

O CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO COMO GÊNERO TEXTUAL

Emanuel José dos Santos¹

RESUMO: Os gêneros do discurso, para Bakhtin (2016), são “tipos relativamente estáveis de enunciados”. Nesse artigo, buscaremos verificar como esta definição permite o desenvolvimento de estudos como o de Koch (2012), que, partindo das categorias de análise bakhtinianas, efetua a análise dos gêneros não como discursivos, mas como textuais. Verificaremos a relativa estabilidade do gênero aqui nomeado “catálogo de exposição”, que, além das características próprias de organização que correspondem à função dos catálogos em geral, possui uma função específica, a de orientar o visitante no espaço expositivo, sugerindo sentidos para a leitura do (s) objeto (s) exposto (s), a partir da autoridade da curadoria. Verificaremos tais aplicações refletindo sobre a produção desse gênero específico pelo Museu de Arte de São Paulo.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero textual; catálogo; análise textual.

ABSTRACT: Discourse genres, for Bakhtin (2016), are "relatively stable types of utterances." In this paper, we will try to verify how this definition allows the development of studies such as Koch's (2012), which, starting from the categories of Bakhtinian analysis, analyzes the genres not as discursive but as textual. We will check the relative stability of the genre here called "exhibition catalog", which, in addition to the organizational characteristics that correspond to the function of catalogs in general, has a specific function, to guide the visitor in the exhibition space, suggesting directions for the reading of the object (s) exposed, from the curatorial authority. We will verify these applications reflecting on the production of this specific genres by the Museum of Art of São Paulo.

KEYWORDS: Textual genre. Catalogue. Textual analysis.

Introdução

“Os gêneros do discurso” é um dos mais importantes textos do círculo bakhtiniano. Nele, Bakhtin propõe o entendimento das similitudes entre enunciados, que são reconhecíveis por sua relativa estabilidade, e que fazem parte do escopo das atividades humanas. Produzem-se, entendem-se e interage-se com enunciados a partir do reconhecimento do estilo, forma de composição e tema que lhe são pertinentes, e do entendimento de quais categorias semelhantes em outros enunciados anteriormente conhecidos foram mobilizadas. Bakhtin reconhece os gêneros como infinitos, uma vez que infinitas são as áreas de comunicação humanas. Entretanto, reconhecemos que alguns gêneros mereceram maior reflexão, em especial os gêneros mobilizados no ambiente escolar, após o estabelecimento dos gêneros como estrutura de estudo de língua portuguesa nos Parâmetros Curriculares Nacionais.

¹ Mestrando em Letras, sob orientação do Prof. Dr. Renan Belmonte Mazzola (CAPES/ UNINCOR). E-mail: emanueljsantos7@hotmail.com.

Entre os pesquisadores que lançam mão dos conceitos bakhtinianos, optamos por Ingedore Koch (2012) para efetuarmos este estudo, cuja proposta visa a análise dos gêneros textuais, lançando mão das categorias elencadas originalmente por Bakhtin.

Objetivamos, portanto, a partir das reflexões de Koch (2012), observar como o gênero “catálogo de arte” é estruturado dentro da perspectiva bakhtiniana, tendo por referência os catálogos da exposição permanente e das exposições temporárias do Museu de Arte de São Paulo, em especial o catálogo da exposição temporária *Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta*.

Gêneros do discurso

Gêneros do discurso, segundo Bakhtin, são “*tipos relativamente estáveis* de enunciados” (BAKHTIN, 2016, p. 12, grifo no original) 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 ao enunciado. “Tipos”, porque métodos, técnicas, estruturas e composições específicas; “relativamente estáveis”, porque reconhecíveis, porque aplicáveis, porque utilizadas com segurança de suscitarem possíveis (e esperadas) reações responsivas num cronotopo específico; “de enunciados”, ou seja, da dimensão materializada do texto, produto de um processo enunciativo, assim como o processo de produção, participantes envolvidos e demais elementos associados à relação interlocutiva (PADILHA, 2015, p. 42), de caráter único e irrepetível, ainda que, em conjunto, ou seja, nos gêneros, sejam reconhecíveis por sua semelhança. 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.

