

## O NOME PRÓPRIO HISTÓRICO COMO MEIO ARGUMENTATIVO NOS DISCURSOS EPIDÍTICOS SOBRE A ARTE

Marina Krylyschin<sup>i</sup>

**Resumo:** Neste artigo, propomos analisar o funcionamento e o papel argumentativo do nome próprio nos discursos sobre a arte, a partir de *corpus* constituído por livros de ouro e textos de exposição: “Renoir no século XX” (Museu Grand Palais, 2009-2010) e “Picasso e os mestres” (Museu Grand Palais, 2008-2009). O carácter epidítico desses discursos apoia-se frequentemente numa filiação construída pela obra de arte, num dialogismo pictural que se manifesta, ao mesmo tempo, na obra, por suas múltiplas fontes de inspiração, e nos discursos, pela convocação de nomes próprios célebres. Porque os nomes dos pintores ilustres têm um referente inicial (re)conhecido, constituído por um conjunto, fixado nas memórias, de conhecimentos partilhados, a convocação desses nomes em discursos (em partilha com outro nome próprio ou como fonte enunciativa de propósitos relacionados) efetua-se com fins argumentativo e declarativo, tendo em vista afirmar o carácter exemplar de uma obra de arte.

**Palavras-chave:** Dialogismo pictural. Nome próprio histórico. Discurso epidítico. Textos de exposição.

**Abstract:** In this paper, we aim to analyze the functioning and the argumentative role of proper nouns in discourses about art, based on a *corpus* constituted by art exhibitions’ texts and visitor’s books related to two art exhibitions: “Renoir au 20<sup>e</sup> siècle” (Grand Palais museum in 2009 and 2010) and “Picasso et les maîtres” (Grand Palais museum in 2008 and 2009). The epideictic character of these discourses is often supported by an affiliation construed by the work of art, by a pictorial dialogism that manifests itself, simultaneously, in the work, though its multiple sources of inspiration, and in the discourse, by summoning famous proper nouns. As illustrious painter’s names have a renowned initial referent, constituted by a memory-based shared knowledge, the act of summoning these names in discourses (with another proper noun or as an enunciative source of related purposes) is carried out with argumentative and declarative ends, aimed at stating the exemplary character of a work of art.

**Keywords:** Pictorial dialogism. Historical proper noun. Epideictic discourse. Art exhibitions’ Texts.

---

<sup>i</sup> Doutora em Ciências da Linguagem pela Université Paris 5 e docente da Université Paris 13, França. E-mail: marinakrylyschin@orange.fr.

## Introdução

No quadro de uma pesquisa consagrada à interpretação dos discursos produzidos em exposições artísticas, a partir de *corpus* constituído de textos de exposição<sup>1</sup> e dos livros de ouro correspondentes<sup>2</sup>, propomos atualizar o funcionamento e o papel argumentativo do *nome próprio* nos discursos sobre a arte. O caráter epidíctico desses discursos apoia-se frequentemente numa filiação construída pela obra de arte, num dialogismo pictural que se manifesta, ao mesmo tempo, na obra, por suas múltiplas fontes de inspiração, e nos discursos, pela convocação de nomes próprios célebres. Neste artigo, nosso *corpus* é constituído por textos e livros de ouro de duas exposições, *Renoir no século XX* (Grand Palais, 2009-2010) e *Picasso e os mestres* (Grand Palais, 2008-2009).

### 1. Do dialogismo discursivo ao dialogismo pictural

Nesta seção, desejamos lançar as bases de um quadro interdisciplinar que permite considerar a passagem de uma noção como o dialogismo - tal como ela foi definida em análise de discurso - para o domínio artístico e pictural - tal como é abordado pela sociologia das obras -, e mostrar que a noção de dialogismo pictural dá conta do caráter fundamentalmente dialógico da obra pintada. Veremos, em um segundo ponto, por quais índices linguísticos esse dialogismo na pintura se mostra nos discursos de exposição.

#### 1.1. Exportação de uma noção

Os diferentes aspectos da exposição artística, enquanto objeto empírico, incitam “naturalmente” a convocar outras disciplinas, outros domínios de conhecimento, para descrevê-los, como a análise do discurso (agora AD), a semiologia do espaço ou a sociologia das obras. Essa prática interdisciplinar

---

<sup>1</sup> Falamos de “texto de exposição” para designar os textos reproduzidos nas paredes das salas de exposição, seja como introdução a cada sala, seja como contextualizadores de uma obra (que, nesse caso, são mais importantes do que as plaquetas informativas, pois, além das informações relativas à identidade do quadro, eles apresentam um texto que tem por objeto a obra em exposição). Diferem, assim, dos “textos expográficos” (POLI, 2008; RIGAT 2005), termo esse que designa todo e qualquer texto afixado ou posto à disposição dos visitantes (à exceção da sinalética e da etiqueta) e que compreende, além dos textos da exposição, todo suporte “móvel” relativo à exposição, colocado à disposição dos visitantes (encarte, plano da exposição, texto de apresentação).

