



SANTOS, E. J. Aspectos estilísticos do uso do *argumentum ad verecundiam* em “o que conta a pintura”. In.: Revista *Diálogos (RevDia)*. Dossiê “ Afinação em flores e frutos”, v. 5, n. 2, Edição comemorativa, 2017. Caderno Artigos Livres.
[<http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia>.]

ASPECTOS ESTILÍSTICOS DO USO DO *ARGUMENTUM AD VERECUNDIAM* EM “O QUE CONTA A PINTURA”

Stylistic aspects of the use of argumentum ad verecundiam in the text "o que conta a pintura"

EMANUEL JOSÉ DOS SANTOS (CAPES/UNINCOR)

ORCID - orcid.org/0000-0003-0767-6989

Sobre o Autor



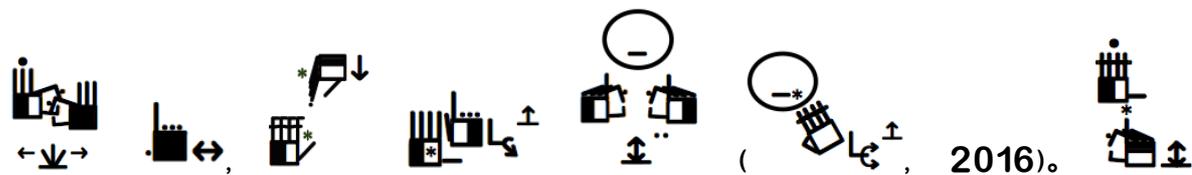
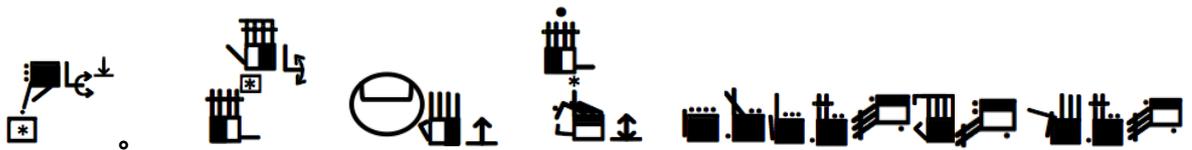
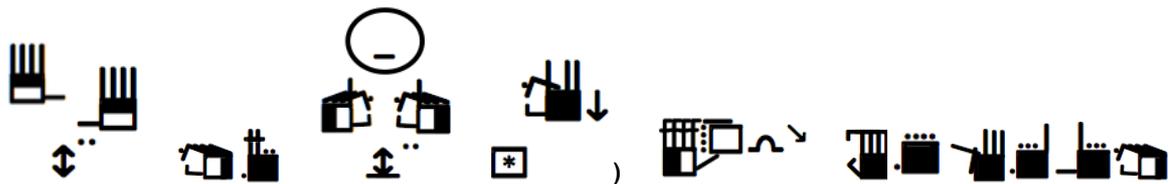
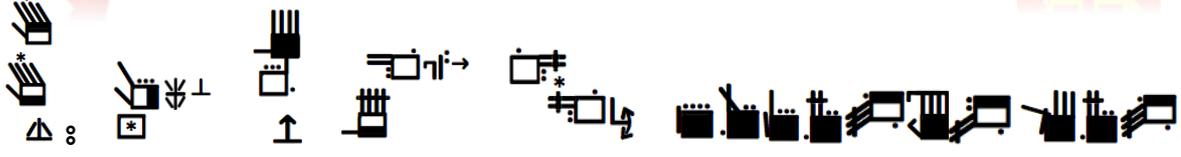
Licenciado e bacharel em História (UFOP), Técnico em Conservação e Restauro de Bens Culturais (FAOP), Mestrando em Letras (linha de pesquisa “Discurso e produção de sentido”) (CAPES/UNINCOR). Três Corações/MG. emanueljsantos7@hotmail.com

