

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA  
BACHARELADO EM MUSEOLOGIA**

**RENATA SANDRELLY DA SILVA**

**A INTIMIDADE E OS INTERIORES DOMÉSTICOS NA PINTURA HOLANDESA  
DO SÉCULO XVII: UM ESTUDO ICONOGRÁFICO E CURATORIAL**

**RECIFE  
2017**

RENATA SANDRELLY DA SILVA

**A INTIMIDADE E OS INTERIORES DOMÉSTICOS NA PINTURA HOLANDESA  
DO SÉCULO XVII: UM ESTUDO ICONOGRÁFICO E CURATORIAL**

Trabalho de Conclusão apresentado ao curso de Museologia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Museologia.

Orientador: Prof. Dr. Daniel de Souza Leão Vieira.

**Recife, fevereiro de 2017**

RENATA SANDRELLY DA SILVA

**A INTIMIDADE E OS INTERIORES DOMÉSTICOS NA PINTURA HOLANDESA  
DO SÉCULO XVII: UM ESTUDO ICONOGRÁFICO E CURATORIAL**

Trabalho de Conclusão apresentado ao curso de Museologia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Museologia.

Orientador: Prof. Dr. Daniel de Souza Leão Vieira.

BANCA EXAMINADORA

---

---

---

**Recife, fevereiro de 2017**

**Dedico ao meu pequeno Louis Philippe.**



**“Nada é vazio nem insignificante em meio às coisas.” (VISSCHER apud TODOROV, 2009, p. 46).**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a minha família que incansavelmente estiverão ao meu lado me dando todo apoio e incentivo. Em especial às minhas tias Maria Francisca da Silva e Ginalva Maria da Silva, à minha mãe Josilene Maria da Silva e à minha prima Larissa Izabelle da Silva que sempre estiveram presentes na minha vida e que até hoje contribuem para realização dos meus projetos. Ao meu marido Raphaël Brunet que se forma comigo a cada graduação que eu faço, que sempre dá credibilidade às minhas aventuras e que me mostrou que as coisas mais improváveis podem se tornar realidade. Ao meu filhote Louis Philippe da Silva Brunet que está sempre juntinho de mim dividindo esse precioso tempo, me dando toda motivação para concluir essa etapa do TCC e me ensinando cada dia a ser uma pessoa melhor.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Daniel de Souza Leão Vieira, por acreditar que apesar de todas as dificuldades esse trabalho seria possível, por todo tempo dedicado às nossas reuniões e correções e pelo conhecimento compartilhado.

Agradeço a professora Emanuelle Ribeiro pelas orientações em sala de aula e pelos conselhos e comentários sempre muito sinceros. Agradeço ao professor Rômulo Gonzales pelo empréstimo dos livros.

Agradeço a todos os outros professores e funcionários do curso de Museologia da UFPE que sempre estiveram disponíveis para ajudar na minha formação.

Agradeço também aos professores do departamento de História da arte e arqueologia da Université Jean Jaurès (Le Mirail), em especial a Mme Christine Aribaud, pela iniciação na história da arte holandesa e por todo material oferecido em aula.

Agradeço a minha sogra Franceline Belloc pela ajuda na busca por livros sobre arte holandesa, ao meu amigo Francis Azevedo pela amizade, pelo apoio na minha formação e pelos catálogos de exposição enviados de Paris.

E por fim, agradeço a todos os amigos que contribuíram direta e indiretamente para a finalização desta graduação.

## RESUMO

A pintura produzida na Holanda do século XVII é considerada como o apogeu da arte nesse país, ganhando o título de idade de ouro. Os artistas desse período desenvolveram novos temas iconográficos, apresentaram novas leituras de temas tradicionais e criaram técnicas minuciosas para produção de composições próximas da realidade. Com base na produção desse período, este trabalho foi desenvolvido com objetivo de explorar a categoria de pinturas de gênero, muito recorrente na produção holandesa. As cenas de gênero ganham um novo valor nessa sociedade, enquanto em outras eram classificadas como categoria pouco nobre.

A partir dessas cenas busco explorar o valor que lhes era atribuído a partir da cultura de valorização da casa e da família que pairava sobre a sociedade holandesa. Tudo isso com o objetivo de desenvolver análises iconográficas das cenas de gênero em interiores domésticos, desvendando chaves iconográficas presentes nessa composição e possibilitando a compreensão do significado dessas obras. Nesse contexto de análise iconográfica, direciono um estudo detalhado do motivo do quadro de arte representado nessas cenas e portadores de informações essenciais nas iconografias de interiores.

Em um último momento da pesquisa, incorporo a interpretação dessas cenas e o uso dessas obras no contexto expositivo atual, exemplificando com as exposições: *A idade de ouro holandesa - de Rembrandt a Vermeer, com os tesouros do Rijksmuseum* e *Ilone e George Kremer, herdeiros da idade de ouro holandesa*, ambas realizadas na Pinacoteca de Paris entre os anos de 2009 e 2012.

Palavras chaves: arte holandesa, cenas de gênero, interiores domésticos e discursos curatoriais.

## RÉSUMÉ

La peinture produite en Hollande au XVII<sup>e</sup> siècle est considérée comme l'apogée de l'art de ce pays, gagnant le titre d'âge d'or. Les artistes de cette période ont développé des nouveaux thèmes iconographiques et ont présenté des nouvelles lectures de thèmes traditionnels tout comme ont créé des techniques minutieuses afin de produire des compositions proches de la réalité. Avec pour base la production de la période citée, ce travail fut développé avec l'objectif d'explorer la catégorie de peintures de genre, très récurrente dans la production hollandaise. Les scènes de genre gagnent une nouvelle valeur dans cette société tandis que les autres étaient classées comme catégorie légèrement noble.

A partir de ces scènes, je cherche à explorer la valeur qui leur était attribuée à partir de la culture de valorisation de la maison et de la famille que régnait sur la société hollandaise. Tout ceci avec pour objectif de développer des analyses iconographiques des scènes de genre en intérieur, découvrant les clés iconographiques présentes dans ces compositions et rendant ainsi possible la compréhension de la signification de ces oeuvres. Dans ce contexte d'analyse iconographique, j'oriente mon étude détaillée du motif du cadre de l'art représenté dans ces scènes et porteurs d'informations essentielles dans ces iconographies d'intérieurs domestiques.

Dans le dernier mouvement de la recherche, j'incorpore l'interprétation des scènes et l'usage de ces oeuvres dans le contexte actuel, apportant des exemples avec les expositions : *L'Age d'or Hollandais - de Rembrandt à Vermeer*, avec les trésors du Rijksmuseum et *Ilone et George Kremer, héritiers de l'Age d'or Hollandais*, tous deux réalisées à la Pinacothèque de Paris de 2009 à 2012.

Mots clés: art hollandais, scènes de genre, intérieurs domestiques et discours en commission d'exposition.

## SUMÁRIO

|                                                                                    |    |
|------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. INTRODUÇÃO.....                                                                 | 09 |
| 2. METODOLOGIA APLICADA AOS ESTUDOS<br>ICONOGRÁFICOS.....                          | 17 |
| 3. MOTIVOS ICONOGRÁFICOS E SIGNIFICADOS NAS CENAS DE<br>INTERIORES DOMÉSTICOS..... | 33 |
| 4. DISCURSOS CURATORIAIS E A PINTURA HOLANDESA DO SÉCULO<br>XVII.....              | 52 |
| 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....                                                       | 70 |
| 6. ANEXO I.....                                                                    | 73 |
| 7. ANEXO II.....                                                                   | 74 |
| 8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....                                                 | 75 |

## INTRODUÇÃO

A Holanda do século XVII é marcada pela produção de uma nova estética na arte da pintura. Essa estética irá caracterizar o período que conhecemos como “Idade de Ouro” da pintura holandesa. Trata-se de um período envolvido em diversas modificações no cenário social e cultural holandês, entre elas, o surgimento de uma burguesia intelectual crescente e a consolidação de um espírito de identificação nacional. Na arte, a busca pelo reconhecimento do status de pintor, o desenvolvimento de novas técnicas e a construção de um estilo e gosto próprio. Além disso, vemos nesse período uma grande inovação iconográfica que se apropria de elementos já existentes na arte europeia, e ao mesmo tempo cria novos símbolos particulares às suas obras. A pintura holandesa nos traz cenas que estão intimamente associadas com o cotidiano holandês, mesmo as obras de temática histórica e religiosa passam a apresentar o toque e gosto de uma população atraída por imagens mais realistas. «Os pintores holandeses trabalham com os mesmos pigmentos de seus colegas italianos e flamengos, mas de algum modo o resultado final é diferente». » (SCHAMA, 1999, p. 19).

A produção da Idade de Ouro nos confronta com uma série de obras que durante muitos anos foram consideradas banais por estarem em categorias menos nobres da arte, como as naturezas mortas, paisagens e pinturas de gênero, temas esses que passaram a ser representados de maneira única, preocupados com os detalhes da luz, reflexo, cor e exaltando os objetos como sujeitos da vida real. « Representou gente anônima a fazer coisas comuns só para mostrar as ações dessas pessoas em seus respectivos ambientes » (SLIVE, 1998, p.123). São temas palpáveis aos artistas, que por sua vez, estavam comprometidos com a descrição das cenas e em evidenciar muito mais o visualmente real do que o idealismo admirado na produção de outros países no mesmo período. No conceito holandês a técnica é proporcional ao sujeito, quanto mais o sujeito é ordinário, mais a técnica deve ser fina.

« “Que outro povo escreveu sua história em sua arte?” indagou Théophile Thoré, crítico e político do século XIX. Ao contrário da arte italiana renascentista, pensava Thoré, a arte holandesa era o registro do aqui-e-agora, de “*la vie vivante*”, ancorada em época e em lugar

específico. Era o registro “dos homens e das coisas, dos sentimentos e dos hábitos, das façanhas e dos gestos de uma nação inteira.» (SCHAMA, 1992, p. 21)

Nesse contexto, essa pesquisa de monografia propõe o estudo sobre o tema: A intimidade e os interiores domésticos na pintura holandesa do século XVII. Esse estudo irá dividir-se em duas etapas, sendo a primeira uma abordagem concentrada nas obras de arte e no seu conteúdo temático e a segunda voltada para análise dessas obras em um contexto mais amplo que inclui o espaço museal e as narrativas curatoriais atuais. Quero dizer com isso que, inicialmente analisarei como a partir da criação do artista são desenvolvidos discursos de dentro para fora das obras e em um segundo momento como o curador por sua vez cria seu discurso expositivo de fora para dentro da obra, possibilitando uma série de novas interpretações.

Assim, veremos inicialmente a apresentação do método de análise iconográfica que será utilizado, em seguida uma breve contextualização histórica e cultural da Holanda do século XVII, com o objetivo de entender como se deu a produção artística desse período, e por fim, os interiores domésticos holandeses do século XVII em um panorama geral sobre a tipologia de gênero. Nesse trabalho de interpretação de símbolos, desenvolverei um estudo específico sobre o motivo do quadro de arte dentro das cenas de interiores domésticos holandeses, com o objetivo de identificar como o artista expõe esse motivo dentro da tela, como esses quadros fornecem indícios para entendermos o significado da obra e como ele estabelece uma relação quase enigmática entre obra e o interpretador/espectador.

A segunda etapa desse trabalho tem como objetivo analisar como as obras citadas na primeira etapa da pesquisa são hoje apresentadas nos espaços museais e o papel do curador na elaboração de um discurso expositivo. Por fim, para exemplificar a utilização dessas obras no contexto do museu e para mapear o discurso curatorial, desenvolverei uma análise sobre dois catálogos de exposições, o primeiro será *A idade de ouro holandesa – de Rembrandt a Vermeer com os tesouros do Rijksmuseum*<sup>1</sup>, registro da exposição realizada no período de sete de outubro de dois mil e nove a sete de fevereiro de dois mil e dez, na Pinacoteca de Paris, França. Essa exposição apresenta obras do acervo do Rijksmuseum, trata-se

---

<sup>1</sup> Título original: *L'âge d'or hollandais – Rembrandt à Vermeer avec les trésors du Rijksmuseum*.

de um acervo com cento e trinta obras, sendo sessenta delas quadros. A linha discursiva dessa exposição objetiva mostrar através da arte do período o início de uma jovem república, suas concepções que incluem a tolerância aos diferentes pensamentos e seu modo de vida extremamente relacionado ao comércio e às atividades marítimas, tornando-se assim uma das grandes potências comerciais da Europa.

O segundo catálogo é o registro da exposição intitulada *Ilone e George Kremer, herdeiros da idade de ouro holandesa*.<sup>2</sup> A exposição também foi realizada na Pinacoteca de Paris, no período de vinte e sete de outubro de dois mil e onze a vinte e cinco de março de dois mil e doze. Através dessa linha curatorial, observaremos outro discurso sobre a mesma temática de obras de arte, que mostram suas cenas de gênero e as relações sociais dos diversos grupos que compunham a Holanda. Nesse caso a exposição aborda a questão da idade de ouro holandesa dando ênfase a um lado mais técnico que histórico das obras. Busca observar as influências do artista italiano Michelangelo Merisi mais conhecido como Caravaggio e sua técnica de claro e escuro. Por outro lado, não negligência a questão histórica de produção, muito importante para entender o contexto em que essas obras estavam inseridas. No total a exposição contou com cinquenta e sete obras que mostram um mundo em ascensão de burgueses amadores da arte.

A escolha desse tema parte da necessidade de desenvolver na área da Museologia mais pesquisas que relacionem arte e museu. Sabemos que existe uma grande lacuna na produção científica em torno desses estudos, pois, os cursos de Museologia no nosso país estão ligados a departamentos de diferentes áreas do conhecimento, o que nos leva a ter pouca especialização exclusivamente na área de artes e museus. Além disso, precisamos apontar que maior parte dos pesquisadores na área de museologia estão envolvidos em temas sociais, históricos e antropológicos.

Devemos considerar nesse panorama que, apesar de nossa história da arte ser pequena se comparada com países europeus, grande parte dos museus no Brasil são classificados na categoria de museus de arte e dentro desses espaços conservamos acervos não só de origem nacional, como também muitas obras estrangeiras reconhecidas internacionalmente. Por isso, jugo importante à produção

---

<sup>2</sup> Título original: *Ilone et George Kremer, héritiers de l'âge d'or hollandais*.



de estudos dessa natureza, com intuito de enriquecer a nossa fortuna crítica sobre as obras e para estarmos mais preparados para lidar com esse tipo de acervo. Não podemos esquecer o quanto é relevante saber interpretar os símbolos iconográficos nas obras de arte para realização de projetos curatoriais mais coerentes e verdadeiros.

A escolha específica pela pintura holandesa também se dá pela grande influência cultural da Holanda do século XVII em Pernambuco. Sabemos que muitas das pinturas de paisagem produzida por artistas holandeses já foram exploradas, considerando que se trata da categoria de pintura holandesa mais recorrente no Brasil, porém apesar do grande interesse pelas produções desses artistas, são pouquíssimos os estudos sobre a pintura de gênero e interiores domésticos holandeses. O estudo dessa natureza nos permitirá reconhecer muito da técnica e da iconografia que foi aplicada por artistas holandeses que trabalharam no Brasil no século XVII em um ambiente tão diferente do habitual trabalhado na Holanda.

Como a pintura de gênero holandesa e sua iconografia apresentam temas extremamente vastos, para enquadrar melhor meus estudos, escolhi direcionar a pesquisa apenas em torno do tema interiores domésticos holandeses e na interpretação iconográfica com ênfase no motivo do quadro de arte como elemento importante na interpretação das cenas. O estudo sobre este elemento permite estabelecer uma relação da obra de arte no seu contexto de uso e da obra de arte no contexto museal.

Como foi dito, além da interpretação das obras, também considero importante perceber como a arte pode adquirir sentidos diferentes mediante seu uso por discursos curatoriais. Para isso, escolhi o exemplo das duas exposições anteriormente citadas que nos permitirá traçar a linha curatorial sobre o mesmo tipo de obra. Quero com isso definir o perfil da exposição e identificar elementos básicos curatoriais como, por exemplo: o tipo de linguagem, qual o objetivo e como o curador direciona o espectador.

Por fim, também considero importante relacionar no meu projeto dentro do curso de Museologia o conhecimento que adquiri no curso de História da arte na França, através do projeto de mobilidade estudantil oferecido pela Universidade Federal de Pernambuco. Acredito que esse tipo de parceria entre universidades e cursos deve fornecer informações aos seus participantes que permitam pesquisas

cada vez mais ricas e diversificadas, cruzando áreas do conhecimento. Assim, trago essa experiência para o curso de museologia com o intuito de abordar um tema novo que mistura arte e museu.

Partindo do estudo do quadro/pintura de arte, sendo analisado como um objeto em dois momentos históricos e dois contextos sociais diferentes, na Holanda do século XVII e em exposições do século XXI, veremos que apesar de sofrerem algumas alterações interpretativas, essas obras mantêm seu papel de representar algo, informar sobre algo, testemunhar sobre um período e um determinado grupo e apresentar suas características estéticas.

Como está pesquisa apresenta dois momentos diferentes de análise, a problemática também parte de duas etapas de questionamentos, a primeira que envolve a interpretação da obra em si e a segunda a interpretação da obra no contexto expográfico. Assim, nessa pesquisa terei como base as seguintes questões:

- **Nas obras:** Como a interpretação do motivo do quadro de arte dentro das pinturas de interiores holandeses do século XVII pode dar significado à iconografia geral das obras? Essas telas sempre dão significado? Com que frequência elas aparecem e por que estão sempre tão presentes no cenário doméstico? Como os artistas holandeses introduziam essas obras no contexto expositivo de suas pinturas em interiores? Com qual objetivo?
- **No contexto:** Como hoje são interpretadas e expostas às obras de interiores domésticos da idade de ouro holandesa? Como os curadores constroem suas narrativas? Como essas obras ganham diferentes significados no contexto expositivo atual?