A definição original de Bakhtin é utilizada à profusão nos textos que lidam com o tema, sendo, em geral, utilizada como introdução (FIORIN, 2016, p. 68-69; KOCH, 2012, p. 101), 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: é necessário ler a obra de Bakhtin para entender os conceitos de Bakhtin. E, em particular quanto aos gêneros do discurso, por tratar-se de uma proposta para um livro que

nunca foi escrito. No limite, é possível afirmar que cada pesquisador “lê o Bakhtin que interessa aos seus propósitos” (FIORIN, 2016, p. 67), adaptando os postulados do pensador russo para os mirantes de suas respectivas pesquisas.

No Brasil, o estudo dos gêneros ganhou novo fôlego a partir de 1998, com o estabelecimento nos Parâmetros Curriculares Nacionais de que o ensino de língua portuguesa fosse feito a partir dos gêneros. Ainda que haja “grande consenso quanto ao interesse em se explorar a noção de gênero textual² em contexto didático” (JOVER-FALEIROS, 2013), tal perspectiva suscitou questionamentos sobre como abordar a temática, dado que os gêneros são mais que “um conjunto de propriedades formais a que o texto deve obedecer” (FIORIN, 2016, p. 67). Entende-se que os gêneros não são apenas “categorizações de tipos textuais”, que permitiria uma proposta estanque de cunho normativo, mas uma interseção que une “variedades de textos a variedades de ação social” (BAWARSHI, 2013, p. 15). Com efeito, as definições de gênero cada vez mais apontam para “modos de reconhecer, responder, agir de maneira significativa e consequente em situações recorrentes e ajudando a reproduzi-las” (BAWARSHI, 2013, p. 15). Em resumo,

(...) gêneros textuais definem-se principalmente por sua **função social**. São textos que se realizam por uma (ou mais de uma) *razão determinada* em uma *situação comunicativa* (um contexto) para promover *uma interação específica*. Trata-se de unidades definidas por seus conteúdos, suas propriedades funcionais, estilo e composição organizados em razão do objetivo que cumprem na situação comunicativa. (JOVER-FALEIROS, 2013, negrito e itálico no original)

Nesse sentido, o estudo dos gêneros é uma necessidade premente, não apenas por sua inerente condição comunicativa, mas sobretudo, pelo horizonte que se abre nesse campo de pesquisa. Tendo já sido reconhecido por Bakhtin como infinito, não seja esse o motivo para a ausência de estudos, mas o desafio para encontrar, nos gêneros, um caminho para o entendimento de determinados comportamentos sociais. Propõe-se, com este artigo, uma aproximação de um gênero de natureza interdisciplinar, por sua função pedagógica estar

² Percebemos, na leitura dos textos que compuseram nossa bibliografia, que os autores elencados utilizam as atribuições de Bakhtin para os gêneros do discurso como sinônimos para gêneros textuais. Entendemos que não se tratam dos mesmos objetos, mas cujos limites não são claros o bastante para alterar substancialmente a leitura do *corpus* que ora abordamos. Ancorados nas considerações de Marcuschi (2008, p. 154), “não vamos discutir aqui se é mais pertinente a expressão “*gênero textual*” ou a expressão “*gênero discursivo*” ou “*gênero do discurso*”. Vamos adotar a posição de que todas essas expressões podem ser usadas intercambialmente, salvo naqueles momentos em que se pretende, de modo explícito e claro, identificar algum fenômeno específico.” Nesse sentido, conforme nossa leitura de Koch (2012), que norteia a análise que propomos, utilizamos “gêneros do discurso” quando se trata da obra original de Bakhtin, na qual Koch se apoia, e gêneros textuais quando passamos a abordar a análise da autora inspirada no texto original de Bakhtin.

ligada a uma categoria institucional específica: os catálogos de exposição, oriundos de instituições museológicas.

Os catálogos de exposição

Uma das principais funções das instituições museológicas³ é a divulgação de seus acervos. 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 específicas⁴. Em geral, são desenvolvidos para tais exposições obras de consulta e referência, chamadas costumeiramente de **catálogos**, que versem sobre o seu conteúdo, como acompanhamento à visita e registro do evento.