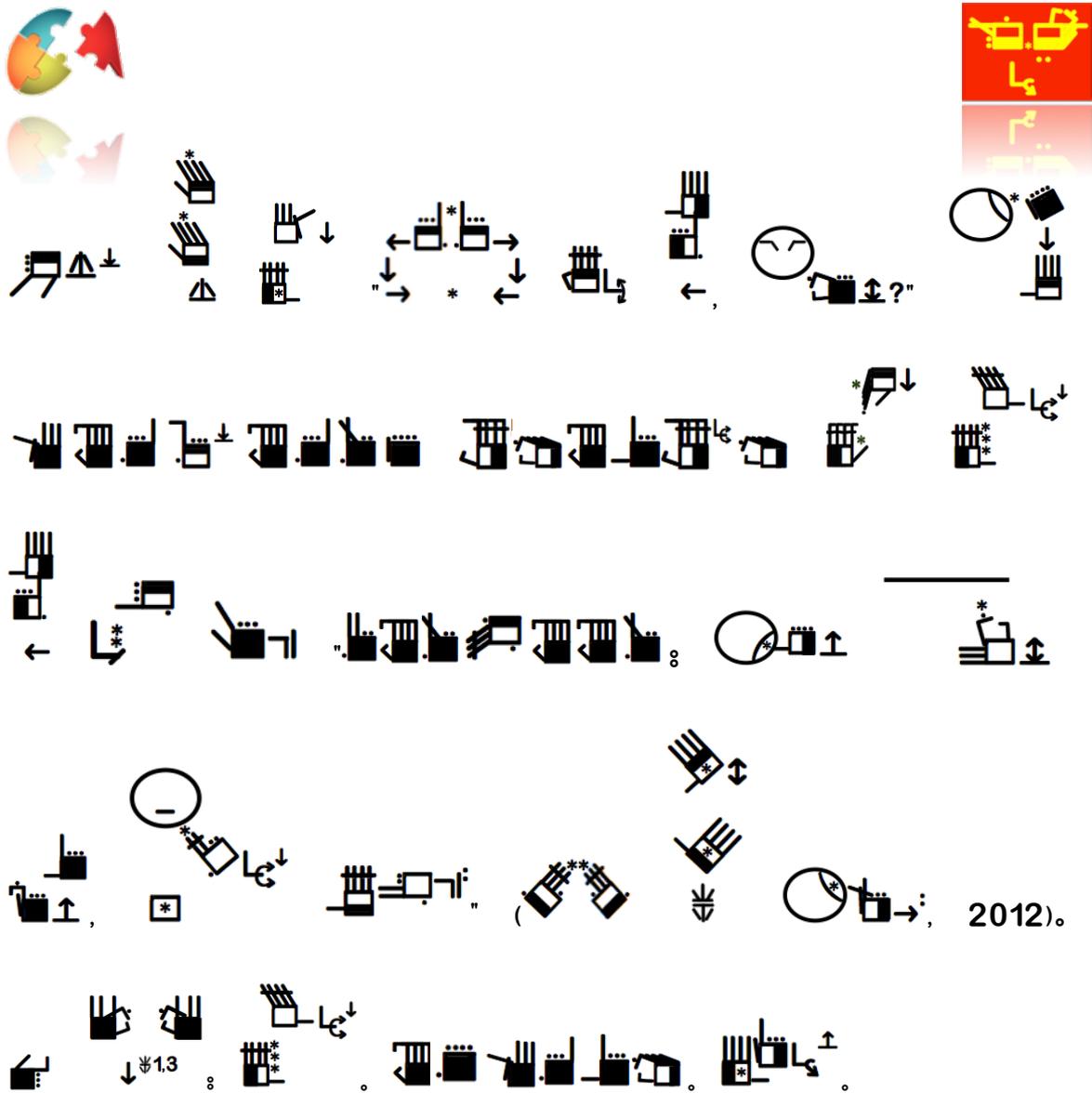
160

Revista Diálogos - Artigos Livres



Revista Diálogos.
Dossiê “Afinação em flores e frutos”, v. 5, n. 2, Edição comemorativa, Caderno Artigos Livres, 2017.