São questionamentos que se ligam por um denominador comum que nesse caso é a interpretação e utilização da obra de arte, além disso, também possibilita interagir com as áreas do conhecimento da História da Arte e da Museologia, respondendo a temas pouco debatidos nesses domínios. Inúmeros outros questionamentos poderiam ser abordados nesse contexto, mas para centralizar e otimizar as informações é importante delimitar esse espaço de estudo. Com isso,

buscarei desenvolver análises particulares de obras, apontar a frequência iconográfica de alguns temas, observar se os significados se repetem para os mesmos tipos iconográficos, determinar os temas mais abordados de acordo com cada artista, entre outros.

Esses são alguns dos elementos que irão ajudar a responder com mais clareza as questões levantadas nesse trabalho, sendo eles também questionamentos, mas por sua vez atuando como fontes de informações para responder as dúvidas centrais dessa pesquisa.

Considerando que essa pesquisa engloba mais de uma área de estudo, sendo elas: a história, a história da arte e a museologia (mais especificadamente os processos curatoriais), pretendo seguir o método de estudos iconográficos de Erwin Panofsky e outras orientações que adquiri no curso de história da arte e que são recorrentes nas análises de obra de arte, sendo esta uma forma de análise que facilitará a compressão das etapas dessa pesquisa. Assim, terei como base a metodologia que segue a estrutura: identificação do objeto em estudo, histórico (contexto geral), descrição e identificação iconográfica das obras; análise das obras em contexto expositivo e comparação entre obras e exposições. Nesse caso, ampliarei a metodologia recorrentemente aplicada apenas dentro das obras de arte para o contexto geral do meu estudo. Esse formato permitirá a apresentação e contextualização histórica na Holanda do século XVII; a apresentação das obras em questão; a identificação e classificação dos temas, a significação dos símbolos representados nessas obras, seus protagonistas e elementos complementares (objetos que serão questionados); e por fim a análise geral que exhibe as obras no contexto expositivo atual.

Por tratar-se de um trabalho teórico que envolve análise de textos e imagens, antes da produção do texto, iniciei meus estudos com a compilação de publicações sobre o tema, leituras, seleção de obras e classificação de dados.

A partir das obras que foram escolhidas como referência teórica, estabeleci quatro categorias, sendo elas:

- **Teoria iconografia:**

Em teoria iconografia optei por uma análise dos trabalhos desenvolvidos por Erwin Panofsky, como base comparativa para as obras holandesas do século XVII.

Para isso, utilizei o livro *Significado nas artes visuais*, especificadamente o capítulo *Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença*.

- **História da cultura:**

No caso da história, utilizei os caminhos da história da cultura através das obras de Simon Schama, *O desconforto da riqueza – a cultura holandesa do século XVII*, em sua obra Schama faz uma interpretação da cultura holandesa do século de ouro, sendo essa leitura importante para entendermos o contexto em que as obras de arte em questão estão inseridas. Refere-se a uma leitura extensa e bastante detalhada, analisando os fatores culturais para entendemos a sociedade do período.

- **História da arte:**

Para a etapa de história da arte, escolhi alguns dos grandes especialistas em pintura holandesa do século XVII, entre eles selecionei obras gerais como é o caso de Svetlana Alpers com sua publicação *A arte de descrever*. E outras obras mais específicas como a publicação de Seymour Slive, *Pintura holandesa 1600-1800* e seu capítulo sobre pintura de gênero e o livro de Tzvetan Todorov, *Elogio do cotidiano, ensaio sobre a pintura holandesa do século XVII*<sup>3</sup>, que trabalha a questão do gosto holandês na pintura do século XVII, exemplificando com grandes artistas da pintura de gênero/interiores domésticos como Pieter de Hooch e Johannes Vermeer.

- **Curadoria:**

Em curadoria busquei trabalhar com autores que desenvolvem análises em torno da construção dos discursos em exposições, como as publicações de Sonia Saledo del Castillo, *Arte de expor* e o trabalho *Sobre o ofício do curador* de Alexandre Dias Ramos. Além disso, utilizei para análise das exposições os catálogos: *A idade de ouro holandesa – de Rembrandt a Vermeer com os tesouros do Rijksmuseum* e *Ilone e Gerorge Kremer, herdeiros da idade de ouro holandesa*, publicações realizada pela Pinacoteca de Paris.

---

<sup>3</sup> Título original: *Éloge du quotidien, essai sur la peinture hollandaise de XVII siècle*.

## METODOLOGIA APLICADA AOS ESTUDOS ICONOGRÁFICOS

Definir e compreender o sujeito de uma cena de gênero da arte holandesa do século XVII significa ir além das formas e explorar o que está por trás do óbvio, buscar informações que esclareçam a obra e que nos leve a compreender um pouco da cultura e do contexto em que estavam inseridas. Nos estudos da iconografia e iconologia essa relação entre obra e contexto é atualmente a forma mais recorrente utilizada nas análises de obra de arte, baseia-se inicialmente nas teorias metodológicas de Erwin Panofsky crítico e teórico da arte do século XX. Nesse estudo essa metodologia será utilizada com o objetivo de estabelecer uma regra de análise para as obras apresentadas nos próximos capítulos, é importante compreendermos a metodologia de Panofsky e seu posicionamento em relação à categoria da pintura de gênero. Devemos considerar previamente que os estudos de Panofsky estão concentrados no período do Renascimento Italiano, como um método para identificação, análise e estudo dos temas representados na iconografia Italiana.

Nesse capítulo, além de entrarmos na metodologia para o estudo iconográfico das obras de arte, também veremos uma contextualização histórica e cultural da Holanda do século XVII, abordando os estudos realizados pelos autores Slive, Schama e Alpers, objetivando, identificar de que forma esses autores se posicionaram em relação à arte do período, seus estudos iconográficos e a relação entre arte e história da cultura. Suas teorias em junção com os estudos de Panofsky darão a base teórica da presente pesquisa.

A análise iconográfica faz parte de um processo interpretativo, uma etapa a seguir para a identificação do tema e do conteúdo exposto na obra. A iconografia é a junção de um padrão simbólico de simples identificação que se mostra em várias obras apresentando sempre o mesmo significado. Panofsky em seu texto *iconografia e iconologia*, publicado em 1986 considera a iconográfica como a segunda etapa para a identificação do significado completo da composição, sendo a primeira a descrição pré-iconografia e a última a interpretação iconologica. Define a iconografia como “O ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contra posição a sua forma.” (PANOFSKY, 1986, p. 47).

O estudo iconográfico é desenvolvido após o primeiro momento de contato com a composição, em um processo de identificação e busca de significado que Panofsky define como significado fatural<sup>4</sup>, “A exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconografica” (PANOFSKY, 1986, p.54). Esse tipo de interpretação costuma ser mais simples em cenas tradicionais, como representações religiosas cristãs em que os símbolos são apresentados em conjuntos bem definidos, traduzidos e com fontes literárias de fácil acesso. São imagens com conteúdos simples, as mensagens nessas obras tem intenção de doutrinar e passar com clareza sua mensagem ao observador de diferentes períodos no tempo. Esse fato faz mais sentido quando pensamos que em sua origem no período medieval as imagens religiosas cristãs possuíam funções didáticas/educativas para a população iletrada.

Quando trazemos esse mesmo tipo de análise para as cenas de gênero do século XVII holandês, veremos que apenas a leitura dos símbolos em uma compreensão dos fatos descritos não é suficiente para entendermos o verdadeiro significado da cena. Mesmo considerando que em muitas dessas composições existe um padrão simbólico que se repete, interpretá-las como um conjunto de símbolos com significados estabelecidos limita as possibilidades de leitura. Além de apresentar um significado que se fecha em si, não se expande para obter todas as outras informações que nos faria compreender integralmente a cena e sua relação com os hábitos culturais do período. “Para entendermos o que o gesto do cavalheiro significa, preciso não somente estar familiarizado com o mundo prático dos objetos e fatos, mas, além disso, com o mundo mais do que prático dos costumes e tradições culturais peculiares a uma dada civilização”. (PANOFSKY, 1986, p. 48-49).

Como foi dito, Panofsky usa como base comparativa a tradicional arte italiana. Essa produção apresenta um caráter mais narrativo que descritivo, ao utilizarmos sua metodologia para a interpretação da pintura de gênero holandesa, devemos desconsiderar o seu posicionamento sobre a mesma. Sobre a pintura de gênero Panofsky faz uma pequena citação em seu texto e considera que:

---

<sup>4</sup> Significado factual de acordo as teorias de Panofsky é apreendido pela simples identificação de certas formas visíveis, com objetos já reconhecidos por experiências praticas. Visivelmente identificável como dando significado ao contexto.

“A exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica – a não ser que lidemos com obras de arte nas quais todo o campo do tema secundário ou convencional tenha sido eliminado e haja uma transição direta dos motivos para o conteúdo, como é o caso da pintura paisagística europeia, da natureza morta e da pintura de gênero, sem falarmos da arte não-objetiva”. (PANOFSKY, 1986, p.54).

Ao contrário da forma como Panofsky considera, no caso das cenas de gênero da produção holandesa, as obras não possuem apenas o tema primário, essas representações escondem inúmeros significados que podem se materializar na representação da desordem do ambiente, na presença de animais e em especial no motivo do quadro que aparecem com frequência nos tradicionais interiores holandeses.

O motivo do quadro na pintura de gênero holandesa é um padrão simbólico iconográfico, porém, a imagem representada nesses quadros possibilita diferentes interpretações iconológicas que precisam ser entendidas no contexto histórico e cultural holandês. Sendo assim, no âmbito das representações holandesas em questão, o motivo do quadro de arte com cenas de marinha, mapas, imagens religiosas, entre outras, devem ser interpretadas à luz dos provérbios moralizantes, das tradições da rotina marítima holandesa, da tolerância religiosa, do contexto histórico de origem cultural, dos hábitos cotidianos, da organização social, entre outros, e não apenas como simples quadros presos na parede. O significado da obra total não pode ser completo apenas pela análise isolada dos personagens centrais e de seu conteúdo descritivo, é preciso um olhar amplo para todos os símbolos visíveis e ao mesmo tempo escondidos, todos são de grande importância para identificarmos seu verdadeiro significado ou sua ligação com a cultura cotidiana holandesa do século XVII.

Ao fazermos um estudo sobre determinada obra de arte é importante lembrar que antes de considerar apenas o tema da composição, devemos pensar a obra como objeto de arte, político, social, econômico e pessoal, saindo da ideia do objeto/obra como algo isolado, pensando sempre a vida da obra e suas conexões. No caso do contexto histórico da Holanda do século XVII, incluem-se alterações no cenário político, desenvolvimento do comércio marítimo, abertura para diferentes cultos religiosos, valorização cultural, valorização do papel social da mulher,

interesse pela arte e outras peculiaridades, sendo estes os principais aspectos que irão influenciar e dar senso à produção artística do período. Também devemos considerar o gosto pelo luxo e o fato da sociedade holandesa ser uma das mais letradas da época, realidade esta que se associa à estabilidade social. A expressão século de ouro holandês faz jus a todo o contexto de prosperidade seja nos negócios, ou seja, na arte.

Como as pinturas de gênero em questão nessa pesquisa estão frequentemente voltadas para a representação da camada mais favorecida da sociedade holandesa, e visando centralizar um alvo para análise, o contexto histórico em questão engloba apenas essa classe e deixa de lado as variantes e hábitos culturais das camadas mais pobres. Sobre essa classe social mais rica, Schama afirma que:

“Designava um mundo sobretudo urbano, surpreendentemente instruído para a época: um mundo que alimentava um mercado ávido de gravuras, histórias ilustradas, poemas e polêmicas, atuava e repousava numa sociedade, que para os padrões do século XVII era extraordinariamente estável. (SCHAMA, 1992, p. 16).

Quando nos referimos à elite holandesa, os padrões recorrentes no resto da Europa não se aplicam a seu caso, pois, essa elite é formada essencialmente por comerciantes e artesãos.

Nesse contexto, devemos entender a cultura holandesa e suas representações a partir do reconhecimento de sua excepcionalidade e não buscando estabelecer comparações. “A situação dos holandeses tinha alguma coisa de especial – a fortuna e o perigo – que os afastava de outros Estados e nações na Europa barroca.” (SCHAMA, 1992, p.19).

Com base nessas informações e trazendo esse conteúdo para o desenvolvimento de análises das obras de arte, devemos considerar que apesar de retratarem a realidade em suas cenas de interiores burgueses, trata-se de um realismo que não está livre da idealização. A busca por uma figuração mais real, os efeitos de composição e o fino trabalho do artista fazem com que o espectador não perceba que tudo foi planejado na cena, muitas vezes nos levando a acreditar na total veracidade da composição. Esse resultado na produção artística faz mais



sentido ao lembrarmos que em si a cultura holandesa do século XVII vive em meio a inúmeras ambiguidades, o realismo aparente seria apenas, mais uma delas.

O gosto por representações do cotidiano nos aproxima da cena, oferecendo a sensação de intimidade e reforçando a identificação com a realidade. É importante lembrar que apesar de sempre buscarmos significados nessas composições, elas também podem ser indiferentes ou sem significados. O realismo da cena deve ser questionado em qualquer tipo de tema, o fato de representar elementos realistas não significa que esses objetos existiam de fato, ou que existia da forma como é mostrado. Em grande parte das obras, essas cenas são recomposições que incluem e excluem elementos. O motivo do quadro de arte, frequentemente representado em cenas domésticas, podem simplesmente nunca terem feito parte da realidade sendo apenas um elemento adicionado pelo artista para dar significado à composição. Tudo que era representado estava sujeito a modificações para se adequar ao gosto do período.

“Os holandeses representavam a vida e a natureza, o campo e a cidade com tanta minúcia e precisão que o conjunto de suas pinturas forma um registro pictórico quase completo de sua cultura. Não se deve pensar, porém, que se tratasse de mera transposição. Os pintores holandeses não eram simples imitadores da natureza. Eles sempre reorganizavam o que viam, realçando ou suprimindo traços; os melhores possuíam uma atividade impressionante”. (SLIVE, 1998, p.1).

Apesar do realismo dessas cenas, na análise desse tipo de obra, devemos sempre levantar as seguintes questões: se as cenas são representações da realidade? E se elas têm algum significado para a sociedade holandesa do período? Esse tipo de pergunta nos levará a encontrar um significado mais próximo da realidade que o artista quis representar.

Diante de toda essa excepcionalidade artística e cultural, para termos uma base de informações teóricas que nos fará entender melhor a produção artística do período, precisamos ir além da historiografia comum<sup>5</sup>, buscando elementos para desenvolvermos um olhar crítico e explorar com mais profundidade a mentalidade da época. Schama nos lembra da importância de não nos deixarmos enganar em um

---

<sup>5</sup> Neste texto, os termos historiografia comum e história tradicional referem-se ao método de evolução cronológica da história, de valorização dos grandes feitos históricos e dos homens do poder.

primeiro olhar sobre essa sociedade, ao observar melhor veremos como coisas simples carregam uma complexidade inerente à cultura cotidiana dos holandeses.

No contexto artístico, Schama considera que as imagens eram como indício da mentalidade do período, simbolizavam algo que ia além da expressão artística. Absorvendo essa forma de perceber a arte holandesa do século XVII e ultrapassando a pura interpretação descritiva é possível perceber as informações necessárias para interpretá-las.

“(...) A arte holandesa convida o historiador cultural a pesquisar além das aparências. Iluminando um mundo interior tanto quanto ilustrando um mundo exterior, ela se move para um lado e para outro de modo tipicamente holandês, entre princípios morais e coisas práticas, o duradouro e o efêmero, o concreto e o imaginário.” (SCHAMA, 1992, p.22).

Esse posicionamento de Schama é importante por trazer elementos pouco explorados tradicionalmente, mas que possuem força dentro dessa sociedade.

Por outro lado, devemos lembrar que a base estrutural que conhecemos e que constrói os argumentos da história tradicional também são essenciais, mas não é base única ou mais importante. No âmbito da presente pesquisa busco direcionar um olhar com foco mais acentuado na cultural local em relação aos grandes fatos históricos, pois, a produção artística das cenas de gênero retratam momentos cotidianos, que representavam a realidade da população tanto quanto as cenas históricas. O mesmo vale para as pinturas com temas religiosos que dentro da Holanda não obtiveram destaque como em outros países, considerando que uma parcela da população holandesa seguia o protestantismo e que os cultos católicos eram realizados em sigilo. A pintura religiosa perdia espaço nos centros religiosos, ao mesmo tempo em que ganhava lugar nas residências, o gosto pelas pinturas era vivo e forte nas diferentes camadas da sociedade holandesa. Esse fato tornou-se possível em razão da facilidade de acesso e da grande oferta de obras de arte. Essas obras tinham valores baixo suficientes para possibilitar a aquisição até mesmo das famílias mais humildes.

Antes de entrarmos nas questões culturais que influenciaram na produção artística, precisamos considerar alguns elementos importantes sobre a história tradicional. Os Países Baixos estiveram envolvidos em uma série de conflitos de

guerra. Desde que foram instituídos como país em 1579, essa comunidade enfrentou momentos de instabilidade e guerras, estando em confrontos entre 1609 a 1673, com curtos períodos de tréguas, sendo essas guerras acirradas contra os espanhóis, ingleses e franceses. “Ao todo, sobre os primeiros oitenta anos do século, mais de quarenta passaram-se em conflitos armados!” (TODOROV, 2009, p. 27)<sup>6</sup>. Em meio a tantos conflitos a Holanda se fortaleceu com base no comércio externo, através do mar torna-se um império mundial em duas gerações, uma grande potência econômica que se estendia da Tasmânia à Nova Zelândia. “A navegação intensiva pelas rotas de alto-mar e pelos rios e canais do país também ajudou a desenvolver a estrutura democrática holandesa. Surgiu uma cultura urbana favorecida pela facilidade de comunicação entre as diferentes comunidades.”(SLIVE, 1998, p.4).