<sup>2</sup> A expressão fixa “livro de ouro” designou, de início, no século XVIII, um registro público em que eram inscritos os nomes dos nobres venezianos. No século XX, ela designa, igualmente, o registro em que os eventos memoráveis são consignados.

não é nova no domínio da arte, pois já circulam numerosas noções *nômades* (STENGERS, 1987), notadamente das ciências da linguagem para a sociologia das obras, que se tornam as ferramentas de análise e de categorização de outro campo científico. Citemos, por exemplo, o empréstimo da noção linguística de enunciação pela sociologia das obras para descrever o ato de pintar<sup>3</sup> (ESQUENAZI, 2007). Em movimento inverso, pensamos que a noção de dialogismo, que consiste na orientação de qualquer discurso na direção de outro que esteja tomado por um mesmo objeto (BRES e ROSIER, 2007, p. 439), pode esclarecer a gênese de uma obra artística e constituir uma forma de argumentação privilegiada num discurso epidítico: o dialógico pictural “mostrado” ou “constitutivo”<sup>4</sup> (AUTHIER-REVUZ, 1985).

Em seu artigo *Ce qui donne sens à l'interdisciplinarité*, Nicolas Freymond (2003, p. 3-9) identifica uma prática interdisciplinar que consiste em “tomar emprestado” conceitos, métodos e teorias forjados no seio de outras disciplinas para fazê-los trabalhar em objetos que presumidamente põem em destaque a disciplina que os importa. Propomos, assim, “exportar” a noção de *dialogismo* da análise de discurso para o domínio da arte, e fazê-la trabalhar - tal como ela é empregada na análise do discurso - em um objeto relevante da sociologia das obras, ou seja, nas próprias obras.

Da mesma maneira que consideramos qualquer enunciado como fundamentalmente dialógico, qualquer obra poderia entrar numa rede, numa constelação de obras que interagem entre si. Assim como as palavras são habitadas por discursos que lhes são emprestados, a obra de arte, “uma vez destacada do artista, vive uma experiência objetiva [...]”, “[...] ela pode refractar-se pela sequência através dos diversos pensamentos daqueles que a olham ou que a leem” (BASTIDE, [1945]-1997, p. 100). Através de suas diferentes interpretações, “a obra-prima continua a viver, mas, a cada vez, muda de vida; não é amada, absolutamente pelas mesmas razões, segundo os países, os

---

<sup>3</sup> Esquenazi (2007, p. 61), por analogia com o aparelho formal de enunciação (BENVENISTE, 1974, p. 81), chama *enunciação* “o ato de produzir uma obra”, o ato concluído “no cerne de uma instituição artística ou cultural, segundo uma das diretivas ativas desta última”.

<sup>4</sup> O dialogismo, segundo Bakhtin, consiste na orientação de todo discurso na direção de outros discursos, e nesse desdobramento: (I) o discurso não pode encontrar os outros discursos que, antes dele, foram tomados por um mesmo objeto, nem pode entrar em interação com eles; as palavras, porém, são sempre habitadas por sentidos advindos desses outros discursos com os quais a interação é incontornável (II) O discurso não pode antecipar-se quanto à recepção – enquanto enunciado-resposta – que o interlocutor fará (BRES e ROSIER, 2007, p. 439). Esse “outro” constitutivo do discurso pode, segundo Authier-Revuz (1985, p. 117-118), não deixar manifestação alguma de si, nenhum traço linguístico (heterogeneidade constitutiva) ou, ao contrário, marcar sua presença especialmente pelo recurso à alusão, pela menção ou ainda pela citação (heterogeneidade mostrada).

meios sociais, as gerações” (Ibid.). Assim como uma palavra, uma vez pronunciada, passa de um locutor a outro e o seu sentido vai variando ao longo dos discursos, assim também a obra, polissêmica, “toma novos sentidos” e “se enriquece de todas as interpretações que flutuam em torno dela”:

(1) Não saboreamos mais Dante ou Cervantes pelas mesmas razões e da mesma maneira que os compreendíamos outrora e, por razões ainda maiores, Ésquilo ou Pídaros. É o que se tem às vezes designado como “polissemia”, por analogia com a linguística. Assim como a palavra se estende, toma novos sentidos, tem aparência de se multiplicar, assim também a obra de arte se enriquece com todas as interpretações que continuam a flutuar em seu entorno (BASTIDE, 1997 [1945], p.100).

Essa ideia se encontra igualmente nos propósitos de Gombrich (1971): a propósito das obras em *Art et illusion* “na origem de um quadro, não pode haver senão outro quadro” (p. 391)<sup>5</sup>. Nessa obra, Gombrich mostra que a fabricação dos objetos e sua percepção passam por quadros ou esquemas, de maneira que a “recepção” de tais objetos é efeito de uma visão apoiada em um saber, ao mesmo tempo, “percepção-e-interpretação” (Ibid., p. 482). Noutros termos, qualquer expectador, antes de abordar uma obra, se prepara mentalmente para utilizar os esquemas de que dispõe, a fim de projetá-los nas obras e forjar a interpretação de sua percepção (Ibid., p. 238). Como o artista constrói seu quadro, o expectador dá sentido à obra, segundo um processo de comparação entre numerosos esquemas subjacentes à realização de outras obras. Eis por que “na origem de um quadro, não pode haver senão outro quadro” (Ibid., p. 391).