Resumo: Este artigo propõe analisar a utilização do *argumentum ad verecundiam* (argumento de modéstia ou argumento de autoridade) como indicio do estilo de um autor. A premissa que orienta este estudo é que o *argumentum ad verecundiam* indicia a atuação da categoria bakhtiniana de estilo (BRAIT, 2005), dentro da premissa de sua indissociabilidade, das categorias tema e forma composicional, nos gêneros do discurso (BAKHTIN, 2016). Para este estudo, foi selecionado um excerto do texto “o que conta a pintura”, de Teixeira Coelho, presente no catálogo de exposição temporária “Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta” (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012).

Palavras-chave: Catálogo. Estilo. Gênero.

Abstract: This article proposes to analyze the use of *argumentum ad verecundiam* (argument of modesty or argument of authority) as an indication of the author' style. The premise guiding this study is that the *argumentum ad verecundiam* points to the performance of the Bakhtinian “style” category (BRAIT, 2005), within the premise of its inseparability of the theme and compositional form categories in the discourse genres. For this study, was selected an excerpt from the text “o que conta a pintura” by Teixeira Coelho, present in the temporary exhibition catalog “Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta” (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012).





KEYWORDS: Catalog. Style. Genre.



1. INTRODUÇÃO

Neste artigo, buscaremos analisar as marcas do uso do *argumentum ad verecundiam* por Teixeira Coelho no texto “o que conta a pintura”, presente no catálogo da exposição temporária “Vermeer: Mulher de Azul lendo uma carta” (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p. 7-12)¹. Entendemos o uso desse recurso argumentativo como um indício do estilo do autor, dentro das premissas conceituais da análise dialógica da linguagem, desenvolvida por Bakhtin e seu Círculo, mais particularmente, os conceitos presentes no texto “Os gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2016, p. 11-69).

Maria Teresa da Assunção Freitas postula que, para Bakhtin (apud FREITAS in BRAIT, 2005, p. 298), “compreender é cotejar com outros textos e pensar num novo contexto”. A autora orienta seu argumento no sentido de manter-se “consciente de que um texto só vive em contato com outro texto e de que é no ponto de interseção entre eles que surge a luz esclarecedora, tornando o diálogo possível” (FREITAS in BRAIT, 2005, p. 298). Conforme a autora, Bakhtin não vê lugar “para dicotomias que isolam o fenômeno, fragmentando-o e imobilizando-o de maneira artificial” (FREITAS in BRAIT, 2005, p. 300). É nesse sentido em que, ao mobilizar o texto de Teixeira Coelho, são perceptíveis certos indícios argumentativos que apontam para o argumento de autoridade, já que a descrição iconográfica encontra-se amparada em autores e pintores coerentes com a posição argumentativa do autor.

¹ Esta análise configura parte da pesquisa, intitulada “o gênero catálogo de arte: um estudo discursivo na perspectiva do círculo bakhtiniano”, em andamento, com vistas à obtenção da titulação de Mestrado em Letras, orientada pelo Prof. Dr. Renan Belmonte Mazzola (CAPES/UNINCOR).





2. OS GÊNEROS DO DISCURSO NOS ESTUDOS BAKHTINIANOS

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

O autor define gêneros do discurso como “*tipos relativamente estáveis de enunciados*” (BAKHTIN, 2016, p. 12, grifo do autor), desenvolvidos em cada campo de utilização da língua, tanto orais quanto escritos, de conteúdo temático, estilo de linguagem e construção composicional semelhantes e indissociavelmente ligados ao enunciado. “Tipos”, porque métodos, técnicas, estruturas e composições específicas, conjuntos; “relativamente estáveis”, porque reconhecíveis, aplicáveis e passíveis de serem utilizadas com segurança para suscitar possíveis (e esperadas) reações responsivas num cronotopo específico; “de enunciados”, ou seja, da dimensão materializada do texto, produto e o processo de produção, participantes e demais elementos interlocutivos, de caráter único e irrepetível, ainda que, em conjunto, ou seja, nos gêneros, sejam reconhecíveis por sua semelhança. Consideram-se infinitos os gêneros do discurso, por serem infinitas as formas de utilização da língua, assim como devido ao fato de cada campo, que dela se utiliza, se tornar cada vez mais sofisticado com o tempo, exigindo formas também mais sofisticadas de utilização da língua.