Essa expansão marítima acabou proporcionando o contato com culturas diferentes, fazendo com que existisse cada vez mais a aceitação de outros povos e reforçando a tolerância religiosa. “A tolerância dos holandeses não era estrangeira a seus interesses: ao contrário, elas serviam a seus objetivos políticos ou econômicos. Mas ao mesmo tempo que influenciava sua conduta cotidiana.”(TODOROV, 2009, p. 28).<sup>7</sup>

Como trata-se de um período de muita instabilidade e de intenso contato com o mundo estrangeiro, os holandeses se afirmavam como nação através da valorização da sua cultura e do seu povo. Quando pensamos na realidade histórica tradicional e a produção artística do período, veremos que em relação quantitativa, as cenas de gênero ganham mais espaço e interesse por parte dos artistas do que as cenas de fatos históricos. Dessa forma, podemos considerar que para a interpretação iconográfica das cenas de gênero, precisamos entender muito mais a história da cultura, nela encontraremos os elementos necessários para a compreensão dessa produção artística.

Um aspecto muito peculiar da cultura holandesa estudada por Schama é a valorização dada à família e ao lar, a importância que davam para a limpeza doméstica e o que isso significava no contexto social. Esses fatos nos explicam com

---

<sup>6</sup> Texto original: En tout, sur les quatre-vingts premières années du siècle, plus de quarante se passent en conflits armés !

<sup>7</sup> Texto original: La tolérance des Néerlandais n'est pas étrangère à leur intérêt: au contraire, elle sert leurs buts politiques ou économique. Mais en même temps, elle influence leur conduite quotidienne .

mais visibilidade como as cenas de gênero em ambientes domésticos tiveram tanta repercussão nessa sociedade. O holandês do período estava extremamente apegado aos afazeres domésticos e esse interesse refletia-se em sua produção artística.

“O lar tinha a suprema importância na determinação do destino moral dos indivíduos e da sociedade holandesa como um todo (...) O lar era a célula primária e irredutível sobre a qual se assentava toda a estrutura da comunidade (...) O lar era ao mesmo tempo um microcosmo e uma condição da comunidade adequadamente governada” (SCHAMA, 1992, p.380).

Em meio a isso, se materializava a preservação dos bons costumes, o zelo pela boa conduta familiar e o apego ao lar. A casa, seus cômodos interiores e as atividades cotidianas tinham grande importância para essa comunidade, fazendo com que a organização e a limpeza fossem um reflexo dessa valorização dada ao lar e à família, “O que era limpo, pelo menos etimologicamente falando, era também belo (SCHAMA, 1992, p.371). Esse corpo social de costumes da família e ligado ao gosto pelo realismo não poderia produzir pinturas que não fossem ligadas à realidade doméstica com seus ambientes íntimos limpos e organizados. “Fora reinava os conflitos, dentro a paz. Fora nós podemos enriquecer, mas dentro nós nos purificamos.” (TODOROV, 2009, p.30).<sup>8</sup>

Obviamente que muitas pinturas do período também representaram cenas de interiores em desordem, de famílias com maus hábitos, como a obra, *A família dissoluta*<sup>910</sup> de Jan Steen, 1663-1664, conservada no Metropolitan Museum of Art em Nova York ou *A casa tumultuada*, também de Jan Steen, conservada no Apsley House, Londres. Muitos quadros e ainda mais gravuras holandesas filtram a percepção do olhar por meio das lentes da sensibilidade moral. Cenas como estas costumam assumir funções e significados moralizantes, exibindo o que deveria ser repudiado em um lar e em uma família de bem. O interesse coletivo por um lar que reflete os bons costumes e a moral através da organização e da limpeza irá refletir quantitativamente na produção da pintura em relação às cenas de desordem.

---

<sup>8</sup> Texto original: Dehors règnent les conflits, dedans la paix. Dehors, on peut s'enrichir; mais dedans, on se purifie.

<sup>9</sup> Neste texto a partir desta nota, as obras identificadas apenas por seu título em língua estrangeira receberão traduções livres, com seus títulos identificados nas pesquisas e registrados em nota.

<sup>10</sup> Título identificado nas pesquisas: *La famille dissolue*.

“Preservar a santidade do lar requeria vigilância constante. Na mentalidade holandesa, o “lar” coexistia numa espécie de polaridade dialética com o “mundo” e, principalmente, com a rua, a qual literalmente levava a lama do mundo para a porta da casa.” (SCHAMA, 1992, p. 383).

Obras como, *O quarto*<sup>11</sup>, 1658-1660 do artista Pieter de Hooch, conservada em Vienna, no Kunsthistorisches Museum ou Gabriel Metsu, *Mulher lendo uma carta*<sup>12</sup>, 1662-1665, conservada em Dublin, na National Gallery of Ireland, nos mostram o tipo de organização socialmente almejada para espaços internos residenciais, o que Tzvetan Todorov denomina como virtude doméstica. Além da organização dos cômodos, que é um elemento forte em significação no conjunto dessas composições de gênero, outro elemento iconográfico que complementa o contexto doméstico é a representação das mulheres dentro desses espaços do lar, estão ali para representar a vida real, sua relação com o ambiente em si e sua importância para a manutenção do equilíbrio doméstico e social. Essas cenas nos mostram não apenas composições descritivas, nos mostram também elementos essenciais da cultura, e trazem significados sociais de um período.

O interesse em representar o cotidiano holandês se dá pela admiração e valorização do seu próprio modo de vida, pelo desejo de fortalecer seus princípios morais através da propagação das regras, como lembretes sempre visíveis. “Na Holanda, a cultura visual era básica para a vida da sociedade. Pode-se dizer que o olho era o instrumento fundamental da auto representação, e a experiência visual um modo fundamental de autoconsciência.” (ALPERS, 1999, p.39).

As imagens faziam parte do contexto doméstico do cotidiano. Não tinham a mesma relação com o observador que uma obra produzida na Itália ou na França, a arte na Holanda tinha caráter pessoal e íntimo.

“Os quadros holandeses são ricos e variados em sua observação do mundo, admiráveis em sua exibição de virtuosismo, domésticos e domesticantes em suas preocupações. Os retratos, as naturezas-mortas, as paisagens e a representação da vida diária representam prazeres hauridos num mundo cheio de prazeres nas posses, prazer nas pequenas cidades, nas igrejas, na terra.” (ALPERS, 1999, p. 31-32).

---

<sup>11</sup> Título identificado nas pesquisas: *The Bedroom*

<sup>12</sup> Título identificado nas pesquisas: *Femme lisant une lettre*.

As cenas de gênero, em que estão classificadas as composições de interiores domésticos em questão, na tradicional a hierarquia dos gêneros da pintura<sup>13</sup> eram consideradas como produções menos nobres, já na produção holandesa ganham novo valor ao se adaptar ao gosto local, alterando o cenário artístico e fazendo com que essas cenas ocupassem um lugar de grande importância ao destacar o que havia de mais importante na cultura local. Tanto artistas pouco conhecidos quanto grandes pintores do período apresentaram interesse por esse tipo de representação.

O que é mais importante nesse contexto da hierarquização dos gêneros é lembrar que quando pensamos a respeito disso dentro da pintura holandesa, estamos analisando essa produção a partir de uma concepção externa, de um olhar dado pelo meio teórico artístico da Itália e da França pois, dentro do mundo da arte holandesa a categoria pintura de gênero não fazia parte do vocabulário. Para os holandeses essas representações não estavam classificadas em categorias, eram simplesmente representações do cotidiano. “Como na maioria das questões referentes à pintura holandesa, no começo era a Imagem, não o Verbo.” (SLIVE, 1998, p.123).

Apesar de tratar-se de um termo que não estava em uso na Holanda, essa classificação externa serve como ponto comparativo para entendermos como de fato a Holanda passava por uma produção quase isolada e independente do que se

---

<sup>13</sup> É importante conhecermos como foram estabelecidas as classificações de gênero de pintura fora da Holanda no século XVII, pois, apesar de não utilizarem este padrão de valorização de um tema em relação ao outro, durante muito tempo este método foi utilizado em outros países para classificar as cenas produzidas na Holanda. Além disso, a partir dessa hierarquização podemos perceber como não só a produção artística holandesa seguia um padrão próprio, como também estavam fora da realidade artística dominante no período, com o objetivo de desenvolver uma produção artística que atendessem suas necessidades interna e não seguissem padrões estabelecidos na maioria dos países europeus.

Tradução livre: «Aquele que faz perfeitamente as paisagens está acima do outro que faz apenas frutas, flores ou conchas. Aquele que pinta animais vivos é mais estimável que aqueles que representam coisas mortas e sem movimento; e como a figura do homem é a mais perfeita obra de Deus sobre a Terra, é certo também que aquele que se torna imitador de Deus pintando figuras humanas, é muito mais excelente que todos os outros...Um Pintor que faz apenas retratos, ainda não está nessa alta perfeição da arte e não pode pretender a honra que recebe os mais sábios. Para isso, é preciso passar da representação de apenas uma figura para a representação de várias juntas; é preciso tratar a história e a fabula; é preciso representar grandes ações como os historiadores ou temas agradáveis como os poetas; e subir mais alto, é preciso através das composições alegóricas, saber cobrir sobre o véu da fabula as virtudes dos grandes homens, e os mistérios mais relevantes. (FELIBIEN André, 1668, texto original em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626828s/f33.image.langFR> site visitado em 30/01/2017)

produzia em outros países. Os temas não eram exclusivos, mas a concepção era especialmente holandesa e compreender como se dava essa concepção é essencial para jogar essas composições. Não tratava-se de não haver por parte dos holandeses pleno conhecimento do que era produzido fora, seja na prática ou na teoria, mas sim, de buscarem desenvolver sua própria produção artística, atuante de acordo com o que se vivia na Holanda, pois, era isso que lhes interessava.

“Não temos mais necessidade de pegar emprestados os temas da história santa, mesmo se o contexto espiritual em que vivemos continue cristão. É assim que, depois do século XVI, esses novos gêneros – retrato, paisagem, natureza-morta, pintura de gênero – afirmaram progressivamente o direito a existência, e adquiriram uma dignidade própria.” (TODOROV, 2009, p. 11)<sup>14</sup>

Do ponto de vista da história da arte mais tradicional Slive define uma linha cronológica das cenas de gênero. Com base nisso é possível observar as variações dessas obras, listar alguns pintores mais famosos que trabalharam em torno dessa categoria de gênero, identificar os tipos de cenas e de elementos iconográficos que se repetem e conhecer mais detalhadamente a trajetória artística e pessoal de cada pintor citado pelo autor. Assim, esse estudo além de interesse pela relação história da cultura e iconografia das cenas de gênero, também busca conhecer e considerar esses estudos mais tradicionais, pois, trata-se de um registro que não busco utilizá-lo do ponto de vista da evolução iconografica como um cronograma, mas sim, como um registro das variações iconográficas e da riqueza de informações que é possível obter através do conhecimento de muitas obras da mesma categoria, com temas similares e produzidos por diferentes artistas.

Para Slive a pintura de gênero holandesa de fato só começa a existir como pintura especializada a partir de 1625, porém antes desse período, muitos artistas já produziam esse tipo de cena. É interessante lembrar que a arte do século XVII não se faz apenas através das mãos dos artistas consagrados como tradicionalmente acontecia em outros países, artistas pouco conhecidos também fizeram parte da construção do que viria a ser o período de ouro holandês. Não tratava-se de artistas

---

<sup>14</sup> Texto original: C'est ainsi que, depuis le XVe siècle, ces genres nouveaux – portrait, paysage, nature morte, peinture de genre – affirment progressivement leur droit à l'existence, et acquièrent une dignité propre.

menores ou medíocres, em sua maioria eram artistas especializados, com a sutileza e o apego ao real originalmente holandês. Apesar de considerar a contribuição desses artistas, Slive desenvolve todo seu texto em torno dos artistas mais célebres considerando duas categorias das cenas de gênero, as cenas da vida luxuosa e as cenas de casernas. “Pinturas da vida luxuosa e extravagante de janotas e de suas delicadas acompanhantes (os chamados quadros de “alegres companheiros”) eram muito mais populares do que os que exibiam os apuros dos pobres.” (SLIVE, 1998, p.125).

O modelo de estudo apresentado por Slive é interessante para a presente pesquisa, pois, utiliza o método padrão de análise iconográfica, revela significados para elementos representados em diferentes obras, oferecendo assim, materiais para entendermos melhor as obras e desenvolvermos novas análises. O autor oferece indicações literárias e de elementos culturais que serviram de inspiração para a produção das obras, reforçando a ideia de que tais obras carregam uma bagagem de conteúdo que não pode ser acessado sem um conhecimento mais profundo sobre a sociedade holandesa do período.

A exemplo desse tipo de pesquisa que deve ser desenvolvido para a análise iconográfica dessas obras, Slive afirma que:

“Muitas vezes, as imagens de pessoas jovens e elegantes que dançam, bebem e namoram ao som de música também guardam um propósito didático. Representações, feitas em fins do século XVI, da Humanidade antes do dilúvio e da Humanidade a espera do Juízo final (Mateus 24, 37-39) mostram que aquelas cenas poderiam ser interpretadas a essa luz” (SLIVE, 1998, p.125).

Esse tipo de indicação reforça e nos permite investigar com mais facilidade as composições em estudo nesse trabalho e perceber como os discursos expositivos são construídos com base no que é visto nas cenas e se esses discursos também levam em consideração esse tipo de informação teórica para a construção de um conhecimento completo sobre os objetos expostos.

Para Slive, a pintura de gênero holandesa não surge a partir de um único artista ou de uma escola, trata-se de uma construção de influências em que cada artista, em pontos distintos, acrescenta um toque particular em suas obras. Esse tipo



de concepção teórica de justificativas e de estabelecer ligações entre os artistas e entre suas produções, nos proporciona um lado mais tradicional da história da arte. Por questões comparativas de período, Slive considera que a produção holandesa está dentro do estilo barroco, não apenas por uma questão de periodicidade, mas também por considerar que o realismo presente nessas composições podem ser identificados nesse estilo. «A pintura holandesa faz parte do Barroco, se considerarmos que a arte barroca compreende tanto o Realismo quanto o Classicismo e que, no caso da Holanda, o primeiro é mais importante que o segundo (SLIVE, 1998, p.1)».

Além disso, o autor assim como os outros já citados nesse texto, irá nos oferecer informações sobre a sociedade holandesa, mas em seu trabalho todo o processo concentra-se na produção artística.

Com base nesse conhecimento oferecido por Slive em junção com os elementos que vimos anteriormente sobre a história da cultura holandesa, é possível construir um discurso muito mais rico em detalhes que nos permita compreender a concepção da obra em junção com suas fontes de inspirações. Nesse contexto também é importante lembrar que a pintura holandesa não pode ser vista como um registro literal da experiência social, mas como documento de convicções. Dessa forma, a contribuição de Slive para essa pesquisa será de oferecer elementos voltados exclusivamente para o quadro como produto de arte, o quadro em análise, nos lembrando sempre que trata-se de uma convicção do real, em uma leitura da arte que representa as pessoas, mas que não deixa de ser a arte como cópia da vida.

A experiência que temos em um primeiro contato com essas obras e o impacto com a veracidade das formas nos leva a acreditar em tudo que está representado, sem muitas vezes perceber o quanto essas composições são exageradamente reais ao ponto de considerar que tamanha perfeição só pode ser falsa. O brilho nos objetos, os reflexos, as cores oferecem as cenas uma plasticidade falsa se comparada com a vida real. Os artistas estabeleciam um jogo de idealização em suas obras do real, tendo muitas vezes completas transformações dos espaços idealizados. Podemos notar isso a partir da observação dos cenários domésticos que muitas vezes são quase idênticos de um quadro para o outro.

O artista na Holanda do século XVII apesar de estar “livre” das iconográficas religiosas, estava preso aos padrões que agradavam os clientes da época, representado ali o real da idealização do cotidiano. Como em toda obra de arte, alguns temas tinham privilégio sobre outros e no caso da Holanda esses temas eram escolhidos de acordo com a demanda do mercado da arte. Apesar dos artistas holandeses terem expandido seus horizontes para as cenas de gênero, os temas se repetem, ao mesmo tempo em que excluem muitas situações da vida da época que não são retratadas em pintura. Através dessas obras podemos ver apenas o que a sociedade do período queria ver e mostrar.

Um exemplo dessa iconografia padrão são as cenas em que estão representadas mulheres com cartas. Essas personagens frequentemente aparecem em cômodos quase vazios, segurando, lendo ou rasgando uma carta, no último plano dessas composições, podemos observar o motivo do quadro. Muitas das cenas que foram reproduzidas nesses quadros, apresentam temas iconográficos semelhantes, sendo repetidos por diferentes artistas, sofrendo as alterações apenas do traço e da técnica aplicada por cada um. Nesse padrão iconográfico, sabemos que existe uma relação entre a presença da mulher com a carta e o quadro no fundo da parede, pois, normalmente são cenas com pouca luminosidade em que o artista direciona dois focos de luz, estando um na mulher e outro no quadro. Podemos observar o esforço do artista em estabelecer essa relação, considerando que, em uma situação real a fonte de luz (que pode ser uma janela alta) deveria iluminar o cômodo inteiro ou direcionar a luz apenas para um ponto da cena, mas acaba iluminando os dois pontos estratégicos. Esse fato além, de nos mostrar um padrão iconográfico, ainda nos faz perceber a idealização do que foi considerado cópia do real.

“Diante de um uso tão bem atestado da imagem que não se contenta em representar os objetos, mas evoca um senso perfeitamente convencional, nós podemos nos perguntar se estamos lidando com o realismo ou se trata-se mais, para retomar a expressão do historiador da arte Eddy de Jongh, de um “realismo aparente”. (TODOROV, 2009, p. 48).<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Texto original: Devant un usage aussi bien attesté d'image qui ne se contentent pas de représenter les objets, mais évoquent un sens parfaitement conventionnel, on peut se demander si l'on a encore affaire à du réalisme, ou s'il ne s'agit pas plutôt, pour reprendre l'expression de l'historien de l'art Eddy de Jongh, d'un « réalisme apparent. »

As teorias atuais desenvolvidas para a interpretação dessas cenas variam entre aqueles que acreditam nas cenas como verdadeiramente realistas e aqueles que acreditam em uma construção das cenas idealizadas (alegorias). De forma geral é importante filtrar as informações e equilibrar os dois lados para uma interpretação mais rica em detalhes e sem falsas informações, o que podemos afirmar é que aquilo que vemos são objetos, cenários e personagens plasticamente reais que apresentam uma riqueza de detalhes próximos a uma fotografia. O conjunto da cena pode ter sido de fato produzido a partir da observação total e única de um determinado instante, mas é mais provável que trate-se de uma visão idealizada, criada a partir de elementos iconográficos esteticamente mais atraentes para o consumidor de arte do período, em uma teatralização da vida real. Um exemplo desse gosto em agradar o mercado é a produção dos acabamentos envernizados que dão brilho extra às cenas. Com essas evidências é mais sensato considerar que nada é totalmente real e nada é totalmente falso e que o realismo está mais ligado



Willem Buytewech, *Alegres companheiros*, 1617-1620.