Assim, como a palavra viaja de uma comunidade discursiva à outra, de um locutor a outro, fazendo, assim, evoluir as representações que lhe são associadas e que ela veicula, assim também a obra viaja de um receptor a outro, forjando, dessa maneira, seus diferentes quadros de interpretação. A “recepção” e a “produção” da palavra, como as do quadro, são apoiadas em um saber, em uma memória. Considerando que qualquer obra inscreve-se numa filiação artística, podemos, então, exportar a noção de dialogismo para a sociologia da arte sob a denominação de “dialogismo pictural constitutivo” ou de “dialogismo pictural mostrado”<sup>6</sup> (se, por exemplo, outras obras ou

---

<sup>5</sup> Ver Esquenazi, 2007, p. 22-23.

<sup>6</sup> “Dialogismo pictural” não pode referir-se senão a objetos pintados. “Dialogismo plástico” referir-se-ia a um conjunto de obras mais variadas do ponto de vista de suas formas e dos materiais empregados. As noções de dialogismo pictural mostrado ou constitutivo são propostas a partir da distinção heterogeneidade mostrada/heterogeneidade constitutiva, segundo Authier-Revuz (1985).

outros pintores são “citados” no quadro (VERNANT, 2005, p. 192-194). Esse duplo dialogismo<sup>7</sup> das obras se manifesta nos discursos que lhes são associados por meio de traços linguísticos recorrentes e específicos (como a citação de título de quadro ou a locução prepositiva *de acordo com*), dentre os quais há um que aqui nos interessa e do qual queremos indicar o funcionamento nos discursos de exposição: o nome próprio histórico.

### 1.2. Dialogismo pictural mostrado ou constitutivo

Podemos destacar nos *corpora* dois tipos de dialogismo pictural; um dialogismo pictural mostrado, quando uma obra é citada (e identificável) em outra obra, e um dialogismo pictural constitutivo, quando uma obra é deslocada, do ponto de vista de sua gênese, numa tradição pictural. A exposição *Picasso e os mestres* (Grand Palais, 2007) mostrava de maneira explícita as diferentes fontes de inspiração, presentes na obra de Picasso. Cada quadro do pintor “canibal” ou do “turbilhão que devora os mestres” (BIÉTRY-RIVIERRE, 2008)<sup>8</sup> era apresentado como interpretação feita pelo pintor de uma obra-mestra anterior. A pintura da pintura, assim instaurada no sistema, constitui uma forma de *dialogismo pictural mostrado* (e reconhecível por qualquer observador informado), central na obra de Picasso. Essa forma de dialogismo se manifesta no plano linguístico nos discursos produzidos pela exposição, por meio da citação de numerosos nomes próprios e de títulos de quadros, como no exemplo 2 (“Goya”, “Manet”, “Ingres”, “Degas”, “Lola de Valence” ou “L’absinthe”). Com marcadores de filiação entre as obras (“equivalências”, “resposta”, “evoca”); com a locução “de acordo com” no exemplo (3); ou por meio do título de um quadro que cita a obra fonte, a de Nicolas Poussin, *L’enlèvement des Sabines*, que data do segundo quarto do século XVII, no (4):

(2) [...] Picasso se afirma aqui como o mais iconoclasta dos retratistas do século XX. De um a outro desses retratos se estabelecem sutis e complexas **equivalências entre obras** emblemáticas de Goya, Manet, Ingres, Degas, Cézanne ou Van Gogh e as pintadas por Picasso. Ele destila, por meio da trama da grande pintura, a substância de sua experiência pictural, como a desordem de suas emoções. *Fernande à la mantille* (1905) **responde** às grisalhas leves como no tema espanhol de *La Comtesse del Carpio* de Goya (1737-1795), ou de *Lola de*

---

<sup>7</sup> Esta nomenclatura é válida tanto para a recepção das obras (ponto de vista em que se coloca Gombrich), quanto do ponto de vista da produção de obras, isto é, o do artista, ao mesmo tempo produtor e receptor, habitados por numerosos esquemas, modelos ou diretivas (ESQUENAZI, 2007, p. 64), quer sejam definidos por instituições culturais (e que o artista integrará num processo de criação) ou por sua própria percepção-interpretação de outro artista, de outra obra.

<sup>8</sup> Nossa tradução para a expressão “*maelström englutissant les maestros*”.

Valence (1862) de Manet. *La Buveuse d'absinthe* (1901) **evoca** a tela metafísica de Degas, *L'Absinthe* (1875) [...] (Exposição Picasso e os mestres, sala 9/10: “O retrato da pintura”).

(3) Em 1939, Picasso reage á violência da guerra civil espanhola com uma série de cabeças de carneiro **de acordo com** o quadro de Goya, *Nature à la tête de mouton* (1808-1812) (Exposição *Picasso et les maîtres*, sala 8/10: “Variedades e Bodegones”).

(4) Picasso Pablo, *L'enlèvement des sabinés*, 24 de outubro de 1962 (Exposição *Picasso et les maîtres*, sala 6/10 : “Variações”).

Os textos apresentados no espaço da exposição *Renoir no século XX*, no Grand Palais, substituía, de maneira recorrente, o trabalho de Renoir numa rede de nomes próprios ou de nomes de movimentos picturais, que constituem as retomadas de referências de uma filiação artística, de uma tradição pictural (dialogismo constitutivo):

(5) Depois do desenho um pouco seco dos anos 1880, o toque de Renoir se reduz. O artista **reconcilia-se** com o nu, buscando conciliar as aquisições da plena atmosfera impressionista com a **tradição da escultura antiga e dos mestres do século XVIII**, como **Boucher**.

