundo moderno, a identidade era formada na interação entre o eu e a sociedade, com um sujeito possuidor de uma essência interior em constante diálogo com os mundos culturais exteriores. Esse tipo de concepção estabilizava os sujeitos e os mundos culturais, tornando-os mais unificados e previsíveis. Contrariamente a isso, Hall (2001) pontua que o sujeito, previamente vivido como uma identidade estável, está se tornando fragmentado, composto de várias identidades, algumas vezes contraditórias e não

resolvidas. O próprio desenrolar do processo de identificação tem se tornado mais provisório e problemático.

Esse processo é responsável por produzir o sujeito pós-moderno, que não possui uma identidade fixa, essencial ou permanente: “A identidade torna-se uma celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2001, p.12-13).

Hall (2001) elege o feminismo como um dos fatores que também teve uma relação direta com o descentramento do sujeito cartesiano e sociológico por ter questionado a clássica distinção entre o privado e o público, contestando, entre outras coisas, a divisão doméstica do trabalho, a família, a sexualidade e a noção de que homens e mulheres eram parte da mesma identidade. Além disso, o feminismo politizou a subjetividade e o processo de identificação, tendo iniciado como um movimento de contestação da posição social das mulheres para se expandir posteriormente, abrangendo a formação das identidades sexuais e de gênero.

Os novos movimentos sociais que emergiram no Ocidente, nos anos de 1960, concentraram-se em lutas em torno da identidade e se caracterizaram por efetuarem o apagamento das fronteiras entre o pessoal e o político, o que nos remete ao *slogan* feminino “O pessoal é político”.

A intervenção do feminismo foi decisiva para os Estudos Culturais, introduzindo uma ruptura, um descentramento de ideias, não só pela proposição da questão do pessoal como político, mas também pela expansão radical da noção de poder, sendo tomadas como centralidade as questões de gênero e sexualidade para a compreensão do próprio poder, além da abertura de muitas questões em torno do sujeito e do subjetivo. Hall (2003) afirma não ser possível precisar quando se deu o que ele denomina primeiro “arrombamento” do feminismo nos Estudos Culturais. O título do volume *Women take issue* (1978)<sup>5</sup> ilustra que as mulheres tomaram conta do momento, como se fossem ladrões que invadiram o espaço e fizeram um barulho inconveniente, dominando a situação.

As lealdades políticas tradicionais, baseadas na classe social, foram questionadas por esses movimentos sociais que atravessavam as divisões de classe e se dirigiam às identidades particulares de seus sustentadores. Esses processos

---

<sup>5</sup> "Women Take Issue" consiste, em inglês, num trocadilho linguístico tendo um duplo significado: por um lado, "issue" significa número, volume ou edição, insinuando-se assim que as mulheres tomaram posse da publicação daquela revista acadêmica; por outro lado, "take issue" quer dizer discordar, sugerindo-se desta forma que as intelectuais feministas introduziram vozes discordantes nos Estudos Culturais (HALL, 2003, p. 217).

passaram a questionar uma série de certezas tradicionais, confirmando o argumento de que existe uma crise de identidade na contemporaneidade. A política de identidade foi o que definiu esses movimentos sociais, marcados por uma preocupação profunda em relação à identidade e concentrados em afirmar a identidade cultural das pessoas pertencentes a um determinado grupo oprimido ou marginalizado: “A política de identidade não “é uma luta entre sujeitos naturais; é uma luta em favor da própria expressão da identidade, na qual permanecem abertas as possibilidades para valores políticos que podem validar tanto a diversidade quanto a solidariedade.” (WEEKS, 1994, p. 12 *apud* WOODWARD, 2009, p. 38).

No caso das mulheres, por meio das oposições binárias, elas foram construídas, ao longo do tempo, como “outras”, sendo marcadas como aquilo que os homens não eram. As tendências atuais têm concorrido para a visão de que homens e mulheres têm sexualidades diferentes, porém não opostas. Desse modo, podemos dizer que, por meio da subversão da estabilidade das categorias biológicas e das oposições binárias, a política de identidade tem lutado, na verdade, para construir uma política da diferença.

Woodward (2009) argumenta que uma vez que toda prática social é simbolicamente marcada, as identidades são diversas e cambiantes, tanto nos contextos sociais nos quais elas são vividas quanto nos sistemas simbólicos, por meio dos quais lhes damos sentido. Isso ratifica as tendências das perspectivas teóricas do pós-modernismo, que concebem a existência de um “eu” performativo, colocando em xeque as concepções racionalistas de sujeito.

Hall (2009) indica que a perspectiva desconstrutiva coloca certos conceitos-chave “sob rasura”, o que significa que, apesar de não servirem mais, não há outros completamente diferentes para substituí-los e, assim, o que resta é trabalhar com eles em suas formas destotalizadas e desconstruídas.