Embora nosso pressuposto seja de que a argumentação seja reconhecida como um indício de *estilo*, deve-se salientar que, conforme Bakhtin (2016), esse recurso seja entendido em intrínseco contato com o tema e a forma composicional na formação do gênero. Sendo a forma composicional o elemento que é identificado inicialmente no gênero, entendemos que a forma





composicional, elemento indissociável do gênero que se utiliza para a construção argumentativa, cerceia, de forma relativa – aspecto intrínseco ao entendimento dos gêneros a partir de Bakhtin – o uso de um ou outro destes eixos. Em outras palavras, a argumentação está a serviço do estilo, mas cerceada em sua atividade subjetiva ao tema e à construção composicional.

A partir deste posicionamento teórico, apresentaremos sumariamente evento que deu origem ao catálogo onde encontra-se o texto analisado, o conceito de *argumentum ad verecundiam* e, a partir daí, buscaremos entender como na manifestação concretizada do estilo no enunciado, Teixeira Coelho se posiciona argumentativamente no texto que analisamos, buscando em outros autores e obras a referenciação necessária à sua própria explanação.

3. O CATÁLOGO “VERMEER: MULHER DE AZUL LENDO UMA CARTA”

O catálogo *Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta* (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012) foi publicado em dezembro de 2012, por ocasião e em função da exposição temporária homônima, ocorrida entre dezembro de 2012 e fevereiro de 2013 no Museu de Arte de São Paulo (doravante MASP), da obra *Mulher de azul lendo uma carta* (1663-1665) de Johannes Vermeer (Delft, 1632-1675). A produção do catálogo esteve sob revisão técnica de Teixeira Coelho, curador do MASP na ocasião, e é composto pela reunião de textos de cinco autores, autoridades institucionais ligadas à obra exposta, que dissertam sobre diferentes aspectos do evento². Institucionalmente, três deles representam o MASP, a instituição que recebe o quadro na condição de

165

² O termo é utilizado na concepção de Marcuschi (2008, p. 162): o evento permite que determinados gêneros se manifestem. Por exemplo, “uma audiência no tribunal é um evento e neste evento ocorrem alguns gêneros específicos”. No caso que ora é analisado, o evento é a exposição temporária *Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta*, no qual emergem alguns gêneros que tiveram uma característica sócio-histórica ligada ao *aqui-e-agora* do evento – palestras, entrevistas, artigos de jornal, assim como o catálogo. Retomando Marcuschi, pode-se dizer que o “evento é marcado por um conjunto de ações e o gênero é a ação linguística praticada como recorrente em situações típicas marcadas pelo evento (MARCUSCHI, 2008, p. 162).





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

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

Nesse sentido, apreende-se o catálogo de exposição como um intermediário entre as leituras possíveis e a perspectiva oferecida pela instituição de salvaguarda; o texto (ou textos) apreciativo (s) que configuram o catálogo tem indícios de direcionar o olhar do observador a determinados pontos da obra, com o intuito de permitir uma leitura mais ampla, mais profunda, mais acurada (e notavelmente direcionada) conforme os intuitos expositivos. Retomando a fala de Teixeira Coelho: que “um Cézanne ao lado de outro Cézanne numa exposição de arte francesa do século XIX é uma coisa; ao lado de um Max Ernst, outra bem diferente” (TEIXEIRA COELHO, 2008, p. 9), ou, conforme os estudos da argumentação que ora referenciamos, são evocados os autores (pintores, críticos, historiadores) mais coerentes para a proposta argumentativa do autor dentro da apreciação da obra de arte.

Para que o catálogo de exposição exerça sua função apreciativa, ou seja, atenda à atividade responsiva adequada, que é guiar o olhar do observador para os meandros da obra, os autores lançam mão de recursos argumentativos, tais como: definições, comparações e dissociações.