Catálogos, em sua acepção mais geral, são instrumentos de organização, categorização, sistematização e exposição de informações, utilizando-se de recursos verbais ou verbo-visuais, de acordo com a natureza da informação catalogada. Ou seja, entende-se catálogo como um instrumento de consulta (KOCH, 2012, p. 19). 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.

Na visão de Umberto Eco (2010), os catálogos são listagens que permitem uma organização do universo de determinada instituição. Em suas palavras, “o catálogo de um museu representa um exemplo de lista prática, que se refere a objetos existentes em determinado lugar e, enquanto tal, é necessariamente finita” (ECO, 2010, p. 165). Como gênero textual, possui uma estrutura que visa a compreensão do todo a partir das partes, ou seja, entende-se o catálogo, na miríade (ainda que finita) de informações que pode conter, a partir da natureza que rege sua organização.

³ De acordo com a Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que instituiu o Estatuto de Museus, “Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, 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.”. Cf. <https://goo.gl/v0bj72>. Acesso em 09 dez 2016.

⁴ De acordo com esta mesma lei, no artigo 2º, que trata dos princípios fundamentais dos museus, afirma que o intercâmbio institucional é parte de suas funções. Cf. <https://goo.gl/lgxOOr>. Acesso em 09 dez 2016.

Os catálogos de exposição, por sua vez, são reflexo e 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. 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, de um lado, visa a apresentação do acervo exposto e justifica a importância do museu; o catálogo de exposição temporária, de outro lado, justifica a importância das obras no evento de curta duração em que se encontram. 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.

Dada a ausência de pesquisas sobre o tema⁵, empreenderemos uma discussão – a partir do contato com o acervo bibliográfico do MASP – fundada na comparação entre os elementos que caracterizam os “catálogos de exposição” e os elementos que caracterizam os gêneros do discurso, segundo o pensamento bakhtiniano (2016). 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

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. 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 MEMORIA 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 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.

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. 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. Para melhor observarmos esse gênero, utilizaremos os conceitos oferecidos por Koch (2012, p.101-122) para a análise dos gêneros textuais, tendo por *corpus* os catálogos produzidos pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, em especial o catálogo da exposição temporária *Vermeer: mulher de azul lendo uma carta*.

O catálogo *Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta*

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) de Johannes Vermeer (Delft, 1632-1675)⁷. 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 autores, autoridades institucionais ligadas à obra exposta, que dissertam sobre diferentes aspectos do evento⁸. Institucionalmente, três deles representam o MASP, a instituição que

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.

⁷ Para maiores esclarecimentos, 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; KINDERSLEY, Dorling. *Arte: artistas, obras, detalhes, temas: 1600-1700*. São Paulo: Publifolha, 2012; SCHNEIDER, Norbert. *Vermeer: Emoções veladas*. Tradução Carlos Sousa de Almeida. Alemanha: Taschen, 2007.

⁸ 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 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

recebe o quadro na condição de exposição temporária, dois representam o Rijksmuseum, instituição que salvaguarda a obra em caráter permanente.

Seus diferentes olhares – a partir da posição que ocupam institucionalmente – são combinados no catálogo 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). 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 do qual o catálogo é registro.

Partimos, pois, das considerações de Ingedore Koch (2012, p.101-122) para o entendimento dos gêneros textuais, buscando reafirmar as considerações feitas anteriormente. Para a análise dos gêneros, Koch elenca alguns pontos, que interessam à leitura que propomos deste catálogo em especial: a competência metagenérica, a esfera de atividade, os modos de composição, o conteúdo temático, o estilo, a função e o meio de veiculação. Aplicaremos a seguir tais conceitos ao catálogo *Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta*.

Para o entendimento e produção dos gêneros, ou seja, para reconhecermos e reproduzirmos sua qualidade relativamente estável em nossos enunciados, se faz necessária uma habilidade específica: a competência metagenérica, isto é, a habilidade de interagir de forma conveniente, produzindo, compreendendo e denominando os gêneros textuais, orientando a interação com os textos nas práticas comunicativas (KOCH, 2012, p. 102-103). A competência metagenérica esperada para um catálogo de exposição é o entendimento que o catálogo serve à ordenação segundo parâmetros pré-determinados de alguma coleção acessível ao público, ou seja, exposta em um espaço determinado, visando efeitos de sentido determinados. *A priori*, só existe catálogo se existir algo a ser catalogado, cabendo à literatura os pontos de fuga possíveis nesta consideração; o entendimento do catálogo está atrelado ao (re) conhecimento da coleção. Conforme Umberto Eco, citado anteriormente, a coleção que um catálogo de exposição abrange é finita, ainda que não seja, *a priori*, finita a perspectiva de acréscimos a uma coleção.

