



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

André Fernandes Leite da Luz

**Possíveis genealogias para três tipos de artista: xamânico-messiânico,
artesão-trabalhador e paciente-arteterapêutico**

Rio de Janeiro

2021

André Fernandes Leite da Luz

Possíveis genealogias para três tipos de artista: xamânico-messiânico, artesão-trabalhador e paciente-arteterapêutico



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em História da Arte, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História da Arte Global.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Ragazzi

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

L979 Luz, André Fernandes Leite da.
Possíveis genealogias para três tipos de artista: xamânico-messiânico,
artesão-trabalhador e paciente-arteterapêutico / André Fernandes Leite da
Luz. – 2021.
123 f.: il.

Orientador: Alexandre Ragazzi.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Artes.

1. Artistas - Teses. 2. Arte - História - Teses. 3. Artesãos - Teses. 4.
Arteterapia - Teses. 5. Genealogia – Teses. I. Ragazzi, Alexandre. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.071

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

André Fernandes Leite da Luz

Possíveis genealogias para três tipos de artista: xamânico-messiânico, artesão-trabalhador e paciente-arteterapêutico

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em História da Arte, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História da Arte Global.

Aprovada em 30 de agosto de 2021.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Ragazzi (orientador)
Instituto de Artes – UERJ

Prof.^a Dra. Fernanda Pequeno da Silva
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Guilherme da Silva Bueno
Universidade Federal de Minas Gerais

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a meus pais, Maria da Salete Calazans Fernandes (*in memoriam*) e Carlos Lemos Leite da Luz (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

A todos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em especial aos integrantes do Instituto de Artes (Iart).

Aos professores do Programa de Pós-graduação em História da Arte (PPGHA), em especial a meu orientador neste trabalho, o Prof. Dr. Alexandre Ragazzi.

À banca avaliadora.

Ao corpo discente do PPGHA, com quem também aprendi muito.

À Prof.^a Dra. Sheila Geraldo Cabo e ao Prof. Dr. Alexandre Sá Barretto.

Aos meus familiares, pelo apoio.

Aos meus amigos e amigas, que me incentivaram e me apoiaram durante o curso, em especial a Alberto Saraiva, Aristides Corrêa Dutra, Barbara Brunbauer, Daniele Machado, Jorge Sayão, Katia Maciel, Madalena Sousa e Pedro Fraga.

À Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), pela bolsa.

À revisora, Amanda Tavares.

RESUMO

LUZ, André Fernandes Leite da. *Possíveis genealogias para três tipos de artista: xamânico-messiânico, artesão-trabalhador e paciente-arteterapêutico*. 2021. 123 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Neste trabalho, é apresentada uma tipologia que associa a produção de artistas a suas personalidades. Foi traçada uma possível genealogia para os três tipos de artistas propostos, analisando produções do passado da História da Arte com o estudo da vida, obra e discurso (quando disponível) dos artistas. Para tanto, foi feita uma contextualização histórica do papel social do artista ao longo do tempo, examinando as motivações para se fazer arte. Foram analisados artistas do presente e do passado. Em relação a eles, procurou-se contextualizar suas produções. A tipologia é constituída pelas seguintes categorias: 1) o artista xamânico-messiânico é aquele que tem algo muito importante para dizer ao mundo, uma mensagem que ele precisa transmitir por meio de sua arte. Para tal, ele utiliza formas que se assemelham a rituais religiosos ou a discursos de revelação de uma “verdade” espiritual, filosófica ou cósmica. Esse tipo de artista costuma ser muito guiado por sua intuição. Hipótese de origem: os primeiros produtores de imagens em cavernas; 2) o artista artesão-trabalhador é aquele que geralmente costuma encarar sua atividade como um ofício semelhante a outro qualquer das atividades humanas. A fatura de sua obra frequentemente está mais ligada às questões dos materiais e a um trabalho manual, mas não necessariamente. Sua produção guarda relação com a do artesão. Talvez se possa dizer que esta categoria tem relação com os artífices das corporações de ofício, das guildas, onde eram determinadas as regras para o ingresso na profissão; 3) o artista paciente-arteterapêutico é aquele que se utiliza da arte para expressar e, em certo grau, lidar com suas questões emocionais e existenciais. Destaca-se que esse tipo de artista não é – ou foi –, necessariamente, usuário do sistema de saúde mental. Tampouco, forçosamente, iniciou sua formação em terapias que usassem a arte como apoio. As possibilidades levantadas inicialmente eram de que essa categoria tivesse se iniciado na chamada arte contemporânea, ou que estivesse ligada ao artista romântico, no sentido daquele que constrói a si mesmo, elabora para si próprio um personagem (possibilidade que se demonstrou bastante plausível).

