



UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE

EMANUEL JOSÉ DOS SANTOS

**O GÊNERO CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO: UM ESTUDO DISCURSIVO NA
PERSPECTIVA DO CÍRCULO BAKHTINIANO**

**Três Corações, MG
2018**

EMANUEL JOSÉ DOS SANTOS

**O GÊNERO CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO: UM ESTUDO DISCURSIVO NA
PERSPECTIVA DO CÍRCULO BAKHTINIANO**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da
Universidade Vale do Rio Verde, como parte dos requisitos para
obtenção do título de mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Renan Belmonte Mazzola

Três Corações, MG
2018

82-5

SAN Santos, Emanuel José dos

O gênero catálogo de exposição: um estudo discursivo na perspectiva do círculo bakhtiniano. / Emanuel José dos Santos. – Três Corações: Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2018. 162 f.

Orientador: Prof. Dr. Renan Belmonte Mazzola.

Dissertação (mestrado) - UNINCOR / Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações / Mestrado em Letras - Área de concentração – Letras, 2018.

1. Gêneros do discurso. 2. Catálogo de exposição. 3. Estudos bakhtinianos. I. Mazzola, Renan Belmonte, orient. II. Universidade Vale do Rio Verde. III. Título.

Catálogo na fonte

Bibliotecária responsável: Ângela Vilela Gouvêa CRB-6 / 2174

Claudete de Oliveira Luiz CRB-6 / 2176

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado EM LETRAS

Aos vinte e dois dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezoito, sob a presidência do Prof. Dr. Renan Belmonte Mazzola (UNINCOR), e com a participação dos membros Profa. Dra. Thayse Figueira Guimarães (UNINCOR) e Profa. Dra. Camila de Araújo Beraldo Ludovice (UNIFRAN), reuniu-se a banca de defesa de Dissertação de **Emanuel José dos Santos**, aluno do Programa de Mestrado em Letras. A banca deliberou que a dissertação intitulada: **“O GÊNERO CATÁLOGO DE ARTE: um estudo discursivo na perspectiva do círculo bakhtiniano”**, foi

APROVADA.

APROVADA COM ALTERAÇÕES.

NÃO APROVADA.

Eu, secretária, lavro a presente ata que, depois de lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos demais membros da banca examinadora.

Observação:

I. No caso de “Aprovada com alterações”, as alterações sugeridas pela banca examinadora devem ser incorporadas ao texto definitivo da dissertação, ficando o(a) orientador(a) responsável pela verificação das alterações executadas pelo(a) aluno(a).

Três Corações, 22 de fevereiro de 2018.

Renan Belmonte Mazzola
Prof. Dr. Renan Belmonte Mazzola
Presidente

Camila de A. B. Ludovice
Profa. Dra. Camila de Araújo Beraldo Ludovice
Membro da Banca

Thayse F. Guimarães
Profa. Dra. Thayse Figueira Guimarães
Membro da Banca

Profa. Dra. Gleicione Ap. Dias Bagne de Souza
Profa. Dra. Gleicione Ap. Dias Bagne de Souza
Pró-reitora de Pós-graduação

Francislaine Santos Silva do Rosário
Profa. Esp. Francislaine Santos Silva do Rosário
Secretária Geral

Francislaine S. Silva do Rosário
Secretaria Acadêmica
FCTE/UNINCOR

Dedico esse trabalho a todos aqueles que se propuserem a lê-lo.
Que esse registro da minha jornada contribua para o sucesso da sua.

AGRADECIMENTOS

Toda pesquisa é um diálogo com aqueles que vieram antes, uma jornada com aqueles que acompanharam o processo, uma oferta para quem virá depois de mim. Sou devedor de muitos, a quem agradeço enormemente pela colaboração, partilha, suporte, auxílio, e sobretudo pelo apoio quando eu tive dificuldades em acreditar que seria possível.

Agradeço primeiramente à CAPES, pelo apoio à pesquisa. Esse trabalho não teria sequer sido iniciado sem seu apoio. Agradeço ao Prof. Dr. Renan Belmonte Mazzola, pela orientação do trabalho. Agradeço ao corpo docente da Universidade Vale do Rio Verde, pelas aulas que permitiram que eu chegasse até aqui, especialmente às professoras Dra. Thayse Guimarães e Dra. Eliane Feitoza, pelas contribuições para a conclusão deste trabalho. Agradeço especialmente à equipe da Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), que foram tão solícitos com essa pesquisa. A Angelina Gonçalves, colaboradora do Museu Mineiro, pela prestimosidade e gentileza.

Agradeço em particular à Prof. Dra. Maria Alzira Leite, que acreditou em mim antes mesmo que eu acreditasse, e continuou acreditando quando eu deixei de acreditar, até que eu acreditasse de novo. À Prof. Dra. Mariana Luz, que me apresentou a Linguística como um estudo de imagens. À Prof. Dra. Maria Elisa Rodrigues Moreira, por ter me apresentado aos estudos literários e construído diálogos espetaculares sobre Eco, Calvino, Gaiman. E ao Príncipe de Todas as Histórias, Neil Gaiman, por ter me oferecido o suporte necessário para continuar (às vezes, tudo o que precisamos é de um *tweet*). Em suas palavras, “autores moram em casas construídas pelos outros”.

Agradeço aos meus colegas da linha de pesquisa Discurso e Produção de Sentido, por todos os diálogos construídos, eventos vivenciados, lágrimas compartilhadas (em um número muito menor do que as risadas, confesso). Juntos fomos (e somos!) mais fortes. Roberta, Edimara, Lázara, Miriã, Andrea... Estendo à Paola, Elaine, Josy, que, embora não estivessem na mesma linha de pesquisa que eu, sempre estiveram ao meu lado. Eu sempre estive cercado de pessoas preciosas.

A transição de História para Letras, e, já em Letras, a opção por um estudo pelo viés da Linguística fui uma iniciativa muito ousada, e não teria dado conta sem o apoio emocional de Ana e Ivana, desde o começo.

Eu agradeço sobremaneira Àqueles que Vieram Antes. Não apenas minha família, fundamental no processo (valeu, pai!), mas aos Nomes Sagrados que são entoados na Presença dos Antigos. Os parceiros de jornada. As vozes que ecoam as preces ao Inefável. Que eu mantenha o pacto e a coragem, enquanto eu respirar.

*Take your broken heart,
Make it into Art.*

Meryl Streep, citando Carrie Fisher.

RESUMO

Esta dissertação, inserida na linha de pesquisa Discurso e Produção de Sentido do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde, tem por objetivo analisar o catálogo de exposição como um gênero particular do discurso, a partir da perspectiva dos estudos bakhtinianos (VOLÓCHINOV, [1929] 2017; BAKHTIN, [1979; 2016]), a fim de apreender quais são as particularidades genéricas concernentes ao conteúdo temático, forma composicional e estilo que singularizam este gênero, em função de seu recorte, em contraste a outros catálogos. O *corpus* analisado é o catálogo da exposição temporária *Vermeer: Mulher de Azul Lendo uma Carta* (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012), haja vista sua singularidade mesmo frente ao gênero catálogo de exposição: configura um catálogo de um único quadro exposto nessa ocasião, no MASP. A execução da pesquisa está embasada em princípios teóricos desenvolvidos por Bakhtin e seu Círculo, especialmente *enunciado*, *gêneros do discurso*, *conteúdo temático*, *forma composicional*, *estilo* e *exotopia*. Reconhecendo o ineditismo da proposta, o trabalho tem o propósito de contribuir para investigações que tomam gêneros específicos em sua relativa estabilidade, em especial os que transitam na esfera cultural, mais particularmente no cenário museológico. A análise indicia que o termo “catálogo”, ainda que seja utilizado para enunciados de categorias distintas que visam a organização, preferencialmente alfabética ou temática, de determinado *corpus*, está aquém do necessário para o entendimento dos enunciados produzidos por ocasião das exposições em instituições museológicas; ainda que homônimos, possuem funções muito diferentes, o que justifica tal proposta. Desse modo, a análise do catálogo *Vermeer: Mulher de Azul Lendo uma Carta* em particular, em função de sua especificidade, permitiu reconhecer os elementos que se sustentam em relativa recorrência nos demais catálogos desenvolvidos pelo MASP em particular e por outras instituições em geral. Acredita-se que esta dissertação apresenta grande relevância para os estudos de gênero, pois percebemos que as análises realizadas contribuem para o reconhecimento deste gênero do discurso, assim como permite uma maior reflexão sobre os gêneros do discurso em geral.

PALAVRAS-CHAVE: Gêneros do discurso. Catálogo de exposição. Estudos Bakhtinianos.

ABSTRACT

This dissertation, inserted in the line of research Discourse and Meaning Production of the Master's Degree Program in Letters of the Universidade Vale do Rio Verde, aims to analyze the exhibition catalog as a particular genre of discourse, from the perspective of the Bakhtinian studies (VOLÓCHINOV , [1929] 2017, BAKHTIN, [1979] 2016), in order to deduce which are the generic particularities concerning the thematic content, compositional form and style that distinguish this genre, in function of its subject, in contrast to other catalogs. The *corpus* analyzed is the catalog of the temporary exhibition *Vermeer: Mulher de Azul Lendo uma Carta* (Vermeer: Woman of Blue Reading a Letter) (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012), given its uniqueness in front of the exhibition catalog genre: it configures a catalog of a single painting exposed on that occasion, in MASP. The execution of the research is based on theoretical principles developed by Bakhtin and his Circle, especially *Enunciation, genres of the discourse, thematic content, compositional form, style and exotopia*. Recognizing the novelty of the proposal, the work is intended to contribute to research that takes specific genres in its relative stability, especially those that circulate in the cultural sphere, more particularly in the museological scene. The analysis indicates that the term "catalog", even if it is used for distinct category statements that aim at the organization, preferably alphabetical or thematic, of a particular corpus, falls short of what is necessary for the understanding of the statements produced during exhibitions at museological institutions; although homonyms, have very different functions, which justifies such a proposal. In this way, the particular analysis of the catalog *Vermeer: Mulher de Azul Lendo uma Carta*, due to its specificity, allowed to recognize the elements that are based on relative recurrence in the other catalogs developed by MASP in particular and by other institutions in general. It is believed that this dissertation has great relevance for gender studies, since we realize that the analyzes carried out contribute to the recognition of this genre of discourse, as well as allowing a greater reflection on the genres of discourse in general.

KEYWORDS: Genders of discourse. Exposition catalog. Bakhtinian Studies.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Pesquisa para exposições.

38

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

MASP	Museu de Arte de São Paulo
ESPM	Escola Superior de Publicidade e Propaganda

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. CONCEITOS DE BAKHTIN E SEU CÍRCULO: RECEPÇÃO E APLICAÇÃO	21
2.1. Observações sobre a autoria, a tradução e a recepção das obras de Bakhtin e seu Círculo	22
3. O ENUNCIADO E OS GÊNEROS DO DISCURSO: ELEMENTOS DE ANÁLISE	29
3.1. O texto “Os gêneros do discurso”	29
3.2. Enunciado/ enunciação	30
3.3. Os gêneros do discurso	33
3.3.1. Tema (conteúdo temático)	36
3.3.2. Forma composicional	39
3.3.3. Estilo	50
3.3.3.1. Exotopia: Um indício de estilo	54
4. O GÊNERO CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO: UM ESTUDO SOBRE O CATÁLOGO VERMEER: MULHER DE AZUL LENDO UMA CARTA	57
4.1. O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)	62
4.2. Acervo como lista: os catálogos de exposição conforme Umberto Eco	63
4.3. O catálogo de exposição temporária <i>Vermeer: Mulher de Azul Lendo uma Carta</i>	65
4.3.1. A coleção: Conteúdo temático do catálogo	66
4.3.2. As palavras dos especialistas	74
4.3.3. Exotopia como indício de estilo	80
4.3.3.1. Quanto ao aspecto avaliativo	81
4.3.3.2. Quanto ao enunciado/enunciação.....	88
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101
ANEXO A: Catálogo de exposição temporária <i>Vermeer: Mulher de Azul Lendo uma Carta</i>	110

1. INTRODUÇÃO

Uma das principais funções das instituições museológicas, aqui entendidos os museus, as galerias, as pinacotecas e demais centros de memória, é a divulgação de seus acervos. Conforme Yani Herreman (2004, p. 109), “as exposições e mostras públicas são o meio de comunicação mais importante do museu. O seu potencial e capacidade de comunicação são por isso, o principal assunto a ter em conta, aquando do planeamento e projecto da exposição, qualquer que seja o tema, método ou tipo”. Nesse sentido, além de suas exposições permanentes e temporárias, são organizadas, em parceria com outras instituições, exposições para o trânsito de determinadas obras para outros públicos, seja pela aproximação entre a produção de determinado artista, seja para comparação e contemplação de obras específicas.

Reconhecemos, em diálogo com Herreman (2004, p. 100-101), que as exposições são classificadas com base em diferentes critérios. Citando Belcher (1997), Herreman indica que a exposição de carácter permanente “significa a longo prazo ao invés de ‘temporário’.” (HERREMAN, 2004, p. 100). Entretanto, a autora aponta a relatividade desses termos, “uma vez que as exposições permanentes são actualmente alteradas extensivamente e/ou periodicamente trocam os objectos exibidos. Espera-se que este tipo de exposição dure dez a quinze anos.” (HERREMAN, 2004, p. 100). Entendemos, em concordância com Herreman, que tais exposições poderiam ser denominadas “principais”, “considerando que estas são planeadas como parte de uma estrutura de conceitos, linha histórica ou tema principal do museu”. (HERREMAN, 2004, p. 100)

Em diálogo com Belcher (1997), Herreman aponta três possibilidades para as exposições temporárias: “‘curto prazo’, com duração de um a três meses, ‘médio prazo’: três a seis meses e ‘longo prazo’ que se espera uma duração para um período indefinido.” (HERREMAN, 2004, p. 100). Herreman aponta ainda a existência das exposições itinerantes, “que podem ser tão simples como um único objecto ou grupo de objectos “famosos” valendo milhões de dólares para pesquisar, juntar e viajar.” (HERREMAN, 2004, p. 100). Esse é o caso da exposição *Vermeer: Mulher de Azul Lendo uma Carta*: uma exposição temporária e itinerante, com duração de três meses (de dezembro de 2012 a fevereiro de 2013), com o intuito de expor uma única obra, que encontrava-se em itinerância. As exposições itinerantes, em seu carácter temporário, “pretendem oferecer a oportunidade de serem vistas por uma população maior e mais diversa, em locais diferentes”, viajando “por talvez três ou quatro instituições diferentes”, algo próprio do mundo globalizado (HERREMAN, 2004, p. 101), sobre o que a autora conclui: “A maioria dos grandes museus organizou e recebeu este tipo de

exposição que atrai inúmeros visitantes, muitas vezes oferecendo-lhes uma oportunidade única para ver objectos raros e preciosos, ou uma nova perspectiva sobre o assunto em foco” (HERREMAN, 2004, p. 101).

Em geral, são desenvolvidas para as exposições, permanentes, temporárias e itinerantes, obras de consulta, referência e interpretação¹, chamadas costumeiramente de **catálogos**, que versem sobre a proposta expositiva, como acompanhamento à visita e registro do evento. Para além de toda a comunicação proposta, os catálogos são ainda tidos como meios clássicos de comunicação, sendo um dos mais efetivos de educação museológica:

As informações sobre o acervo ou uma exposição temporária também podem ser transmitidas através do método clássico, um livro, brochura ou catálogo. O texto e as ilustrações podem consolidar o conhecimento e reactivar a experiência da exposição. É importante que o museu tenha em atenção os leitores e utilizadores pretendidos: as publicações, guias e catálogos para crianças e adolescentes têm de ser projectados adequadamente. Os textos devem ser compreensíveis e divertidos e podem incluir banda desenhada e figuras. Em contraste, o leitor mais avançado apreciará informação e interpretação mais completa e também os resultados da investigação mais avançada realizada pelos curadores ou especialistas externos. (BRÜNNINGHAUS-KNUBEL, 2004, p. 140)

O processo educativo visa a integração da leitura da obra com os sentidos oferecidos pela produção da exposição. Conforme Herreman (2004, p. 101),

[...] os objectos não comunicam por si só. Precisam do apoio interpretativo que os curadores, pedagogos e projectistas lhes dão. Isto significa que um maior grupo de pessoas, a maioria das quais provavelmente não especializada no assunto, poderá compreendê-los e apreciá-los. O objecto do museu normalmente é considerado como uma peça única que representa muitas coisas diferentes, não necessariamente a beleza, mas também a história, memória, identidade ou informação científica entre outras coisas, para uma pessoa ou grupo de pessoas. O objecto em si pode não ser significativo mas o seu contexto ou historial podem sê-lo.

A autora continua: “Sabe-se que o objecto tem significados diferentes de acordo com o contexto no qual está inserido, das suas relações com outros objectos, o local onde é exibido, as cores que o envolvem e até mesmo as etiquetas que são utilizadas.” (HERREMAN, 2004, p. 101), ou seja, a construção de sentidos é coerente com os propósitos comunicativos que a entidade museológica deseja veicular.

A autora conclui: “O último objectivo deve ser a comunicação da mensagem da exposição ou mostra num idioma escrito visual, preciso, claro e fácil de entender a qualquer nível ou níveis de interpretação que se pretendam, da mesma maneira que num bom jornal ou

¹ Conforme Herreman (2004, p. 101), “no contexto de exposição, interpretação significa o grupo de acções e elementos que ajudam a explicar o conteúdo da exposição.”.

revista.” (HERREMAN, 2004, p. 109). Em sua metáfora, a autora aponta dois gêneros do discurso como referência para a elaboração da comunicação museológica.

No âmbito das ciências da linguagem, especificamente a análise dialógica da linguagem, de matriz bakhtiniana (BAKHTIN, 2016 [1979]; VOLÓCHINOV, 2017 [1929]), entendem-se os catálogos como gêneros do discurso, tais como o jornal e a revista, apontados por Herreman. Conforme veremos no capítulo correspondente, os gêneros do discurso são, de acordo com a proposta de Bakhtin (2016 [1979]), constituídos por conteúdo temático, forma composicional e estilo, específicos da esfera de atuação em que os enunciados circulam.

Para efetuarmos tal estudo, lançaremos mão dos conceitos oriundos do texto “Os gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2016 [1979]) em diálogo com conceitos do livro *Marxismo e filosofia da linguagem* (VOLÓCHINOV, 2017 [1929]), contextualizando a produção do primeiro e sua posterior recepção, para, a partir daí, entendermos como a utilização dicionarizada do termo “catálogo” não comporta o uso dado pelas instituições museológicas para essa categoria genérica; buscaremos identificar, a partir da classificação dos acervos que podem compor uma exposição, a natureza dos catálogos que são produzidos. Por fim, o enunciado concretizado no catálogo *Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta* (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012), identificando sua singularidade e justificando a apresentação do gênero a partir do acervo elencado para a construção de um catálogo.

O objeto desta análise, o catálogo *Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta* (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012) foi publicado em dezembro de 2012, por ocasião e em função da exposição temporária homônima, ocorrida entre dezembro de 2012 e fevereiro de 2013 no Museu de Arte de São Paulo (doravante MASP), da obra *Mulher de azul lendo uma carta* (1663-1665)² de Johannes Vermeer (Delft, 1632-1675)³. A produção do catálogo esteve sob revisão técnica de Teixeira Coelho, curador do MASP na ocasião, e é composto pela reunião de textos de cinco autoridades institucionais ligadas à obra exposta, que dissertam sobre diferentes aspectos desta obra, enquanto coleção exposta, que culminaram na evento⁴.

² Anexo A, p. 108-109. Cf. <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-C-251>. Acesso em 03 ago 2017.

³ Para maiores esclarecimentos sobre Vermeer, propõe-se a leitura de ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 1999; CHILVERS, Ian. *Arte: artistas, obras, detalhes, temas: 1600-1700*. São Paulo: Publifolha, 2012; SCHNEIDER, Norbert. *Vermeer: Emoções veladas*. Tradução Carlos Sousa de Almeida. Alemanha: Taschen, 2007.

⁴ O termo é utilizado na concepção de Marcuschi (2008, p. 162): o evento permite que determinados gêneros se manifestem. Por exemplo, “uma audiência no tribunal é um evento e neste evento ocorrem alguns gêneros específicos”. No caso que ora é analisado, o evento é a exposição temporária *Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta*, no qual emergem alguns gêneros que tiveram uma característica sócio-histórica ligada ao *aqui-e-agora* do evento – palestras, entrevistas, artigos de jornal, assim como o catálogo. Retomando Marcuschi, pode-se dizer que o “evento é marcado por um conjunto de ações e o gênero é a ação linguística praticada como recorrente em situações típicas marcadas pelo evento (MARCUSCHI, 2008, p. 162). O próprio Bakhtin estende

Institucionalmente, dois deles representam o MASP, o órgão que recebe o quadro na condição de exposição temporária, um representa a ESPM, uma das patrocinadoras do evento e dois representam o Rijksmuseum, museu que salvaguarda a obra em caráter permanente, e que conjuntamente produziram a exposição da qual o catálogo é resultado. Verifica-se que cada um dos autores buscou apresentar contextualizar a obra a partir de sua posição exotópica, balizados por suas posições institucionais: João Vicente Azevedo apresenta a exposição e os textos que se encontram no catálogo; José Roberto Whitaker Penteado, em seguida, historiciza a parceria existente entre o MASP e a ESPM, o que justifica a ESPM figurar como patrocinadora desta exposição; Teixeira Coelho, por sua vez, verticaliza a análise do quadro, permitindo a apreciação consciente de suas peculiaridades, conforme se apresentam no momento da exposição; Ige Verslype, por sua vez, descreve o processo de conservação e restauro que o quadro sofreu antes de sua exposição no Brasil, sendo o evento que permitiu tal exposição; semelhante postura assume Gregor Weber no último texto do catálogo, refletindo sobre as escolhas que nortearam a disposição do quadro na moldura que o orna.

O objeto desta dissertação despertou nosso interesse pela heterogeneidade nas abordagens da obra de Vermeer neste catálogo, que perpassam minha formação particular até o momento: a crítica de arte, um dos temas estudados em minha graduação em História; os relatos de caso voltados para os procedimentos de conservação e restauro, que estudei em minha formação técnica em conservação e restauro; e o aspecto museológico do todo, que integra minha experiência pelos três anos em que integrei o corpo técnico do Museu da Música de Mariana. Trazendo minha experiência no trato com os temas apresentados, busquei desenvolver nessa dissertação um diálogo com os estudos bakhtinianos, verificando como as ciências da linguagem lidam com a produção deste gênero específico.

Dada a ausência de pesquisas sobre o tema⁵, aproximamo-nos a partir da leitura do acervo bibliográfico do MASP, em comparação com reflexões sobre outros catálogos, assim

o conceito de texto, que nos permite ir ao encontro de Marcuschi, conforme fizemos: “O texto ‘subentendido’. Se concebe o texto no sentido amplo como qualquer conjunto coerente de signos, a ciência das artes (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) opera com textos (obras de arte). São pensamentos sobre pensamentos, vivências das vivências, palavras sobre palavras, textos sobre textos.” (BAKHTIN, 2016, p. 71-72).

⁵ Em uma consulta ao banco de teses da CAPES, notou-se que o tema “catálogo” foi analisado em diferentes áreas do conhecimento, mas não foi até o momento contemplado como um objeto de estudo linguístico. As áreas do conhecimento que visaram tal objeto foram, em sua maioria, a História e as Artes. Verifica-se, inclusive, que o objeto “catálogo de exposição” como gênero do discurso não havia sido contemplado até o momento. Em uma consulta com os termos “catálogo de arte”, entre as opções veiculadas as que mais dialogam com a proposta desta pesquisa são: FABIÃO, Cynthia Baptista. *Influência do catálogo de exposição na experiência estética da obra de arte*. 01/04/1996 122 f. Mestrado em MEMÓRIA SOCIAL E DOCUMENTO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UNI-RIO; NUNES, Hélio Alvarenga. *Pintura para catálogos: Notas sobre o*

como outros gêneros que estão na mirada desta tematização. Da mesma maneira como os gêneros “artigo científico”, “ensaio”, “resenha”, “conferência” legitimam a prática acadêmica, e “com isso chega-se inclusive à ideia de que não são ciência os discursos produzidos fora de um certo cânon de gêneros da área acadêmica” (MARCUSCHI, 2008, p. 162), os enunciados produzidos no gênero “catálogo de exposição” tendem a, num primeiro olhar, servir como legitimadores tanto da instituição (no caso dos catálogos do acervo exposto na exposição de caráter permanente) quanto do evento (no caso dos catálogos referentes às exposições de caráter temporário), tornando-se um registro de uma data importante para a instituição ou da construção de diálogos entre obras e possuindo caráter ideológico. Tais catálogos atuam como intermediários entre a instituição e o visitante, guiando-o⁶ nos aspectos que a instituição considera importante ressaltar na visita física ou na identificação do acervo.

Inicialmente, ao escolher o catálogo de exposição para a análise, no âmbito desta pesquisa, tinha em mente o posicionamento de Ernst Gombrich sobre os riscos de escrever um livro sobre história da arte, riscos que o autor antecipou responsivamente quando se propôs a escrever; frente a isso, o autor traz o seguinte exemplo:

Às vezes encontramos pessoas caminhando por uma galeria de arte, **catálogo na mão**. Sempre que param diante de um quadro, buscam pressurosamente o número. Podemos observá-las folheando seus livros, e, assim que encontram o título ou o nome da obra, seguem em frente. Não faria diferença nenhuma se tivessem ficado em casa, pois mal olharam para o quadro. **Apenas checam o catálogo**. É uma espécie de curto-circuito mental que nada tem a ver com o prazer que um quadro pode produzir. (GOMBRICH, 2015, p. 37, grifos nossos)

Ao transpormos tais premissas para a linha de pesquisa Discurso e Construção do Sentido, refletimos sobre a seguinte questão, que nortearia a elaboração deste trabalho: “o que é um catálogo de arte e para que serve?” Conforme Gombrich, o catálogo oferece perigos para a fruição da obra de arte. Mas, tendo este risco em mente, qual é a sua função nessa esfera de atividade específica? Como o enunciado pode causar esse embotamento da visão que Gombrich aponta como tão negativo? Tais questões motivaram a leitura deste objeto a partir

Arquivamento da Arte. 01/12/2009 224 f. Mestrado em ARTES Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, BELO HORIZONTE Biblioteca Depositária: Biblioteca Escola de Belas Artes e Bibl Universitária/UFMG; MORESCHI, Marcelo Seravali. *A Inclusão de 'Barroco' no Brasil: O Caso dos Catálogos*. 01/01/2004 214 f. Mestrado em TEORIA E HISTÓRIA LITERÁRIA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, CAMPINAS Biblioteca Depositária: Biblioteca Central; CARMONA, Regina. *Inscritos - catálogos de Arte e Exposições*. 01/09/2005 76 f. Mestrado em ARTES Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: ECA/USP. Todos os trabalhos são anteriores à Plataforma Sucupira, sendo, portanto, apenas citados na base de dados.

⁶ E, por isso, tendo aparente sinonímia com o termo “guia”, como é o caso d’O Guia do Louvre (LOUVRE, 2015), considerado, dentro da perspectiva desta pesquisa, um catálogo, a despeito do seu título.

do olhar fornecido pelos estudos bakhtinianos, o que confluíu para a seguinte pergunta de pesquisa: *como o catálogo de exposição configura um gênero do discurso específico?*

Dentre as perspectivas teóricas de análise do discurso e do texto apresentadas nas disciplinas, optamos por abordar essa questão pela análise dialógica do discurso, perspectiva desenvolvida por Bakhtin e seu Círculo⁷. Partindo do pressuposto que o catálogo configura um gênero do discurso, verificamos que a atribuição genérica dicionarizada não nos era suficiente para o entendimento do objeto, o que nos levou a considerar, dadas suas características, o objeto de nossa análise pertencente a um gênero específico: catálogo de exposição.

Este trabalho possui abordagem teórica e analítica, e, a partir dessas duas partes, definem-se seus capítulos como segue: o capítulo “Conceitos de Bakhtin e seu Círculo: recepção e aplicação” versará sobre o Círculo de Bakhtin, sua formação e os conceitos que serão utilizados na análise proposta. Refletiremos sobre a recepção dos conceitos do Círculo no Ocidente em geral e no Brasil em particular, de forma a sinalizarmos como o processo de entendimento e aplicação da obra bakhtiniana possui meandros específicos que devem ser observados. No capítulo seguinte, “O enunciado, a atividade responsiva e os gêneros do discurso: elementos de análise”, abordaremos especificamente o texto “Os gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2016 [1979]), trazendo num primeiro momento os conceitos que atravessam a análise do mesmo dentro da arquitetônica do pensamento bakhtiniano e refletiremos sobre as lacunas deixadas nesse texto, que podem ser sanadas, ao menos em parte, com a leitura de outras obras do Círculo, e, no âmbito deste trabalho, buscamos em *Marxismo e filosofia da linguagem* (VOLÓCHINOV, 2017 [1929]) formulações que nos auxiliam a entender as propostas de Bakhtin no texto de 1953.

No capítulo seguinte, refletiremos sobre o que é especificamente o gênero do discurso “catálogo” e, a partir daí, entendermos como o gênero “catálogo de exposição” pode definir um gênero específico, em função da esfera de atividade em que se encontra e das atividades responsivas que propõe. Para isso, lançaremos mão de conceitos da Museologia em diálogo com Umberto Eco, em especial sua reflexão a respeito das listas práticas e das listas poéticas (ECO, 2010; 2013). O autor define o catálogo (em amplo aspecto) como pertencente às listas práticas e, partindo das reflexões sobre os elementos relativamente estáveis destas listas, verticalizados sobre o objeto específico desta análise, é possível verificar como este se

⁷ O termo “Círculo de Bakhtin” ou simplesmente “Círculo” está associado ao grupo de pensadores que se formou entre 1918 e 1920, tendo Bakhtin como referencial comum, estendendo-se até aproximadamente 1924, cujas reflexões e terminologia comuns são consideradas parte do problema de autoria que envolvem as pesquisas sobre Bakhtin. Abordaremos essa questão mais apropriadamente no segundo capítulo deste trabalho.

inscreve como um gênero do discurso específico pela perspectiva bakhtiniana que nos orienta e quais seriam possíveis variabilidades dentro de sua relativa estabilidade.

Tendo construído este caminho teórico, nos debruçaremos sobre o objeto específico desta dissertação, o catálogo *Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta* (MASP, 2012). Inicialmente, pensamos tratar-se de um catálogo cuja relativa estabilidade nos propiciasse o entendimento da proposta do MASP para os demais catálogos de mesma natureza, a saber, exposições temporárias nesta instituição museológica; entretanto, com o aprofundamento das análises, percebemos estar diante de um enunciado cujas características genéricas se mostraram singulares até mesmo em relação a outros enunciados de mesma natureza: a proposta de expor um único quadro, original, ousada, gera efeitos de sentido que são inferíveis não só no evento – a exposição temporária em si –, mas na construção do catálogo que lhe serve de registro.

Apesar de toda a singularidade apontada – e que será vista, aprofundada e apropriadamente, nos capítulos sucedentes – todo enunciado, conforme Bakhtin, possui três características que lhes são inexoráveis: o tema, a forma composicional e o estilo, que permitem inferirmos qual é a atividade responsiva adequada à sua natureza. Dessa forma, em nossa análise, partimos do pressuposto que estamos diante de um catálogo – algo apontado textualmente (MASP, 2012, p. 48) para o reconhecimento de quais seriam as características genéricas que estariam presentes no enunciado, e, partindo dessas características, emergir as peculiaridades que o singularizam.

Observamos, em primeira instância, que o conteúdo temático deste gênero está associado à coleção que lhe dá origem. Em função disso, lançaremos mão desse conceito conforme apresentado pela Museologia e, a partir daí, verificaremos como o acervo define o catálogo. Num segundo momento, analisamos a forma composicional do catálogo, que, para Bakhtin, é a instância mais importante de reconhecimento do enunciado (BAKHTIN, 2016, p. 12). Para isso, observamos como o catálogo foi estruturado, visando tanto a totalidade do enunciado como os enunciados particulares que lhe compõem.

Por fim, analisamos o estilo. Entendendo que a clássica afirmação de Buffon – “o estilo é o homem” – possui impacto na análise, observamos, em diálogo com Marília Amorim (AMORIM, 2016), que cada autoridade que participa da composição do catálogo lança mão de sua posição exotópica para efetuar sua contribuição ao todo do catálogo. Conforme a autora, é “interessante notar que o acabamento daquilo que é por natureza inacabado, a objetivação e o excedente de visão, acessíveis somente por exotopia, são os mesmos elementos que constituem o estilo do autor” (AMORIM, 2016, p. 101). Sendo assim,

reconhecendo a posição exotópica como um indício de estilo, verificaremos como o enunciado se compõe estilisticamente a partir deste mirante.

Este trabalho está inscrito na linha de pesquisa “Discurso e produção de sentido”, que visa o “estudo da produção e recepção de textos de gêneros diversos, considerando seus diferentes suportes, bem como as relações, processos e mecanismos de funcionamento lingüístico e discursivo envolvidos na constituição de efeitos de sentido” (UNINCOR, 2017, s.p.), que dialoga diretamente com o objeto desta pesquisa. Entendemos que a teoria bakhtiniana permite uma leitura coerente do objeto, ainda que, no decorrer da pesquisa, mostrou-se necessário mobilizar elementos específicos de outras disciplinas, como a museologia e a história da arte, de forma a responder questões específicas que emergiram do objeto.

Entendemos que a natureza deste catálogo de exposição se mostra singular por uma série de categorias ligadas ao evento que aprecia: o fato de ser a exposição de um único quadro, de ser a exposição de um artista holandês nunca antes exposto no Brasil, de ter sido exposto no Brasil após seu restauro e antes de ser exposto em sua instituição de origem. Todas essas peculiaridades convergem para conceder o aspecto único deste enunciado, que participa das regularidades relativamente estáveis do gênero catálogo de exposição.

2. CONCEITOS DE BAKHTIN E SEU CÍRCULO: RECEPÇÃO E APLICAÇÃO

As conceituações desenvolvidas por Bakhtin e seu Círculo⁸ são alvo de reflexões, discussões e problematizações notavelmente frutíferas, tanto no Brasil quanto no exterior, tem marcado diferentes áreas do conhecimento, tais como teoria e crítica literária, história, filosofia, antropologia, psicologia, sociolinguística, análise do discurso e semiótica (BRAIT, 2005, p. 8). Ainda que seja reconhecida sua referência em literatura, adotamos a postura de Boris Schnaiderman na obra *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido*, organizada por Beth Brait (2005b, p. 19): O autor reforça o fato de que, ainda que reconhecidamente o campo de estudos bakhtinianos tenha sido o romance, seus postulados seguem para além dos estudos literários, permitindo novas abordagens e aproximações. Com isso, retoma-se o ponto inicial, das áreas reconhecidamente influenciadas por Bakhtin e seu Círculo.

Conforme Carlos Alberto Faraco, o Círculo de Bakhtin configurou-se como “um grupo de intelectuais (boa parte nascida por volta da metade da década de 1890) que se reuniu regularmente de 1919 a 1929, primeiro em Nevel e Vitebsk e, depois, em São Petersburgo (à época rebatizada de Leningrado)” (FARACO, 2009, p. 13). Tinham, conforme o mesmo autor, “uma paixão pela filosofia e pelo debate de ideias, o que é facilmente perceptível nos textos que nos legaram. Mergulhavam fundo nas discussões de filósofos do passado, sem deixar de se envolver criticamente com autores do seu tempo” (FARACO, 2009, p. 14), vindo a focarem-se em questões próprias da linguagem, sobretudo no período em Leningrado (FARACO, 2009, p. 14).

As pesquisas desenvolvidas pelo Círculo apresentaram um caminho diferente dos estudos linguísticos desenvolvidos até então. Se, por um lado, a linguística saussureana buscou isolar a língua, tomando-a por objeto e dissecando suas unidades, a concepção de linguagem do Círculo de Bakhtin partiu do homem, do “homem como produtor de textos” (BARROS in BRAIT, 2005, p. 26), focando-se no enunciado e não na língua. Nas palavras de Bakhtin:

[...] um enunciado singular, a despeito de toda a sua individualidade e do caráter criativo, jamais pode ser considerado uma *combinação absolutamente livre* de formas da língua, como o supõe, por exemplo, Saussure (e muitos outros linguistas que o secundam), que contrapõe enunciado (*la parole*) como ato puramente individual ao sistema da língua como fenômeno puramente social e obrigatório para o indivíduo. (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 42)

⁸ A escolha por “Bakhtin”, “Bakhtin e seu Círculo” ou simplesmente “Círculo de Bakhtin” decorrem, em especial, por haver uma conceituação comum em diálogo entre Mikhail Bakhtin, Valentín N. Volóchinov e Pavel Nikolaievitch Medvedev, a ponto das obras desses dois últimos serem creditadas a Bakhtin. Essa questão não possui um ponto pacífico nos estudos bakhtinianos e será mais apropriadamente abordada adiante.

Partindo desse pressuposto, as reflexões e os conceitos desenvolvidos por esses teóricos atendem não apenas à linguística e à literatura, como também ao grande escopo transdisciplinar das ciências humanas, tais como “a educação, a pesquisa, a história, a antropologia, a psicologia etc.” (BRAIT, 2005, p. 8). Conforme Diana Luz Pessoa de Barros,

(...) o texto não existe fora da sociedade, só existe nela e para ela e não pode ser reduzido à sua materialidade linguística [empirismo objetivo] ou dissolvido nos estados psíquicos daqueles que o produzem ou o interpretam [empirismo subjetivo] (BARROS, 2005, p. 27).

Dentre os estudos desenvolvidos pelo Círculo, serão mobilizados para este trabalho especialmente aqueles sobre os gêneros do discurso, assim como categorias analíticas que se imbricam nesse conceito, oriundas especificamente do texto “Os gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2016 [1953]) e *Marxismo e a filosofia da linguagem* (VOLÓCHINOV, 2017 [1929]).

2.1. Observações sobre a autoria, a tradução e a recepção das obras de Bakhtin e de seu Círculo

Apesar de sua intensa produção intelectual, iniciada na década de 1920, Bakhtin havia publicado muito pouco, estando “isolado do circuito acadêmico e literário da União Soviética” (BEZERRA, 2016, p. 171).

Em 1960, três estudantes de Moscou – Vadim Kójinov, Serguei Botcharov e Gueórgui Gátchev – redescobriram seu livro sobre Dostoiévski e, surpresos em saber que o autor seguia vivo e morava em Saransk, escreveram-lhe uma carta. A partir desse momento seguiu-se uma série de publicações que trouxeram seu nome de volta ao cenário intelectual soviético: a obra sobre Dostoiévski foi completamente revista e publicada novamente sob o título *Problemas da poética de Dostoiévski* (1963); em seguida, publicou *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1965) e preparou a coletânea de ensaios *Questões de literatura e de estética*, publicada logo após a sua morte. (BEZERRA, 2016, p. 171)

As teorias desenvolvidas por Bakhtin e seu Círculo chegam no Brasil dez anos depois, já na década de 1970, em aulas da USP voltadas para a reflexão sobre a literatura russa, ministradas por Boris Schnaiderman, trazendo consigo uma série de problemas ligados à autoria dos textos, à tradução e à recepção. Entretanto, reconhece-se atualmente, pelas pesquisas de Beth Brait (BRAIT; PISTORI, 2012), Carlos Faraco (2009), Paulo Bezerra (2015; 2016) entre outros, que os postulados de Bakhtin não são apenas para o campo literário; há muito mais espaço nos estudos linguísticos para a teoria de Bakhtin que outrora

seria pensado, e faz-se necessário manter no mirante do leitor de Bakhtin as dificuldades que sua produção intelectual sofreu para ser apresentada ao Ocidente.

Um dos principais problemas que envolvem a recepção da obra de Bakhtin e seu Círculo é a questão da autoria de alguns textos. Embora os conceitos dos livros *Marxismo e filosofia da linguagem*, *Freudismo* e *O método formal nos estudos literários* sejam também creditados a Bakhtin, os dois primeiros livros foram publicados sob o nome de Valentin N. Volóchnov⁹ e o último sob o nome de Pavel N. Medvedev, gerando discrepâncias não apenas sobre a autoria, mas também em relação à tradução e à recepção dos conceitos neles inclusos.

Conforme Carlos Alberto Faraco (2009), os problemas relativos à autoria surgiram em 1970, na década em que Bakhtin chega ao Brasil. Conforme vimos, após um ocaso de trinta anos, os trabalhos de Bakhtin voltam a circular no cenário acadêmico russo. Nesse ínterim,

[...] o linguista Viatcheslav V. Ivanov, sem apresentar argumentos efetivos, afirmou que o livro *Marxismo e filosofia da linguagem* tinha sido escrito por Bakhtin e não por Voloshinov, atribuição de autoria que se estendeu, em seguida, aos outros textos mencionados e a alguns artigos também publicados sob a assinatura de Voloshnov e Medvedev. (FARACO, 2009, p. 11-12)

Tal confusão gerou três perspectivas de recepção dos textos de autoria supostamente compartilhada, conforme o olhar de Faraco:

- a) a primeira é a daqueles que respeitam as autorias das edições originais e, por consequência, só reconhecem como da autoria do próprio Bakhtin os textos publicados sob seu nome ou encontrados em seus arquivos;
- b) a segunda direção é a daqueles que atribuem a Bakhtin todos os textos ditos disputados;
- c) há, por fim, uma solução de compromisso que inclui os dois nomes na autoria. Assim, *Freudismo* e *Marxismo e filosofia da linguagem* são atribuídos a Bakhtin/Voloshnov; e *O método formal nos estudos literários*, a Bakhtin/Medvedev. (FARACO, 2009, p. 12).

Faraco assume a primeira posição, entendendo que “atribuir a cada um dos autores os textos sob seus respectivos nomes é uma forma adequada de respeitar sua memória”, assim como reconhecendo que Bakhtin, “a partir da década de 1960 e até sua morte, teve várias oportunidades concretas de reivindicar a autoria dos textos mencionados e nunca o fez” (FARACO, 2009, p. 12).

No prefácio de Roman Jakobson para a décima segunda edição de *Marxismo e filosofia da linguagem* (BAKHTIN, 2006), a segunda postura fica clara, com os problemas

⁹ A grafia do nome de Volóchnov possui variações diversas. No âmbito deste trabalho, o nome será grafado conforme a fonte utilizada, e, nos momentos de minha fala, conforme a grafia proposta por Sheila Grillo (VOLÓCHNOV, 2017 [1929]).

que lhe são prementes: não há uma definição das fontes que permitiram tal descoberta da autoria de Bakhtin sob a autoria de Volóchinov:

No livro publicado com a assinatura de V. N. Volochínov em Leningrado, 1929-1930, em duas edições sucessivas sob o título de Marksizm i filossófia iaziká (Marxismo e Filosofia da Linguagem), tudo, desde a página de título, só pode surpreender.

Acabou-se descobrindo que o livro em questão e várias outras obras publicadas no final dos anos vinte e começo dos anos trinta com o nome de Volochínov - como, por exemplo, um volume sobre a doutrina do freudismo (1927) e alguns ensaios sobre a linguagem na vida e na poesia, assim como sobre a estrutura do enunciado - foram, na verdade, escritos por Bakhtin (1895-1975), autor de obras determinantes sobre a poética de Dostoiévski e de Rabelais. Ao que parece, Bakhtin recusava-se a fazer concessões à fraseologia da época e a certos dogmas impostos aos autores. Os adeptos e discípulos do pesquisador, particularmente Volochínov (nascido em 1895, desaparecido pelo fim de 1930), com um pseudônimo escrupulosamente observado e graças a alguns retoques obrigatórios no texto e até no título, tentaram um compromisso que permitia preservar o essencial do grande trabalho. (JAKOBSON, 2006, p. 10).

José Luiz Fiorin, em diálogo direto com a proposição de Faraco, ainda que reconheça o peso de tal argumento, e reforce a natureza frágil da segunda postura, que se fundamenta em “episódios anedóticos de difícil comprovação (por exemplo, o fato de que a mulher de Bakhtin, ao ver sobre uma mesa o livro assinado por Medvedev, disse que copiara muitas vezes aquele texto)” (FIORIN, 2016, p. 16), assume a terceira posição, por ser mais tradicional e menos propensa a problematizações.

No caso específico de *Marxismo e Filosofia da Linguagem* e demais obras de autoria questionada, adotamos neste trabalho a perspectiva de Patrick Sériot:

O mais verossímil é que todas essas obras sejam o fruto de discussões multiformes, que a influência possa ser multilateral e que cada um dos autores tenha elaborado à sua maneira temas discutidos em numerosas ocasiões com interlocutores variados. É verossímil que o jurista Vološinov em Nevel' e Vitebsk tenha aprendido muitíssimo com os filósofos Bakhtin e Kagan, mas que em Leningrado o sociólogo e filósofo da linguagem Vološinov tenha servido bem mais a Bakhtin de introdutor à nova ciência que se instalava. (SÉRIOT, 2015, p. 59)

O segundo problema verificado diz respeito à tradução das obras do Círculo de Bakhtin. Embora seja necessário reconhecer a importância do trabalho da tradução para a popularização dos estudos bakhtinianos no Brasil, os problemas que a tradução dos conceitos desenvolvidos nos trabalhos associados ao Círculo de Bakhtin suscitam são apontados já nas edições francesas e inglesas, sendo necessário, portanto, reportar-se ao original para dirimir eventuais dúvidas na utilização da terminologia bakhtiniana. É o que aponta o professor da Université de Provence, Daniel Faïta, sobre a edição francesa, em artigo publicado em 2005:

É preciso explicitar que as traduções da obra de Bakhtin, em particular as inglesas e as francesas, apresentam algumas divergências que levam a pensar que seria necessário – mas infelizmente difícil para nós – recorrer aos textos originais. (BRAIT, 2005b, p. 155, nota de rodapé 12).

Paulo Bezerra, por sua vez, assim define o desafio de traduzir Bakhtin:

Traduzir Bakhtin, além de ser um desafio extremamente difícil, é também arriscado, porque o tradutor depara um conjunto de categorias de seu pensamento e de conceitos que abrangem todo um sistema de reflexões embasado em algo que talvez se possa chamar de filosofia estética. Mas, parafraseando o poeta, traduzir é preciso, e para tanto se impõe a necessidade de encarar o original sem medo, tentando primeiro entendê-lo, observar com a máxima acuidade possível o emprego de cada categoria em seu contexto específico, apreendendo sua coesão semântica e sustentando-a sempre, (...) pois o mínimo desvio dessa coesão pode redundar em seu esgarçamento e, conseqüentemente, na perda da unidade do pensamento e na destruição da reflexão teórica. (...) Daí a necessidade de um convívio minimamente sólido com a teoria objeto da tradução. (BEZERRA, 2015, p. 10)

O autor continua:

No caso específico de Bakhtin, são um fato mais que corriqueiro interpretações não só diferentes mas até antagônicas de um mesmo conceito do seu pensamento original; o que se deve a traduções diferentes de tal conceito, cujo resultado é seu esgarçamento e a conseqüente perda de sua significação original. (BEZERRA, 2015, p. 11)

No Brasil, a primeira tradução de *Marxismo e filosofia da linguagem* “foi realizada em 1979 a partir do francês com consultas à tradução americana e ao original russo” (GRILLO, 2017, p. 7), contando com diversas reedições. Já em 2017, Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo traduziram o texto “diretamente da primeira edição russa de 1929, com correções e pequenos acréscimos observados na segunda edição de 1930” (GRILLO, 2017, p. 7), dado que, embora seja provavelmente a obra mais conhecida do filósofo russo, tenha sido vertida principalmente do francês, retomando, entretanto, o nome de Volóchinov como autor. Em 2010, Patrick Sériot e Inna Tytkowski-Ageeva haviam (re) traduzido para o francês *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, e o tradutor, de forma lúcida, assim se posiciona:

Tal tradução não é o texto definitivo – aliás, semelhante objeto tem alguma chance de existir? –, mas fruto de um trabalho que ocupa seu lugar em meio a outros. Ele tem, contudo, a particularidade de explicitar suas escolhas. (...)

Por que retraduzir um texto já traduzido 33 anos antes? Uma retradução é forçosamente um eco, uma alusão, um questionamento implícito da primeira. (...) Sempre levando em conta a primeira tradução, ele vai levar em consideração oitenta anos de trabalho sobre questões tais como a “palavra de outrem”, que são também oitenta anos de desconhecimento daquele mundo fascinante que foi a vida intelectual de Leningrado no final dos anos 1920.

As traduções envelhecem, é preciso atualizá-las regularmente, enquanto o original não se altera. Mas sua interpretação, sua recepção se modificam em função do tempo e do espaço. Desde 1977, estudos bakhtinianos vêm se desenvolvendo consideravelmente, sobretudo na Rússia, na Finlândia e no mundo anglófono” (SÉRIOT, 2015, p. 23, grifo nosso).

Por sua vez, o texto “os gêneros do discurso” é traduzido em 1992 por Maria Ermantina Galvão G. Pereira, integrando a edição de *Estética da criação verbal*. Em 2003, Paulo Bezerra elabora uma nova tradução deste texto, cotejando com o original russo, em uma nova edição de *Estética da criação verbal*. Já 2016, Paulo Bezerra publica o texto revisado como *Os gêneros do discurso* (BAKHTIN, 2016), em conjunto com “o texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas” e tendo por anexos dois diálogos, até então inéditos no Brasil, publicados pela primeira vez na Rússia em 1997.

A decisão de Paulo Bezerra em desmembrar *Estética da criação verbal* deve-se a esta obra, conforme o teórico, não possuir homogeneidade, sendo este “um título arranjado por amigos de Bakhtin para publicar suas obras e lhe permitir recursos para sua difícil sobrevivência” (BEZERRA, 2016, p. 151). O autor continua:

Na realidade, *Estética da criação verbal* não é um livro tematicamente uniforme; são três livros em um, todos diferentes entre si pelos objetos de análise e reflexão, além de dois textos sobre Dostoiévski e outros quatro sobre diferentes temas de ciências humanas. Por sugestão minha e aceite dos herdeiros de Bakhtin, a Editora 34, detentora oficial dos direitos da obra de Bakhtin no Brasil, resolveu desmembrar *Estética da criação verbal* em quatro livros e publicá-los separadamente, começando por *Os gêneros do discurso*. (BEZERRA, 2016, p. 151-152)

Além disso, é importante frisar a dificuldade de entendimento dos conceitos que permeiam a ideia do Círculo, devido à ausência de historicidade de sua recepção, conforme aponta Patrick Sériot:

Da maneira mais paradoxal possível, o que falta na recepção de Bakhtin no “Ocidente” é precisamente a historicidade de que fala Eni Orlandi: o desconhecimento da historicidade dos conceitos, do contexto histórico intelectual, político e ideológico soviético contemporâneo de Bakhtin é nada menos que um obstáculo para uma compreensão ativa de sua obra, e produz efeitos nocivos de confusão na prática mesma da análise do discurso. Não se pode fazer de Bakhtin e de seus colegas precursores-inventores absolutos da análise do discurso, irmãos espirituais de Michel Pêcheux, senão ignorando radicalmente o mundo intelectual em que viviam e a disputa em torno do positivismo no período entre as duas grandes guerras. (SÉRIOT, 2015, p. 17)

E, nesse sentido, houve o cuidado no plano editorial da Editora 34 de, além de traduzir as obras privilegiando o original russo, incluir um pequeno glossário em cada uma das obras

traduzidas, contextualizando os conceitos oriundos da obra para uma melhor apropriação e aplicação nos estudos bakhtinianos¹⁰.

A afirmação de Boris Schnaiderman em *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido* (BRAIT, 2005b), de que “Bakhtin faz a terra tremer sob os pés de um professor de literatura”¹¹, originalmente publicada em 1983, retomada em 1995, e novamente dez anos depois, mostra-se, ainda hoje, doze anos depois, atual e pertinente. A profundidade, complexidade e sofisticação do pensamento bakhtiniano suscita dúvidas, inseguranças e profundas reflexões, por estarmos em terreno ainda instável do conhecimento acadêmico. É importante sinalizar que pensamento de Bakhtin não foi desenvolvido de forma sistemática; o autor ia desenvolvendo seus conceitos à medida em que mobilizava novos objetos e fazia-se necessário retomar, ou aprofundar, algum deles.