A identidade seria um desses conceitos que operam sob rasura, como no intervalo da inversão e da emergência: “uma ideia que não pode ser pensada da forma antiga, mas sem a qual certas questões-chave não podem ser sequer pensadas” (HALL, 2009, p.104). Na verdade, esse descentramento requer, de forma crescente, uma reconceitualização do sujeito em sua nova posição deslocada ou descentrada.

O conceito de identidade, portanto, passou a ser estratégico, não assinalando aquele núcleo estável do eu que passa, do início ao fim, sem nenhuma mudança por todas as variações da história. A concepção aqui marcada postula que as identidades nunca são unificadas; ao contrário, elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas, construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagonicas.

Hall (2009) assegura ainda que, pelo fato de as identidades serem construídas dentro e não fora do discurso, nós precisamos compreendê-las como

produzidas no interior de formações e práticas discursivas específicas de poder, sendo mais o produto da marcação da diferença e exclusão do que a marca de uma unidade idêntica naturalmente constituída. O termo identidade constituiria, nessa visão, o ponto de encontro entre os discursos que tentam nos convocar a assumir nossos lugares de sujeitos sociais de discursos particulares e os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos. Ou seja, as identidades constituem as posições que o sujeito é obrigado a assumir, representações construídas como efeito do discurso e no discurso.

Adotando também a posição de que o sujeito é discursivamente construído, em *Bodies that matter*, Butler (1993) argumenta que além de funcionar como norma, o sexo é parte regulatória dos corpos que governa, como uma espécie de poder que demarca, circula e diferencia os corpos que controla, sendo materializado através do tempo. E sustenta ainda que todas as identidades funcionam por meio da exclusão e da construção discursiva de um exterior constitutivo e da produção de sujeitos abjetos e marginalizados, que se encontrariam aparentemente fora do campo do representável.

A desconstrução do sujeito, dessa forma, não significa negar ou descartar o conceito, mas colocá-lo em questão e abri-lo a uma reutilização e redistribuição que não estavam previamente autorizadas. Sob esse viés, o feminismo torna-se um lugar de permanente reabertura e ressignificação uma vez que o termo “mulheres” passa a designar um campo de diferenças indesignáveis que não pode ser totalizado em uma categoria de identidade normativa: “pode acontecer que somente mediante a liberação da categoria mulheres de um referente fixo, se torne possível algo parecido com “capacidade de agir” (BUTLER, p. 25, 1998). Estabelecer um referente fixo para o termo “mulheres”, de acordo com esse ponto de vista, seria produzir um novo lugar de disputa política.

Diante do exposto, constatamos que há, na contemporaneidade, uma urgência premente de se passar a reconhecer toda identidade como constituída por meio da diferença e de se conviver, consequentemente, com a política das diferenças. Essa afirmação da identidade por meio da diferença e da especificidade, segundo Hutcheon (1991), é uma constante do pensamento pós-moderno. No tocante a essa questão, Woodward (2009) ratifica que as identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença e que essa marcação ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social. A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade depende da diferença. A representação, por seu lado, ocupa um lugar central na teorização contemporânea sobre identidade e nos movimentos sociais ligados à identidade, uma vez que é por meio dela que a identidade e a diferença se ligam aos sistemas de poder.

Homi Bhabha (1998), por sua vez, considera as últimas décadas do século XX como um momento marcado pelo afrouxamento de fronteiras, no qual vivemos uma sensação de desorientação, um movimento exploratório incessante para o além. O tempo e o espaço, assim, passam a ser percebidos não mais como pontos fixos. A identidade torna-se problemática, com posições de sujeito substituindo a visão humanística do sujeito estável.

Para Bhabha (1998), o prefixo “pós”, que marca as mudanças contemporâneas em várias esferas, longe de indicar sequencialidade, deve apontar para o além, incorporando-se a energia revisionista dele, a fim de transformar o presente em um lugar expandido e ex-cêntrico de experiência e aquisição de poder. Estar no além, portanto, seria habitar um espaço intermédio e ser parte de um tempo revisionista. Bhabha (1998) vê o empoderamento político das minorias como um projeto de revisão e de reconstrução, o qual torna possíveis as estratégias de resistência. Há ênfase não só na relevância do momento híbrido de mudança política, no qual o valor de transformação da mudança reside não só na rearticulação de elementos que não são “nem o Um nem o Outro, mas algo a mais” (Bhabha, 1998, p. 55), mas também na importância de uma dose cada vez maior do princípio de negociação política. Na sua visão, devemos historicizar a questão do sujeito, a fim de realocarmos suas exigências no campo da diferença cultural e não da diversidade. Enquanto a diversidade traduz a cultura como objeto do conhecimento empírico, nas palavras de Bhabha: “A diferença cultural é um processo de significação através do qual afirmações da cultura ou sobre a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade” (BHABHA, 1998, p. 63).

Assim, é por meio da diferença cultural, na qual há a problematização das divisões binárias, que é possível ocorrer a construção dos sistemas de identificação cultural. A questão da identificação nunca seria a figura de uma identidade pré-dada, e sim a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem.