Renoir escreve, então : “Fiz grandes esforços para chegar a não mais andar às cegas. Tenho cinquenta anos soados há quatro dias e, se nessa idade se busca ainda alguma coisa, é um pouco velho. Enfim, faço o que posso [...]” (Texto da exposição *Renoir no século XX*, sala 2/15: “1892, uma nova partida?”).

Os nomes próprios são, de modo geral, expressões associadas, em razão de uma ligação denominativa estável com uma entidade particular na memória de longo termo (JONASSON, 1994, p. 127). Os nomes próprios históricos (agora Nprh), tais como “Boucher”, fazem também parte do patrimônio cultural da comunidade linguística francesa, como nomes “culturalmente relevantes”<sup>9</sup> (WIERZCKA, 1985, p. 241), cuja interpretação depende do conhecimento extralinguístico que temos<sup>10</sup>. Os nomes de movimentos artísticos, tais como “impressionismo” e seu derivado lexical “impressionista” funcionam como os nomes próprios do ponto de vista de sua interpretação e constituem verdadeiras marcas temporais e referenciais na história da arte que nos ajudam a estruturar e a memorizar. Nos discursos sobre a arte, o conteúdo do nome próprio, por meio de seu referente inicial (GARY-PRIEUR, 2001), é detentor de uma memória histórica e artística na qual o trabalho do pintor está inscrito. O

---

<sup>9</sup> Ver Jonasson (1994, p. 138).

<sup>10</sup> De maneira geral, a compreensão dos discursos de exposição depende, em grande parte, do conhecimento que temos do domínio de definição dos Nprh que os delimitam.

*dialogismo pictural constitutivo* presente na obra de Renoir se traduz no discurso pelo emprego recorrente de nomes próprios históricos e, no plano lexical, pela referência explícita a uma tradição “antiga”, a acervos, a “mestres”, enquanto modelos pelos quais ele “retoma” (exemplo 5).

## **2. O nome próprio histórico como elemento constitutivo do dialogismo pictural**

Qualquer obra plástica é assim dialógica. Esse dialogismo pictural, mostrado e/ou constitutivo, que se manifesta no discurso pela mobilização de Nprh, constitui igualmente um elemento de argumentação recorrente nos discursos epidícticos, como aqueles sobre a arte que visam a mostrar a excelência ou a beleza de uma obra.

### **2.1. O nome próprio histórico como veículo de conhecimentos e de crenças compartilhadas**

No plano do discurso, Gary-Prieur (2001, 1994) distingue o referente inicial do nome próprio que ela define como “o indivíduo associado a uma ocorrência de um nome próprio num enunciado, em virtude de um ato de batismo exterior ao enunciado e supostamente conhecido pelos interlocutores” do referente discursivo, que é “a entidade associada, no interior do enunciado, ao grupo nominal (GN), cujo nome próprio (Npr) é o nome-capital» (Ibid., 2001, p. 61). O primeiro figura no dicionário e atesta a estabilização do universo de crença que lhe é associado. O segundo apresenta uma construção Npr (ou Nprh) + GN pela qual o referente discursivo apenas manifesta “imagens” do referente inicial. Assim, as numerosas expansões associadas ao Nprh “Renoir” manifestam representações, imagens do referente inicial *Renoir*. Elas constituem as propriedades discursivas.

Os conhecimentos supostamente compartilhados, associados ao Nprh, permitem usos metafóricos (“um Renoir nem tanto conhecido, mas atrás de cada pincelada”)<sup>11</sup> ou metonímicos (“eu dou o Renoir todo para a pequena

---

<sup>11</sup> Designação extraída do primeiro livro de ouro *Renoir no século XX* (Grand Palais 2009-2010). No enunciado, a expansão do Nprh “Renoir” constrói uma imagem de seu referente inicial. Nesse caso, o referente discursivo não recobre exatamente o referente inicial: uma ou várias propriedades do domínio de definição do Nprh são selecionadas e dão lugar a objetos distintos do referente inicial, mas providos dessa propriedade.

paisagem de Bonnard”)<sup>12</sup>. Assim, o uso metafórico ou metonímico de um nome próprio histórico e sua interpretação repousam, de um lado, no conhecimento compartilhado que os escritores-leitores têm de seu referente inicial (ou domínio de definição) e, de outro lado, na construção por esses escritores-leitores de uma classe discursiva, ou seja, de um conjunto de propriedades atribuídas ao referente inicial, que, desta vez, emana da experiência<sup>13</sup>, mais ou menos pessoal, que eles associam ao referente do nome próprio em questão (GARY-PRIEUR 2001, p. 78). É igualmente por meio desses referentes discursivos que se instala com o tempo, um conjunto de propriedades associáveis ao Nprh, que vêm enriquecer o universo de crenças dos locutores (GARY-PRIEUR, 2009, p. 156). Essas diferentes propriedades e crenças, assim interiorizadas, acabam por formar um “terreno fértil” ao qual os discursos dóxicos e argumentativos (relativos a um personagem ilustre ou a sua obra) podem recorrer e desenvolver-se.