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).

A esfera de atividade, ou seja, o campo da atividade humana a que se refere a produção desse gênero, corresponde, *a priori*, às relações possíveis entre o observador/visitante e a obra exposta em relação ao seu contexto (ECO, 2010, p. 170). No caso do catálogo *Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta*, uma obra do século XVII, “anos de ouro da Holanda” (MASP, 2012, p. 4), de Johannes Vermeer, um dos maiores pintores holandeses, tido como contraponto referencial de Rembrandt, cuja obra é sinalizadora do gosto pelas pinturas de gênero⁹, foi exposta individualmente, tendo-lhe sido reservadas quatro salas no primeiro andar do MASP¹⁰. Nesta exposição temporária, primeira vez que um quadro de Vermeer foi exposto no Brasil (MASP, 2012, p. 4) e uma das primeiras exposições mundiais após o restauro de 2010 e 2011, tem-se indícios na construção de uma espacialidade que evidencie a obra, permitindo uma leitura exclusiva, de sua natureza singular frente as demais obras do MASP, e de como a produção de Vermeer, um pintor holandês do século XVII, permite reflexões na contemporaneidade, enquanto o visitante acompanha a história da produção desta *Mulher de azul lendo uma carta* e de seu restauro.

O modo de composição, isto é a “forma de organização, a distribuição das informações e os elementos não verbais: a cor, o padrão gráfico ou a diagramação típica, as ilustrações” (KOCH, 2012, p. 109-110) próprio do catálogo liga o texto indissolúvelmente à (s) obra (s) expostas, mas não se atendo unicamente à sua materialidade. Isto é, não existe catálogo sem exposição, mas o catálogo oferece leituras mais amplas para o entendimento desta mesma exposição. Entendemos que os catálogos de uma instituição museológica são decorrentes do acervo, ou, mais apropriadamente, das exposições de natureza permanente ou temporária. Inicialmente, em função da observação de outras instituições, elencamos algumas formas de composição possíveis para catálogos, apontando entre parênteses as recorrências encontradas nos catálogos do MASP:

- **Acervo:** o catálogo voltado para o acervo tem como intenção apresentar todas as obras, ou as mais importantes e referenciais, que compõem a exposição de longa duração de determinado museu (MASP, 1963; 1978; 2008, 2008a).

⁹ Conforme a Enciclopédia Itaú Cultural (2017), “o termo pintura de gênero faz referência às representações da vida cotidiana, do mundo do trabalho e dos espaços domésticos, que tomaram a pintura holandesa do século XVII.” Trata-se, em outras palavras, da obra de arte produzida “a partir de temas menores e desimportantes”, domésticos, cotidianos. Cf. <https://goo.gl/QTpm2Q>. Acesso em 22 fev 2017.

¹⁰ Cf. <https://goo.gl/evVlrg>. Acesso em 13 out 2016.

- **Autor/artista:** o catálogo voltado para o autor, ou o artista, visa apresentar sua produção (recebendo o nome de *catálogo raisonné*¹¹), todas as obras pertencentes a determinado acervo ou um recorte específico na biografia do artista (MASP, 2012; VODRETI, 2012).
- **Época/período:** o catálogo apresenta um recorte temporal do acervo do museu, podendo percorrer vários séculos. (MASP, 1963; 1978; 2008, 2008a)
- **Escola:** o catálogo apresenta pinturas de determinado grupo de pintores que possuíam uma mesma referência epistemológica. (MASP, 1978)¹²
- **Estilo:** o catálogo apresenta pinturas de determinado grupo de pintores que possuía um tema em comum, uma técnica, mas não necessariamente um diálogo direto.
- **Local:** o catálogo apresenta pintores que produziram em um mesmo território. (MASP, 1963; 1978; 2008, 2008a)