Bhabha (1998) discorre sobre um terceiro espaço que, embora irrepresentável, constitui as condições discursivas da enunciação, que garantem que os símbolos da cultura não tenham uma fixidez primordial, podendo, então, ser apropriados, traduzidos e lidos de outra forma. O lugar do Outro, por exemplo, não deve ser visto como um ponto fixo oposto ao eu, mas sim como a negação necessária de uma identidade primordial, que introduz o sistema de diferenciação capaz de permitir ao cultural ser significado como realidade linguística, simbólica e histórica.

No tocante a esse ponto, Bhabha (1998) vai ao encontro do que é postulado por Butler (1998) em relação ao termo mulher, que não deve ser

normalizado e paralisado em posições que levam meramente à subordinação, tendo como fruto apenas posicionamentos de disputa política.

Hall (1987), no entanto, atenta para o fato de que todos os movimentos sociais que tentaram transformar a sociedade e que requereram a construção de novas subjetividades tiveram que aceitar a necessidade ficcional de uma definição arbitrária de identidade. Ao se observarem as novas concepções de identidade, devemos olhar também as redefinições das formas políticas que provêm desses novos arranjos políticos, os quais, apesar de abertos às contingências, ainda devem ser capazes de agir. Para Hall (1987), a política de dispersão infinita, conclamada muitas vezes pelo discurso absolutista do pós-modernismo, não se mostra produtiva uma vez que consiste em uma política na qual não há possibilidade de ação.

Outra questão que deve ser analisada, nessa seara do feminismo e da identidade, refere-se ao conceito de empoderamento, relacionado aqui ao processo de desenvolvimento da mulher na sociedade ocidental. Naila Kabeer (1999) define empoderamento como um processo que envolve mudança, por meio do qual os indivíduos aos quais foi negada a possibilidade de fazer escolhas são os mesmos que passam a adquirir essa oportunidade. Desse modo, a noção de empoderamento está inevitavelmente ligada à de desempoderamento, uma vez que envolve necessariamente um processo de mudança, que se refere à expansão na habilidade das pessoas de realizarem escolhas estratégicas de vida num contexto onde essa habilidade não é mais negada como previamente o foi.

Quanto à agência, para a autora, essa é vista como a habilidade que o indivíduo possui de definir seus objetivos e agir sobre eles, podendo tomar a forma de manipulação, decepção, subversão e resistência, assim como processos menos tangíveis de reflexão e análise.

Kabeer (1999) define a interrelação de algumas dimensões de poder no processo de fazer escolhas, nas quais se incluem os recursos, ou seja, as pré-condições sociais e humanas que irão melhorar a habilidade de exercer escolhas, e a agência, que seria mais que uma simples ação observável, mas que envolve o significado, a ação e o propósito que os indivíduos trazem para suas atividades. A agência, portanto, pode ser exercitada tanto por indivíduos quanto por grupos. A autora endossa que os recursos e a agência juntos constituem o potencial que as pessoas têm de viver a vida que elas desejam.

Em relação à obra a ser analisada, como nos diz Peonia Viana Guedes (2004) em seu artigo *A busca de identidade numa obra em que arte, história e a ficção se misturam: os discursos e intertextos de Moça com brinco de pérola*, Chevalier constrói a identidade da protagonista, conferindo-lhe um processo de agenciamento que se apresenta, de acordo com Thomas Bonnici, como “a capacidade de agir sobre as circunstâncias históricas e sobre os eventos ou com a

própria autonomia ou na medida em que o campo ideológico em que se opera potencializa as atividades das pessoas” (2007, p. 18). Desse modo, “A autora mostra, portanto, especial empatia pela busca da identidade e o desenvolvimento da subjetividade feminina” (GUEDES, 2004).

Atualmente, no mundo ocidental, Bonicci (2007) declara que a identidade feminina reflete o pluralismo e o multiculturalismo contemporâneos, girando em torno do controle do corpo da mulher pela mulher, da violência contra a mulher, das igualdades constitucionais, entre outras variáveis.

#### A RELAÇÃO DE GRIET COM AS MULHERES DA CASA

Ao longo do seu processo de construção identitária, a protagonista Griet, na obra *Moça com brinco de pérola*, apresentou mudanças significativas, ratificando a atual concepção cambiante da identidade, não como o núcleo estável do eu que passa, do início ao fim, sem nenhuma mudança por todas as variações da história, mas sim apresentando-se cada vez mais fragmentada e fraturada, construída ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas.

A fim de reiterar a construção mais empoderada da protagonista Griet, proponho-me, por meio de um recorte, realizar uma breve análise da relação dessa personagem com algumas outras mulheres da narrativa de Chevalier. Para tanto, serão citadas quatro figuras femininas de destaque no enredo, que dialogam e demonstram reações específicas em relação a Griet como consequência da entrada dessa criada, uma nova figura feminina, na casa do pintor Vermeer. São elas: Tanneke, a outra criada; Maria Thins, a sogra do pintor; Cornélia, uma das filhas de Vermeer; e, por fim, Catharina, a esposa dele.