às formas do que ao conteúdo das composições.

É importante aproveitarmos todas as fontes de informações com o intuito de chegarmos o mais próximo possível do que essas cenas representavam. Alpers e Slive nos oferecem interpretações sempre ligadas à ideia do puro realismo, por outro lado, todo o discurso que relaciona os registros históricos do período e as imagens nos faz considerar que a ideia do realismo nessas cenas existe, mas trata-se de realismo exagerado em relação ao real. Além do acabamento envernizado das roupas, esse exagero também pode ser observado no colorido dado aos cômodos e aos objetos presentes nessas composições ou até mesmo no tamanho dos personagens. Em muitas das cenas, se observarmos as pessoas que estão sentadas, veremos que são completamente desproporcionais em relação ao tamanho do cômodo em que a cena acontece. Podemos observar essa

característica na obra *Alegres companheiros*, 1617-1620, do artista Willem Buytewech, conservada no Boymans-Van Beuningen Museum de Roterdã.

Por fim, podemos afirmar que a partir dessas cenas de gênero é possível obter parcialmente um registro do real, ao mesmo tempo em que devemos considerar que elas apenas se inspiram no cotidiano, mas não são cópias exatas como acreditou-se durante muitos anos. Devemos sempre nos questionar sobre o realismo em todos os tipos de temas, pois, não é por que há um fator de realismo que esses objetos existiam ou eram da forma que foram representados, as cenas são sempre uma recomposição.

## MOTIVOS ICONOGRÁFICOS E SIGNIFICADOS NAS CENAS DE INTERIORES DOMÉSTICOS

Agora que já vimos como os holandeses tinham um olhar diferenciado para sua produção artística e como esse olhar estava diretamente influenciado por uma sociedade aberta a novos conceitos e ao mesmo tempo muito ligada à valorização dos costumes locais, proponho voltarmos mais detalhadamente às cenas de interiores domésticos. Essas composições seguem um padrão interno em que alguns elementos iconográficos especificam um tipo de cena recorrente. Podemos tomar como exemplo as divisões de contexto entre homens, mulheres e cenas mistas.

As mulheres frequentemente estavam associadas ao ambiente doméstico. Apesar de terem certa liberdade e independência, ainda assim, havia a idealização da mulher dedicada unicamente ao casamento e as atividades do lar, assumindo o papel de fortalecedora da ordem e conservadora dos bons costumes. Como descreveu Simon Schama “Dentro de casa, cabia à mulher a responsabilidade pelo bom ou mau andamento do regime doméstico. Assim como o lar devia limpar o mundo exterior de suas impurezas antes de admiti-lo em seu recinto, assim a mulher era seu principal agente purificador do ponto de vista moral e material.”(SCHAMA, 1992, p.394).

Os cenários domésticos estão ligados quase que exclusivamente às mulheres, assim como as atividades domésticas. Nas cenas de gênero representadas nos interiores doméstico em que a mulher é o sujeito central da composição, veremos que é mais comum tratar-se da mulher idealizada, a “mulher virtuosa” (SCHAMA, 1992, p.394), representando os valores que os holandeses tinham prazer em acentuar, em uma “percepção do olhar por meio das lentes da sensibilidade moral” (SCHAMA, 1992, p.21). Essas cenas eram inspiradas nos famosos livros de emblemas, obras moralizantes como as de Jacob Cats ou de Hermannus Hugo.

Além de toda a sensibilização em busca da perfeição feminina e da dedicação familiar, sabemos por meio de relatos de viajantes do período, que as mulheres também eram ativas fora do espaço doméstico e atuantes no comércio. Mesmo que as representações da mulher seguissem o padrão idealizado socialmente, nas cenas

de interiores alguns detalhes nos contextos iconográficos geral nos oferecem elementos para identificarmos a ambiguidade desse universo feminino.

Mesmo que o número de cenas seja muito maior quando representam mulheres em seus afazeres domésticos, devemos considerar que os interiores domésticos eram espaços de convivialidade em que homens e mulheres eram retratados em sua intimidade. “O lar tinha a suprema importância na determinação do destino moral dos indivíduos e da sociedade holandesa como um todo.” (SCHAMA, 1992, p.380).

As cenas de dois ou três personagens são as mais comumente encontradas, com os personagens em atividades cotidianas (lazer ou tarefas domésticas). Trata-se de um registro do íntimo, voltados para interiores burgueses. A clientela burguesa não buscava ver o interior de casas pobres, por isso, na maior parte dessas obras veremos a utilização de mobiliário luxuoso, roupas extravagantes e um modo de vida elegante em contextos que representam a trivialidade do cotidiano. Todo o cenário é



Gabriel Metsu, *Mulher tocando viola de gamba*, 1663.  
Gallery, Londres.

configurado para suprir a necessidade de luxo nas imagens. Espelho veneziano, porcelanas do oriente, veludos, objetos na cor vermelha ou de prata, tapetes utilizados encima das mesas, instrumentos musicas e as obras de arte, criavam um ambiente de luxo que seguiam o gosto padrão do período. O luxo estava associado à organização tão estimada pelos holandeses. Podemos observar essa tendência nas obras de Gabriel Metsu, *Mulher tocando viola de gamba*<sup>16</sup>, 1663, Fine Arts Museum e *Aula de música*<sup>17</sup>, 1658-1660, National

<sup>16</sup> Título identificado nas pesquisas: *Femme jouant de la viole de gambe*.

<sup>17</sup> Título identificado nas pesquisas: *Leçon de musique*.



Gabriel Metsu, *Aula de música*, 1658-1660.

Sobre os personagens que habitualmente vemos nessas cenas, podemos afirmar que no caso das cenas mistas com ênfase na mulher comum<sup>18</sup>, os homens representados na ação muitas vezes revelam-se como personagens que estão presentes para desestabilizar a ordem da casa e a moral do ambiente doméstico, como nas cenas de Johanne Vermeer, *A alcoviteira*, 1656, conservada atualmente em Gemäldegalerie, Dresde, na obra de Gerard ter Borch, *Homem oferece moedas a uma mulher*, também conhecida como o *Oficial galante*, 1662-

1663, conservada no Louvre, Paris e na composição de Frans Van Mieris, *Cena de alberge*<sup>19</sup>, 1658, conservada em Muritshuis, em Haia. No caso dessas últimas obras, esse fato é reforçado pela presença dos cachorros em um segundo plano da composição, acentuando a conotação erótica da cena. O conjunto desses elementos, nos leva a pensar na afirmação dos moralistas holandeses, quando dizem que a mulher holandesa quando solteira estava dada as libertinagens da vida, já quando casada seguiam o padrão de mulher virtuosa. Essa concepção nos faz entender alguns elementos iconográficos dessas representações. “As mulheres quando entregues a si mesmas, eram criaturas perigosamente fracas (...), não passavam de um amontoado de instintos animais, incoerente, falsa, dada a vaidade, a satisfação dos sentidos, a fúria irracional – em suma, criatura imprestável, totalmente inadequada à guarda da família.” (SCHAMA, 1992, p. 394).

No caso das representações da vida em família, as mulheres aparecem como a representação do amor em suas variações, assim como os interiores domésticos também fazem essa alusão ao amor, seja a partir da representação de casais separados (cenas de marinha), o amor sexual (cenas de bordel), amor venal, amor materno, da casa e da família.

<sup>18</sup> Este termo é utilizado para designar a mulher não virtuosa e idealizada pelos padrões sociais holandeses.

<sup>19</sup> Título identificado nas pesquisas: *Scène d'auberge*.



Em outras composições o homem aparece como subentendido na obra. É o caso das cenas que nos mostram mulheres pensativas, lendo cartas, como: Johannes Vermeer, *Mulher lendo uma carta com a janela aberta*, 1659, conservada



Johannes Vermeer, *Jovem com uma jarra de água*, 1660- 1662.

atualmente na Gemäldegalerie, Dresde, ou Johannes Vermeer, *Jovem com uma jarra de água*, 1660-1662, conservada no Metropolitan Museum of arte, New York.

Também podemos considerar o grupo de composições mistas com ênfase na figura masculina. Essas composições representam atividades voltadas para o homem, como as representações de alegres companhias. Nesse

caso, as mulheres que estão presentes no contexto da cena aparecem em segundo plano, ou seja, como personagens figurantes, não fazem parte do foco central da obra, estão ali para fazer suas atividades domésticas normalmente. Nesse caso a mulher continua assumindo o papel da mulher virtuosa, aparecem apenas para complementar à cena, como exemplo disso, a obra: *alegres companheiros*, 1617-1620 de Willem Buytewech, Boymans-van Beuningen Museum, Roterdã.

Difícilmente cenas exclusivamente masculinas estão associadas a atividades domésticas de cuidados com a família e com a casa. As representações mais recorrentes ao universo masculino são aquelas que apresentam atividades intelectuais ou atividades de lazer, assim, encontramos com frequência as cenas em ateliês, gabinetes, tavernas, bordeis ou até mesmo em locais domésticos transformados pela ambiência de descontração e divertimento. Nesse caso temos as obras, *O geógrafo*, 1669, Johannes Vermeer, Städel Museum, Francfort; *Interior de*



*atelier*<sup>20</sup>, 1683, David Ryckaert; e *Alegre companhia jantando e tocando música*<sup>21</sup>, 1632, Anthonie Palamedesz, Haye.

“Quanto aos homens, já vimos, se ele não se dedica a ações devotas, como a oração, ele se integra mal a cenas idílicas; reciprocamente, o universo que lhe é próprio merece raramente elogios. (TODOROV, 2009, p. 54).<sup>22</sup>



David Ryckaert; *Interior de atelier*, 1683.

O que precisamos entender nesse contexto é que quando pensamos nessa divisão de tarefas entre as atividades do lar e da rua, não há uma superioridade das atividades masculinas em relação às atividades

domésticas femininas, como o espaço doméstico era extremamente importante para os holandeses, as atividades domésticas tinham uma valorização maior do que as da rua, por isso, apesar da mulher também ter o conhecimento e exercer atividades comerciais ou administrativas, era mais interessante e tinha mais valor para essa cultura a imagem da atividade voltada para a manutenção do lar ou para a criação dos filhos.

Além do significado que podemos tirar a partir da observação desses personagens, também precisamos nos ater aos outros elementos representados nas cenas de gênero. Como já sabemos, essas cenas podem apresentar duas naturezas temáticas, aquelas relacionadas às virtudes humanas ou aquelas relacionadas aos vícios humanos. A partir de um primeiro olhar, podemos compreender apenas parcialmente as atitudes dos personagens presentes na composição, tendo necessidade de interpretar outros elementos iconográficos que aparecem no

<sup>20</sup> Título identificado nas pesquisas: *Intérieur d'atelier*.

<sup>21</sup> Título identificado nas pesquisas: *Joyeuse compagnie dinant et jouant de la musique*.

<sup>22</sup> Texto original: Quant aux hommes, on l'a vu, s'il ne s'adonnent pas à des actions indiscutablement pieuses, comme la prière, ils s'intègrent mal à ces scènes idylliques ; réciproquement, l'univers qui leur est propre ne mérite que rarement l'éloge.

conjunto da cena e que irão complementar o tema, nos dando a confirmação sobre o significado da composição.

O quadro de arte, motivo iconográfico analisado nessa pesquisa, está presente em diversas cenas desse gênero, com temas variados em sua própria representação. Como foi dito anteriormente, não é uma regra invariável que aquilo que vemos representado nesses quadros tenha uma mensagem que complemente o tema geral da composição, mas deve ser considerado como um indício interpretativo. O tipo de cena mais frequente em que veremos este motivo ganhando valor e significado são aquelas com mulheres como personagens centrais em que desenvolvem tarefas domésticas.

As representações mais recorrentes identificadas no motivo do quadro são: as paisagens, cenas religiosas e cenas de marinha, sendo esta última a mais comum. Um fato curioso é que as cenas de gênero raramente aparecem como tema nas composições representadas no motivo do quadro. Considerando tamanha repercussão desse tipo de cena e a facilidade que a população tinha em adquirir obras de arte desse gênero, é difícil entender por que elas não são vistas com mais frequência. Um dos poucos exemplos é a obra *O concerto* de Johannes Vermeer em que podemos observar uma cena de gênero ao lado esquerdo representada no motivo do quadro.

Outros tipos de iconografias mais raras de serem localizadas no motivo do quadro são aquelas ligadas a temas da mitologia Greco-romana. Apesar dos poucos exemplos que dispomos, é possível afirmar que eram temas admirados pelos holandeses, como exemplo disso, podemos observar a utilização de uma cena de Cupido na *Senhora diante do virginal*, Vermeer.



Joannes Vermeer, *O concerto*, 1665-1666



Johannes Vermeer, *Senhora diante do virginal*, 1670-1673

Além dos quadros, outros objetos significativos compunham o cenário doméstico holandês, assim como as obras de arte, os mapas (muitas vezes são confundidos com quadros de arte) aparecem emoldurados como verdadeiras obras. Esses mapas assim como os quadros estão ali para nos mostrar o gosto do holandês do período, eles caracterizam a relação com as viagens, símbolo do domínio marítimo e da posse territorial.

Representam a intelectualidade dos residentes do local. Trata-se de um objeto que de fato estava presente nos interiores domésticos do período. Nas cenas de gênero, mesmo não sendo considerado como obra de arte, exerce função semelhante. Em Vermeer temos duas cenas muito célebres com esse motivo iconográfico *Soldado e jovem moça sorrindo*<sup>23</sup> e *alegoria da pintura*. Esses mapas aparecem como símbolo da cultura de grandes observadores e grandes navegadores, como a representação da arte, da cultura e, sobretudo do saber. O mapa também significa o nível de especialização do pintor, devido à riqueza de detalhes, era um exercício de excelência para os artistas, que mostravam sua capacidade de representar um tipo de *trompe l'oeil*.<sup>24</sup>

Assim como os mapas, o motivo do quadro de arte nessas composições reflete a intelectualidade dos moradores da residência representada. Os temas são variados e muitas vezes nos falam muito sobre o sentido geral da composição, nos levando a crer que existia um conhecimento geral da população sobre o significado dessas representações. Como foi dito, os elementos figurados nessas cenas podem ser a chave para entendermos o significado geral da obra. Por exemplo, se temos uma representação de paisagem, tratando-se de um cenário calmo pode nos indicar um momento de estabilidade e serenidade familiar, sendo uma cena de agitação da natureza pode representar o surgimento de problemas pessoais. Tudo será

<sup>23</sup> Título identificado nas pesquisas: *Soldat e jeune fille riant*

<sup>24</sup> Termo utilizado em história da arte para designar motivos ilusionistas em pintura.



complementado com os outros elementos presentes na cena ou pela expressão e atitude dos personagens. O mesmo vale para as cenas de marinha.

Quando passamos para o motivo do quadro que apresenta cenas religiosas, podemos identificar os temas iconográficos da natividade em *Homem lendo uma carta para uma mulher*<sup>25</sup> do artista Pieter de Hooch; da crucificação em *Alegoria da fé* do pintor Vermeer<sup>26</sup>; e do juízo final –



Johannes Vermeer, *Mulher segurando balança*, 1665

*Mulher segurando balança*<sup>27</sup> também de Vermeer. As cenas religiosas assim como os ensinamentos dos livros de emblemas sempre apresentavam mensagens moralizantes e estão ali como lembrete aos observadores da cena.

O motivo do quadro é frequentemente exposto nos cenários domésticos, sendo esse um registro de que as obras de arte faziam parte do cenário familiar real, estavam ali sempre expostas como elemento essencial de uma casa holandesa. Esse motivo, quando analisado dentro das cenas de gênero, nem sempre são de fácil identificação iconográfica, podem estar representadas em tonalidades escuras, fazendo com que seja possível identificar apenas silhuetas. Também podem ser representadas parcialmente ou muito distantes, fora do plano principal da composição. De forma geral podemos afirmar que, quando essas cenas são bem

<sup>25</sup> Título original: *Homme lisant une lettre à une femme*.

<sup>26</sup> Nesta cena podemos observar que se trata de uma iconografia completamente religiosa, vemos que tudo se relaciona na cena desde o quadro na parede até à bíblia aberta na mesa e à estatueta da crucificação.

<sup>27</sup> Apesar de ser uma cena escurecida no fundo da composição, trata-se de uma quadro em destaque por sua dimensão em relação à composição, ocupa quase o cenário inteiro do fundo da cena, por ser uma composição escura que nos mostra apenas silhuetas, fica difícil identificar o tema da cena em um primeiro olhar, porém se fizer a relação com a personagem central que segura uma balança, veremos que o artista quis estabelecer a relação entre o episódio do juízo final e a balança para a pesagem das almas.

visíveis, sem dúvidas possuem significados, pois, o artista holandês desenvolvia suas cenas com o objetivo de comunicar. O que estava em destaque em suas composições trazia para cena uma mensagem, estabelecendo uma ligação de cumplicidade com o espectador. Uma das características mais marcantes da produção desse período é exatamente a relação de comunicação presente nessas obras.

Tudo nessas cenas comunicam mesmo que atualmente essas mensagens sejam difíceis de compreender. Nesse contexto, devemos sempre lembrar que para um holandês da época as mensagens estavam ali o tempo todo como lembretes.