Conforme Fiorin, cada pesquisador “lê o Bakhtin que interessa aos seus propósitos” (FIORIN, 2016, p. 67); nas variadas recepções das ideias de Bakhtin na Europa e no Brasil, para além do entendimento dos conceitos e sua contextualização epistemológica, temos ainda as dificuldades próprias da tradução e da atribuição autoral. Partimos deste princípio, de que só é possível apreender seus conceitos minimamente a partir de uma leitura atenta de diversos de seus textos, verificando como o autor (e seu Círculo) mobilizava e aplicava os conceitos desenvolvidos em cenários distintos. Conforme Patrick Sériot, “Em se tratando de textos de ciências humanas e sociais provenientes da Rússia, é preciso estar particularmente atento aos problemas de interpretação, às distorções de sentido, aos usos e apropriações múltiplas que eles permitem” (SÉRIOT, 2015, p. 24).

Desta forma, podemos dizer que não apenas acessamos o Bakhtin que interessa a nossos objetivos, mas também que acessamos o Bakhtin que se apresenta a nós em suas variadas traduções e apropriações, razão pela qual no escopo deste trabalho utilizamos, sempre que possível, as mais recentes traduções e organizações textuais, o que nos trouxe, por um lado, a possibilidade de conhecer Bakhtin e seu Círculo conforme as mais recentes

¹⁰ Até o momento, foram feitas as seguintes publicações pela Editora 34: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de estilística no ensino da língua*. Tradução Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo, Editora 34, 2013; BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: A estilística*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015; BAKHTIN, Mikhail. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017; VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

¹¹ SCHNAIDERMAN, Boris. *Turbilhão e semente: ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983. Referência citada na nota de rodapé n. 2 do artigo “Bakhtin 40 graus”, palestra inaugural do Colóquio Dialogismo: 100 anos de Bakhtin, organizado pelo Departamento de Linguística da Universidade de São Paulo e que se realizou de 16 a 18 de novembro de 1995, sendo publicado dez anos depois na coletânea de Beth Brait.

reflexões, mas que, por outro lado, trouxe muitos desafios para a construção do diálogo com textos anteriores, que se apropriaram dos conceitos em obras diferentes, sendo notável especialmente o desmembramento de *Estética da criação verbal*, do qual “Os gêneros do discurso” fez parte até então. Trataremos, no próximo capítulo, do texto “Os gêneros do discurso” e dos conceitos retirados deste texto para a análise do gênero catálogo de exposição.

Reconhecemos que os conceitos bakhtinianos, de forma sofisticada, se entrelaçam em maior ou menor grau quando se trata de gênero – dado ser este o conjunto de enunciados de um mesmo tipo. Entretanto, dadas as limitações próprias de uma pesquisa em nível de mestrado, ateremo-nos aos conceitos mais prementes na análise dos gêneros do discurso, com um fôlego especial para o texto “Os gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2016 [1979], p. 11-69), que se mostra como uma síntese, ainda que inconclusa, do pensamento bakhtiniano sobre gênero, em diálogo com as proposições de *Marxismo e a filosofia da linguagem* (VOLÓCHINOV, 2017 [1929]) no que diz respeito ao conteúdo temático. Trataremos, no próximo capítulo, do texto “Os gêneros do discurso” e dos conceitos retirados deste texto para a análise do gênero catálogo de exposição.

3. O ENUNCIADO E OS GÊNEROS DO DISCURSO: ELEMENTOS DE ANÁLISE

3.1. O texto “Os gêneros do discurso”

“Os gêneros do discurso” é um texto de arquivo, escrito por Bakhtin entre 1952 e 1953, em Saransk. Esse texto integrava um projeto de livro mais abrangente, não realizado pelo autor (BEZERRA, 2016, p. 8). Divide-se em duas partes – “o problema e sua definição” e “o enunciado como unidade da comunicação discursiva. Diferença entre essa unidade e as unidades da língua (palavras e orações)” (BAKHTIN, 2016 [1953])¹². Os manuscritos deste texto “foram publicados pela primeira vez na revista *Literaturnoi Utchebe (Estudo Literário)*, nº 1, 1978, pp. 200-19” (BEZERRA, 2016, p. 8). Contou com duas traduções, em especial. A primeira, feita a partir do francês, por Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira e publicado pela Martins Fontes em 1992 – treze anos depois da primeira publicação no Brasil de *Marxismo e filosofia da linguagem* – integrando a coletânea póstuma *Estética da criação verbal* (BRAIT, 2012, p. 372), e a segunda, elaborada por Paulo Bezerra em 2003 a partir do original russo, também inscrita em uma edição de *Estética da criação verbal* (BAKHTIN, 2010). Mais recentemente, o próprio tradutor revisou a sua primeira tradução e reorganizou os textos de Bakhtin em uma nova coletânea, sob aprovação de Serguei Botcharov, na qual o texto “os gêneros do discurso” se encontra inscrita em uma edição homônima (BAKHTIN, 2016).

Segundo Bakhtin (2016 [1953], p. 11), não há atividade humana que não se associe ao uso da linguagem. “Seu ponto de partida é o vínculo intrínseco existente entre a utilização da linguagem e as atividades humanas” (FIORIN, 2016, p. 68). Na linguagem e pela linguagem o indivíduo se reconhece como tal. Se tais usos são tão pluriformes quanto são os campos da atividade humana, assim devem ser os estudos sobre tais campos voltados para suas singularidades, mas, em especial, para suas recorrências, suas relativas estabilidades, denominadas gêneros do discurso. Conforme Beth Brait (2005, p. 89),

(...) se pensarmos no estágio atual da construção do conhecimento, em nossa cultura e nos círculos acadêmicos em geral, certamente saberemos apontar alguns gêneros e as coerções que determinam sua temática, sua forma composicional e seu estilo. Mas saberemos, também, em meio às estabilidades, apontar o que há de marca autoral em artigos, monografias, teses, aulas expositivas, conferências. (BRAIT, 2005, p. 89)

¹² Tradução de Paulo Bezerra. Na tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira, são respectivamente “problemática e definição” e “o enunciado, unidade de comunicação verbal” (BAKHTIN, 2000).

Para o autor, gêneros do discurso são “*tipos relativamente estáveis de enunciados*” (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 12, grifo do autor)¹³ desenvolvidos em cada campo de utilização da língua, tanto orais quanto escritos, de conteúdo temático, estilo de linguagem e construção composicional semelhantes e indissociavelmente ligados às práticas de cada campo, que se materializam em enunciados. Consideram-se infinitos os gêneros do discurso, por serem infinitas as formas de utilização da língua, assim como devido ao fato de cada campo que dela se utiliza se tornar cada vez mais sofisticado com o tempo, exigindo formas também mais sofisticadas de utilização da língua. Em outras palavras, gêneros são “formas heterogêneas, sociodiscursivo-enunciativas, orais e escritas, dadas pela tradição e pela cultura” (COSTA, 2009, p. 12), inscritas em um contexto temporal específico. Faz-se necessário, nesse momento, entendermos como Bakhtin elabora o conceito de enunciado.

3.2. Enunciado / enunciação¹⁴

Conforme Bakhtin (2016 [1953]), o enunciado é a unidade real da comunicação discursiva, “um elemento indissociável das diversas esferas ideológicas (literária, científica, etc)” (GRILLO, 2017, p. 357). Apesar da variabilidade entre os enunciados, “seu volume, pelo conteúdo, pela construção composicional, eles têm como unidades da comunicação discursiva peculiaridades estruturais comuns, e antes de tudo *limites* absolutamente precisos.” (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 28-29). Tais limites são definidos “pela *alternância dos sujeitos do discurso*, ou seja, pela alternância dos falantes” (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 29, grifo do autor): O falante disse tudo o que queria dizer, abrindo espaço para a atividade responsiva do outro, que, por sua vez, percebe o momento em que se manifesta a conclusibilidade específica do enunciado (possibilidade de responder a ele)¹⁵.

¹³ A definição original de Bakhtin para os gêneros do discurso é utilizada à profusão nos textos que lidam com o tema, sendo, em geral, utilizada como introdução a reflexões mais aprofundadas, ainda que os mesmos autores resguardem o direito de apontar as dificuldades da leitura de Bakhtin e seu Círculo (BRAIT, 2005, p. 8-10; FIORIN, 2016, p. 7-10), em sua generalidade, por não ter construído um aparato didático à terminologia utilizada em seus postulados.

¹⁴ Conforme Paulo Bezerra, a respeito da tradução de *viskázivanie*, “quando se trata do ato de fala ou produção do discurso, pode-se traduzir o termo como enunciação; mas isto fica por conta da interpretação do tradutor, pois Bakhtin nunca fez nenhuma distinção entre o produto do discurso e o ato de sua produção. Ainda assim, chama o discurso de ‘um enunciado’” (BAKHTIN, 2015, p. 246). Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo apontam, no que concerne à obra de Volóchinov, que “‘discurso verbal’ (*rietchevóie vistupliénie* [...]) e ‘ato discursivo’ (*retchievói akt* [...]) são empregados como sinônimos do enunciado”. (GRILLO; AMÉRICO, 2017, p.357-358).

¹⁵ Não apenas responder verbalmente, como, “[...] em termos mais precisos e amplos, de ocupar em relação a ele uma posição responsiva [...]. A esse critério corresponde [...] o discurso científico com o qual podemos concordar ou não concordar (inteiramente ou em parte) [...]. Alguma conclusibilidade é necessária para que se possa responder ao enunciado” (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 35).

Todo enunciado – da réplica sucinta (monovocal) do diálogo cotidiano ao grande romance ou tratado científico – tem, por assim dizer, um princípio absoluto e um fim absoluto: antes do seu início, os enunciados dos outros; depois do seu término, os enunciados responsivos de outros (ou ao menos uma compreensão ativamente responsiva silenciosa do outro, ou, por último, uma ação responsiva baseada nessa compreensão¹⁶). O falante termina o seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar à sua compreensão ativamente responsiva. O enunciado não é uma unidade convencional, mas uma unidade real, delimitada com precisão pela alternância dos sujeitos do discurso e que termina com a transmissão da palavra ao outro, por mais silencioso que seja o “dixi” percebido pelos ouvintes [como sinal] de que o falante concluiu sua fala¹⁷. (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 29)

Em posição contrastiva à oração, Bakhtin define o enunciado como a comunicação “delimitada de ambos os aspectos pela alternância dos sujeitos do discurso”, possuindo “contato imediato com a realidade (com a situação extraverbal)” assim como com “enunciados alheios”¹⁸, possuindo “plenitude semântica” e “capacidade de determinar imediatamente a posição responsiva do *outro* falante, isto é, de suscitar resposta.” (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 33). O enunciado “implica muito mais do que aquilo que está *incluído* dentro dos fatores estritamente linguísticos, o que, vale dizer, solicita um olhar para outros elementos que o constituem” (BRAIT; MELO, 2005, p. 67). No enunciado encontram-se “ecos e lembranças de outros enunciados, com que ele conta, que ele refuta, confirma, completa, pressupõe e assim por diante” (FIORIN, 2016, p. 24), sendo, portanto, dotado de autoria e revelando a posição de seu autor. Por seu turno, a palavra não pertence a ninguém e pode ser usada por todos, não possui autor e nem autoria a ser reivindicada. Da mesma forma, não se pode dizer que a unidade da língua possua um destinatário, enquanto um enunciado só possui existência concreta em função de um destinatário. Quando a palavra “é assumida por alguém e ganha um acabamento específico é que ela se converte em enunciado e, portanto, passa a ser dirigida a alguém” (FIORIN, 2016, p. 26). Conforme Bakhtin, “[...] o enunciado

¹⁶ Ou seja, ao transpormos essa afirmação para o objeto de nossa análise, o catálogo de exposição propõe um olhar direcionado para o fio condutor e aglutinador dos sentidos que ora se propõem para tais obras dispostas em determinado padrão.

¹⁷ Poderíamos, com isso, entender que as autoridades que contribuem para o catálogo de exposição *Vermeer: Mulher de Azul Lendo uma Carta* dão passagem aos enunciados uns dos outros, na completude do enunciado; entretanto, o interlocutor, de quem se espera a atividade responsiva, tem simultaneamente todos os enunciados unidos pela forma composicional do catálogo, podendo escolher em que ordem serão lidos e quais são seus interesses efetivos, mas somente após ter compreendido a unidade composicional do catálogo proposta pelo autor (pela perspectiva bakhtiniana, a instituição MASP): sendo assim, tomamos como enunciado concreto a totalidade dos textos presentes no catálogo, não sua unidade em função de possuírem autores diferentes, em sentido lato.

¹⁸ Conforme Bakhtin, “todo falante é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que usa mas também de alguns enunciados antecedentes – dos seus e alheios – com os quais o seu enunciado entra nessas ou naquelas relações (baseia-se neles, polemiza com eles, simplesmente os pressupõe já conhecidos do ouvinte). Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados.” (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 26).

pode ser construído a partir de uma oração, de uma palavra, por assim dizer, de uma unidade do discurso (predominantemente de uma réplica do diálogo), mas isso não leva uma unidade da língua a transformar-se em unidade da comunicação discursiva.” (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 33) Nesse sentido, “o enunciado deve ser enfrentado na sua historicidade, na sua concretude, para deixar ver mais do que a dimensão exclusivamente linguística e/ou sua fragmentação” (BRAIT; MELO, 2005, p. 71)

A plenitude acabada do enunciado, que permite a atividade responsiva, é, conforme Bakhtin, “determinada por três elementos (ou fatores) intimamente ligados na totalidade orgânica do enunciado” (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 36):

1. Exauribilidade semântico-objetal: A exauribilidade semântico-objetal do tema do enunciado “difere profundamente nos diversos campos da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 36). No caso da comunicação nos campos científicos, a exauribilidade só pode ser de natureza relativa: “aqui só se pode falar de um mínimo de acabamento, que permite ocupar uma posição responsiva. O objeto é objetivamente inexaurível, mas, ao se tornar *tema* do enunciado (por exemplo, de um trabalho científico [como o catálogo de exposição]), ganha uma relativa conclusibilidade em determinadas condições, em certa situação do problema, em um dado material, em determinados fins colocados pelo autor, isto é, já no âmbito de uma ideia *definida do autor*.” (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 36-37, grifo do autor).

2. O projeto ou vontade de discurso do falante: No projeto ou vontade de discurso “abrangemos, interpretamos, sentimos a *intenção discursiva* ou a *vontade de produzir sentido* por parte do falante, que determina a totalidade do enunciado, o seu volume e as suas fronteiras. [...] Essa intenção determina tanto a própria escolha do objeto [...] quanto os seus limites e a sua exauribilidade semântico-objetal” (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 37, grifo do autor), o que associa essa propriedade do enunciado inseparavelmente à primeira. Verificamos que a autoridade do falante, no caso do catálogo de exposição, dita a dimensão do enunciado, em função dos intuitos expositivos.

3. As formas típicas de composição e do acabamento do gênero: A escolha do gênero do discurso adequado ao projeto do discurso antecede o próprio discurso, adequando a vontade discursiva do falante à “especificidade de um dado campo da comunicação discursiva”, às “considerações semântico-objetais (temáticas)”, à “situação concreta da comunicação discursiva”, à “composição dos participantes” entre outros aspectos (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 38). “Em seguida, a intenção discursiva do falante, com toda a sua individualidade e

subjetividade, é aplicada e adaptada ao gênero escolhido, constitui-se e desenvolve-se em determinada forma do gênero.” (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 38).

Tendo em mente as conceituações sobre enunciado, voltemos nosso olhar mais aprofundadamente para os tipos relativamente estáveis de enunciados – os gêneros do discurso, conforme o mirante do Círculo de Bakhtin.

3.3. Os gêneros do discurso

Cada campo da atividade humana, ao gerar seus tipos relativamente estáveis de enunciados, permite a interação entre os indivíduos, partindo desde expressões monossilábicas até construções mais complexas, passíveis de desenvolvimento, sofisticando-se à medida que o campo de interação também cresce e se complexifica. Percebe-se, com isso, que cada campo pede uma análise específica. Cada enunciado está ligado não apenas ao gênero, mas ao tempo e ao espaço específicos nos quais emerge. Verifica-se, nos estudos dos gêneros, uma predileção pelos estudos voltados para os gêneros educacionais, sejam escolares, sejam acadêmicos, em função da formação de seus estudiosos, conforme segue:

(...) a teoria dos gêneros, no quadro da teoria do discurso, trouxe para o ensino da língua o reconhecimento e a prática de *gêneros textuais* e/ou *discursivos*, que vieram acrescentar-se aos *tipos* textuais, até então dominantes na leitura e na escrita escolares: punha-se o foco na natureza linguística de segmentos textuais – descrição, narração, dissertação, argumentação –, ignorando-se aquilo que verdadeiramente institui e constitui o texto: os aspectos sócio-históricos e interativos que definem seu funcionamento e resultam de seu contexto de produção e recepção, ou seja: ignorando-se o *gênero* do texto. Acolhendo o conceito de textos como representando *gêneros*, e não apenas *tipos*, o ensino da língua materna passa a reconhecer e a desenvolver diferentes práticas discursivas – aos gêneros literários, únicos até então admitidos na sala de aula, e aos gêneros de circulação exclusivamente escolar, acrescentam-se aqueles muitos outros gêneros pertencentes a outros domínios discursivos, gêneros que circulam nas práticas sociais fora das paredes da escola. (COSTA, 2009, p. 8).

Entretanto, cresce o número de pesquisas em outros campos, como é o caso da pesquisa em musicologia (RIBEIRO, 2011), o discurso jurídico (SILVA, 2010)¹⁹ e o caso da pesquisa que ora empreendemos: buscamos desenvolver um diálogo entre os estudos da

¹⁹ Pesquisas cuja fundamentação no estudo dos gêneros parte de uma premissa ideológica, conforme Patrick Sériot explana: “(...) se depreende de outros trechos [de *Marxismo e Filosofia da Linguagem*] que a ideologia é a mesma coisa que a superestrutura: as artes, o direito, a ciência, a filosofia e, finalmente, a própria língua – a mesma lista que, muitos anos depois, constituirá o conjunto da “cultura” para o semiótico Yuri Lotman”(SÉRIOT, 2015, p. 17).

linguagem e os conceitos aplicados em museologia para o entendimento do gênero “catálogo de exposição”.

Mostra-se pertinente, portanto, que pesquisas voltadas para os gêneros do discurso encontrem diálogos com outras áreas das ciências, não apenas humanas, para as quais Bakhtin dedicou seus esforços, especialmente a literatura em geral, e o romance, em particular, mas também ciências exatas e biológicas, que possuem formas relativamente estáveis de elaborar seus próprios conceitos; no limite, ainda estamos nos domínios da linguagem.

Nota-se que, dada a natureza presumivelmente infinita da interação humana, não nos é possível antever as aproximações e distanciamentos entre os gêneros do discurso em sua totalidade; Bakhtin aponta, em seu texto, para a extrema heterogeneidade dos gêneros do discurso.

De fato, também devemos incluir nos gêneros do discurso as breves réplicas do diálogo do cotidiano (saliente-se que a diversidade das modalidades de diálogo cotidiano é extraordinariamente grande em função do seu tema, da situação e da composição dos participantes), o relato cotidiano, a carta (em todas as suas diversas formas)²⁰, o comando militar lacônico padronizado, a ordem desdobrada e detalhada, o repertório bastante vário (padronizado na maioria dos casos) dos documentos oficiais e o diversificado universo das manifestações publicísticas (no amplo sentido do termo: sociais, políticas); mas aí também devemos incluir as variadas formas das manifestações científicas e todos os gêneros literários (do provérbio ao romance de múltiplos volumes) (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 12).

Entretanto, em sua generalidade, é possível construir relações entre gêneros diferentes na produção de sentido desejada, como das relações entre gêneros que permitem a construção dos gêneros secundários. Nas palavras de Bakhtin:

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multifacetada atividade humana e porque em cada campo dessa atividade vem sendo elaborado todo um repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que tal campo se desenvolve e ganha complexidade. (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 12)

Apesar de Bakhtin ser enfático no elenco de gêneros verbais, pesquisas como a de Anthony Wall (2016, p. 228), defendem “que os princípios dialógicos do discurso são aplicáveis tanto a linguagens verbais como a linguagens icônicas, já que compartilham certas funções, como a importantíssima função metalinguística”. Em outras palavras, a imagem também está nos domínios da linguagem e, portanto, é passível de ser analisada dialogicamente.

²⁰ Bakhtin deixa um espaço aberto para a leitura de novas formas de utilização do gênero carta, como o *e-mail*, o *tweet*, o *scrap*, entre outros que permeiam o espaço virtual, ao qual, notadamente, não teve acesso, mas para o qual podemos convergir suas reflexões.

Bakhtin aponta para a existência de dois tipos de gênero: os gêneros primários, ou simples, e os gêneros secundários, ou complexos. Bakhtin esclarece que a diferença entre tais gêneros não é funcional; a função a que o gênero atende pode ser cumprida eficazmente por um gênero primário (seria o caso da ordem militar, lacônica, assim como um *tweet*, ou um bilhete).

O grupo dos gêneros primários deve sua categorização “porque apareceu primeiro, é primitivo, original; não porque é elementar, superficial ou limitado e, por ser oral, poderia ser interpretado como mal construído ou inferior a outro escrito, principalmente porque vivemos numa sociedade grafocêntrica”. Em outras palavras, “um enunciado de gênero primário vai ser compreendido por sua relação com o contexto imediato, onde acontece a ação comunicativa” (COSTA, 2009, p. 16)

Por sua vez, os gêneros secundários – que hibridizam gêneros primários assim como secundários de outra natureza – são eficazes em sua complexidade, já “que surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – ficcional, científico, sociopolítico, etc” (BAKHTIN, 2016 [1953], p.15). A natureza dos gêneros secundários “constitui uma ação em si mesmo e vai ser compreendido pelas (co) referências entre enunciados dentro do próprio texto, que deve ter sua própria rede de indicações coesas e coerentes”. (COSTA, 2009, p. 16-17). Sua natureza desloca a função de outros gêneros para atingir seus objetivos, retirando-os das condições imediatas de comunicação²¹. Bakhtin afirma: “As cicatrizes dos limites estão nos gêneros secundários” (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 31). Entende-se, com isso, que os limites de alternância dos sujeitos do discurso são identificáveis no gênero secundário, mas como recurso retórico. Percebemos esse fenômeno na passagem dos sujeitos do discurso no catálogo, seja na abordagem de peças diferentes da coleção, seja, como no catálogo *Vermeer: Mulher de Azul Lendo uma Carta*, nos textos compostos por diferentes autoridades frente a mesma proposta responsiva: o entendimento e apreciação da obra de Vermeer no MASP.

Definidas as possíveis manifestações do gênero, simples e complexas, Bakhtin parte para analisar as partes indissociáveis que compõem o enunciado, cuja recorrência permite reconhecer o gênero do discurso, a saber: tema, forma composicional e estilo.

²¹ É importante ressaltar que nada impede que um gênero primário seja mais eficaz em determinado campo que um secundário. No caso desta análise, teríamos como exemplo o catálogo telefônico – a partir do nome, do endereço e do número de telefone, gera a atividade responsiva adequada (a possibilidade de entrar em contato por telefone com alguém).

3.3.1. Tema (conteúdo temático)

O tema, ou o conteúdo temático do gênero é, *grosso modo*, o recorte da realidade sobre o qual se descreve, disserta, narra. Nesse sentido, poderia inicialmente ser dito que o catálogo de exposição possui como tema a exposição em si, ou seja, o acervo, ou uma parcela significativa, disponível ao público, que permita o entendimento da proposta institucional em produzir o evento que lhe deu origem, apresentando os diálogos entre as pessoas que compõem o acervo exposto.

Essa categoria partícipe da constituição do gênero não é explorada por Bakhtin no texto de 1953. O autor aponta apenas que o conteúdo temático está, como a forma composicional e o estilo, “indissolivelmente ligados *no conjunto* do enunciado”, e, tal como as demais categorias citadas, igualmente determinado “pela especificidade de um campo da comunicação” (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 12)²².

É necessário voltar-se para o trabalho de 1929 para entendermos a amplitude desta categoria. Em *Marxismo e filosofia da linguagem* (2017 [1929]), encontramos os seguintes postulados, que Sheila Grillo sintetiza no glossário que acompanha a obra:

[Tema] é o limite superior e indivisível da capacidade de significar; ele é o aspecto mutável e instável do significar, pois está ligado ao todo do enunciado na sua relação com a situação histórica concreta. O tema se apoia nas significações estáveis e estas só existem como elementos do tema. Apenas uma compreensão responsiva pode dominar o tema. (VOLÓCHINOV, 2017 [1929], p. 367).

Num primeiro momento, indicia-se que o tema é o fator de coesão entre os diversos aspectos formativos do enunciado, a motivação comunicativa no âmbito de determinada esfera de atuação discursiva. Conforme Volóchinov, “todo discurso verbal possui o seu tema” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 111). O autor postula que os recortes que dão origem aos gêneros devam ser reconhecidos “a partir do seu *conteúdo*, ou seja, sob o prisma dos *temas* que são pertinentes (...) em algum momento” e, a partir de então, sejam observadas as “*formas e tipos de comunicação discursiva* em que esses temas se realizam (isto é, são discutidos, expressos, testados, pensados)” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 108, grifos do autor).

²² Essa questão é passível de ser entendida de duas formas, tendo como pressuposto comum o fato deste ser um texto de arquivo, não preparado para publicação, assim como as questões próprias a respeito de autoria que envolvem a produção de Bakhtin e seu Círculo, apresentadas anteriormente: uma possibilidade é o próprio interesse de Bakhtin em aprofundar a questão estilística nesse primeiro momento, deixando o tema e a forma composicional para os capítulos seguintes, não escritos; vendo por outro ângulo, há a possibilidade de Bakhtin ter considerado esse aspecto do enunciado já analisado anteriormente no trabalho de 1929, e, portanto, considerou pertinente dedicar-se aos pontos que não estivessem de fato claros na proposição dos gêneros.

O autor continua: o “*tema e a forma* do signo ideológico estão ligados entre si de modo indissolúvel e, é claro, podem ser distinguidos apenas por meio de uma abstração. Pois ambos são gerados pelas mesmas premissas materiais.” (VOLÓCHINOV, 2017 [1929], p. 112, grifos do autor). Ou seja, já em 1929 o Círculo de Bakhtin possuía a premissa da indissociabilidade entre forma composicional e conteúdo temático, cuja natureza define o enunciado. Como abordaremos mais à frente a questão da forma composicional, nesse momento ateremo-nos ao conteúdo temático do enunciado, embora tal separação tenha cunho argumentativo apenas, sendo, como Volóchinov aponta, apenas uma abstração. O autor assim define:

Uma significação única e determinada, isto é, um sentido único pertence a qualquer enunciado *como uma totalidade*. O sentido de totalidade do enunciado será chamado de seu *tema*. O tema deve ser único, caso contrário não teremos nenhum fundamento para falar sobre um enunciado. Ele expressa a situação histórica concreta que gerou o enunciado. (VOLÓCHINOV, 2017 [1929], p. 228, grifos do autor).

Alguns aspectos importantes emergem deste excerto, que não são inferíveis no texto de Bakhtin de 1953. Inicialmente, o reforço à indivisibilidade do conteúdo temático no enunciado, ou seja, o enunciado possui um único tema que o torna coeso, não importando sua amplitude; lançando mão dos exemplos de Bakhtin, o conteúdo temático é tão indivisível no provérbio quanto no romance de muitos volumes (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 12). Mantendo nossa proposição de que o enunciado pertencente a um gênero secundário pode ser composto por gêneros secundários e não apenas primários, verificamos que há um fio condutor entre os gêneros que organiza e delimita o tema abordado em sua construção: “O tema do enunciado é essencialmente indivisível” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 229). Entretanto, não necessariamente esse tema será óbvio, como veremos na análise que empreenderemos.

Verifica-se, também, que o tema configura um aspecto da necessidade comunicativa dentro de determinada esfera de atividade, estando diretamente ligado ao momento histórico da produção do enunciado. Em outras palavras, o tema de um enunciado está diretamente ligado ao momento histórico em que se vive, atendendo às suas necessidades de comunicação²³.

²³ Nesse sentido, dentro da esfera de atividade que ora referenciamos, a cultural, verificamos a emersão do tema sexualidade: Após o evento no Museu de Arte Moderna de São Paulo, no qual a performance artística *La Bête* foi rechaçada nas redes sociais, incorrendo na consulta jurídica sobre quais os efeitos de sentido seriam possíveis sobre o evento, discutindo se tal performance poderia ser considerada um evento artístico ou uma incorrência pedófila. Diante de tal fato, o MASP propôs a exposição temporária “Histórias da Sexualidade”, que, devido ao tema, foi, pela primeira vez na história deste museu, classificada para maiores de dezoito anos. Pouco tempo depois, a classificação tornou-se indicativa, ou seja, a exposição poderia ser visitada com a presença dos pais. A produção de enunciados pelo MASP, portanto, referenciou ambos os eventos, sócio-historicamente localizados –

A indivisibilidade do enunciado pede que, ao analisarmos um de seus constituintes, não percamos de vista seus outros dois aspectos; por exemplo, ao definir o tema do enunciado, Volóchnov aponta para as formas linguísticas, para a “seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua”, que são, conforme Bakhtin (2016 [1953], p. 12) indícios do estilo, mas que não definem o tema do enunciado *per se*:

Por conseguinte, o tema do enunciado é definido não apenas pelas formas linguísticas que o constituem – palavras, formas morfológicas e sintáticas, sons, entonação –, mas também pelos aspectos extraverbais da situação. Sem esses aspectos situacionais, o enunciado torna-se incompreensível, assim como aconteceria se ele estivesse desprovido de suas palavras mais importantes. (VOLÓCHINOV, 2017 [1929], p. 228).

Os aspectos extraverbais da situação, num caso como o que ora analisamos, apontam, em caráter genérico, para o evento que propicia a oportunidade de organizar ou reorganizar a coleção, e ainda receber ou ceder em empréstimo obras que dialoguem com o acervo, ou seja, a exposição no contexto museológico²⁴.

A particularidade do enunciado analisado neste trabalho, por sua vez, aponta para a singularidade da exposição de uma obra de um pintor holandês do século XVII, tendo, portanto, alguns mirantes que podem ser explorados pelo estilo, mas que são, sobremaneira, definidos pelo tema; assim, reconhece-se que há uma intrínseca relação entre os aspectos constituintes do enunciado em particular, e do gênero em geral, que contribuem para o todo do sentido que representam.

Conforme Volóchinov, “O tema do enunciado é tão concreto quanto o momento histórico ao qual ele pertence. *O enunciado só possui um tema ao ser considerado um fenômeno histórico em toda a sua plenitude concreta.*” (VOLÓCHINOV, 2017 [1929], p. 228, grifos do autor). Sendo assim, para a natureza deste gênero catálogo de exposição, reconhece-se a coleção como a delimitação e conteúdo temático dos enunciados produzidos. O fenômeno histórico concretizado na elaboração do enunciado é a exposição, seja ela de curta ou longa duração, sendo esta última inclusive definindo a identidade do museu; sendo assim, a coleção organizada, isto é, a exposição, definem o tema do enunciado.

a ojeriza à performance e a implicação jurídica a ser aplicada – para abordar o tema a partir dos diálogos possíveis entre sua coleção e a necessidade imediata de se explorar o acervo a partir deste mirante, não apenas sexual, como o título propiciaria o entendimento, mas social: Qual é o papel da sexualidade no campo da museologia? Como a coleção do MASP pode contribuir para a leitura deste evento?

²⁴ Nas palavras de Yani Herreman, “uma exibição é uma comunicação média baseada nos objectos e nos seus elementos complementares, apresentados num espaço predeterminado, que utiliza técnicas de interpretação especiais e sequências de aprendizagem que visam a transmissão e comunicação de conceitos, valores e/ou conhecimento.” (HERREMAN, 2004, p. 100)

No contexto deste trabalho e em conformidade com a proposta de Herreman, os conceitos exposição, exibição e mostra são utilizados como sinônimos. (HERREMAN, 2004, p. 99).

O tema da exposição é de fundamental importância não apenas para o desenvolvimento dos catálogos de exposição, mas de todos os enunciados que são partícipes deste evento. Nas palavras de Herreman:

Este primeiro tema [a definição dos objetivos da mostra] é da maior importância uma vez que guiará todos os aspectos da exposição. O conceito de “projecto completo” foca-se no que queremos alcançar com a exposição. Por exemplo: queremos aumentar as características estéticas dos objectos na exposição? Queremos avaliar e transmitir a sua importância científica ou histórica? No primeiro caso, a nossa meta é transmitir uma experiência estética e agradável ao público, enquanto no segundo, o objectivo é mais educativo. (HERREMAN, 2004, p. 103).

Do tema deriva a escolha da coleção que será apresentada ao público e, por conseguinte, a elaboração do catálogo de exposição. Conforme Herrerman:

As abordagens ao desenvolvimento da história ou do tema podem diferir. Alguns especialistas preferem um método mais descritivo enquanto outros, incluindo eu, preferem o sistema copiado da técnica de fazer filmes. Usando este modelo, o objectivo é desenvolver o “enredo” (termo frequentemente preferido pelos curadores) ou “tema central” (o termo normalmente preferido pelos projectistas que pode incluir esboços e outros indicadores visuais, assim como texto). (HERREMAN, 2004, p. 106)

Parte do tema a escolha pela equipe responsável dos objetos do acervo, ou em empréstimo, que farão parte da exposição, visando sua coerência. No processo de pesquisa e organização do tema, já é desenvolvido o projeto do catálogo (COSTA, 2006, p. 60-62).

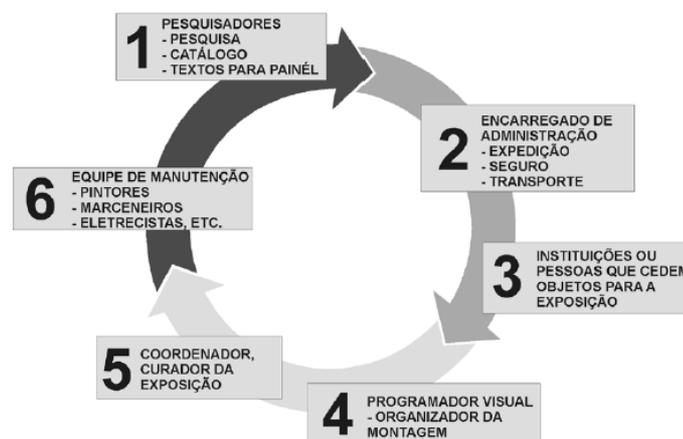


FIGURA 1. Pesquisa para exposições. No tópico 1, verifica-se a função dos pesquisadores, na elaboração da pesquisa para a exposição, que dará origem ao catálogo e aos textos para os painéis. Retirado de COSTA, 2006, p. 61.

3.3.2. Forma composicional

A forma ou construção composicional representa os aspectos que permitem que o tema seja abordado e reconhecido em determinada esfera de atividade. No que concerne aos

enunciados escritos, podemos identificar nessa categoria o tamanho, a impressão, os recursos multimodais que colaboram para os efeitos de sentido exigidos pelo tema. Retomando Volóchinov, tal separação entre forma composicional e conteúdo temático é apenas uma abstração, dado que “ambos são gerados pelas mesmas premissas materiais” (VOLÓCHINOV, 2017 [1929], p. 112) e contribuem igualmente para a atividade responsiva esperada em determinado gênero.

Conforme Bakhtin (2016, p. 11-12), dentre os elementos constituintes do gênero, a construção composicional é o principal aspecto de reflexão das “condições específicas e as finalidades de cada específico campo” da atividade humana. Isso se deve ao fato de que os gêneros, em especial os gêneros escritos, são identificáveis pela sua forma – por exemplo, um bilhete, um romance, uma carta, são reconhecidos inicialmente pelo seu tamanho; um romance nunca seria confundido com um bilhete.

No catálogo de exposição, a forma composicional corresponde ao modo de organização, a distribuição das informações e os elementos não verbais: a cor, o padrão gráfico ou a diagramação típica, as ilustrações próprias do catálogo ligam o texto indissolúvelmente à(s) obra(s) expostas, mas não se atendo unicamente à sua materialidade. Isto é, não existe catálogo sem exposição (que é seu conteúdo temático), mas o gênero oferece leituras mais amplas para o entendimento desta mesma exposição, não apenas ao que se refere ao rol exposto. Entendemos que os catálogos de uma instituição museológica são decorrentes do acervo, ou, mais apropriadamente, das exposições de natureza permanente ou temporária – o tema de seus enunciados dentro deste gênero.

Um caso curioso que nos serve de contraponto, nesse sentido, é o livro de Lilia Moritz Schwarcz que verticaliza a análise sobre a obra *A batalha do Avaí*, de Pedro Américo (SCHWARCZ, 2013). Ainda que contenha todos os elementos próprios de um catálogo, seu propósito principal não é classificar, catalogar, categorizar o quadro; é, na realidade, partindo do contexto de sua produção, analisar historicamente os elementos pictóricos em relação ao contexto circundante. Sua forma composicional, ainda que possua o estilo e o tema próprios de um catálogo, insere o enunciado em outro campo que não o de catálogo, a saber, o de livros sobre arte.

Por sua vez, um catálogo de exposição é produzido no intuito de integrar o evento como um todo. Ainda que haja a veiculação posterior do catálogo – por razões econômico-financeiras, em especial (os catálogos remanescentes não serão descartados no encerramento da exposição, podendo ser comercializados pela instituição ou distribuídos conforme os intuítos da mesma) – não há sentido em produzir uma nova edição de um catálogo cuja

exposição não esteja em andamento, princípio oposto ao aplicado a um livro de arte convencional, que pode contar com inúmeras reedições de acordo com a demanda. Em outras palavras, o catálogo de exposição conjuga características do livro de arte – seu propósito apreciativo, sua referência à imagem, as palavras de autoridade – mas atua em um outro campo: enquanto o livro de arte possui um propósito prioritariamente didático, elucidativo, voltado para o entendimento da (s) obra (s) no tempo e no espaço, o catálogo de exposição vai além, ao estar atrelado à exposição que o origina: a coleção é apreciada no tempo e no espaço, assim como em relação ao tempo e ao espaço do *evento* que dá origem à exposição.

Observando as questões organizacionais que permeiam a escolha de um conjunto de peças para integrar a coleção de uma determinada coleção, percebemos que tal abordagem temática pode ser organizada composicionalmente de algumas formas, todas, de alguma forma, ligadas à exposição, seja no todo ou em parte:

a. Catálogo *Raisonné*: Dentre todas as perspectivas de catalogação propostas para a elaboração de catálogos de exposição, o catálogo *Raisonné* é a mais completa e tomada no âmbito deste trabalho como a referência principal de leitura. Conforme João Cândido Portinari (2000, p. 375), “O Catálogo *Raisonné*, dentre todos os tipos de monografia e estudos, é a mais definitiva e completa fonte sobre a obra de um artista.” Nele são elencados, identificados e classificados todos os elementos multimodais disponíveis que tenham o artista como referente.

Entende-se por catálogo *Raisonné* (do francês: catálogo fundamentado, catálogo crítico) a lista e classificação de todas as obras reconhecidas de um determinado artista, reproduzidas e descritas em sua completude, inseridas no contexto da produção do artista, assim como de todos os elementos relacionados com as obras completas dos mais diversos gêneros, como sketches, rascunhos, cartas, cadernos de artista, entre outros elementos, elencando a proveniência, atribuição e autenticidade dos trabalhos artísticos. “They (...) exist at the intersection of the scholarly, legal and collecting art worlds” (WILDENSTEIN INSTITUTE, 2017; INTERNATIONAL FOUNDATION FOR ART RESEARCH, 2017).

A dimensão da pesquisa e a dificuldade, em determinados casos, de se obter acesso às obras, pertencentes a coleções particulares, para a construção de um documento que vise a totalidade da obra de determinado artista, torna a publicação de um catálogo *raisonné* não só laboriosa como onerosa, “na qual, normalmente, uma avaliação apriorística do universo a ser estudado é impossível de ser feita de forma segura” (SPINDEL et al, 2008), motivo pelo qual

possuímos tão poucos catálogos impressos dessa natureza²⁵. No Brasil, foram produzidos Catálogos *Raisonné* para os artistas brasileiros Cândido Portinari (5 volumes, 2004)²⁶, Tarsila do Amaral (3 volumes, 2008)²⁷ e Alfredo Volpi (2015?)²⁸, assim como a Capivara Editora possui em seu catálogo de vendas uma série de catálogos *Raisonné* de artistas brasileiros ou estrangeiros que dedicaram suas obras ao país, nomeadamente Di Cavalcanti, Vik Muniz, Debret, Rugendas, Pallière, Albert Eckhout, Frans Post e Taunay²⁹.

Entende-se, entretanto, que um catálogo *Raisonné* possa ser segmentado, tanto em função de um determinado recorte temporal quanto em relação a uma determinada técnica, dando origem a enunciados diferentes dentro do mesmo gênero. A respeito do recorte temporal, apontamos a obra de Julio Bandeira (2012), na qual são apresentadas as pinturas a óleo de Marianne North no período de 1872 a 1873, durante sua viagem ao Brasil. São apresentadas “apenas” as pinturas a óleo sobre papel porque a artista pintava sobre seus rascunhos prévios, o que relegou a um mesmo plano a obra final e os esboços, “a presença deles sendo apenas virtual, ocultos sob camadas mais espessas de tintas e cores” (BANDEIRA, 2012, p.8).

Como exemplo de recorte relativo à técnica, podemos citar o catálogo *Raisonné* de Iberê Camargo (FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2006), dedicado às gravuras do artista, ao processo de criação das mesmas, além de informações técnicas e históricas sobre cada gravura. Apesar da equipe responsável pelo projeto reconhecer que os catálogos *Raisonnés* de gravura circulariam “em menor número que os de pintura, escultura e desenho”, a despeito desta categoria artística ser “considerada, em nossos dias, uma atividade habitual entre os artistas contemporâneos”, o recorte se justifica “pelo fato de a Fundação Iberê Camargo deter 90% dos originais e também pela preservação dos cadernos de anotações do artista, com registros de obras e de todos os seus dados”. Os volumes seguintes seriam dedicados às pinturas, guaches e desenhos do artista, pulverizadas em coleções em todo o mundo, o que dificultaria e demandaria mais tempo de trabalho catalográfico para alcançar a totalidade de sua produção. (FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2006).

²⁵ Conforme as iniciativas das Fundações Portinari e Base7, responsáveis respectivamente pelos catálogos de Cândido Portinari e Tarsila do Amaral, a tendência é disponibilizar o material levantado em meio digital.

²⁶ Disponível em versão online em <http://www.portinari.org.br/#>. Acesso em 26 jun 2017.

²⁷ Disponível em versão online em <http://www.base7.com.br/tarsila/>. Acesso em 26 jun 2017.

²⁸ Até o momento, a seção correspondente ao catálogo *Raisonné* de Alfredo Volpi, no site do Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna, está indisponível. Cf. <https://goo.gl/dNsZR9>. Acesso em 23 mar 2017. A despeito disto, o Instituto Volpi generosamente disponibilizou um exemplar para consulta, no decorrer desta pesquisa. Devotamo-lhes nossos mais sinceros agradecimentos.

²⁹ Cf. <https://goo.gl/xrgc2T>. Acesso em 26 jun 2017.

A natureza extensiva do catálogo *Raisonné* torna aparentemente inviável uma exposição com seu conteúdo; sua inclusão em nosso recorte deve-se ao caráter de referenciação que possui, tanto em relação ao artista quanto à produção de exposições – que serão sempre, no limite, recortes de um catálogo *Raisonné*.

b. Catálogo de acervo (ou catálogo da exposição de longa duração): Entende-se, no âmbito deste trabalho, catálogo de acervo como a obra que visa a listagem de todos os itens expostos em determinada organização de salvaguarda, independentemente de sua natureza. Essencialmente, todo catálogo de exposição é, também, um catálogo de acervo; na concepção que ora damos para essa perspectiva, significa que não há um elemento superior de classificação que não a própria conjuntura do acervo. Sua estrutura pode ser extremamente heterogênea, em função dos itens associados à instituição. Sua função é classificar e ordenar os itens dispostos na exposição de caráter permanente, orientando a leitura visual das imagens e as correlações propostas pela disponibilidade de itens no espaço expositivo. A publicação destes catálogos é normalmente quando da fundação do espaço expositivo, vindo a ser reeditados em função das datas comemorativas a partir de então. O catálogo de acervo possui uma justificativa institucional, já que exerce a manutenção da função de um museu: a divulgação e reflexão sobre o seu acervo.

Como exemplo de catálogos de acervo, dentro do recorte proposto para este trabalho, citamos a série de catálogos do MASP voltados para sua exposição de longa duração. (BARDI, 1982; 1986; MARQUES, 1998; MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND, 1963; 1978; 2008).

Importante ressaltar que o tamanho do catálogo de acervo não o torna diferente, ainda que *expandido*. Não estamos, necessariamente, falando da expansão do acervo, conforme pudemos refletir em função das considerações de Umberto Eco; falamos, neste caso, da expansão da forma composicional, aqui entendida como a editoração, número de imagens e apreciação textual das obras que compõe o acervo, assim como o número de volumes publicados, o que não altera o tema do catálogo e, considerando que o gênero, conforme Bakhtin, possui caráter indissociável entre seus três elementos (estilo, forma composicional e tema), a alteração do tamanho de um catálogo, ou seja, de sua forma composicional, não altera o gênero a que a obra pertence, a saber, catálogo de exposição. O catálogo de 2008, em três volumes, possui uma unidade enunciativa associada ao acervo, ainda que, conforme Bakhtin, cada um dos volumes seja um enunciado diferenciado.

c. Catálogo geográfico: O catálogo de natureza geográfica visa classificar e elencar os elementos do acervo em função de suas proximidades e distanciamentos geográficos, dados os

locais e territórios de sua produção. Dessa forma, é possível fazer um recorte catalográfico sobre todos os artistas mineiros de uma determinada coleção, permitindo verificar suas similitudes e diferenças não apenas entre si, como em relação à produção de outras localidades. Como exemplo de catálogo geográfico, podemos citar o catálogo do acervo do Museu Mineiro.

O acervo do Museu Mineiro está organizado em 46 coleções e é formado por objetos que documentam materialmente períodos distintos da cultura mineira. Dentre eles, ressaltam-se peças de arte sacra, mobiliário, pinturas, esculturas, utensílios domésticos de uso pessoal, instrumentos de trabalho e castigo, cerimoniais, insígnias, -, entre outros, totalizando cerca de 3500 objetos. Suas coleções se assentam na concepção antropológica de cultura, que acolhe aspectos materiais e simbólicos, as esferas do fazer, do saber e do imaginário, permitindo investigar e interpretar a história de Minas Gerais. (MUSEU MINEIRO, 2017)

O catálogo de acervo do MASP, desde sua primeira edição, de 1963, é subdividido em função da geografia, de tal forma que é possível não apenas confrontar obras de igual proveniência, como classificá-las em função de todo o acervo. A edição mais recente, de 2008, é dividida em três volumes: o primeiro volume arrola as obras de arte italiana, da Península Ibérica e da Europa Central; o segundo volume a arte francesa, da Europa Setentrional e Oriental; por último, no terceiro volume, a arte do Brasil, das Américas, doações e coleções, ordenação encontrada em todas as edições anteriores.

d. Catálogo de Escola: Entende-se por “Escola” o conjunto de reflexões, técnicas, artistas e pensadores que produziram obras de uma determinada linha de pensamento ou tema. Por mais díspares que fossem os pintores do Impressionismo, reconhecem-se recorrências em suas produções, que os associam, muito mais que sua nacionalidade.

[...] quando consideramos a palavra escola inserida no contexto das artes, percebemos que ela, além de significar instituição, pode adquirir significados mais amplos e se confundir com outros termos, como por exemplo tradição. Tanto nas artes plásticas, como na arquitetura ou na música, quando falamos em Escola Italiana, Escola Francesa, Escola Alemã, ou Escola Clássica, Barroca ou Impressionista, estamos longe de imaginar casas de ensino ou estabelecimentos e instituições. Essas escolas significam algo mais abrangente, como uma certa tendência, um método que permanece, um conjunto de características semelhantes que se perpetuam através das gerações. (PAGANINI; AUGUSTO, 2015, p. 145)

Podemos estender um pouco o conceito para abrigar também a noção de *atelier* ou oficina, que lida com a atribuição, como é o caso de obras inclusas no catálogo de Aleijadinho (OLIVEIRA et al, 2002). O catálogo do MASP de 1982 utiliza o termo “escola” ao invés de país – por exemplo, ao invés de “Itália”, temos “Escola Italiana”. Nas demais edições, a referência à escola se dá unicamente em relação à Escola de Paris.

e. Catálogo de época (ou período): Entende-se como o catálogo de caráter diacrônico, que reúne obras de arte produzidas num mesmo período, não necessariamente pelo mesmo artista, ou no mesmo local, mas com características dialogantes dentro do mesmo acervo. Seu recorte pode cobrir vários séculos (como um catálogo sobre as peças da Antiguidade Egípcia do *British Museum*), como um período de tempo curto (a Semana de Arte Moderna, por exemplo). Seria possível, tratando-se do acervo do MASP, de produzir uma exposição sobre o século XVIII, por exemplo, correlacionando obras de países diversos.

f. Catálogo de tema (ou catálogo temático): Este tipo de catálogo visa determinado grupo de obras que dialogam entre si a partir de um tema em comum: natureza-morta, retratística, mitologia, história, paisagens, animais, religião e muitos outros. Em 2007-2008, o acervo do MASP foi reordenado expositivamente em função de quatro eixos diferenciados por tema, correspondentes a quatro volumes catalográficos interdependentes: “olhar e ser visto”, “a natureza das coisas”, “virtude e aparência” e “a arte do mito”.

[...] no lugar dos dois vetores tradicionais [lugar de origem e etapas cronológicas] optou-se pelo *tema* como critério de aproximação das obras. Não todo e qualquer tema mas aqueles permitidos e sugeridos pela própria coleção. O acervo do Masp é forte em retratos – e esse foi um dos quatro temas, aquele da exposição *Olhar e ser visto*. As *coisas* – tais como presentes na natureza ou na cidade, a céu aberto ou no interior das casa, em grande escala ou no plano visual próximo e fechado como que se representam as naturezas-mortas – propuseram um segundo tema, desenvolvido em *A natureza das coisas*. A passagem de uma arte que sugeria mais do que mostrava, que se abre para o invisível e pode ser qualificada como transcendente – como aquela que, na coleção, vai dos séculos XIII ao XVI – para outra que começava a insistir naquilo que oferecia ao exame direto do observador e que se mostrava inclinada para o imanente a partir sobretudo do século XVII, sugeriu a exposição *Virtude e aparência*. E uma quarta exposição se fez com as obras que, na coleção, tratam de um tema central para a vida humana em todos os tempos: o mito. (TEIXEIRA COELHO, 2008, p. 10)

No mais recente catálogo da coleção, também de 2008, as categorias tradicionais (local e época) são retomadas, em um *box* com três volumes (MASP, 2008).

g. Catálogo de técnica: Em coleções muito heterogêneas, é possível compor catálogos a partir das técnicas específicas ou afins: no amplo espectro da pintura, por exemplo, teríamos a pintura à óleo, à guache, aquarela, gravura, colagem, técnicas mistas, que se aproveitam de efeitos causados por diferentes materiais ou por diferentes ferramentas (o pincel gera um efeito, uma assinatura específica, enquanto a espátula gera outra). Quando um artista utiliza em determinado período de sua produção uma técnica específica, é possível circunscrever um recorte para analisar especificamente essa produção. Esse é o caso do catálogo de gravuras de Iberê Camargo, citado anteriormente, ou um catálogo de esculturas de Aleijadinho, sabendo

que ele também foi projetista e arquiteto. No caso do MASP, cuja coleção é em sua maioria composta por pinturas, seria mais difícil construir um enunciado dessa natureza fora de uma exposição temporária.

h. Catálogo de artista: Ainda que o catálogo *Raisonné* seja essencialmente um catálogo de artista, entendemos que um catálogo possa ser produzido para o acervo pertencente a uma única instituição, como seria o caso, por exemplo, do Museu Van Gogh, em Amsterdã, ou o Museu Aleijadinho, em Ouro Preto. Tal categoria catalográfica disserta sobre a produção de um determinado artista, conforme sua pertença a determinado acervo, assim como os possíveis diálogos que porventura venha a construir com elementos acessórios e outras obras pertencentes ao mesmo acervo ou o recorte que permita o diálogo indicativo com outros acervos. No caso específico do MASP, os catálogos de artista, em sua maioria, são catálogos de exposições temporárias, conforme veremos adiante.

i. Catálogo de exposição temporária: Ainda que se remeta e dialogue, sempre que possível, com o acervo da exposição de caráter permanente e suas respectivas ordenações, aqui chamado catálogo de acervo, o catálogo de exposição temporária, em sua nomenclatura especificamente aqui apontada, visa classificar e apresentar um recorte disponível, por prazo limitado, oriundo de outra coleção e disponibilizado para o público de outra instituição que não a sua original. É nessa categoria que se enquadra o catálogo *Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta*, que analisaremos aprofundadamente a partir do próximo capítulo.