## 2.2 (Re)conhecimentos compartilhados e discurso de autoridade

A dimensão dóxica dos discursos, relativa a um personagem célebre cujo nome é culturalmente significativo<sup>14</sup>, tem, por corolário, a existência, na memória coletiva, de um referente presente nas enciclopédias e dicionários. Todavia, antes de figurar no dicionário, o trabalho do pintor tem de ser objeto de reconhecimento por especialistas. Declarando que uma obra de arte é “arte”, eles contribuem com essa canonização que determina a entrada de um nome próprio no dicionário. A “declaração” é, assim, o discurso especializado pelo qual um objeto-candidato obtém o *status* de obra de arte. É descrito em sociologia das obras como um enunciado performativo (ESQUENAZY, 2007, p.71-72), que para ser eficiente deve ter sido emitido num contexto e por uma instância enunciativa institucionais. Esse tipo de discurso declarativo permite

---

<sup>12</sup> Designação extraída do primeiro livro de ouro *Renoir no século XX* (Grand Palais 2009-2010). Neste exemplo, “Renoir” refere-se a suas obras, das quais ele não partilha o referente inicial.

<sup>13</sup> Falar por exemplo de “Paris de nossa infância” é fazer referência à experiência que tivemos nessa cidade.

<sup>14</sup> A identificação exata do portador é menos importante do que os fatos que o faz ser conhecido e que lhe são associados. Assim, o conhecimento do mundo, o (re)conhecimento do referente nos ajuda a compreender um enunciado que comporta um Nprh. A diferença entre o fato de conhecer o referente “de nome” e de conhecê-lo “pessoalmente” faz eco à divergência que existe entre o conhecimento dos nomes por experiência, ou seja, fornecida por nossos sentidos, e o conhecimento por descrição que se pode obter somente pela leitura ou pelo ensino (JONASSON, 1994, p.145).

associar oficialmente um nome próprio de uma obra a uma corrente pictural que integre as propriedades constitutivas do referente inicial do nome próprio.

No domínio da retórica, a declaração e, de maneira mais geral, os discursos sobre a arte podem ser assimilados aos discursos epidícticos que pretendem, por meio de estratégias verbais, arrebatam a adesão do auditório, buscando criar uma comunhão ao redor de certos valores, como o “Belo” ou a “Arte”, e que devem ser identificados e reconhecidos por esse auditório<sup>15</sup>. Os discursos, ditos de autoridade, cujo procedimento argumentativo não se baseia numa demonstração<sup>16</sup>, já que a beleza é um valor abstrato indemonstrável, apoiam-se na autoridade dos especialistas reconhecidamente competentes que, por meio de uma declaração, nomeiam um objeto plástico como “obra de arte”. Nos discursos de exposição e no plano linguístico, essa tática verbal consiste em rodear o nome próprio que se quer defender com outros nomes próprios históricos que vão lhe conceder uma saliência, um *status*. Trata-se de uma argumentação que se baseia em sucessão de argumentos de autoridade: o especialista diz que aquilo que o pintor X faz é arte, conferindo a X a autoridade e o prestígio suficientes para declarar, por sua vez, que o pintor Y é um artista; o funcionamento cognitivo do nome próprio permite, de certa maneira, a transmissão “mecânica” dessa autoridade, graças aos conhecimentos e às crenças compartilhadas (dos quais faz parte a declaração) que ele encarna e mobiliza nos discursos.

Retomando nosso primeiro ponto, se um objeto de arte é intrinsecamente dialógico e se essa característica se manifesta nos discursos que lhe são associados pela mobilização de Nprh, então colocar um autor ou sua obra numa filiação de Nprh artisticamente prestigiosos lhes outorgará mecanicamente um *status* equivalente. Por exemplo, o texto da exposição *Renoir do século XX*, ao convocar, ao lado do nome próprio “Renoir”, os discursos relatados de outros pintores ilustres, unanimemente reconhecidos, outorga às obras do pintor o

---

<sup>15</sup> A nova retórica (PERELMAN, 1970 [1958]) considera o discurso de comemoração, como o discurso oficial pronunciado ao redor de uma cerimônia, plenamente argumentativo, mesmo quando a tese não é explícita. Segundo Perelman, “a argumentação do discurso epidíctico se propõe a aumentar a intensidade da adesão a certos valores”, ela busca “criar uma comunhão ao redor de certos valores reconhecidos pelo auditório, servindo-se do conjunto dos meios, do qual dispõe a retórica para ampliar e valorizar” (apud AMOSSY, 2006, p.14).

<sup>16</sup> Não existe lógica específica dos juízos de valor: “Nós constatamos que, nos domínios em que se trata de estabelecer o que é preferível, o que é aceitável e razoável, os raciocínios não são nem deduções formalmente corretas, nem induções que vão do particular ao geral, mas argumentações de toda espécie que visam a ganhar a adesão dos espíritos às teses que são apresentadas ao assentimento” (PERELMAN, 1977, p. 9-10).

status de obra de arte, como em (6), sobretudo com o lexema de menção “obra-prima”, traço reportado do discurso de Matisse:

(6) **Matisse**, que viu Renoir pintar este quadro em Cagnes, vê nele a “**obra-prima**” do pintor, “os mais belos nus que se têm pintado: ninguém fez melhor, ninguém” (Texto de exposição *Renoir no século XX*, sala 15/15 : “As banhistas, um testamento”).