Na casa holandesa também existia uma relação de significados com as obras de arte, as cenas não eram escolhidas aleatoriamente unicamente por questões estéticas, havia um pouco do que era o proprietário da obra na escolha do que ela representava.

Os principais pintores da categoria de gênero que desenvolveram um trabalho em torno das cenas de gênero em que aparecem o motivo do quadro de arte dentro do contexto iconográfico de suas composições (com ou sem significado) são, Johannes Vermeer, Pieter de Hooch, Jan Steen, Nicolaes Maes, Gabriel Metsu, Frans Van Mieris, Emanuel de Witte, Frans Hals, Dirck Hals, Gerard ter Borch, Hendrik Gerritsz Pot, Isack Elyas, Jan Mienze Molanaer, Egbert Van Heemskerck, Gerrit Lundens, Willem Duyster, Pieter Codde, Pieter Quast e Quiringh Van Brekelenkam. Todos com uma ou mais cenas que expunham esse tipo de motivo. Alguns com o número de produções maior do que outros e com mais apreço por este elemento iconográfico.

Vermeer como um dos maiores representantes da produção de cenas com o motivo do quadro nos oferece a composição, *A carta de amor*<sup>28</sup> conservada atualmente no Rijksmuseum em Amsterdã, Holanda, óleo sobre tela, datada entre 1669-1670, medindo 44x38cm, apresentando bom estado de conservação. Nessa cena Vermeer utiliza a temática da mulher lendo uma carta, recorrente entre vários artistas do período.

Nessa composição podemos observar três planos de cena, sendo o último plano o principal, onde estão representados os personagens. Esta cena principal está localizada no centro da composição e aparece em destaque especialmente por

---

<sup>28</sup> Título identificado nas pesquisas: *La lettre d'amour*.

conta da iluminação que está direcionada para este ponto, com foco nos personagens. No meio da cena os personagens representados são duas mulheres, uma está sentada vestida elegantemente com um tipo de vestimenta amarelo acetinado<sup>29</sup>, por cima desta primeira camada de roupa, ela utiliza um casaco pesado de tom amarelo mais claro com bordas brancas e decorado com motivos de círculos na cor marrom. Complementando seu aspecto luxuoso, ela utiliza também brincos e colar de pérola. Na cabeça a personagem utiliza um pequeno lenço decorado com pedrarias, que pode nos indicar sua posição de mulher casada. No colo ela apoia a base de uma guitarra, ao mesmo tempo em que segura com a mão direita o braço do instrumento, como se acabasse de interromper sua atividade. Na mão esquerda, segura uma carta e olha para a segunda personagem da composição. Sua expressão nos passa a ideia de apreensão.

A segunda personagem que vemos na cena está em pé com roupas mais simples, uma saia azul bastante volumosa, uma faixa de tecido branco preso à cintura, uma blusa branca que é coberta parcialmente por um tipo de casaco de mangas  $\frac{3}{4}$  na cor marrom. Ela também utiliza um lenço, sendo este branco e cobrindo toda cabeça, trata-se de vestimentas visivelmente humildes se comparadas com as da outra personagem. Com isso, podemos facilmente identificá-la como serviçal, especialmente quando consideramos o cesto de roupas representado ao seu lado. O instante da cena nos dá a impressão de um momento de pausa em que ela deixa seus afazeres domésticos para interagir com a outra personagem. As duas se olham, estabelecendo uma comunicação visual. A serviçal aparenta em seu rosto estar satisfeita em trazer ou em saber notícias, enquanto a outra parece apreensiva ao segurar a carta em suas mãos. O cômodo em que as duas personagens estão é uma típica sala de estar holandesa do período, podemos observar o tradicional piso quadriculado preto e branco, que também pode ser visto nas obras de Johannes Vermeer, *O concerto*, de 1665 e em *Senhora escrevendo uma carta com a criada*, de 1670. Do lado direito da composição ao lado da personagem central vemos uma estrutura de lareira, o mesmo tipo de estrutura que pode ser vista na obra de Pieter de Hooch, *Pintura de interior de uma criança que alimenta um papagaio*<sup>30</sup>. Na parede atrás das mulheres é possível identificar a representação de

---

<sup>29</sup> Não é possível identificar com certeza se trata-se de um vestido ou um conjunto com saia e blusa.

<sup>30</sup> Título identificado nas pesquisas: *Interior Child Feeding a Parrot*.

duas obras de arte, sendo uma cena de paisagem que está parcialmente coberta por uma cortina presente no primeiro plano da composição e a outra uma cena de marinha.

Toda a cena é observada pelo espectador a partir de uma porta aberta de uma área de serviço, artifício esse que o artista produz para estabelecer uma relação com o espectador, e para dar destaque ao ponto principal da cena, oferecendo à composição



Johannes Vermeer, *Senhora escrevendo uma carta com a criada*, 1670.

um aspecto teatralizado (tendência muito apreciada entre os pintores do período). Assim podemos observar um enquadramento da cena principal, a cortina no primeiro plano reforça a aparência teatral da cena. Ainda nesta composição podemos observar a representação de uma vassoura no primeiro plano fazendo alusão aos hábitos de limpeza nos interiores domésticos.

Essa iconografia que vemos da mulher com a carta é uma das iconografias mais recorrentes entre a produção de gênero holandesa do período. Fazem parte da mesma linha iconográfica as cenas com mulheres: lendo cartas (Johannes Vermeer, *Mulher lendo uma carta*); segurando a carta (Jan Steen, *Bathsheba recebendo uma carta de David*<sup>31</sup>); escrevendo (Gabriel Metsu, *A escrivã de uma carta surpresa*<sup>32</sup>) ou recebendo (Pieter de Hooch, *Homem entregando carta para mulher no salão*<sup>33</sup>). Todas essas cenas apontam para um significado comum que é a ausência da

<sup>31</sup> Título identificado nas pesquisas: *Bathsheba receiving David's Letter*.

<sup>32</sup> Título identificado nas pesquisas: *The Letter-Writer Surprised*.

<sup>33</sup> Título identificado nas pesquisas: *Man Handing a Letter to a Woman in the Entrance Hall of a House*.





Pieter de Hooch, *Homem entregando carta para mulher no salão*, 1670.

pessoa amada. “O amor, portanto, está no ar nessas pinturas de carta, ou, para sermos mais precisos, ele está inscrito nas cartas, que são o centro da atenção.” (ALPERS, 1999, p.357).

Frequentemente estas cenas estão propensas a estabelecerem relação de significado com o motivo do quadro que são representados dentro dessas composições. Esse tema podia ser facilmente identificado por um holandês do período, era um

pretexto para representar um recorte de momento da vida cotidiana, algo muito familiar ao período. Nessas cenas, vemos mulheres que recebem notícias por cartas de seus homens que estão fora.

Na composição em análise, a cena de marinha como símbolo chave desta iconografia nos oferece a informação que desvenda o enigma da expressão da mulher. “Paralelos entre o destino dos amantes e a vida no mar ocorriam facilmente aos escritores holandeses do século XVII, Nas palavras de um deles: O amor pode com justiça ser comparado ao mar, do ponto de vista de suas mudanças, que produzem.” (SLIVE, 1992, p.27).

Se a cena de marinha representa um mar agitado, como é o caso desta cena de Vermeer, sabemos que se trata de uma má notícia. Na cena de marinha figurada no motivo do quadro, podemos ver o acúmulo de nuvens anunciando uma tempestade, isso associado a expressão da mulher nos leva a pensar na possibilidade de más notícias. A mesma iconografia pode ser identificada na obra de Dirck Hals, *Mulher rasgando uma carta*, produzida anos antes da cena de Vermeer em 1631, utiliza o mesmo padrão iconográfico, trata-se de uma composição mais





Dirck Hals, *Mulher rasgando uma carta*, 1631.

simples, com os mesmos elementos no cômodo representado, Hals cria dois pontos de iluminação em sua cena: um que está focado na mulher localizada do lado esquerdo da composição e outra sobre o quadro preso na parede em que podemos identificar a representação de uma cena de marinha, assim como em Vermeer, trata-se de uma cena de mar agitado com nuvens carregadas, o que justificaria a expressão no rosto da mulher e sua atitude de rasgar a carta que está em sua mãos. “A solitária pintura na parede ao fundo, que mostra um pequeno navio a avançar em mar agitado, pode muito bem ser uma posta da razão pela qual a mulher, atormentada, destrói a carta.” (SLIVE, 1998, p.127). Apesar das duas cenas terem alguns anos de diferença no momento de produção, podemos notar que existia uma troca de informações entre os artistas, que haviam temas mais procurados e também que mesmo que por um período tenha-se acreditado que essa produção holandesa se desenvolveu de forma livre, a partir desses elementos podemos concluir que existia um padrão de composição e que essas cenas apesar de representarem ações bastante naturais, não são um retrato fiel da realidade e sim uma imagem planejada para passar determinadas mensagens.

Por ser evidentemente um padrão iconográfico é mais simples desenvolver afirmativas sobre a veracidade do que estamos vendo ali. Quero dizer com isso que, não sabemos ao certo se ao produzir essa cena o artista se inspira em algo realmente observado por ele ou se trata-se apenas de uma composição idealizada. O que é importante nessas cenas é identificar os elementos e buscar estabelecer relações entre eles. Cada detalhe tem um significado, desenvolvendo comparações com as fontes literárias do período que justificaria a temática dessas obras.

No caso desta cena de Vermeer o que temos aqui é visivelmente exagerado em alguns aspectos e isso é passado para o observador através da acentuação do caráter teatral da obra, dos trajes luxuosos da personagem principal, do enquadramento da cena, do direcionamento da luz e do contraste entre o primeiro plano e a cena principal.

O tema da carta era bastante apreciado por Vermeer, é possível identificar no seu acervo de produção as obras, *A Carta de Amor* de 1667-1670; *Leitora à janela* de 1657-1659; *Mulher de azul, lendo uma carta* de 1664.



Johannes Vermeer, *Leitora à janela*, 1657 – 1659.

Assim como Vermeer, outros artistas também trabalharam o mesmo tema da carta, a exemplo disso temos a obra de Pieter de Hooch, *Homem lendo uma carta para uma mulher*<sup>34</sup>, conservada atualmente na Pinacoteca de Paris (em empréstimo desde 2011). Trata-se de um óleo sobre tela, datada entre 1670 - 1674, medindo 77x69.9cm, apresenta bom estado de conservação. Nesta composição assim como em Vermeer, os personagens que compõem a cena estão localizados em um plano mais profundo da composição, estando uma personagem feminina no centro, único

ponto em que é direcionada a iluminação da cena. Não estamos observando através

<sup>34</sup>Título identificado nas pesquisas: *Homme lisant une lettre à une femme*.

de uma porta como acontece em Vermeer, mas o foco único da luz nos dá a mesma sensação de direcionamento. A mulher representada nesta cena está sentada, posicionada em  $\frac{3}{4}$  do lado direito da composição, utiliza uma primeira camada de roupa branca, que podemos ver apenas pela gola e pelas mangas que se sobressaem sobre um vestido vermelho. Na frente de sua saia podemos observar um avental branco e por baixo uma saia amarela com acabamento acetinado. A personagem está com os braços cruzados em descanso sobre suas pernas, ao mesmo tempo em que segura um tecido branco com sua mão esquerda e apoia em seu joelho uma almofada de costura na cor preta.

O artista nos mostra grande preocupação na produção dos detalhes. Podemos confirmar isso ao olharmos para a ponta do sapato da personagem e vemos o minucioso trabalho dos detalhes que aparecem discretamente sobressaindo-se por baixo da saia amarelada. Sua pele é branca, seu cabelo preto. Assim como no caso da mulher do quadro de Vermeer, a personagem utiliza brincos e colar em pérolas e um acessório na parte de trás do cabelo que não podemos ter certeza se trata-se de um tipo de véu. Do lado direito da cena, no chão podemos ver um cesto com roupas brancas em desordem, estando uma das roupas jogada no chão.

Do seu lado esquerdo existem duas cadeiras, uma vazia no fundo do cômodo e outra em que está sentado um segundo personagem quase completamente na penumbra. Ele está posicionado de frente para a personagem central, mas não olha para ela. O foco de sua atenção é uma carta que está segurando com sua mão esquerda e lendo. Esta carta, assim como a mulher está em um dos poucos pontos de luz da cena. Além da carta, só podemos ver com nitidez a outra mão do personagem, parte do seu braço, costas, uma ponta de seu chapéu e parte do cabelo. Ainda assim, é possível perceber que trata-se de um homem de cabelos longos, vestido elegantemente em tons marrons. Ao seu lado direito vemos uma mesa com mais folhas de papéis encima.

Assim como em Vermeer, o cômodo em que estão é uma sala de estar característica da Holanda do século XVII. Temos o piso quadriculado preto e branco, a lareira do lado direito; em cima podemos observar parcialmente um quadro com uma cena da Natividade do Cristo e um vaso na ponta direita da lareira. Na parede do lado esquerdo da cena podemos observar outro quadro que está na penumbra,

dificultando a observação detalhada do tema, podemos ver apenas parcialmente que trata-se de uma cena de paisagem e pela tonalidade do fundo da tela, podemos identificar que trata-se de um por do sol.

De Hooch e Vermeer claramente utilizam o mesmo tema da carta, além disso, podemos observar que não só o tema, mas também a mesma estrutura organizacional é utilizada: os mesmos elementos, e a mesma quantidade de personagens. O que distingue uma cena da outra é que em De Hooch não é a personagem central que está lendo a carta, o homem ao seu lado assume esse papel, a mulher o observa com uma expressão de serenidade e encantamento, o homem por sua vez está totalmente concentrado na leitura. A tranquilidade expressada pela personagem está em total acordo com a representação da pintura do por do sol, inclusive pela iluminação. O momento da cena parece também estar de acordo. No caso desta cena, tudo converge para que possamos entender que a carta traz boas notícias.

Alguns especialistas entendem que a cena é uma representação do marido ao chegar em casa, sua esposa interrompe seus afazeres domésticos para ouvir a leitura. “ A mulher de nosso quadro estava no momento de chegada do seu marido, ocupada em sua obra, atividade frequentemente associada a mulher virtuosa do lar.(PINACOTEQUE DE PARIS, 2011/2012 p. 90).<sup>35</sup> Apesar dessa interpretação ser considerada como verdadeira por pesquisadores da Pinacoteca de Paris, deveria ser proposta apenas como uma suposição, pois, na cena não existe nada que comprove essa afirmação.

Em outra interpretação possível, podemos pensar em um simples mensageiro que traz e lê as notícias. Podemos até sugerir uma possível relação amorosa nesta cena, considerando a forma como a mulher olha para o personagem.

Além da pintura de paisagem, a cena do Nascimento do Cristo também pode nos oferecer outra chave interpretativa. Esta cena foi identificada como sendo uma cópia da obra de Cornelis Bloemaert, *O nascimento do Cristo*<sup>36</sup>, gravura, 24.2x30.2cm, Coleção Rijksmuseum de Amsterdã. Esta cena pode significar uma relação entre Maria a boa mãe e a mulher virtuosa. A associação das imagens com

---

<sup>35</sup> Texto original: La femme de notre tableau était, jusque'al'arrivée de son mari, occupée à son ouvrage, activité solvante associée à la vertueuse femme au foyer.

<sup>36</sup> Título identificado nas pesquisas: *La naissance du Christ*.



o contexto cultural e atuação da personagem na cena nos fornece indícios para levantar essa hipótese.

Por apresentar símbolos católicos em sua composição, podemos também pensar na possibilidade da obra fazer alusão à iconografia das cenas da Anunciação em que o anjo Gabriel vem anunciar a Maria a chegada do Cristo (A anunciação do Cestello<sup>37</sup>, Sandro Boticelli). Neste caso a cena da Natividade entraria como um elemento complementar ao significado da cena principal. Essa afirmação é possível, pois, se observarmos a iconografia da Anunciação, tema muito importante da arte cristã, recorrente entre o período medieval e a renascença, veremos que segue a mesma organização da cena de De Hooch e as mesmas ações dos personagens.

O anjo Gabriel tradicionalmente representado do lado esquerdo da composição se curva para Maria, assim como, o personagem em De Hooch curva-se para mulher (*Anunciação*, Leonardo da Vinci)<sup>38</sup>. Os dois trazem notícias e parecem concentrados em sua tarefa. Outro elemento que deve ser considerado como ponto

de comparação é a divisão que existe entre a luz e a sombra que separaria o sagrado do profano e iluminaria a mulher como a santa mãe. Nas cenas da anunciação essa luz normalmente vem simbolizada por uma pomba que localizada no alto da composição



Fran Angelico, *Anunciação*, 1433-1434.

representa o espírito santo (*Anunciação com Adão e Eva*<sup>39</sup>, Fran Angelico ou *Anunciação*<sup>40</sup>, artista anônimo, conservada no Museu de Bela Artes de Bordeuax).

<sup>37</sup> Título identificado nas pesquisas: *L'annonciation du Cestelo*.

<sup>38</sup> Título identificado nas pesquisas: *Annociation*.

<sup>39</sup> Título identificado nas pesquisas: *Annociation avec adam e Eve*.

<sup>40</sup> Título identificado nas pesquisas: *L'annotiantion*.

Na cena de Hooch não vemos a pomba, talvez por que ficaria muito óbvio para o perfil da iconografia holandesa, mas temos a mesma luz direcionada.

Como outro indício desta relação iconográfica, devemos considerar que em várias cenas da anunciação Maria é representada utilizando a cor vermelha assim como a personagem de Hooch. A exemplo disso temos as composições: *Anunciação*<sup>41</sup> de Fran Angelico produzida em 1433-1434 e *A anunciação*<sup>42</sup> de Fra Filippo Lippi.

Como foi dito, a cena da natividade do lado direito da composição reforçaria esse significado religioso e a relação entre as virtudes da mulher que é mãe e dona de casa e a santa mãe Maria.

Pensando em todo o conjunto de símbolos iconográficos que foram apresentados e identificados nessas obras, podemos concluir que existe uma série de hipóteses para interpretarmos a cena. A alteração do significado dado a apenas um elemento presente na cena pode mudar todo o significado da obra. Sabemos que os símbolos estão presentes, e que estão ali com o objetivo de nos passar alguma mensagem, mas pela ambiguidade que as cenas holandesas trazem em si e a forma pouco convencional que os artistas adaptaram as iconográficas tradicionais, todo tipo de interpretação dessas cenas tornam-se apenas hipóteses.