A diversidade formal de um catálogo de exposição não oferece uma forma composicional fácil de ser classificada – e esse aspecto correlaciona-se com o estilo do catálogo, reiterando o aspecto indissociável entre os três elementos que formam o gênero do discurso. Pode-se, entretanto, criar um diálogo com as propostas de Alan Powers (2008) e de Sophie Van der Linden (2011) para a leitura do livro ilustrado, contrastando com a experiência materializada na leitura do catálogo de exposição, já que ambos possuem o diálogo entre texto e imagem com certa preponderância, notavelmente maior no livro ilustrado, mas não menos presente no catálogo de exposição, de forma a analisar os elementos recorrentes da forma composicional do gênero, a saber: capa, contracapa, orelha, guarda capa, folha de rosto, textos (palavra da instituição, palavra do mecenas/patrocinador e apreciação da coleção), assim como das imagens presentes no interior do catálogo.

Em diálogo com Sophie Van der Linden, “o livro ilustrado evoca duas linguagens: o texto e a imagem. Quando as imagens propõem uma significação articulada com a do texto, ou seja, não são redundantes à narrativa, a leitura do livro ilustrado solicita apreensão conjunta daquilo que é escrito e daquilo que é mostrado” (LINDEN, 2011, p. 8). Entendemos,

no que concerne ao catálogo de exposição, que as imagens colaboram com a identificação dos elementos que perpassam os sentidos construídos para a exposição, ou seja, seu tema; entretanto, não esgotam em si mesmas, já que estão em diálogo e à serviço da experiência *in loco* da visita.

No caso dos catálogos de exposição, a imagem está a serviço do texto, porque a imagem *real*, aquela a que o texto se dirige, está para além do gênero. O catálogo, ao contrário de um livro ilustrado, não trata de uma imagem ou conjunto de imagens que foram compostas em confluência com a narrativa, mas sim serve de referência para o entendimento da imagem que lhe serviu de origem, num jogo de idas e voltas do olhar para o texto e para a obra. Desse ponto decorre a preocupação de Gombrich, citada na introdução: o catálogo deve servir de apoio à coleção exposta, não apenas uma referência em si mesmo, como seria o livro ilustrado, ou, em outro âmbito, os livros de história da arte. O catálogo de exposição possui, pela natureza do próprio gênero que o gera, uma relação de interdependência com a exposição do qual é origem. Não há catálogo sem exposição, sem coleção a ser apresentada, mesmo que temporária ou parcialmente.

Sophie Van der Linden, citando David Lewis, aponta que “o livro ilustrado pode acolher alguns gêneros sem constituir por si só um gênero identificável” (LINDEN, 2011, p. 29). A autora, entretanto, não afirma com isso estarmos diante de um suporte, mas sim de uma tipologia que não possui um **gênero literário** específico: “de fato, o livro ilustrado engloba vários gêneros pertencentes às categorias da literatura geral. Nele encontramos tanto contos de fada como histórias policiais e poesia.” (LINDEN, 2011, p. 29). Nesse sentido, o diálogo que ora construímos entre os catálogos de exposição e os livros ilustrados restringe-se à relação texto-imagem, não perpassando as relações literárias e narrativas que porventura diferenciem um e outro, dado circularem em esferas de atividades diferentes e específicas, e não incorrendo na reflexão proposta por Marcuschi da relação entre gênero e suporte.

Segundo Marcuschi entende-se o suporte de um gênero como “um *locus* físico ou virtual com formato específico que serve de base ou ambiente de fixação do gênero materializado como texto” (MARCUSCHI, 2008, p. 174). Reconhecendo que não há, ainda, estudos sistemáticos sobre a tensão entre a definição de gênero e a de suporte (MARCUSCHI, 2008, p. 173), o autor aponta para a necessidade de tal reflexão, dado que o suporte de um gênero predispõe “tanto ao modo de circulação como ao modo de consumo dos gêneros e ainda mais ao modo como eles são estabilizados para serem ‘transportados’ eficazmente” (MARCUSCHI, 2008, p. 174). Para o autor (MARCUSCHI, 2008, 175), são três os aspectos que compõem o suporte: O suporte é um **lugar**, podendo ser físico ou virtual, mas

configurando algo da esfera do real; conforme o autor, “essa materialidade é incontornável e não pode ser prescindida” (MARCUSCHI, 2008, 175). O suporte tem um **formato específico e identificável**, sendo estáveis e não eventuais; **serve para fixar e mostrar o conteúdo**, contribuindo assim para a veiculação do discurso conforme o gênero. “A ideia central é que o suporte não é neutro e o gênero não fica indiferente a ele. Mas ainda está por ser analisada a natureza e o alcance dessa interferência”. (MARCUSCHI, 2008, p. 176).

O autor propõe a existência de dois tipos de suporte: os **convencionais** e os **incidentais** (MARCUSCHI, 2008, p. 177). Por convencional entendem-se os suportes “que foram elaborados tendo em vista a sua função de portarem ou fixarem textos”; espera-se que uma tela seja utilizada para uma pintura, por exemplo. Por sua vez, os incidentais são superfícies nas quais, a despeito de sua natureza, se inscrevem gêneros não esperados – como uma pintura corporal, por exemplo. Tais suportes “podem trazer textos, mas não são destinados a esse fim de modo sistemático nem na atividade comunicativa regular” (MARCUSCHI, 2008, p. 178).

Reconhecendo tal pressuposto, verifica-se que o suporte do catálogo pode ser físico (livro, revista, folheto, folder), virtual (catálogos virtuais, *sites*), até mesmo sonoro (*audiobooks*), mantendo, ainda assim, seu conteúdo temático como a coleção organizada no espaço expositivo, sua forma composicional com apresentação (a palavra institucional), a palavra do patrocinador e a apreciação da exposição, o que incorre relativa estabilidade que configura o gênero, a despeito do suporte.

O catálogo de exposição possui número variável de páginas, em função da coleção que representa e do volume e profundidade da informação oferecida, podendo ir da mera identificação da obra reproduzida até uma reflexão aprofundada sobre a natureza de uma ou mais obras que contribuem para o sentido da coleção, ou seja, seu conteúdo temático. Seu tamanho também varia – embora costumeiramente o MASP desenvolva catálogos em tamanho próximo ao A4, na posição retrato, existem catálogos em formato A5 ou A3, em retrato e paisagem, assim como catálogos de formatos diversos. A quantidade de imagens também varia; se, inicialmente, tendemos a pensar que haverá uma imagem para cada texto, ou seja, cada descrição corresponde a uma reprodução presente no catálogo, isso não é uma constante, sobretudo em coleções maiores. Como o gênero catálogo propõe a observação da obra *in loco*, não é imprescindível sua reprodução no catálogo, mas sim as referências que permitam a localização da obra e seu posterior entendimento, quando da leitura do texto descritivo que acompanha tal localização.

A capa (Anexo A, p. 111) possui função objetiva na escolha por determinado catálogo, assim como de qualquer publicação impressa. Powers afirma que “a capa, sem dúvida, cumpre um papel no envolvimento físico com o livro, pois, embora não se possa olhá-la enquanto se lê, ela o define como objeto a ser apanhado, deixado de lado e talvez conservado ao longo do tempo” (POWERS, 2008, p. 7). Configurando um espaço multimodal, no qual por vezes texto e imagem confluem para a produção do sentido, considera Powers a necessidade de ater-se à esse espaço discursivo; “o descaso pelas capas de livro resulta de uma disputa entre a palavra e a imagem nos processos de edição e de leitura” (POWERS, 2008, p. 6). Sua função não é apenas proteger o conteúdo material do suporte; o autor aponta que “a capa pode desempenhar funções diversas [...]. No caso de um livro ilustrado, ela pode servir de amostra das delícias que virão – uma espécie de janela para um mundo interior, mas não necessariamente a mais valiosa delas” (POWERS, 2008, p. 6-7).

Na capa, a relação entre texto e imagem é algo indissociável no entendimento de sua forma composicional. Conforme Sophie Van der Linden, “a questão da imagem de capa não pode ser dissociada da do título. Este entra em ressonância com o conjunto dos demais elementos da capa: nome do autor, da editora, da coleção ou série, subtítulo, imagem, tipografia, diagramação etc.” (LINDEN, 2011, p. 58). Para a autora, esse efeito permite a criação de títulos “suficientemente intrigantes ou incomuns para concentrar toda a atenção e deixar o leitor numa forte expectativa em relação ao conteúdo”. No que concerne aos catálogos de exposição, o título costumeiramente reproduz o nome da própria exposição, desenvolvendo este primeiro vínculo entre a descrição e interpretação propostas e os efeitos de sentido que o próprio observador obterá ao entrar em contato com a obra no espaço expositivo. Nesse sentido, “o título de um livro ilustrado se relaciona sobretudo com a representação figurada na capa. Dessa forma, ele obedece a qualquer tipo de vínculo texto-imagem, com suas relações de redundância, complementaridade ou contradição” (LINDEN, 2011, p. 58). A representação da capa de um catálogo de exposição tende a apresentar uma ou mais obras presentes na coleção, dado que, conforme a unidade temática de um catálogo e em diálogo com Umberto Eco (2010, 2013), não há sentido representar uma obra que não esteja na coleção exposta na ocasião.

As orelhas, ou abas, de um livro (Anexo A, p. 112; 162), tem dupla função, servindo tanto como marca-páginas, como abrindo espaço para informações sobre a obra, o autor ou outros títulos da editora. Não é um elemento presente em todos os livros, dado que é um elemento que se depreende da capa mole. Nos livros de capa dura, costumeiramente seu papel é substituído pela guarda capa, uma reprodução da capa em papel mole, visando a proteção da

capa dura e mantendo os elementos próprios da capa visíveis. No caso dos catálogos do MASP, há a reprodução da capa na guarda capa; há casos em que a capa é lisa, sendo construídas na guarda capa as relações entre texto, imagem e exposição.

Conforme Sophie Van der Linden, “a folha de rosto constitui um patamar convencional que precede a narrativa” (LINDEN, 2011, p. 62), no que concerne ao livro ilustrado; em relação ao catálogo, a folha de rosto (Anexo A, p.113) é um elemento pré-textual que apresenta o autor, o título e a publicação. Nesse campo, é retomado o conteúdo da capa, mas sem o apoio da imagem.

Conforme a proposta da autora (LINDEN, 2011, p. 68), a diagramação das imagens mais importantes de um catálogo de exposição segue o modelo dissociativo, ou seja, “a imagem costuma ocupar aquilo que os tipógrafos chamam de “página nobre”, a da direita – aquela em que o olhar se detém na abertura do livro, ao passo que o texto fica na página da esquerda. O texto é geralmente impresso sobre um fundo homogêneo”. Já imagens explicativas, como aquelas utilizadas por Ige Verslype (Anexo A, p. 125-146), são diagramadas de forma associativa, ou seja, “rompe essa dissociação entre página de texto e página de imagem”, reunindo o verbal ao visual na construção do texto.

Há relativa isotopia (LINDEN, 2011, p. 120) entre as imagens e os textos que compõem o catálogo. Não é objetivo do gênero catálogo produzir sentidos suplementares no nível da coleção, ainda que tornando-as possíveis no âmbito da instituição como um todo. Em outras palavras, o catálogo possui uma confluência dos sentidos da imagem e do texto, na qual a reprodução da obra de arte é referencial para o texto, não produzindo, nesse nível, leituras outras que não aquelas propostas para a exposição; entretanto, no nível do texto, diálogos intertextuais são possíveis, tanto para maior aprofundamento no entendimento das questões prementes à obra, quanto para o desenvolvimento de diálogos com o acervo presente na exposição, ou, conforme veremos, até mesmo para além dela. Se não é possível, para um catálogo, conforme a proposta de Umberto Eco, possuir em suas páginas obras outras que àquelas presentes na exposição, o texto pode remeter à fortuna crítica da história da arte, propondo diálogos que se constroem a partir da formação do leitor, não necessariamente na exposição.

3.3.3. Estilo

Conforme Beth Brait (2005, p. 80), a noção de estilo permeia uma série de textos do Círculo de Bakhtin, sendo trabalhado e refinado em função dos objetos específicos tratados,

problematizando as vertentes clássicas de conceituação do tema, trazido em “Os gêneros do discurso” como um dos aspectos indissociáveis do enunciado e não apenas uma perspectiva de leitura dele.

Para Bakhtin (2016 [1953], p. 17-18), todo estilo “é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve)”. Ainda assim, o estilo sofre as coerções próprias do gênero, não sendo todos os gêneros “propícios a tal reflexo da individualidade do falante na linguagem do enunciado” (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 17). No caso dos gêneros literários, o estilo “integra diretamente o próprio edifício do enunciado, é um dos seus objetivos principais” (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 17), a expressão da individualidade daquele que produz o enunciado. Em contrapartida, as condições mais constrictivas encontram-se “presentes naqueles gêneros do discurso que requerem uma forma padronizada, por exemplo, em muitas modalidades de documentos oficiais, de ordens militares” entre outros. Nestes, “só podem refletir-se os aspectos mais superficiais, quase biológicos da individualidade”³⁰. Percebe-se, com isso, que os gêneros menos dados ao uso da individualidade estão ligados a fatores institucionais de manutenção. Quando se lida com gêneros catalográficos, próprios do *corpus* analisado nessa dissertação, por sinonímia, estamos diante de listas que possuem um regramento próprio de sua produção; quanto mais próximo da apreciação artística, estética, mais distante do primeiro aspecto, prático. Um catálogo de biblioteca é muito anterior a um catálogo telefônico, já que, historicamente, um catálogo telefônico só poderia ser desenvolvido após o desenvolvimento do aparelho telefônico e sua popularização no final do século XIX; entretanto, o catálogo telefônico lança mão dos princípios oriundos da arquivística até então, voltados para outro campo da atividade humana e, portanto, tornando-se um gênero independente do original. Bakhtin, ao expandir a análise do estilo aos gêneros para além dos artístico-literários, permite a leitura deste aspecto próprio do enunciado fora da esfera onde se espera que ele seja produzido. Conforme o autor,

Na imensa maioria dos gêneros discursivos (exceto nos artístico-literários), o estilo individual não faz parte do plano do enunciado, não serve como objetivo seu mas é, por assim dizer, um epifenômeno do enunciado, seu produto complementar. Em diferentes gêneros podem revelar-se diferentes camadas e aspectos de uma personalidade individual, o estilo individual pode encontrar-se em diversas relações de reciprocidade com a língua nacional. (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 17-18)

³⁰ Citando os próprios exemplos de Bakhtin, a ordem militar não está para a individualidade do sujeito mais que para sua própria manutenção como tipo relativamente estável. E, nesse sentido, o gênero também se liga à tradição (a relativa estabilidade) e à transgressão (LARA, 2005), ou seja, à perspectiva de rompimento desta relativa estabilidade.

Bakhtin considera nociva a separação entre gêneros e estilos, dadas as questões históricas imbricadas: “as mudanças históricas dos estilos de linguagem estão indissoluvelmente ligadas às mudanças dos gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 20). Assim como isso é perceptível na história da literatura, não deixa de ser verossímil na produção de catálogos, mesmo que o estilo dos catálogos seja muito mais coercitivo que o estilo dos romances e de outros gêneros de cunho literário. Conforme o autor, a reflexão única e exclusivamente sobre os meandros do estilo, sem levar em consideração a produção dos gêneros, é uma posição equivocada a se assumir diante da natureza do problema, já que o estilo é o “conjunto operante de procedimentos de acabamento” (BRAIT, 2005, p. 87).

Para entender a complexa dinâmica histórica desses sistemas, para passar da descrição simples (e superficial na maioria dos casos) dos estilos que estão presentes e se alternam para a explicação histórica dessas mudanças faz-se necessária uma elaboração especial da história dos gêneros discursivos (tanto primários quanto secundários), que refletem de modo mais imediato, preciso e flexível todas as mudanças que transcorrem na vida social. (BAKHTIN, 2016 [1953], p. 20)

É importante, porém, termos em nosso mirante que o pensamento de Bakhtin propõe a reflexão sobre a linguagem a partir da *relação*. Conforme Beth Brait (2005, p. 79), não é a subjetividade, “considerada como o que há de exclusivamente particular, individual, pessoal, características que se tornaram, para o senso comum e para boa parte da estilística clássica/tradicional, sinônimos de estilo”, mas sim um dos conceitos que nos permitem a aproximação do dialogismo, esse conceito axial no entendimento das reflexões bakhtinianas, “esse elemento constitutivo da linguagem, esse princípio que rege a produção e a compreensão dos sentidos, essa fronteira em que o eu/outro se interdefinem, se interpenetram, sem se fundirem ou confundirem”. Em uma interlocução com George Louis Buffon (citada na introdução) que, em sua obra *Discours sur le style* de 1753, afirma que “o estilo é o homem” (“*Le style c’est l’homme même*”), Bakhtin afirma:

“o estilo é o homem”, dizem; mas poderíamos dizer: o estilo é pelo menos duas pessoas, ou, mais precisamente, uma pessoa mais seu grupo social na forma do seu representante autorizado, o ouvinte – o participante constante na fala interior e exterior de uma pessoa. (VOLOSHINOV apud BRAIT, 2005, p. 83)

Em uma comparação de caráter prático, Beth Brait (2005, p. 84) sugere que se acompanhe “as primeiras páginas de alguns jornais diários, ou as capas de algumas revistas semanais” para ali

encontrar o ‘estilo’ do jornal, o ‘estilo’ da revista, sempre estabelecido a partir não apenas dos assuntos em pauta no dia, mas das escolhas verbo-visuais que são feitas para expor esses tópicos, e, também, da relação que o jornal mantém, ou pretende manter, com seus leitores.

Ora, como então lidar com o estilo de um catálogo, senão de acordo com a instituição de salvaguarda que o produz? O confronto entre um enunciado e outros de mesma autoria permite a aproximação dos limites e possibilidades de determinado estilo próprio da instituição, perpassando os textos de diversos autores. Essa função pode ser entendida tanto pelo seu desenrolar histórico quanto pelo seu desenvolvimento como resposta a uma necessidade de recorte específico. Ora, podemos entender os catálogos de arte como uma decorrência museal dos gabinetes de curiosidades, como um recorte temático dos catálogos em geral, da arquivologia como ciência. E aqui se inscrevem os dois caminhos – um negativo, que separa a especificidade em relação aos demais, e um que aponta para o desenvolvimento da disciplina. No caso do MASP, percebe-se que a valorização das obras internacionais é algo intrínseco às exposições e, por conseguinte, às produções catalográficas do Museu. Isso pode ser confrontado tanto em relação às publicações, quanto em relação aos demais instituições museológicas presentes no circuito paulistano – a Pinacoteca do Estado, por exemplo (PALHARES, 2009).

A gramática, o léxico, servem ao estilo na escolha de como produzir um enunciado, ou seja, uma forma irrepitível de discurso que pede ao interlocutor uma ação responsiva. No campo da fala, o mesmo enunciado “pare” pode ser sussurrado ou falado em voz baixa (integrando o gênero pedido) ou gritado (tornando-se uma ordem ou ameaça), o estilo decorrente do tom de voz escolhido em função das circunstâncias em que o enunciado é proferido. Na escrita, e especificamente dentro do gênero ora analisado, a escolha pela descrição elogiosa, ou seja, o uso de adjetivos e locuções adjetivas é uma forma de direcionar argumentativamente o interlocutor à ação responsiva desejada – isto é, a fruição da obra de arte em função de certos valores (argumentos), que lhe direcionarão o olhar para um ou outro aspecto. Esse é o caso de uma argumentação em favor do *sfumatto* de Leonardo Da Vinci, sua técnica de *chiaroscuro*; tal argumento sugere ao leitor do enunciado que volte sua atenção para tais pontos e não outros. Esses pontos, evocados no acabamento do enunciado, correspondem à posição exotópica assumida pelo autor.

3.3.3.1. Exotopia: um indício de estilo

Conforme Marília Amorim, a exotopia, assim como cronotopo, são conceitos desenvolvidos por Bakhtin para a análise da relação espaço-tempo. Entretanto, a autora pontua que “em nenhum momento do pensamento bakhtiniano, eles se substituem” (AMORIM, 2016, p. 95): Enquanto cronotopo trata da relação espaço-tempo no “âmbito estrito do texto literário”, exotopia trata da mesma questão em relação “à atividade criadora em geral – inicialmente à atividade estética e, mais tarde, à atividade da pesquisa em Ciências Humanas” (AMORIM, 2016, p. 95).

Caibar Pereira Magalhães Júnior propõe uma leitura do conceito de exotopia, referenciando o conceito do excedente de visão³¹:

Quando entro em contato com alguém, tenho em relação a ele um excedente de visão. Posso, por exemplo, ver nele elementos que lhe são inacessíveis em condições normais; posso surpreendê-lo realizando gestos ou poses de que ele não tem absolutamente consciência. Naturalmente que o outro também tem, em relação a mim, a mesma capacidade. (MAGALHÃES JÚNIOR, 2010, p. 16)

Tal perspectiva não é aplicável unicamente a **alguém**, como também a **algo**. Ao se entrar em contato com algo, como uma obra de arte, tem-se acesso a perspectivas que transcendem aquelas perceptíveis no seu contexto original de produção. Tal como um apreciador de Giotto é capaz de produzir, mesmo sem grande talento artístico, uma casa com uma noção mais clara de perspectiva, o que não deprecia, de forma alguma, a produção deste grande mestre do Proto-Renascimento, dado estarem em espacialidades e temporalidades distintas entre si. Nesse sentido,

Cada um de nós ocupa um lugar único num determinado momento da existência, o que, segundo Bakhtin, nos confere uma singularidade intransferível. Dessa posição, somos insubstituíveis (não há alibis para a existência). Por isso, o que posso ver a respeito do outro do meu ponto de vista é meu excedente de visão em relação a ele. (MAGALHÃES JÚNIOR, 2010, p. 16-17)

Caibar Pereira Magalhães Júnior conclui que

O processo exotópico se realiza justamente quando, munido desse olhar do outro, retorno a mim mesmo e efetivamente coloco em ação o excedente de

³¹ Conforme o autor, “Bakhtin considerava o *excedente de visão* o lugar privilegiado em que nos encontramos em determinado momento em relação a um outro, no evento único da existência. Essa noção é muito tributária da noção de espaço e pode significar tanto um excedente de visão que o autor sempre terá em relação ao herói, na medida em que sempre saberá mais que o herói, quanto pode também significar aquilo que, da posição em que estou, só eu posso saber do outro e aquilo que o outro, da posição em que está, consegue ver a respeito de mim.” (MAGALHÃES JÚNIOR, 2010, p. 61)

visão que o outro me proporcionou, o que atualiza muito do que penso sobre o mundo. É quase como se eu agora fosse uma outra pessoa. (MAGALHÃES JÚNIOR, 2010, p. 17)

Mas o autor aponta:

[...] Há um algo mais além da exotopia ou um elemento que faz parte dela e que não percebemos. Bakhtin chamava isso de a “inconclusibilidade” humana, ou seja, a noção de acabamento que o outro pode me dar é sempre provisória e mutante, dependente sempre da possibilidade aberta que a vida representa. (MAGALHÃES JÚNIOR, 2010, p. 19)

No caso que ora analisamos, tal aspecto estilístico permite que a mesma obra de arte seja lida e relida em exposições diversas, já que cada leitura parte da posição ocupada no espaço e no tempo por seu leitor, ou seja, por sua exotopia³². O catálogo produzido para a exposição temporária do MASP pode referenciar outras leituras, mas não conclui por completo a leitura desta obra³³.

Assim, entende-se que a proposta avaliativa dentro deste gênero do discurso, entendido como a recorrência estilística da relativa estabilidade de enunciados vivos, pelo seu intrínseco contato com o evento expositivo que lhe dá origem, servindo de guia e registro do evento que representam, busca avaliar **positivamente** tal evento, de maneira exotópica, lançando mão de expressões que valorizam a singularidade da coleção revelada em cada uma das peças que a compõe, a especificidade do diálogo entre as peças que compõem a exposição (assim como o diálogo construído com a exposição de caráter permanente, quando o caso), o valor artístico do acervo diante da história da arte e da cultura, concedendo-lhe elementos que justifiquem tanto a ida ao espaço museológico, como a própria aquisição do catálogo, que, por sua vez, dará origem a outros sentidos na leitura da exposição, num *continuum* que orienta os participantes desta esfera cultural no encontro de sentidos nas obras que a coleção contempla e de exposições posteriores. Reconhecemos esse aspecto em especial na apreciação da coleção, que visam composicionalmente, justificar o diálogo museográfico desenvolvido para

³² Conforme Caibar Pereira Magalhães Júnior, “é esse ‘excedente de visão’ que nos garante a exotopia necessária para poder ir ao encontro do outro e, de um lugar único no mundo e na história, dizer algo sobre ele, participando da sua existência, sabendo-o e a nós mesmos como seres inacabados e responsivos.” (MAGALHÃES JÚNIOR, 2010, p. 25).

³³ Conforme Caibar Pereira Magalhães Júnior, “[...] não nos aproximamos de nada impunemente. Não se olha com “olhos livres” para o mundo. Nosso olhar em direção a um objeto qualquer não é um olhar neutro e desinteressado. Por melhor que nossa palavra represente, ela nunca conseguirá forjar uma verdadeira indiferença em relação ao objeto de que trata. Como diz Bakhtin, uma palavra não designa simplesmente um objeto, seja qual for, mas também expressa uma atitude entoacional valorativa em relação a esse objeto e não temos como escapar disso: ‘(...) a palavra viva, a palavra completa, não conhece um objeto como algo totalmente dado; o simples fato de que eu comecei a falar sobre ele já significa que eu assumi uma certa atitude sobre ele -- não uma atitude indiferente, mas uma atitude efetiva e interessada.’” (BAKHTIN, 1993, p. 50, apud MAGALHÃES JÚNIOR, 2010, p. 23)

os visitantes a partir da descrição e interpretação de cada uma das peças; mas, no caso do catálogo de exposição *Vermeer: Mulher de Azul Lendo uma Carta*, há indícios dessa categoria estilística já na palavra institucional, que utilizamos para a análise dessa primeira perspectiva.

No caso do enunciado *Vermeer: Mulher de Azul Lendo uma Carta*, alguns pontos podem ser analisados, como indícios do estilo do gênero, a partir do próprio título da obra (“Mulher de Azul Lendo uma Carta”), que compõe o título do catálogo, junto ao nome do pintor (“Vermeer: Mulher de Azul Lendo uma Carta”); em seguida, conforme a forma composicional adotada, pode-se perceber que os pontos sugeridos caminham da obra exposta para o processo anterior de restauro e retorno à comunidade; em cada um dos textos, conforme o posicionamento exotópico do autor, espera-se um acabamento elogioso do resultado final, que integra o aspecto argumentativo da composição. São escolhidas, portanto, termos que corroborem sua unicidade, sua importância e seu histórico, passíveis de serem analisadas a partir de uma posição referencial. Tais características são recorrentes nos catálogos de exposição como um todo: a posição de autoridade de quem fala, a emissão de juízos valorativos que direcionam e visam persuadir o olhar do interlocutor a seguir a narrativa proposta.

4. O CATÁLOGO VERMEER: MULHER DE AZUL LENDO UMA CARTA

Após apresentarmos a conceituação de Bakhtin e seu Círculo para o enunciado e para os gêneros do discurso, para começarmos a refletir sobre a definição e constituição desse gênero específico das atividades culturais e artísticas, buscamos o entendimento do termo “catálogo” em importantes dicionários de língua portuguesa. Conforme o dicionário Houaiss (2009, p. 421):

catalogar v. (1873) 1 *t.d.* elaborar notícias bibliográficas para organizar catálogos <catalogou todos os documentos para um futuro trabalho> 2 *t.d.bit.* inscrever, ordenar ou relacionar em catálogo <catalogou os volumes por ordem alfabética> <c. peças para um museu> 3. *t.d.pred. infm.* qualificar, classificar, reputar <catalogava todos os amigos como aproveitadores> ☉ ETIM *catálogo* + *-ar* ☉ PAR *catalogo* (1ªp.s.) / *catálogo*(s.m.)

catálogo *s.m.* (1532) 1 lista, rol ou enumeração, ger. por ordem alfabética, de pessoas ou coisas <c. de uma fábrica> 2 *BIBLIOT* lista ou fichário em que se relacionam, de maneira ordenada, os livros e documentos diversos de uma biblioteca ☉ ETIM gr. *katálogos*, ou 'lista, catálogo' ☉ SIN/VAR ver sinonímia de lista ☉ PAR *catalogo* (fl.*catalogar*)

Os mesmos verbetes, conforme o dicionário Aurélio (FERREIRA, 1999, p. 426):

Catalogar. *V. t. d.* 1. Relacionar em catálogo; classificar; inventariar: *catalogar uma biblioteca*; “no raio de uma hora, nas imediações de Belém, os entomologistas catalogaram 700 variedades de borboletas” (Raimundo Moraes, *Na Planície Amazônica*, p. 22). *Transobj.* 2. *Pop.* Classificar; tachar: *Não o julgava capaz de catalogar de rematado imbecil o seu melhor amigo.* [Conjuga-se como *largar*. Pres. Ind.: *catalogo*, etc. Cf. *catálogo*]

Catálogo. [Do gr. *katálogos*, pelo lat. *catalogu*.] *S.m.* 1. Relação ou lista sumária, metódica, e geralmente alfabética, de pessoas ou coisas. 2. *Bibliot.* Lista, volume ou fichário onde estão metodicamente descritos os livros e outros documentos de uma biblioteca. [Cf. *catalogo*, do v. *catalogar*]

Catálogos, em sua acepção mais geral, são instrumentos de organização, categorização, sistematização e exposição de informações, abordando seu conteúdo temático a partir de recursos verbais ou verbo-visuais, de acordo com a natureza da informação catalogada. Ou seja, entende-se catálogo como um instrumento de consulta. Seriam, dessa forma, intermediários entre o leitor e a informação que busca: um catálogo de biblioteca organiza os livros por ordem temática, alfabética etc; um catálogo telefônico organiza os números existentes por nome, endereço e/ou serviço – caso das páginas amarelas. Em resumo, o gênero pode ser entendido como o que permite o inventário, a inscrição, a organização,

classificação e categorização de um determinado *corpus*, que, no caso de obras de arte, inscrever-se-ia na esfera de atividade cultural.

Teixeira Coelho, em seu *Dicionário crítico de produção cultural*, apresenta a ação cultural como sendo constituída por quatro “fases, níveis ou circuitos do sistema de produção cultural: produção, distribuição, troca e uso (ou consumo).” (TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 31). Esta última fase, na qual é possível a inclusão da exposição temporária de uma obra de arte,

procura promover o pleno desfrute de uma determinada obra, o que envolve o entendimento de seus aspectos formais, de conteúdo, sociais e outros; para tanto, recorre à elaboração de catálogos, programas de apresentação de um espetáculo ou filme, palestras, cursos, seminários, debates, etc. (TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 31-32, grifo nosso).

O catálogo também serve de intermediário entre o público e a obra de arte, decorrência do espaço expositivo e do que nele está exposto. Em suas páginas se encontram reproduções do acervo disponibilizado, associado a apreciações institucionalizadas, permitindo uma aproximação do observador com a obra, dentro das escolhas feitas para a produção do enunciado no contexto enunciativo da exposição, já que “um Cézanne ao lado de outro Cézanne numa exposição de arte francesa do século XIX é uma coisa; ao lado de um Max Ernst, outra bem diferente” (TEIXEIRA COELHO, 2008, p. 9). Reconhecemos que a natureza da exposição, seja permanente ou temporária, em função de suas características de (relativa) permanência e eventualidade, dão origem a catálogos de natureza relativamente diferentes, conforme analisado na seção correspondente à forma composicional. Ambos os catálogos visam a apresentação das obras presentes na instituição, respeitando os recortes temáticos em função dos interesses institucionais; o catálogo da exposição permanente, por seu lado, visa a apresentação do acervo exposto, justificando a importância do museu; o catálogo de exposição temporária, justificando a importância das obras no contexto enunciativo em que se inserem. Com tais catálogos, visa-se mediar a relação entre o visitante e o evento, direcionando sua atenção a determinados pontos da exposição, com o intuito de educar o olhar do leitor a partir da contextualização da obra com o acervo permanente.

Ao analisar o catálogo de exposição, parte-se do pressuposto bakhtiniano de que cada campo da atividade humana define quais são os meios mais adequados para atingir seus objetivos específicos através do enunciado. Dada a relativa estabilidade, ou seja, a reprodutibilidade, e o reconhecimento do gênero, permitindo a ação responsiva adequada, reconhece-se o catálogo de exposição como um gênero específico, decorrente do gênero “catálogo”. Reconhece-se, com isso, que um mesmo termo lexical, como no caso específico

desta pesquisa, um catálogo, pode ser utilizado nos mais diversos campos da atividade humana. Seja um catálogo telefônico, seja um catálogo de uma biblioteca, fotográfico, um catálogo de uma loja ou um catálogo de vendas em geral, um catálogo de exposição de arte, como o que ora visamos refletir sobre, só pode ser entendido a partir do campo a que se destina, em função da especificidade de sua utilização. É necessário, portanto, entender de que lugar, ou seja, de que esfera de atividade emerge o enunciado, para proceder adequadamente com o seu uso e sua análise.

No Brasil, o conceito de gênero circula de forma intensa, incluído em documentos oficiais de ensino/aprendizagem e em materiais didáticos, merecendo, da parte dos que o mobilizam didática e/ou academicamente, a responsabilidade de considerar as dimensões históricas, sociais e autorais aí implicadas. (BRAIT, 2012, p. 371)

Buscamos, por isso, as orientações próprias da esfera museológica, oferecidas pelo ICOM – Conselho internacional de Museus. Duas publicações em especial se mostram pertinentes: A primeira, *Como gerir um museu: manual prático*, de 2004, visa apresentar os elementos básicos para o gerenciamento de uma instituição museológica (ICOM, 2004); a segunda, *Conceitos-chave de Museologia*, de 2013, tradução da edição de 2010, visando informar aos profissionais de língua portuguesa os termos próprios do campo museológico (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013). Entendemos tal esforço no sentido de restringir e aprofundar o campo, respondendo a suas questões imediatas e evitando, com isso, maiores discrepâncias no entendimento das escolhas lexicais, o que, trazido para o campo que ora nos debruçamos, permite antever os limites nos quais o gênero catálogo de exposição pode transitar.

As informações sobre o acervo ou uma exposição temporária também podem ser transmitidas através do método clássico, um livro, brochura ou catálogo. O texto e as ilustrações podem consolidar o conhecimento e reactivar a experiência da exposição. É importante que o museu tenha em atenção os leitores e utilizadores pretendidos: as publicações, guias e catálogos para crianças e adolescentes têm de ser projectados adequadamente. Os textos devem ser compreensíveis e divertidos e podem incluir banda desenhada e figuras. Em contraste, o leitor mais avançado apreciará informação e interpretação mais completa e também os resultados da investigação mais avançada realizada pelos curadores ou especialistas externos. (BRÜNINGHAUS-KNUBEL, 2004, p. 140)

Numa inferência contrastiva, percebemos que, da mesma forma como o estudo dos gêneros ganha novo fôlego a partir de 1998, com a inserção do tema nos Parâmetros Curriculares Nacionais (BRASIL, 1998), é possível supor que os catálogos tenham passado a ser valorizados a partir da lei que coloca a divulgação dos acervos como uma das obrigações

de uma instituição museológica, mesmo existindo e circulando antes disso. Analisemos, portanto, a lei 11.904/2009.

A Lei 11.904, de 14 de janeiro de 2009 (BRASIL, 2009), que, conforme o artigo 70, entrou em vigor após 120 dias após a data de sua publicação, instituiu a partir de então o Estatuto dos Museus entre outras providências, de forma a orientar e direcionar os procedimentos relativos a tais instituições. Para os efeitos desta Lei, segundo o “*caput*” do seu Artigo 1º, consideram-se museus

as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. (BRASIL, 2009)

Entende-se, no que concerne a esta lei em seu artigo 2º, que as instituições museológicas tem como princípios fundamentais “a valorização da dignidade humana”, “a promoção da cidadania”, “o cumprimento da função social”, “a valorização e preservação do patrimônio cultural e ambiental”, “a universalidade do acesso, o respeito e a valorização à diversidade cultural” e “o intercâmbio institucional” (BRASIL, 2009), aos quais damos ênfase em seus dois de seus itens: a valorização e preservação do patrimônio cultural e ambiental e o intercâmbio institucional, aspectos que reconhecemos no objeto de nosso estudo.

Em estrita observância ao art. 216 da Constituição Federal vigente, o artigo 5º deste mesmo capítulo, parágrafo 1º,

Consideram-se bens culturais passíveis de musealização os bens móveis e imóveis de interesse público, de natureza material ou imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência ao ambiente natural, à identidade, à cultura e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. (BRASIL, 2009)³⁴

Um primeiro limite basilar se depreende do artigo 6º, no que concerne ao objeto de nosso estudo. Conforme o mencionado dispositivo jurídico, a Lei 11.904/09 “não se aplica às bibliotecas, aos arquivos, aos centros de documentação e às coleções visitáveis” (BRASIL, 2009), estas últimas definidas em parágrafo único:

São consideradas coleções visitáveis os conjuntos de bens culturais conservados por uma pessoa física ou jurídica, que não apresentem as características previstas no art. 1º desta Lei, e que sejam abertos à visitação, ainda que esporadicamente. (BRASIL, 2009)

³⁴ Salienta-se que a Constituição da República Federativa do Brasil inclui, como patrimônio cultural brasileiro: “as formas de expressão”; “os modos de criar, fazer e viver”; “as criações científicas, **artísticas** e tecnológicas”; “**as obras, objetos, documentos**, edificações e demais espaços destinados à manifestações artístico-culturais; e, “os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico” (CRFB, art. 216, grifo nosso)

Entendemos, por contraste, que esta Lei se aplica, dentre outros, ao Museu de Arte de São Paulo, norteando suas atividades, incluindo entre estas a produção de catálogos e diferenciando-os, daqueles produzidos fora do contexto museológico, nos ditames da Lei.

Embora não haja menção aos catálogos no diploma jurídico em estudo, entende-se que tal artifício encontra-se previsto na sua Subseção II, “Do Estudo, da Pesquisa e da Ação Educativa”, a partir do Artigo 28, no qual se afirma que o “estudo e a pesquisa fundamentam as ações desenvolvidas em todas as áreas dos museus, no cumprimento das suas múltiplas competências”, especificando-se, no parágrafo 1º, que

O estudo e a pesquisa nortearão a política de aquisições e descartes, a identificação e caracterização dos bens culturais incorporados ou incorporáveis e as **atividades com fins de documentação, de conservação, de interpretação e exposição e de educação.** (BRASIL, 2009, grifo nosso)

Associando-se ao destacado dispositivo supra - que retrata “da difusão cultural e do acesso aos Museus” - temos o artigo 33 da carta legal em epígrafe, o qual estabelece que “Os museus poderão autorizar ou produzir publicações sobre temas vinculados a seus bens culturais e peças publicitárias sobre seu acervo e suas atividades” (BRASIL, 2009). Especifica-se em seu parágrafo 1º que “Serão garantidos a qualidade, a fidelidade e os propósitos científicos e educativos do material produzido, sem prejuízo dos direitos de autor e conexos.” (BRASIL, 2009).

Um segundo recorte se depreende, para os fins que pretendemos com este estudo, a partir da Lei 11.904/2009. Ainda que haja certa fluidez no uso do termo catálogo, a lei define, por oposição, que um catálogo não é um registro, assim como não é um inventário. Estas categorias de documentação, entendidas no escopo deste trabalho como gêneros do discurso, possuem, conforme os conceitos mobilizados por Bakhtin, o mesmo tema de um catálogo, a saber, o acervo disponível, mas sua forma composicional deve, conforme o art.39, §1º, “estruturar-se de forma a assegurar a compatibilização com o inventário nacional dos bens culturais”³⁵ (BRASIL, 2009), buscando conceder aos bens inventariados a devida “proteção com vistas em evitar o seu perecimento ou degradação, a promover sua preservação e segurança e a divulgar a respectiva existência”, conforme o entendimento do art. 39, §2º (BRASIL, 2009). Sua importância é referenciada no artigo seguinte:

Os inventários museológicos e outros registros que identifiquem bens culturais, elaborados por museus públicos e privados, são considerados patrimônio arquivístico de interesse nacional e devem ser conservados nas

³⁵ O inventário nacional de bens culturais é, segundo o Art. 41, parágrafo 1º, “a inserção de dados sistematizada e atualizada periodicamente sobre os bens culturais existentes em cada museu, objetivando a sua identificação e proteção.” (BRASIL, 2009) sendo, conforme o parágrafo 4º, de responsabilidade de cada museu “a inserção de dados sobre seus bens culturais” (BRASIL, 2009).

respectivas instalações dos museus, de modo a evitar destruição, perda ou deterioração. (BRASIL, 2009)

Os catálogos de exposição, sendo um meio de veiculação do conhecimento museológico, estão entre as prerrogativas inerentes nos objetivos específicos do Sistema Brasileiro de Museus, conforme o Art. 59, item XII: “estimular práticas voltadas para permuta, aquisição, documentação, investigação, preservação, conservação, restauração e **difusão de acervos museológicos**” (BRASIL, 2009, grifo nosso).

4.1. O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)

O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (doravante MASP) foi fundado em 1947, tornando-se o primeiro museu moderno no país. Dirigido originalmente por Pietro Maria Bardi, cargo que ocupou por 45 anos, coube a Bardi a aquisição do acervo do Museu, cujas primeiras obras foram adquiridas a partir de doações da sociedade local, e formando o mais importante acervo de arte europeia do hemisfério sul³⁶.

Atualmente, o acervo do MASP reúne mais de oito mil obras, em sua maioria da arte ocidental, “incluindo pinturas, esculturas, objetos, fotografias e vestuário de diversos períodos, abrangendo a produção europeia, africana, asiática e das Américas”³⁷, desde o século IV a.C. até a atualidade.

Destacam-se na coleção do MASP as obras de Rafael, Bellini, Andrea Mantegna e Ticiano, na Escola Italiana; Nattier, Delacroix, Renoir, Monet, Manet, Cézanne, Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Gauguin, Degas e Modigliani na Escola de Paris; da Espanha, El Greco, Goya, Velázquez; da Inglaterra, Gainsborough, Reynolds, Constable e Turner; entre os flamengos, Rembrandt, Frans Hals, Cranach e Memling e Jan Van Dornicke; das Américas, Calder, Torres Garcia, Diego Rivera e Siqueiros, assim como os brasileiros Almeida Junior, Candido Portinari, Anita Malfatti, Victor Brecheret e Flávio de Carvalho.

Um dos desafios da museográficos do MASP foi a organização do acervo. A primeira ordenação, “na configuração original da exposição com cavaletes Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi organizaram as obras por escolas e regiões”, disposição refletida nos catálogos desde 1963 e presente no catálogo atual, de 2008. Na disposição atual, na exposição de caráter permanente “Acervo em transformação”, as obras são

posicionadas rigorosamente em ordem cronológica, dispostas em uma rota sinuosa, como numa resistência elétrica. Essa organização não coincide com

³⁶ Cf. <https://goo.gl/X3QmQ1>. Acesso em 26 jun 2017.

³⁷ Cf. <https://goo.gl/X3QmQ1>. Acesso em 26 jun 2017.

a cronologia da história da arte, com suas escolas e seus movimentos, nem obriga o público a seguir seu percurso. A transparência espacial da planta livre e dos cavaletes convida os visitantes a construir seus próprios caminhos, permitindo justaposições inesperadas e diálogos entre arte asiática, africana, brasileira e europeia. Acervo em transformação é uma exposição semipermanente da coleção, pois continuará aberta a frequentes mudanças, ajustes e modificações³⁸

O acervo do MASP foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) “em 04 de dezembro de 1969, e seu prédio em concreto e vermelho, inaugurado em 1968 na Avenida Paulista, recebeu a proteção anos depois, em 2003, no dia 17 de dezembro”³⁹.

Em 2008 o MASP passou a integrar, a convite do Musée d’Orsay, o “Clube dos 19”, “que congrega os 19 museus cujos acervos são considerados os mais representativos da arte europeia do século XIX, como o Musée d’Orsay, The Art Institute de Chicago, Metropolitan de Nova York, entre outros”⁴⁰, o que aponta e reforça para a sua vocação para a história universal da arte, em especial aquela produzida na longa duração da arte europeia.

Conforme a proposta de intercâmbio entre instituições, o MASP cede por empréstimo obras de sua coleção aos principais museus e instituições culturais em todo mundo, em caráter temporário, para integrar exposições que, de alguma maneira, envolvem o tema do amplo espectro coberto pela coleção do museu⁴¹. Da mesma forma, o MASP é uma das poucas instituições do país que possui estrutura para dialogar com importantes coleções estrangeiras, que figuram paulatinamente em exposições temporárias, como a que ora estudamos.

4.2. Acervo como lista: os catálogos de exposição conforme Umberto Eco

Tendo em mente que os catálogos de exposição são organizados em função do acervo disponível (seu conteúdo temático), ou seja, em função do fio condutor que une as peças que o integram, utilizamos a conceituação de Umberto Eco para entender os limites que se depreendem dessa informação. Umberto Eco explora o uso do termo catálogo, assim como lista e elenco, para a modalidade representativa que “sugere o infinito quase *fisicamente*, pois ele de fato *não acaba*, não se conclui numa forma” (ECO, 2010, p. 17, grifo do autor). Desta forma, “a coletânea, exceto os casos em que seja especializadíssima”, conforme veremos, “beira sempre a incongruência” (ECO, 2010, p. 169). Partindo da sinonímia proposta pelo

³⁸ Cf. <https://goo.gl/PkWCP9>. Acesso em 26 jun 2017.

³⁹ Cf. <https://goo.gl/Qmm2dM>. Acesso em 26 jun 2017.

⁴⁰ Cf. <https://goo.gl/RbzvXT>. Acesso em 26 jun 2017.

⁴¹ Cf. <https://goo.gl/UY7fQ3>. Acesso em 26 jun 2017.

autor para catálogo, elenco e lista, Umberto Eco propõe uma divisão em dois campos: as listas práticas e as listas poéticas.

Entende-se por lista prática a modalidade que possui três características: ter uma função puramente referencial, referindo-se “objetos do mundo exterior e têm o objetivo puramente prático de nomeá-los e elencá-los”; são listas finitas, “pois pretendem elencar todos os objetos a que se referem e mais nenhum – e tais objetos, se estão fisicamente presentes em algum lugar, têm evidentemente um número definido”; e por fim, não são listas alteráveis, “no sentido de que seria incorreto, além de insensato, acrescentar ao catálogo de um museu um quadro que não estivesse lá” (ECO, 2010, p. 113).

Entendemos, como Umberto Eco, que o catálogo de exposição, reflexo da coleção que integra o evento expositivo, participa dos sintomas de lista prática, sendo, portanto, necessariamente finito, referindo-se aos objetos que se encontram sob sua salvaguarda, temporária ou permanente; entretanto, é necessário notar que ele, assim como uma lista telefônica de determinado ano, serve a um determinado momento de uma instituição. O catálogo não compreende a coleção, já que esta, por sua própria natureza, pode ser ampliada. “À exceção dos raríssimos casos de coletâneas que reúnam *todos* os objetos de um certo tipo” (ECO, 2010, p.165, grifo do autor), como, por exemplo, o Museu Imperial do Rio de Janeiro, ou, conforme Umberto Eco, “todas, mas realmente todas, as obras de determinado artista” – que veremos abaixo no catálogo *raisonné*, “uma coletânea é sempre aberta e sempre poderia se enriquecer de alguns novos elementos.” (ECO, 2010, p.165).

O autor continua:

A seu modo, as listas práticas representam uma forma, pois conferem unidade a um conjunto de objetos que, por mais desconformes que sejam entre si, obedecem a uma *pressão contextual*, ou seja, são aparentados por estarem ou serem esperados todos no mesmo lugar ou por constituírem o fim de um determinado projeto. Assim, constituem um conjunto aceitável todos os livros de uma certa biblioteca, todos os convidados de uma festa, todas as coisas que devem ser compradas num supermercado etc. Uma lista prática nunca é incongruente, desde que se identifique o critério de inclusão que a regula. Nem mesmo uma lista que juntasse uma vassoura, uma cópia incompleta de uma biografia de Galeno, um feto em formol ou (para citar Lautréamont) um guarda-chuva e uma mesa de anatomia seria incongruente. Bastaria estabelecer que se trata do inventário de objetos relegados ao depósito de uma faculdade de medicina. (ECO, 2010, p. 116, grifo do autor)

A lista poética, por sua vez, é feita para além daquilo que existe externamente, já que “não somos capazes de enumerar alguma coisa que escapa às nossas capacidades de controle e denominação” (ECO, 2010, p. 117); além disso, em contraposição à lista prática, “que diz respeito aos referentes, e, em qualquer caso, aos *significados*”, a poética propõe um interesse

“nos sons, nos valores fônicos do elenco, ou seja, nos *significantes*.” (ECO, 2010, p. 118, grifos no original). Dadas as perspectivas de leitura, entretanto, o autor conclui que a distinção entre uma lista prática e uma lista poética pode ser, no limite, apenas a intenção com que ela é contemplada (ECO, 2010, p. 371). Para os objetivos deste trabalho e para a natureza do objeto sobre o qual refletimos, atentaremos-nos para a lista prática em sua definição original: finita, voltada para um determinado acervo, reunido sob determinada intencionalidade.

Reconhecemos algumas possibilidades de lista prática, dentro das atividades museológicas, como indícios da forma composicional do gênero. Em função do nosso objeto de pesquisa, podem não esgotar o assunto, mas permitem a reflexão sobre os elementos de definição temática e composicional de um catálogo. Esses aspectos podem nortear individualmente a produção de um catálogo, mas são intercambiantes, isto é, mesclam-se de acordo com o propósito enunciativo da exposição que representam, oriundo do acervo disponível para tal.

4.3. O catálogo de exposição temporária *Vermeer: Mulher de Azul Lendo uma Carta*

Tendo apresentado o evento expositivo na introdução deste trabalho, identificamos que, composicionalmente, as seções destinadas à palavra institucional e à palavra do patrocinador apresentam seus autores nominal e institucionalmente, ao fim dos seus respectivos textos: João Vicente de Azevedo, “presidente do MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand” (MASP, 2012, p. 4); José Roberto Whitaker Penteadó, “diretor-presidente da ESPM – Escola Superior de Propaganda e Marketing” (MASP, 2012, p. 5). Os demais autores, correspondentes à apreciação da obra, são apresentados apenas nominalmente – Teixeira Coelho (MASP, 2012, p. 7), Ige Verslype (MASP, 2012, p. 13) e Gregor J. M. Weber (MASP, 2012, p. 37) – tendo suas funções detalhadas ao fim do catálogo: Teixeira Coelho, “curador coordenador” e “revisor do texto”, vinculado ao MASP; Ige Verslype, responsável pelo texto sobre o restauro do quadro, sendo restauradora de pinturas sênior do Rijksmuseum⁴², e Gregor Weber, “diretor do departamento de artes”, também do Rijksmuseum (MASP, 2012, p. 48). Seus capítulos são, por sua vez, divididos em

⁴² No catálogo (MASP, 2012, p. 48), está no masculino – Igor Verslype, “restaurador de pinturas sênior”. Entretanto, em uma consulta ao Rijksmuseum, não foram encontrados registros de um restaurador com este nome compondo o departamento de conservação, e o mesmo não teve qualquer outra participação no catálogo que ora analisamos, o que nos leva a crer que se trata de um erro de digitação. Cf. <https://goo.gl/GV4s3d>. Acesso em 27 jun 2017.

subcapítulos que se organizam na exposição dos detalhes relativos ao evento, à materialidade e à natureza da pintura, conjuntamente apresentando a apreciação iconográfica.