Palavras-chave: Historiografia. Artista. Personalidade.

ABSTRACT

LUZ, André Fernandes Leite da. *Possible genealogies for three types of artists: messianic-shamanistic artists, artisan-worker artists, and artistic-therapeutic-patient artists*. 2021. 123 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

This work presents a typology that associates artistic production with the artist's personality. A possible genealogy was traced for three types of artists proposed, analyzing past works from the history of art through the life, work, and discourse of the artists (when available). To do so, a historical contextualization of the social role of artists over time was formulated, examining the motivations for making art. Artists from the present and past were analyzed and an effort was made to contextualize their works. The typology consists of the following categories: 1) messianic-shamanistic artists, who have something very important to tell to the world, a message that they need to pass on through their art. To do this, they use forms similar to religious ritual or discourses that reveal a spiritual, philosophical, or cosmic "truth". This type of artist is usually guided by their intuition. Origin hypothesis: the first producers of images in caves; 2) artisan-worker artists, who usually consider their own activity as a profession similar to any other human activity. The creation of their work is frequently, though not necessarily, closely linked with material issues and manual labour. Their production is associated with that of the artisan. One might say that this category is related to craft businesses and guilds, who determined the rules for entering the professions; 3) artistic-therapeutic-patient artists, who use art to express and, to a certain degree, deal with emotional and existential issues. It is stressed that this type of artist is not – or has never been – a mental health patient and did not necessarily start their career in therapeutic activities that rely on art. The possibilities initially proposed are that this artist started out in the so-called contemporary art field, or that they are connected with the figure of the romantic artist, as someone who constructs their own self, develops a persona or character for themselves (a possibility that proved to be fairly plausible).

Keywords: Historiography. Artist. Personality.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Floresta Sopão – Tunga – 2002.....	38
Imagem 2 - I like America and America likes me - Joseph Beuys – 1974.....	41
Imagem 3 - Morretão de 12 (2014); Casulo Ram (2012); 3 em 1 (2016) – Barrão	42
Imagem 4 - O Mágico – Beatriz Milhazes – 2001.....	45
Imagem 5 - O Elefante Azul – Beatriz Milhazes – 2002.....	46
Imagem 6 - Meu Limão – Beatriz Milhazes – 2000.....	46
Imagem 7 - Leo não consegue mudar o mundo – Leonilson – 1989.....	49
Imagem 8 - Detalhe da obra O Monte das Oliveiras (c. 1992), com os dizeres “Leo pode mudar seu mundo”.....	50
Imagem 9 - Pequeno reino – Leonilson – 1988.....	51
Imagem 10 - Os pensamentos do coração – Leonilson – 1988.....	52
Imagem 11 - The Destruction of the Father (A destruição do pai) – Louise Bourgeois – 1974	56
Imagem 12 - Art is a guaranty of sanity (Arte é uma garantia de sanidade) – Louise Bourgeois – 2000.....	60
Imagem 13 - Portrait of Jean-Louis – Louise Bourgeois – 1947- 49.....	61
Imagem14 - Os Comedores de Batata - Vincent Van Gogh – 1885.....	85
Imagem 15 - Autorretrato com a orelha enfaixada – Vincent Van Gogh – 1889.....	86
Imagem 16 - Índice de Arte de la pintura, su antiguedad y grandezas.....	106
Imagem 17 - Las Meninas – Velázquez – 1656.....	107