Desde o primeiro contato com Griet, Tanneke sentiu-se ameaçada: “Ela já se sente ameaçada por mim, pensei. Se deixar, vai me tyrannizar” (CHEVALIER, 2004, p. 22). Tanneke era a criada de confiança da casa, a única já havia anos e, de repente, uma menina mais jovem parecia invadir o seu espaço e, acima de tudo, ainda ser contratada para limpar o ateliê do pintor. Zumthor (1989) aponta que, na Holanda seiscentista, a partir do momento em que a criada entrava para uma família, era muito comum ela permanecer nela até os fins de seus dias.

Logo de início, Tanneke já delegou várias tarefas a Griet, sobrecarregando-a e tratando a moça com um tom de autoridade. Ela parecia querer defender o seu espaço, além de demonstrar que a nova criada deveria obedecer a uma hierarquia na casa. Na maior parte dos momentos em que se abria com Griet, era para se gabar e ratificar sua própria importância e valor na casa.

Entre outras coisas, a criada experiente orgulhava-se de já ter posado para um quadro do artista.

Por sua vez, de maneira perspicaz, Griet conseguia afagar o ego de Tanneke e arrancar algumas conversas com ela, que revelavam o modo de vida da família e os acontecimentos naquela residência:

Perguntei a Tanneke há quanto tempo trabalhava para Maria Thins.

– Ah, muitos anos, comecei pouco antes de o patrão e a jovem senhora se casarem e virem morar aqui. Era pouco mais velha que você. Por falar nisso, quantos anos você tem?

– Dezesseis.

– Comecei com catorze – contou Tanneke orgulhosa. – Passei metade da minha vida aqui.

Eu não me orgulharia. O trabalho tinha feito com que parecesse mais do que os vinte e oito anos que tinha (CHEVALIER, 2004, p. 32).

Essa passagem mostra também que Griet tinha consciência de que o papel de criada não era algo promissor que ela gostaria de buscar para sua vida.

Outro ponto crucial que ajudou a abalar a relação de Tanneke e Griet e desencadear mais ciúme foi o fato de ela descobrir que Griet estava auxiliando Vermeer em suas pinturas e ter que permanecer em silêncio, por respeito à situação velada com a qual sua patroa mais velha, Maria Thins, encontrava-se conivente: “Tanneke nunca me perdoou por tratá-la como se fosse inferior a mim” (CHEVALIER, 2004, p. 119). A partir daí, então, a criada mais velha ficou ainda mais áspera e exigente com Griet.

A relação de Tanneke com Griet reitera as assertivas da teórica feminista Bell Hooks (1997) de que apesar de formarem o grupo mais vitimizado pela opressão de cunho sexista, as próprias vítimas (no caso, as mulheres) ajudam a perpetuar o sexismo, pois são socialmente treinadas para assumirem “comportamentos que as farão agir em cumplicidade com o *status quo*” (p.108):

Ensinam-nos que nossas relações com outras mulheres diminuem nossas experiências, em vez de enriquecê-las. Também nos ensinam que as mulheres são “inimigas naturais” e que por isso jamais existirá solidariedade entre nós, porque nós não podemos, não devemos e não sabemos criar laços. Nós aprendemos bem essas lições. Devemos então desaprender essas lições [...]. Temos que aprender a viver e trabalhar em solidariedade. Temos que aprender o

verdadeiro significado da palavra Sororidade (HOOKS, 1997, p.108).<sup>6</sup>

Apesar de oficialmente Catharina ser a patroa, a família era comandada por Maria Thins, a sogra de Vermeer, uma figura proeminente na história, que administrava os trâmites da casa por detrás de seu cachimbo. No desenrolar da trama, Maria Thins representa a figura feminina experiente e a que mais compactua, mesmo que sutilmente e devido a interesses secundários, com a situação de Griet dentro da casa. Era também a única mulher que entrava no ateliê do pintor, além de Griet. Essa senhora estava um pouco à frente daquele tempo: separada do marido por motivos de violência doméstica, assumiu sua herança e as rédeas da família. A casa em que moravam pertencia a ela. Desde seu primeiro contato com a jovem, a sagacidade de Maria Thins foi revelada: “Embora parecesse me olhar distraída, estava atenta. Quando apertou os olhos, percebi que sabia tudo que eu pensava” (CHEVALIER, 2004, p. 24).

Maria Thins identificou de imediato a sensibilidade artística de Griet e mesmo sabendo da aproximação dela com o pintor, como auxiliar e modelo, a sogra de Vermeer foi cúmplice desses segredos e também se comportou de forma velada em relação à situação. Na verdade, o maior interesse dessa mulher, que se encontrava no papel do patriarca da casa, administrando e negociando as pinturas do artista, algo atípico naquela época, era que ele produzisse mais quadros para vender e tirasse a família da situação financeira difícil em que viviam. Podemos afirmar que Maria Thins sabia da compreensão artística de Griet e reconheceu em sua pessoa um auxílio para acelerar a feitura das obras.