Suas posições ativamente responsivas, de caráter exotópico, confluem no enunciado para permitir ao leitor o entendimento da história da obra, do pintor, do restauro ocorrido entre 2010 e 2011, dos aspectos iconográficos e técnicos da conservação e manutenção da pintura e da moldura, lançando mão de recursos multimodais (verbo-visuais) para o registro da exposição como um todo. A mesma ordenação do catálogo foi utilizada na exposição temporária, que contou com quatro salas: uma para abrigar a pintura *Mulher de Azul Lendo uma Carta* e as demais para apresentar detalhes da restauração de 2010-11 e as particularidades da obra, como uma trajetória do quadro, que culmina na exposição temporária registrada no catálogo. Partimos agora para a análise dos componentes do gênero, entendendo, no entanto, que tal divisão é puramente conceitual, estando conteúdo temático, forma composicional e estilo indissociavelmente unidos no enunciado, que aponta para as regularidades tipológicas do gênero.

4.3.1. A coleção: conteúdo temático do catálogo

Acompanhando a reflexão de Volóchinov, em comum acordo com as proposições posteriores de Bakhtin, reconhece-se a indivisibilidade do tema do enunciado – em suas palavras, o “tema do enunciado é essencialmente indivisível”. (VOLÓCHINOV, 2017 [1929], p. 229); o autor continua: “tema é o *limite superior, real, do significar linguístico*; em essência, apenas o tema designa algo determinado” (VOLÓCHINOV, 2017 [1929], p. 231, grifos do autor). No caso do catálogo *Vermeer: Mulher de Azul Lendo uma Carta*, entendido como pertencente a um gênero secundário e sendo composto por textos de caráter secundário, é necessário entender o fio condutor do enunciado, que norteia a abordagem do conteúdo temático, dentro da perspectiva da forma composicional e do estilo esperados.

Verifica-se, a partir da organização proposta para os textos, inferíveis a partir das escolhas pelos títulos e subtítulos das seções que compõem esse catálogo, a progressão temática do fio condutor desta exposição, a saber, a singularidade da exposição de um quadro de Vermeer; tais delineamentos se apresentam com mais clareza na construção dos textos.

João Vicente Azevedo, responsável pela palavra institucional, na posição de diretor do MASP na ocasião, assim descreve a proposição da exposição do quadro *Mulher de Azul Lendo uma Carta* (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p. 4), dando-lhe o ênfase de singularidade frente as exposições até então, e valorizando a posição do MASP como

recebedora de uma obra deste calibre: “[...] Recentemente restaurada e ainda não exibida na Holanda, a obra visita agora alguns poucos museus internacionais para depois retornar ao seu lar, o Rijksmuseum de Amsterdã, que reabre em abril de 2013 após ampla reforma.” (Anexo A, p.116)

Uma questão que emerge do texto de João Vicente Azevedo é a posição do MASP como detentor do maior acervo de pintura europeia da América Latina: “Inédito no Brasil, o mestre [Vermeer] é reverenciado hoje em todo o mundo como um dos grandes nomes da história da arte e um ícone entre os holandeses ao lado de Bosch, Rembrandt e Van Gogh.” (Anexo A, p.116).

Ao associar Vermeer ao nome de outros pintores holandeses, Bosch, Rembrandt e Van Gogh, entende-se a referência imediatamente anterior a Vermeer ser um mestre “reverenciado em todo o mundo como um dos grandes nomes da história da arte e um ícone entre os holandeses” (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p. 4), o que justifica sua exposição em uma instituição da natureza do MASP; entretanto, o efeito de acabamento dado pelo diretor aponta para nomes de pintores cujas obras integram a coleção do MASP em caráter permanente. Exotopicamente, João Vicente Azevedo posiciona-se institucionalmente (não é ele quem faz ou diz, mas o MASP), como representante de um museu do século XX, cujo acervo percorre aproximadamente quatro séculos da pintura holandesa, o que é atestado pelos nomes elencados (Bosch pertence ao século XV; Van Gogh, ao XIX; Rembrandt pertence à geração imediatamente anterior à de Vermeer, o século de ouro da pintura holandesa – século XVII). Da mesma forma, o diretor do MASP constrói um diálogo com o acervo disponível na exposição de caráter permanente, ao evocar nominalmente tais pintores. Bosch figura com “As tentações de Santo Antão”⁴³, assim como com “Cristo Perante Pilatos”, obra de um seguidor de seu estilo⁴⁴; Rembrandt (e seu atelier), com o “Retrato de Jovem com Corrente de Ouro (Autorretrato com Corrente de Ouro)”⁴⁵; Van Gogh, com cinco obras: “Natureza-Morta com Prato, Vaso e Flores”⁴⁶, “O Escolar”⁴⁷, “Passeio ao Crepúsculo”⁴⁸, o “Banco de Pedra”⁴⁹ e a “Arlesiana”⁵⁰. De certa forma, pode-se perceber que a inferência proposta retorna ao acervo do Museu, possibilitando que o olhar do visitante seja guiado da exposição temporária para o

⁴³ Cf. <https://goo.gl/di9Tni>. Acesso em 26 jun 2017.

⁴⁴ Cf. <https://goo.gl/omvuni>. Acesso em 26 jun 2017.

⁴⁵ Cf. <https://goo.gl/Hyhwn3>. Acesso em 26 jun 2017.

⁴⁶ Cf. <https://goo.gl/QL4WHW>. Acesso em 26 jun 2017.

⁴⁷ Cf. <https://goo.gl/yAJscR>. Acesso em 26 jun 2017.

⁴⁸ Cf. <https://goo.gl/oQXK66>. Acesso em 26 jun 2017.

⁴⁹ Cf. <https://goo.gl/NQwh91>. Acesso em 26 jun 2017.

⁵⁰ Cf. <https://goo.gl/nDXShP>. Acesso em 26 jun 2017.

acervo da exposição permanente, e que a exposição não se esgote em uma única obra, mas permita o diálogo com as demais seções do museu, dando o acabamento necessário para a visitação sem, no entanto, apontar isso diretamente.

Entendemos que, ao nomear o catálogo da exposição temporária como *Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta*, título que pode ser expresso pela fórmula [autor: obra], há uma transferência por Teixeira Coelho desta fórmula para o texto de sua autoria “O que conta a pintura”, na medida em que o texto inicia por uma breve biografia do artista antes de abordar apropriadamente a materialidade iconográfica da pintura; sendo o título um “enunciado curto e objetivo que sintetiza, com precisão, a informação mais importante do texto” (COSTA, 2009, p. 192), o que subjaz à estrutura do texto é sua orientação do geral para o particular: Temos no título elementos de análise que guiarão não apenas a leitura do quadro em si, como também do catálogo; os elementos “mulher”, “de azul”, “lendo uma carta”, remetem aos pontos que deverão ser lidos sob a coerção da biografia e da produção de Vermeer, o autor. Essa posição só se sustenta devido ao pintor possuir um pequeno número de obras e pelas condições singulares em que a exposição foi produzida, já que esta foi a primeira vez que uma obra de Vermeer foi exposta no Brasil. Em outras condições, tal posicionamento seria facilmente refutado – basta pensarmos, por exemplo, numa produção de um artista como Portinari ser representada como biografia a partir de uma única obra. É possível, evidentemente, elencar obras canônicas de sua produção e, através delas, aproximar-se de sua biografia; entretanto, não parece-nos verossímil, viável, fora de um espírito plural (mais de uma obra do pintor) ou contrastivo (dentro de um recorte que privilegie outros artistas).

Tal como João Vicente Azevedo, Teixeira Coelho busca dar o acabamento em seu texto a partir de proposições que vão para além da exposição que ora apresenta. Um primeiro momento decorre da proposição do diálogo entre Vermeer, um pintor holandês do século XVII, e o movimento Romântico do século XIX, num diálogo entre a coleção do MASP e a mostra de curta duração que ora foi apresentada:

[...] Talvez seja suficiente aqui mencionar apenas que, num primeiro momento, pensou-se adequado incluir essa mostra de Vermeer no MASP no interior da exposição *Romantismo* ainda em cartaz em sua qualidade de mostra de longa duração. Embora o Romantismo como tal, especificamente considerado, surgisse apenas mais tarde na história da arte e da literatura, é evidente que seus elementos, como os de outras escolas, podem ter sua linha do tempo traçada bem antes e para bem depois daquele momento consagrado pela emergência de um rótulo claro. [...] (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p.7-8, grifos do autor).

Teixeira Coelho também aponta que não é pela originalidade que a obra é exposta, criando novos diálogos com o acervo presente no MASP; verifica-se que o acabamento proposto é reforçado pelas referências encontradas na espacialidade do MASP, no momento da exposição:

[...] Pintura de gênero, portanto, este óleo sobre tela de Vermeer mostra uma situação recorrente na arte da época: alguém lendo uma carta. Vermeer não inovou na figura: um ano antes de seu nascimento, por exemplo, Dirck Hals (1591-1656), irmão de Frans Hals, de quem o MASP tem várias telas, já apresentara o tema da leitura de uma carta em pintura sua. O próprio Vermeer o usou mais de uma vez. [...] (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p.8).

Partindo dessa característica generalizante, Teixeira Coelho passa a singularizar os elementos presentes na obra, criando diálogos com a própria obra de Vermeer, assim como com outros artistas e com a história da arte.

Em várias telas de Vermeer, as personagens retratadas estão diante de uma janela, aberta ou fechada mas quase sempre visível: a janela é um elemento central de sua figuração. **Em outros, como em Caspar David Friedrich**, a janela aparece por vezes aberta para o mundo exterior e parte deste mundo é visto pelo observador da pintura, não só pela personagem. **Em Vermeer**, do mundo exterior só chega a luz [...] **Em Vermeer**, a vida é quase sempre um ato interior, interior à casa, interior à pessoa. **Nesta tela**, a janela é apenas pressentida como fonte de uma luz que deixa leve mancha na parede e alguma sombra atrás da cadeira encostada à parede abaixo do mapa. (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p. 10, grifos nossos).

Ao mobilizar em sua fala Caravaggio, Caspar David Friedrich, pintores consagrados, porém não integrando o acervo do MASP, assim como sendo artistas pertencentes a períodos, escolas, países e utilizando-se de técnicas diferentes – entende-se que a mobilização dos autores indicaria uma certa intertextualidade que não se mostra direta, óbvia, evidente, didática, no sentido estrito do termo. A posição assumida não é mais relativa ao que pode ser encontrado no MASP, mas sim na fortuna crítica da história geral da arte, como se pode ver nos excertos que seguem:

[...] A distância a que estaria da leitora o remetente da carta (romanticamente, supõe-se que seja *o* e não *a* remetente, **interpretação reforçada por outras telas de Vermeer** em que um homem faz a corte a uma mulher) [...] (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p.8, itálico do autor, negrito nosso).

[...] **Este mesmo mapa aparece em pelo menos outra tela de Vermeer, Oficial e moça sorridente.** [...] Nessa tela, o mapa aparece mais deslocado para a direita do observador do que em outras onde é visto mais próximo da janela à esquerda do observador. O resultado é, aqui, uma sensação de espaço mais livre senão mais amplo. (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p. 9)

A leitora parece estar grávida à época da representação. A história registra que muitas mulheres eram retratadas em pintura no primeiro ano ou nos primeiros anos do casamento, quando estavam constantemente grávidas. Não se sabe se esta mulher de azul estava sequer casada. Historiadores argumentam que era incomum retratar mulheres grávidas e que as grávidas, se e quando grávidas, tinham sempre as formas do corpo ocultadas pelas roupas. **Esse argumento é curiosamente brandido para negar a Vermeer uma possível originalidade ou audácia no gênero, i.e., que ele teria pintado, pelo menos uma vez, uma mulher grávida.** (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p. 9, grifo nosso)

[...] As roupas da mulher representada são dadas como “de casa”, não eram roupas “de sair”; e os mesmos que assim dizem, observam que a moda no século 17 holandês favorecia silhuetas mais cheias. **Não é no entanto o que se vê em pelo menos outra tela de Vermeer, *Leitora à janela*,** em que a mulher, a mesma aqui vista, aparece com roupas mais formais porém nem por isso “cheias” ou volumosas. [...] (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p. 9, grifo nosso).

O espaço poderia ser o mesmo que aparece em outras telas análogas de Vermeer, provavelmente o segundo andar de uma casa, mais conveniente para um ateliê porque mais iluminado. (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p. 10, grifo nosso)

E Teixeira Coelho continua: “[...] Tudo indica que cenas semelhantes, **em Vermeer e outros**, estavam tão baseadas na realidade patente quanto na realidade iminente, aquela que poderia vir a ser [...]” (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p. 11, grifo nosso). Verifica-se nesse excerto a retomada do título de forma conotativa: Vermeer como obra completa, Vermeer como pintor, imiscuindo-se num leve contraste, tal como a luz que entra pela janela; sua obra desenvolve diálogos que vão de encontro com outras obras, mas retornam como argumentos mais firmes da singularidade representativa, justificativa desta exposição, cuja coleção é formada por uma única obra.

Ige Verslype, no quarto texto que integra o catálogo (Anexo A, p.125-146) descreve os processos de conservação e restauro que a obra sofreu anteriormente à esta exposição, apresenta questões prementes da parte física da obra, mas não sem considerar o cenário no qual esta obra transita. Quando fala do uso do método Pettenkofer, a restauradora traz exemplos que não correspondem à leitura de *Mulher de Azul Lendo uma Carta*, atestando sua singularidade:

[...] As pesquisas têm mostrado que **muitos quadros em Kassel e Munique tratados** com o método Pettenkofer de vapor de álcool combinado com óleo de copaíba apresentam graves deslocamentos de partículas da pintura. **Entretanto, esses defeitos na pintura não foram notados na *Mulher de Azul*.** [...] (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p. 15, grifos nossos)

O processo de restauro exige não apenas a pesquisa em questões físicas prementes à obra em questão, mas o cotejamento com outras obras do mesmo artista, buscando assim uma maior efetividade nas escolhas. Ige Verslype aponta isso em sua análise do suporte:

A distância entre essas marcas de esticamento coincide com a distância menor entre as marcas de esticamento encontradas em *Mulher Tocando Violão*, a **única tela de Vermeer que não foi reentelada e ainda está no chassi fixo original**. (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p. 16, grifo nosso)

Assim como na análise das camadas de pintura:

Essas pequenas bolhas de tinta, que provocam um descolamento na superfície da camada de tinta, parecem a **superfície de tinta de outras pinturas** que foram danificadas por excesso de calor. [...] Não está claro quando aconteceu o dano, mas deve ter sido no mínimo há um século e antes da reentelagem de 1928, **já que pequenos furos na camada de tinta são visíveis em uma reprodução de *Mulher de Azul* publicada em 1897**. [...] O dano é visível na radiografia de 1948, mas é provável que tenha ocorrido bem antes, **pois reproduções de antes de 1948 mostram restaurações antigas ao longo da margem inferior**. (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p.17-18, grifos nossos).

As fontes utilizadas para tal cotejamento não são apresentadas em sua totalidade. O intuito comunicativo não é esse, podemos apontar como primeiro motivo; em segundo lugar, a autoridade de restauradora, no âmbito deste gênero, concede a Ige Verslype a possibilidade de omitir provas em seus argumentos, ainda que mantenha o diálogo inferível com a Carta de Restauro de 1972⁵¹.

Quando se comparam reproduções de *Mulher de Azul Lendo uma Carta* feitas em épocas diferentes, nota-se que, **na reprodução mais antiga, a fotografia de 1894** (fig. 4), a perna da cadeira ao lado da saia da mulher é grossa, enquanto que **as fotografias publicadas depois de 1928** revelam que a perna da cadeira teve sua espessura reduzida. (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p. 22, grifos nossos)

⁵¹ Este documento, publicado em 6 de abril de 1972, “que devem ser seguidos, escrupulosa e obrigatoriamente, em todas as intervenções de restauração em qualquer obra de arte, às normas por ela estabelecidas e às instruções anexas”. Conforme seu art. 1º, “todas as obras de arte de qualquer época, na acepção mais ampla, que compreende desde os monumentos arquitetônicos até as de pintura e escultura, inclusive fragmentados, e desde o período paleolítico até as expressões figurativas das culturas populares e da arte contemporânea, pertencentes a qualquer pessoa ou instituição, para efeito de sua salvaguarda e restauração” são objeto de tais instruções, entendendo como salvaguarda “qualquer medida de conservação que não implique a intervenção direta sobre a obra” e como restauração “qualquer intervenção destinada a manter em funcionamento, a facilitar a leitura e a transmitir integralmente ao futuro as obras e objetos”, como se pode ler no art. 4º. A intertextualidade inferida no texto de Yge Verslype decorre especialmente do art. 5º, no qual se lê: “[...] qualquer intervenção nas obras referidas no artigo 1º deverá ser ilustrada e justificada por um parecer técnico em que constarão, além do detalhamento sobre a conservação da obra, seu estado atual, a natureza das intervenções consideradas necessárias e as despesas necessárias para lhes fazer frente.” Em conjunto a isso, verifica-se que a ordenação do texto segue estritamente as orientações dadas pelo anexo C desta Carta de Restauro, “Instruções para a execução de restaurações pictóricas e escultóricas”. Cf. IPHAN. Carta do Restauro. Disponível em <https://goo.gl/FQXC2q>. Acesso em 11 dez 2017.

[...] Foram estudadas várias cadeiras espanholas do século XVII, bem como a **representação que Vermeer delas fez em outras pinturas**, a fim de compreender como são feitas. [...] (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p. 26, grifo nosso).

Gregor J. M. Weber, ao descrever o processo de escolha da moldura, retoma o diálogo desenvolvido nos demais textos, em relação a outras obras e autores: Vermeer por ele mesmo (como na fórmula [autor: obra] expressa no título da exposição e do catálogo: “[...] Outra coloração azulada a meia altura na parede é causada pela travessa da janela, evidentemente dividida em dois na horizontal, como **se pode ver em outras obras de Vermeer.**” (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p. 40, grifo nosso):

[...] Será que Vermeer estava pensando em uma moldura dourada como a que ele reproduziu em torno de uma brilhante paisagem ensolarada **em sua Mulher Tocando Violão** (Kenwood House, Londres)? Com certeza não, já que sua plasticidade vivamente reluzente e detalhada é incompatível com o padrão estrito da *Mulher de Azul*; além disso, o ouro, cálido, não iria combinar com a pintura em cor fria azul. (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p. 41, grifo nosso)

Gregor J. M. Weber explora também a relação entre Vermeer e outros pintores canônicos, como nos excertos que seguem: “[...] Em 1911, Jan Veth⁵² capturou em termos notavelmente poéticos essa qualidade da obra de Vermeer: a simplicidade que é inerente a seu grande talento. (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p. 37).

Até que ponto a moldura afeta a estrutura pictórica é algo que pode ser visto quando se observa **as obras bem conhecidas de Piet Mondrian** [...]. **As pinturas de Mondrian** geralmente são apresentadas com uma moldura branca ou na frente de uma superfície branca, porque quaisquer outras linhas – as de uma moldura limitante, colorida, por exemplo – iria interferir demais com a trama estética da composição. **A obra de Vermeer** pede a mesma cautela, mas pelas razões exatamente opostas e com o resultado oposto [...] (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p. 40, grifos nossos)

A moldura dourada que ele pintou em volta da pintura de **Dirck van Baburen, A Alcoviteira** [...] Além disso, ele pintou uma moldura dourada arredondada em torno de uma paisagem escura, no estilo de **Allaert van Everdingen**. [...] a maioria das pinturas de Vermeer como parte de uma “pintura-dentro-da-pintura” são simples, com molduras pretas [...] (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p. 46, nota 4, grifos nossos)

O que impacta diretamente, segundo o autor, na exposição em si: “Quando se apresenta uma pintura tão famosa, um curador têm de considerar um grande volume de fatores

⁵² Jan Pieter Veth (1864-1925) foi um pintor holandês que se especializou no gênero retrato. Membro da Academia Real Holandesa de Artes e Ciências (*Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen*) a partir de 1923. Cf. https://en.wikipedia.org/wiki/Jan_Veth; <https://www.wikiart.org/pt/jan-veth/>. Acesso em 22 nov 2017.

[...] o contexto geral da pintura, **as pinturas que estão penduradas perto dela e sua constelação espacial.**” (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p. 45, grifo nosso.)

Entretanto, como é possível perceber, um dos textos não foi citado. Retomando as palavras de Bakhtin, o filósofo russo aponta a dificuldade de abarcar o enunciado, sobretudo os enunciados pertencentes aos gêneros secundários, devido às suas idiossincrasias: “jamais se deve minimizar a extrema heterogeneidade dos gêneros discursivos e a dificuldade daí advinda de definir a natureza geral do enunciado” (BAKHTIN, 2016, p. 15). Chamando a atenção especificamente para a natureza dos gêneros secundários, Bakhtin aponta que os gêneros primários, ao integrarem os gêneros secundários, “adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios” (BAKHTIN, 2016, p. 15). Neste ponto, o autor afirma sobre a natureza dos gêneros primários que integram um gênero específico, o romance; entretanto, podemos entender seu postulado em outros contextos. Ao integrar um enunciado de gênero secundário, não apenas os enunciados de gêneros primários, que estão associados aos contextos imediatos de comunicação, se transformam; também os gêneros secundários, ao integrarem um enunciado de gênero secundário, transformam e são por ele transformados. Este é o caso do texto de José Roberto Whitaker Penteadado, “Arte e ensino da ESPM”. Esse texto não possui nenhuma marca que aponte para a progressão temática verificada, em que se mostra a singularidade de Vermeer, como pintor e como autor da obra ora exposta, apresentando por contraponto e à contrapelo outros pintores, outras obras e até mesmo visões de sua produção conforme a história da arte. Nesse texto, o autor apresenta a historicidade da ESPM e sua decorrência dos esforços da primeira geração de mantenedores do MASP⁵³.

Ao recuperar os aspectos históricos da relação do MASP com a ESPM – cujo primeiro nome foi “Escola de Propaganda do MASP” (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p. 5) –, o diretor da ESPM justifica de forma oblíqua que a parceria com o MASP antecede a exposição e a sucederá, pois o sucesso da empresa se deve ao apoio de Assis Chateaubriand, criador do MASP. Essa posição assumida por José Roberto Whitaker Penteadado é reconhecida por João Vicente Azevedo, que afirma que com “o apoio imprescindível da ESPM, a Escola Superior de Propaganda e Marketing, o MASP pode oferecer a todos a visão dessa obra singular” (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p. 4). É na totalidade do enunciado que o tema se revela, já diria Volóchinov; assim sendo, a coleção que ora se apresenta – o

⁵³ Na verdade, nota-se um diálogo direto com o texto sobre a história da ESPM, presente no site da instituição, que não possui autoria marcada textualmente. Cf. “História”. Disponível em <http://www2.espm.br/espm/historia>. Acesso em 16 abr 2018.

quadro *Mulher de Azul Lendo uma Carta* – perpassa não apenas sua singularidade, mas a referenciação contrastiva. É no diálogo com outros quadros, obras, autores, artistas e (como no texto de José Roberto Whitaker Pentead) instituições, que a mostra de Vermeer se apresenta caleidoscópica e visando um público específico: aqueles que conhecem a história da arte para reconhecerem os exemplos abordados.

4.3.2. As palavras dos especialistas

Partindo do pressuposto que a forma composicional organiza o conteúdo temático em função dos propósitos comunicativos do enunciador, e entendendo o catálogo como um gênero de caráter secundário, ou seja, um gênero formado por diferentes gêneros que contribuem para o acabamento do enunciado, deixando suas marcas (nas palavras de Bakhtin, “cicatrizes”) nessa totalidade, partiremos para a análise dos elementos que compõe seu acabamento: a capa, a orelha, a folha de rosto, como na maioria dos enunciados cujo suporte é o livro; e, especificamente, a palavra institucional, a palavra do patrocinador e a apreciação da coleção, que correspondem à singularidade desse gênero.

A capa do catálogo *Vermeer: Mulher de Azul Lendo uma Carta* apresenta a obra em detalhe, ocupando todo o espaço. O recorte escolhido para o detalhe é o espaço central, no qual a mulher, com carta à mão, lê compenetradamente. Se na obra a figura é central à composição, nesta capa ela ocupa o lado direito, deixando todo o espaço concernente ao mapa e à parede em aberto. É nesse espaço, no canto superior esquerdo, que temos o título da exposição expresso como título do catálogo. O nome de Vermeer está em azul, em evidência, com o subtítulo da exposição em preto em português, e em azul, em inglês.

No caso do catálogo *Vermeer: Mulher de Azul Lendo uma Carta*, a orelha da capa (Anexo A, p. 112) é uma continuidade da reprodução do quadro na capa, que se encontra dividido em uma vertical que não impede a leitura do tema – ainda é uma mulher de azul lendo uma carta, mesmo que em detalhe, o essencial foi mantido; entretanto, ao ter a orelha aberta, o catálogo expande-se e a obra dobra de tamanho, mantendo a coesão temática e oferecendo uma maior leitura do quadro, ainda que não seja ainda da totalidade da obra. Esse sistema é abordado por Sophie Van der Linden como “um jogo de dissimulação-revelação como a configuração do suporte de modo renovado”, dissimulando sucessivamente partes da ilustração que, quando a aba-orelha é virada, faz surgir uma nova configuração. (LINDEN, 2011, p. 66-67)

Por sua vez, a orelha da contracapa (Anexo A, p. 161) é composta em fundo branco, disponibilizando para o leitor os responsáveis pela exposição, os financiadores, parceiros e patrocinadores, enquanto na contracapa (Anexo A, p. 162) é possível ver a reprodução do quadro em sua quase totalidade, porém em uma tonalidade bem mais escura e azulada.

Infere-se, a partir dessa organização, uma certa retomada, com o acréscimo, a cada uma dessas, de um detalhe, de um ponto marcado exotopicamente pelos autores dos textos, na qual a obra *Mulher de Azul Lendo uma Carta* é vista não apenas em sua totalidade, mas na presença dos detalhes que compõem a cena – mulher, carta, azul etc. Nas escolhas composicionais, o uso constante do azul como ênfase textual, a escolha para a capa do estrato central do quadro, o motivo que inspira o título: a mulher lendo uma carta, para a qual convergem todos os detalhes explorados *a posteriori* pelas autoridades. Com o efeito proporcionado pela orelha, temos como que um desdobrar da obra, que se expande diante dos olhos do observador, agregando os sentidos propostos pelos textos no processo de leitura, até sua última aparição no catálogo, no texto de Gregor J. M. Weber, em sua totalidade: imagem restaurada acrescida de moldura (Anexo A, p. 156).

No catálogo que ora observamos, a folha de rosto (Anexo A, p. 113) serve de precedente para o encontro com a reprodução da obra, que outrora havia sido vista em detalhe na capa, e em detalhe expandido, quando esta é aberta a partir de sua orelha. O reencontro com a imagem se dá em seguida, no encontro da reprodução do quadro, com sua devida identificação na página anterior que lhe espelha (Anexo A, p. 115). A folha de rosto reassume o título da exposição, mas rompe com a imagem, mantendo a proposta do *design* do título da capa, sem, no entanto, trazer a leitura da imagem – a qual já foi razoavelmente lida na abertura da capa e da orelha. Nela, lemos o título da exposição, sendo que o nome de Vermeer está em evidência, em azul e centralizado, e o título do quadro está em português, em preto, e inglês, em cinza. O cinza pode ser considerado como um preto esmaecido, o que sugere qual é o público alvo dessa exposição: não apenas por sua localização no Brasil, mas por ser em especial voltada para leitores da língua portuguesa. Abaixo, a parceria MASP- Rijksmuseum reforça esse dado, sendo o ícone do MASP apresentado à esquerda e, portanto, sendo lido antes do ícone do Rijksmuseum. A verticalidade do ícone do MASP também permite uma leitura semelhante, por ser aparentemente maior que o ícone do Rijksmuseum, mais extenso. Entretanto, esse efeito poderia ser reduzido se, ao invés do nome do museu inteiro, fosse usado o ícone presente no site da instituição [RIJKS], que se harmonizaria com o ícone do MASP mantendo um tamanho semelhante. Havendo essa solução visual possível, reconhece-se que intencionalmente houve o interesse de marcar o MASP como a instituição que

coordenou e organizou a exposição, sendo o Rijksmuseum um parceiro fundamental no processo.

“O livro tal como o conhecemos hoje se apresenta como um conjunto de folhas semimóveis. Sua abertura se efetua sobre uma página dupla” (LINDEN, 2011, p. 65), na qual incorre uma dobra. “A dobra é o eixo físico que divide o espaço do livro aberto em duas partes iguais. A página dupla inclui assim uma divisão obrigatória”. (LINDEN, 2011, p. 66).

Não há, nesse catálogo, a exploração dos limites da página dupla no que concerne à imagem, embora seja um recurso corrente para a apresentação de obras em detalhe, em outros catálogos do MASP. Entretanto, a estrutura da página dupla permite que os desenvolvedores se apoiem “na encadernação para organizar um sistema de correspondências ou ecos de uma página a outra” (LINDEN, 2011, p. 66), o que não se mostrou necessário, dadas as dimensões do quadro; em catálogos, normalmente tal recurso é utilizado em paisagens ou outras representações que porventura sejam retangulares.

Conforme Linden (2011, p. 84), a diagramação dissociativa “inalterada produz um ritmo regular e monótono”, que pode também ser interpretado como seguro, clássico; “a mera inversão das páginas reservadas ao texto e à imagem já estimula o leitor” a propor novos sentidos, dado que “perturbam os hábitos e as expectativas e concedem mais peso às mensagens” (LINDEN, 2011, p. 84-85). No catálogo de exposição *Vermeer: Mulher de Azul lendo uma Carta*, são os detalhes da obra que desenvolvem essa quebra, e a construção de diálogos específicos entre a imagem em detalhe e o texto. Podemos observar isso na imagem escolhida para o texto “O que conta a pintura” (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p. 6): a relação entre a imagem, na página da esquerda, e o título do texto, iniciado na página seguinte, joga com o sentido de “contar”. Sendo o título do texto “o que conta a pintura”, e o espaço ocupado por ele, como interpretação da obra, sugere que a própria obra conta, revela, descreve o que o autor apenas compila; essa sugestão é reforçada pelo detalhe do quadro, o ponto central no qual as mãos da leitora seguram a carta. Ora, sendo a carta uma “(...) mensagem, manuscrita ou impressa, dirigida a uma pessoa ou a uma organização, para comunicar-se-lhe algo” (COSTA, 2009, p. 53), ela informa, revela, **conta** algo; assim sendo, cria-se um jogo de sentidos no qual o título da seção remete ao detalhe da obra, tanto título quanto detalhe sendo apenas parte do que corresponde ao todo do enunciado, criando relações não apenas entre as páginas mas também com o todo do enunciado que, por sua vez, constrói sentidos em correlação com a obra, já que “é também na sequência das páginas que se constrói o discurso” (LINDEN, 2011, p. 86-87).

A expressão do tempo e do espaço na imagem, conforme Linden (2011, p. 102-104), pode ser definida por três perspectivas: o instante capital, o instante qualquer ou o instante em movimento. Quanto ao instante capital, Linden (2011, p. 102) cria um diálogo com Lessing (2011):

No século XVIII, Gotthold-Ephraim Lessing afirmava que era perfeitamente possível representar um acontecimento com apenas um de seus instantes, aquele que expressasse sua essência, ou seja, algo como um ‘instante capital’.

O trabalho de recriação desse instante capital, dessa imagem que representa a essência de um acontecimento e que concentra todas as características essenciais dele, está obrigatoriamente relacionado à questão da recomposição.

Em oposição ao instante capital, o instante qualquer rompe com a artificialidade suscitada por esse recurso, apresentando-se como “um instantâneo capaz de criar uma impressão de realidade” (LINDEN, 2011, p. 103), veiculando uma ideia de relativa naturalidade. Essa noção de um instante qualquer “implica a ideia de um desenvolvimento narrativo lento, em imagens mais relacionadas à descrição de uma situação do que à figuração de uma ação” (LINDEN, 2011, p. 103).

Por fim, o instante movimento, na concepção da autora, também encontra-se em oposição ao instante capital; se este visa “condensar os acontecimentos a fim de suscitar uma duração” (LINDEN, 2011, p. 104), o instante movimento visa captar a essência de uma ação a partir de sua brevidade, reduzindo ao mínimo a ação representada e, com isso, aumentar a força sugestiva da imagem.

Se tais regras são eficazes na produção das imagens presentes no livro ilustrado, a descrição iconográfica não lhe é diferente. O referencial é a obra de arte, a coleção exposta, mas os recursos argumentativos utilizados lembram em muito a produção de imagens, já que, numa crítica de arte, o que importa é o fazer ver, ou seja, trazer a experiência visual o mais próximo possível da descrição fornecida, para que o jogo texto – representação – obra de arte se concretize com eficácia.

As três seções que compõem o interior do catálogo são a palavra institucional, a palavra do patrocinador e a apreciação iconográfica. De forma recorrente, a primeira e a segunda seção são compostas de poucas páginas; a terceira seção, por sua vez, corresponde em tamanho à profundidade dada à informação, assim como o número de peças expostas e a organização verbo-visual proposta. Da palavra institucional, espera-se a justificativa e a valorização positiva da proposta expositiva, do valor da instituição museológica, do valor das peças elencadas para tal diálogo. Neste catálogo, essa seção corresponde à apresentação feita

por João Vicente Azevedo. Da palavra do patrocinador, espera-se uma relação com a exposição, valorizando o empenho da instituição, representada pelo autor dessa seção, em ser uma patrocinadora da cultura, em parceria e reconhecimento do empenho da instituição que recebe a coleção. No catálogo analisado, essa seção corresponde ao texto de José Roberto Whitaker Penteado, cujas peculiaridades foram abordadas na seção concernente ao conteúdo temático.

Por sua vez, a seção condizente com a apreciação iconográfica da coleção é composta pelos textos de Teixeira Coelho, Ige Verslype e Gregor Weber. Essa seção corresponde, *grosso modo*, a uma apreciação dos objetos que compõem a coleção, lançando mão de descrições e comparações para aprofundar a compreensão de uma obra de arte em diferentes esferas (religiosa, jornalística, educacional, museológica, entre outras). São enunciados produzidos visando objetos em evidência no momento presente, compondo, de certa forma, uma parte do ofício do historiador da arte, sendo elaborada também por profissionais desta área: nesse sentido, podemos dizer configura a apreciação de determinado referente a partir dos discursos que o atravessam sincrônica e diacronicamente, configurando parte da história deste mesmo referente artístico. Em outras palavras, lança mão da posição exotópica do enunciador para localizar a obra e sua avaliação a partir de seu tempo e espaço de produção.

Sendo uma função descritiva de uma observação prévia, calcada na visão, entendemos que a apreciação iconográfica está em confluência ao pensamento de Armindo Trevisan (2002): o autor, propondo que “ver também é interpretar”, de tal forma que há “uma língua que fala e uma língua que vê”, ou seja, que “existe uma leitura visual” (TREVISAN, 2002, p. 113), conclui que “ver é uma aprendizagem como qualquer outra” (TREVISAN, 2002, p. 114), comparando a compreensão da obra de arte à compreensão de um idioma:

(...) da mesma forma que um idioma possui uma fonética e uma escrita características, que a leitura supõe, assim a decodificação visual pressupõe o conhecimento e a assimilação de *padrões expressivos*, peculiares a uma Cultura.

Esta é a razão porque não é tão fácil, como parece, ler – não apenas a iconografia de uma determinada arte, mas também seus elementos formais. (TREVISAN, 2002, p. 116, grifos do autor).

Dessa forma, é possível entender os livros de arte, em geral, e os catálogos de exposição, em particular, dentro da proposta deste autor, como “gramáticas do visível” nas quais se apreendem os procedimentos estruturais de leitura. Tal perspectiva suscita, no âmbito das ciências da linguagem, notáveis e presumíveis questionamentos, já que a língua se aprende no seu uso – conforme Bakhtin, no uso dos gêneros do discurso. A gramática, sendo o registro do uso da forma culta da língua, seria um padrão a ser observado como ideal no uso

desta mesma língua. Poder-se-ia pensar, na transposição conceitual, que a obra de arte se apreenderia na observação, apenas, no entendimento visual dos padrões expressivos, como Trevisan postula.

A leitura de um quadro (diríamos, de qualquer obra de arte) é um exercício ativo, não passivo (...) Um quadro não é duplicação da realidade, é um signo (...), ou seja, um sistema de linhas e manchas intermediárias, que age como intérprete, deixando ao artista a possibilidade de atrair a atenção do espectador para um ponto do espetáculo eternamente móvel do universo. (FRANCASTEL citado por TREVISAN, 2012, p. 116)

Entende-se a partir desse ponto o catálogo de exposição como um intermediário entre as leituras possíveis e a perspectiva oferecida pela instituição de salvaguarda no momento da exposição, ou seja, sua posição exotópica; o texto apreciativo que o catálogo oferece tem indícios de direcionar o olhar do observador a determinados pontos da obra, com o intuito de permitir uma leitura mais ampla, mais profunda, mais acurada conforme os intuitos expositivos em determinado espaço e tempo. Retomando a fala de Teixeira Coelho: que “um Cézanne ao lado de outro Cézanne numa exposição de arte francesa do século XIX é uma coisa; ao lado de um Max Ernst, outra bem diferente” (TEIXEIRA COELHO, 2008, p. 9), o que pode ser entendido como a produção deliberada de determinados efeitos de sentido a partir da proposição de um recorte e disposição do acervo dentro do espaço expositivo.

A apreciação iconográfica encontra diálogos com a crítica de arte. Conforme André Richard, a crítica de arte

(...) é o mecanismo do julgamento perante as obras. Mais exatamente, as regras (critérios) – formuladas às vezes de modo claro, mas com maior frequência de modo obscuro – com referência às quais se enuncia o julgamento estético. A aplicação desses critérios constitui a Crítica, “arte de julgar as produções literárias, as obras de arte, etc” (...) (RICHARD, 1988, p. 1)

Os critérios definidos pela crítica de arte “inspiram os julgamentos dos apreciadores da arte, as explanações literárias sobre as obras de arte, mas também (o que é esquecido com demasiada frequência) o trabalho do historiador” (RICHARD, 1988, p. 1). Em outras palavras, todos os campos da atividade humana que lançam mão da descrição estética de obras, visando a apreciação visual, se utilizam desse gênero específico na construção dos seus enunciados. Nesse sentido, a crítica de arte, “por mais inadequada que seja, responde a uma necessidade de compreender o fenômeno artístico e a um desejo de compartilhar o julgamento que se emite sobre as obras” (RICHARD, 1988, p. 1-2).

A apreciação iconográfica possui níveis diferentes de coerção, na medida em que seus objetos podem ser contemporâneos, assim como corresponderem a obras de artistas

esquecidos ou relegados a segundo plano, objetos sobre os quais a posição exotópica do crítico de arte lhe concede uma maior subjetividade e relativa autoridade no julgamento; mas também podem ser, como esta *Mulher de Azul lendo uma Carta*, uma obra de um artista canônico, para a qual o crítico possui as coerções dos discursos que antecederam a sua avaliação. Nas palavras de André Richard, “os julgamentos da posteridade, um pouco menos instáveis que os dos contemporâneos, variaram mais de uma vez, mesmo em relação aos artistas mais apreciados” (RICHARD, 1988, p. 2) e esses julgamentos prévios coagem o crítico na construção do seu enunciado, devendo ser observados em maior ou menor grau, em função dos objetivos do crítico de arte enquanto enunciador.

Tendo em vista que a proposta da exposição lança mão da fórmula [autor: obra], ou seja, busca na biografia de Vermeer os elementos para a análise da obra, refletimos com André Richard:

O objetivo da biografia é iluminar a obra de um artista, explicar-lhe a expressão plástica por um sentido ou sentimento profundo, o que conduz ao estudo psicológico e ao estudo do meio cultural e social. A dificuldade está em assegurar a coesão destes elementos: da obra ao homem pelo estilo, do homem ao meio pela mentalidade. da qual a mais eminente representação é feita por Giorgio Vasari, em seu *Vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores, de Cimabue a nossos dias*, publicado em 1550 (RICHARD, 1988, p. 86).

Ou seja, assume-se uma posição responsivamente ativa de entender a obra a partir das escolhas do artista na composição, e, do acabamento da obra como um todo, entendendo a obra como a obra *de uma vida*, é possível compreender a mestria de Vermeer a partir da obra. Essa questão aponta para os aspectos exotópicos assumidos estilisticamente pelos autores, abordados a seguir.

4.3.3. Exotopia como indício de estilo

Ao pensarmos em um estilo, isto é, nos recursos estilísticos do catálogo de exposição em geral, e do catálogo *Vermeer: Mulher de Azul Lendo uma Carta*, em particular, uma dificuldade surge de imediato: trata-se, em princípio, de um gênero que contempla diversos autores e textos, (neste catálogo, especificamente, de João Vicente Azevedo, José Roberto Whitaker Penteado, Teixeira Coelho, Ige Verslype e Gregor J. M. Weber) e, por isso, seríamos levados – num primeiro momento – a considerar que há cinco estilos correspondentes aos cinco textos presentes no catálogo.

No entanto, Bakhtin afirma que, ainda que o enunciado possa “refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve)”, “nem todos os gêneros são igualmente propícios a tal reflexo da individualidade do falante na linguagem do enunciado, ou seja, ao estilo individual” (BAKHTIN, 2016 [1979], p. 17) – em outras palavras, as coerções próprias do gênero permitem apenas uma liberdade relativa na produção do enunciado, mesmo que elaborado por outros enunciadores. Conforme o filósofo russo, “a própria definição de estilo em geral e de estilo individual em particular exige um estudo mais profundo tanto da natureza do enunciado quanto da diversidade de gêneros discursivos” (BAKHTIN, 2016 [1979], p. 18)

Uma vez ancorados nas reflexões de Bakhtin (2016 [1979]) sobre o gênero, buscaremos investigar como ocorrem as estabilidades estilísticas no catálogo como um todo, considerando a autoria como uma instância institucional, com vistas a examinar as formas-padrão que caracterizam este gênero do discurso, em relação ao aspecto avaliativo, assim como aos aspectos enunciativos.

4.3.3.1. Quanto ao aspecto avaliativo

Retomando Volóchinov, “não existe um enunciado sem avaliação. Todo enunciado é antes de tudo uma orientação avaliativa. Por isso, em um enunciado vivo, cada elemento não só significa mas também avalia.” (VOLÓCHINOV, 2017 [1929], p. 236, grifos do autor); conforme Bakhtin,

O estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas e – o que é de especial importância – de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção do conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva – com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro, etc. O estilo integra a unidade de gênero como seu elemento. (BAKHTIN, 2016 [1979], p. 18)

Assim, entende-se que a proposta avaliativa dentro deste gênero do discurso, entendido como a recorrência estilística da relativa estabilidade de enunciados vivos, pelo seu intrínseco contato com o evento expositivo que lhe dá origem, servindo de guia e registro do evento que representam, busca avaliar **positivamente** tal evento, lançando mão de expressões que valorizam a singularidade da coleção revelada em cada uma das peças que lhe compõe, a especificidade do diálogo entre as peças que compõem a exposição (assim como o diálogo construído com a exposição de caráter permanente, quando o caso), o valor artístico do acervo diante da história da arte e da cultura, concedendo-lhe elementos que justifiquem tanto a ida ao espaço museológico, como a própria aquisição do catálogo, que, por sua vez, dará origem a

outros sentidos na leitura da exposição, num *continuum* que orienta os participantes desta esfera cultural no encontro de sentidos nas obras que a coleção contempla e de outras exposições. Reconhecemos esse aspecto em especial na apreciação da coleção, que visa composicionalmente, justificar o diálogo museográfico desenvolvido para os visitantes a partir da descrição e interpretação de cada uma das peças; no caso do catálogo de exposição *Vermeer: Mulher de Azul Lendo uma Carta*, há indícios dessa categoria estilística já na palavra institucional, que utilizamos para a análise dessa primeira perspectiva.

A posição exotópica assumida pelo autor⁵⁴ - no caso deste enunciado, um autor institucional (o MASP), expresso na confluência das vozes das autoridades que lhe representam, que, por sua vez, encontram diálogo nas vozes daqueles que participaram do restauro, imediatamente anterior à exposição -, seu excedente de visão possível em relação à Vermeer e à obra *Mulher de Azul Lendo uma Carta*, que por sua vez corresponde ao conjunto do excedente de visão de cada uma das autoridades, visa qualificar Vermeer e a obra, de sua posição diferente “no tempo, no espaço, nos valores” (BAKHTIN, 2000 [1979], p. 34), dando o acabamento necessário à esse outro que é configurado por Vermeer e sua obra *Mulher de Azul Lendo uma Carta*, “e que o completam justamente aonde ele não pode completar-se” (BAKHTIN, 2000 [1979], p. 44): No reconhecimento como um dos grandes da pintura holandesa e sua obra como pertencente ao cânone da pintura ocidental, pela posição ocupada, para além do tempo, do espaço e dos valores que emolduraram a existência de Vermeer.

As escolhas lexicais de cada autoridade presente nesse catálogo trazem marcas de seu estilo, e os objetivos visados não apenas do seu texto em particular, mas do enunciado como um todo, de seu acabamento. Ao descrever o evento que motiva a elaboração e publicação de um catálogo dessa natureza na seção correspondente à palavra institucional, o primeiro texto desse catálogo, João Vicente Azevedo lança mão de sua posição – presidente do MASP na ocasião – para descrever e qualificar o evento expositivo em seu texto “Um Vermeer no Brasil” (Anexo A, p. 116). Faz-se necessário, portanto, recuperar a fala de João Vicente Azevedo, que trata *Mulher de Azul Lendo uma Carta* como uma “obra-prima de Johannes Vermeer” (Anexo A, p. 116). Devemos, portanto, localizar esta obra, e a aplicação do conceito, dentro da obra reconhecida como produzida pelo artista.

⁵⁴ Em concordância com a proposição de Bakhtin, transpondo o conceito de herói para a relação apontada [Artista: Obra]: “Para encontrar o autor assim entendido numa dada obra, cumprirá separar tudo quanto serve para o acabamento do herói e do acontecimento que sua vida constitui e que é, por princípio, transcendente à consciência do herói, e, a partir daí, determinar o princípio de unidade da tensão criadora aplicada; o depositário vivo dessa unidade que fundamenta o acabamento é o autor, em oposição ao herói que, por sua vez, é o depositário da unidade que fundamenta o acontecimento aberto, que não pode ser acabado por dentro, constituído pela vida” (BAKHTIN, 2000 [1979], p. 34).

Ao categorizar a obra *Mulher de azul lendo uma carta* como uma “obra-prima”, observamos no texto de João Vicente Azevedo escolhas lexicais que dão indícios do estilo do autor e daquele do catálogo, isto é, marcas que avaliam a obra por um mirante positivo, apreciativo, valorativo da experiência expositiva. Esse mirante não pertence ao indivíduo, mas ao diretor do MASP: esperar-se-ia tal olhar de qualquer pessoa que ocupasse o posto de diretor do MASP, e o próprio João Vicente Azevedo fala **em nome** da instituição de que é presidente: “que o MASP tem o enorme prazer de compartilhar com seu público”, retomando ao final: “O MASP pode oferecer a todos a visão desta obra singular”, colocando o MASP como sujeito sintático do enunciado, isto é, aquele (a instituição) que “pode oferecer a todos a visão desta obra singular”, trazendo os efeitos de sentido da autoria institucional. Percebe-se o reforço em uma apreciação do quadro pela elipse do artigo definido: Pressupõe-se que seja “a” obra-prima, ou seja, um artigo definido, que aponta para a referência na obra de Vermeer, não “uma” obra-prima qualquer, uma dentre outras. Esse posicionamento suscita uma reflexão mais aprofundada sobre as intenções do autor, dado o espectro semântico que o termo possui. Para um melhor entendimento da abrangência do conceito, e sua aplicabilidade nos textos que figuram no catálogo e nos discursos que o atravessam, buscaremos na fortuna crítica presente nos dicionários as atribuições que são concedidas ao termo, contextualizando-as no uso corrente.

Buscando a fortuna crítica para o entendimento deste termo em dicionários⁵⁵, verifica-se que obra-prima pode ser entendida, conforme o dicionário *Michaelis online*⁵⁶:

- 1 HIST Na Idade Média, obra que um artesão deveria apresentar em sua guilda, para ser admitido como mestre; obra-mestra.
- 2 Uma obra de qualidade extraordinária, especialmente a mais bela obra de um artista plástico, de um escritor, de um gênero, de uma época etc.; obra capital, obra-mestra.
- 3 Qualquer trabalho artístico, de notável excelência ou brilho.

Temos uma atribuição histórica, que define a obra-prima como a primeira obra de um mestre, a aceitação de seus pares que sua arte poderia ser considerada individualizada, não mais referente a um ateliê, apenas. Conforme o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2001, p. 2043), reforçando o significado apresentado pelo Dicionário Michaelis, obra-prima

⁵⁵ Verifica-se, em outros dicionários, que obra-prima pode ser entendida como “a melhor e/ou a mais bem feita obra de uma época, gênero, estilo ou autor” (FERREIRA, 1999, p. 1428), “a melhor obra de um autor” (MICHAELIS, 1998, p. 1474), “a primeira obra de seu gênero” (NOVO DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2008, p.1132) ou “obra que é das primeiras no seu gênero” (MICHAELIS, 1998, p. 1474), “obra perfeita” (FERREIRA, 1999, p. 1428; NOVO DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2008, p.1132) “ou considerada como tal” (FERREIRA, 1999, p. 1428) “primor de arte” (NOVO DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2008, p.1132). “Produção artística e/ou literária considerada de máxima perfeição e por isso valorizada como algo excepcional” (BIDERMANN, 1998, p. 666).

⁵⁶ Cf. <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=NykQ8>. Acesso em 10 jun 2017.

seria a “obra que devia realizar todo artesão aspirante a mestre, em sua guilda”. Conforme Norbert Schneider (2007, p. 7)

Tudo o que se pode dizer ao certo é que ele [Vermeer] foi admitido como mestre na Guilda de S. Lucas, a 29 de Dezembro de 1653. Essa guilda incluía pintores de todos os gêneros, vidreiros e comerciantes, ceramistas, bordadores, negociantes de arte e, até 1620, tecelões de tapetes.

A obra *Mulher de azul lendo uma carta* possui datação aproximada de 1662-1664 (SCHNEIDER, 2007, p. 51), ou seja, Vermeer já era reconhecido como mestre há aproximadamente dez anos quando essa obra foi composta, o que inviabiliza este primeiro significado.

Em sua segunda atribuição, de acordo com o *Dicionário Michaelis*, entende-se como o que vigora no senso comum, como a mais importante obra de um artista. Subentende-se que um artista possua uma obra-prima, para as quais as demais obras produzidas sirvam de parâmetro⁵⁷. Obra-prima pode ser definida por esse mirante, portanto, como a obra de arte – ou seja, uma obra que já possui determinada deferência adquirida, integrando determinado cânone – que é referência (ou seja, também canônica) no que concerne às obras de arte em geral. O cânone do cânone de determinado artista⁵⁸. Apesar de todo o valor estético desta obra, ela não configura a obra reconhecidamente mais bela de Vermeer; o website *Essential Vermeer* compôs uma lista, levando em consideração o número de visitas que cada quadro recebeu durante o período de um ano⁵⁹. *Mulher de Azul lendo uma carta* encontra-se em oitavo lugar⁶⁰; a obra mais consultada é *Moça com brinco de pérola*⁶¹. Podemos inferir, portanto, não ser esta *Mulher de Azul lendo uma carta* a obra mais bela de Vermeer, em sentido estrito.

O dicionário ainda oferece os significados de “**qualquer** obra de arte especialmente consumada” (grifo nosso), o que inclui qualquer obra que mereça determinada apreciação, dentro dessa área; “o que é perfeito em seu gênero”. Se possuidor “de notável excelência ou brilho”, “**qualquer** trabalho artístico” (grifo nosso) pode ser considerado uma obra de arte.

⁵⁷ Podemos tomar como exemplo a obra *Monalisa (La Gioconda)*, considerada a obra prima de Leonardo da Vinci, para a qual suas demais obras, anteriores, como a (s) *Madonna das Rochas*, e posteriores, como *Santana, a Virgem e o Menino*, servem de parâmetro para o entendimento da evolução e virtuosismo do Mestre italiano.

⁵⁸ O conceito de obra-prima, recuperando a fortuna crítica bakhtiniana, está associado às esferas da atividade humana, sendo, portanto, um referencial canônico esperado dentro de cada uma delas. A complexidade de sua abrangência se aplica ao objeto que ora estudamos por ser incluso no macro campo da *arte*. Bakhtin, em seus estudos sobre o romance, não raras vezes o compara à pintura, ou à música (sobretudo na definição de polifonia).