A representação do motivo do quadro dentro das cenas de gênero é apenas mais um dos elementos que podem mudar completamente o rumo interpretativo da cena. Ao mesmo tempo em que pode oferecer um significado real à cena, pode também ser apenas mais um indício falso. Apesar de na pintura holandesa existir um repertório iconográfico, os padrões de análise aplicados na obras italianas, nem sempre são aplicáveis às cenas holandesas, pois, não existe apenas um significado para cada obra, sendo este o diferencial e a excepcionalidade dessas composições.

O fato de termos conhecimento da cultura e dos fatos históricos do período, nos oferece alguns indícios para uma interpretação mais próxima da realidade, nos fazendo entender, por exemplo, por que havia preferência por alguns temas, como vivia-se no período e o gosto para certos tipos de objetos. Porém, mesmo isso é incerto, considerando que os artistas holandeses trabalham bastante com a idealização das coisas, em busca de representar os ideais sociais.

---

<sup>41</sup> Título identificado nas pesquisas: *Annociation*.

<sup>42</sup> Título identificado nas pesquisas: *L'annociation*.

As variações de interpretações iconográficas abrem um espaço de ambiguidade interpretativa, ultrapassando a obra de arte e invadindo os domínios do discurso expositivo atuais. A partir dessa reflexão veremos no próximo capítulo como são construídos atualmente os discursos curatoriais em exposições com acervo de arte holandesa do século XVII e como é interpretado o motivo do quadro representado dentro das cenas e gênero.

Como foi dito inicialmente, veremos através de catálogos, os exemplos das exposições realizadas na Pinacoteca de Paris: *A idade de ouro holandesa de Rembrandt a Vermeer, com os tesouros do Rijksmuseum e Ilone e George Kremer, herdeiros da idade de ouro holandesa*. Essas exposições incluem as duas obras que estiveram em análise no presente capítulo, *Homem lendo uma carta para uma mulher*, 1670-1674 do Pieter de Hooch e *A carta de amor*, 1669-70 de Johannes Vermeer. Com isso, poderemos constatar como o motivo do quadro foi analisado dentro das cenas em questão.

## DISCURSOS CURATORIAIS E A PINTURA HOLANDESA DO SÉCULO XVII

Ao trazermos as cenas de gênero da pintura holandesa para a realidade expositiva atual, veremos que as obras além de comunicar apenas por si só, passam a comunicar<sup>43</sup> em conjunto, assumindo um discurso único e se conectando através de um tema comum. Incorporam novos significados e se recriam para estarem de acordo com o discurso construído.

No caso da pintura holandesa do século XVII, temos com frequência exposições que associam as obras através dos grandes feitos históricos e da cultura de exploração marítima vigente no período. Esse é o caso da exposição *A idade de ouro holandesa de Rembrandt a Vermeer, com os tesouros do Rijksmuseum*, que segue o padrão da história de forma mais tradicional, criando um contexto narrativo mais simples para um público leigo ao tema. Por outro lado, encontramos as linhas expositivas que exaltam as qualidades artísticas das obras, utilizando os registros históricos, mas também privilegiando as técnicas artísticas, saindo do perfil da arte unicamente como retrato da história e concentrando-se na obra como objeto principal da exposição, este é o caso da exposição *Ilone e George Kremer, herdeiros da idade de ouro holandesa*. Como foi dito, essa exposição utiliza as informações históricas do período ao mesmo tempo em que explora a questão da influência de Caravaggio para o desenvolvimento das técnicas de produção da pintura holandesa no século XVII.

A escolha de como será conduzido o tema até a fase de materialização da exposição parte das pesquisas e da criação do curador. Sobre o ofício do curador Alexandre Dias Ramos, sugere que:

“No sentido mais potente da prática curatorial “embora cada vez mais comprometida com a espetacularização do meio da arte”, seu caráter de laboratório como ambiente de observação e de experiências cumpre, além da atividade propriamente crítica, de mediação entre o

---

<sup>43</sup> No contexto dos museus, a comunicação aparece simultaneamente como a apresentação dos resultados da pesquisa efetuada sobre as coleções (catálogos, artigos, conferência, exposições) e como o acesso aos objetos que compõem as coleções (exposições de longa duração e informações associadas). Esta perspectiva vê a exposição não apenas como parte integrante do processo de pesquisa, mas, também, como elemento de um sistema de comunicação mais geral, compreendendo, por exemplo, as publicações científicas. Está é a lógica que prevaleceu no sistema de PPC (Preservação – Pesquisa – Comunicação) proposta pela Reinwardt Academie de Amsterdam, que inclui no processo de comunicação as funções de exposições, de publicações e de educação exercida pelo museu. (DESVALLEES André, MAIRESSE François, Conceitos-chave de museologia, 2013, p.35-36).



caráter singular das produções e seu sentido coletivo, um questionamento das narrativas historiográficas, em particular da visão hegemônica que lhe conferiu evolução linear. Como atividade fundada no entrelaçamento da crítica e da história da arte, tem contribuído largamente para a apreciação de trajetórias de artistas, de períodos e tendências bem como para novas visadas historiográficas, tornando-se, ao mesmo tempo, acontecimento, documentação e referência histórica.” (DIAS RAMOS, 2010, p. 138).

Independente do tema proposto para exposição há sempre um posicionamento a ser tomado em relação ao discurso defendido e apresentado, quando trazemos essa questão para o desenvolvimento de exposições em torno das obras de arte holandesas do século XVII, além de existir a complexidade das escolhas, para muitos curadores, que não são especialistas nessa área torna-se difícil lidar com as ambiguidades apresentadas por essa produção artística. Por isso, é comum vermos exposições que se apoiam no conteúdo histórico tradicional, afim de, elaborar um projeto expositivo de fácil desenvolvimento e compreensão simples para o espectador, conciliando os objetos, textos, espaço e cenografia. “Em geral parte-se de um conceito ou tema idealizado mediante o qual o curador determina um recorte expositivo. Seja ele cronológico, formal, conceitual, ou processual, sempre estará relacionado a um discurso condutor capaz de conferir unidade à exposição (...)” (CASTILHO, 2014, p.34).

Aplicar uma narrativa da historiografia tradicional na construção de uma exposição com obras de arte holandesas não possibilita a exploração dos diversos conteúdos que esse acervo pode oferecer, especialmente se estivermos lidando com as pinturas. É preciso que além dos temas mais tradicionais da história, seja desenvolvido discursos que possam relacionar a história, cultura e a produção artística, apresentando pontos pouco solicitados em torno desse acervo.

Assim como a interpretação das obras de arte holandesa não pode simplesmente ser encaixada em um padrão iconográfico italiano ou francês, pois os holandeses tiveram uma maneira única de desenvolver sua própria iconografia, as exposições que trabalham com essas obras também devem reinventar suas formas, construindo e apresentando um modelo adequado as obras em questão.

Outro fato que dificulta o desenvolvimento de um bom projeto curatorial para exposições com obras de arte holandesas é a esquematização dos processos de

criação da exposição a partir de um projeto já elaborado, que parte da ideia teórica da exposição para a seleção do acervo a ser exposto, quando nesse caso, seria mais viável optar por desenvolver a ideia da exposição a partir de um grupo de obras pré-selecionadas. Esse método faz com que partindo da obra, seja primeiramente explorada a variedade de conteúdo que pode ser retirado das mesmas, ou seja, em um momento inicial ainda existe uma abertura para olhar as diversas informações que podem ser oferecidas, enquanto quando já existe o plano de exposição, não há abertura para ver a obra como um núcleo de possibilidades, o fato de já existir um projeto, faz com que os curadores direcionem a atenção para apenas um tipo de informação oferecido por essas obras, fato este que tende a alinhar a ideia da exposição com a forma mais tradicional de apresentação histórica.

Como foi dito no início deste capítulo, entre as exposições selecionadas para este trabalho, a que mais se associa ao desenvolvimento de uma narrativa cronológica baseada na história tradicional para justificar a produção artística do período, é a exposição temporária realizada na Pinacoteca de Paris, intitulada, *A idade de ouro holandesa de Rembrandt a Vermeer, com os tesouros do Rijksmuseum*, com duração de quatro meses entre outubro de dois mil e nove e fevereiro de dois mil e dez. Como o objeto e estudo do presente trabalho está em torno das pinturas produzidas no período, o que de fato nos interessa nessa exposição são os sessenta quadros utilizados no acervo. Antes de entrarmos nos pontos principais que sustentaram a teoria para o discurso apresentado pela exposição, gostaria de lembrar que todas as conclusões tiradas sobre essa exposição foram desenvolvidas a partir da análise do catálogo curatorial lançado também em outubro de dois mil e nove. Estamos partindo literalmente de como o curador descreveu as ideias que deram origem à exposição.

O catálogo foi desenvolvido como um resultado das pesquisas que também deram origem à exposição e não apenas como um resultado descritivo da exposição. Trata-se do estudo de uma exposição que em um primeiro olhar podemos constatar um apelo extremamente comercial, pois, busca evidenciar no título a expressão “idade de ouro”, indicando que ali seriam apresentadas o melhor da produção da Holanda, o mesmo vale para o apelo aos nomes de Rembrandt e Vermeer e o reforço em torno do nome do Rijksmuseum. Não estou afirmando que

tudo isso não esteja presente na exposição, mas sim que existem coisas que vão além das boas palavras escolhidas e da exaltação de artistas já conhecidos.

Ao lermos o anúncio do catálogo no site da Pinacoteca de Paris, encontramos um trecho de apresentação que parece oferecer o ponto-chave da proposta da exposição e do catálogo “Este livro não tem apenas o objeto de apresentar os melhores artistas holandeses do século dezessete; ele nos faz penetrar através de seus olhos no mundo em que viviam.” (<http://www.pinacothèque.com/?id=398>, visitado em 17/01/2017)<sup>44</sup>. Apesar de afirmar que o objetivo da exposição não é apenas exaltar os artistas mais famosos, vemos que desde o título esse objetivo se contradiz. Apesar de existir uma mobilização na construção de um tema que incluísse vários outros elementos, o discurso que busca neutralizar o valor entre uma obra e outra, acaba se perdendo e deixando de ser um discurso neutro para carregar uma série de valores que estão buscando não ser o centro das atenções.

Ao iniciarmos a leitura do catálogo podemos destacar com facilidade os pontos principais do discurso expositivo, assinado por Marc Restellini, diretor de arte da exposição e fundador da Pinacoteca de Paris. Nesse texto fica evidente a linha tradicionalista escolhida pela equipe de produção. Trata-se de um texto de simples compreensão onde estão em destaque a prosperidade comercial e a abertura de pensamentos “Trata-se de entender como uma jovem République (1581) vai, graças ao sucesso comercial e sua tolerância de pensamento, tornar-se uma das potências comerciais mais fortes da Europa.” (PINACOTEQUE DE PARIS, 2009, p.6)<sup>45</sup>; o surgimento de um novo grupo de consumidores da arte “Não se trata mais das ricas famílias aristocráticas, como em todos os lugares na Europa, mas nesse caso, negociantes ricos do recente comércio marítimo: eles tornaram-se os principais encomendadores de obras.” (PINACOTEQUE DE PARIS, 2009, p.6)<sup>46</sup>; A produção artística em ascensão “A arte e a cultura constituíam uma nova forma de

---

<sup>44</sup> Texto original: Ce livre n'a pas seulement pour but de présenter les meilleurs artistes hollandais du dix-septième siècle; il nous fait aussi pénétrer à travers leurs yeux dans le monde où ils vivaient.”

<sup>45</sup> Texto original: Il s'agit de comprendre comment une jeune République (1581) va, grâce à sa réussite commerciale et sa tolérance de pensée, devenir l'une des puissances commerciales les plus fortes d'Europe (...).”

<sup>46</sup> Texto original: Il ne s'agissait plus de riches familles aristocratiques, comme partout ailleurs en Europe, mais de négociants enrichis du récent commerce maritime: ils devinrent les principaux commanditaires d'oeuvres.

prosperidade econômica e industrial.” (PINACOTEQUE DE PARIS, 2009, p.6)<sup>47</sup>; As obras de autoria do pintor Rembrandt “Essa exposição deseja antes de tudo destacar particularmente o papel de Rembrant: artista mais influente nessa época.” (PINACOTEQUE DE PARIS, 2009, p.7)<sup>48</sup>; e a beleza estética das obras “Hoje cada uma dessas obras expostas, é de uma beleza de tirar o fôlego.” (PINACOTEQUE DE PARIS, 2009, p.7).<sup>49</sup>

A curadoria desta exposição é atribuída a Ruud Priem (Commisaire de l'exposition), especialista em história das coleções de arte na Holanda. Para o catálogo, Priem assina o segundo capítulo intitulado *A idade de ouro* e o quinto capítulo que apresenta os artistas e as obras presentes nessa exposição. Como trata-se de uma equipe de produção, outros textos são assinados por Pieter Sigmond, Reiner Baarsen, Ebeltje Hartkamp-Jonxis e Marijn Schapelhouman. A partir da leitura do catálogo, vemos uma clara divisão entre as partes contribuintes da exposição.

No capítulo *A idade de ouro*, Priem desenvolve uma apresentação sobre a história tradicional da Holanda no século XVII. Não há de fato uma abordagem sobre a produção artística como tema central da exposição. O foco da exposição é voltado para a narrativa historiográfica, sendo as obras de arte ilustrações que comprovam as afirmações históricas. Também não há um estudo do cotidiano holandês do período, buscando compreender a produção artística como elementos vivos dentro da cultura da época. O texto de Priem é dividido nos capítulos: Revolução e república; Expansão econômica em tempos de guerra; Sociedade e religião; O mundo da pintura; Retrato de uma sociedade civil; A escultura dentro da república, A arte na corte, A ourivesaria na república; Majólica, porcelana, faiança de Delf e objetos de vidro; Os objetos de vidro na República; e Epílogo.<sup>50</sup> Um outro capítulo histórico é assinado por Peter Sigmond, sobre o poder marítimo da Holanda.

Toda essa pesquisa desenvolvida na introdução do catálogo nos apresenta a linha teórica que foi utilizada para a produção da exposição, ou seja, para dar

---

<sup>47</sup> Texto original: L'art et la culture constituèrent une nouvelle forme de prospérité économique et industrielle.

<sup>48</sup> Texto original: Cette exposition souhaite avant tout mettre en valeur le rôle particulier de Rembrant: artiste le plus influent de cette époque.

<sup>49</sup> Texto original: Chacune des œuvres exposées aujourd'hui est d'une beauté à couper le souffle.

<sup>50</sup> Texto original: Révolution et République; Expansion économique en temps de guerre; Société et religion; Le monde de la peinture ; Portrait d'une société civile ; La sculpture dans la République ; L'art à la cour ; L'orfèvrerie dans la République ; Majolique, porcelaine, faïence de Delft et objets de verre ; Les objets de verre dans la République ; et Epilogue.

significado ao conjunto de obras selecionadas. Não existe no catálogo explicações do processo de pesquisa e montagem da exposição, como foi dito, o que temos é apenas a conclusão da pesquisa (o discurso final).

Maior parte das obras utilizadas nessa exposição são pinturas, incluindo os diversos tipos de gêneros. As imagens foram separadas nos subtemas<sup>51</sup>:

### **1. Os artistas e seu mundo:**

Apresenta alguns elementos da vida dos pintores da época, justifica a busca por especialização em decorrência da grande demanda por parte do mercado da arte. Oferece informações sobre a organização da classe dos pintores como a formação de associação de trabalho. Nesse grupo de obras temos quatro retratos, dois autorretratos e duas cenas de atelier. Os textos que acompanham cada obra abordam um pouco sobre o artista que as produziu, sendo eles, Karel du Jardin Wallerant Vaillant, Lodewijk Van der Helst, David Bailly, Adriaen Van Ostade e Cornelis Dusart. O objetivo na junção dessas obras é de oferecer ao espectador um pouco da realidade do pintor da época.

### **2. Naturezas mortas e artes aplicadas:**

Nesse grupo de obras buscou-se desenvolver um discurso sobre a popularidade das cenas de natureza morta no mercado da arte. Além de identificar os diferentes tipos de elementos representados nessas cenas e seus significados. Também vemos a intenção de exaltar o talento desses artistas que buscaram representar seus objetos o mais próximo do real, muitas vezes acentuando os efeitos de luz e brilho para aparentar mais exuberância do que a realidade. Entre essas composições vemos: cenas de crânios; alimentos sobre a mesa, flores coloridas, entre outros temas muito apreciados pelos holandeses do período. Entre as obras desse grupo encontramos um Retrato do ourives Johannes Lutma, realizada pelo

---

<sup>51</sup> A partir desse momento do texto, busco detalhar os grupos de obras que foram selecionados, destacando as informações mais importantes para construção do discurso curatorial. Considero esse detalhamento de todos os grupos de obras e não apenas das cenas de gênero, pois, assim como as obras de arte holandesas não podem ser compreendidas isoladas em seu próprio conteúdo, considero que os discursos curatoriais em torno dessas obras também não são partes separadas e sim um conjunto em que cada grupo justifica o outro.

artista Rembrandt. O retrato aparece fora do contexto narrativo do grupo de naturezas-mortas, mas dá sequência a uma série de objetos do período, sendo o primeiro de prata produzidos por Lutma. Ainda neste grupo teremos outros objetos em prata e por fim uma coleção de objetos em vidro. No catálogo, a passagem das pinturas para os objetos não apresenta uma linha narrativa muito clara, o que podemos imaginar é que o curador quis estabelecer uma relação entre as cenas de naturezas-mortas e os objetos que muitas vezes eram representadas no contexto das pinturas.