As definições, as comparações e as dissociações são consideradas pela literatura como *argumentos quase lógicos*, pois eles decorrem respectivamente dos princípios de igualdade ($a = b$ ou $a = a$, identidade) e de diferença ($a \neq b$). (EMEDIATO, 2008, p. 177)

Definir é colocar uma relação de equação ou de equivalência com o objetivo de dar um sentido a um conceito. Serve como um tipo de introdução à





argumentação já que se busca, com a definição de um conceito, um entendimento com o seu auditório sobre suas bases comuns, ou seja, um tipo de acordo sobre o conceito. (EMEDIATO, 2008, p. 177, grifos do autor)

Definir em compreensão “é dar as propriedades características de um objeto com o objetivo de permitir ao auditório construir uma representação intelectual dele” (EMEDIATO, 2008, p. 177)

Definir em extensão “consiste em enumerar os elementos constitutivos do objeto – os indivíduos de um conjunto, a fim de lhe dar uma representação concreta” (EMEDIATO, 2008, p. 177).

Emediato indicia que o gênero catálogo de exposição seria um tipo de definição argumentativa em extensão. “Definir em compreensão ou em extensão depende do contexto e do objetivo da argumentação, assim como do auditório ao qual o orador se dirige” (EMEDIATO, 2008, p. 177). Dentre os argumentos utilizados na definição por extensão, elaborada por Teixeira Coelho, enumeraremos os pontos nos quais o *argumentum ad verecundiam* foi utilizado para justificar determinada apreciação com intuito persuasivo.

3. ARGUMENTUM AD VERECUNDIAM E SUA UTILIZAÇÃO NO TEXTO “O QUE CONTA A PINTURA”

Segundo Christian Plantin (2008, p. 58), *argumentum ad verecundiam*, literalmente “argumento de modéstia”, também chamado “argumento de autoridade”, funda-se “na autoridade do locutor e na dificuldade de contradizer”. O argumento de autoridade possui duas manifestações: na primeira forma, há a evocação da autoridade de outrem no texto, desde que “digno de fé e com autoridade reconhecida no assunto” (EMEDIATO, 2008, p. 174-175). Aumenta-se, com esse recurso, “a credibilidade de nosso próprio texto e de nossa própria argumentação”, somando a palavra e a boa fé do outro àquela do enunciador. A segunda forma ocorre quando o sujeito lança mão de





sua própria autoridade, ou *ethos*, para persuadir o auditório. (EMEDIATO, 2008, p. 175).

Entendemos que, ao nomear o catálogo da exposição temporária – gênero secundário que lança mão dos textos dos cinco autores nele presentes para sua completude enunciativa – como “*Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta*”, título que pode ser expresso pela fórmula [autor: obra], Teixeira Coelho, editor e também autor, acaba transferindo essa fórmula para o texto de sua autoria “O que conta a pintura”, não mais como título, mas como estrutura, na medida em que, para responder à questão proposta pelo título escolhido, o autor inicia seu texto a partir de uma breve biografia do artista antes de abordar apropriadamente a materialidade iconográfica da pintura; o que subjaz à estrutura do argumento é sua orientação do geral para o particular. A estratégia argumentativa que parte do geral para o particular tem por objetivo “persuadir alguém que um objeto possui certa propriedade pelo fato de pertencer a um conjunto que possui ele mesmo essa propriedade” (EMEDIATO, 2008, p. 180). Dessa forma, a obra reflete a biografia do artista, a técnica, a expressividade, em função de ser parte do todo desta obra.

Esse argumento só se sustenta devido ao pintor possuir um pequeno número de obras e pelas condições singulares em que a exposição foi produzida, já que, como dito anteriormente, esta foi a primeira vez que uma obra de Vermeer é exposta no Brasil. Embora possamos considerar a própria estrutura proposta para o texto como um *argumentum ad verecundiam* – a obra conta mais sobre Vermeer do que sobre sua própria materialidade – em outras condições tal argumento seria facilmente refutado: basta pensarmos, por exemplo, numa produção de um artista como Portinari ser representada como biografia a partir de uma única obra.