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE ARTE E SISTEMA DE ARTE	17
1.1 Algumas perspectivas sobre História da Arte	18
1.2 Motivações para fazer arte hoje	24
2 CRITÉRIOS E PARÂMETROS PARA A TIPOLOGIA	27
2.1 Os três tipos de artista: uma tipologia	29
2.2 Descrição dos três tipos de artistas	30
2.3 Uma análise de artistas contemporâneos	31
2.4 Estudos aprofundados de casos: o artista xamânico-messiânico	36
2.4.1 <u>Tunga</u>	36
2.4.2 <u>Beuys</u>	39
2.5 Estudos aprofundados de casos: o artista artesão-trabalhador	41
2.5.1 <u>Barrão</u>	41
2.5.2 <u>Beatriz Milhazes</u>	44
2.6 Estudos aprofundados de casos: o artista paciente-arteterapêutico	47
2.6.1 <u>Leonilson</u>	47
2.6.2 <u>Louise Bourgeois</u>	54
3 UMA POSSÍVEL GENEALOGIA	62
3.1 A questão da personalidade e da interpretação temporal	62
3.2 A influência da personalidade do artista a partir do século XIX	64
3.3 A questão da personalidade e o mercado de arte	69
3.4 Considerações sobre a genealogia do artista paciente-arteterapêutico	78
3.4.1 <u>Estudo aprofundado de caso: Van Gogh</u>	80
3.5 Perspectivas históricas para o artista xamânico-messiânico	87
3.5.1 <u>Uma visão warburguiana</u>	87
3.5.2 <u>Uma possível interpretação filosófica</u>	91
3.5.3 <u>As pinturas rupestres e o artista xamânico-messiânico</u>	94
3.6 Reflexões sobre a genealogia do artista artesão-trabalhador	95
3.6.1 <u>Estudo aprofundado de caso: Velázquez</u>	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS	112

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é um desenvolvimento da minha monografia de conclusão do (2014-2019) meu curso de bacharelado em História da Arte na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), e parte do texto apresentado nesta dissertação já constava nela.

Algumas das ideias aqui apresentadas advêm de observações feitas em minha vivência na arte.

Minha vida nas artes começou como músico e compositor, atividades que exerci profissionalmente durante quinze anos (sete discos de músicas inéditas gravados, mais de mil shows pelo Brasil e alguns poucos no exterior), período no qual tive um livro de poesias publicado (esses escritos, assim como outros, foram apresentados em saraus públicos em diversas ocasiões).

Posso dizer que estou no sistema das artes visuais desde que comecei a ter aulas de pintura na Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage, em 1999, no Rio de Janeiro – RJ, sendo que a primeira apresentação pública dos meus trabalhos foi em 2000. A partir de então, participei de exposições e mostras no Brasil (RJ, SP, MG, PE, CE, ES, BA, PR), em Portugal, França, Polônia, Suécia, EUA, Bolívia, Venezuela, Colômbia e Cuba.

Em 2005, produzi, a convite do artista Raul Mourão, meu primeiro texto curatorial, para a exposição individual dele, *luladepelúcia*, na galeria Lurixs, na cidade do Rio de Janeiro. Depois, a pedido dos seguintes artistas, escrevi sobre suas obras e/ou fiz curadoria de exposições que contaram com trabalhos seus: André Parente e Kátia Maciel, Daniel Toledo, Pedro Paulo Domingues, Julia Debasse, Evandro Machado, Flavio Colker, Simone Cupello, Alexandre Sá, Gabriela Maciel e Gabriela Noujaim, para citar alguns. Tive textos sobre arte publicados em livros, catálogos, exposições e revistas (incluindo a *Dasartes*, a *Arte & Ensaio* e a *Concinnitas*). Fiz curadoria em espaços públicos, alternativos e em galerias comerciais. Conferenciei em seminários na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e na UERJ. Ministrei oficinas na Universidade Federal Fluminense (UFF), no Museu de Arte do Rio (MAR) e no Ateliê da Imagem. Fui, por seis meses, sócio-consultor de uma galeria.

Conforme era convidado pelos artistas, sem abandonar a minha produção autoral individual, dediquei-me aos estudos da curadoria. Assim, participei do programa *Aprofundamento em Curadoria* (2014-2015), cursei *Arquitetura de Exposições* e *Arquitetura para Arte: Concepção de Montagem de Exposição*, todos na EAV no Parque Lage. A partir de 2016, passei a integrar o corpo editorial da *Concinnitas*, revista do Instituto de Artes da UERJ

(Iart/UERJ), primeiro, como assistente de conteúdo, e, desde 2017, como um dos editores-executivos.

Meu interesse pelo funcionamento do sistema de arte levou-me a fazer cursos sobre curadoria, montagem e arquitetura de exposições, além de assistir a seminários sobre gestão de museus, mercado de arte e colecionismo, ações culturais e conservação, dentre outros temas ligados à arte. Igualmente me permitiu ser discente de iniciação científica, com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), em projeto de pesquisa (em parte publicado na *Concinnitas*) sobre revistas acadêmicas de arte, e, de 2016 a 2018, discente de iniciação científica sem bolsa no projeto de pesquisa *Arte, dinheiro e “o que for possível”*, na Escola de Engenharia de Produção da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), projeto no qual fui, até 2020, pesquisador associado. Também sou pesquisador associado do Núcleo de Tecnologia da Imagem da Escola de Comunicação da UFRJ (ECO/UFRJ) e integro o grupo de pesquisa *A arte e seus modelos*, coordenado pelo professor doutor Alexandre Ragazzi no Iart/UERJ.