Podemos depreender que a sogra de Vermeer simboliza um ponto de equilíbrio na narrativa: ou seja, os olhos que enxergavam tudo ao seu redor. Assim, a fim de garantir a produção dos quadros de Vermeer, ela mantinha Griet na casa, mesmo sem a filha Catharina ter conhecimento explícito das circunstâncias.

Assim, devido às circunstâncias, Maria Thins comporta-se de forma mais harmoniosa e com uma certa convivência em relação à personalidade de Griet.

Das quatro filhas de Catharina e Vermeer, a segunda delas, Cornélia, foi a que, já logo de início, cultivou intuitivamente uma antipatia declarada por Griet, de forma semelhante a Catharina. Na visão de Griet, ela era a filha que mais se assemelhava à mãe. Cornélia parece ter declarado fogo cruzado, mesmo que

---

<sup>6</sup> No original: “We are taught that our relationships with one another diminish rather than enrich our experience. We are taught that women are “natural” enemies, that solidarity will never exist between us because we cannot, should not, do not bond with one another. We have learned these lessons well. [...]. We must unlearn them [...]. We must learn to live and work in solidarity. We must learn the true meaning and value of Sisterhood.

sorratamente, contra aquela figura feminina nova que invadia o espaço dela, de suas irmãs e de sua mãe de forma repentina.

A jovem criada sentia-se ameaçada por essa criança e não conseguia gostar dela como das outras da casa: “Num momento ela (Cornélia) podia fazer graça e brincar, para logo depois ser como um gato que morde a mão que o segura” (CHEVALIER, 2004, p. 57).

O relacionamento de Griet com as outras meninas era saudável e natural, sem maiores intercorrências, apesar de não observarmos na narrativa uma relação explícita e marcante, de grande afinidade, entre nenhuma das mulheres da casa e Griet, o que a fazia se sentir ainda mais confortável em seu mundo à parte, representado pelo ateliê: “Escapava de todas quando limpava o ateliê” (CHEVALIER, 2004, p. 57). A criada relata apenas que a filha mais velha do pintor, Maertge, por assemelhar a idade com a sua, interagia com ela e também acabava sendo uma das vezes que relatava a Griet sobre alguns acontecimentos que se passavam na casa.

Podemos sustentar que Cornélia constitui uma figura que desestabiliza a vida de Griet; a criança, ao mesmo tempo em que fingia inocência, lançava mão de várias artimanhas, a fim de tirar o sossego e prejudicar a empregada dentro da casa. A garota não poupava a criada de passar por humilhações e tristezas.

Um episódio relevante que merece ser apontado aqui foi o plano malsucedido de Cornélia, visando acusar a criada do roubo de um pente de tartaruga de Catharina: a menina colocou o acessório nos pertences de Griet para que ela fosse acusada de furto. Porém, a criada foi mais inteligente e, percebendo o que havia ocorrido, recorreu à ajuda de Vermeer, no que foi prontamente atendida, e Cornélia desmascarada. Apesar da discrição do pintor frente à família, ele acabou indo a favor de Griet, o que desencadeou ainda mais o ciúme das outras mulheres:

Após esse episódio, Griet relata que as outras mulheres passaram a tratá-la com mais respeito e um certo medo pelo fato de ela ter obtido, de alguma forma, o aval do pintor. A única que não havia mudado com ela era justamente Cornélia: “Era a filha preferida, talvez por ser a mais parecida em espírito, e Catharina não ia fazer muito para mudá-la” (CHEVALIER, 2004, p. 156).

Dessa forma, até o fim dos dias de Griet na casa, Cornélia representou uma força extremamente antagônica e hostil à criada, parecendo estar obstinada a retirar a jovem empregada da casa e resistindo de forma crescentemente ostensiva à estadia dela nessa residência. O comportamento da personagem Cornélia aponta novamente para a relevante questão sinalizada por Hooks (1997) de que desde cedo as mulheres são ensinadas a serem “inimigas naturais” e não construir nenhum laço de solidariedade entre elas.

Portanto, podemos considerar Cornélia como a maior rival declarada de Griet na narrativa. Parece-nos que essa menina personificou a raiva e o ciúme

duplos da mãe e da filha, ameaçadas de perder a figura do esposo e do pai de família, respectivamente, para uma mera criada, que começou a ganhar espaço e a conquistar um lugar privilegiado que “não lhe pertencia” naquela família.

Por sua vez, Catharina Bolnes, a esposa do pintor, aparece oficialmente como a grande rival de Griet na narrativa. Essa mulher encaixa-se nos padrões da típica dona de casa holandesa do século XVII, no sentido de viver voltada para o marido e a família, gerando seus filhos. Ela encontrava-se na posição da mulher do lar, dava as ordens formalmente, apesar de sua mãe, como já relatado, ser a responsável pela palavra final da casa.