Da mesma maneira, no exemplo (7), os Nprh (“Vollard” et “Maillol”) aparecem como fontes enunciativas de dois discursos narrativizados (“incita a prosseguir” e “sobre os conselhos”) e constituem as bases pelas quais as obras de Renoir adquire crédito no meio especializado dos artistas e dos *marchands* de arte:

(7) Seduzido pelas primeiras esculturas de Renoir, o *marchand* **Vollard** o incita a prosseguir nesse domínio. **Sobre os conselhos de Maillol**, ele pede ao jovem escultor catalão Richard Guino para auxiliá-lo, pois as suas mãos não lhe permitem mais modelar por si mesmo (Texto de exposição *Renoir no século XXe*, sala 10/15 : “Da pintura à escultura”).

### 3. O dialogismo pictural como argumento axiológico na exposição *Renoir no século XX* (Grand Palais, 2009)

Já que toda arte reconhecida é fundamentalmente dialógica, então colocar um autor e/ou uma obra pouco conhecida pelo público no seio de uma filiação artística, nomeá-la ao lado de outros Nprh e de outros títulos de obras, tem por efeito lhes conceder um mesmo caráter “exemplar”, ou seja, conforme as declarações sucessivas. Além disso, esse procedimento permite reafirmar a legitimidade de um pintor quando ela é objeto de desacordos e de controvérsias, como ilustram os textos da exposição *Renoir no século XX*. De fato, inscrever Renoir numa filiação artística, na dos escultores antigos e dos pintores do século XVIII (“espíritos da pintura do século XVIII”) em (8), ou na de artistas mais contemporâneos (“Bonnard”, “Matisse”, “Picasso”) em (9) e (10), constitui uma resposta a outros discursos, compartilhados por parte dos especialistas<sup>17</sup> e perceptíveis nos livros de ouro<sup>18</sup>, que questionam o caráter exemplar da obra do pintor<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> “Sempre encontrei, nos quadros de Renoir, um lado gracioso, até mesmo pueril, ao qual nunca pude me habituar e que não se encontra em nenhum grande impressionista. Será, aliás, um acaso, que reproduções de suas telas são mais frequentemente tomadas para decorar as caixas de chocolate ou os calendários do Correio?” (SAVATIER, 2009).

A existência desses discursos é sugerida nos exemplos que seguem. Em (8), o complemento do agente do verbo “aceitar” não é mencionado. A fonte do discurso não está explícita:

(8) Neste mesmo ano, pela primeira vez, o Estado francês compra uma obra de Renoir, *Jeunes filles au piano*. **Ainda que ele não seja aceito sem dificuldades**, este quadro pertence a um gênero que se torna uma das chaves de seu sucesso, ao colocar em cena elegantes e doces moças no **espírito da pintura do século XVIII** (Texto de exposição *Renoir no século XX*, sala 2/15: “1892, Um novo começo?”).

Em (9), a existência de discursos contraditórios, positivo e negativo, a propósito da obra de Renoir, manifesta-se claramente por meio do lexema “polêmico” no plural:

(9) [...] Na primeira guerra mundial que termina, Renoir é contra a convicção profunda de que **pintura é “feita para embelezar”, como ele diz a Bonnard**. Essa convicção é, sem dúvida, ancorada em sua experiência pessoal: a pintura não é a que permite desafiar a solidão e seus sofrimentos físicos dos últimos anos? **Matisse, que viu Renoir pintar este quadro em Cagnes, vê nele a “obra-prima” do pintor, “os mais belos nus que se têm pintado: ninguém fez melhor, ninguém”**. Entretanto, quatro anos mais tarde, quando os três filhos de Renoir oferecem esse quadro aos museus franceses, **relutâncias começam a surgir, abrindo polêmicas** em torno do último procedimento do pintor (Texto de exposição *Renoir no século XX*, sala 15/15: “As banhistas, un testament”).

Como expusemos acima, um discurso positivo toma nesse excerto a forma de palavras que Matisse teria mantido a propósito da obra de Renoir. Trata-se de uma forma de discurso reportado sob a forma de ilhéu textual “obra-prima” e de um discurso direto “os mais belos nus que se têm pintado: ninguém fez melhor, ninguém”. O verbo dessa declaração é, no exemplo, assumido por um verbo de percepção visual (“vê nele”). Esse discurso dá a Matisse um *status* de testemunha direta e de fonte enunciativa e, ao mesmo tempo, restitui a situação de enunciação, fonte dessas palavras. Essas citações comportam um lexema avaliativo (“obra-prima”), uma unidade discursiva avaliativa com o emprego do superlativo “os mais bonitos” em “os mais bonitos nus que se têm pintado”. O

---

<sup>18</sup> “Façam uma exposição Renoir-Cézanne e toda a pintura de Renoir escorrerá pelo chão. Não faz sentido: sem composição, pincelada mole e preguiçosa, e sempre os mesmos acordos de cores até a náusea. A pintura mais sobrevalorizada da “História da arte” (comentário no livro de ouro 1, *Renoir no século XX*).