⁵⁹ Cf. "Vermeer's paintings listed according to popularity". Disponível em: http://www.essentialvermeer.com/popular_works.html#.WTt-35L1Dcc. Acesso em 10 jun 2017.

⁶⁰ Conforme a listagem, temos: 1. Girl with a Pearl Earring; 2. The Milkmaid; 3. Girl Reading a Letter at an Open Window; 4. The Art of Painting; 5. The Girl with a Wine Glass; 6. Young Woman with a Water Pitcher; 7. Woman with a Pearl Necklace; 8. Woman in Blue Reading a Letter.

⁶¹ Cf. <https://goo.gl/kgvEph>. Acesso em 26 jun 2017.

Retomando a *Gioconda* e cruzando-a com as informações presentes no *Cambridge Dictionary*⁶² no qual se lê:

(also masterwork,) a work of art such as a painting, film, or book that is made with great skill:

Leonardo's "Last Supper" is widely regarded as a masterpiece. (grifo nosso)

Podemos refletir em que aspecto se enquadraria a obra de Leonardo Da Vinci: ou estamos lidando com uma questão de valoração, na qual a *Última Ceia* é superior em qualidade técnica em relação à *Monalisa*, sendo, portanto, aplicável o segundo conceito dicionarizado, ou, por outro lado, estamos lidando com a possibilidade, muito provável, de mais de uma obra do pintor ser considerada como uma obra-prima.

Entende-se, portanto, que a primeira inferência, partindo do artigo definido em elipse, suscita o entendimento de que se trata da mais bela obra de Vermeer, que possui notável espectro apreciativo; entretanto, numa análise mais aprofundada, percebemos que o uso do termo está estrito ao significado de “qualquer obra de arte especialmente consumada”, assim como “o que é perfeito em seu gênero”, perspectivas analíticas que serão exploradas por Teixeira Coelho adiante e que se mostram coerentes com a construção do catálogo e da exposição do qual é originado.

João Vicente Azevedo acentua a valoração dada ao quadro em função do evento que representa sua exposição no MASP, de acordo com sua posição institucional: “privilégio que o MASP tem” de subsidiar uma exposição de um quadro “inédito no Brasil”. Vermeer, por metonímia quadro, obra e autor, tem sua primeira exposição na instituição, que, necessário dizer, é o maior acervo de pintura ocidental da América Latina, sendo, portanto, coerente elaborar um diálogo dessa natureza com este museu e não outro. A natureza inédita de obras desse pintor no país, que não se faz presente nos acervos disponíveis, é um fator explorado para justificar a construção de uma exposição dessa natureza. Sua natureza inédita é reforçada pelo valor referencial que o pintor possui ao redor do mundo, sendo um dos maiores expoentes da pintura holandesa em particular e da pintura de gênero em geral.

Teixeira Coelho retoma a posição de João Vicente Azevedo, elencando os temas abordados por Vermeer: Ao afirmar que Vermeer ficou conhecido pela representação “da vida cotidiana num ambiente interior holandês composto, equilibrado e atraente aos olhos” (Anexo A, p.119), o autor sugere que haja outros temas – mas não os revela, entretanto; o Vermeer

⁶² Cf. <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/masterpiece>. Acesso em 10 jun 2017.

que ficou conhecido é o Vermeer que se dá a conhecer na exposição, ou seja, a obra revela o pintor, o pintor revela a obra, como a proposição outrora apresentada [Autor: Obra].

Ao categorizar a ascendência de Vermeer como “caravaggesca” (Anexo A, p. 119), Teixeira Coelho usa como referência Michelangelo Merisi, dito Caravaggio (1571-1610), apontando não apenas para as características próprias do mestre italiano, um dos “alicerces do Barroco na pintura” (CHILVERS, 2012, p. 6), como também integrando a história e os discursos do MASP ao argumento apreciativo: Entre 02 de agosto a 30 de setembro de 2012, ou seja, menos de dois meses antes da exposição temporária de Vermeer, o MASP recebeu vinte obras do mestre barroco e de artistas por ele influenciados, na exposição temporária “Caravaggio e seus seguidores”. Algumas características do pintor foram elencadas para a apreciação do acervo exposto⁶³, não apenas em sua singularidade, como também no diálogo com os demais pintores presentes na exposição: Além das obras de Caravaggio, foram expostos catorze artistas influenciados por seu estilo, técnica e temática. Tais artistas são chamados *caravaggescos*. Inspirados por (em) Caravaggio, “cada um deles utilizava o *chiaroscuro* de uma maneira particular, de acordo com sua própria cultura”⁶⁴. Numa inferência que aponta para uma perspectiva didática do MASP, entendido como um *continuum* entre uma exposição temporária e outra, a prerrogativa de Caravaggio nos auxilia no entendimento de Vermeer; a (s) exposição (ões) temporária (s) anterior (es) nos prepara para a (s) seguinte (s).

Ao categorizar o estilo de Vermeer como realista (Anexo A, p. 119), ou outro, já aponta para uma inferência utilizada anteriormente: sua representação caminha de uma ascendência caravaggesca, o que entender-se-ia como barroca, para uma representação “realista”. Vermeer, portanto, é lido como um interlúdio entre movimentos artísticos, indo de uma representatividade patética, voltada para as paixões, para uma representatividade literal, por assim dizer: na pintura de gênero, o observador torna-se intruso de uma cena para a qual não foi convidado e ainda não foi percebido⁶⁵. Entretanto, Teixeira Coelho marca no texto que

⁶³ “Caravaggio usava sua técnica para impressionar o espectador: temática do cotidiano italiano de sua época; formato “ao natural” das figuras, à semelhança do espectador; a cena toda retratada em primeiro plano, para envolver emocionalmente quem a olha; fundo neutro ou escuro, destacando o tema representado, contrastando com o forte feixe de luz que iluminava o objeto principal da obra, evidenciando sua técnica do claro-escuro, que tornava tudo mais “real”, mais vivo.”

Cf. http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=121&. Acesso em 4 jun 2017.

⁶⁴ Cf. http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=121&. Acesso em 04 jun 2017.

⁶⁵ Essa característica da pintura de gênero holandesa foi explorada dialogicamente por Anthony Wall no artigo “a bisbilhotice na pintura” (2016), no qual o autor analisa uma série de seis pinturas produzidas por Nicolaes Maes, contemporâneo de Vermeer. Para o autor, “os princípios dialógicos do discurso são aplicáveis tanto a linguagens verbais como a linguagens icônicas, já que compartilham certas funções, como a importantíssima função metalingüística”.

“num primeiro momento, pensou-se adequado incluir essa mostra de Vermeer no MASP no interior da exposição *Romantismo* ainda em cartaz em sua qualidade de mostra de longa duração” (Anexo A, p. 120), como justificativa para o entendimento do “outro”, contraponto marcado textualmente ao realismo previamente sugerido, não como argumento, mas como voz implícita de discursos previamente veiculados sobre o pintor. Há um jogo de inferências no termo: assim como, por ser o título da exposição, o termo “Romantismo” vem grafado com letra maiúscula, o movimento artístico Romantismo também o é; tal movimento artístico vai de encontro aos postulados academicistas do Realismo, e Teixeira Coelho lança mão desse recurso quando propõe que o estilo de Vermeer seja realista (por corresponder, na superfície da representação, aos valores do Realismo) – ou outro (em diálogo com sua proposta para a exposição *Romantismo*).

A exposição *Romantismo: a arte do entusiasmo* (doravante *Romantismo*) esteve disponível para visitação entre 5 de fevereiro de 2010 até 13 de outubro de 2013⁶⁶ - ou seja, a exposição temporária “Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta” foi concomitante, estando ambas acessíveis para visitação no mesmo período. Assim como a exposição *Vermeer*, *Romantismo* também esteve sob curadoria de Teixeira Coelho, cujo análise norteia uma e outra posição enunciativa. A exposição foi composta por sessenta e três artistas, “entre eles El Greco, Bosch, Turner, impressionistas como Gauguin, Van Gogh, Renoir, Monet e Manet e modernos e contemporâneos como Dalí, Rodin, Matisse, Am lia Toledo, León Ferrari e Marcelo Grassmann”⁶⁷. Entendemos, com isso, que não se trata de uma mostra sobre o movimento artístico delimitado pela história da arte entre o século XVIII e o século XIX; a proposta de Teixeira Coelho visa o diálogo entre os temas abordados pelos mais diversos pintores e os conceitos didaticamente associados ao período e às recorrências encontradas nas obras dos artistas atuantes nesse período, postulando que, para além dos limites, existem perspectivas, inferências, enfrentamentos temáticos, antecedentes. E   com essa postura, outrora assumida em rela o   exposição *Romantismo* que Teixeira Coelho se posiciona em rela o a Vermeer (Anexo A, p. 120):

Embora o Romantismo como tal, especificamente considerado, surgisse apenas mais tarde na história da arte e da literatura, é evidente que seus elementos, como os de outras escolas, podem ter sua linha do tempo traçada bem antes e para bem depois daquele momento consagrado pela emergência de um rótulo claro.

⁶⁶ Cf. http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=56. Acesso em 05 jun 2017.

⁶⁷ Cf. http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=56. Acesso em 05 jun 2017.

Há nessa proposição um diálogo com a proposta da exposição de longa duração, na qual Teixeira Coelho também recusa os limites propostos pela recorrências temáticas, associadas espaço-temporalmente em caráter didático:

Para o filósofo britânico Isaiah Berlin, “**o Romantismo foi a maior mudança no pensamento ocidental em todos os tempos**”, aponta Teixeira Coelho. “Foi uma gigantesca e radical transformação. Mais do que uma transformação, uma revolução. Revolução contra o quê? Contra tudo. Contra as ideias eternas e universais, contra o passado e contra o futuro”, complementa o curador, **que foi buscar no acervo do MASP as obras que ajudam a traduzir, em momentos diversos da história da arte desde o final do século 15, os preceitos que viriam a compor o ideário romântico que move a sociedade desde então.** (MASP, 2017, s.p.,negrito nosso)⁶⁸

Os conceitos próprios do período artístico são aplicados a Vermeer. Entendido como um contraponto, mas também como precursor de um movimento artístico, no limite um vanguardista – um aspecto que não se sustenta numa análise histórica mais acurada, mas possui peso persuasivo quando apresentado por determinado prisma – Teixeira Coelho, partindo de sua autoridade, de sua posição exotópica e da própria autoridade institucional, aqui expressa como curador da exposição que traz ao Brasil um Vermeer (entendido tanto como uma obra como a obra de um pintor), elabora uma apreciação da obra de Vermeer que visa localizar, explícita e implicitamente, ou seja, direcionando o olhar do leitor conforme seu argumento, para “citações e alusões às paixões e emoções individuais, uma tendência manifesta à idealização e o apego aos elementos da vida corrente, mesmo se encenados” (Anexo A, p. 120).

4.3.3.2. Quanto ao enunciado/ enunciação

Tendo elencado alguns termos próprios da avaliação da obra, reconhecendo que tais termos apontam não apenas para a qualificação de Vermeer, como também para a qualificação da obra no contexto da exposição no MASP e sua posição na história geral da arte, vista exotopicamente pelas autoridades cujos textos compõem o catálogo, mostra-se muito produtivo o resgate de algumas discussões relativas à enunciação e ao discurso, num diálogo com a proposta de Norma Discini (2012), que, apontando a exotopia como indício de estilo, associando às categorias enunciativas, discute tais questões à luz das reflexões bakhtinianas: Bakhtin (1997, citado por DISCINI, 2012, p. 76) afirma que os “gêneros do discurso organizam nossa fala da mesma maneira que a organizam as formas gramaticais

⁶⁸ Cf. http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=56. Acesso em 05 jun 2017.

(sintáticas)”. Assim, segundo Discini (2012, p. 76), “nada é mais organizador de nossa fala do que as categorias instauradas no discurso como a pessoa (o sujeito que toma a palavra no ato de enunciar), o tempo (o momento da fala) e o espaço (o lugar do falante)”.

As estratégias de instalação dessas três categorias no catálogo parecem-nos revelar indícios do estilo geral de seus textos, uma vez que, para se organizar um conjunto de textos sobre uma obra do pintor holandês (*A Mulher de Azul Lendo uma Carta*), é preciso que os textos, em geral, sejam construídos tendo como parâmetros duas possibilidades de instalação:

I – Primeiro parâmetro:

- o *não-eu* (ele)
- o *aqui*
- o *agora*

II – Segundo parâmetro:

- o *não-eu* (ele),
- o *não-aqui* (lá)
- o *não-agora* (então)

Com relação ao (I) primeiro parâmetro (presente em especial nos textos “Um Vermeer no Brasil”; “Arte e ensino da ESPM”) temos:

- o *não-eu*: o pintor Vermeer ou a obra *Mulher de azul*; em outras palavras, o pintor através da obra exposta, conforme a proposta do título da exposição.
- o *aqui*: o Brasil, mais especificamente o MASP, subsidiado pela ESPM.
- o *agora*: o ano de 2012, quando da exposição temporária/publicação do catálogo.

Com relação ao (II) segundo parâmetro (presente em especial nos textos “O que conta a pintura”; “A restauração de *Mulher de Azul Lendo uma Carta* de Johannes Vermeer”; “A questão da moldura em *Mulher de Azul Lendo uma Carta* de Vermeer”) temos:

- *Não-eu*: o pintor Johannes Vermeer ou a obra *A mulher de azul*; novamente, o pintor através da obra exposta.
- *Não-aqui*: Delft, Holanda, quanto à produção, e Rijksmuseum, quanto à salvaguarda e restauro.
- *Não-agora*: 1631-1675, no que concerne à elaboração da obra, e 2010-11, quanto à intervenção de restauro imediatamente anterior à exposição.

Dessa maneira, os textos presentes no catálogo apresentarão não só matizes expositivos, argumentativos, narrativos e descritivos, mas configurarão seus traços estilísticos a partir da alternância entre os dois parâmetros de instalação das categorias do discurso acima descritas, quais sejam, a categoria de pessoa, de tempo e de espaço. Enquanto notamos a relativa estabilidade da categoria de pessoa, tanto em uma quanto em outra instância – o referente é sempre Vermeer, reconhecido e categorizado a partir do quadro *Mulher de Azul Lendo uma Carta*, a alternância se revela nas categorias de tempo e espaço, ora na predominância do *aqui e agora*, ora na predominância do *não-aqui e não-agora*.

Em “Um Vermeer no Brasil” (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p. 4), o título da seção já aponta para as categorias de pessoa (“Vermeer”, aqui tomado tanto como o pintor quanto como a obra) e lugar (“no Brasil”), referencial recuperado no corpo do texto:

Receber *Mulher de Azul Lendo uma Carta*, obra-prima de Johannes Vermeer, é privilégio que o MASP tem o enorme prazer em compartilhar com seu público. Inédito no Brasil, o mestre é reverenciado hoje em todo o mundo como um dos grandes nomes da história da arte e um ícone entre os holandeses ao lado de Bosch, Rembrandt e Van Gogh. (Anexo A, p. 116)

As categorias de pessoa (Vermeer), tempo (agora, o momento da exposição) e espaço (MASP) são marcadas por João Vicente Azevedo a partir de sua posição enunciativa, gerando efeitos de autoria institucional, ou seja, ele não fala em seu nome, mas em nome da instituição que representa, o MASP, conforme as coerções próprias da forma composicional dessa seção, a saber, a palavra institucional. Essa proposição se corrobora no correr dessa seção, em que o diretor do MASP na ocasião afirma que “com o suporte dos mantenedores deste prestigiado museu e o apoio imprescindível da ESPM, a Escola Superior de Propaganda e Marketing, o MASP pode oferecer a todos a visão desta obra singular.” (Anexo A, p. 116).

Tais efeitos são encontrados também em “Arte e ensino da ESPM”, o texto que lhe sucede (Anexo A, p. 113). Em diálogo com o texto de João Vicente Azevedo, no excerto acima citado, José Roberto Whitaker Penteado fala não sobre Vermeer, a exposição ou a obra, mas da história da ESPM, que, no momento presente, permite o apoio desta instituição à instituição que lhe deu origem.

A ESPM foi criada em 1951 por inspiração do diretor do Museu de Arte de São Paulo Pietro Maria Bardi, recebendo imediato apoio do empresário Assis Chateaubriand, criador do museu e presidente dos Diários Associados, e a anuência do publicitário Rodolfo Lima Martensen, seu primeiro diretor e organizador como Escola de Propaganda do MASP. (Anexo A, p. 117).

Percebe-se nesse excerto a categoria de pessoa como a ESPM, instituição que José Roberto Whitaker Penteadó representa na posição de diretor-presidente na ocasião do evento expositivo. Por sua vez, a categoria de espaço permanece sendo o MASP, como eixo fundador da Escola, nas pessoas de Pietro Maria Bardi, Assis Chateaubriand e Rodolfo Lima Martensen; a instituição sendo tomada por aqueles que a representam. A categoria de tempo é considerada, nessa narrativa, a partir do estabelecimento da Escola, culminando no resultado: a parceria é retomada para a elaboração da exposição:

A visão [de Bardi, Chateaubriand e Martensen] estava correta. Os esforços de todos em harmonia – e a arte sempre presente, somada à comprovada competência dos professores e dirigentes – conduziram a ESPM à excelência educacional reconhecida pelo mercado brasileiro. (Anexo A, p. 117).

Que encontra ecos na fala já citada de João Vicente Azevedo: “Com o suporte dos mantenedores deste prestigiado museu e o apoio imprescindível da ESPM, a Escola Superior de Propaganda e Marketing, o MASP pode oferecer a todos a visão desta obra singular.” (Anexo A, p. 117).

O segundo parâmetro de instalação dessas categorias manifesta-se nos textos “O que conta a pintura” (Anexo A, p. 119-124), “A restauração de *Mulher de Azul Lendo uma Carta de Johannes Vermeer*” (Anexo A, p. 125-146), e “A questão da moldura em *Mulher de Azul Lendo uma Carta de Vermeer*” (Anexo A, p.149-158), que correspondem a apreciação da coleção, conforme a forma composicional do catálogo, e nessa parte é retomada a categoria de pessoa como “Vermeer”, este referenciado tanto no sentido de pintor biografado quanto de obra deste mesmo pintor, que por sua vez permite tal biografia. Os indícios de variação encontram-se nas categorias de espaço e tempo. Em relação à categoria de tempo, deixa de ter como referente o “agora” da exposição para o “então” – seja da produção da obra (o século XVII), sejam das decisões tomadas no processo de restauro da legibilidade da obra (2010-2011); e os indícios de espaço deixam de ser referentes ao “aqui” da exposição temporária, o Brasil, passando a ser o “lá”, a Holanda, onde o quadro foi produzido e está em salvaguarda permanente.

No texto de Teixeira Coelho, “O que conta a pintura”, percebemos os indícios de estilo a partir de verbos no pretérito indicando o *não-agora*, e o *não-aqui* a partir de expressões nominais (nomes de lugares, locuções). Marcaremos em negrito as categorias de *não-agora*, e em sublinhado as de *não-aqui*, em alguns excertos:

Jan ou Johannes Vermeer **nasceu e morreu em** Delft, Holanda (1631-1675) e foi considerado, apenas quase um século após sua morte, como um dos grandes do período em que a Holanda **estendeu** sua presença no mundo graças à navegação. O Vermeer que **ficou** conhecido é o das representações

da vida cotidiana num ambiente interior holandês composto, equilibrado e atraente aos olhos. De início um pintor com ascendência caravagguesa, pelo uso da luz e sombra e pelo conteúdo alegórico de suas obras, Vermeer **aproximou-se** aos poucos dos temas e estilo de uma pintura *de gênero*, aquela que representa fatos banais [...] Algo de alegórico **permaneceu** em sua produção ulterior embora esse aspecto se deva mais ao poder que tem sua narrativa pictórica de sugerir algo além daquilo que está obviamente representado. (Anexo A, p.119, itálico no original, grifos nossos)

[...] este óleo sobre tela de Vermeer mostra uma situação recorrente na arte da época: alguém lendo uma carta. Vermeer não **inovou** na figura [...] **À época em que essa tela foi pintada, 1663-1665**, também a Holanda está navegando pelos grandes mares em busca dos bens comercializáveis que se **encontravam** no outro extremo do mundo – e em busca de uma riqueza, ou, simplesmente, de um dinheiro por vezes não encontrado na Holanda. [...] um ano de ausência não era um tempo incomum **à época**, se a viagem fosse transoceânica. (Anexo A, p. 120)

A leitora parece estar grávida **à época** da representação. A história registra que muitas mulheres eram **retratadas** em pintura no primeiro ano ou nos primeiros anos de casamento, quando **estavam** constantemente grávidas. Não se sabe se esta mulher de azul **estava** sequer casada. [...] (Anexo A, p.121)

[...] Tudo indica que cenas semelhantes, em Vermeer e outros, **estavam** tão baseadas na realidade patente quanto na realidade iminente [...] Nesta que é talvez a tela mais azul de Vermeer, a cor é o azul ultramarino, o *pigmento dos pigmentos*, um dos mais caros senão o mais caro – tanto que **requeria** um patrocinador especial: o artista ele mesmo não se podia **permitir** usá-lo por conta própria nessa tela que o tem tanto e por toda parte. (Anexo A, p. 122)

No texto de Ige Verslype, “A restauração de *Mulher de Azul Lendo uma Carta* de Johannes Vermeer” (Anexo A, p. 125-146) e no texto de Gregor Weber, “A questão da moldura em *Mulher de Azul Lendo uma Carta* de Vermeer” (Anexo A, p.149-158)⁶⁹, a categoria de lugar mantém-se como o *não-aqui*, correspondendo ao Rijksmuseum na Holanda; e a categoria de tempo também estrutura-se no *não-agora*, mais especificamente nas decisões que nortearam a restauração ocorrida entre os anos de 2010-2011. Nesses textos, a marca do enunciador apresenta ênfase na materialidade da obra, não no pintor, em contraste com a apresentação de Teixeira Coelho.

Vem de longa data a vontade de restaurar *Mulher de Azul Lendo uma Carta de Vermeer*. [...] Para facilitar a restauração, foi **formado** um comitê assessor que **pudesse** dar informações abalizadas sobre a técnica de Vermeer [...] **Até 1962**, os tratamentos de conservação de *Mulher em [sic] Azul Lendo uma Carta* **ficaram** virtualmente sem documentação. (Anexo A, p.129)

⁶⁹ Importante ressaltar que ambos os autores se referenciam mutuamente na construção de seus textos, conforme aponta, no texto de Ige Verslype, nota de fim 24, e no texto de Gregor J. M. Weber, nota de fim 1.

As categorias também se mostram efetivas para o entendimento das considerações próprias do restauro:

[...] **Em 1928**, a pintura **foi** reentelada com resina de cera por P. N. Bakker e W. F. C. Greeb. **Um ano mais tarde**, Greebe iria declarar orgulhosamente no *Algemeen Handelsblad* (comemorando seus quarenta anos de serviço no Rijksmuseum) que tinha sido ele a reentelar a obra de Vermeer. (Anexo A, p.127)

Várias técnicas **foram usadas** para determinar as condições da pintura e escolher o plano adequado de tratamento para a restauração de **2010-2011**. (Anexo A, p. 128)

Isso [a análise ao microscópio] **revelou** que as camadas de tinta **estavam** muito deformadas [...](Anexo A, p.130)

A retirada de repinturas e retoques desbotados ao longo das beiradas **revelou** a composição mais quadrada que Vermeer **pretendia**. A investigação e restauração de *Mulher de Azul Lendo uma Carta* **revelaram** que, desde sua concepção por Vermeer, a pintura **foi** severamente danificada e **passou** por inúmeras restaurações. (Anexo A, p. 143)

As mesmas categorias podem ser observadas no texto de Gregor J. M. Weber. Criando um diálogo entre as categorias de tempo, Weber compara o antes e o depois do restauro:

A restauração de *Mulher de Azul Lendo uma Carta* de Vermeer realizada em 2010-11 mais uma vez revelou as características especiais da forma e cor da pintura [...] A pintura tinha **sido**, antes, aumentada, especialmente na parte superior e na inferior, e colocada de volta no chassi um pouco torta, mas **agora** a notável clareza do padrão vertical e horizontal da composição **foi** restaurada. (Anexo A, p.149)

Muito **se escreveu** sobre o mérito artístico das composições de Vermeer, particularmente seu entremear de arranjos na superfície com as linhas de composição, a profundidade espacial e o tratamento da luz. [...] A obra de Vermeer pede a mesma cautela, mas pelas razões exatamente opostas e com o resultado oposto, uma vez que suas pinturas **foram concebidas e produzidas** claramente com uma moldura marcante em mente. (Anexo A, p. 152)

Muitos aspectos da pintura, portanto, sugerem que ela **foi concebida** tendo em vista o acréscimo de uma beirada preta: em outras palavras, uma moldura preta. (Anexo A, p.157)

[...] Essa pintura de Vermeer, por exemplo, **passou** por quatro molduras diferentes só nos últimos 150 anos, e essas molduras **foram** conservadas no Rijksmuseum. (Anexo A, p.157)

[...] Afinal, também esta moldura – que **data de cerca de 1710** e foi, primeiro, usada para o Vermeer **há uns oitenta anos**, quando Frederik Schmidt Degener era diretor – **tornou-se, com o tempo**, parte da história dessa pintura. (Anexo A, p. 157)

Reconhecemos o uso do excedente de visão com o intuito de dar o acabamento ao todo da obra e à figura do herói, na categorização do tempo e do espaço nos quais Vermeer viveu, e dos valores aos quais esteve sujeito; dado que, nas palavras de Bakhtin, o

[...] excedente de minha visão, com relação ao outro, instaura uma esfera particular da minha atividade, isto é, um conjunto de atos internos ou externos que só eu posso pré-formar a respeito desse outro e que o completam justamente aonde ele não pode completar-se. (BAKHTIN, 2000 [1979], p. 44)

Ou seja, indícios entendidos como parte do estilo deste gênero, manifestos nesse enunciado. Em síntese, localizamos, portanto, no catálogo, as seguintes categorias:

- *Pessoa*: Há a instauração do *não-eu*, ou seja, o pintor Vermeer ou a obra *Mulher de azul*; em outras palavras, o pintor através da obra exposta, conforme a proposta do título da exposição. Tal marca é apresentada através do uso de substantivos presentes na grande maioria dos textos que permeiam o catálogo.
- *Lugar*: Essa categoria é instaurada, no que concerne à palavra institucional e à palavra do patrocinador, como o espaço no qual ocorre a exposição, ou seja, *aqui* - o Brasil, mais especificamente o MASP, subsidiado pela ESPM, no que concerne à exposição da qual o catálogo é registro; por sua vez, na apreciação iconográfica da obra, verifica-se o lugar como *não-aqui*, ou seja, Delft, Holanda, quanto à produção, e Rijksmuseum, quanto à salvaguarda e restauro.
- *Tempo*: Essa categoria também é dividida em função do *agora*, ou seja, o ano de 2012, quando da exposição temporária/publicação do catálogo, assim como do *não-agora*, ou seja, a data de produção da obra (1631-1675), os anos de ouro da Holanda (século XVII), apontando para o tempo de vida de Vermeer (1632-1675), assim como à intervenção de restauro imediatamente anterior à exposição (2010-2011), que, por sua vez, aponta para as intervenções anteriores, conforme orientações da Carta do Restauro (que orienta a buscar informações sobre a materialidade da obra para balizar a intervenção em si) inferíveis na composição do texto.

O enunciado *Vermeer: Mulher de Azul Lendo uma Carta* constrói-se no interior de um fluxo dialógico e em resposta a enunciados em circulação no ambiente ideológico-discursivo em que é produzido (tanto as atividades museológicas quanto o rol de obras canônicas presentes na história da arte ocidental). Os termos recortados norteiam a construção do aspecto valorativo, com apelo para a singularidade da obra e o diálogo com as exposições desenvolvidas pelo MASP, assim como com outros pintores cuja obra possui ecos na de

Vermeer. A posição exotópica assumida por cada um dos textos aponta para as formações específicas dos enunciadores, que colaboram, no todo do enunciado, para dar o acabamento esperado para o catálogo: o entendimento da história, restauro, iconografia e singularidade do evento expositivo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Frente à riqueza dos estudos de gênero, buscamos contribuir, com este trabalho, para a reflexão sobre os conceitos oferecidos por Bakhtin e seu Círculo para os gêneros do discurso, em especial correlacionando o texto “Os gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2016 [1979]) com *Marxismo e filosofia da linguagem* (VOLÓCHINOV, 2017 [1929]), propondo o diálogo com as considerações propostas em outras obras. Com isso, buscamos entender como tal referencial teórico se aplicaria ao objeto analisado, cujo estudo não havia sido abordado até então: os catálogos de exposição, especificamente os catálogos produzidos por e para instituições museológicas. Reconhecemos, no processo, as dificuldades que tal empreitada suscitou, exigindo a reflexão a partir de análises ciliares; entretanto, o reconhecimento das categorias relativamente estáveis deste tipo de enunciados permite o reconhecimento do catálogo como um gênero do discurso, objetivo final do trabalho.

Tendo reconhecido, no segundo capítulo, as dificuldades próprias da recepção de Bakhtin no Ocidente, e os problemas com a questão da autoria de algumas obras do Círculo podem suscitar, refletimos, no terceiro capítulo, especificamente sobre a questão dos gêneros do discurso, tendo como orientação o postulado já estabilizado de que os gêneros são “tipos relativamente estáveis de enunciados”, proposta por Bakhtin em seu texto de 1953. A partir daí, percebemos que a recorrência de determinados elementos no enunciado, conforme seus propósitos enunciativos, em função da esfera de atividade na qual circula, suas categorias temáticas, composicionais e estilísticas, indiciava o catálogo de exposição como um gênero. Verificando que seria necessário ir além do oferecido nesse texto, sobretudo no que concerne à conceituação do conteúdo temático, encontramos diálogos com as proposições de Volóchinov em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929 [2017]), obra que antecede a reflexão de Bakhtin estruturada no texto “Os gêneros do discurso” em mais de vinte anos, indício de que a proposta de Bakhtin seria de concentrar nesse texto reflexões que já balizavam as propostas do Círculo como um todo. Reconhecendo que as preocupações de Bakhtin sobre os gêneros do discurso foram exploradas com maior afinco no que concerne ao romance, a transposição para outros gêneros pede atenção à esfera de atividade na qual o gênero circula, a instância autoral que o produz, as atividades responsivas esperadas, o reconhecimento do gênero como primário ou secundário (ou como simples ou complexo), devidamente contextualizadas.

Trazendo tais reflexões para a análise que empreendemos, percebemos que o entendimento comum e dicionarizado do termo “catálogo” não é suficiente para o

entendimento da esfera de atuação deste tipo de enunciado específico, nem correspondem às categorias genéricas (conteúdo temático, forma composicional, estilo) dos catálogos de exposição às categorias de catalogação inventarial; neste caso, estamos diante de um instrumento de interlocução entre a obra e o observador, balizado pela posição exotópica da instituição que propõe a exposição (nas pessoas de seus enunciadores), dentro das esferas cultural e artística.

Conforme Bakhtin (2016 [1979], p. 37-38), o enunciado pode ser definido por três elementos: sua exauribilidade semântico-objetal, sendo específico para cada enunciado, é, no caso dos catálogos de exposição, orientado para a totalidade da exposição, ou seja, a apresentação e análise da coleção que a compõe; o projeto ou vontade de discurso do falante, entendido, no caso do catálogo de exposição, como a apresentação da totalidade da coleção, os motivos que nortearam as escolhas e a organização das peças, a importância de tal coleção para o entendimento de determinado fenômeno, inscrito no tempo e espaço específicos e as formas típicas de composição e do acabamento do gênero, que norteiam, em especial, a leitura da coleção disposta em exposição, os sentidos singulares de cada peça em diálogo com a totalidade de peças dispostas, assim como, no caso que ora analisamos, a perspectiva de diálogo entre a exposição temporária e a exposição de longa duração do MASP.

Inspirados pela reflexão de Umberto Eco sobre as listas práticas e poéticas, entendemos que, partindo do pressuposto que o catálogo configura uma lista prática, sua natureza é objetivamente finita; neste caso, restrita ao acervo disponível no evento expositivo – nem uma peça a mais, nem uma peça a menos. Sendo o evento expositivo temporalmente localizado, com começo e fim delimitados (ainda que configure uma exposição de longa duração), o catálogo de exposição, especialmente aquele relativo a uma exposição temporária, também possui um caráter finito: não há a possibilidade de efetuar uma segunda edição de um catálogo desta natureza. A edição está intrinsecamente vinculada a um evento determinado no tempo e no espaço, sendo, portanto, pertinente o desenvolvimento de um novo catálogo para uma nova exposição. Ainda que, se tratando de uma exposição de longa duração, as obras que ali figurem sejam as mesmas que componham o catálogo anterior, o evento é outro e dotado de outros sentidos, balizados pela organização dos elementos no espaço museológico, refratado na construção do enunciado que lhe corresponde.

Nesse sentido, o conteúdo temático de um catálogo de exposição é a coleção exposta, ou seja, ele é reflexo e registro das escolhas museográficas, da ordenação das peças e da construção de sentidos que em conjunto tais peças suscitam. Não se mostra possível, nesse sentido, serem analisadas peças que não componham a estrutura da exposição em questão, a

menos que, por uma posição voltada para a estilística do enunciado, outras peças sejam trazidas ao diálogo como contraponto para o entendimento dos meandros que se delineiam. *A priori*, só existe catálogo se existir algo a ser catalogado, cabendo à literatura os pontos de fuga possíveis nessa consideração; o entendimento do catálogo está atrelado ao (re) conhecimento da coleção.

Tal coleção será abordada nesse gênero, composicionalmente, nos elementos próprios do livro como suporte (capa, contracapa, orelhas, folha de rosto etc), tendo três elementos que lhe são particulares: a palavra institucional, a palavra do patrocinador e a apreciação iconográfica, sendo esta última a principal referência do gênero, dado que aponta diretamente para a coleção exposta. Reconhecemos, nesse sentido, alguns modelos de catálogos de exposição, a saber: o catálogo *Raisonné*, que, embora dificilmente componha uma exposição de arte, dada sua extensão, corresponde em sua construção ao proposto para os demais catálogos; o catálogo de exposição de longa duração, que referencia a identidade de determinada instituição museológica, dado que aponta para seu acervo principal; o catálogo que nominamos geográfico, que aponta para a produção de determinada região, que está representada na coleção de um museu; o catálogo de Escola, que visa apresentar as principais características de pensamento artístico produzidas por um grupo; o catálogo voltado para um recorte temporal específico, no qual se manifestam elementos comuns à coleção; o catálogo temático, no qual a proposta expositiva visa determinados elementos ou propostas comuns em obras de tempos, espaços e Escolas diferentes; o catálogo de técnica, que visa a apresentação de um determinado saber técnico, seja relativo ao uso de materiais, seja relativo à forma de produção, manifesto na coleção exposta; o catálogo de artista, que apresenta as obras de um artista determinado no recorte proposto para a coleção e, por fim, o que foi analisado com maior profundidade, o catálogo de exposição temporária, cuja abordagem é voltada para a singularidade de determinada coleção por tempo determinado, seja pela natureza itinerante da coleção, seja pela especificidade da abordagem.

A complexidade da construção do enunciado *Vermeer: Mulher de Azul Lendo uma Carta*, dentro do gênero proposto, ou seja, a identificação de seu tema, forma composicional e estilo, fica explicitada no texto de José Roberto Whitaker Penteado. Apesar de haver uma expectativa de que todos os textos convergissem para a obra *Mulher de Azul Lendo uma Carta* e seu autor, Johannes Vermeer, como propõe o título do catálogo de exposição temporária, a ausência de marcas textuais reelabora a postura frente ao recorte temático inferível do enunciado, permitindo observar que, mais que a obra em si, o enunciado disserta sobre o evento expositivo e os meandros que permitiram sua concretização.

Observando a forma composicional específica do catálogo que ora analisamos, verifica-se que sua característica bilíngue visa torná-lo acessível ao maior número de visitantes, tanto brasileiros quanto estrangeiros que não falam português; o número de imagens, reproduções do quadro exposto, visam a educação do olhar do visitante para seu posterior direcionamento para os mesmos pontos da obra *in loco*; as imagens de outras obras visam desenvolver o efeito dialógico que expande o conceito da exposição para além de ser a “exposição de um único quadro”, tornando o quadro uma metáfora da obra de Vermeer como um todo.

Nesse sentido, os aspectos multimodais e iconográficos podem ser considerados também como aspectos linguísticos, para os quais o catálogo configuraria uma “gramática”, na qual a significação da imagem seria apresentada com o objetivo de alcançar a atividade responsiva adequada: a compreensão responsiva ativa (ainda que de caráter retardado) de que a imagem representa no tempo, espaço e valores de seu autor, conforme seu contexto de produção, sua técnica, entre outros elementos que poderiam ser elencados pela posição exotópica de quem elabora sua leitura.

No caso dos catálogos de exposição, a imagem está a serviço do texto, porque a imagem *real*, aquela a que o texto se dirige, está para além do enunciado concreto. O catálogo, ao contrário de um livro ilustrado, não trata de uma imagem ou conjunto de imagens que foram compostas em confluência com a narrativa, mas serve de referência para o entendimento da imagem que lhe serviu de origem, num jogo de idas e voltas do olhar para o texto e de novo para a obra. Retomamos a preocupação de Gombrich, citada na introdução: o catálogo deve servir de apoio à coleção exposta, não apenas uma referência em si mesmo, como seria o livro ilustrado, ou, em outro âmbito, o livros de história da arte. O catálogo de exposição possui, pela natureza do próprio gênero que o gera, uma relação de interdependência com a exposição do qual é origem e registro.

Por fim, no que concerne ao estilo, sob a coerção do tema, sendo relativo estritamente ao que está exposto, e da forma composicional, entendida como a posição ocupada pelas categorias na totalidade do enunciado, a saber palavra institucional, palavra do patrocinador e apreciação iconográfica, forma reconhecidos dois aspectos: em primeiro lugar, as escolhas lexicais que norteiam a construção do enunciado possuem um aspecto valorativo positivo, que visa o acabamento em do incentivo na atividade responsivamente ativa em relação ao evento. Caso haja alguma posição negativa em relação à coleção, esta será abordada por uma perspectiva histórica, ou seja: Apesar de tais questões, a coleção é importante para o entendimento da história da arte (ou do patrimônio). No limite, um exemplo a ser evocado, à

guisa de ilustração, é o de Claude Monet (1840-1926): Sua obra *Impressão: Sol Nascente* (c 1872) foi mal vista quando de sua apresentação, tornando-se, com o tempo, o referencial para o entendimento do movimento artístico conhecido como Impressionismo. Em um catálogo contemporâneo, ou seja, por uma perspectiva exotópica, tal questão pode – e possivelmente será – abordada, desde que, ao fim da exposição, o aspecto valorativo tenda a positivar inclusive a experiência negativa inicial.

É notável tal perspectiva no catálogo de exposição temporária *Vermeer: Mulher de Azul Lendo uma Carta*. Se, por um lado, soa incipiente a exposição de um único quadro, sobretudo um quadro que não é, necessariamente, a obra mais importante deste pintor, tal perspectiva se torna valiosa quando o uso lexical aponta para a singularidade do evento em geral e da coleção em particular: o uso do lápis-lázuli na feitura do azul (Anexo A, p.123), a restauração recente, a exposição que antecede o retorno à sua instituição original de salvaguarda, o caráter inédito do pintor no país, a importância deste pintor holandês do século XVII para a história geral da arte.

Um segundo aspecto estilístico, ainda em correlação com a exotopia, depreendido do diálogo dos estudos bakhtinianos com os estudos da enunciação elaborado por Norma Discini (2012), sugere que as categorias de pessoa, lugar e tempo são, no catálogo, abordadas em função da seção composicional que integram: as palavras institucional e do patrocinador lançam mão do *não-eu*, ou seja, o enunciador fala em nome da instituição que representa, seja a instituição em que a exposição se realiza, seja em nome da instituição que permite, pelo apoio, a ocorrência do evento; em relação ao tempo, lida-se com o *agora*, a ocasião da exposição; e o lugar, *aqui*, onde a exposição ocorre. Por sua vez, a apreciação iconográfica lida com o *não-eu*, ou seja, aquele a quem se referencia, o artista; *não-agora*, o tempo em que a obra foi produzida e suas avaliação no correr de sua existência e legibilidade; e o *não-aqui*, o alhures no qual a obra foi produzida e circulou até então.

Concluimos, com o presente trabalho, que os catálogos de exposição configuram um gênero específico do discurso, diferenciado dos demais tipos de catálogos de caráter inventarial, conforme apontam as definições dicionarizadas, por suas características genéricas e atividade responsiva esperada, a saber, a apreciação da exposição conforme as prerrogativas fornecidas institucionalmente. Reconhecemos que tal trabalho não esgota o tema, dada a ausência de estudos até o momento, mas colabora em trazê-lo à luz, com o intuito de suscitar maiores e mais profundas reflexões a serem feitas em um futuro próximo.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALPERS, Svletana. *A arte de descrever: a arte holandesa do século XVII*. Trad Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999)
- AMORIM, Marília. “Cronotopo e exotopia”. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: Outros conceitos-chave*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2016, p. 95-114.
- BAKHTIN, Mikhail. “O autor e o herói”. In: _____. *Estética da criação verbal*. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 23-220.
- BAKHTIN, Mikhail. “Os gêneros do discurso”. In: _____. *Estética da criação verbal*. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 277-326.
- BAKHTIN, Mikhail. “Os gêneros do discurso”. In: _____. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. p. 261-306.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de estilística no ensino da língua*. Tradução Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: A estilística*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. “Os gêneros do discurso”. In: _____. *Os gêneros do discurso*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 11-69.
- BAKHTIN, Mikhail. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BANDEIRA, Julio. *A viagem ao Brasil de Marianne North (1872-1873)*. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.
- BARDI, P. M. (ed). *A pinacoteca do MASP: de Rafael a Picasso*. São Paulo: Banco Safra, 1982, 222 p.
- BARDI, P. M. *40 anos de MASP*. Prefácio de Gilberto Freyre. São Paulo: Crefisul, 1986, 174 p.
- BAZERMAN, Charles. “Prefácio”. In: BAWARSHI, Anis S. *Gênero: história, teoria, pesquisa, ensino*. Tradução Benedito Gomes Bezerra. São Paulo: Parábola, 2013. p. 13-14.
- BEZERRA, Paulo. “Prefácio”. In: BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: A estilística*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 7-13.
- BEZERRA, Paulo. “Breve glossário de alguns conceitos chave”. In: BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: A estilística*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 243-249.
- BEZERRA, Paulo. “Nota à edição brasileira”. In: BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 7-8.

BEZERRA, Paulo. “Posfácio: No limiar de várias ciências”. In: BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016. p.151-170.

BEZERRA, Paulo. “Sobre o autor”. In: BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 171-172.

BOYLAN, Patrick J. (coord.) *Como gerir um museu: Manual prático*. Paris: ICOM, 2004. Disponível em <<https://goo.gl/cNxxdU>>. Acesso em 26 jun 2017.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005a.

BRAIT, Beth. “Estilo”. In:_____ (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005a. p. 79-102.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: Dialogismo e construção do sentido*. 2 ed rev. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005b.

BRAIT, Beth; MELO, Rosineide de. “Enunciado / enunciado concreto / enunciação”. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005a. p. 61-78.

BRAIT, Beth; PISTORI, Maria Helena Cruz. A produtividade do conceito de gênero em Bakhtin e o Círculo. *Alfa*, São Paulo, 56 (2): 371-401, 2012. Disponível em <<https://goo.gl/NOe9L2>>. Acesso em 11 mar 2017.

BRASIL. Lei n. 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Disponível em <https://goo.gl/z47LLk>. Acesso em 26 jun 2017.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: Terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa*. Brasília: MEC/SEF, 1998.

BRASIL. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. *Parâmetros curriculares nacionais: ensino médio*. Brasília: MEC; SEMTEC, 2002.

BROOK, Timothy. *O chapéu de Vermeer: o século XVII e a aurora do mundo global*. Tradução Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record, 2012.

BRÜNINGHAUS-KNUBEL, Cornelia. “A educação do museu no contexto das funções museológicas”. In: ICOM BOYLAN, Patrick J. (coord.) *Como gerir um museu: Manual prático*. Paris: ICOM, 2004. p. 129-144. Disponível em <<https://goo.gl/cNxxdU>>. Acesso em 26 jun 2017.

CATÁLOGO do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo: Prêmio Editorial, 2008.

CHILVERS, Ian. *Arte: artistas, obras, detalhes, temas: 1600-1700*. São Paulo: Publifolha, 2012.

COSTA, Evanise Pascoa (org.). *Princípios básicos da museologia*. Curitiba: Coordenação do Sistema Estadual de Museus/ Secretaria de Estado da Cultura, 2006. Disponível em <<https://goo.gl/ar5JFc>>. Acesso em 21 nov 2017.

COSTA, Sérgio Roberto. *Dicionário de gêneros textuais*. 2 ed. rev. amp. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

DESVALLÉES, André e MAIRESSE, François (edit.). *Conceitos-chave de Museologia*. Tradução e comentários de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013. 100 p. Disponível em <https://goo.gl/XG0J0u>. Acesso em 12 mar 2017.

DISCINI, Norma. “Para o estilo de um gênero”. In *Bakhtiniana*, São Paulo, 7(2): 75-94, jul/dez 2012.

ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ECO, Umberto. “Minhas listas” in: _____. *Confissões de um jovem romancista*. Tradução Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 109-181.

EMEDIATO, Wander. *A fórmula do texto: Redação e argumentação, e leitura*. São Paulo: Geração Editorial, 2008.

FAÏTA, Daniel. “A noção de ‘gênero discursivo’ em Bakhtin: uma mudança de paradigma”. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: Dialogismo e construção do sentido*. 2 ed rev. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005. p. 149-168.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIORIN, José L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2016.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução Jorge Coli. 7 ed. São Paulo: Paz & Terra, 2016.

FREITAS, Maria Teresa de Assunção. “Nos textos de Bakhtin e Vigotski: um encontro possível”. in BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005b. p. 295-314.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. “Fundação Iberê e Cosac Naify lançam catálogo raisonné de Iberê Camargo”. Disponível em <https://goo.gl/VVIQEX>. Acesso em 23 mar 2017.

GOMBRICH, E. H. “Introdução: Sobre arte e artistas” in: _____. *A história da arte*. 16 ed. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2015. p. 15-37.

GRILLO, Sheila. “*Marxismo e filosofia da linguagem: uma resposta à ciência da linguagem do século XIX e início do XX*”. In: VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 7-79.

GRILLO, Sheila; AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. “Glossário”. In: VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 353-368.

HERREMAN, Yani. “Exposição, exposições e mostras”. In: BOYLAN, Patrick J. (coord.) *Como gerir um museu: Manual prático*. Paris: ICOM, 2004. p. 99-112 Disponível em <<https://goo.gl/cNxxdU>>. Acesso em 26 jun 2017.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

INTERNATIONAL FOUNDATION FOR ART RESEARCH. “User's guide”. Disponível em <https://goo.gl/eieoMK>. Acesso em 23 mar 2017.

JAKOBSON, Roman. “Prefácio”. In: BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12 ed. São Paulo: Hucitec, 2006. p. 10-11. Disponível em <<https://goo.gl/kAWbW1>>. Acesso em 20 nov 2017.

LARA, Gláucia Muniz Proença. “Mídia, gêneros do discurso e transgressão”. In: *Caligrana: Revista de Estudos Românicos*. v. 10, p. 143-162. Disponível em <<https://goo.gl/KqQGmZ>>. Acesso em 10 dez 2017.

LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LOUVRE. *O guia do Louvre*. Paris: Musée du Louvre Editions, 2015.

MACHADO, Irene. “Gêneros discursivos”. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005a. p. 151-166.

MAGALHÃES JUNIOR, Caibar Pereira. *O conceito de exotopia em Bakhtin: uma análise de O filho eterno, de Cristovão Tezza*. Dissertação (mestrado em Estudos Literários), Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2010. Disponível em <https://goo.gl/qRxhhc>. Acesso em 15 abr 2018.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. “Gêneros textuais: definição e funcionalidade”. In: DIONÍSIO, Angela P; MACHADO, Anna R; BEZERRA, Maria A. *Gêneros textuais & ensino*. 4 ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005, p. 19-36.

MARCUSCHI, Luiz A. Gêneros textuais no ensino da língua. In: MARCUSCHI, Luiz. A. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008. p. 154-171.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. *Catálogo: das pinturas, esculturas e tapeçarias*. Publicado sob os auspícios da Caixa Econômica Federal. São Paulo: Habitat, 1963, 312 p.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. *Museu de Arte de São Paulo*. 2 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1978, 172 p.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. *MASP 60 anos: a história em três tempos*. São Paulo: Prêmio, 2008, 144 p.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. *Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta*. São Paulo: Comunique Editorial, 2012.

MUSEU MINEIRO. “Acervo”. Disponível em <https://goo.gl/r5yO3y>. Acesso em 01 abr 2017.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos; SANTOS, Antonio Fernando Batista dos. *O Aleijadinho e sua oficina: catálogo das esculturas devocionais*. Rio de Janeiro: Capivara, 2002.

PADILHA, Simone de Jesus. “A arquitetônica dos dizeres: em todas as direções”. *Revista diálogos: linguagens em movimento*. Ano III, N. I, jan.-jun., 2015. p. 38-50.

PAGANINI, Gretel; AUGUSTO, Antônio J. “Reflexões sobre o termo escola no contexto das artes”. In: *Anais do 14º Colóquio de Pesquisa do PPGM/UFRJ*. Vol. 1: Educação Musical e Musicologia. 2015. p. 143-149. Disponível em <https://goo.gl/9t6Uoz>. Acesso em 26 jun 2017.

PALHARES, Taisa Helena P. (org.). *Arte brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo: do século XIX aos anos 1940*. São Paulo: Cosac Naify/ Imprensa Oficial/ Pinacoteca, 2009.

PLANTIN, Christian. *A argumentação: História, teorias, perspectivas*. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

PORTINARI, João Cândido. "O Projeto Portinari". In: *Estudos Avançados*. Vol 14, n.38, São Paulo Jan/Abr 2000. p. 369-400. Disponível em <https://goo.gl/gIao2i>. Acesso em 23 mar 2017.

POWERS, Alan. *Era uma vez uma capa: História ilustrada da literatura infantil*. Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

RIBEIRO, Eduardo de Carvalho. *Os gêneros do discurso na obra operística de Elomar Figueira Mello: uma abordagem bakhtiniana*. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música. Belo Horizonte, 2011.

RICHARD, André. *A crítica de arte*. Tradução Maria Salete Bento Cicaroni. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

SCHNEIDER, Norbert. *Vermeer: Emoções veladas*. Tradução Carlos Sousa de Almeida. Alemanha: Taschen, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A batalha do Avaí*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

SÉRIOT, Patrick. *Vološinov e a filosofia da linguagem*. Tradução Marcos Bagno. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

SILVA, Blecaute Oliveira. O enunciado (dialógico) na decisão jurídica. *Brasília a.* 47, n. 185, jan./mar. 2010. Disponível em <https://goo.gl/vJdBvF>. Acesso em 11 mar 2017.

SOARES, Magda. “Prefácio” in COSTA, Sérgio Roberto. *Dicionário de gêneros textuais*. 2 ed. rev. ampl. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 6-9.

SOBRAL, Adail. “Ético e estético na vida, na arte e na pesquisa em ciência humanas”. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005a. p. 103-121.

SPINDEL, Arnaldo; SATURNI, Maria Eugênia; RIBENBOIM, Ricardo. “Projeto catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral”. Disponível em <https://goo.gl/mNLngC>. Acesso em 23 mar 2017.

TEIXEIRA COELHO. *Dicionário crítico de política cultural: Cultura e imaginário*. São Paulo: Iluminuras, 1997. Disponível em <https://goo.gl/TW8mKJ>. Acesso em 26 jun 2017.

TEIXEIRA COELHO. “As quatro estações de uma coleção”. In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. *Virtude e aparência*. São Paulo: Comunique, 2008.

TREVISAN, Armindo. *Como apreciar a arte: do saber ao sabor, uma síntese possível*. 3 ed rev. Porto Alegre: Age, 2002.

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

WALL, Anthony. A bisbilhotice na pintura. *Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso* [online]. 2016, vol.11, n.1, pp.228-263. Disponível em <https://goo.gl/IHfIfD>. Acesso em 08 fev 2017.