### 3. A vila:

As obras presentes na vila, buscam mostrar um país urbanizado, diferenciá-lo do resto da Europa que no período era «essencialmente rural». Além disso, reforça a ideia de avanço da urbanização a partir da abertura das concepções locais através do contato com outros povos e da expansão marítima. O grupo dessas obras inicia-se com cinco peças de ourivesaria utilizadas no período, são peças que além do seu valor de uso, possuíam também um valor decorativo. Os primeiros quadros desse grupo são as cenas de marinha, esse tipo de cena localizada antes das cenas da própria cidade, servem como meio para justificar o desenvolvimento urbano a partir da expansão marítima. Na sequência das cenas de marinha encontramos algumas imagens de construções importantes da vila como *Hotel da cidade de Amsterdã*<sup>52</sup>, Gerrit Berckheyde, 1693 ou *A ponte de pedra*<sup>53</sup>, Jan Van der Heyden, 1662. Nessas obras e em outras do mesmo perfil podemos admirar a paisagem e outras construções que também aparecem na cena. Por último nesse grupo podemos observar cenas da vida cotidiana nas cidades, nesse caso, temos apenas uma cena de interior, maior parte das cenas são representadas em locais abertos como a composição de mercado de Emanuel de Witte, *O mercado de peixes em Amsterdã*<sup>54</sup>, 1677. Esse grupo de obras tem por objetivo apresentar o desenvolvimento da cidade em termos arquitetônicos e a dinamicidade urbana do período.

---

<sup>52</sup> Título identificado nas pesquisas: *L'Hôtel de ville d'Amsterdam*.

<sup>53</sup> Título identificado nas pesquisas: *Le point de pierre*.

<sup>54</sup> Título identificado nas pesquisas: *Le Nieuwe Vismarkt à Amsterdam*.

#### 4. O campo:

O grupo de obras com representações do campo aparece como um contraponto às cenas que vimos do grupo anterior, em que a vida urbana era bastante intensa. Existia por parte dos pintores o interesse pelo campo e pelas belezas naturais. Essa etapa do catálogo também quer nos mostrar que além das cenas em que de fato as paisagens campestres são o tema principal, muitos artistas utilizavam esse tipo de representação para desenvolver fundos mais detalhados. A paisagem nesse contexto expositivo aparece como fonte de inspiração natural para pintura, além da beleza estética, servia como exercício de especialização para os artistas, em busca do realismo da natureza. As obras selecionadas mostram o interesse na representação de natureza real e não idealizada, assim, temos cenas de rios, montanhas, paisagens de neve, ruínas, animais, entre outros. Esse conjunto de obras confirma um gosto menos idealizado da natureza, diferentemente das paisagens Italianas. Apenas a obra de Adam Pynacker, *Barqueiros atracado em um lago*<sup>55</sup>, 1660, que é apresentada com uma idealização da iconografia cristã da fuga do Egito. Por fim as cenas de campo aparecem focadas especialmente nas paisagens, a vida do homem no campo fica em segundo plano.

#### 5. Imagens e objetos religiosos: O mundo de Rembrandt:

O acervo selecionado para o grupo de obras religiosas inclui representações de diferentes religiões, o que de fato reflete o contexto religioso do período. O discurso dessa etapa da exposição busca reforçar a ideia da tolerância religiosa em que viviam os holandeses e estrangeiros que ali habitavam. Não se fala de liberdade religiosa e sim de tolerância. Maior parte das obras desse grupo são pinturas que apresentam temas variados. As que representam a iconografia tradicionalmente cristã mostram composições à maneira holandesa, seja na técnica ou na incorporação de novos elementos. Nesse grupo o destaque é dado para as obras do pintor Rembrandt que apresenta cinco pinturas a óleo. Para esse grupo de obras é ressaltado a influência das obras de Caravaggio na introdução da técnica do claro e escuro na produção holandesa.

---

<sup>55</sup> Título original identificado nas pesquisas: *Bateliers amarrés au bord d'un lac*.

## **6. Os cidadãos, os regentes e a aristocracia na República:**

Esse grupo de obras aparece no catálogo com objetivo de apresentar ao público como vivia-se luxuosamente na Holanda do século XVII. Como é apresentado em outros momentos no catálogo, os pintores disfrutavam do gosto holandês por obras de arte, fazendo com que os mais poderosos financeiramente tivessem interesse em se ver representado nessas obras de arte. Assim, temos nessas cenas os hábitos da vida luxuosa das classes sociais mais elevadas. O texto do catálogo busca direcionar o discurso para esse grupo de obras em torno do interesse dessa classe social em ter registros de si e de suas famílias e de apresentar essas obras em seus cômodos residenciais. Nas obras selecionadas podemos observar os símbolos do luxo que aparecem desde as peças de roupas como a fraise utilizada pela personagem da obra de Frans Hals, *Retrato de mulher*<sup>56</sup>, 1635 até os objetos presentes nos cômodos onde as cenas são retratadas.

## **7. A República e os Indo-orientais holandeses:**

Para esse grupo de obras, o discurso da exposição volta-se para a questão da expansão marítima e das influências estrangeiras dentro da Holanda. Trata-se de um grupo pequeno com três obras, sendo duas delas objetos em faiança. Aparecem como exemplo da grande influência que objetos decorados a moda chinesa exerceram dentro da Holanda, com o objetivo de exemplificar sua abertura para receber influências de vários lugares, transportando e aceitando o que havia de interessante em outras localidades.

## **8. As cenas de gênero (cenas da vida cotidiana):**

As cenas de gênero são as que mais nos interessam neste trabalho. No catálogo estão localizadas nas últimas obras apresentadas. Dentro deste grupo de obras, temos pinturas, gravuras, mobiliários e faiança. O texto deste grupo de obras é curto, o interesse inicial é de explicar o que são as cenas de gênero e sobre a hierarquia dos gêneros. Isso nos indica que a grande maioria do público alvo da exposição não

---

<sup>56</sup> Título identificado nas pesquisas: *Portrait e femme*.



fosse um público especializado ou com conhecimento prévio em teoria da arte. Apresenta também a questão do realismo das obras, em junção aos enigmas presentes nessas cenas. É interessante abordar esses pontos, por que, além de passar uma informação pouco óbvia ao público leigo no tema, acaba criando um estímulo participativo no público, que ao olhar essas imagens pode refletir sobre as mensagens que essas cenas querem passar. “Nessas obras também, acontecem mais coisas do que aquilo que vemos a primeira vista.”. (PINACOTEQUE DE PARIS, 2009, p.262)<sup>57</sup>. O texto apresenta esses enigmas presentes nas cenas como pouco simples de identificar, considera que era um enigma até mesmo para o espectador da época, o que de fato não podemos afirmar, pois estamos falando de um observador do período que estava inserido na cultura que significava esses elementos, por isso, a comparação com o público de hoje que está fora daquela realidade cultural acaba sendo equivocada. O autor aborda rapidamente a questão da popularidade desse tipo de iconografia e entra na questão da diferenciação entre a categoria retrato e cena de gênero, mas apenas lança a questão. Nesse catálogo, acompanhado cada imagem que foi exposta, temos um texto que apresenta o artista que produziu a obra e algumas informações técnicas e iconográficas sobre as obras. Por serem textos grandes e mais detalhados para cada obra, podemos acreditar, que estas informações estão presentes apenas no catálogo e que o que tínhamos na exposição eram informações mais resumidas. Evidentemente que ao chegarmos neste ponto de observação, devemos considerar que uma exposição é uma seleção de informações e que a partir disso será criado o discurso expositivo. Porém, mesmo considerando esse fato, podemos afirmar que para cada tema existem informações imprescindíveis e que, ao tirarmos acabamos modificando o entendimento geral das obras em questão. Como exemplo da categoria de gênero, não citar a importância dos espaços domésticos e a relação da mulher com as atividades que envolviam este espaço, é cortar um ponto bastante significativo para o real entendimento dessas obras.

A obra *A carta de amor*, 1669-70, Johannes Vermeer, analisada no capítulo anterior desta pesquisa, fez parte do acervo desta exposição, estando na categoria de cena de gênero, sendo a obra escolhida para capa do catálogo e última composição apresentada no catálogo da exposição. A escolha da obra para análise

---

<sup>57</sup> Texto original: Dans ces oeuvres aussi, il se passe plus de choses que ce que l'on voit à première vue.

neste trabalho se deu apenas por compatibilidade do tema iconográfico com o assunto abordado. Trata-se da única obra de Vermeer presente nessa exposição, o que justifica considerar que o nome do artista adicionado ao subtítulo da exposição e sua obra como capa do catálogo foi apenas uma estratégia para atrair um grande público (sem desconsiderar a qualidade da obra).

A obra em questão foi escolhida para esse trabalho por abordar o motivo do quadro dentro das cenas de gênero, assim, como o mesmo tema também foi desenvolvido no texto do catálogo. No texto, o autor parte do pressuposto que o título da obra *A carta de amor* direciona o significado iconográfico da cena e nos indica uma mensagem oculta. Antes de nos apegarmos a esta afirmação, devemos considerar que a partir das informações do catálogo não podemos ter certeza do momento em que este título foi atribuído a obra, podendo ser um título conferido pelo mercado de arte.

O catálogo propõe a interpretação da obra a partir da leitura do conjunto dos símbolos oferecidos pela composição, a pintura do barco no ultimo plano, como foi desenvolvido também na análise feita no segundo capítulo deste trabalho, é com frequência considerada como portadora de significado, tomamos dessas forma a ideia de interpretação iconográfica proposta por Panofsky, em que, cada símbolo traz um significado convencional estando sempre relacionado a uma determinada interpretação. “No século XVII, a imagem do barco entrando no mar era um tema recorrente na poesia romântica, o navio encarnava o galã e o oceano o amor. Para os contemporâneos de Vermeer a alusão era evidente.” (PINACOTEQUE DE PARIS, 2009, p. 298).<sup>58</sup>

No caso da forma interpretativa dada pela exposição para esta obra, a pintura no fundo da cena, oferece essa relação com o amor, entre a carta, o quadro, as atitudes e expressões das personagens. Da mesma forma foi desenvolvida a análise no segundo capítulo desta pesquisa, porém o que devemos adicionar a essas informações é que quando lidamos com a pintura holandesa, as interpretações iconográficas devem ser apenas suposições e não certezas. Não estou questionando o método de análise utilizado, mas sim, refletindo sobre a forma como

---

<sup>58</sup> Texto original: Au XVII siècle, l'image du bateau prenant la mer était, un thème récurrent de la poésie amoureuse, le navire incarnant le galant et l'ocean, l'amour. Pour les contemporains de Vermeer l'allusion était évidente.

o método é aplicado a esse tipo de iconografia. O autor questiona o realismo da cena, mas não questiona sua própria análise iconográfica.

Ainda neste catálogo, podemos observar o mesmo tipo de iconografia com o motivo do quadro dentro das cenas de gênero nas obras: *Atelier do pintor*<sup>59</sup>, Adrian Van Ostade, 1670-75; *Atelier do alfaiate*<sup>60</sup>, Quiringh Van Brekelenkam, 1661; *Cavalheiros e damas*<sup>61</sup>, Pieter Codde, 1633; e *Cena de interior com uma mãe despiolhando seu filho (o dever de uma mãe)*<sup>62</sup>, Pieter de Hooch, 1658-60. Em nenhuma destas cenas, vemos uma interpretação iconográfica do tema do quadro, apenas da composição de Hooch, encontramos o quadro apresentado na descrição da cena, mas sem nenhum significado atribuído a ele.

A segunda obra analisada no segundo capítulo da presente pesquisa, *Homem lendo uma carta para uma mulher*, Pieter de Hooch, 1670-1674, também recebe significado atribuído ao motivo do quadro representado dentro desta cena de gênero. Através de empréstimo esta obra, fez parte da exposição *Ilone e George Kremer – Herdeiros da idade de ouro holandesa*, também realizada na Pinacoteca de Paris, no período de outubro de 2011 e março de 2012. A Pinacoteca de Paris abriu suas portas para receber uma grande exposição das obras holandesas da coleção The Kremer. Tal exposição se propôs a apresentar obras do período de ouro da pintura holandesa, mostrando os temas mais marcantes do período. Encontramos uma série de naturezas mortas, paisagens e cenas cotidianas e profissionais da época.

No caso da cena do pintor de Hooch, nos deparamos com um simbolismo iconográfico mais polêmico do que a obra apresentada anteriormente, dessa vez passamos da cena de marinha presa ao fundo do muro, para duas obras de arte figuradas na penumbra de uma cena com o tema da carta, assim como vimos anteriormente na obra de Vermeer. A análise da obra inserida na exposição, também pode ser analisada através do catálogo de curadoria, lançado em junção com a exposição. A construção do discurso desenvolvido para essa obra segue um padrão mais detalhista se comparada à análise da obra de Vermeer no catálogo anterior. Inicialmente temos uma breve narrativa das atividades do artista Pieter de

---

<sup>59</sup> Título identificado nas pesquisas: *L'atelier du peintre*.

<sup>60</sup> Título identificado nas pesquisas: *L'atelier du tailleur*.

<sup>61</sup> Título identificado nas pesquisas: *Cavaliers et dames*.

<sup>62</sup> Título identificado nas pesquisas: *Scène d'intérieur avec une mère épouillant son enfant (le devoir d'une mère)*.

Hooch, em seguida, dando continuidade ao padrão de análise de obras de arte utilizado na França, temos uma descrição da obra, ao mesmo tempo em que elementos são utilizados para dar significado a cena. Nesse caso, assim como na obra de Vermeer, existe um significado exato apontado para cada elemento presente na obra. Em de Hooch, o autor utiliza de informações pouco precisas para afirmar que o homem presente na cena é o marido que chega em casa e interrompe as atividades domésticas de sua esposa. Essa afirmação vai além do que pode ser provado através dos elementos iconográficos presentes na cena, por isso, nos abre espaço para suspeitar de outras informações oferecidas pelo autor nesse texto.

O texto também busca acentuar as qualidades de Hooch como artistas, aborda a questão da técnica do claro e escuro utilizada pelo artista, indicando que ele utiliza desse artifício para acentuar pontos de destaque na composição. Em relação ao motivo do quadro que podemos ver no fundo da cena, presos na parede, se partirmos da ideia apresentada no texto de que De Hooch direciona a luz aos elementos que deveriam ter destaque na cena, neste caso, esses quadros não passariam de meros elementos decorativos, pois, os dois aparecem parcialmente na cena e sob uma leve penumbra.

Na interpretação oferecida pelo catálogo, o primeiro quadro que representa uma paisagem de por do sol não apresentaria significado oculto para a compreensão da composição em questão. A segunda cena figurada nesta composição foi identificada como uma cena da Natividade (*La Naissance du Christ*), realizada por Cornelis Bloemaert. No caso desta composição foi atribuída uma relação com a mulher virtuosa, dada à vida familiar e ao cuidado com os filhos. Essa questão faz com que o autor comente rapidamente sobre o papel da mulher na sociedade holandesa do período e do valor atribuído a família.

Com base nas afirmativas apresentadas em torno da obra do artista De Hooch para essa exposição podemos considerar que o catálogo parte do mesmo princípio do catálogo analisado anteriormente, apesar de neste texto o autor considerar outras questões culturais holandesas da época, ele conduz as afirmativa sobre o conteúdo iconográfico da cena como se o significado dos elementos presentes na cena fossem único e sem duvidas sobre a sua veracidade.

Não quero dizer que não devemos admitir essa interpretação, mas no caso desse tipo de composição holandesa, devemos deixar sempre aberta a informação,

mostrando que essa é uma das possibilidades interpretativas que podemos oferecer a essa obra. O fato dos holandeses terem uma forma bastante peculiar de adaptar a iconográfica tradicional ao seu modo e com seus elementos culturais que modificam a forma que estamos habituados a vê-las, faz com que nem sempre o que pensamos atualmente seja de fato a interpretação oferecida pelo artista. No caso dessas obras é importante darmos atenção para este fato, pois, toda interpretação de significado iconográfico da obra pode ser alterado apenas por um motivo presente na obra.

Ainda nesse catálogo de exposição podemos identificar outras obras com o símbolo iconográfico do quadro de arte dentro das composições holandesas, são elas: *Autoretrato*<sup>63</sup>, 1645, Gerrit Dou; e *Pintor em seu atelier*<sup>64</sup>, 1630, Rembrandt. Para as cenas presentes no motivo do quadro, temos no texto do catálogo menção sobre seu significado iconográfico, sendo a primeira considerada uma representação da iconografia da fuga do Egito e a segunda uma cena do tema, *Pilatos se recusando a alterar a inscrição sobre a cruz*.<sup>65</sup>

A exposição retratada no catálogo Ilone e George Kremer, herdeiros da idade de ouro holandesa, segue um padrão de subdivisão dos temas muito semelhante ao desenvolvido na exposição analisada anteriormente. Porém a abordagem do discurso curatorial para essa exposição abrange mais quesitos relacionados à cultura holandesa e as técnicas de produção artística. Apesar de também utilizar o termo idade de ouro no título da exposição, trata-se de uma exposição mais especializada, para um público com conhecimento prévio do tema. A direção artística é assinado por Marc Restellini, a curadoria (commissaire de l'exposition) e comitê científico por Wouter Kloek, antigo conservador<sup>66</sup> do Rijksmuseum, além de Martin Bijl, Irina Sokolova, Gregor Weber e Marieke de Winkel.

No texto inicial de autoria de Marc Restellini, a Holanda é apresentada como um país que vivia um momento diferente do resto da Europa, em que artistas e intelectuais se refugiavam em busca de aceitação, tolerância e do bom mercado de consumidores da arte. Restellini desenvolve sobre a expansão do mercado da arte que ganhou muito espaço na Holanda, graças aos comerciantes e a burguesia.

---

<sup>63</sup> Título identificado nas pesquisas: *Autoportrait*.

<sup>64</sup> Título identificado nas pesquisas: *Peintre dans son atelier*.

<sup>65</sup> Título identificado nas pesquisas: *Pilate refusant de changer l'inscription sur la croix*.

<sup>66</sup> Equivalente a museólogo no Brasil.