Catharina cumpria o papel da burguesa neolandesa sedentária, sobre a qual Zumthor (1989) discorre, aquela que passava o dia em casa e quase não saía, a não ser para compras rápidas e ir à igreja. Delegava os afazeres a Tanneke que, por sua vez, ouvia mais a outra patroa, Maria Thins.

Desde o primeiro contato entre Catharina e Griet, não houve uma empatia de ambos os lados e a nova patroa apresentou uma certa repulsa diante da figura da criada. Catharina tratava a criada com aspereza e evitava conversa. A fim de demonstrar sua superioridade e poder, no início da narrativa, a esposa ficava com as chaves do ateliê para abri-lo para que Griet pudesse limpá-lo. Ela indicava o que a empregada deveria ou não fazer nesse espaço, porém, um detalhe importante é que a ela própria não era permitida a entrada naquele território do pintor, não possuindo afinidade alguma com esse ambiente da casa. Hooks (1997) assevera que o sexismo faz a mulher objeto do homem com o agravante de que ela, elemento subordinado, torna-se dominadora, reproduzindo implacavelmente a dominação patriarcal sofrida sobre as outras mulheres.

Enquanto Griet compreendia sobre a incidência da luz e a disposição dos objetos, Catharina não acompanhava a pintura dos quadros e o que ocorria dentro daquele ambiente.

Esse detalhe de a esposa não entrar no ateliê já era um bom começo para criar uma certa rivalidade entre ela e Griet. Ao longo da história, o ateliê e o que ocorria dentro dele foram negligenciados por Catharina. Ela não enxergava Griet com bons olhos, porém a impressão que nos passa é a de que ela não podia discordar com a presença da criada e se poupava de muito contato com essa nova mulher em sua casa, tendo que aceitar o controle de sua mãe sobre Griet. Na verdade, a senhora Bolnes não possuía muita voz ativa. Novamente, reiterando, era Maria Thins a grande matriarca.

Audre Lorde (1997) também propõe ideias que vão ao encontro dos arrazoados de Bell Hooks (1997) e que servem para analisar os movimentos das personagens aqui discutidas. No caso da relação de Catharina e Maria Thins (que exerce o papel de matriarca), Lorde (1997) discorre que há uma supervalorização das qualidades do opressor, com a desvalorização das qualidades do oprimido,

destacando também que o oprimido acaba vendo no seu opressor o seu “mestre”, passando a reconhecer sua autoridade e ascendência, muitas vezes como forma de garantir sua paz e sobrevivência. A voz ativa de Maria Thins, na figura da matriarca/patriarca, é que concorria ali para a progressão dos negócios da família e então, restava a Catharina acatar o que a mãe lhe propusesse.

Catharina parecia viver para gerar as crianças e de alguma forma então desempenhar o seu papel principal e agradar ao marido. O excesso de filhos incomodava Griet, que se questionava, tentando justificar o nascimento de mais um filho do casal: “Catharina era quem queria muitos filhos, pensei então. Ele preferia ficar sozinho no ateliê” (CHEVALIER, 2004, p. 82).

Como já discorrido anteriormente, essa personagem nos passa a impressão de que ou não suspeitava de forma nenhuma sobre a relação entre pintor e modelo, ou negligenciava a situação inconscientemente. Griet, por seu lado, a partir do momento que começou a ser pintada, começou a sentir medo de Catharina descobrir esse fato e passou a evitá-la cada vez mais.

O grande momento de enfrentamento de Catharina a Griet, porém, no qual vem à tona toda a ira da patroa, é quando ela entra no ateliê, guiada por Cornélia, e descobre o quadro em que a moça havia posado para Vermeer como modelo. A esposa, numa tentativa de camuflar a possível situação que havia ocorrido entre Griet e seu marido, recorre aos brincos de pérola, acusando a criada de roubo.

Foi pelas mãos de Catharina, que tentou destruir seu quadro com uma espátula, que Griet acabou resolvendo seu destino também. Ao lançar a espátula no chão, a lâmina do objeto foi em direção a Griet que, no papel de criada, pelas regras de boa conduta, deveria pegá-la. Mas a empregada subverteu e virou as costas, deixando aquela casa aos dezoito anos e tomando as rédeas de sua vida. Dez anos mais tarde, após feita sua escolha, Griet já casada e com um filho, teve um ressurgimento breve dessas mulheres em sua vida, ao receber o pedido da esposa de Vermeer, por meio de Tanneke, para ir à residência do pintor. A antiga criada deparou-se novamente com seu passado, no entanto, como sabemos, com outros olhos, como ela mesma descreve na narrativa: “Só que meus olhos já não eram mais tão grandes, nem tão inocentes” (CHEVALIER, 2004, p. 231). Sua identidade já havia sofrido transformações por conta dos acontecimentos vivenciados por ela por todos aqueles anos. Era agora, conforme já descrito, uma outra Griet.