WILDENSTEIN INSTITUTE. *Catalogue Raisonné, critical catalogue*. Disponível em: <https://goo.gl/6bMP2T>. Acesso em 23 mar 2017.

SITES CONSULTADOS

BANCO CENTRAL DO BRASIL. "Resumo das 12 etapas de restauro dos painéis Cenas Brasileiras". Disponível em <<https://goo.gl/H55q4C>>. Acesso em 22 jul 2017.

BLOG da Editora Contexto. “Quem foi Mikhail Bakhtin?”. Disponível em <<https://goo.gl/o5qy9b>>. Acesso em 8 fev 2017.

CATÁLOGO RAISONNÉ TARSILA DO AMARAL. Disponível em <<http://www.base7.com.br/tarsila/>>. Acesso em 26 jun 2017.

CULTURA E MERCADO. “Masp reelege João Vicente Azevedo como diretor presidente”. Disponível em <<https://goo.gl/oe931X>>. Acesso em 26 jun 2017.

EDITORA CAPIVARA. “Livros”. Disponível em <<https://goo.gl/xrgc2T>>. Acesso em 26 jun 2017.

ESPM. Disponível em <<http://www2.espm.br/>>. Acesso em 25 ago 2017.

ESSENTIAL VERMEER. “Vermeer’s most popular paintings”. Disponível em <<https://goo.gl/kgvEph>>. Acesso em 26 jun 2017.

FOLHA DE SÃO PAULO. “‘Eu fui Vermeer’ testa limites da crítica”. Disponível em <<https://goo.gl/yg94Jq>>. Acesso em 26 jun 2017.

FOLHA DE SÃO PAULO. “Presidente do Masp é ‘desconhecido’ no meio da arte”. Disponível em <<https://goo.gl/vk1AeN>>. Acesso em 27 jun 2017.

FOLHA DE SÃO PAULO. “O museu e sua crise”. Disponível em <<https://goo.gl/KhY2FT>>. Acesso em 26 jun 2017.

FOLHA DE SÃO PAULO. “Secretário-geral é eleito novo presidente do Masp”. Disponível em <<https://goo.gl/ZkSFY8>>. Acesso em 26 jun 2017.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. “Fundação Iberê Camargo e Cosac Naify lançam catálogo *Raisonné* de Iberê Camargo”. Disponível em <<https://goo.gl/VV1QEX>>. Acesso em 23 mar 2017.

INSTITUTO ALFREDO VOLPI DE ARTE MODERNA. “Catalogue Raisonné”. Disponível em <<https://goo.gl/dNsZR9>>. Acesso em 26 jun 2017.

INTERNATIONAL FOUNDATION FOR ART RESEARCH. “User’s guide”. Disponível em <<https://goo.gl/eieoMK>>. Acesso em 23 mar 2017.

IPHAN. “Carta do Restauro”. In: *Cartas Patrimoniais*. Disponível em <<https://goo.gl/CY2Y1g>>. Acesso em 16 jul 2017.

IPHAN. “MASP na perspectiva do patrimônio”. Disponível em <<https://goo.gl/Qmm2dM>>. Acesso em 26 jun 2017.

JANELAPÉDIA. “José Roberto Whitaker Penteadó Filho”. Disponível em <<https://goo.gl/V0sMcV>>. Acesso em 04 ago 2017.

LACERDA, Claudia Fontoura; GONÇALVES, Margarete Regina Freitas. “O ateliê de conservação e restauro da UFPel e suas ações preservacionistas”. In: *Anais do 24º Encontro da ANPAP*. Santa Maria, RS: ANPAP, 2015. p. 1811-1826. Disponível em <<https://goo.gl/BQUGue>>. Acesso em 22 jul 2017.

MANEIRISMO . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/dRBpGz>>. Acesso em: 26 jul 2017. Verbetes da Enciclopédia.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. “Acervo: A coleção do MASP”. Disponível em <<https://goo.gl/RbzyXT>>. Acesso em 26 jun 2017.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. “Acervo em transformação: A coleção do MASP de volta aos cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi”. Disponível em <<https://goo.gl/PkWCP9>>. Acesso em 26 jun 2017.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. “Hieronymus Bosch. As tentações de Santo Antão”. Disponível em <<https://goo.gl/di9Tni>>. Acesso em 26 jun 2017.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. “Hieronymus Bosch (seguidor de). Cristo perante Pilatos”. Disponível em <<https://goo.gl/omvuni>>. Acesso em 26 jun 2017.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. “Missão”. Disponível em <<https://goo.gl/X3QmQ1>>. Acesso em 26 jun 2017.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. “O MASP pelo mundo – intercâmbio”. Disponível em <<https://goo.gl/UY7fQ3>>. Acesso em 26 jun 2017.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. “Rembrandt van Rijn (e ateliê). Retrato de Jovem com Corrente de Ouro (Autorretrato com Corrente de Ouro)”. Disponível em <<https://goo.gl/Hyhwn3>>. Acesso em 26 jun 2017.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. “Vincent Van Gogh. A Arlesiana”. Disponível em <<https://goo.gl/nDXShP>>. Acesso em 26 jun 2017.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. “Vincent Van Gogh. Banco de Pedra no Asilo de Saint-Remy (O Banco de Pedra)”. Disponível em <<https://goo.gl/NQwh91>>. Acesso em 26 jun 2017.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. “Vincent Van Gogh. Natureza-Morta com Prato, Vaso e Flores”. Disponível em <<https://goo.gl/QL4WHW>>. Acesso em 26 jun 2017.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. “Vincent Van Gogh. O Escolar (O Filho do Carteiro - Gamin au Képi)”. Disponível em <<https://goo.gl/yAJscR>>. Acesso em 26 jun 2017.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. “Vincent Van Gogh. Passeio ao Crepúsculo”. Disponível em <<https://goo.gl/oQXK66>>. Acesso em 26 jun 2017.

MUSEU MINEIRO. “Acervo”. Disponível em <<HTTP://goo.gl/r5yO3y>>. Acesso em 01 abr 2017.

PORTAL VERMELHO. “Presidente do Masp é desconhecido no meio e réu na Justiça”. Disponível em <<https://goo.gl/y1628s>>. Acesso em 27 jun 2017.

PROJETO PORTINARI. Disponível em <<http://www.portinari.org.br/#>>. Acesso em 26 jun 2017.

RAMOS, Caroline Martins Rennó. “Cartas patrimoniais”. *Portal de Educação*. Publicado em 16 abr 2015. Disponível em <<https://goo.gl/Pp4i4M>>. Acesso em 16 jul 2017.

REENTELAÇÃO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/PLE49L>>. Acesso em 15 ago 2017.

RIJKSMUSEUM. “Conservation departament”. Disponível em <<https://goo.gl/GV4s3d>>. Acesso em 26 jun 2017.

TROMPE l'oeil. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/JsF5ED>>. Acesso em: 26 de jul 2017. Verbetes da Enciclopédia.

UNINCOR. “Linhas de pesquisa”. Disponível em <<https://www.goo.gl/rLTPR4>>. Acesso em 21 nov 2017.

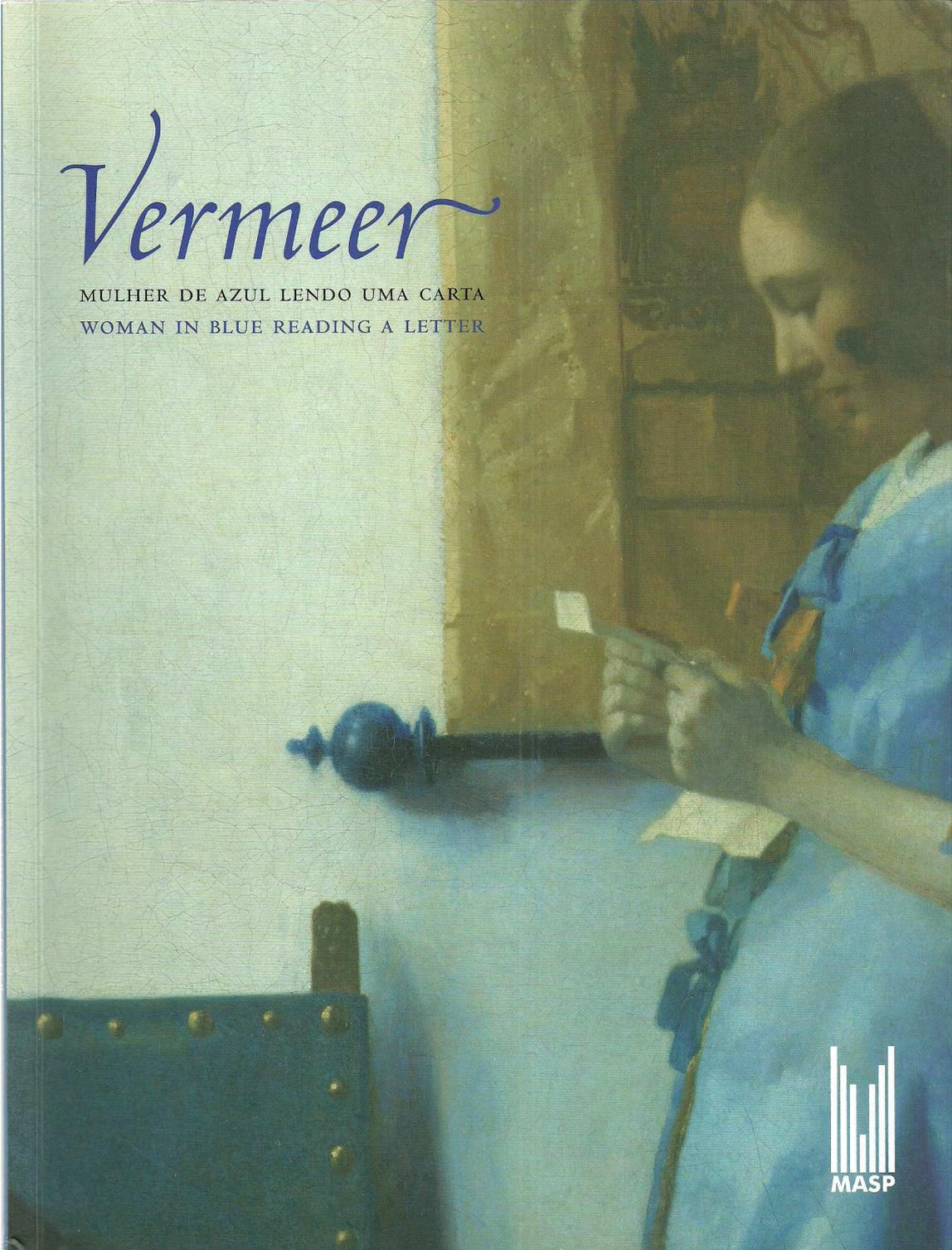
WILDENSTEIN INSTITUTE. “Catalogue Raisonné, critical catalogue”. Disponível em <<http://goo.gl/6bMP2T>>. Acesso em 23 mar 2017.

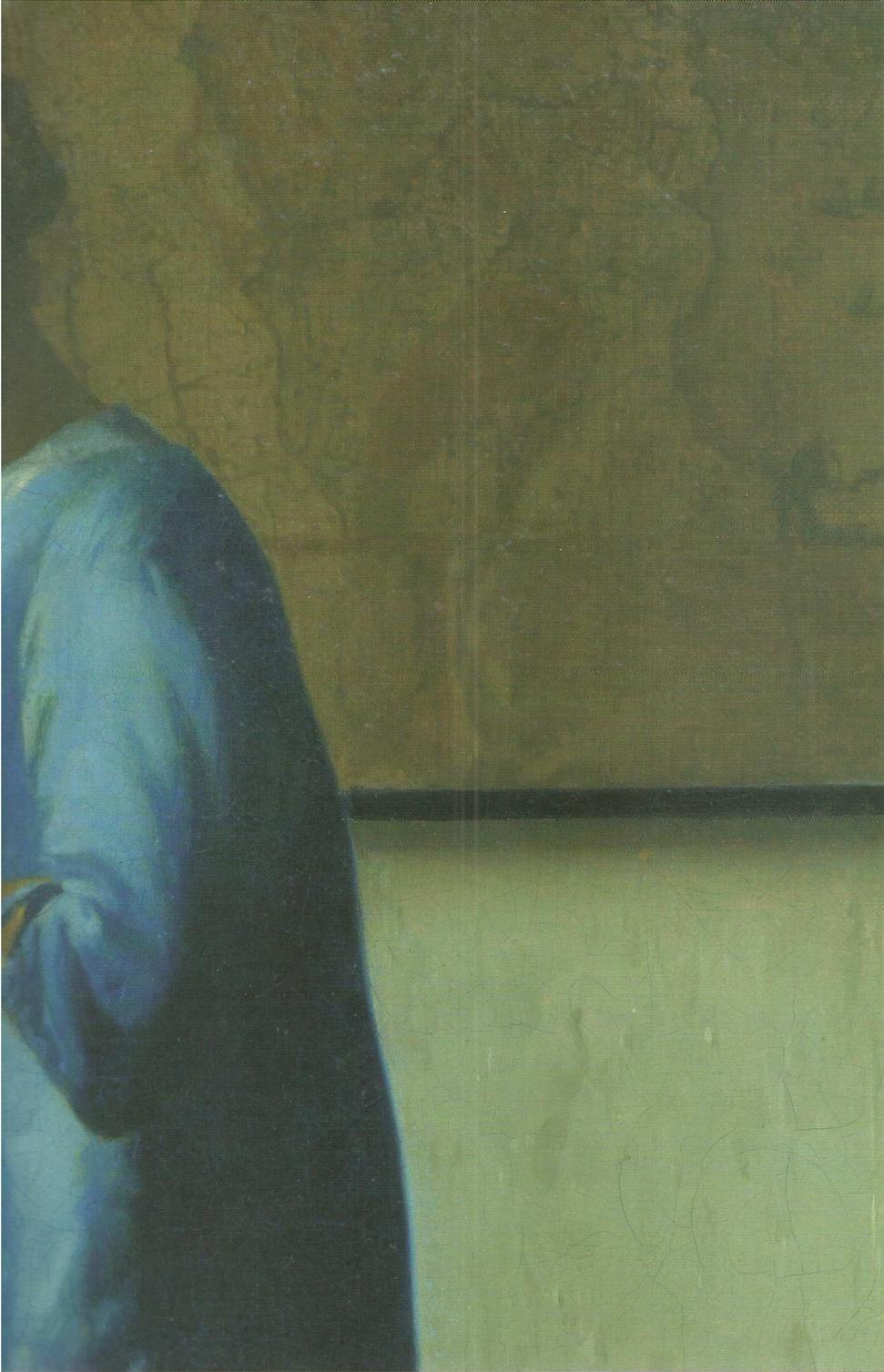
ANEXO A

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. *Vermeer: Mulher de Azul Lendo uma carta*. São Paulo: Comunique, 2012.

Vermeer

MULHER DE AZUL LENDO UMA CARTA
WOMAN IN BLUE READING A LETTER





Vermeer

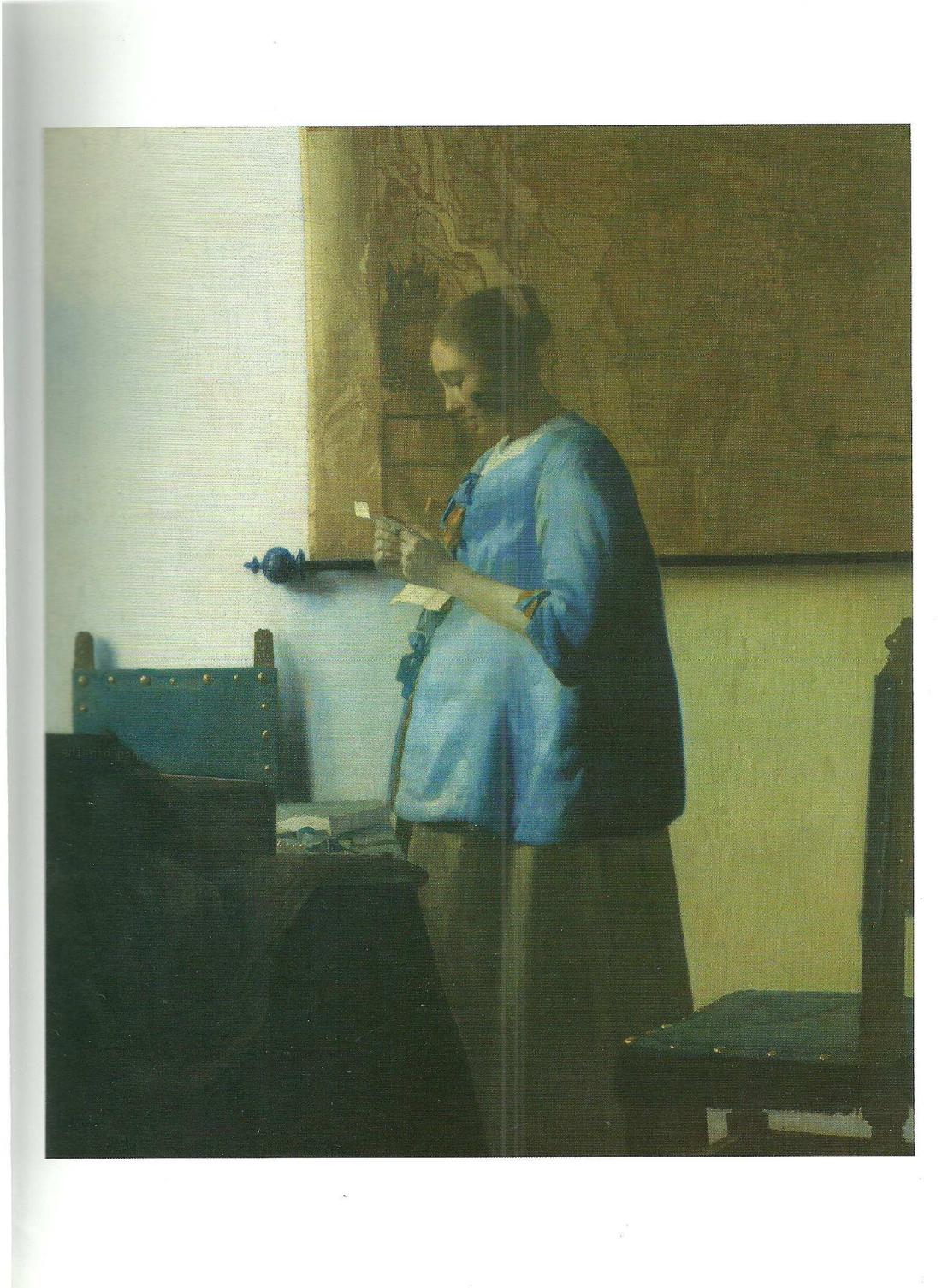
MULHER DE AZUL LENDO UMA CARTA
WOMAN IN BLUE READING A LETTER



RIJKS MUSEUM

[Johannes Vermeer (1631-1675), *Woman in Blue Reading a Letter*, c.1663-1665, oil on canvas, 46.5 x 39 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.]

Johannes Vermeer (1631-1675), *Mulher de Azul Lendo uma Carta*, c.1663-1665, óleo sobre tela, 46,5 x 39 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Um Vermeer no Brasil

A Vermeer in Brazil

To receive *Woman in Blue Reading a Letter*, a masterpiece by Johannes Vermeer, is a privilege which MASP has the greatest pleasure to share with the public. Never before exhibited in Brazil, the master is acknowledged nowadays worldwide as one of the greatest names in the history of art, a true icon among the Dutch, an artist as important as Bosch, Rembrandt and Van Gogh.

Painter of few extant works, Vermeer lived in the 17th century, the Netherlands' golden age, but he couldn't enjoy fame during his lifetime. His recognition came late: by the second half of the 1800s, artists began to rediscover his *oeuvre* and it presently assembles admirers from different parts around the world.

That is the very case with *Woman in Blue Reading a Letter*, painted between 1663 and 1665. Recently gone through restoration and not yet exhibited in Holland, this piece is now taking a trip to some few international museums before returning home at the Rijksmuseum in Amsterdam, which is due to reopen in April 2013 after extensive renovation.

Supported by the maintainers of this renowned museum and invaluable aided by ESPM, the Escola Superior de Marketing e Propaganda (Superior School of Marketing and Publicity), MASP now offers to everyone a sight of this singular piece of work.

We are thankful to everyone.

JOÃO VICENTE AZEVEDO

President of MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Receber *Mulher de Azul Lendo uma Carta*, obra-prima de Johannes Vermeer, é privilégio que o MASP tem o enorme prazer em compartilhar com seu público. Inédito no Brasil, o mestre é reverenciado hoje em todo o mundo como um dos grandes nomes da história da arte e um ícone entre os holandeses ao lado de Bosch, Rembrandt e Van Gogh.

Autor de poucas obras que sobreviveram, Vermeer viveu no século XVII, anos de ouro da Holanda, mas não desfrutou de reconhecimento. Tardiamente, na segunda metade dos anos oitocentos, sua obra começou a ser resgatada e hoje mobiliza seguidores em diferentes partes do mundo.

É o que acontece que esta *Mulher de Azul Lendo uma Carta*, que Vermeer pintou entre 1663 e 1665. Recentemente restaurada e ainda não exibida na Holanda, a obra visita agora alguns poucos museus internacionais para depois retornar a seu lar, o Rijksmuseum de Amsterdã, que reabre em abril de 2013 após ampla reforma.

Com o suporte dos mantenedores deste prestigiado museu e o apoio imprescindível da ESPM, a Escola Superior de Propaganda e Marketing, o MASP pode oferecer a todos a visão desta obra singular.

Obrigado a todos.

JOÃO VICENTE AZEVEDO

Presidente do MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Arte e ensino da ESPM

Art and teaching at ESPM

A ESPM foi criada em 1951 por inspiração do diretor do Museu de Arte de São Paulo Pietro Maria Bardi, recebendo imediato apoio do empresário Assis Chateaubriand, criador do museu e presidente dos Diários Associados, e a anuência do publicitário Rodolfo Lima Martensen, seu primeiro diretor e organizador como Escola de Propaganda do MASP.

Bardi vislumbrava estreita relação entre arte e propaganda. Simultaneamente, o mercado publicitário estava em desenvolvimento e necessitado de profissionais competentes. Duas constatações importantes que justificaram o nascimento da ESPM. Houve a adesão entusiasmada dos melhores publicitários da época, que se prontificaram a ministrar aulas sobre as suas especialidades, seguindo o conceito “ensina quem faz”. Essa abordagem é mantida até hoje, complementada por técnicas de ensino atualizadas em todas as suas áreas de atuação: publicidade, marketing, administração, design, relações internacionais e jornalismo, tanto em nível de graduação, como pós-graduação, mestrado e doutorado.

A visão estava correta. Os esforços de todos em harmonia - e a arte sempre presente, somada à comprovada competência dos professores e dirigentes - conduziram a ESPM à excelência educacional reconhecida pelo mercado brasileiro.

JOSÉ ROBERTO WHITAKER PENTEADO

Diretor-presidente da ESPM – Escola Superior de Propaganda e Marketing

ESPM (Escola Superior de Publicidade e Marketing; Superior School of Publicity and Marketing) was founded in 1951, fostered by Pietro Maria Bardi, then director at the MASP (Museu de Arte de São Paulo), and immediately supported by businessman Assis Chateaubriand (creator of the museum, and at the time president of Diários Associados), as well as by advertiser Rodolfo Lima Martensen, who was to become its first director and organiser, known then as Escola de Propaganda do MASP (MASP Publicity School).

Bardi envisioned tight bounds between art and advertisement. In those days, the publicity market was in full development and needed qualified professionals. There are two important statements which justified the birth of ESPM. The best advertisers at the time endorsed it enthusiastically, and stood ready to lecture on their areas of specialisation, following the motto, “he who makes must teach”. We support this approach even today, complemented by cutting edge teaching skills in each and every area of study championed by the university: publicity, marketing, business, design, international relations and journalism, offering not only graduation courses, but also specialisation courses, master's degrees and PhDs.

Bardi's vision was right. Our mutual efforts in harmony, and art always present, adding up to the attested competence of our lecturers and principals – these precepts continue to lead ESPM to the distinguished level of excellency at teaching, held in high esteem by the Brazilian labor market.

JOSÉ ROBERTO WHITAKER PENTEADO

President-director of ESPM – Escola Superior de Propaganda e Marketing

Vermeer: *Mulher de Azul Lendo uma Carta*
Vermeer: *Woman in Blue Reading a Letter*



O que conta a pintura

What the painting tells

Teixeira Coelho

O ARTISTA

Jan ou Johannes Vermeer nasceu e morreu em Delft, Holanda (1631-1675) e foi considerado, apenas quase um século após sua morte, como um dos grandes do período em que a Holanda estendeu sua presença no mundo graças à navegação. O Vermeer que ficou conhecido é o das representações da vida cotidiana num ambiente interior holandês composto, equilibrado e atraente aos olhos. De início um pintor com ascendência caravaggesca, pelo uso da luz e sombra e pelo conteúdo alegórico de suas obras, Vermeer aproximou-se aos poucos dos temas e estilo de uma pintura *de gênero*, aquela que representa fatos banais, por mais importantes que sejam para as personagens consideradas, e que assim se afasta dos conteúdos religiosos, aristocráticos ou históricos entendidos em sentido mais amplo. Pintura de anedota, no sentido estrito da palavra. Algo de alegórico permaneceu em sua produção ulterior embora esse aspecto se deva mais ao poder que tem sua narrativa pictórica de sugerir algo além daquilo que está obviamente representado.

Como era necessário, Vermeer foi membro da Guilda de Delft que reunia os artistas locais, entre os quais o autor desta *Mulher de Azul Lendo uma Carta* destacou-se ainda em vida por sua evidente qualidade técnica. Cobrava caro por suas obras, porém produziu pouco: há apenas cerca de 34 obras reconhecidas como suas e indicações de outras 6 a ele atribuídas. O Rijksmuseum possui quatro delas.

De seu estilo – se realista ou outro – se falará mais abaixo. Talvez seja suficiente aqui mencionar apenas que, num primeiro momento, pensou-se adequado incluir esta mostra de Ver-

THE ARTIST

Johannes Vermeer was born and died in Delft, Holland (1631-1675) and was considered, just almost a century after his death, as one of the greats from the time when Holland spread its presence in the world due to the oceanic navigations. The Vermeer that became known is the one of the representations of an everyday life in interiors composed, balanced and attractive to the eyes.

At first a painter in the caravaggesque school for his usage of lights and shadows and for the allegorical content of his works, Vermeer bit by bit went closer to the themes and style of *genre* painting, the one that portrays ordinary facts – however important they might be for the characters – and that, therefore, distances itself from religious, aristocratic or historical contents. An anecdotic painting, literally. Something allegorical remained in his ulterior production even if this feature is due more to the power his pictoric narrative has of suggesting something beyond what is obviously painted.

As required, Vermeer was a member of the Delft Guild that gathered the local artists, among which the author of this *Woman in Blue Reading a Letter* stood out still in his lifetime for his obvious technical qualities. He charged a high price for his works, but he produced little: there are only some 34 works recognized as his own and another 6 attributed to him. The Rijksmuseum houses four of them.

His style – whether realistic or other – will be addressed further on. Here, it might be enough to mention that, at a first moment, it was deemed

fitting to include this exhibition of Vermeer at MASP into the *Romantism* long term exhibition still showing. Although *Romantism* as such, specifically considered, would appear only later in the history of art and literature, it is evident that its elements, such as the ones from other schools, may have their timeline extended earlier and later than the specific moment consecrated by the rise of a clear label. In fact, in Vermeer there are implicit citations and allusions to individual passions and emotions, a clear tendency to idealize and cherish elements of everyday life, even if staged – or precisely because staged.

THE SCENE

The Letter: Genre painting, therefore, this oil on canvas by Vermeer shows a recurring theme in the art of the time: someone reading a letter. Vermeer did not innovate in this: as an example, a year before he was born, Dirck Hals (1591-1656), the brother of Frans Hals who is the author of several paintings now in MASP's collection, had already presented the letter reading theme in a painting of his. Vermeer himself used it more than once. The map behind the woman – probably Vermeer's wife, Catharina Bolnes, a model for other canvases by the artist as well – stresses what the letter symbolizes: someone who is far away writes to a woman, possibly his wife or his lover in the pictorial narrative. One does not know how far from the reader is the sender of the letter (romantically, one supposes that the sender is a *he* and not a *she*, an interpretation corroborated by other paintings by Vermeer where a man is courting a woman), but it is not unlikely that it is a great distance. When this canvas was painted, 1663-1665, Holland too is navigating through the great seas in search of valuable goods that lay at the other end of the world – and while the women stayed at home, the men would navigate looking for wealth or, simply, for a money sometimes not found in Holland. Detail: at the time, Holland had one of the highest indexes of literacy in Europe. But the fact that one could read did not mean that one could write...

The Map: The map is an allusion to travels, displacements, distances, more or less lasting separations: at the time, it was not unusual to be away for a year when crossing the ocean. Maps were world representations more complicated than the present ones. For instance, the North was not al-

meer no MASP no interior da exposição *Romantismo* ainda em cartaz em sua qualidade de mostra de longa duração. Embora o *Romantismo* como tal, especificamente considerado, surgisse apenas mais tarde na história da arte e da literatura, é evidente que seus elementos, como os de outras escolas, podem ter sua linha do tempo traçada bem antes e para bem depois daquele momento consagrado pela emergência de um rótulo claro. De fato, em Vermeer estão implícitas as citações e alusões às paixões e emoções individuais, uma tendência manifesta à idealização e o apego aos elementos da vida corrente, mesmo se encenados – ou exatamente porque encenados.

A CENA

A carta: Pintura de gênero, portanto, este óleo sobre tela de Vermeer mostra uma situação recorrente na arte da época: alguém lendo uma carta. Vermeer não inovou na figura: um ano antes de seu nascimento, por exemplo, Dirck Hals (1591-1656), irmão de Frans Hals, de quem o MASP tem várias telas, já apresentara o tema da leitura de uma carta em pintura sua. O próprio Vermeer o usou mais de uma vez. O mapa atrás da mulher – provavelmente a esposa de Vermeer, Catharina Bolnes, modelo para outras telas do artista – reforça o símbolo da carta: alguém que está distante escreve para uma mulher, possivelmente sua esposa ou sua amada na narrativa pictórica. A distância a que estaria da leitora o remetente da carta (romanticamente, supõe-se que seja o e não a remetente, interpretação reforçada por outras telas de Vermeer em que um homem faz a corte a uma mulher) não é sabida, mas não é improvável que fosse uma grande distância. À época em que essa tela foi pintada, 1663-1665, também a Holanda está navegando pelos grandes mares em busca dos bens comercializáveis que se encontravam no outro extremo do mundo – e enquanto as mulheres ficavam em casa, os homens navegavam em busca de uma riqueza ou, simplesmente, de um dinheiro por vezes não encontrado na Holanda. Um detalhe: à época, o país tinha uma das mais altas taxas de alfabetização da Europa. Mas o fato de alguém saber ler não significava que soubesse escrever...

O mapa: O mapa é uma alusão a viagens, deslocamentos, distâncias, afastamentos menos ou mais demorados: um ano de ausência não era um tempo incomum à época, se a viagem fosse transoceânica. Mapas eram representações do mundo mais

complicadas que as de hoje. Por exemplo, nem sempre o Norte era colocado na parte superior do mapa: poderia aparecer em qualquer lado, conforme a orientação do cartógrafo. Este mesmo mapa aparece em pelo menos outra tela de Vermeer, *Oficial e moça sorridente*. Impresso por William Blaeu, representa as províncias da Holanda e da Fríslandia Ocidental, envolvidas pelo Zuidersee, pelo estuário do Reno e pelo Mar do Norte. Navios visíveis no mapa pertenceriam à Companhia das Índias Orientais, a grande inovação exploratória e comercial da época. Nesta tela, o mapa aparece mais deslocado para a direita do observador do que em outras onde é visto mais próximo à janela à esquerda do observador; o resultado é, aqui, uma sensação de espaço mais livre senão mais amplo. Como o mesmo mapa é visível em mais de uma pintura, comentadores concluíram que o mapa não diz nada de especial para a narrativa. Comentários de arte por vezes se sustentam sobre uma lógica estranha: se o mapa é o mesmo, não é impossível que o artista esteja apontando enfaticamente para um significado claro e repetido: a modelo é a mesma, o espaço (de uma sala ou quarto) é sempre o mesmo, o mapa é o mesmo, portanto a história é uma só história, em capítulos diferentes...

A **mulher**: A leitora parece estar grávida à época da representação. A história regista que muitas mulheres eram retratadas em pintura no primeiro ano ou nos primeiros anos de casamento, quando estavam constantemente grávidas. Não se sabe se esta mulher de azul estava sequer casada. Historiadores argumentam que era incomum retratar mulheres grávidas e que as grávidas, se e quando grávidas, tinham sempre as formas do corpo ocultas pelas roupas. Esse argumento é curiosamente brandido para negar a Vermeer uma possível originalidade ou audácia no género, i.e., que ele teria pintado, pelo menos uma vez, uma mulher grávida. Como a história da arte sempre opera olhando pelo espelho retrovisor, compreende-se que os historiadores se recusem a avançar hipóteses especulativas – que, no entanto, devem ser consideradas. As roupas da mulher representada são dadas como “de casa”, não eram roupas “de sair”; e os mesmos que assim dizem, observam que a moda no século 17 holandês favorecia silhuetas mais cheias. Não é no entanto o que se vê em pelo menos outra tela de Vermeer, *Leitora à janela*, em que a mulher, a mesma aqui vista, aparece com roupas mais formais porém nem por isso “cheias” ou volumosas. E é difícil entender que uma roupa “de casa” fosse tão pouco prática como essa parece ser. Resta a

ways placed at the top of the map: it could appear anywhere according to the cartographer's orientation. This very same map appears in at least another canvas by Vermeer, *Soldier and Smiling Girl*. Printed by Willaim Blaeu, it shows the provinces of Holland and Western Friesland, surrounded by the Zuidersee, the Rhine estuary and the North Sea. Ships seen in the map would belong to the East India Company, the great exploratory and merchant innovation of the time. In this canvas, the map appears more to the right of the observer than in other paintings where it shows nearer the window at the left of the observer; the outcome, here, is an impression of a freer or wider space. As the same map shows in more than one painting, commentators have concluded that it does not mean anything special for the narrative. Art comments sometimes stand on a strange logic: if the map is the same, is it not possible that the artist is pointing emphatically at a clear and repeated meaning? The model is the same, the space (a living room or a bedroom) is always the same, the map is the same, therefore the story might be one and only story, in different chapters...

The Woman: the reader looks pregnant at the time of the representation. History records that many women were portrayed in paintings at the first year or years of marriage, when they were constantly pregnant. One does not even know whether this woman in blue was married or not. Historians argue that it was not usual to portray pregnant women and that the women, when pregnant, always had their bodies hidden by clothing. Oddly, this argument is used to deny Vermeer a possible originality or daring in the genre, that is, that he had painted, at least once, a pregnant woman. Since art history is always looking at the rear view mirror, one understands why historians refuse to advance speculative hypotheses – which, however, must be taken into account. The woman's clothes are given as “stay at home” clothes, not for “going out”; and the same people who say this will also say that Dutch 17th Century fashion favored rounder and “fuller” figures. However, it is not what one sees in at least another one of Vermeer's canvases, *Girl Reading by a Window*, where the woman, the same one seen here, shows with more formal clothes, which however are not “fuller” or bulkier. And it is difficult to understand why “stay at home” clothes would be so impractical as this one seems to be. What is left is the hypothesis of pregnancy... As shown in the

studies included here, Vermeer took off some of the initial volume from the back of the coat that at first clearly suggested a bell. The final shape of the coat, with its back close to the body, in a posture forced by the body that tries to compensate the enlarging belly, underlies even more the possibility of pregnancy...

THE SPACE

In several of Vermeer's canvases, the portrayed characters stand in front of a window, open or closed, but almost always visible: the window is a central element of his figuration. In other artists' works, such as in Caspar David Friedrich, the window sometimes opens to the outer world and part of this world is seen by the person who observes the painting as well as by its character. In Vermeer, one sees from the outer world only light – light that is basic in a world without electricity and is essential for a painter. In Vermeer, life is almost always an internal action, internal to the house, internal to the person. In this canvas, the window is perceived only as the source of a light that leaves a slight stain in the wall and some shadow behind the chair that stands against the wall below the map. The outer lightning arrives almost frontal to the reader, who shows no visible shadow.

The space could be the same one that appears in other similar canvases by Vermeer, probably the second floor of a house, more fitting for a study because it would get more light.

The scene is quite deprived of objects when compared to others by Vermeer. Here, everything is simpler, more modest, less spectacular. The only sign of luxury is a pearl necklace on the table, small, almost invisible – another link between the reader and the sender of the letter? And the box beside it, at the edge of the table, is open: as if something had been taken out of it that very same moment. The letter? If so, the letter the woman is reading is not a recent letter, but an ancient one that the woman reads again attempting to rekindle ideas, emotions, informations, as if in search of new signals for something... Or was it the necklace that she took out of the box, so that, having it under her eyes, she could read the letter and feel closer to the sender? The plot thickens...

The space is simple, defined by few elements, the reader is almost at the physical center of the canvas and surely at its optical center. And she is also at the center of a triangle formed by the two chairs and the rug thrown over another chair, this

hipótese da gravidez... Como se vê nos estudos aqui incluídos, Vermeer eliminou parte do volume inicial da parte posterior do casaco, que sugeria a imagem nítida de um sino. O formato final desse casaco, com a parte de trás rente ao tronco, em posição forçada pelo corpo que tenta contrabalançar a barriga, acentua ainda mais a possibilidade de gravidez...

O ESPAÇO

Em várias telas de Vermeer, as personagens retratadas estão diante de uma janela, aberta ou fechada mas quase sempre visível: a janela é um elemento central de sua figuração. Em outros, como em Caspar David Friedrich, a janela aparece por vezes aberta para o mundo exterior e parte desse mundo é visto pelo observador da pintura, não só pela personagem. Em Vermeer, do mundo exterior só chega a luz – fundamental para a vida num mundo sem eletricidade e essencial para um pintor. Em Vermeer, a vida é quase sempre um ato interior, interior à casa, interior à pessoa. Nesta tela, a janela é apenas pressentida como fonte de uma luz que deixa leve mancha na parede e alguma sombra atrás da cadeira encostada à parede abaixo do mapa. A luz exterior chega quase frontal à leitora, que não projeta nenhuma sombra visível.

O espaço poderia ser o mesmo que aparece em outras telas análogas de Vermeer, provavelmente o segundo andar de uma casa, mais conveniente para um ateliê porque mais iluminado.

O ambiente está consideravelmente desprovido de objetos, quando comparado a outros de Vermeer. Tudo aqui é mais simples, mais modesto, menos espetacular. De luxo, o único indício é um colar de pérolas sobre a mesa, pequeno, pouco visível – outro elo entre a leitora e o remetente da carta? E a caixa ao lado, na ponta da mesa, está aberta: como se algo tivesse sido dela retirado naquele instante. A carta? Se for, não se trata de uma carta recente, mas de uma carta antiga que a leitora relê na tentativa de reavivar ideias, emoções, informações, como se em busca de novos indícios de alguma coisa... Ou foi o colar que ela retirou da caixa para, com ele em vista, ler a carta e ter assim um contato reforçado com o remetente? A narrativa se adensa...

O espaço é simples, definido com poucos elementos, a leitora está quase no centro físico da tela e certamente em seu centro ótico. E está também no centro de um triângulo formado pelas duas cadeiras e pela manta que recobre outra cadeira, esta de costas para o observador. Essas três cadeiras mais a mesa estão

tão próximas da leitora quanto possível — como se a estivessem protegendo: ao fundo uma parede que seria cega não fosse pelo mapa e, mais à frente, essa armação protetora ao redor da mulher. Por que a leitora precisa ser particularmente protegida? Talvez por estar grávida? Nesse caso, as interpretações dos historiadores da arte vêm abaixo, mais uma vez — historiadores preferem lidar muitas vezes com o que *não* vêem, e deduzem, do que com o que vêem à frente. A ideia da proteção, fortemente visual, é reforçada por detalhes biográficos da família Vermeer: um irmão de Catharina Bolnes, mulher do artista, tinha caráter violento e pouco regrado e ameaçou diversas vezes não apenas a própria mãe, e mãe de Catharina, como a própria Catharina, e isso num momento em que ela estava... grávida...

Significa tudo isso que a cena é de fato “de gênero”, i.e., representa uma cena do cotidiano pequeno, da vida de todos os dias *tal como a vida é*? Tudo indica que cenas semelhantes, em Vermeer e outros, estavam tão baseadas na realidade patente quanto na realidade iminente, aquela que poderia vir a ser — portanto, aquela que era idealmente uma realidade, uma realidade imaginada, ficcionalizada, uma situação que perfazia uma realidade não tanto *idealizada* como *modificada*. Uma ficção solidamente amparada no real.

A COR

Nesta que é talvez a tela mais azul de Vermeer, a cor é o azul ultramarino, o *pigmento dos pigmentos*, um dos mais caros senão o mais caro — tanto que requeria um patrocinador especial: o artista ele mesmo não se podia permitir usá-lo por conta própria nesta tela que o tem tanto e por toda parte. O azul está associado à ideia de sentimentos elevados, manifestações divinas, entidades remotas, incomuns. Catharina aparece jovem na tela, as emoções entre ela e o marido deveriam ser fortes ainda. Azul é também indício de introspecção — e ela lê uma carta e talvez pensa no passado (as pérolas, a caixa) e em algum outro lugar (o mapa); e de solidão (ela está sozinha e aparece protegida... mas na realidade é a mulher de Vermeer e Vermeer está ali a seu lado, pintando-a... Vermeer está na verdade apenas construindo uma ficção, não contando uma história determinada embora essa pudesse ser a história de mais de uma mulher, de alguma outra mulher...). Produzido a partir do *lapis lazuli*, este azul vinha do Oriente através de Veneza — novamente, o mapa, as viagens que

one turning its back to the observer. These three chairs plus the table are as close to the reader as possible — as if protecting her: at the back, a wall that would be blind if it were not by the map and, more to the front, this protective structure around the woman. Why does the woman need to be especially protected? Might it not be because she is pregnant? In this case, the interpretations by the art historians crumble, once again — historians often prefer to deal with whatever they do *not* see and deduce than with what they see or could see in front of them. The idea of protection, markedly visual, is stressed by biographic details of Vermeer’s family: a brother of Catharina Bolnes, wife of the artist, had a violent and little contained character and several times threatened not only his own mother, and mother of Catharina, but Catharina herself, and this when she was... pregnant...

Does this mean that the scene is, actually, “of genre”, namely, that it represents a scene from the small everyday life *such as life is*? Everything points at the fact that similar scenes, in Vermeer and others, were founded on the patent reality as well as on the imminent reality, the one that could come into being — therefore, the one that was ideally a reality, an imagined, fictitious reality, a situation that compounded a reality not so much *idealized* as *modified*. A fiction solidly sustained by reality.

THE COLOR

In this canvas that is probably the bluest canvas by Vermeer, the color is ultramarine blue, the *pigment of pigments*, one of the most expensive if not *the* most expensive — so much so that a special sponsor was needed: the artist could not afford to use it on his own in this canvas that shows so much of it everywhere. Blue stands for sublime feelings, divine manifestations, remote and uncommon entities. Catharina appears young in the canvas, emotions between her and the husband must have been still strong. Blue is also the sign of introspection — and she reads a letter and perhaps thinks of the past (the pearls, the box) and of someone and somewhere else far away (the map) — and of loneliness (she is alone and seems protected... but actually she is Vermeer’s wife and Vermeer is there beside her, painting her... Vermeer is actually only building a fiction, not telling a given story, although this could be the story of more than one woman, of some other woman...). Made from *lapis lazuli*, this blue arrived to Holland from the East through Venice — once and again the map, the

travels undertaken by the Dutch in the 17th Century. It was certainly not cheap, this blue – and the blue itself had a history.

As a whole, a solidly built image presenting an ample visual narrative, well designed, magnificently tied up in its own inner coherence – with all of the paradoxes it encloses and that a good story must have.

November, 2012

NOTES

1. Timothy Brook, *O chapéu de Vermeer: o século XVII e o começo do mundo globalizado (Vermeer's Hat: the 17th Century and the Beginning of the Globalized World)*; Editora Record, 2012.

os holandeses faziam no século 17. Certamente não custava pouco, esse azul – e ele mesmo tinha uma história.

No conjunto, uma imagem solidamente construída expondo uma narrativa visual ampla, bem arquitetada, magnificamente amarrada em sua própria coerência interior – com todos os paradoxos que encerra e que uma boa história deve conter.

Novembro 2012

NOTAS

1. Timothy Brook, *O chapéu de Vermeer: o século XVII e o começo do mundo globalizado*; Editora Record, 2012.

A restauração de *Mulher de Azul Lendo uma Carta* de Johannes Vermeer*

The restoration of *Woman in Blue Reading a Letter* by Johannes Vermeer

Ige Verslype

Vem de longa data a vontade de restaurar *Mulher de Azul Lendo uma Carta* de Vermeer. O verniz extremamente oxidado, irregular e amarelado, retoques antigos desbotados, excessivos preenchimento e pintura ao longo da borda inferior, bem como muitas pequenas falhas na pintura, visíveis especialmente na parede clara, colorida, do lado esquerdo, e no casaco azul da figura, interferiam com os tons azuis frios originais, com os detalhes delicados e com a legibilidade geral da pintura (fig. 1). Para facilitar a restauração, foi formado um comitê assessor que pudesse dar informações abalizadas sobre a técnica de Vermeer, problemas de conservação e história da arte. Norbert Middelkoop (Curador de Pinturas, Gravuras e Desenhos do Amsterdam Museum), Elke Oberthaler (Chefe de Conservação no Kunsthistorisches Museum, Viena) e Arthur Wheelock (Curador de Pintura Barroca Setentrional da National Gallery of Art, Washington) compartilharam seus conhecimentos especializados com membros da equipe do Rijksmuseum – Taco Dibbits (Diretor das Coleções), Pieter Roelofs (Curador da Pintura Holandesa do Século XVII), Gregor Weber (Chefe do Departamento de Belas-Artes) and Manja Zeldenrust (Chefe da Conservação de Pinturas).¹

HISTÓRIA DA CONSERVAÇÃO

Até 1962, os tratamentos de conservação de *Mulher em Azul Lendo uma Carta* ficaram virtualmente sem documentação. O registro mais antigo de uma intervenção data de 1888 e apenas afirma que

It has been a long-standing wish to have Vermeer's *Woman in Blue Reading a Letter* restored. The highly oxidized, irregular and yellowed varnish, old discoloured retouching, overpaint and overfill along the bottom edge, as well as the numerous tiny paint losses, especially visible in the light coloured wall on the left and in the figure's blue jacket, interfered with the original cool blue hues, delicate details and overall legibility of the picture (fig. 1). In order to facilitate the restoration, an advisory committee was set up to provide insights into Vermeer's technique, conservation problems and art historical information. Norbert Middelkoop (Curator of Paintings, Prints and Drawings at the Amsterdam Museum), Elke Oberthaler (Head of Painting Conservation at the Kunsthistorisches Museum, Vienna) and Arthur Wheelock (Curator of Northern Baroque Painting at the National Gallery of Art, Washington) shared their expertise with members of the Rijksmuseum's staff – Taco Dibbits (Director of Collections), Pieter Roelofs (Curator of Seventeenth-Century Dutch Painting), Gregor Weber (Head of the Department of Fine Arts) and Manja Zeldenrust (Head of Painting Conservation).¹

CONSERVATION HISTORY

Until 1962, conservation treatments of *Woman in Blue Reading a Letter* went virtually undocumented. The earliest record of an intervention dates from 1888 and merely states that the varnish was repaired. In 1892, conservator W.A. Hopman regenerated the picture's varnish and

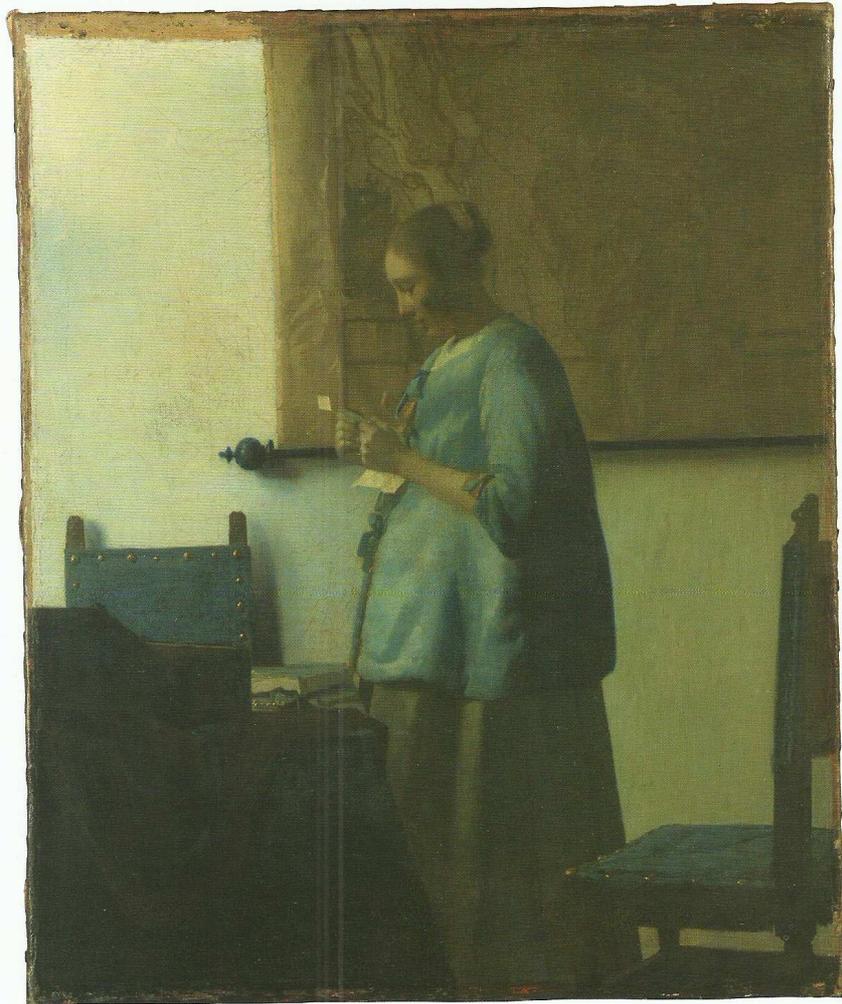


FIG. 1

JOHANNES VERMEER, *Mulher de Azul Lendo uma Carta*, c.1663-1665. Óleo sobre tela, 49,6 x 40,3 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, fatura nº sk-c-251; empréstimo feito pela Cidade de Amsterdam (legado de A. van der Hoop). Fotografia feita antes da restauração de 2010-11.

JOHANNES VERMEER, *Woman in Blue Reading a Letter*, c.1663-1665. Oil on canvas, 49.6 x 40.3 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. sk-c-251; on loan from the City of Amsterdam (A. van der Hoop Bequest). Photograph before the 2010-11 restoration.

o verniz foi reparado. Em 1892, o conservador W.A. Hopman regenerou o verniz da pintura e aplicou óleo de copaíba. Este método de recuperar a coesão e transparência de um verniz com vapor de solvente foi introduzido por Max von Pettenkofer em 1863, publicado em 1870 e traduzido para o holandês por Hopman em 1871.² Óleo de copaíba foi acrescentado para recuperar camadas de verniz opaco que foram tratadas apenas com vapores de solvente. As pesquisas têm mostrado que muitos quadros em Kassel e Munique tratados com o método Pettenkofer de vapor de álcool combinado com óleo de copaíba apresentam graves deslocamentos de partículas de pintura.³ Entretanto, esses defeitos na pintura não foram notados na *Mulher de Azul*. Em 1928, a pintura foi reentelada com resina de cera por P.N. Bakker e W.F.C. Greebe. Um ano mais tarde, Greebe iria declarar orgulhosamente no *Algemeen Handelsblad* (comemorando seus quarenta anos de serviço no Rijksmuseum) que tinha sido ele a reentelar a obra de Vermeer.