3.1. “O artista”

No primeiro tópico do texto, “o artista”, Teixeira Coelho lança mão do *argumentum ad verecundiam* para legitimar a postura catafórica assumida, ao partir da biografia para a materialidade iconográfica da obra. Entendemos com





isso, primeiramente, que o autor lança mão de sua posição enunciativa, como curador do MASP, para orientar o entendimento do leitor no sentido em que da obra emerge o artista. Essa posição será retomada em outros pontos, quando Teixeira Coelho se posiciona em dizer que não é importante saber se a mulher representada é Catharina, esposa de Vermeer e modelo em outras obras suas, ou se é outra mulher, assim como não é importante saber se ela está grávida ou não; ao tirar a preponderância do entendimento da imagem, transferindo-a para a produção do artista, sua genialidade, estilo e técnica, o autor desloca o olhar da obra em si para o seu contexto de produção, refutando antecipadamente os questionamentos que emergiriam caso a obra fosse o foco e não o artista.

Já no primeiro parágrafo de caráter essencialmente apreciativo, Teixeira Coelho lança mão de todos os recursos para argumentar com autoridade: sua avaliação da obra de Vermeer, conforme dissemos, parte e encerra-se em uma única obra, e é qualificando-a que o autor busca subsídios para biografar o artista, como podemos ver na citação: “O Vermeer **que ficou conhecido** é o das representações da vida cotidiana num ambiente interior holandês composto, equilibrado e atraente aos olhos” (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p. 7, grifo nosso). Ao afirmar que Vermeer ficou conhecido pela representação de tais temas, o autor sugere que haja outros – mas não os revela, entretanto; o Vermeer que ficou conhecido é o Vermeer que se dá a conhecer na exposição. Da mesma forma, o autor não lança mão da fortuna crítica, outro aspecto do *argumentum ad verecundiam*, para dizer *por quem* Vermeer ficou conhecido. Sua posição enunciativa, num parágrafo introdutório, permite tal configuração, pois espera-se que, anaforicamente, os elementos aqui apontados sejam retomados nos demais tópicos do texto.

Teixeira Coelho segue qualificando e requalificando Vermeer a partir de sua obra, de forma descritiva, mas sem determinar quais as obras do pintor que lhe servem de referência:





De início um pintor de ascendência **caravagguesa**, pelo uso da luz e sombra e pelo conteúdo alegórico de suas obras, Vermeer aproximou-se aos poucos dos temas e estilo de uma pintura *de gênero*, aquela que representa fatos banais, por mais importantes que sejam para as personagens consideradas, e que assim se afasta dos conteúdos religiosos, aristocráticos ou históricos entendidos em sentido mais amplo. **Pintura de anedota, no sentido estrito da palavra.** (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p. 7, grifos em itálico do autor, em negrito nosso)

O uso do adjetivo *caravaggesco* como ascendência de Vermeer remete a Michelangelo Merisi, dito Caravaggio (1571-1610), apontando não apenas para as características próprias do mestre italiano, um dos “alicerces do Barroco na pintura” (CHILVERS, 2012, p. 6), como também integrando a história e os discursos do MASP ao argumento apreciativo: Entre 02 de agosto a 30 de setembro de 2012, ou seja, menos de dois meses antes da exposição temporária de Vermeer, o MASP recebeu vinte obras do mestre barroco e de artistas por ele influenciados, na exposição temporária “Caravaggio e seus seguidores”. Algumas características do pintor foram elencadas para a apreciação do acervo exposto³, não apenas em sua singularidade, como também no diálogo com os demais pintores presentes na exposição: Além das obras de Caravaggio, foram expostos catorze artistas influenciados por seu estilo, técnica e temática. Tais artistas são chamados *caravaggescos*. Inspirados por (em) Caravaggio, “cada um deles utilizava o *chiaroscuro* de uma maneira particular, de acordo com sua própria cultura”⁴.

Numa inferência que aponta para uma perspectiva didática do MASP, entendido como um *continuum* entre uma exposição temporária e outra, a prerrogativa de Caravaggio nos auxilia no entendimento de Vermeer; a (s) exposição (ões) temporária (s) anterior (es) nos prepara para a (s) seguinte (s).