Catharina, por sua vez, não teve alternativa, a não ser realizar o desejo do marido no testamento, que era deixar as pérolas para Griet.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao retomarmos aqui a possibilidade de empoderamento e agência da protagonista Griet em relação às outras mulheres dessa narrativa do século XVII, observamos que a construção identitária dessa jovem é o que constitui o cerne do enredo. É sob os olhos dela que tudo acontece e suas mudanças, ao longo da história, denotam o enfoque dado pela escritora a essa personalidade feminina.

A construção identitária dessa personagem é complexa, diferindo do comportamento usual que deveria ser demonstrado por uma criada na Holanda do século XVII. Griet apresentou, desde o começo, uma voz interior ativa, à qual seus pensamentos obedeciam. Não obstante sua condição social e feminina naquela sociedade patriarcal seiscentista, ela não reprime seus sentimentos e não tem medo de seguir suas intuições e desejos frente às experiências que iam surgindo em sua vida. A jovem se entregou ao que acreditava: o sentimento proibido pelo patrão casado, que, mesmo podendo ser uma ilusão de sua mente, foi sustentado de alguma forma pelo pintor. A sensibilidade artística que essa moça apresenta e que é destacada no enredo constitui um fator preponderante para o seu empoderamento.

Devemos retomar aqui Kabeer (1999), que define empoderamento como um processo que envolve mudança, por meio do qual os indivíduos aos quais foi negada a possibilidade de fazer escolhas são os mesmos que passam a adquirir essa oportunidade.

Um outro fator que demonstra o empoderamento de Griet é ela ter sido escolhida pelo próprio patrão para posar como modelo em um de seus quadros. Ao invés de seguir as convenções e se afastar devido às circunstâncias, Griet aceitou corajosamente e escolheu seguir esse caminho, mesmo proibido para ela, segundo as regras da sociedade patriarcal da Holanda do século XVII. Com o tempo, essa identidade em constante re-construção vai perdendo sua inocência e aprendendo a filtrar o que deveria ou não ser dito ou omitido tanto para aqueles com os quais trabalhava como para a sua própria família, de acordo com suas convicções.

Além disso, a criada não demonstra medo das outras mulheres da narrativa e se arrisca quanto às possíveis repercussões negativas das suas ações dentro da casa, o que pode ser ilustrado com as passagens em que ela enfrenta as investidas maldosas da traçoeira Cornélia, ou quando chega a persuadir Tanneke a não revelar a Catharina que ela estava auxiliando Vermeer. A jovem conquistou o respeito da experiente Maria Thins, que aprecia e tira vantagem da sua “esperteza”.

Esses são alguns dos aspectos que também evidenciam a agência de Griet na narrativa, estabelecida por Kabeer (1999) como a habilidade que o indivíduo possui de definir seus objetivos e agir sobre eles, podendo tomar a forma de manipulação, decepção, subversão e resistência, assim como processos menos tangíveis de reflexão e análise.

Outro ponto fundamental do enredo que salienta a agência e o empoderamento dessa criada holandesa do século XVII encontra-se na passagem na qual Catharina descobre que ela era a modelo do quadro de Vermeer e antes que esperasse ser oficialmente despedida pela esposa do artista, Griet subverte a situação mais uma vez, deixando seu emprego, por livre espontânea vontade, fugindo da casa, aos dezoito anos, a fim de tomar um novo rumo para sua vida.

O aspecto final da narrativa, nos quais os brincos de pérola são trazidos para as mãos de Griet, a pedido do pintor falecido, também demonstra que a moça, que havia chegado naquela casa para trabalhar, aos dezesseis anos, obrigada pela sua condição feminina e social, construiu sua própria história naquele ambiente, de uma forma mais empoderada, fora dos moldes tradicionais destinados às criadas daquela época, o que culminou, anos mais tarde, no seu reconhecimento pelo testamento do pintor.

Podemos afirmar que, durante o processo da sua construção identitária, a protagonista Griet apresentou mudanças significativas por meio do seu longo percurso na busca de uma identidade própria. Foram várias as transformações sofridas por essa personagem, de criada e assistente do pintor a modelo retratada no quadro de Vermeer. Esse aspecto da narrativa de Chevalier ratifica a atual concepção cambiante da identidade, vista não como o núcleo estável do eu que passa, do início ao fim, sem nenhuma mudança por todas as variações da história, mas sim apresentando-se cada vez mais fragmentada e fraturada, construída ao longo de discursos, práticas e posições, que podem se cruzar ou ser antagônicas.

É importante pontuarmos que essa história parte do olhar do pintor e que dentro dos moldes tradicionais provavelmente seria escrita sob o seu olhar, ou seja, tendo Vermeer como personagem principal. Segundo o tradicional cânone literário masculino, uma criada mulher, de condição subalterna, não teria papel de destaque na narrativa. Porém, Chevalier inova, ao realizar essa escrita, consoante com o pensamento crítico do século XXI, desestabilizando as relações estáveis presentes nos textos canônicos, especialmente no que diz respeito à situação da mulher, desmascarando, de forma muito sutil, as situações particulares e universais, baseadas no essencialismo e nos discursos totalizantes em relação à identidade feminina.