De acordo com Greebe, essa intervenção era uma coisa que seu predecessor jamais se dispusera a fazer. Quando perguntado, ele sempre gaguejava: “Eu n-n-não t-t-tenho co-coragem!”⁴ Reentelar uma obra envolve colar uma tela extra por trás da original para reforçar o suporte original enfraquecido. O calor e a pressão necessários para ligar a tela original com a tela extra significam que os procedimentos tradicionais de reentelagem com resina de cera deixam a superfície da pintura vulnerável a deformações. Calor e/ou pressão demais podem vir a achatar e até queimar as camadas de pintura. O quadro foi limpo em 1949 pelo conservador H.H. Mertens, que iria tratá-lo mais detalhadamente treze anos depois.

Documentando seu trabalho com fotografias e registros escritos, durante o tratamento de 1962, Mertens removeu a camada de repintura que cobria a parede da esquerda. O verniz velho amarelado também foi removido, embora só parcialmente ao longo da beirada inferior, deixando intocada uma grande restauração antiga.

Áreas desbotadas acima dessa restauração antiga foram retocadas. Falhas na pintura foram preenchidas e retocadas e todas as beiradas da pintura foram retocadas, estendendo a pintura para todos os lados, especialmente para o alto. Finalmente, a pintura foi reenvernizada com um verniz de resina natural.⁵

applied copaiba balsam. This method of regaining the coherence and transparency of a varnish with solvent vapours was introduced by Max von Pettenkofer in 1863, published in 1870 and translated into Dutch by Hopman in 1871.² Copiba balsam was added to regenerate dull varnish layers that withstood solvent vapours alone. Research has shown that numerous pictures in Kassel and Munich treated with the Pettenkofer method of alcohol vapours in combination with copaiba balsam show severe dislocation of paint particles.³ However, these paint defects were not noted in *Woman in Blue*. In 1928, the painting was wax resin lined by P.N. Bakker and W.F.C. Greebe. A year later Greebe would proudly state in an article in the *Algemeen Handelsblad* (celebrating his forty years of service with the Rijksmuseum) that it was he who had lined Vermeer's work. According to Greebe, this intervention was something his predecessor had never been willing to embark on. When asked, he would always stammer, 'I w-w-wouldn't d-d-dare!'⁴ Lining a work involves gluing an extra canvas to the back of the original to reinforce the original, weakened support. The heat and pressure necessary to effect a bond between the original and the extra canvas mean that traditional wax resin lining procedures leave the surface of the painting vulnerable to deformation. Too much heat and/or pressure can result in flattening and even burning of the paint layers. The picture was cleaned in 1949 by conservator H.H. Mertens, who was to treat it more extensively thirteen years later. Documenting his work with photographs and written records, during the 1962 treatment Mertens removed overpaint which covered the left wall. The old yellowed varnish was also removed, though only partially along the bottom edge, leaving a large old repair untouched. Discoloured areas on top of this old restoration were retouched. Losses in the paint were filled and retouched and all the edges of the painting were retouched, extending the picture on all sides, especially at the top. Finally, the picture was revarnished with a natural resin varnish.⁵

PRELIMINARY RESEARCH AND
CONDITION BEFORE THE 2010-11
RESTORATION

Several techniques were used to establish the condition of the painting and determine the appropriate treatment plan for the 2010-11 restoration. The painting was examined in visible light, raking light and uv light, and studied under magnification.⁵ Infrared reflectography was carried out and existing infrared reflectograms were studied.⁷

X-radiographs of the painting made at the Rijksmuseum in 1948 and in 2007 were researched.⁸ To understand the build up and composition of the paint layers, existing paint cross-sections were re-examined and new paint cross-sections were taken along the edges of the painting and near existing paint losses. All cross-sections were examined with light microscopy and sem-edx with the assistance of Dr Jaap J. Boon.⁹ A complete xrf scan showing the distribution of elements was made by M. Alfeld (University of Antwerp) and J. Dik (Delft University of Technology). An automatic thread count report was generated by Richard Johnson Jr (Cornell University) and Don H. Johnson (Rice University).¹⁰

Support

The tacking edges of the original canvas support have not been preserved and the original canvas now measures approximately 46.6 x 38.7 cm. Cusping is present on all sides and strainer marks are visible all round at about 2.1 cm from the edges of the original canvas. The distance of these strainer marks coincides with the smallest distance of the strainer marks found on *Woman Playing the Guitar*, the only canvas by Vermeer that has not been lined and is still on its original strainer.¹¹ This comparison indicates that although the tacking edges have been removed, the original sight size of the painting must have remained unchanged. In the 1928 lining, the canvas was attached to an auxiliary canvas support with wax resin and mounted on the current stretcher (49.6 x 40.3 cm). Both the lining and the original canvas are in stable condition.¹²

Paint Layers

In several areas the paint surface was slightly raised, most notably in the figure's hair and the section of the map to the left of the figure, as

PESQUISA PRELIMINAR E A CONDIÇÃO ANTES DA
RESTAURAÇÃO DE 2010-11

Várias técnicas foram usadas para determinar as condições da pintura e escolher o plano adequado de tratamento para a restauração de 2010-2011.

A pintura foi examinada com luz visível, luz rasante e luz ultravioleta, e estudada em ampliação.⁵ Foi feita reflectografia de infravermelho e foram estudados reflectogramas de infravermelho já existentes.⁷

Foram pesquisadas radiografias feitas no Rijksmuseum em 1948 e em 2007.⁸ Para compreender a superposição e composição das camadas de pintura, cortes transversais existentes foram novamente examinados e novos cortes transversais foram feitos na pintura ao longo das beiradas e ao lado de falhas existentes. Todos os cortes transversais foram examinados ao microscópio comum e ao microscópio de varredura com a colaboração do Dr. Jaap J. Boon.⁹

Uma varredura completa de fluorescência de raios-X mostrando a distribuição dos elementos foi feita por M. Alfeld (Universidade de Antuérpia) e J. Dik (Universidade de Tecnologia de Delft). Um relatório de contagem automática de fios foi gerado por Richard Johnson Jr (Universidade Cornell) e Don H. Johnson (Universidade Rice).¹⁰

Supporte

As margens para fixação do suporte original não foram preservadas e a tela original agora mede aproximadamente 46,6 x 38,7 cm. Há ondulações nas beiradas de todos os lados, e podem ser vistas marcas de esticamento em toda a volta, a cerca de 2,1cm das beiradas da tela original.

A distância entre essas marcas de esticamento coincide com a distância menor entre as marcas de esticamento encontradas em *Mulher Tocando Violão*, a única tela de Vermeer que não foi reentelada e ainda está no chassi fixo original.¹¹ Essa comparação indica que, embora as margens para fixação tenham sido cortadas, o tamanho original da pintura em si deve ter ficado inalterado. Na reentelagem de 1928, a tela foi unida a uma tela auxiliar de suporte com resina de cera e montada no chassi atual (49,6 x 40,3 cm). Tanto a tela extra quanto a tela original estão em condições estáveis.¹²

Camadas de pintura

Em várias áreas, a superfície da tinta estava ligeiramente descolada, especialmente no cabelo da figura e na seção do mapa à esquerda da figura, bem como na área de sombra azul escuro do casaco, mas era possível ver tinta estável. Em várias áreas, a superfície da tinta tinha sido achatada na reentelagem. Pontos de tinta em *impasto*, tais como reflexos de luz nas tachas de latão das cadeiras azuis, foram prensados na camada de tinta, e, em várias áreas, pedaços de tinta descolada foram prensados um em cima do outro.

Várias áreas da superfície da pintura, não limitadas a nenhuma cor nem pedaço da pintura em especial, mostram pequenos furos circulares na camada de tinta. Esses furos, cheios de poeira e resíduos de verniz desbotado, eram especialmente visíveis na parede clara da esquerda, acima e sobre a mesa e nas áreas de azul mais claro do casaco (fig. 2). Na ampliação, foram notadas pequenas bolhas na tinta em determinadas áreas perto desses furos (fig. 3).

Essas pequenas bolhas de tinta, que provocam um descolamento na superfície da camada de tinta, parecem a superfície de tinta de outras pinturas que foram danificadas por excesso de calor.¹³ Uma amostra da tinta tirada de uma área danificada da parede clara acima da mesa contendo vários pequenos furos foi preparada como corte transversal. O Dr. Jaap J. Boon examinou essa amostra ao microscópio comum, microscópio eletrônico de varredura e tomógrafo de raios-X.



well as in the dark blue shadow area of the jacket, but stable paint was visible. In several areas, the paint surface has been flattened by the lining. Dots of impasted paint, such as the highlights on the brass nails on the blue chairs, have been pressed into the paint layer, and in several areas pieces of raised paint were pressed down on top of each other.

Various areas of the paint surface, not confined to any particular colour or part of the painting, show tiny circular losses in the paint layer. These small circular losses, filled with dirt and residues of discoloured varnish, were most noticeable in the light wall on the left side, above and on top of the table and in the lighter blue areas of the jacket (fig. 2). Under magnification it was noted that small blisters of paint were present in certain areas next to these losses (fig. 3). These small blisters of paint, resulting in a raised and bubbled surface of the paint layer, resemble paint surfaces in other paintings that have suffered from overheating.¹³ A paint sample taken from a damaged area in the light wall above the table showing numerous small losses was prepared as a paint cross-section. Dr Jaap J. Boon conducted light microscopy, sem-edx research and x-ray tomographic microscopy on this sample.

This revealed that the paint layers were quite extensively deformed, indicating exposure to a high temperature. It also became obvious that the damage to the paint was not confined to the blisters and holes on the surface but that the paint has an open structure (bubbles) throughout the

FIG. 2

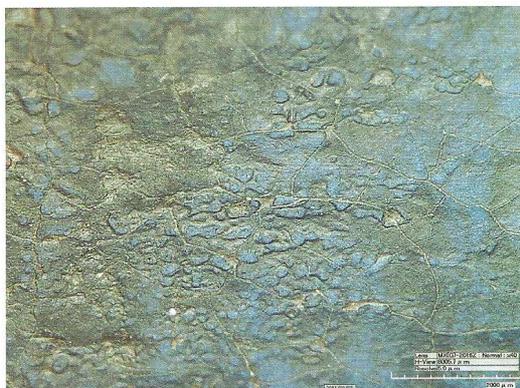
Microfotografia de uma área em azul claro do casaco, mostrando pequenas falhas circulares na camada de tinta, cheias de verniz e sujeira (Hirox 3d, ampliação 50x).

Photomicrograph from a light blue area of the jacket, showing small circular losses in the paint layer, filled with varnish and dirt (Hirox 3d, 50x magnification).

FIG. 3

Microfotografia da toalha de mesa azul, mostrando pequenas bolhas de tinta além de pequenas falhas circulares na camada de tinta (Hirox 3d, ampliação 40x).

Photomicrograph from the blue tablecloth showing small blisters of paint in addition to the small circular losses in the paint layer (Hirox 3d, 40x magnification).



paint layers, from the ground up to the paint surface.¹⁴ It appears that Vermeer's *Woman in Blue Reading a Letter* was once overheated, most likely during a lining procedure, causing the paint to blister. Some of these small blisters would then have erupted at the surface, leaving small circular losses in the paint surface. It is unclear when this damage occurred, but it must have been at least a century ago and before the 1928 lining, as the small losses in the paint layer are visible on a reproduction of *Woman in Blue* published in 1894 (fig. 4).¹⁵

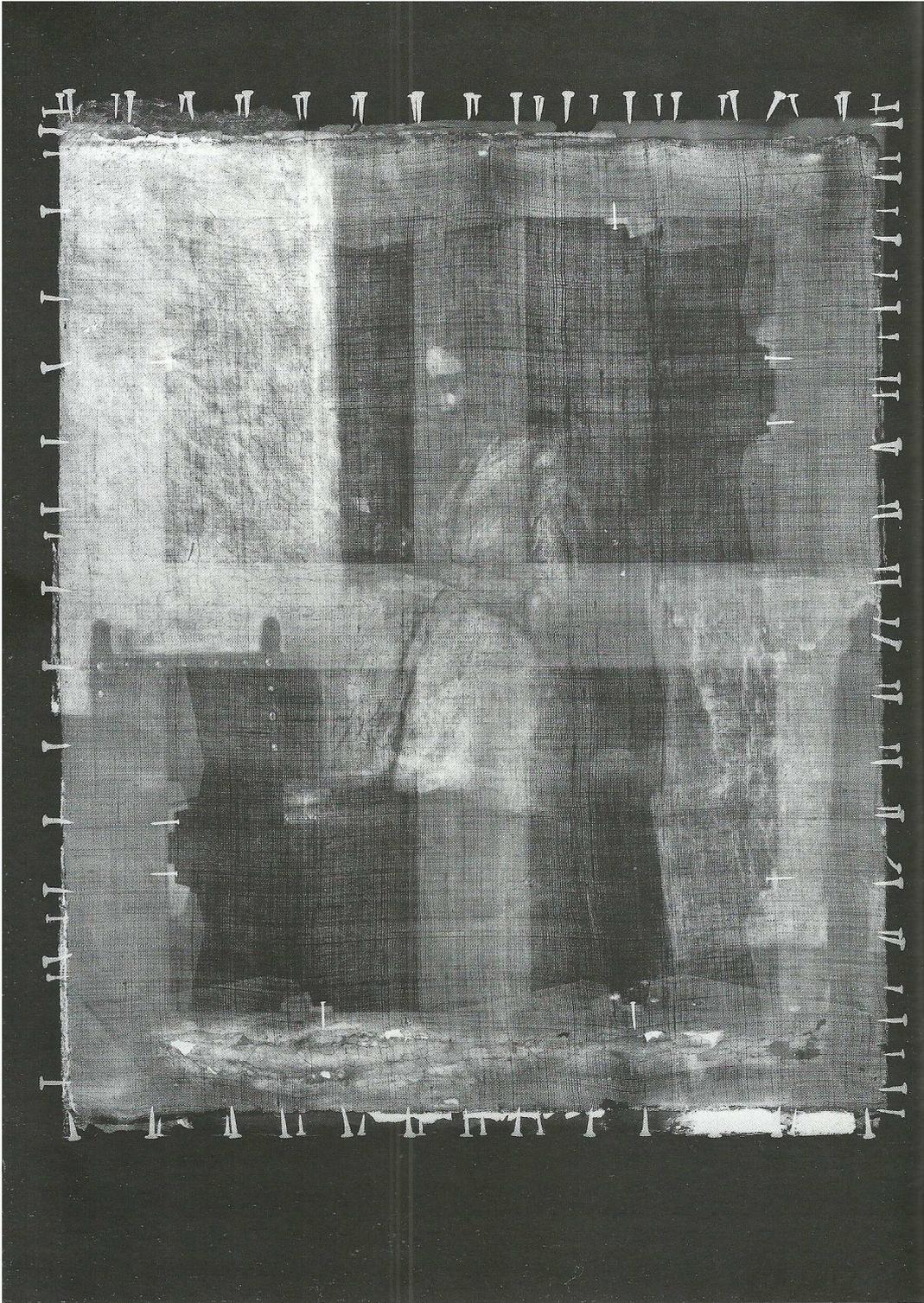
The paint surface is irregular along the bottom edge of the picture, showing large cracks and discoloured retouching and overpainting covering an old horizontal loss in the paint layer. This loss, just above the edge of where the original bottom member of the strainer would have been, is clearly visible in the x-radiograph (fig. 5). This damage may have occurred because the canvas was slightly slack on its strainer, allowing the canvas to move against the strainer bar, as well as enabling dirt, which would attract moisture, to collect between the bottom strainer member and the canvas. The damage is visible in the 1948 x-radiograph, but it had probably already occurred long before then, as reproductions from before 1948 show old restorations along the bottom edge. When the reproductions of *Woman in Blue Reading a Letter* made at different times are compared it is remarkable that in the earliest reproduction, the 1894 photograph (fig. 4),

Isso revelou que as camadas de tinta estavam muito deformadas, indicando a exposição a altas temperaturas. Também deixou claro que o estrago na tinta não se limitava às bolhas e furos da superfície, mas que a tinta tem uma estrutura não compacta (com bolhas) através das várias camadas, desde o fundo até a superfície.¹⁴ Parece que *Mulher de Azul Lendo uma Carta* de Vermeer foi aquecido demais em alguma ocasião, mais provavelmente durante um procedimento de reentelagem, provocando bolhas na tinta. Algumas dessas pequenas bolhas, então, teriam brotado na superfície, deixando pequenos furos circulares na superfície da tinta. Não está claro quando aconteceu o dano, mas deve ter sido no mínimo há um século e antes da reentelagem de 1928, já que pequenos furos na camada de tinta são visíveis em uma reprodução de *Mulher de Azul* publicada em 1897 (fig. 4).¹⁵

A superfície da tinta está irregular na parte inferior da pintura, apresentando grandes rachaduras e retoques e repinturas desbotados cobrindo uma antiga falha horizontal na camada de tinta. Essa falha, exatamente em cima da margem onde teria ficado a travessa inferior original do chassi, é claramente visível na radiografia (fig. 5). Esse dano pode ter sido causado porque a tela estaria ligeiramente frouxa no chassi, permitindo que ela se movesse contra a madeira, bem como deixando que sujeira, que iria atrair umidade, se juntasse entre a parte de baixo do chassi e a tela. O dano é visível na radiografia de 1948, mas é provável que tenha ocorrido bem antes, pois reproduções de antes de 1948 mostram restaurações antigas ao longo da margem inferior.



FIG. 4
Reprodução de 1894 de *Mulher de Azul Lendo uma Carta*. Maison Ad.Braun & Cte, Paris e Dornach, Alsácia.
1894 reproduction of *Woman in Blue Reading a Letter*. Maison Ad. Braun & Cte, Paris and Dornach, Alsace.



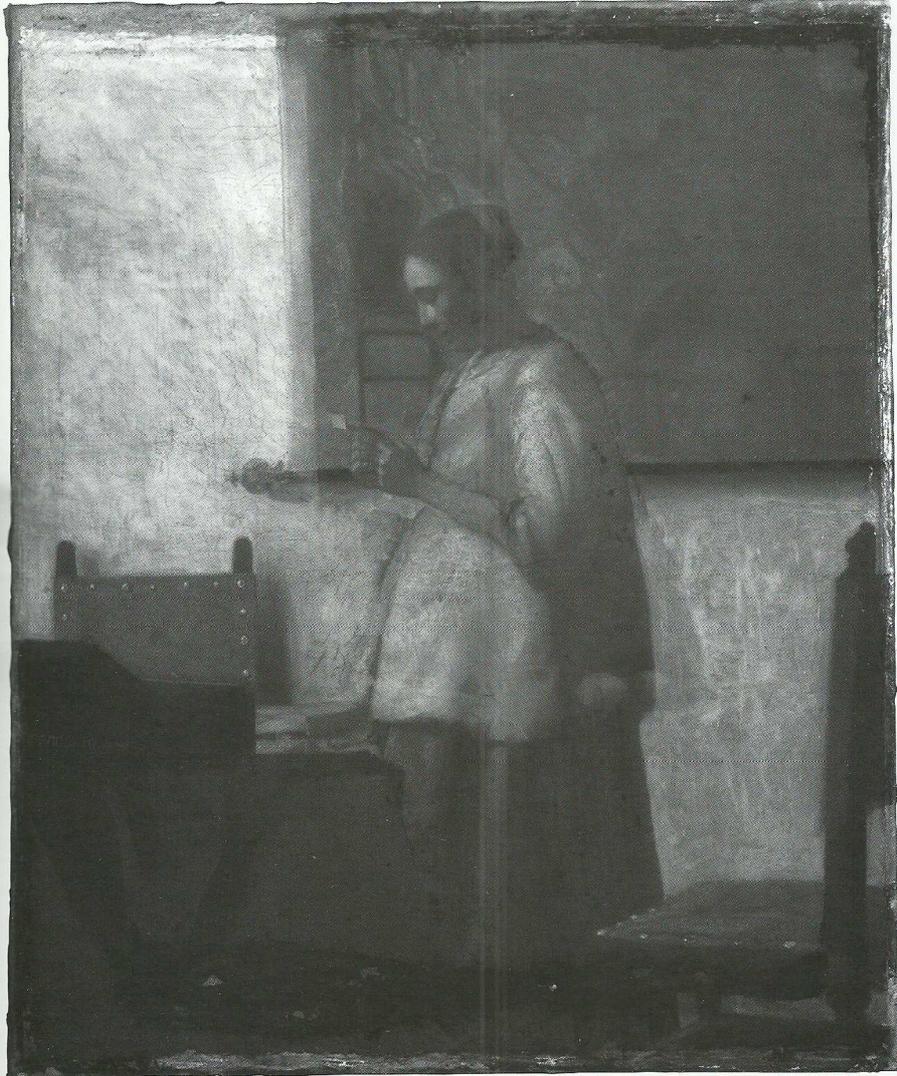


FIG. 5
Radiografia de *Mulher de Azul Lendo uma Carta*.
X-radiograph of *Woman in Blue Reading a Letter*.

FIG. 6
Reflectografia de infravermelho de *Mulher de
Azul Lendo uma Carta*.
IRR image of *Woman in Blue Reading a Letter*.

the chair leg next to the woman's skirt is wide, whereas the photographs published after 1928 reveal that the leg of the chair had been reduced in size. The retouches covering this old damage were severely discoloured, disturbing the legibility of the painting. In the irr image (fig. 6) the retouch paint, which contained carbon, registered darker and was clearly visible, not only where it covered the old loss but also along the edges of the canvas, especially at the top of the painting.¹⁶ A comparison of the x-radiograph (fig. 5), which shows clearly where the original canvas ends, and the image of the painting before restoration (fig. 1) reveals that the original size of the composition was enlarged on all sides at a later date, especially at the top and bottom. This resulted in a rather elongated composition. The composition as Vermeer intended it is squarer, and this makes it a stronger and more intimate image.

Varnish

The yellowed oxidized natural resin varnish fluoresced bright green in uv light (fig. 7). The patchy fluorescence indicated that the varnish was uneven in thickness, fluorescing more strongly where there was more oxidized varnish, resulting in uneven yellowing of the varnish layer (fig. 1). The stronger fluorescence in the lower part of the painting, indicating the presence of more varnish in this area, was the result of the 1962 cleaning, which only partially removed the old varnish at the bottom of the painting.

It was decided to remove the old varnish layers so as to restore the intended cool tones of the painting and enhance the visibility of the finely executed paint surface. Old restorations along the bottom edge were to be removed, especially where original paint was covered, to regain as much of the original paint surface as possible. Uncovering all the remnants of original paint would make it possible to create an accurate reconstruction of the chair leg, the shape of which had been changed over time. It was also decided to remove all of the retouches and overpaints along the edges, which would result in a squarer composition as Vermeer intended. After cleaning, a new varnish would be applied to saturate the paint layers. The large area of damage at the bottom, old losses in the paint surface and the numerous tiny holes in the paint surface would be filled and retouched in order to restore the painting's legibility.

Quando se comparam reproduções de *Mulher de Azul Lendo uma Carta* feitas em épocas diferentes, nota-se que, na reprodução mais antiga, a fotografia de 1894 (fig. 4), a perna da cadeira ao lado da saia da mulher é grossa, enquanto que as fotografias publicadas depois de 1928 revelam que a perna da cadeira teve sua espessura reduzida. Os retoques cobrindo esse dano antigo estavam seriamente desbotados, perturbando a legibilidade da pintura. Na reflectografia de infravermelho (fig. 6), a tinta do retoque, que continha carbono, apareceu mais escura e ficou claramente visível, não apenas onde cobria a perda antiga, mas também ao longo das margens da tela, especialmente no alto da pintura.¹⁶

Uma comparação da radiografia (fig. 5), que mostra claramente onde termina a tela original, com a imagem da pintura antes da restauração (fig. 1) revela que o tamanho original da composição foi aumentado em todas as direções em uma data posterior, especialmente no alto e embaixo. Disso resultou uma composição um tanto alongada. A composição pretendida por Vermeer é mais quadrada, a isto a torna uma imagem mais forte e mais íntima.

Verniz

O verniz de resina natural oxidado e amarelado ficou verde vivo sob a luz ultravioleta (fig. 7). A fluorescência com manchas indicou que a espessura do verniz era irregular, sendo mais forte onde havia mais verniz oxidado, resultando em um amarelamento irregular da camada de verniz (fig. 1). A fluorescência mais forte na parte inferior da pintura, indicando a presença de mais verniz nessa área, foi o resultado da limpeza de 1962, que removeu apenas parcialmente o verniz velho da parte de baixo da pintura.

Decidiu-se remover as camadas velhas de verniz a fim de restaurar os tons frios que se pretendia originalmente na pintura e melhorar a visibilidade da superfície elegantemente executada da tinta. Restaurações antigas ao longo da margem inferior seriam removidas, especialmente onde a tinta original foi coberta, para se chegar de novo à superfície original da tinta tanto quanto possível.

Descobrir tudo o que sobrou da tinta original tornaria possível criar uma reconstrução acurada da perna da cadeira, cujo formato foi alterado ao longo do tempo. Também ficou decidido remover todos os retoques e repinturas ao longo das beiradas, o que iria resultar em uma composição mais quadrada como pretendia Vermeer. Depois da limpeza, seria aplicado novo verniz a fim de saturar as camadas de tinta. A grande área danificada

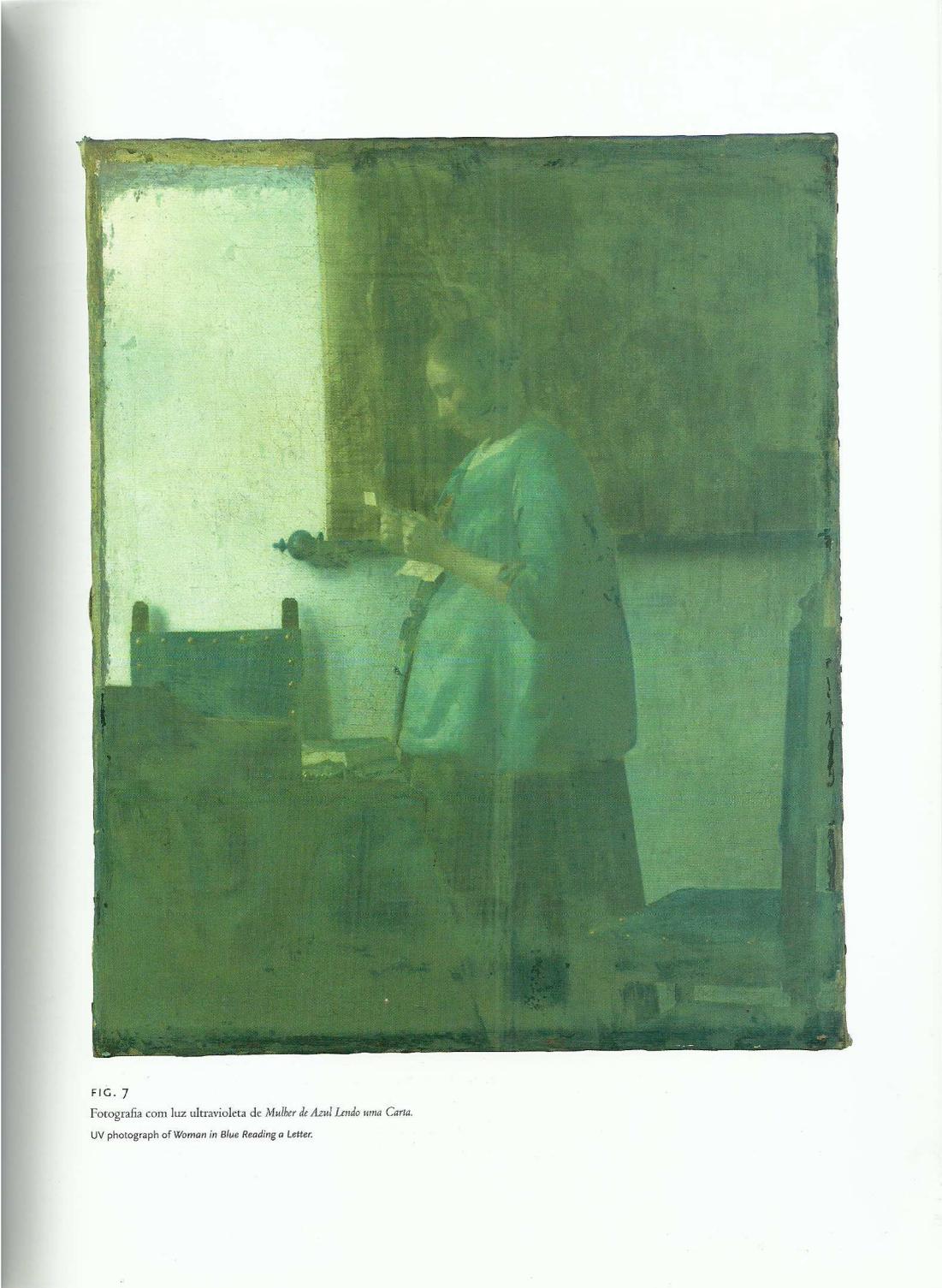


FIG. 7
Fotografia com luz ultravioleta de *Mulher de Azul Lendo uma Carta*.
UV photograph of *Woman in Blue Reading a Letter*.

THE 2010-11 RESTORATION

After several tests, the varnish was removed with an organic solvent to ensure minimal mechanical contact with the fragile paint surface. The removal of the yellowed varnish revealed the intense blue hues and detailed paint surface (figs. 8, 9). The shift in colour was quite dramatic, particularly in the shadowed area of the figure's blue jacket. While the blue of the chairs appeared to be the same as the blue of the jacket before the old varnish was removed, after its removal it became quite apparent that Vermeer had used two different shades (fig. 12).

Once the varnish had been removed, it was also possible to remove the retouches and overpaints along the edges of the picture – exposing the bright orange filler material from a previous restoration – and some of the overpaints covering the damage at the bottom. Overpaint and overfill covering original paint along the large loss at the bottom, which could not be removed with solvents, were removed mechanically with a scalpel under the microscope. At least six different filler materials could be discerned in and around the large damage, evidence of several previous restorations. Where it was not covering original paint, old inert filler was left and used as a base for retouching. With the removal of the old restorations in the lower right corner came a surprising discovery: small painted brass nails in the chair – delicate details painted by Vermeer that had been covered for decades – were revealed (fig. 10).¹⁷ It also became apparent that the area of the wall below the chair was originally a vibrant purplish blue, and that it had been painted over in the greenish-grey colour of the wall above the chair at a later date.¹⁸ The removal of a thin brown overpaint covering the brown cloth laid over the table revealed the original rounded folds with slightly different hues. The four yellow dots of paint on top of the table and the small stroke of yellow paint above the letter extended over cracks in the paint layer, indicating that they were not original. They were easily removed with solvent and it became apparent that, with the exception of the third dot of yellow, which had been applied directly on top of the light blue tabletop, they had been covering dots of original white paint. The dots of yellow paint must have been added at some time to transform the small dots of original white paint into a string of pearls (fig. 11).

embaixo, falhas antigas da superfície da tinta e os inúmeros pequenos furos na superfície da tinta seriam preenchidos e retocados a fim de recuperar a legibilidade da pintura.

A RESTAURAÇÃO DE 2010-11

Depois de vários testes, o verniz foi removido com um solvente orgânico a fim de garantir o mínimo contato mecânico com a superfície frágil da tinta. A remoção do verniz amarelado revelou tons azuis intensos e uma superfície da tinta cheia de detalhes (figs. 8 e 9). A mudança na cor foi bastante dramática, especialmente na área de sombra do casaco azul da figura. Enquanto o azul das cadeiras parecia ser o mesmo azul do casaco antes de remover o verniz antigo, depois de sua remoção ficou bem aparente que Vermeer tinha usado dois tons diferentes (fig. 12).

Depois da retirada do verniz, também foi possível remover os retoques e repinturas ao longo das margens da pintura – expondo o material laranja vivo do preenchimento de uma restauração anterior – e um pouco da repintura cobrindo o dano na parte inferior. A tinta e o material de preenchimento cobrindo a tinta original ao longo da grande falha na parte inferior que não puderam ser removidos com solventes, foram removidos mecanicamente com um bisturi, sob o microscópio. Pelo menos seis materiais diferentes de preenchimento puderam ser identificados dentro e em torno da grande parte danificada, evidência de várias restaurações anteriores. Onde não cobria a tinta original, foi deixado o antigo material inerte de preenchimento, que foi usado como base para o retoque. Com a retirada de restaurações antigas no canto inferior direito, veio uma descoberta surpreendente: pequenas tachas de latão pintadas na cadeira – detalhes delicados pintados por Vermeer que tinham ficado décadas cobertos foram revelados (fig. 10).¹⁷

Também ficou aparente que a área da parede embaixo da cadeira era originalmente de um vibrante azul violáceo e que, em data posterior, tinha sido coberta com tinta da cor cinza esverdeado da parede acima da cadeira.¹⁸ A retirada de uma fina camada marrom cobrindo o pano marrom colocado em cima da mesa revelou as dobras arredondadas originais de tons ligeiramente diferentes. Os quatro pontos de tinta amarela em cima da mesa e a pequena pincelada de tinta amarela acima da carta estendiam-se por cima de rachaduras na camada de tinta, indicando que não eram originais. Foram removidos facilmente com solvente



FIG. 8

Detalhe da parede à esquerda da mulher durante a limpeza. Do lado esquerdo, foi retirado o verniz velho amarelado, revelando um tom frio de azul.

Detail of the wall to the left of the woman during cleaning. On the left side the old yellowed varnish has been removed, revealing a cool blue tone.



FIG. 9

Detalhe do casaco azul durante a limpeza. O canto superior direito foi limpo, mostrando a dramática alteração na cor.

Detail of the blue jacket during cleaning. The upper right corner has been cleaned, showing the dramatic shift in colour.



FIG. 10
canto inferior direito durante a limpeza. Verniz desbotado, repintura e material de preenchimento ainda estão presentes à esquerda. À direita, eles foram removidos parcialmente, revelando as pequenas tachas de latão pintadas e a cor original azul violácea embaixo da cadeira.

Lower right corner during cleaning. Discoloured varnish, overpaint and fill material are still present on the left. On the right they have been partially removed, revealing the small painted brass nails and the original purplish blue colour underneath the chair.

Once the painting was cleaned (fig. 12), the old loss at the bottom was clearly visible, and it also became obvious to what extent the numerous tiny holes interfered with the legibility of the painting. These small holes needed to be concealed, and it was decided to do so with a gouache paint, as this material has a certain 'body' that also acts as a filler. Because the holes were so small, this part of the inpainting was done under the microscope. The large loss at the bottom was filled and subsequently covered with gouache paint. To imitate the structure of the original paint surface on top of the filler material, a silicone mould was made of the original paint surface elsewhere in the painting and pressed into an acrylic binder applied on top of the gouache base. Several seventeenth-century Spanish chairs were studied, as was Vermeer's depiction of them in other paintings, in order to understand their construction. With this knowledge, and the fragments of original paint that were previously covered with overpaint, the chair leg in *Woman in Blue Reading a Letter* was reconstructed as Vermeer intended it – wide at the bottom and narrower at the top.¹⁹

Before the final inpainting was carried out, a stable synthetic varnish was brush applied to saturate the colours. The application of this var-

and it became apparent that, with the exception of the third yellow point that had been applied directly above the light blue table, they were covering original white points.

The yellow points must have been added at some point to transform the original small points of white paint into a row of pearls (fig. 11).

One time when the painting (fig. 12) was cleaned, a large gap on the bottom became clearly visible, and it also became obvious that where numerous small holes interfered with the legibility of the painting. These small holes needed to be concealed, and it was decided to do so with a gouache paint, as this material has a certain 'body' that also functions as a filler. Because the holes were so small, this part of the inpainting was done under the microscope. The large gap at the bottom was filled and subsequently covered with gouache paint. To imitate the structure of the original paint surface on top of the filler material, a silicone mould was made of the original paint surface elsewhere in the painting and pressed into an acrylic binder applied on top of the gouache base. Several seventeenth-century Spanish chairs were studied, as was Vermeer's depiction of them in other paintings, in order to understand their construction. With this knowledge, and the fragments of original paint that were previously covered with overpaint, the chair leg in *Woman in Blue Reading a Letter* was reconstructed as Vermeer intended it – wide at the bottom and narrower at the top.¹⁹ Before the final inpainting was carried out, a stable synthetic varnish was brush applied to saturate the colours. The application of this var-

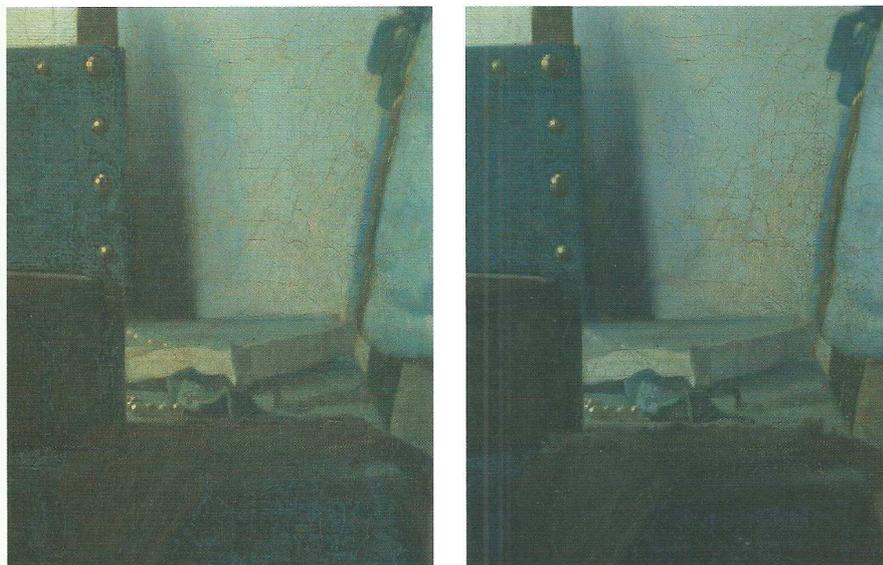


FIG. 11 A, B

O topo da mesa antes (a) e depois (b) da limpeza.

Tabletop before (a) and after (b) cleaning.

fragmentos da tinta original que tinham sido cobertos com repintura, a perna da cadeira em *Mulher de Azul Lendo uma Carta* foi reconstruída conforme pretendia Vermeer – larga na parte de baixo e mais estreita em cima.¹⁹

Antes de ser feita a repintura final, um verniz sintético estável foi aplicado com pincel a fim de saturar as cores. A aplicação desse verniz serviu, até certo ponto, para nivelar a superfície irregular da pintura provocada pelos pequenos furos e bolhas. A repintura final foi feita com resina sintética estável e pigmentos a fim de esconder o máximo possível dos danos e recuperar a legibilidade da imagem (fig. 13). Uma camada final de verniz natural foi então pincelada sobre a superfície para saturar completamente as cores, selar todos os retoques e uniformizar qualquer diferença no brilho.²⁰

nish served to level out the uneven surface of the painting caused by the tiny holes and blisters to some extent. The final inpainting was done with a stable synthetic resin and loose pigments in order to achieve optimal concealment of the damage and restore the legibility of the image (fig. 13). A final natural varnish layer was then brushed on to the surface to fully saturate the colours, to seal off all retouches and to even out any differences in gloss.²⁰



FIG. 12

Mulher de Azul Lendo uma Carta depois da limpeza, antes do preenchimento e da repintura.

Woman in Blue Reading a Letter after cleaning, before filling and inpainting.

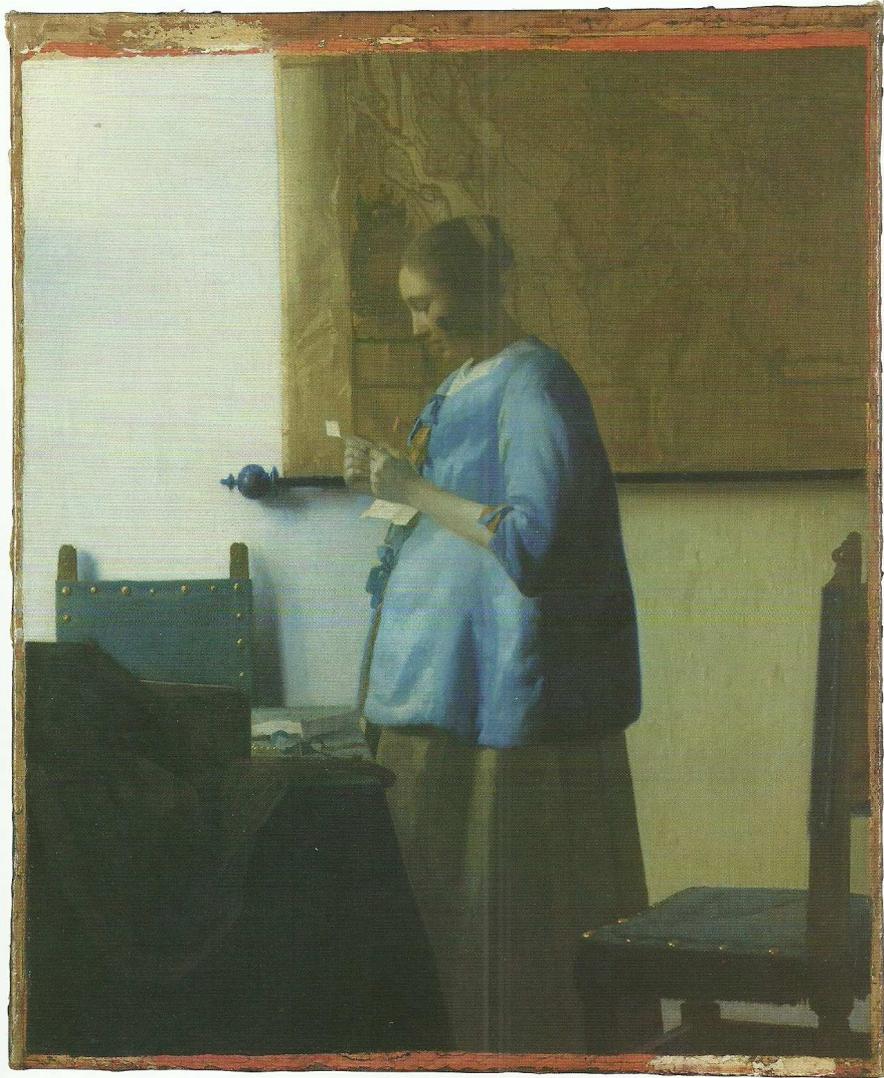


FIG. 13

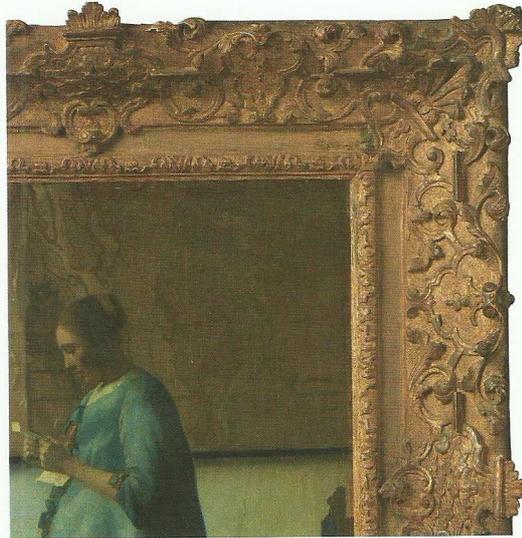
Mulher de Azul Lendo uma Carta depois da restauração de 2010-11.

Woman in Blue Reading a Letter after the 2010-11 restoration.

FIG. 14(A,B)

Canto superior direito da moldura Régence francesa antes (a) e depois (b) da restauração.

Upper right corner of the French Régence frame before (a) and after (b) restoration.



MOLDURA

A retirada de repinturas e retoques desbotados ao longo das beiradas revelou a composição mais quadrada que Vermeer pretendia. Essa mudança no formato ditou um ajuste na moldura da pintura.

No passado, *Mulher de Azul Lendo uma Carta* foi montada em várias molduras diferentes, como Merel van Erp e Maarten van't Klooster descobriram durante seu projeto de estágio para registrar as molduras no depósito do Rijksmuseum. Além da moldura Régence francesa atual,²¹ eles encontraram não menos do que outras três molduras que alguma vez ornamentaram a *Mulher de Azul* de Vermeer na coleção do Rijksmuseum.²² Mas nenhuma dessas molduras serviu para o tamanho original da superfície visível da pintura. Quando a obra foi emoldurada depois da limpeza, todas as molduras apresentaram um vão entre as margens do plano pictórico e as margens da abertura da moldura, especialmente no topo e embaixo. Mesmo a moldura mais antiga que se conhece – um exemplo neo-rococó – não serviu para o tamanho original da pintura.

De acordo com uma etiqueta na parte de trás, essa moldura foi fornecida por John Mountjoy Smith e Samuel Mountjoy Smith, filhos de John Smith, o comerciante londrino de arte que vendeu a pintura para o banqueiro Adriaan van der Hoop de Amsterdam em 1839.²³ Como não há sinais de que foi modificado o tamanho da área de visão da moldura neo-rococó, as extensões não originais da composição então já deviam existir. Uma procura detalhada por uma moldura contemporânea adequada foi, a seguir, coordenada por Hubert Baija, curador chefe de molduras e douração. Afinal ficou decidido tentar ajustar a abertura da moldura Régence. Já que a abertura tinha de ser ajustada mais em cima e embaixo do que do lado esquerdo e direito, surgiram dúvidas inicialmente quanto a ser perturbador para o olhar um reparo assimétrico. Baija criou um reparo estreito, dourado e com acabamento em pátina, que se funde muito bem com a moldura que o cerca, sem chamar a atenção para ele (fig. 14).²⁴

A investigação e restauração de *Mulher de Azul Lendo uma Carta* revelaram que, desde sua concepção por Vermeer, a pintura foi severamente danificada e passou por inúmeras restaurações. Espera-se que, tanto quanto possível, este último tratamento tenha sido bem sucedido em recuperar os detalhes delicados e a paleta cheia de nuances que Vermeer pretendia, e que a obra possa, novamente, ser usufruída em todo o seu refinamento e sutileza.

FRAME

The removal of the discoloured retouches and overpaints along the edges revealed the squarer composition that Vermeer intended. This change in format dictated an adjustment of the framing of the painting. *Woman in Blue Reading a Letter* has been mounted in several different frames in the past, as Merel van Erp and Maarten van 't Klooster discovered during their internship project recording the frames in Rijksmuseum storage. Apart from the current French Régence frame,²¹ they found no fewer than three other frames that had once adorned Vermeer's *Woman in Blue* in the Rijksmuseum's collection.²² None of these frames, though, fitted the original sight size of the picture. When the work was framed after cleaning, each frame showed a gap between the edges of the picture plane and the edges of the sight opening of the frame, especially at the top and bottom. Even the oldest known frame – a Neo-Rococo example – did not fit the original sight size of the picture. According to a label on the back, this frame was supplied by John Mountjoy Smith and Samuel Mountjoy Smith, sons of John Smith, the London art dealer who sold the picture to the Amsterdam banker Adriaan van der Hoop in 1839.²³ As there are no indications that the sight size of the Neo-Rococo frame was ever altered, the non-original extensions to the composition must already have existed by then. An extensive search for a suitable contemporary frame was subsequently coordinated by Hubert Baija, senior conservator of frames and gilding. In the end it was decided to try to adjust the sight size of the Régence frame. Since the sight size needed to be adjusted more at the top and bottom than at the left and right, there were initial doubts as to whether an asymmetrical inlay might be disturbing to the eye. Baija created a fine inlay, gilded and finished with a patina, which blends beautifully with the surrounding frame without attracting attention to it (fig. 14).²⁴

The investigation and restoration of *Woman in Blue Reading a Letter* revealed that the painting had suffered severely since its conception by Vermeer and had undergone numerous restorations. It is hoped that the latest treatment has succeeded as far as possible in restoring the delicate details and nuanced palette Vermeer intended, and that the work can once again be enjoyed in all its refinement and subtlety.

NOTES

- * An abridged version of this article was translated into Japanese and published in *Communication. Visualizing the Human Connection in the Age of Vermeer*, exh. cat. Kyoto (Kyoto Municipal Museum of Art)/Sendai (Miyagi Museum of Art)/Tokyo (Bunkamura Museum of Art) 2011-12, pp. 185-89. I am grateful to Jonathan Bikker, who edited this version of the article.
- Besides the members of the advisory committee, I would also like to thank my colleagues in the conservation studio whose helpful discussions and valuable insights played an important role in the restoration: Hubert Baija, Anna Krekeler, Michel van de Laar, Camille Marchand, Willem de Ridder, Erika Smeenk, Laurent Sozzani, Gwen Tauber, Lisette Vos and Jessica Korschanski (intern at the department of paintings).
 - M. von Pettenkofer, *Over olieoververven en het conserveren van schilderijen door de regeneratiebehandeling*, translated by W.A. Hopman, 1871.
 - S. Schmitt, 'Examination of paintings treated by Pettenkofer's process', *Cleaning, Retouching and Coatings 1990* (iic preprints), pp. 81-84.
H. Brammer, 'Firnisschichtungen. Beobachtungen an Farbfirnisquerschnitten von vier Gemälden der Kasseler Gemäldegalerie Alte Meister', *Firnis. Material, Ästhetik, Geschichte*, Internationales Kolloquium, Braunschweig, 15-17 June 1998, pp. 174-81.
 - 'ddat...ddurf...ik nie-niet te-te-te... d-doen!' See 'Veertig jaar "Kunstbeschermer". Achter de schermen van het Rijksmuseum', *Algemeen Handelsblad*, 31 August 1929, p. 3.
 - Apart from these interventions, a small conservation treatment was carried out in 1992, when Rijksmuseum conservator H. Kat consolidated a small section of slightly raised paint in the hair band and retouched an old small loss in the hair.
 - A Hirox 3d digital microscope was used for high magnification digital microscopy. Photomicrographs were made by Emilien Leonhardt, European Manager at Hirox Europe, and by Arie Wallert and Jolanda van Iperen of the Rijksmuseum.
 - Infrared reflectography was carried out with an Osiris scanning InGaAs camera equipped with a 16 x 16 tile system of 512 x 512 focal plane array to just beyond 1700 nm. Visible light was filtered through an 875 nm infrared filter. Infrared reflectograms of the back of the blue jacket were published in A. Wheelock, *Vermeer and the Art of Painting*, New Haven/London 1995, p. 10.
 - X-radiography, nos. 90-93, 22 June 1948; x-radiography: Rene Gerritsen, nos. 1819 (1-4), 11 October 2007.
 - Kühn took five paint samples of *Woman in Blue Reading a Letter* in 1966. The results were published in H. Kühn, 'A study of the Pigments and the Grounds Used by Jan Vermeer', *Report and Studies in the History of Art, Washington (National Gallery of Art)* 1968, pp. 155-202. The 1966 cross-sections were re-examined and photographed by Dr Jaap J. Boon. The new cross-sections were embedded in Technovit 2000 Ic, cut and dry polished with micromesh.
 - This report (May 2010) shows that the average thread density of the original canvas is 14.6 horizontal threads/cm and 14.7 vertical threads/cm. Angle maps produced a clear visual map of the original cusping of the canvas, apparent on all sides.
 - Woman Playing the Guitar*, oil on canvas, 51.4 x 45 cm; London, Kenwood House, The Iveagh Bequest, inv. no.