³ “Caravaggio usava sua técnica para impressionar o espectador: temática do cotidiano italiano de sua época; formato “ao natural” das figuras, à semelhança do espectador; a cena toda retratada em primeiro plano, para envolver emocionalmente quem a olha; fundo neutro ou escuro, destacando o tema representado, contrastando com o forte feixe de luz que iluminava o objeto principal da obra, evidenciando sua técnica do claro-escuro, que tornava tudo mais “real”, mais vivo.”

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

⁴ Cf. http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=121&. Acesso em 04 jun 2017.





Ao chamar a pintura subsequente de Vermeer como “pintura de anedota, no sentido estrito da palavra”, Teixeira Coelho lança mão de uma definição descritiva como recurso argumentativo, posicionando-se a partir de sua autoridade. Segundo Emediato, a definição descritiva “carece de força argumentativa ou informativa, pois se limita quase sempre a substituir o termo ou conceito ao explicar um outro termo puramente descritivo” (EMEDIATO, 2008, p. 177-178). Há, evidentemente, um reforço à peculiaridade e particularidade das obras de Vermeer, a medida em que ele se afasta do modelo evocado anteriormente; entretanto, o uso reiterativo de “pintura de anedota” é apenas uma anáfora da definição imediatamente anterior de pintura de gênero, já que, conforme o Dicionário Brasileiro Globo (FERNANDES, 1993), anedota pode ser definida como “narração curta de um fato engraçado”, “particularidade divertida, histórica ou imaginária”, o que aponta para a eventualidade que chama a atenção por instantes, evanescente e pouco importante, por assim dizer, frente às demais manifestações artísticas. Implicitamente, entende-se que Vermeer eleva o gênero da pintura a um patamar superior, partindo do referencial caravaggesco para uma identidade própria.

Entrecruzando a biografia de Vermeer com elementos avaliativos próprios da história e da crítica de arte, reconhecemos como o efetivo uso do *argumentum ad verecundiam* por Teixeira Coelho a conclusão do tópico, no qual o autor aborda mais aprofundadamente a questão da relação da pintura com o acervo do MASP, tópico que será retomado algumas vezes à frente. O autor diz:

De seu estilo - **se realista ou outro** - se falará mais abaixo. Talvez seja suficiente aqui mencionar apenas que, **num primeiro momento, pensou-se adequado incluir essa mostra de Vermeer no MASP no interior da exposição *Romantismo* ainda em cartaz em sua qualidade de mostra de longa duração.** Embora o Romantismo como tal, especificamente considerado, surgisse apenas mais tarde na história da arte e da literatura, **é evidente que seus elementos, como os de outras escolas, podem ter sua linha do tempo traçada bem antes e para bem depois daquele momento consagrado pela emergência de um rótulo claro.** De fato, em Vermeer estão

172

Artigos Livres

Revista Diálogos.

Dossiê “Afinação em flores e frutos”, v. 5, n. 2, Edição comemorativa, Caderno Artigos Livres, 2017.





implícitas as citações e alusões às paixões e emoções individuais, uma tendência manifesta à idealização e o apego aos elementos da vida corrente, mesmo se encenados – **ou exatamente porque encenados.** (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2012, p. 7-8, itálico do autor, negrito nosso)

Esse parágrafo possui inferências anafóricas e catafóricas. A postura catafórica do parágrafo, ao categorizar o estilo de Vermeer como realista, ou outro, já aponta para uma inferência utilizada anteriormente, ou seja, anafórica: sua representação caminha de uma ascendência caravaggesca, o que poderia ser entendido como barroca, para uma representação “realista”. Vermeer, portanto, é lido como um interlúdio entre movimentos artísticos, indo de uma representatividade patética, voltada para as paixões, para uma representatividade literal, por assim dizer: na pintura de gênero, o observador torna-se intruso de uma cena para a qual não foi convidado e ainda não foi percebido.