Segundo Cristina Susigan (2016), o romance de Chevalier é a mais rica e complexa narrativa do que uma mulher poderia ter sido no seu tempo: “*Moça com brinco de pérola* transforma o objeto de uma pintura em mulher humana, que respira, e é esta visão que, ao reimaginar um mundo de igualdade, torna este trabalho primordial” (p. 5)

Aqui também se faz relevante destacar a escrita das mulheres na contemporaneidade como instrumento que promove a reabilitação das personagens femininas (tão estereotipadas previamente pelo cânone literário masculino),

construindo protagonistas mulheres que não são necessariamente “super-heroínas”, porém se mostram muito mais fortes e sagazes, sabendo se safar sem se vitimizar dos perigos dos assédios masculinos e de outras maquinações patriarcais.

Dessa forma, trazendo essa personagem feminina subalterna para o centro de sua narrativa, além de contar essa história sob uma nova perspectiva, Chevalier aproxima-se da questão pós-moderna de que as grandes narrativas totalizadoras não têm mais a mesma credibilidade e sentido completo de outrora. A jovem Griet concede-nos a possibilidade de revisitação a essa consagrada obra sob um novo olhar, aquele de “re-visão”, não mais ingênuo e condescendente com um único discurso, mas aberto às múltiplas searas oferecidas pelas artes.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELSEY, C. *Critical Practice*. London: Routledge, 2002.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Trad. Miriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BONNICI, T. *Teoria e Crítica Literária Feminista: conceitos e tendências*. Maringá: EDUEM – Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2007.

BUTLER, J. *Bodies that matter*. New York: Routledge, 1993.

\_\_\_\_\_. Fundamentos Contingentes: o feminismo e a questão do pós-modernismo. Tradução: Pedro Maia Soares. *Cadernos Pagu*, v.11,1998, p.11-42.

CHEVALIER, T. *Moça com brinco de pérola*. Trad. Beatriz Horta Correia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

EAGLETON, M. *Feminist literary theory*. Oxford: Blackwell, 1996.

GUEDES, P. V. A Busca de Identidade numa obra em que se misturam arte, história e ficção: os discursos e intertextos de *Moça com brinco de pérola*, de Tracy Chevalier. In: *Saúde, Sexo e Educação*. Rio de Janeiro: IBMR – Instituto Brasileiro de Medicina de Reabilitação, 2004, n. 34/35, p.7-13.

HALL, S. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2001.

\_\_\_\_\_. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 410 p. ISBN 978-85-7041-356-7

\_\_\_\_\_. Minimal Selves. In *Identity: The Real Me*. ICA Document 6. Londres: Institute for Contemporary Arts, 1987.

\_\_\_\_\_. Quem precisa de identidade?. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 103-130.

HOOKS, B. Sisterhood: Political Solidarity between Women. In: McCLINTOK, Anne *et al.* (Ed.). *Dangerous Liaisons: gender, nation, and postcolonial perspectives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

KABEER, N. Resources, Agency, Achievements: Reflections on the measurement of women's empowerment. In: *Development and Change*. Oxford: Institute of Social Studies, 1999, p. 435-464.

LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 58-71.

LORDE, A. Age, Race, Class and Sex. In: McCLINTOK, Anne *et al.* (Ed.). *Dangerous Liaisons: gender, nation, and postcolonial perspectives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

RESENDE, A. L. Mapeando os Estudos Culturais. In: QUINTANA, Suely da Fonseca, org. *Fronteiras Críticas, Literárias e Culturais*. São João Del Rei: PROMEL/UFSJ, 2005.

SCOTT, J. W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, v. 20, nº 2, jul./dez. 1995, p. 71-99.

SHOWALTER, E . *The new feminist criticism: essays on women, literature and theory*. London: Virago, 1986.

\_\_\_\_\_. Twenty Years on: "A Literature of Their Own" Revisited. *NOVEL: A Forum on Fiction*, v. 31, n° 3, Thirtieth Anniversary Issue: III (Summer 1998), p. 399-413.

SPIVAK, G. C. Can the subaltern speak?. In: ASHCROFT, B.GRIFFITHS, G; TIFFIN, H. (org). *The post-colonial studies reader*. London: Routledge, 1995. p.24-28.

SUSIGAN, C. Romance no Feminino: Tracy Chevalier dialogando com Johannes Vermeer. *Mulheres e Literatura*. v.17, 2º trimestre, 2016.

WAUGH, P. *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*. London, Routledge, 1989.

WOODWARD, K. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 7-72.

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana, Orgs. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ª Ed. Maringá: EDUEM – Editora da Universidade Federal de Maringá, 2009.

ZUMTHOR, P. *A Holanda no tempo de Rembrandt*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1989.

Data de recebimento: 26 fev 2018

Data de aprovação: 10 maio 2019