Justifica o surgimento de novos temas na pintura graças as limitações impostas pelo Concílio de Trento e os novos conceitos de vida que instaurava o valor da simplicidade. Atribui a esse movimento de simplificação a surgimento da técnica do claro e escuro, que traz de forma simples dimensão divina as obras. Além disso, justifica o surgimento das cenas de gênero através do afastamento dos temas racionalmente cristãos para aproximar-se das cenas da vida real (cenas de gênero). Por fim, apresenta um pouco a coleção, sua origem e como foi mostrado na exposição e acentua a observação sobre a utilização da técnica do claro e escuro nas obras em questão.

A coleção Kremer é resultado da junção de obras reunidas por Ilone Kremer et George Kremer. George Kremer de origem Alemã é formado em economia pela Universidade de Amsterdã fez sua fortuna com investimentos imobiliários e petrolíferos nos Estados Unidos. Sua coleção é marcada em 1995 pela aquisição da obra *Busto de um velho homem com turbante*<sup>67</sup>, do mestre Rembrandt. Hoje a coleção Kremer é considerada por sua importância artística e histórica, traz diversas obras de artistas consagrados como Rembrandt e Frans Hals e outros artistas menos conhecidos como é o caso Aelbert Cuyp.

Como foi dito, este catálogo segue uma construção completamente diferente em relação ao catálogo anterior aqui analisado, o discurso curatorial utiliza o mesmo tema e mesmo tipo de acervo, mas este explora questões menos frequentemente desenvolvidas em torno da pintura holandesa, ao mesmo tempo, que não negligência as questões básicas que devem ser abordadas para a compressão desta produção artística.

Após a introdução da exposição, o catálogo apresenta dois capítulos que justificam a exposição. O primeiro, denominado Paris, vila luz: um sonho que tornou-se realidade. Nesse capítulo é apresentada a história da formação da coleção que deu origem a esta exposição, ilustrando com algumas obras. Como exemplo disso, temos a composição *A liberação de São Pedro*<sup>68</sup>, 1618, Gerrit Van Honthorst. Essa parte do texto concentra-se de fato no processo de aquisição das obras, nos critérios utilizados para a escolha da aquisição, e em como as obras e os artistas ganham e perdem valor de acordo com o período “Nós vemos então que a popularidade de um artista pode fortemente flutuar. Conclusão: as obras procuradas hoje pelos

---

<sup>67</sup> Título identificado nas pesquisas: *Vieil Homme en buste avec turban*.

<sup>68</sup> Título identificado nas pesquisas: *La liberation de Saint Pierre*.

coleccionadores poderão ser esquecidas amanhã, ou pior, consideradas como Kitsch. Ainda bem que ao menos de forma geral a arte dos mestres antigos está desafiando o tempo a mais de trezentos anos. (PINACOTEQUE DE PARIS, 2011, p.11)<sup>69</sup>

Outro subtema abordado nessa etapa do catálogo é a questão da restauração das obras holandesas do século XVII. Como podemos observar, são questões mais técnicas e de mercado, e não um aprofundamento na história do período em que as obras foram produzidas como vimos no catálogo anterior. Trata-se de uma linha temática com filtro específico para um tipo de público que vai além das questões estéticas apresentadas pelas obras.

Sobre a restauração e conservação destas obras, o autor considera o tipo de restauro de modificação do estado atual das obras, ou seja, a limpeza da sujeira e do verniz amarelado que ao envelhecer escurece as obras, com o intuito de restabelecer as cores e a luminosidade da obra em seu estado original. A opção de algumas instituições de respeitar o envelhecimento natural das obras, faz com que as composições desse período sejam consideradas escuras e não possibilite ao espectador perceber a riqueza cromática dessas composições. Essas informações trazidas no catálogo são importantes para percebermos a diferença entre as escolhas feitas quando trata-se de uma coleção privada em que a decisão do tipo de método utilizado pode variar de acordo com o proprietário das obras e as instituições públicas em que normalmente existe um protocolo de restauro admitidos por varias instituições.

Assim como a questão da restauração, outros subtemas entram no desenvolvimento do discurso desta exposição. Por ser uma exposição que parte de uma coleção privada, o discurso desenvolvido deveria estar de acordo com as concepções estabelecidas pelo proprietário das obras e pelo conteúdo iconográfico das mesmas, como os próprios colecionadores afirmam, “Nossa coleção é um testemunho muito pessoal.” (PINACOTEQUE DE PARIS, 2011, p.12)<sup>70</sup>. Nessa exposição também vemos as questões em torno da democratização da pintura holandesa no século XVII, pensando sobre a abertura do consumo da arte para as diferentes classes sociais; do desenvolvimento do colecionismo, atividade que para

---

<sup>69</sup> Texto original: On voit donc que la popularité d'un artiste peut fortement fluctuer. Conclusion: les oeuvres recherchées par les collectionneurs aujourd'hui seront peut-être oubliées demain, ou pire, considérées comme kitsch. Il n'en reste pas moins, et c'est heureux, que dans l'ensemble l'art des maîtres anciens défie le temps depuis plus de trois cents ans.

<sup>70</sup> Texto original: Notre collection um témoignage très personnel.

o período não era comum em outros países da Europa; a análise das obras e identificação do período através da classificação da moda, dos penteados e acessórios representados nas composições; e por fim a influencia caravagista na absorção da técnica do claro e escuro incorporada nas obras do período.

Esses temas são desenvolvidos ao longo dos textos do catálogo, há de fato uma divisão entre etapas de pesquisa e apresentação do acervo utilizado na exposição, os capítulos estão intercalados no catálogo. Os capítulos de pesquisa do catálogo são intitulados: *A chegada da burguesia na Holanda ao longo do século XVII*; *A paixão das coleções: um modo de vida*, autoria Irina Sokolova ; « Uma variedade impressionante de [...] chapéus, bonés, penteados »; Os penteados na pintura do século de ouro, autoria de Maricke de Winkel ; A especialização: a descoberta de diferentes talentos, autoria de Wouter Kloek ; A pintura de Caravaggio: fonte de inspiração dos artistas holandeses do século XVI, por Gregor Weber ; A importância dos quadros narrativos na Holanda do século XVII, por Wouter Klock, esse capítulo é importante para percebermos que essa exposição escolheu o caminho diferente para ligar seu acervo da arte holandesa do século XVII, aborda a questão da pouca importância que é dada para as obras religiosas produzidas na Holanda da época, aponta que ao pensarmos nessa produção sempre é valorizada as representações de naturezas-mortas e cenas de gênero, deixando de lado o valor das cenas religiosas produzidas por esses artistas. O autor lança a ideia de que sempre que pensamos nessa produção artística levamos o discurso para a contramão do que era produzido em outros países da Europa no mesmo período, fazendo com que negligenciemos as composições religiosas que também são extremamente ricas em conteúdo e técnica.

As obras que estão expostas nessa etapa do catálogo são de temas religiosos de origem católica e mitológica, assim como eram recorrentes na Itália. Por fim, temos o último capítulo de pesquisa, *Os vernizes de Rembrandt, a recepção reservada pela França as obras de Rembrandt*.<sup>71</sup>

Como foi dito, intercalando os capítulos com as etapas e apresentação das imagens expostas na exposição, temos seguintes divisões de categorias: *As pessoas, a vida cotidiana; As paisagens, os animais, os objetos; O claro e escuro; e*

---

<sup>71</sup> Título original: *Les Verniz de Rembrandt, L'accueil réserve par la France aux oeuvres de Rembrandt*



*Cenas bíblicas e mitológicas*.<sup>72</sup> De acordo com as imagens que podemos observar nesses capítulos, é desenvolvida uma apresentação sobre o artista que produziu a obra em questão, acompanhada de uma análise de obra de arte com descrição e interpretação iconográfica, utilizado modelo de análise padrão utilizado na França.<sup>73</sup>

A coleção The Kremer, com suas obras, nos mostra uma variedade de temas e de técnicas trabalhadas por esses pintores. Nos permite perceber quais os elementos recorrentes nesse tipo de cena, como por exemplo o trabalho de reflexo, a busca pelo hiper-realismo entre outros. Possibilita a observação de obras trabalhadas na técnica fina e na técnica bruta, além de conservar verdadeiros chefs d'œuvres do período.

---

<sup>72</sup> Títulos originais: *Les Gens*; *La vie quotidienne*; *Les paysages, les animaux, les objets*; *Le clair et l'obscur*; e *Scènes bibliques et mythologique*.

<sup>73</sup> Consiste em um texto que aborda: identificação da obra, descrição, análise iconográfica e análise comparativa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo das concepções abordadas nesse trabalho, podemos considerar que a Holanda do século XVII viveu um momento excepcional em vários aspectos, seja econômico, ou seja, cultural. Com isso criou-se uma ambiente favorável para que esse país desenvolvesse uma arte que fugia dos padrões produzidos em outros países da Europa no mesmo período. Durante muitos anos essas obras ficaram em segundo plano na construção da história da arte, até serem reconhecidas como obras primas a partir do século XIX, fazendo com que esse período ganhasse o título de idade de ouro, ou seja, o momento de apogeu desta produção artística. Além de atribuir novos valores a temas pouco nobres na classificação tradicional dos gêneros de pintura, ainda inovou em técnicas pictóricas voltadas para imagens próximas da realidade visual do cotidiano. Como vimos anteriormente no texto, apesar da proximidade com a realidade que vemos nessas cenas, nem tudo pode ser considerado como cópia do real, muitas cenas eram composições desenvolvidas em atelier, mas que faziam associações com temas e elementos reais, nos levando a acreditar na veracidade da imagem. O pintor utiliza elementos que não existiam de fato no ato da observação. Apesar disso, podemos dizer que temos verdadeiros testemunhos da cultura, dos interiores, do gosto e do modo de vida dos holandeses do século XVII.

Essas composições que não seguem o padrão tradicional do período, podem ser analisadas como qualquer outra obra de arte, as formas tradicionais de análise iconográfica e iconológica proposta por teóricos como Panofsky podem possivelmente adaptar-se a essas cenas, porém devem ser adaptadas afim de não negligenciar os significados oferecidos por cada obra. Para isso, além de entendermos a história tradicional, também é importante buscar informações através da história da cultura que será bastante eficaz oferecendo elementos que nos farão entender as possibilidades interpretativas de cada obra, nos dará o sentido para esse tipo de produção, justificará costumes do período representados nessas cenas, além de nos oferecer as bases para decifrar elementos que podem ser a chave para cada situação representada.

A partir disso, em junção aos registros que temos da época, podemos aprofundar e estabelecer símbolos e padrões iconográficos. Nem sempre será fácil

confirmar que uma determinada obra apresenta um tema iconográfico específico, ou um único significado, pois a ambiguidade existe em tudo que é produzido na Holanda do período, até na própria sociedade, nos levando a desenvolver apenas suposições interpretativas. Vimos que existia uma ligação da sociedade com a moral, os bons hábitos, a limpeza e a família, tudo isso era registrado não só nas artes plásticas como também na literatura, nos famosos livros de emblemas, livros estes que ditavam as regras sociais a serem seguidas e que possivelmente ofereceram elementos para produção de temas na pintura.

Com isso, entramos no tema das cenas de gênero em interiores domésticos, objeto de estudo central da presente pesquisa, a partir dessas cenas, pudemos observar que existia uma forma estabelecida de comunicação com o observador da época, em que as obras tinham como objetivo passar mensagens específicas, muitas vezes servindo como lembretes sobre os bons e maus hábitos. Isso não seria novidade nas produções artísticas se não houvesse ligação direta com a cultura holandesa, trazendo novos elementos culturais e funcionando como registros históricos da vida cotidiana da população do período e refletindo os valores desta sociedade. Para nós, nem sempre essas mensagens são claras, pois, não temos acesso a todos os elementos culturais da época e as experiências vividas. A história da cultura nos oferece alguns elementos, mas não todos para que essas obras comuniquem da mesma forma que comunicavam com um holandês do período. Os elementos iconográficos das pinturas são associados a coisas ou fatos do dia a dia do período. Dessa forma as obras em questão não eram admiradas apenas esteticamente, eram admiradas como símbolos vivos dentro da sociedade.

Entender essas iconografias requer conhecimento da cultura da época, da literatura em voga e dos costumes individuais. A partir disso é possível estabelecer alguns padrões iconográficos que se repetem de uma obra para outra, de um artista para outro. A exemplo disso, pudemos observar o tema da carta nas cenas de interiores domésticos em junção ao motivo do quadro dentro dessas composições. Neste caso, as imagens representadas em quadros nos cômodos onde são representadas as cenas de gênero podem trazer uma série de significados chaves para entendermos o significado da composição, no caso das cenas de marinha, vimos que associados com o tema da carta fazem alusão ao amor. Essa é a interpretação mais recorrente dada a esse tipo de cena e talvez com mais evidências

que provem a veracidade da interpretação, porém devemos lembrar que o significado geral da obra não pode ser estabelecido a partir da interpretação de apenas um elemento. Outros elementos e outras interpretações da cena podem oferecer significados completamente diferentes. Por isso, ao utilizarmos os métodos interpretativos baseado nas teorias de Panofsky, devemos considerar essas variações interpretativas e entender as cenas de gênero como composições ricas em significados e não apenas como imagens descritivas.

O motivo do quadro representado nas cenas de gênero é apenas um exemplo dessa variação iconográfica em que a interpretação de um elemento pode influenciar na leitura geral da obra. Também devemos lembrar que nem sempre é atribuído significado as cenas presentes neste motivo, apenas temas muito específicos trazem a interpretações.

Quando trazemos essas obras para os contextos expositivos atuais, veremos que elas assumem interpretações fechadas, é apresentado apenas um significado, as obras não estão abertas para as possibilidades. Estão incorporadas nas exposições assumindo muito do discurso estabelecido pela curadoria da exposição, que muitas vezes escolhe seguir um padrão histórico tradicional. Dessa forma elas comunicam com o público atual, a partir dos temas abordados pelas exposições.

Nas duas exposições que foram analisadas nos capítulos anteriores, vimos que para algumas obras o motivo do quadro nas cenas de gênero foi interpretado como elemento complementar para o significado geral da obra, enquanto outras não têm nenhuma relação. Desta forma a cena comunica com o público guiado por uma interpretação prévia, indicada por especialistas para observar e apreender o que deve ser visto. No caso desta exposição, nenhuma delas abre a possibilidade para outras interpretações e não especificam que a leitura proposta é apenas uma sugestão interpretativa.

As obras de arte da Holanda do século XVII aparentam apresentarem temas de simples interpretações, mas estas interpretações podem variar de acordo com o olhar que é dado sobre elas e as fontes utilizadas para interpretá-las. Dessa forma é importante lembrar que este trabalho buscou além de estabelecer interpretações fechadas, apresentar as pinturas de gênero em interiores domésticos como fontes de possibilidades interpretativas.

## ANEXO I



Johannes Vermeer, *A carta de amor*, 1669-70, óleo sobre tela, 44x38,5cm.

## ANEXO II



Pieter de Hooch, *Homem lendo uma carta para uma mulher*, 1670-1674, óleo sobre tela, 77x69,9cm.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALPERS Svetlana. **A arte de descrever**. São Paulo, Editora EDUSP, 1999.

ARASSE Daniel. **Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture**. Paris, Editions Flammarion, 2008.

\_\_\_\_\_. **Le sujet dans le tableau**. Paris, Editions Flammarion, 1997, 2006.

ARIES Philippe, DUBY Georges. **Histoire de la vie privée, Tome III, de la renaissance aux lumières**. Paris, Editions Seuil, 1999.

BLANC Jan. **Daniel Arasse et la peinture hollandaise du XVII siècle**. PDF : Disponível em: <<https://imagesrevues.revues.org/181>>. Acesso em: 10 junho 2016.

CASTILLO Sonia Salcedo Del. **A arte de expor: curadoria como exopoesis**. Rio de Janeiro: Nau Ed, 2014.

DESVALLÉES André, MAIRESSE François. **Conceiros-chaves de museologia**. Editores; Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury, tradução e comentários. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

GASSEN Fernanda Bulegon. **Os modos de vida e a pintura de gênero holandesa do século XVII**. PDF: Disponível em: <[http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/fernanda\\_bulegon\\_gassen.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/fernanda_bulegon_gassen.pdf)>. Acesso em 02 de fevereiro de 2017.

GOMBRICH E.H. **Para uma história cultural**. Lisboa, Editora Gradiva, 1994.

KLOEK Wouter, KREMER George, RESTELLINE Marc, SOKOLOVA Irina. **Ilone et George Kremer, héritiers de l'âge d'or hollandais**. Paris, Editions Pinacothèque de Paris, 2012.

PANOFISKY, Erwin. **Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença**". In: **Significado nas Artes Visuais**. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 1986.

PRIEM Ruud, RESTELLINI Marc, SIGMOND Pieter. **L'âge d'or hollandais – de Rembrandt à Vermeer** avec les trésors du Rijksmuseum. Paris, Editions Pinacothèque de Paris, 2010.

SCHAMA Simon **O desconforto da riqueza – a cultura holandesa do século XVII**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo, Editora Companhia das letras, 1992.

SLIVE Seymour. **Pintura holandesa 1600-1800**. Tradução Miguel Lan e Otacilio Nunes. São Paulo, Edição Cosac & Naify, 1998.

TODOROV Tzvetan. **Éloge du quotidien, essai sur la peinture hollandaise de XVII siècle**. Paris, Editions Points, 2009.

VAN MANDER Karel . **Le livre des peintre 1: vis des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne**. Paris, Editions Les belles lettres, 2002.

\_\_\_\_\_. **Le livre des peintre 2: vis des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne**. Paris, Editions Les belles lettres, 2002.

Sites visitados:

[http://www.persee.fr/docAsPDF/pumus\\_1766-2923\\_2003\\_num\\_2\\_1\\_1183.pdf](http://www.persee.fr/docAsPDF/pumus_1766-2923_2003_num_2_1_1183.pdf)

(acesso em 02 de fevereiro de 2017).

[http://data.bnf.fr/13596240/ruud\\_priem/](http://data.bnf.fr/13596240/ruud_priem/) (acesso em 02 de fevereiro de 2017)

.

<http://www.pinacothèque.com/fr/accueil.html> (acesso em 06 de fevereiro de 2017)