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

A exposição *Romantismo: a arte do entusiasmo* (doravante *Romantismo*) esteve disponível para visitação entre 5 de fevereiro de 2010 até





13 de outubro de 2013⁵ - ou seja, a exposição temporária “Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta” foi concomitante, estando ambas acessíveis para visitação no mesmo período. Assim como a exposição *Vermeer, Romantismo* também esteve sob curadoria de Teixeira Coelho, cujo análise norteia uma e outra posição enunciativa. A exposição foi composta por sessenta e três artistas, “entre eles El Greco, Bosch, Turner, impressionistas como Gauguin, Van Gogh, Renoir, Monet e Manet e modernos e contemporâneos como Dali, Rodin, Matisse, Amélia Toledo, León Ferrari e Marcelo Grassmann”⁶. Entendemos, com isso, que não se trata de uma mostra sobre o movimento artístico delimitado pela história da arte entre o século XVIII e o século XIX; a proposta de Teixeira Coelho visa o diálogo entre os temas abordados pelos mais diversos pintores e os conceitos didaticamente associados ao período e às recorrências encontradas nas obras dos artistas atuantes nesse período, postulando que, para além dos limites, existem perspectivas, inferências, enfrentamentos temáticos, antecedentes. E é com essa postura, outrora assumida em relação à exposição *Romantismo* que Teixeira Coelho se posiciona em relação a Vermeer:

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

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

Para o filósofo britânico Isaiah Berlin, “**o Romantismo foi a maior mudança no pensamento ocidental em todos os tempos**”, aponta Teixeira Coelho. “Foi uma gigantesca e radical transformação. Mais do que uma transformação, uma revolução. Revolução contra o quê? Contra tudo. Contra as ideias eternas e universais, contra o passado e contra o futuro”, complementa o curador, **que foi buscar no acervo do MASP as obras que**

⁵ Cf. http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=56. Acesso em 05 jun 2017.

⁶ Cf. http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=56. Acesso em 05 jun 2017.





ajudam a traduzir, em momentos diversos da história da arte desde o final do século 15, os preceitos que viriam a compor o ideário romântico que move a sociedade desde então. (grifo nosso)

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

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme pudemos observar, o *argumentum ad verecundiam* possui, para um catálogo de arte, um peso expressivo no direcionamento e na apreciação dos pontos altos de uma determinada obra, além de evidenciar a posição do autor como autoridade no entendimento do objeto analisado. Para além disso, a análise propiciou o entendimento que o uso da autoridade expressa no texto questões estilísticas, de acordo com a perspectiva bakhtiniana, por apontar a subjetividade do autor no texto – já que, não necessariamente, haverá consenso nas suas observações; o texto possui caráter retórico, ou seja, visa o convencimento, marcado no texto a partir da posição valorativa do enunciador, seja ele um historiador da arte, um crítico de





arte, ou, conforme o objeto em análise, o curador da exposição, posicionando-se institucionalmente.



No excerto escolhido, é perceptível que os argumentos caminham a partir não somente dos fatos que permeiam o assunto abordado, ou seja, a materialidade e a iconografia da pintura, assim como a biografia do artista (os tópicos sugeridos pelo título e subtítulo), mas, sobretudo, a partir de uma postura avaliativa que norteia os tópicos elencados para a valoração singularidade da obra (que já é reforçada pela sua exposição à parte). Teixeira Coelho utiliza discursos transversais – a posição de Vermeer na historiografia da arte e o contraste de sua obra entre o Barroco, o Realismo e o Romantismo, construindo diálogos com todos esses movimentos artísticos, reconhecendo, entretanto, que Vermeer não pertence a nenhum deles, o que reforça sua singularidade.

REFERÊNCIAS

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

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

FERNANDES, F. **Dicionário brasileiro Globo**. 32 ed. São Paulo: Globo, 1993.

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

FREITAS, M. T. de A. Nos textos de Bakhtin e Vigotski: um encontro possível. in BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005. p. 295-314.

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

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

176

Artigos Livres





MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO Assis Chateaubriand. **Acervo do MASP. Romantismo: A arte do entusiasmo.** Disponível em <http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=56>. Acesso em: 05 jun. 2017.

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

TEIXEIRA COELHO. As quatro estações de uma coleção. In MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. **Virtude e aparência.** São Paulo: Comuniqué, 2008. p. 9.

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