Consultando a biblioteca do MASP, reconhecemos que tais categorias, embora pertinentes em outras instituições, não se aplicavam em sua totalidade à proposta organizacional do MASP. Os catálogos da exposição permanente do MASP são estruturados em função de dois temas¹³, “local de origem (arte italiana, arte francesa, etc.) e por etapas cronológicas (século XV, século XIX etc)” (TEIXEIRA COELHO, 2008, p. 9), tendo, em 2007-2008, sido reordenados expositivamente em função de quatro eixos diferenciados por tema, correspondentes a quatro volumes independentes: “olhar e ser visto”, “a natureza das coisas”, “virtude e aparência” e “a arte do mito”. No mais recente catálogo da coleção, também de 2008, as categorias tradicionais são retomadas, em um *box* com três volumes (MASP, 2008a). Já os catálogos de exposições temporárias, em especial os referenciados nesse artigo, produzidos em 2012, são voltados para pintores específicos – nomeadamente, Caravaggio (VODRETI, 2012) e Vermeer (MASP, 2012).

Esses aspectos (local de origem, etapas cronológicas, temas, autores) 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. Ao escolhermos o

¹¹ Esse é, segundo Umberto Eco (2010, p. 165), um dos raríssimos casos em que uma coletânea é passível de ser realmente finita. A priori, a coleção de um Museu sempre pode ser acrescida de novos elementos.

¹² Aponta-se a seção de pinturas francesas como “França e *Escola* de Paris”, (MASP, 1978, p. 41, grifo nosso).

¹³ O mirante deste artigo restringe-se à construção textual, ainda que reconheçamos que a construção textual e a construção de uma exposição de arte caminham juntas na maior parte das vezes, sendo uma resultado da outra. Entretanto, não nos cabe no escopo deste artigo aprofundarmo-nos neste assunto.

catálogo *Vermeer: mulher de azul lendo uma carta*, reconhecemos que, a partir de uma única obra – o quadro *Mulher de azul lendo uma carta* – foram construídos os sentidos em todos os aspectos acima elencados, permitindo ainda o diálogo com o acervo da instituição que a salvaguardou, tendo como referente o autor, uma recorrência nos catálogos de exposições temporárias.

Reconhece-se, inicialmente, a composição do catálogo da exposição temporária *Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta* em função do autor, ou seja, reconhece-se o autor como o conteúdo temático do catálogo. Isso é curioso, dado ser a exposição de um quadro, e não de uma biografia. Essa perspectiva é legitimada por meio de uma série de marcas textuais, desde o título do catálogo, no qual *Vermeer* está disposto em uma tipografia maior e em azul, com o nome do quadro *Mulher de azul lendo uma carta* em fonte menor e caixa alta, em português (em preto) e inglês (azul) imediatamente abaixo, ocupando o mesmo espaço horizontal que o nome do pintor. Ao percorrermos os textos que compõem o catálogo, essa perspectiva se corrobora em elementos marcados textualmente nas falas de quatro entre os cinco autores¹⁴. João Vicente Azevedo, presidente do MASP na ocasião, intitula seu texto como “Um Vermeer no Brasil”, dedicando dois dos cinco parágrafos de seu texto ao pintor. Logo no primeiro parágrafo, Azevedo adjetiva o quadro como “obra prima de Johannes Vermeer” e o autor como “mestre”, “um dos grandes nomes da história da arte” e “um ícone entre os holandeses”. (MASP, 2012, p. 4). No parágrafo seguinte, o autor dedica-se a contextualizar a produção do pintor na história:

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. (MASP, 2012, p. 4)

Teixeira Coelho, por sua vez, inicia seu artigo “o que conta a pintura” dedicando uma seção exclusivamente para abordar o artista (MASP, 2012, p. 7-8). Da mesma forma como João Vicente Azevedo, Teixeira Coelho inicia sua apresentação justificando que a visão de Vermeer como um dos grandes nomes da pintura holandesa ocorre “apenas quase um século após sua morte” (MASP, 2012, p. 7). Há indícios que encaminham o leitor para além do texto,

¹⁴ Apenas José Roberto Whitaker Pentead, diretor-presidente da ESPM – Escola Superior de Propaganda e Marketing, em seu texto “Arte e ensino da ESPM” (MASP, 2012, p. 5) concentra-se em apresentar a ESPM institucionalmente, não criando em seu texto um diálogo com a exposição em geral e com Vermeer em particular.