<sup>19</sup> A argumentação que consistiria, nos discursos epidícticos, em criticar um pintor associando dois nomes próprios numa intenção desvalorizante para um deles, não repousaria sobre os mesmos princípios que os discursos com intenção laudatória, pois nada no referente inicial de um nome próprio, nenhuma de suas propriedades, permite declarar que um pintor reconhecido é melhor do que outro célebre. Noutros termos, nenhuma das propriedades associadas ao referente inicial do nome próprio Picasso permite declarar que este seja melhor pintor do que Renoir.

nome próprio Matisse, cujo referente inicial é tão conhecido quanto o de Renoir, assim como o conteúdo, elogioso, de seus propósitos, são convocados nesse texto com fins argumentativos. Por outro lado, os discursos negativos sobre a obra de Renoir aparecem de maneira alusiva no lexema “relutância”, no plural, convocado numa construção pronominal (“reticências começam a surgir”). O conjunto constitui uma forma de discurso narrativizado cuja fonte não é mencionada. Assim, nesses dois exemplos, os discursos que desvalorizam a obra de Renoir aparecem sob a forma de discursos anônimos, o que lhes confere peso e legitimidade de uma pluma, já que nos discursos epidícticos sobre a arte só contam os argumentos de autoridade que emanam de fontes reconhecidas, como Matisse, Bonnard, ou ainda Picasso.

O excerto seguinte constitui um último exemplo do recurso ao dialogismo pictural, constitutivo ou mostrado, com fins argumentativos. Ele constitui, de fato, uma resposta aos discursos que avaliam negativamente a obra de Renoir, propondo uma nova leitura de seus quadros, centrada nos últimos anos de sua vida, período que não concerne às obras impressionistas, cuja qualidade é, há muito tempo, objeto de polêmicas:

(10) Tem-se a tendência, ainda hoje, de considerar Renoir, antes de tudo, um impressionista. Ora, no início dos anos 1880 se produz, como ele mesmo admite, uma “fratura” em sua obra. Ele põe em questão os mesmos princípios do impressionismo, como o ar livre, o gosto dos efeitos transitórios, os assuntos modernos e a pincelada rápida e esboçada. As pesquisas dos anos 1880 determinam sua obra ulterior. *Danse à la campagne* e *Danse à la ville* são emblemáticas dessa evolução, aliando monumentalidade e vocação decorativa com um novo sentido da forma: tantas características essenciais para a continuação e tomadas pelos mais jovens artistas, como atesta *La Danse villageoise* de Picasso (Texto de exposição *Renoir no século XX*, sala 1/15: *Danses* - a ruptura com o impressionismo antes de 1890).

O pronome impessoal “on”<sup>20</sup> refere-se ao discurso comum, a uma *doxa* que “ainda hoje considera [...] Renoir, antes de tudo, um impressionista”. A argumentação começa, se não por constatar a evidência, por integrar como ponto de partida de seu raciocínio a tese admitida por aqueles aos quais ela é dirigida (PERELMAN, 1977, p.35) e procura mostrar o implícito (marcado pelo advérbio de graduação intensiva “ainda”): “Renoir é um impressionista, mas não somente”. Em outras palavras, a argumentação visa, mobilizando nomes próprios artísticos, a passagem do “que é admitido ao que se quer fazer

---

<sup>20</sup> NT.: Traduzimos “on a tendance” como “tem-se a tendência”. O pronome impessoal “on” francês foi substituído pelo pronome “se”.

admitir” (Ibid., p. 95). Renoir escaparia, assim, de início, à qualificação de impressionista, rompendo, “como ele mesmo reconhece”, com alguns de seus princípios, como a pintura ao ar livre. Citar Renoir como fonte explícita dessa tese reportada torna-a dificilmente contestável, pois a tese coloca o discurso da exposição no plano dos fatos e não sobre o da interpretação, como se fosse perita e, nesse argumento de autoridade “superior”, vem contradizer aquele da ordem da *doxa*, já instituído. Segundo Perelman (1977, p.107), o prestígio é a qualidade daqueles que provocam nos outros a propensão de imitá-los, tanto em seu comportamento quanto em suas opiniões; disso resulta a importância do argumento de autoridade, em que o prestígio de uma pessoa (e.g., de um artista) ou de um grupo de pessoas (e.g., especialistas) é utilizado para fazer admitir uma tese: aqui, a exemplaridade das obras de Renoir. Assim, citar Picasso como amante das obras do pintor concede-lhes um caráter de excelência, tanto quanto a citação de títulos de quadros pintados por Renoir presentes na obra de Picasso (dialogismo pictural mostrado e constitutivo), que cumpre a mesma função.