NOTAS

- *. Uma versão resumida deste artigo foi traduzida para o japonês e publicada em *Communication. Visualizing the Human Connection in the Age of Vermeer*, exh. cat. Kyoto (Museu Municipal de Arte de Kyoto) / Sendai (Museu de Arte Miyagi) / Tóquio (Museu de Arte Bunkamura) 2011-12, pp. 185-89. Fico agradecido a Jonathan Bikker, que fez essa versão do artigo.
- Além dos membros do comitê de assessoria, gostaria também de agradecer a meus colegas no ateliê de restauração, cujas discussões úteis e valiosos *insights* tiveram um papel importante na restauração: Hubert Baija, Anna Krekeler, Michel van de Laar, Camille Marchand, Willem de Ridder, Erika Smeenk, Laurent Sozzani, Gwen Tauber, Lisette Vos e Jessica Korschanski estagiária do departamento de pinturas.
 - M. von Pettenkofer, *Over olieoververven en het conserveren van schilderijen door de regeneratiebehandeling*, traduzido por W.A. Hopman, 1871.
 - S. Schmitt, 'Examination of paintings treated by Pettenkofer's process', *Cleaning, Retouching and Coatings 1990* (iic preprints), pp. 81-84. H. Brammer, 'Firnisschichtungen. Beobachtungen an Farbfirnisquerschnitten von vier Gemälden der Kasseler Gemäldegalerie Alte Meister', *Firnis. Material, Ästhetik, Geschichte*, Internationales Kolloquium, Braunschweig, 15-17 junho de 1998, pp. 174-81.
 - 'ddat...ddurf...ik nie-niet te-te-te... d-doen!' Ver 'Veertig jaar "Kunstbeschermer". Achter de schermen van het Rijksmuseum', *Algemeen Handelsblad*, 31 de agosto de 1929, p. 3.
 - Além dessas intervenções, um pequeno tratamento de conservação foi feito em 1992, quando o curador do Rijksmuseum, H. Kat, consolidou uma pequena seção de tinta ligeiramente descolada na faixa de cabelo e retocou uma pequena falha no cabelo.
 - Um microscópio digital Hirox 3d foi usado para a microscopia digital de grande ampliação. Microfotografias foram feitas por Emilien Leonhardt, European Manager em Hirox Europe, e por Arie Wallert e Jolanda van Iperen do Rijksmuseum.
 - Reflectografia de infravermelho foi feita com uma câmera de escaneamento Osiris InGaAs equipada com um sistema de tile 16 x 16, foco de 512 x 512 até 1700 nm. A luz visível foi filtrada por um filtro de infravermelho de 875 nm. Reflectogramas de infravermelho da parte de trás do casaco azul foram publicados em A. Wheelock, *Vermeer and the Art of Painting*, New Haven/Londres 1995, p. 10.
 - Radiografia, n°s 90-93, 22 de junho de 1948; radiografia: Rene Gerritsen, n°s 1819 (1-4), 11 de outubro de 2007.
 - Kühn tirou cinco amostras de tinta de *Mulher de Azul Lendo uma Carta* em 1966. Os resultados foram publicados em H. Kühn, 'A study of the Pigments and the Grounds Used by Jan Vermeer', *Report and Studies in the History of Art, Washington (National Gallery of Art)* 1968, pp. 155-202. Os cortes transversais de 1968 foram re-examinados e fotografados pelo Dr. Jaap J. Boon. Os novos cortes foram incorporados em Technovit 2000 Ic, cortados e polidos a seco com micromesh.
 - Este relatório (maio de 2010) mostra que a densidade média de fios da tela é de 14,6 fios horizontais/cm e 14,7 fios verticais/cm. Mapeamentos em ângulo produziram um mapa visual nítido da ondulação original das beiradas da tela, aparente em todos os lados.

11. *Mulher Tocando Violão*, óleo sobre tela, 51,4 x 45 cm; Londres, Kenwood House, Legado Iveagh, fatura n° 88028841. Para uma descrição técnica e ilustração do chassi original, ver N. Costaras, 'A study of the Materials and Techniques of Johannes Vermeer', em I. Gaskell e M. Jonker (eds.), *Vermeer Studies (Studies in the History of Art 55)*, New Haven/Londres 1998, pp. 145-67.
12. A reentelagem de 1928 provavelmente não foi a primeira da pintura. A parte de trás do chassi mostra traços de cola com marcas da trama diferentes da trama da tela usada para a reentelagem atual. Além disso, a radiografia revelou pregos de um esticamento anterior nas laterais do chassi, que estão cobertos pela reentelagem atual. Isso indica (supondo que foi usado o mesmo chassi) que, antes da reentelagem de 1928 com resina de cera, a tela original foi inicialmente reentelada com cola em pasta.
13. Inicialmente, suspeitou-se que os pequenos furos redondos na camada de tinta e a superfície cheia de bolhas poderiam derivar da formação de *lead soap* ou *lead plaster*, massa insolúvel e flexível de óxido de chumbo. Esse fenômeno de degradação também foi encontrado nos telhados vermelhos da *Vista de Delft* de Vermeer, óleo sobre tela, 96,5 x 115,7 cm; Haia, Gabinete Real de Pinturas Mauritsuis, fatura n° 92. Especulações no passado sugeriram que o precipitado de *lead soap* nos telhados vermelhos de sua pintura eram partículas de chumbo branco, ou mesmo de areia, que foram acrescentadas de propósito por Vermeer para criar textura na tinta. Ver P. Noble et al., *Bewaard voor de eeuwigheid. Conservering, restauratie en materiaaltechnisch onderzoek in het Mauritshuis*, Zwolle 2008, pp. 176-77.
- Em *Mulher de Azul Lendo uma Carta*, a tinta com furos circulares e bolhas não se limitou — como é comum com o precipitado de *lead soap* — a uma única cor, área da pintura ou mesmo distribuído regularmente pela pintura, mas pôde, por exemplo, ser encontrada no começo de uma pincelada, estando ausente no final. Isso sugere fortemente que um fator local externo criou a deterioração.
- Além disso, não foram achadas, na superfície da tinta, partículas vítreas semi-opacas, indicadoras de *lead soaps*, nem precipitados de *lead soap* foram detectados nos cortes transversais de *Mulher de Azul Lendo uma Carta*.
14. Os resultados da pesquisa em andamento serão publicados em algum outro lugar num futuro próximo.
15. É possível que a descrição feita por Bürger em 1860 de *Mulher de Azul Lendo uma Carta*, em que ele declara que a pintura sofreu severa abrasão (*très-frotté*), esteja se referindo aos pequenos furos visíveis na superfície da tinta, indicando que o dano já estava presente na época.
- W. Bürger, *Musées de la Hollande, tome ii: Musée van der Hoop, a Amsterdam et Musée de Rotterdam*, Paris 1860, p. 68. O fato de que os pequenos furos são visíveis em reproduções de antes de 1928 indica que o super-aquecimento da superfície da tinta não aconteceu durante a reentelagem feita por Bakker e Greebe.
16. A reflectografia de infravermelho também mostra claramente as mudanças que Vermeer fez na composição enquanto pintava. Inicialmente, o casaco da mulher estava planejado para ser mais amplo e talvez tivesse um forro de pele. O mapa foi movido para a esquerda na composição final, como foi notado pela primeira vez por Wheelock, op. cit. (nota 7), pp. 9-11. Além disso, a reflectografia de infravermelho mostrou que uma das fitas no alto do casaco azul foi coberta pelo artista com as camadas finais de tinta.
17. Provavelmente isso foi feito para esconder a superfície irregular da tinta, com áreas descoladas de tinta que se sobrepõem, bem embaixo dessas tachas. Para 88028841. See for a technical description and illustration of the original strainer N. Costaras, 'A study of the Materials and Techniques of Johannes Vermeer', in I. Gaskell and M. Jonker (eds.), *Vermeer Studies (Studies in the History of Art 55)*, New Haven/London 1998, pp. 145-67.
12. The 1928 lining was most likely not the first lining of the picture. The reverse of the stretcher shows traces of a glue paste with a weave imprint differing from the weave pattern of the current lining canvas. The x-radiograph furthermore revealed nails of an earlier tensioning at the sides of the stretcher which are covered with the current lining canvas. This indicates (assuming the same stretcher was used) that before the 1928 wax resin lining the original canvas was initially lined with a glue paste.
13. Initially it was suspected that the small round holes in the paint layer and the blister-like surface could derive from lead soap formation. This degradation phenomenon was also found in the red rooftops of Vermeer's *View of Delft*, oil on canvas, 96.5 x 115.7 cm; The Hague, Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, inv. no. 92. Speculation in the past suggested that the lead soap aggregates in the red rooftops of this painting were lead white particles, or even sand particles, that were added on purpose by Vermeer to create texture in the paint. See P. Noble et al., *Bewaard voor de eeuwigheid. Conservering, restauratie en materiaaltechnisch onderzoek in het Mauritshuis*, Zwolle 2008, pp. 176-77. In *Woman in Blue Reading a Letter* the circular holes and blister-like paint were not confined — as is usually the case with lead soap aggregates — to a certain colour, area of paint, or evenly distributed throughout the painting, but could for instance be found at the top of one brushstroke and absent at the bottom. This strongly suggested that a local external factor created the deterioration. Furthermore no glassy semi-opaque particles, indicators of lead soaps, could be found at the paint surface and no lead soap aggregates were detected in paint cross-sections of *Woman in Blue Reading a Letter*.
14. The results of the ongoing research will be published elsewhere in the near future.
15. It is possible that Bürger's 1860 description of *Woman in Blue Reading a Letter*, in which he stated that the picture was severely abraded (*très-frotté*), refers to the small holes visible in the paint surface, indicating the damage was already present at that time. W. Bürger, *Musées de la Hollande, tome ii: Musée van der Hoop, a Amsterdam et Musée de Rotterdam*, Paris 1860, p. 68. The fact that the small holes are visible in reproductions before 1928 indicates that the over-heating of the paint surface did not occur during the 1928 lining by Bakker and Greebe.
16. The irr image also clearly shows the changes Vermeer made to the composition during painting. The woman's jacket was initially planned to be larger and may have had a fur lining. The map was shifted to the left in the final composition, as first noted by Wheelock op. cit. (note 7), pp. 9-11. The irr image furthermore showed that one of the ribbons at the top of the blue jacket was painted out by the artist with the final paint layers.
17. This was probably done to hide the irregular paint surface, with overlapping raised areas of paint, just beneath these nails. For the present restoration it was decided to accept and show the original though irregular paint surface.
18. The purplish paint was applied directly on top of the beige greyish ground. There is no indication that a layer on top of the purple is missing. The purplish paint contrasts quite strongly with the greyish green paint of the wall above the

chair because of a colour shift in the greyish green wall. A paint sample taken from this area shows that the top part of the ultramarine particles mixed in the upper paint layer have a brownish discolouration where they are near the surface of the paint layer. SEM-EDX research carried out by Dr Jaap J. Boon revealed that small 'crusts' containing lead sulphate had formed at the tops of the ultramarine particles. This strongly indicates that a degradation of ultramarine pigment occurred in this area, and that the wall was initially bluer and as such contrasted less with the purplish colour underneath the chair. The ultramarine found in other samples of this painting did not show this discolouration, which could indicate that Vermeer used different qualities or hues of ultramarine. The research into this phenomenon is ongoing.

19. With thanks to Femke Diercks and Suzan Meijer for their valuable insights on the construction of Spanish chairs.
20. A hindered amine light stabilizer was added to stabilize the natural resin varnish.
21. French Régence frame, c. 1710, 70,2 x 63 cm (initial sight size: 46,6 x 39,1 cm, current sight size: 46,0 x 38,7 cm), inv. no. sk-I-1037.
22. A Neo-Rococo frame, c. 1835-40, 71 x 62 cm (sight size: 47 x 38 cm), inv. no. sk-I-374; a carved wooden frame, c. 1700 (?), 73 x 62,5 cm (sight size: 47 x 37 cm), inv. no. sk-I-1814; and an ebony reproduction frame, 1990, 61 x 53,5 cm (sight size: 47,3 x 38,7 cm), inv. no. sk-I-1471. Merel van Erp researched the frame history of *Woman in Blue Reading a Letter* and constructed a timeline for the different frames; *Stageverslag Rijksmuseum Amsterdam. Lijstenregistratie-project 1/02/2010 – 31-05-2010*.
23. The label reads: [...] m. & s.m. smith, / carvers and gilders, / and / [g] eneral Dealers in Works of Art, / 137, new bond street, / (late[...] great marlborough street, / [pic]tures, lined, cleaned and restored. In c. 1830, John Mountjoy Smith (c. 1803-1869) and Samuel Mountjoy Smith (c. 1809-1874) took over the business of their father John Smith (1781-1855) as carvers, gilders, picture frame makers and art dealers. They were partners in business until 1852, when John Mountjoy Smith continued the business on his own. Source (15 November 2011): National Portrait Gallery – British picture frame makers, 1630-1950 –s (<http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers/s.php>).
24. See also the article by Gregor Weber in this issue on pp. 37-46.

a restauração atual decidiu-se aceitar e mostrar a superfície original da tinta, mesmo irregular.

18. A tinta violácea foi aplicada diretamente em cima do fundo bege acinzentado. Nada indica que falta alguma camada sobre o violeta. A tinta violácea forma um contraste bem forte com a tinta verde acinzentada da parede em cima da cadeira por causa de uma mudança de cor na parede verde acinzentada. Uma amostra de tinta tirada desta área mostra que a parte de cima das partículas de ultramar misturadas na camada de cima de tinta têm uma descoloração marrom onde estão perto da superfície da camada de tinta. A pesquisa com microscópio eletrônico de escaneamento realizada pelo Dr. Jaap J. Boon revelou que pequenas "crosas" contendo sulfato de chumbo se formaram sobre as partículas de ultramar. Isso é uma forte indicação de que ocorreu uma degradação do pigmento ultramar nessa área, e de que a parede, inicialmente, era mais azul e, assim, contrastava menos com a cor violácea embaixo da cadeira. O azul ultramar encontrado em outras amostras desta pintura não apresentavam essa descoloração, o que poderia indicar que Vermeer usou diferentes qualidades ou tons de ultramar. A pesquisa sobre esse fenômeno continua sendo feita.
19. Com agradecimentos para Femke Diercks e Suzan Meijer por seus valiosos *insights* sobre a construção de cadeiras espanholas.
20. Uma camada de polímero foi acrescentada para estabilizar o verniz de resina natural.
21. Moldura Régence francesa, c.1710, 70,2 x 63 cm (tamanho inicial da abertura: 46,6 x 39,1 cm, tamanho atual da abertura: 46,0 x 38,7 cm), fatura n° sk-I-1037.
22. Uma moldura neo-rococó, c. 1835-40, 71 x 62 cm (tamanho da abertura: 47 x 38,7 cm), fatura n° sk-I-374; uma moldura de madeira entalhada, c. 1700 (?), 73 x 62,5 cm (tamanho da abertura: 47 x 37 cm), fatura n° sk-I-1814; e uma moldura imitando ébano, 1990, 61 x 53,5 cm (tamanho da abertura: 47,3 x 38,7 cm), fatura n° sk-I-1471. Merel van Erp pesquisou a história da molduras de *Mulher de Azul Lendo uma Carta* e construiu uma linha do tempo para as diferentes molduras; *Stageverslag Rijksmuseum Amsterdam. Lijstenregistratie-project 1/02/2010 – 31-05-2010*.
23. Na etiqueta está escrito: [...] m. & s.m. smith, / carvers and gilders, / and / [g] eneral Dealers in Works of Art, / 137, new bond street, / (late[...] great marlborough street, / [pic]tures, lined, cleaned and restored. Aproximadamente em 1830, John Mountjoy Smith (c. 1803-1869) e Samuel Mountjoy Smith (c. 1809-1874) assumiram o negócio do pai John Smith (1781-1855) como entalhadores, douradores, fabricantes de molduras e negociantes de arte. Eles foram sócios no negócio até 1852, quando John Mountjoy Smith continuou com o negócio sozinho. Fonte (15 de novembro de 2011): National Portrait Gallery –fabricantes britânicos de molduras, 1630-1950 –s (<http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-britishframemakers/s.php>).
24. Ver também o artigo de Gregor Weber nessa número, nas pp. 37-46.

Detalhe da fig. 13. | Detail of fig. 13





A questão da moldura em *Mulher de Azul Lendo uma Carta* de Vermeer

A question of framing on Vermeer's *Woman in Blue Reading a Letter*

Gregor J. M. Weber

A restauração de *Mulher de Azul Lendo uma Carta* de Vermeer realizada em 2010-11 mais uma vez revelou as características especiais de forma e cor da pintura (fig. 1). A pintura tinha sido, antes, aumentada, especialmente na parte superior e na inferior, e colocada de volta no chassi um pouco torta, mas agora a notável clareza do padrão vertical e horizontal da composição foi restaurada. E, com a retirada do verniz, a paleta extremamente harmoniosa – com sua justaposição pouco comum de azul vivo e ocre suave – surge de novo vantajosamente.¹

A surpreendente simplicidade do tema – uma mulher jovem lendo uma carta em um quarto mobiliado com uma mesa, duas cadeiras e um mapa – mal traduz a complexidade da sintonia fina entre os elementos de tensão e equilíbrio. Em 1911, Jan Veth capturou em termos notavelmente poéticos essa qualidade da obra de Vermeer: a simplicidade que é inerente a seu grande talento. “Depois da aparência vistosa de que deu mostras em sua juventude, vemos que finalmente ele chega em alguma coisa vibrantemente pura, movendo-se da suntuosidade para um silêncio digno. O que antes foi um amarelo vivo foi absorvido num brilhante cinza amarelo-limão. As passagens escuras estão confinadas a superfícies planas em ébano opaco. E o belo azul em si mesmo, o modo como ele fica frente a frente com os marfins escuros frios-cálidos, sustenta todo o esplendor suave da cor. Nada jamais foi pintado de mais nobre e refinado do que esta jovem mulher azul...”²

The restoration carried out on Vermeer's *Woman in Blue Reading a Letter* in 2010-11 has once again revealed the painting's special characteristics of form and colour (fig. 1). The picture had previously been enlarged, particularly at the top and bottom, and put back on the stretcher somewhat askew, but now the striking clarity of the composition's vertical and horizontal pattern has been restored. And since the removal of the varnish, the exceedingly harmonious palette – with its unusual juxtaposition of bright blue and muted ochre – again shows to advantage.¹ The surprising plainness of the subject matter – a young woman reading a letter in a room furnished with a table, two chairs and a map – barely betrays the complexity of the fine-tuning between the elements of tension and balance. In 1911 Jan Veth captured in strikingly poetic terms this quality of Vermeer's work: the simplicity that is integral to his great artistry. 'From the sleekness of his youth we see him arriving at last at something tremblingly pure, having moved from sumptuousness to a dignified silence. What was previously a rich yellow has been absorbed into a warm, shimmering lemon-yellow grey. The dark passages are confined to straight surfaces in matt ebony black. And the fine blue on its own, the way it faces the cool-warm dark ivories, sustains the entire soft splendour of colour. Nothing has ever been painted that is more noble and refined than this blue young woman...'²

Detalhes das figs. 3 e 4 | Details of figs. 3 and 4



FIG. 1

JOHANNES VERMEER, *Mulher de Azul Lendo uma Carta*, c.1663-1665. Óleo sobre tela, 49,6 x 40,3 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. sk-c-251; empréstimo da Cidade de Amsterdam (Legado de A. van der Hoop).

JOHANNES VERMEER, *Woman in Blue Reading a Letter*, c.1663-1665. Oil on canvas, 49.6 x 40.3 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. sk-c-251; on loan from the City of Amsterdam (A. van der Hoop Bequest).

Ainda compartilhamos do entusiasmo de Veth, mesmo que o expressemos com menos exuberância. Mas conseguimos descrever com maior precisão o modo pelo qual Vermeer dispôs formalmente a pintura? Como ele construiu o espaço pictórico, a composição tranquila, os efeitos de luz? O que se segue é uma tentativa de responder essas questões.

A profundidade do quarto foi sugerida por meios mínimos mas escolhidos com cuidado. A cadeira à direita, que é repentinamente cortada pela beirada da pintura, é mostrada em ângulo. Por essa razão, as linhas de sua construção não correm ao longo da margem da pintura de modo estritamente horizontal ou vertical, mas estão ligeiramente inclinadas. Isso fornece um ponto de entrada para o espaço pictórico, para cujo interior o observador é atraído pela segunda cadeira, surgindo menor na parte de trás do quarto, cujas linhas são precisamente horizontais e verticais de acordo com a parede do fundo, que coincide com o plano da pintura. De pé no meio desse espaço fugidio e também no meio da pintura, está a mulher de azul, vista em pleno perfil.

Com a maior concentração, ela lê uma carta, que segura perto do peito com as duas mãos. A vara azul escuro que enquadra o mapa em sua parte inferior, atrás da mulher, está exatamente no mesmo nível das mãos e da carta, ao mesmo tempo marcando e sustentando o lugar de maior densidade de forma e cor. A horizontalidade dessa barra chamativa aparece de novo várias vezes na pintura (as beiradas da mesa, as costas e assentos das cadeiras e por aí vai), mas igualmente importante é a verticalidade de outros temas pictóricos, como o mapa e as dobras do tecido. A natureza escultórica da mulher que lê coloca-a alinhada com os elementos verticais, porém de fundamental importância é o afinamento de sua silhueta na direção do alto. São precisamente esses desvios de um arranjo estritamente horizontal-vertical que emprestam à pintura sua tensão interna e dinamismo.

Nessa complexa trama de formas, as grandes áreas de ângulos retos salientes têm um papel decisivo: na parte superior, à esquerda, a parede caiada com suas sombras delicadas em azul, claramente delimitada pelos vigorosos ângulos retos das costas das cadeiras e do mapa; na parte inferior, à direita, a área de um branco em tom mais escuro, limitada, no alto, pela vara horizontal do mapa; e, na frente, o contraponto dinâmico entre os contornos da roupa da mulher e as costas da cadeira. A área sombreada embaixo, à esquerda, consistindo da toalha de mesa azul escuro e do pano marrom posto sobre ela, forma o prelúdio, no

We still share Veth's enthusiasm, even if we express it less exuberantly. But can we describe more accurately how Vermeer formally laid out the picture? How did he construct the pictorial space, the tranquil composition, the effects of light? The following is an attempt to answer these questions. The depth of the room was suggested with minimal but carefully chosen means. The chair on the right, which is abruptly cut off by the edge of the painting, is depicted at an angle. Because of this, its construction lines do not run along the picture's edge in a strictly horizontal or vertical way, but slightly askew. This provides a point of entry to the pictorial space, into which the viewer is drawn by the second chair, appearing smaller at the back of the room, whose lines are precisely horizontal and vertical in accordance with the rear wall, which coincides with the picture plane. Standing in the middle of this receding space and also in the middle of the picture is the woman in blue, seen in strict profile. With the utmost concentration she reads a letter, which she holds close to her bosom with both hands. The blue-black bar at the bottom of the map behind her is exactly at the level of her hands and the letter, at once marking and supporting the place of greatest density of form and colour. The horizontality of this conspicuous bar recurs a number of times in the picture (the edges of the table, the backs and seats of chairs and so on), yet equally important is the verticality of other pictorial motifs, such as the map and the folds in the fabric. The statuesque nature of the reading woman aligns her with the vertical elements, but of overriding importance is the tapering of her silhouette towards the top. It is precisely such small deviations from a strictly horizontal-vertical arrangement that lend the picture its inner tension and dynamism.

In this complex fabric of forms, the large areas with prominent right angles play a decisive role: at the upper left, the whitewashed wall with its delicate blue shadows, clearly delimited by the sturdy right angles of the chair backs and the map; at the lower right, the darker-toned area of white, bordered at the top by the horizontal bar of the map; and at the front, the dynamic counterpoint between the contours of the woman's clothing and the back of the chair. The shadowy area at the lower left, consisting of the dark blue tablecloth and the brown cloth laid over it, forms the prelude in the foreground to the large, light, ochre-green surface of the map in the background.

The rendering of light corresponds to the surfaces and lines that define the space; Vermeer suggests light coming from a window to the left of the white wall. The bluish shadows of the backs of the chairs and the knob on the bar of the map indicate how close to the wall the window must be. Another bluish colouring approximately half-way up the wall stems from the crossbeam of the window, which is evidently divided in two horizontally, as seen in other works by Vermeer. The objects in the foreground that are closest to the viewer, such as the dark side of the table at the left and the side of the chair at the right, receive the least light. The handling of light thus emphasizes the staggered staging of the objects, proceeding from the shaded zone at the front to the brightly lit white wall and the map, which clearly catches the raking light.

Much has been written about the artistic merit of Vermeer's compositions, particularly his interlacing of surface arrangements and compositional lines, the spatial depth and handling of light. Implicit to this endeavour is the picture's edge, the boundary of the carefully balanced picture plane, which is seen as a given, as though unworthy of consideration as an additional formal motif. But Vermeer did not view his picture as a colour reproduction on the white page of a book; he must have had some kind of demarcation in mind, something along the lines of a picture frame. The extent to which framing affects the pictorial structure can be shown by looking at Piet Mondrian's popular works, which balance – in a similarly sensitive way – areas and lines in right-angled arrangements. Mondrian's paintings are usually displayed in a white frame or in front of a white surface, because any other lines – those of a confining, coloured frame, for example – would interfere too much with the aesthetic fabric of the composition. The work of Vermeer calls for the same prudence, but for exactly the opposite reasons and with the opposite result, since his paintings were conceived and produced with clearly accentuated framing in mind. Hanging a painting, unframed, on a white wall was highly unusual in Vermeer's day.

How, then, did Vermeer, who could create such subtly balanced compositions, turn his attention to the border of the picture and its design? Much research has recently been done on the history of picture frames, but not specifically on the first framings of Vermeer.³ Clues as to his own preferences can be found in his depictions of interi-

primeiro plano, da ampla superfície, clara, em ocre esverdeado, do mapa ao fundo.

A representação da luz corresponde às superfícies e linhas que definem o espaço; Vermeer sugere uma luz que vem de uma janela à esquerda da parede branca. As sombras azuladas das costas das cadeiras e da ponteira do varão do mapa indicam o quanto a janela deve estar perto da parede. Outra coloração azulada a meia altura na parede é causada pela travessa da janela, evidentemente dividida em dois na horizontal, como se pode ver em outras obras de Vermeer. Os objetos no primeiro plano mais próximos do observador, tais como o lado escuro da mesa à esquerda e o lado da cadeira à direita, recebem a luz mais fraca. O tratamento da luz, portanto, dá ênfase à colocação teatral dos objetos, indo da zona sombreada na frente até a parede branca fortemente iluminada e o mapa, que obviamente apanha a luz de viés.

Muito se escreveu sobre o mérito artístico das composições de Vermeer, particularmente seu entremear de arranjos na superfície com as linhas de composição, a profundidade espacial e o tratamento da luz. Nisso está implícita a beirada da pintura, o limite do plano pictórico cuidadosamente equilibrado, que é considerado como dado, como se não fosse digno de consideração na qualidade de um motivo formal adicional. Mas Vermeer não via sua pintura como uma reprodução a cores em uma página branca de um livro; ele deve ter tido algum tipo de delimitação em mente, alguma coisa do tipo da moldura de um quadro. Até que ponto a moldura afeta a estrutura pictórica é algo que pode ser visto quando se observa as obras bem conhecidas de Piet Mondrian, que equilibram – de uma maneira sensível similar – áreas e linhas dispostas em ângulo reto.

As pinturas de Mondrian geralmente são apresentadas com uma moldura branca ou na frente de uma superfície branca, porque quaisquer outras linhas – as de uma moldura limitante, colorida, por exemplo – iria interferir demais com a trama estética da composição. A obra de Vermeer pede a mesma cautela, mas pelas razões exatamente opostas e com o resultado oposto, uma vez que suas pinturas foram concebidas e produzidas claramente com uma moldura marcante em mente.

Pendurar uma pintura sem moldura em uma parede branca era extremamente raro no tempo de Vermeer. Como, então, Vermeer, que podia criar composições equilibradas com tanta sutileza, pôde voltar sua atenção para o limite da pintura e seu desenho? Muitas pesquisas têm sido feitas recentemente sobre a história das

molduras de pinturas, mas não especificamente sobre as primeiras molduras de Vermeer.³ Alguns indícios sobre suas preferências podem ser encontrados em suas reproduções de interiores e colhidos do inventário de seu espólio feito em 1676.⁴ De um ponto de vista puramente estatístico, essas fontes confirmam sua predileção por molduras pretas (fig. 2). Para nosso caso específico, *Mulher de Azul Lendo uma Carta*, isso fornece uma pista – mas não uma prova – de uma moldura original em algo como ébano.

A trama de superfícies e linhas, de profundidade espacial e do tratamento da luz mencionada acima, apresenta, entretanto, uma base para maiores considerações. Será que Vermeer estava pensando em uma moldura dourada como a que ele reproduziu em torno de uma brilhante paisagem ensolarada em sua *Mulher Tocando Violão* (Kenwood House, Londres)? Com certeza não, já que sua plasticidade vivamente reluzente e detalhada é incompatível com o padrão estrito da *Mulher de Azul*; além disso, o ouro, cálido, não iria combinar com a pintura em cor fria azul. A alternativa, uma moldura preta de ébano com um perfil simples, realça os aspectos estilísticos inerentes à pintura. Na sequência de camadas espaciais descritas acima, outra camada, totalmente preta, é assim colocada na frente do primeiro plano escuro, sombrio. Esta camada – a moldura real – pertence à esfera do observador que, então, é levado através da zona pintada, escura, para a parede luminosa no fundo da pintura. O negro da moldura destaca essa estrutura pictórica de um modo muito mais forte do que o faria uma moldura mais clara em ouro. Ele dá à representação um contexto claramente definido, que envolve e combina os temas dentro do quadrado, de modo muito parecido com o que Vermeer fez em sua *Carta de Amor* (fig. 2). É só assim que o escurecimento da lateral da mesa e da cadeira em primeiro plano fazem sentido. Thoré-Bürger comentava a iluminação de Vermeer já em 1866, quando disse que “observadores não informados poderiam facilmente imaginar que a luz do dia se está infiltrando entre a moldura e a tela. De fato, uma pessoa que veio ver Monsieur Double, que tinha colocado o *Soldado e a Moça que Ri* em um cavalete, foi procurar por trás da pintura a janela aberta que deveria estar deixando entrar uma luz tão maravilhosa. Molduras pretas, portanto, são particularmente adequadas para as pinturas de Vermeer.”⁵

O varal azul escuro embaixo do mapa se liga com a linha preta da moldura imaginada, ambos como uma extensão explícita da estrutura linear assim amplificada, e como uma indicação óptica das camadas espaciais. Além disso, os desvios importantíssimos

ors and gleaned from the inventory of his estate drawn up in 1676.⁴ From a purely statistical point of view, these sources confirm his partiality for black frames (fig. 2). In our specific example, the *Woman in Blue Reading a Letter*, this provides a clue – but not proof – of an original frame in something like ebony.

The fabric of surfaces and lines, of spatial depth and the handling of light we remarked on above nevertheless offers a basis for further considerations. Was Vermeer thinking of a gold frame like the one he depicted around a sunny glittering landscape in his *Woman Playing the Guitar* (Kenwood House, London)? Certainly not, since its detailed, vividly gleaming plasticity is incompatible with the strict pattern of the *Woman in Blue*; moreover, the warm gold would clash with the cool blue picture. The alternative, a black ebony frame with a simple profile, enhances the stylistic aspects inherent in the picture. In the sequence of spatial layers described above, another, completely black layer is thus placed in front of the dark, shaded foreground. This layer – the actual frame – belongs to the realm of the viewer, who is then led across the painted, shadowed zone to the bright wall at the back of the picture. The black of the frame underlines this pictorial structure much more strongly than a lighter frame in gold would do. It gives the representation a clearly defined setting, which surrounds and combines the motifs within the square, much as Vermeer did in his *Love Letter* (fig. 2). Only in this way does the shading of the side of the table and the chair in the foreground make sense. Thoré-Bürger commented upon Vermeer’s illumination as early as 1866, when he said that ‘naive viewers could easily imagine that daylight was slipping in between the frame and the canvas. In fact, someone who came to see Monsieur Double, who had the *Soldier and Laughing Girl* on the easel, went behind the picture to look for the open window that must have been letting in the wonderful light. Black frames are therefore particularly well suited to Vermeer’s paintings.’⁵

The painted blue-black bar at the bottom of the map connects with the black line of the imagined picture frame, both as a clear-cut extension of the linear framework thus amplified, and as an optical indication of spatial layering. Furthermore, the all-important deviations from the strictly horizontal and vertical linear fabric (the chair in the foreground, for example) can be perceived much more clearly with a black frame. Numerous as-



FIG. 2

JOHANNES VERMEER, *A Carta de Amor*, c. 1669-70. Óleo sobre tela, 44 x 38 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. sk-a-1595.

JOHANNES VERMEER, *The Love Letter*, c. 1669-70. Oil on canvas, 44 x 38 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. sk-a-1595.

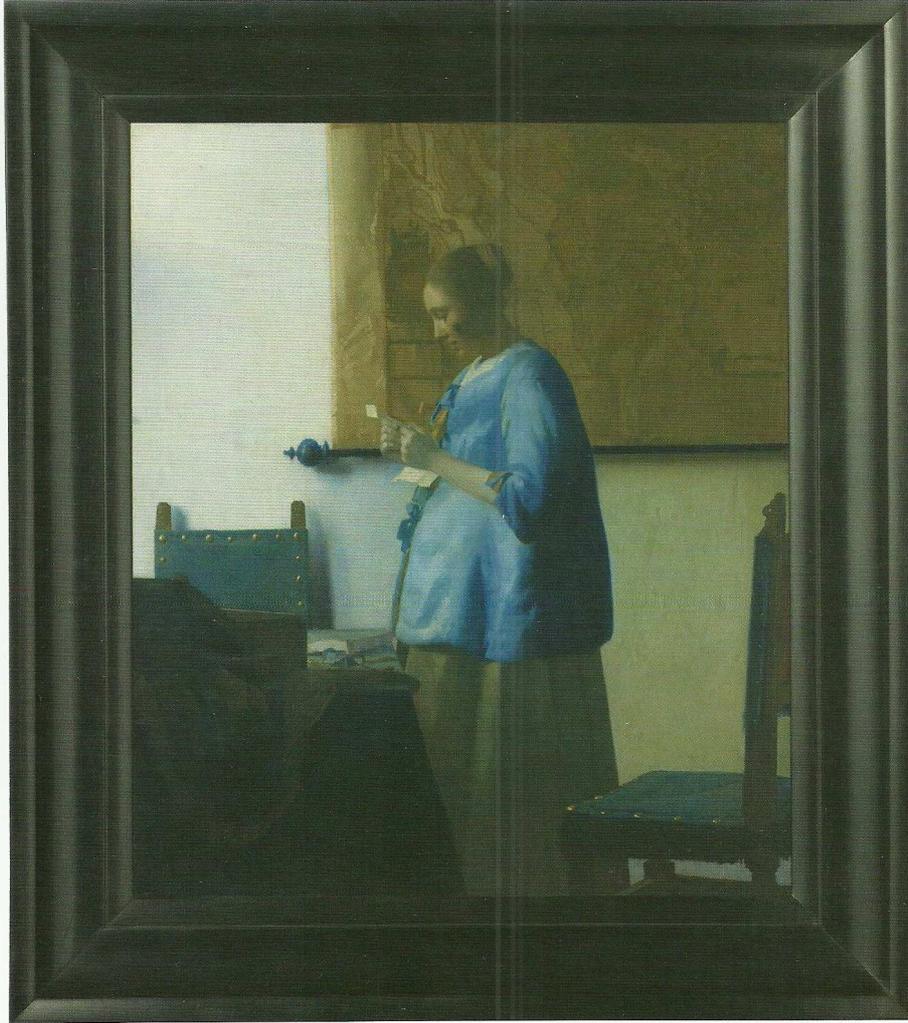


FIG. 3
JOHANNES VERMEER, *Mulher de Azul Lendo uma Carta* na moldura de ébano preta de 1990 (fotomontagem).
JOHANNES VERMEER, *Woman in Blue Reading a Letter* in the 1990 black ebony frame (photomontage).



FIG. 4

JOHANNES VERMEER, *Mulher de Azul Lendo uma Carta* em sua moldura tradicional francesa Régence-Louis XIV.

JOHANNES VERMEER, *Woman in Blue Reading a Letter* in its traditional French Louis xiv- Régence frame.

da trama linear estritamente horizontal e vertical (a cadeira em primeiro plano, por exemplo) podem ser percebidos com muito mais claridade com uma moldura preta.

Muitos aspectos da pintura, portanto, sugerem que ela foi concebida tendo em vista o acréscimo de uma beirada preta: em outras palavras, uma moldura preta.

Quando se apresenta uma pintura tão famosa, um curador têm de considerar um grande volume de fatores – a história da moldura ao longo dos séculos (com as devidas considerações sobre as normas estéticas específicas de cada época), o contexto geral da pintura, as pinturas que estão penduradas perto dela e sua constelação espacial. Esta pintura de Vermeer, por exemplo, passou por quatro molduras diferentes só nos últimos 150 anos, e essas molduras foram conservadas no Rijksmuseum.⁶ A procura por uma moldura adequada começou de novo na época da restauração da pintura em 2011.⁷ Em 1990, a pintura tinha recebido uma nova moldura de ébano no estilo antigo (fig. 3). Mas a lisura excessiva da moldura feita à máquina fez com que a pintura parecesse um cartaz barato em uma moldura de foto, uma degradação que levou a sua remoção cinco anos depois.

Agora, entretanto, esta moldura vem sendo objeto de nova discussão. Uma outra moldura escura do depósito foi rejeitada porque seu verniz marrom era muito dominante. Consequentemente ficou decidido deixar a pintura de Vermeer, por enquanto, em sua tradicional moldura Régence francesa, até que uma moldura de ébano da época certa e de um formato que sirva seja encontrada (fig. 4). A douração cinza, suja, da moldura Régence se harmoniza bem com certas zonas da pintura de Vermeer (a saia da mulher, o mapa ao fundo). E o que é mais, ela dá à pintura uma aura adequada de suntuosidade e estatura histórica. Afinal, também esta moldura – que data de cerca de 1710 e foi, primeiro, usada para o Vermeer há uns oitenta anos, quando Frederik Schmidt Degener era diretor – tornou-se, com o tempo, parte da história dessa pintura.

NOTAS

1. Em relação aos achados técnicos e às ações tomadas para restaurar a pintura, ver o artigo de Ige Verslype neste número QUAL NUMERO?. Sobre a pintura em si, ver a seguinte publicação (selecionada entre a rica literatura sobre Vermeer): F.J. Duparc e A.K. Wheelock, Jr (eds.), *Johannes Vermeer*, exh. cat. Washington (National Gallery of Art)/Haia (Gabinete Real de Pinturas Mauritshuis) 1995-96, pp. 134-39, com procedência e bibliografia.

pects of the picture therefore suggest that it was conceived with a view to adding a dark border: in other words, a black frame.

When presenting such a famous painting, a curator must take into consideration a whole host of factors – the history of its framing over the centuries (with due consideration to the aesthetic norms specific to each era), the overall context of the painting, the pictures hanging near it and their spatial constellation. This painting by Vermeer, for example, has gone through four different framings in the last 150 years alone, and these frames have been preserved in the Rijksmuseum.⁶ The search for a suitable frame was begun once again at the time of the painting's restoration in 2011.⁷ In 1990 the painting had been given a new ebony frame in the old style (fig. 3). The excessive smoothness of the machine-made frame made the painting look like a cheap poster in a photo frame, a degradation that led to its removal nearly five years later. Now, however, this frame has been the subject of renewed discussion. Another dark wooden frame from the depot was rejected because its brown veneer was too dominant. It was consequently decided to leave Vermeer's painting in its traditional French Régence frame for the time being, until an ebony frame from the right period and in a usable format is found (fig. 4). The dirty grey gilding of the Régence frame harmonizes well with certain passages in Vermeer's painting (the woman's skirt, the map in the background). What is more, it lends the painting an appropriate aura of costliness and historical stature. After all, this frame too – which dates from around 1710 and was first used for the Vermeer around eighty years ago, when Frederik Schmidt Degener was director – has meanwhile become part of the painting's history.

NOTES

1. With regard to the technical findings and the action taken to restore the picture, see the article by Ige Verslype in this issue. On the painting itself, see the following publication (selected from the wealth of literature on Vermeer): F.J. Duparc and A.K. Wheelock, Jr (eds.), *Johannes Vermeer*, exh. cat. Washington (National Gallery of Art)/The Hague (Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis) 1995-96, pp. 134-39, with provenance and literature listings.
2. J. Veth, *Im Schatten alter Kunst*, Berlin 1911, p. 96: 'Aus der Geschmeidigkeit seiner jungen Tage sehen wir ihn hier schließlich zu dem bebend Sauberen gelangt, aus der Üppigkeit zum Stillgediegenem. Das früher reiche Gelb ist eingesogen in warmes, zitronenschimmerndes Grau. Die Dunkelheiten konzentrieren sich auf gerade Flächen in mattem Ebenholzscharf. Und das edle Blau allein, wie es

- dem Kühlwarmen, Dunkel elfenbeinernen gegenübersteht, trägt die sanfte Farbenpracht des Ganzen. Vornehmer und gewählter als diese blaue junge Frau ist niemals etwas gemalt worden ...'
3. P.J.J. van Thiel and C.J. de Bruyn Kops, *Prijst de lijst – De Hollandse schilderijlijst in de zeventiende eeuw*, exh. cat. Amsterdam (Rijksmuseum) 1984; expanded edition published as *Framing in the Golden Age – Picture and Frame in Seventeenth Century Holland*, Zwolle 1995.
 4. Vermeer depicted two finely decorated gold frames, each one surrounding a different landscape painting. The landscapes were compiled from larger examples, so these pictures never existed as such. The gold frame he depicted around Dirck van Baburen's painting *The Procuress* was surely the result of artistic licence: the picture hangs in the dark background, and the cursorily rendered gold frame sets it off from its murky surroundings. Only a few years earlier, Vermeer had placed the same picture in a black frame on a brightly lit wall. Moreover, he depicted a gilt auricular frame around a dark landscape painting in the style of Allaert van Everdingen. It is possible that that painting, which has not yet been traced, was actually framed this way. However, most of the frames depicted by Vermeer as part of a 'picture-within-a-picture' are simple, black moulded frames, such as those used most frequently in his day. See G.J.M. Weber, 'Vermeer's Use of the Picture-within-a-Picture. A New Approach', in I. Gaskell and M. Jonker (eds.), *Vermeer Studies (Studies in the History of Art 55)*, New Haven/London 1998, pp. 295-307, esp. pp. 295-97.
- The inventory of Vermeer's estate seldom mentions picture frames, but those recorded are usually black. Vermeer himself had four drawings framed in black, and his mother-in-law had fourteen paintings in black frames (eleven of which were in 'bad' black frames). Also mentioned were two paintings in oak frames and one in a gilt frame. See J.M. Montias, *Vermeer and His Milieu. A Web of Social History*, Princeton (nj), 2nd ed. 1989, pp. 339-44.
5. Theophile Thoré (William Bürger), *Jan Vermeer van Delft* (1866), translated by Paul Prina, Leipzig 1906, p. 59: '... naive Beschauer könnten sich leicht einbilden, dass das Tageslicht zwischen Rahmen und Leinwand hereinchlüpft. Ja, es hat sogar jemand, der zu Herrn Double kam, bei dem der *Soldat und das lachende Mädchen* auf der Staffelei ausgestellt war, hinter das Bild geschaut, um nachzusehen, woher das wunderbare Licht zum offenen Fenster hereinkäme. Deshalb passen schwarze Rahmen besonders gut zu den Bildern Vermeers.'
 6. Merel van Erp has identified and documented the frames; see *Stageverslag Rijksmuseum Amsterdam. Lijstenregistratie-project 1/02/2010 – 31-05-2010*.
 7. The search for a more suitable frame is headed by Hubert Baija, senior conservator of frames and gilding. It has been helpful in this endeavour to see how the known Vermeers are currently framed: see http://www.essential-vermeer.com/framed/frames_start_page.html.
2. J. Veth, *Im Schatten alter Kunst*, Berlin 1911, p. 96: 'Aus der Geschmeidigkeit seiner jungen Tage sehen wir ihn hier schließlich zu dem bebend Sauberen gelangt, aus der Üppigkeit zum Stillgediegenem. Das früher reiche Gelb ist eingesogen in warmes, zitronenschimmerndes Grau. Die Dunkelheiten konzentrieren sich auf gerade Flächen in mattem Ebenholzscharz. Und das edle Blau allein, wie es dem Kühlwarmen, Dunkel elfenbeinernen gegenübersteht, trägt die sanfte Farbenpracht des Ganzen. Vornehmer und gewählter als diese blaue junge Frau ist niemals etwas gemalt worden..'
 3. P.J.J. van Thiel and C.J. de Bruyn Kops, *Prijst de lijst – De Hollandse schilderijlijst in de zeventiende eeuw*, exh. cat. Amsterdam (Rijksmuseum) 1984; edição ampliada publicada como *Framing in the Golden Age – Picture and Frame in Seventeenth Century Holland*, Zwolle 1995.
 4. Vermeer reproduziu duas molduras douradas finamente decoradas, cada uma emoldurando uma paisagem diferente. As paisagens foram compiladas de exemplos maiores, portanto essas pinturas jamais existiram como tal.
A moldura dourada que ele pintou em volta da pintura de Dirck van Baburen, *A Alcoviteira*, é com certeza o resultado de licença poética: a pintura está pendurada contra um fundo escuro e a moldura dourada reproduzida em grandes traços faz com que ela se destaque do entorno sombrio. Uns poucos anos antes, Vermeer tinha colocado essa mesma pintura com uma moldura preta contra uma parede bem iluminada. Além disso, ele pintou uma moldura dourada arredondada em torno de uma paisagem escura, no estilo de Allaert van Everdingen. É possível que essa pintura, cujos traços até agora não foram encontrados, tenha sido realmente emoldurada dessa maneira. Entretanto, a maioria das molduras apresentadas por Vermeer como parte de uma "pintura-dentro-da-pintura" são simples, com molduras pretas, como as que eram comumente usadas em sua época. Ver G.J.M. Weber, 'Vermeer's Use of the Picture-within-a-Picture. A New Approach', em I. Gaskell e M. Jonker (eds.), *Vermeer Studies (Studies in the History of Art 55)*, New Haven/Londres 1998, pp. 295-307, esp. pp. 295-97. O inventário do espólio de Vermeer raramente menciona molduras de pintura, mas as que estão registradas normalmente são pretas. O próprio Vermeer tinha quatro desenhos emoldurados em preto, e sua sogra tinha quatorze pinturas em molduras pretas (onze delas em molduras pretas "ruins"). Também são mencionadas duas pinturas em moldura de carvalho e uma em moldura dourada. Ver J.M. Montias, *Vermeer and His Milieu. A Web of Social History*, Princeton (nj), 2ª ed. 1989, pp. 339-44.
 5. Theophile Thoré (William Bürger), *Jan Vermeer van Delft* (1866), traduzido por Paul Prina, Leipzig 1906, p. 59: '... naive Beschauer könnten sich leicht einbilden, dass das Tageslicht zwischen Rahmen und Leinwand hereinchlüpft. Ja, es hat sogar jemand, der zu Herrn Double kam, bei dem der *Soldat und das lachende Mädchen* auf der Staffelei ausgestellt war, hinter das Bild geschaut, um nachzusehen, woher das wunderbare Licht zum offenen Fenster hereinkäme. Deshalb passen schwarze Rahmen besonders gut zu den Bildern Vermeers.'
 6. Merel van Erp identificou e documentou as molduras; ver *Stageverslag Rijksmuseum Amsterdam. Lijstenregistratieproject 1/02/2010 – 31-05-2010*.
 7. A procura por uma moldura mais adequada é encabeçada por Hubert Baija, curador-chefe de molduras e douração. Foi útil para esse empreendimento ver como os Vermeers conhecidos estão emoldurados atualmente: ver http://www.essentialvermeer.com/framed/frames_start_page.html.



Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP

DIRETORIA [BOARD OF DIRECTORS]

Diretor Presidente [President]

João da Cruz Vicente de Azevedo

Diretor Vice-Presidente [Vice-President]

Beatriz Mendes G. Pimenta Camargo

Diretor Secretário Geral [General Secretary]

Luiz Pereira Barretto

Diretor Tesoureiro [Treasurer]

Pedro Antonio Galvão Cury

Diretor da Biblioteca [Director of the Library]

Rodolfo Osvaldo Konder

Directores [Directors]

Antonio Carlos Lima de Noronha
Carlos Roberto Campos de Abreu Sodré
José Roberto Pimentel de Mello
Luiz de Camargo Aranha Neto
Renato Tavares de Magalhães Gouvêa

CONSELHO DELIBERATIVO

[DELIBERATIVE BOARD]

Presidente [Chairman]

Adib Jatene

Vice-Presidente [Vice Chairman]

Aluizio Rebello de Araújo

Secretário [Secretary]

Paulo Donizete Martinez

Membros [Members]

Alexandre José Periscinoto
Antônio Beltran Martinez
Augusto César Patrício de Azambuja Filho
Danilo Santos de Miranda
Eros Roberto Grau
Gilda Figueiredo Ferraz de Andrade
Graziella Matarazzo Leonetti di Santo Janni
João Brasil Vita
João Dória Jr.

José Ermírio de Moraes Neto

José Gregori

José Roberto Neves Amorim

Jovelino Carvalho Mineiro Filho

Julio José Franco Neves

Luiz Marcos Suplicy Hafers

Manoel Francisco Pires da Costa

Maria Lúcia Alexandrino Segall

Newton Gagiotti

Nizan Mansur de Carvalho Guanaes Gomes

Paulo José da Costa Júnior

Paulo Saad Jafet

Pedro Franco Piva

Plínio Antonio Lion Salles Souto

Sabine Lovatelli

Salomão Schwartzman

Silvio Tini de Araújo

Therezinha Maluf Chamma

CONSELHO FISCAL [TREASURY BOARD]

Ângela Zechinelli Alonso

Ayrton Francisco Ribeiro

Benedito Dario Ferraz

José Roberto de Mattos Curan

Julio Linuesa Perez

Luiz Arthur Pacheco de Castro

EQUIPE TÉCNICA [STAFF]

ADMINISTRAÇÃO [ADMINISTRATION]

Gestor Superintendente Geral

[General Superintendent]

Alberto Emmanuel Whitaker

Superintendente Administrativo

[Management Department]

Fernando Pinho

Gerente Contábil Financeira [Financial Department]

Eunice Dantas Ohkawa

Gerente de Comunicação e Relacionamento

[Communication and Relationship Department]

Renata Toledo Geo

CURADORIA E COORDENADORIAS

[CURATORSHIP AND COORDINATING BODIES]

Curador Coordenador [Chief Curator]

Teixeira Coelho

Coordenadora do Acervo e Desenvolvimento Cultural

[Registrar and Cultural Development Department]

Eunice Moraes Sophia

Coordenadora de Conservação e Restauro

[Conservation and Restoration Department]

Karen Cristine Barbosa

Coordenadora de Intercâmbio [Exchange Department]

Eugênia Gorini Esmeraldo

Coordenadora de Biblioteca [Library]

Ivani Di Grazia Costa

Coordenador do Serviço Educativo

[Education Program]

Paulo Portella Filho

Coordenadora de Espetáculos e Eventos

[Events Department]

Débora Lauand

COMITÉ TÉCNICO CONSULTIVO CURATORIAL

[TECHNICAL AND CURATORIAL ADVISORY

COMITTEE]

Coordenador [Coordinator]

Teixeira Coelho

Membros [Members]

Regina Silveira

Celso Favaretto

Anna Tereza Fabris

Maria Lucia Segall

João Carlos de Figueiredo Ferraz

Fausto Godoy

Denis Molino

COMITÉ TÉCNICO [TECHNICAL COMMITTEE]

Eugênia Gorini Esmeraldo

Eunice Moraes Sophia

Karen Cristine Barbosa

VERMEER *Mulher de Azul Lendo uma Carta*
 VERMEER *Woman in Blue Reading a Letter*

ABERTURA (OPENING)

11 de dezembro de 2012

December 11th, 2012

RIJSMUSEUM

Diretor de Exposições (Head of Exhibitions)

Tim Zeedijk

Diretor do Departamento de Artes (Head of the Arts Department)

Gregor Weber

Restaurador de Pinturas Sênior (Senior Restorer of Paintings)

Igor Verslype

MASP

Curador Coordenador (Chief Curator)

Teixeira Coelho

Supervisão de Produção (Production Supervisor)

Marcela Tokiwa Obata dos Santos

Assessoria de Imprensa (Press Office)

InterComunique Assessoria de Comunicação

CATÁLOGO (CATALOGUE)

Coordenação Editorial (Publishing Coordination)

Comunique Editorial

Editor Executivo (Executive Editor)

Paulo Alves

Textos (Texts)

Teixeira Coelho

Igor Verslype

Gregor J. M. Weber

Produção Editorial (Managing Editor)

Renata Assumpção

Secretaria Gráfica (Editorial Assistant)

Acaila Leite

Projeto Gráfico e Diagramação (Design and Layout)

Negrilo Produção Editorial

Versão para Português e Inglês (Portuguese and English Version)

Ana Goldberger

Revisão Técnica (Technical Editor)

Teixeira Coelho

.comunique
 A R T E S

Rua Tucambira, 37

Pinheiros, São Paulo

CEP 05428-020

+55 11 3812.2780

www.comunique.srv.br



RIJKS MUSEUM

FINANCIADOR | FOUNDER

PRINCIPAIS PARCEIROS | MAIN PARTNERS



PATROCINADORES | SPONSORS



PARCEIRO | PARTNER

TRANSPORTE | PARTNER IN TRANSPORT