no momento em que Teixeira Coelho afirma que “o Vermeer *que ficou conhecido* é o das representações da vida cotidiana num ambiente interior holandês composto, equilibrado e atraente aos olhos” (MASP, 2012, p. 7, grifo nosso). Lançando-nos para além do texto, Teixeira Coelho sugere o questionamento: Quantos Vermeer mais podem ser conhecidos? Em função de quais referenciais podemos julgá-lo conhecido? Teixeira Coelho propõe algumas leituras da obra do pintor a seguir: um pintor de caráter inicial “caravaggesco”¹⁵, “de gênero”, “de anedota, no sentido estrito da palavra”, ou seja, de eventos fortuitos, curiosos.

Nos textos produzidos pelos profissionais de restauro do Rijksmuseum, percebem-se indícios do gênero “relato de experiência” e, que, portanto, partem da materialidade da obra e sua relação com o tempo, justificando as escolhas próprias dos restauradores. O texto de Ige Verslype, “A restauração de *Mulher de Azul Lendo uma Carta* de Johannes Vermeer” (MASP, 2012, p. 13-34) é o texto mais longo do catálogo, a que se deve inclusive uma quantidade considerável de imagens ilustrativas dos argumentos utilizados para justificar o processo de restauro – dezesseis no total, sendo sete de página inteira, sete de meia página e duas no corpo do texto. Ainda que o interesse da restauradora¹⁶ seja relatar os procedimentos de pesquisa e intervenção pelos quais o quadro passou antes da sua exposição ao público na ocasião, o último parágrafo do texto é sintomático do tema ser o autor:

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. (MASP, 2012, p. 31, grifos nossos)

Há, da parte de Gregor J. M. Weber uma preocupação semelhante quando trata das questões pertinentes à moldura (MASP, 2012, p. 37-46). O autor tem interesse em se aproximar do processo criativo de Vermeer: “(...) 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?” (MASP, 2012, p. 39). Em sua tentativa

¹⁵ Construindo, de certa forma, um diálogo com a exposição “Caravaggio e seus seguidores”, que ocorreu entre 02 de agosto e 30 de setembro de 2012, ou seja, antecedendo a exposição de Vermeer, iniciada em dezembro do mesmo ano. Cf. <https://goo.gl/ekCDAi>. Acesso em 21 fev2017.

¹⁶ 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/VKZMjl>. Acesso em 22 nov 2016.

de responder tais questões, Weber remete-se sempre a um possível Vermeer, aquele que é intuído de suas demais obras, conforme Teixeira Coelho havia sugerido anteriormente: “Vermeer sugere uma luz que vem de uma janela à esquerda da parede branca”, a “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”, e o ponto em que percebemos um maior diálogo com o pintor: “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” (MASP, 2012, p. 40). Percebemos isso claramente no momento em que o autor justifica seu argumento, ainda em diálogo com este Vermeer intuído, perceptível dialogicamente:

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 tem sido feitas recentemente sobre a história das molduras de pinturas, mas não especificamente sobre as primeiras molduras de Vermeer. Alguns indícios sobre suas preferências podem ser encontrados em suas reproduções de interiores e colhidos do inventário de seu espólio feito em 1676. De um ponto de vista puramente estatístico, essas fontes confirmam sua predileção por molduras pretas (...). 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. (MASP, 2012, p. 40-41)

Seguindo as reflexões de Koch (2012, p. 110), do ponto de vista do estilo, percebemos que no catálogo predominam textos expositivos. No entanto, em uma análise mais detida, observamos também a expressão da subjetividade dos autores por meio dos juízos de valor encontrados nos textos. Os autores dos textos que compõem o catálogo *Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta*, apresentam um determinado estatuto relacionado à instituição museológica: são, em geral, críticos de arte, historiadores da arte, restauradores, etc., o que concede autoridade tanto aos textos quanto à exposição.