Temos, nesta contribuição, revelado o funcionamento dialógico da obra pintada e propusemos a noção de dialogismo pictural para nomear esse fenômeno, que pode ser mostrado ou constitutivo. O dialogismo pictural, que inscreve qualquer quadro numa filiação estética (tanto do ponto de vista de sua concepção, quanto no de sua interpretação) é frequentemente convocado nos discursos epidícticos de exposição. No plano linguístico, manifesta-se de maneira privilegiada pela denominação da obra e pela recorrência de Nprh e, ao fazê-lo, outorga-se à obra exposta *status* e legitimidade de “obra de arte”, porque os nomes de pintores célebres têm um referente inicial conhecido, constituído por um conjunto de conhecimentos compartilhados, fixado nas memórias e nos dicionários; sua simples presença num texto ou sua mobilização como fonte enunciativa de discursos reportados atribui-lhe valor axiológico. Este funcionamento cognitivo (referencial e mnemônico) do Nprh permite construir esse procedimento argumentativo específico dos discursos sobre a arte, que consiste em defender ou reafirmar o caráter exemplar de uma obra, em declará-la “arte”, ao mesmo tempo em que permite, sobretudo, que ela seja interpretada e reconhecida como tal.

## Referências

- AMOSSY, Ruth. **L'argumentation dans le discours**. Paris: Armand Colin, 2006.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Dialogisme et vulgarisation scientifique. **Discoss**, n.1, p.117-122, 1985.
- BASTIDE, Roger. **Art et société**. Paris: L'Harmattan, 1997 [1945].
- BENVENISTE. Émile. **Problèmes de linguistique générale**. v. II. Paris: Gallimard, 1974.
- BIÉTRY-RIVIERRE, Éric. Coup de maître au Grand Palais. **Le Figaro**, 06/10/2008. Disponível em: <http://www.lefigaro.fr/culture/2008/10/06/03004-20081006ARTFIG00347-coup-de-maitre-au-grand-palais-.php>. Acesso em: 3.mar.2016.
- BRES, Jacques; ROSIER, Laurence. Réfractations: polyphonie et dialogisme: deux exemples de reconfigurations théoriques dans les sciences du langage francophones. **Slavica Occitania**, Toulouse, n. 25, p. 437-461, 2007.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. **Sociologie des œuvres**. De la production à l'interprétation. Paris: Armand Colin, 2007.
- FREYMOND, Nicolas et al. Ce qui donne sens à l'interdisciplinarité. **À Contrario**, n. 1, p. 3-9, 2003.
- GARY-PRIEUR, Marie-Noëlle. **L'individu pluriel**. Les noms propres et le nombre. Paris: CNRS Éditions, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Grammaire du nom propre**. Paris: Presse Universitaire de France, 1994.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **L'art et l'illusion**. Psychologie de la représentation picturale. Trad. Guy Durand. Paris: Gallimard, 1971.
- JONASSON, Kerstin. **Le nom propre**. Constructions et interprétations. Louvain-la Neuve: Éditions Duculot, 1994.
- KLEIBER, Georges. Problèmes de référence. Descriptions définies et noms propres. **Recherches Linguistiques**. v. VI. Paris: Klincksieck, 1981.
- KRIPKE, Saul. Naming and Necessity. DAVIDSON, Donald; HARMAN, Gilbert (Éd.). **Semantics of Natural language**. Dordrecht: Springer, 1972. p. 253-355.
- LECOLLE, Michelle; PAVEAU, Marie-Anne; REBOUL-TOURÉ, Sandrine. Les sens des noms propres en discours. **Les Carnets du Cediscor**, n.11, 2009. Disponível em: <http://cediscor.revues.org/736>. Acesso em: 9.mar.2014.
- PERELMAN, Chaïm. **L'empire rhétorique**: rhétorique et argumentation. Paris: Vrin, 1977.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Traité de l'argumentation.** La nouvelle rhétorique. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1970 [1958].

POLI, Marie-Sylvie. L'écrit au musée: comment les dispositifs de textes informatifs sont-ils perçus par les visiteurs ? **Les Cahiers École doctorale de Brescia**, n.1, p. 15-34, 2008.

RIGAT, Françoise. Les textes expographiques: pour une approche de la langue-culture dans les expositions d'art moderne. **Études de linguistique appliquée**, n.138, p. 153-170, 2005.

SAVATIER, Thierry. Renoir "dernière manière" au Grand Palais. **Blog Les mauvaises fréquentations.** Publié le 11 novembre 2009. Disponible em: <http://savatier.blog.lemonde.fr/2009/11/16/renoir-derniere-maniere-au-grand-palais/>. Acesso em : 5.fev.2016.

STENGERS, Isabelle (Ed.). **D'une science à l'autre.** Des concepts nomades. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

VERNANT, Denis. Pour une analyse de l'acte de citer: les métadiscursifs. In: POPELARD, Marie-Dominique; WALL, Anthony (Eds). **Citer l'autre.** Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2005. p.179-194.

WIERZBICKA, Anna. **Lexicography and Conceptual analysis.** Karoma: Ann Arbor, 1985.

*Tradução:*

Silvana Gualdieri Quagliuolo Seabra

Mestre em Letras (Língua e Literatura Francesa) pela Universidade de São Paulo

*Revisão da tradução:*

Moisés Olímpio-Ferreira

Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais

Forma de citação sugerida:

KRYLYSCHIN, Marina. O nome próprio histórico como meio argumentativo nos discursos epidícticos sobre a arte. Trad. Silvana Gualdieri Quagliuolo Seabra. Rev. trad. Moisés Olímpio-Ferreira. **EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**, Ilhéus, n. 11, p. 74-88, jan/jun.2016.

*Recebido em: 03/02/2016*

*Aprovado em: 10/05/2016*