Não são veiculadas apenas impressões, mas julgamentos de valor que estão ligados à leitura da obra e a fortuna crítica sobre a obra. Outro aspecto estilístico notável é que o texto tende a ser elogioso e valorativo, dada sua institucionalidade. Espera-se do catálogo que ele justifique a inserção da obra no espaço expositivo. Entendemos que é possível, em um catálogo, aspectos depreciativos serem incluídos se, e unicamente se, fizerem parte da história da obra até o seu reconhecimento pela crítica. Apontamos, em especial, o caso das obras impressionistas, que não foram reconhecidas em sua contemporaneidade pela crítica, mas

posteriormente – o mesmo caso desta *Mulher de Azul Lendo uma Carta*, assim como de seu autor.

O conteúdo temático vincula-se ao estilo: há marcas consideráveis do autor de cada texto nos capítulos do catálogo, passíveis de serem vistas nos excertos elencados anteriormente, já que a expectativa é que o autor possua autoridade (crítica, museológica, iconográfica, artística) no assunto que pretende expor; tal perspectiva exige que o texto tenha um caráter sofisticado em seu vocabulário (ainda que claro e compreensível em função do público a que se destina), lançando mão de conceitos próprios do nicho do autor à medida em que ele se aproxima da obra; as escolhas lexicais feitas pelo autor que representam não só sua formação, como a instituição que representa, reconhecidas, nesse caso, especialmente na formas de intencionalidade de fazer emergir da obra *Mulher de azul lendo uma carta* leituras de seu autor, Vermeer.

Ainda que tenhamos nos atido aos pontos próprios da forma, Koch (2012, p. 113) aponta que não é a forma que define um gênero, mas sua função. Conforme Bakhtin, existem duas possibilidades de gênero: o primário, ou simples, cuja função corresponde ao uso cotidiano da linguagem, como os diálogos, as cartas e bilhetes, assim como os e-mails, os diários íntimos, blogs e postagens em redes sociais, enfim, todo processo dialógico fundado nas condições imediatas de interlocução; e o secundário, ou complexo, que lançam mão dos gêneros primários e outros secundários em sua composição, como os romances, as performances teatrais, os discursos científicos, os discursos ideológicos, etc, cuja função é propiciar níveis mais complexos de comunicação. Ursula Fix (1997, p. 97, citada por MARCUSCHI, 2005, p. 31) usa a expressão “intertextualidade inter-gêneros” para designar o aspecto da hibridização ou mescla de gêneros em que um gênero assume a função do outro “e, ainda assim, continuar pertencendo àquele gênero” (KOCH, 2012, p. 113), “tendo em vista o propósito da comunicação” (KOCH, 2012, p. 114).

No catálogo *Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta*, o seu propósito de comunicação é próprio do gênero, ou seja, classificar, organizar e direcionar as informações de caráter iconográfico, biográfico e histórico para orientar, guiar o visitante em sua experiência com o quadro durante a exposição temporária, e o leitor em geral no reconhecimento dos sentidos mobilizados na estruturação dessa exposição. Entretanto, os textos possuem formas distintas: apresentação, no caso dos dois primeiros textos, e análise

iconográfica e relatos de experiência, escritos como artigos¹⁷, no caso dos três textos seguintes, em função da posição de cada autor; a sua função como gênero catálogo de exposição, contudo, é percebida na leitura conjunta dos textos, que juntos cumprem a função de orientar na leitura dos sentidos que emergem da obra, algo que nos é possível perceber pela capacidade metagenérica, mencionada anteriormente.

Por fim, com relação ao meio de veiculação, percebemos que o catálogo, em geral, é veiculado por meio impresso, de forma a ser consultado enquanto se interage com as obras expostas. Pode tanto ser gratuito quanto comercializado; no caso do catálogo *Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta*, foi publicado pelo MASP, e está disponível ainda hoje para aquisição na loja do Museu.

Considerações finais

Pretendemos, com este artigo, apresentar o gênero textual “catálogo de exposição”, tendo como mirante principal os catálogos do Museu de Arte de São Paulo. Ao lançarmos mão da análise proposta por Koch a partir dos postulados de Bakhtin, reconhecemos que a estruturação de um catálogo pode ser feita em função de dois eixos: a exposição permanente, voltada para o acervo que o Museu possui, sendo o catálogo orientado para as obras expostas; e a(s) exposição(ões) temporária(s), voltado para as relações que uma instituição constrói com outras e em especial para o trânsito das obras entre uma instituição e outra, construindo novas leituras para as obras quando expostas em diálogo com outro acervo.

Sendo assim, o catálogo *Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta*, por sua natureza de catálogo de exposição temporária, fornece novas leituras para a obra exposta, já que “as obras de arte significam diferentemente conforme o contexto em que se apresentam” (TEIXEIRA COELHO, 2008, p. 9). Apresentando-se isoladamente, com quatro salas contextualizando-a, percebe-se, na estruturação do catálogo, que tais sentidos serão percebidos textualmente nas referências oferecidas por João Vicente Azevedo, ao enumerar pintores holandeses presentes no acervo do MASP (MASP, 2012, p. 4), na seção

¹⁷ Ige Verslype refere-se textualmente ao gênero artigo, quando informa que “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 [sic] a Jonathan Bikker, que fez essa versão do **artigo**”. (MASP, 2012, p. 32, nota *, grifos nossos)

dedicada por Teixeira Coelho ao artista (MASP, 2008, p. 7-8), e no olhar acurado para as técnicas do pintor no processo de restauro da pintura e da moldura.

Neste caso específico, percebe-se textualmente a importância dada à figura do artista na produção dos sentidos do catálogo, uma recorrência nos catálogos de exposições temporárias do MASP, a despeito de ser uma exposição de uma única obra; esse aspecto, desafiador num primeiro momento, é sanado textualmente na construção de diálogos com outros pintores, de mesma origem, correspondendo a um dos eixos textuais dos catálogos da exposição permanente, assim como com a exposição anterior, voltada para Caravaggio e seus seguidores.

REFERÊNCIAS

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: EdUSP, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BARDI, P. M. *40 anos de MASP*. Prefácio de Gilberto Freyre. São Paulo: Crefisul, 1986.

BARDI, P. M. *A pinacoteca do MASP: de Rafael a Picasso*. São Paulo: Banco Safra, 1982.

BAWARSHI, Anis S. “Introdução e panorama” In: BAWARSHI, Anis S. *Gênero: história, teoria, pesquisa, ensino*. Tradução Benedito Gomes Bezerra. São Paulo: Parábola, 2013. p. 15-20.

BRAIT, Beth. “Introdução: alguns pilares da arquitetura bakhtiniana” In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 7-10.

BRASIL. Lei Nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. *Casa civil*. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acesso em 09 dez. 2016.

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

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/QTpm2Q>>. Acesso 22 fev. 2017.

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

JOVER-FALEIROS, Rita. O conceito de gênero textual e seu uso em aula. Disponível em <https://goo.gl/gh3bQh>. Acesso em 31 jan 2017.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. “Gêneros textuais” In: KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender: Os sentidos do texto*. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

LOUVRE. *O guia do Louvre*. Tradução Filipa Parreira. Paris: Musée Du Louvre Editions, 2015.

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.

MARQUES, Luiz (coord.). *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*. São Paulo: MASP, 1998, 4 v.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIANT. *Catálogo das pinturas, esculturas e tapeçarias*. São Paulo: Habitat, 1963.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIANT. *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: Arte italiana, Península Ibérica, Europa central, arte francesa, Europa setentrional, Europa oriental, arte do Brasil, arte das américas, doações e coleções*. São Paulo: Prêmio editorial, 2008a. 3v.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIANT. Exposição temporária: Vermeer - mulher de azul lendo uma carta. Disponível em <<https://goo.gl/evVlrg>>. Acesso 09 dez. 2016.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIANT. *MASP 60 anos: A história em três tempos*. São Paulo: Prêmio, 2008.

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

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

ORNELLAS, Clara Ávila. Mikhail Bakhtin no Brasil: primeiras repercussões. *Espéculo. Revista de estudos literários*. Universidad Complutense de Madrid. 2010. Disponível em <<https://goo.gl/dxzAfc>>. Acesso em 13 nov. 2016.

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

TEIXEIRA COELHO. As quatro estações de uma coleção. In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIANT. *A natureza das coisas*. São Paulo: Comunique, 2008.

VODRETI, Rossella. *Caravaggio e seus seguidores*. São Paulo: Base 7 Projetos Culturais, 2012.

Artigo recebido em fevereiro de 2017.
Artigo aceito em maio de 2017.