Minha observação, portanto, é de alguém que está dentro do circuito de arte, seja mostrando minha produção autoral seja como articulista, crítico, curador, pesquisador e professor, atividades que, aqui e ali, exerço. Minha vivência principal se dá sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, com algumas incursões por São Paulo. São cidades por onde transito com mais frequência. Nas demais, quando participo de alguma exposição, o trabalho costuma viajar sem mim. Não faço parte do primeiro time das artes visuais no Brasil, não sou uma figura proeminente nesse circuito; todavia não sou um desconhecido no meio das artes visuais na cidade do Rio de Janeiro.

Há quem afirme que estou sendo irônico ao fazer um texto acadêmico descrevendo três tipos de artista. Essa minha ironia, poderia se dizer, estaria mais relacionada ao método socrático de perguntar sobre um assunto em debate, na tentativa de delimitar um conceito e, contradizendo-o, eventualmente, refutá-lo. Não sou afeito a classificações, como a maioria dos artistas. Portanto a visão daquele que produz está em constante fricção com a daquele que analisa. Desde que comecei a me dedicar mais profundamente aos estudos teóricos sobre arte, tenho percebido que, a despeito do ideal de transdisciplinaridade, persiste ainda uma espécie de divisão velada entre “nós e eles”, isto é, entre aqueles que produzem arte e os que a analisam: uma discussão que, no Brasil, fez diversos artistas largarem suas produções para se dedicarem à teoria e à crítica, na segunda metade do século XX, e da qual eu não me vejo livre, pois já ouvi, em mais de uma ocasião, que eu deveria escolher um dos “lados”.

Assim, de qualquer maneira, minha visão como historiador da arte está/estará sempre impregnada da minha vivência na prática do fazer artístico. Considero as duas atividades como complementares e não excludentes. Todo olhar está impregnado dos saberes progressos de quem vê.

Transitando no circuito das chamadas artes visuais, prestando atenção nos artistas, percebi alguns comportamentos assemelhados entre eles. A observação e as associações levam a agrupar elementos aproximados, sem que isso elimine suas singularidades, apenas facilitando algum tipo de percepção comum a outras pessoas, o que nem sempre está em consonância com as múltiplas visões. Creio que todas as taxonomias são falhas e excludentes, em qualquer disciplina de conhecimento e de estudo. Ainda assim, não nos furtamos a fazê-las.

Neste trabalho, procuro traçar uma possível genealogia para três tipos de artistas: xamânico-messiânico, artesão-trabalhador e paciente-arteterapêutico. Essa tipologia pretende relacionar as produções dos artistas às suas personalidades. Ainda que o fazer artístico seja resultado de diversos fatores, proponho-me a abordar essa relação específica, mas sem desconsiderar as demais.

Hoje em dia, os estudos da História da Arte conjuminam vários métodos. Não pretendo reduzir a leitura das obras à biografia do artista. Todavia, concordo com a visão do curador Fernando Cocchiarale (1951-), de quem escutei que algumas obras de artistas são trabalhos de uma vida inteira. Somente aquela singularidade seria capaz de produzir aquela obra.

Segundo as Nações Unidas (2019), a população mundial atingiu os 7,7 bilhões de habitantes em 2019. Se, como propôs o artista alemão Joseph Beuys (1921-1986) (BEUYS, 1981 *apud* PORTUGAL, 2011), todas as pessoas são artistas¹, acredito que cada uma delas tenha sua motivação própria. Seja para fazer arte, ou não. Ainda assim, seria possível identificar características compartilhadas em algumas produções, mesmo que cada artista defenda sua singularidade de modo muito explícito e aguerridamente.

Por mais que os artistas tentem quebrar as regras do sistema, cedo ou tarde, costumam ser absorvidos por ele, até porque contestar o sistema da arte é um procedimento já incorporado a esse sistema. Cabe perguntar se existe artista fora de um circuito de arte, seja o circuito que for, *mainstream* ou não, ou se é arte uma produção que não é colocada à crítica.

¹ “Todo homem é um artista. Isso não significa, bem entendido, que todo homem é um pintor ou escultor. Não, eu falo aqui da dimensão estética do trabalho humano, e da qualidade moral que aí se encontra, aquela da dignidade do homem”. BEUYS, 1981, p. 110 *apud* PORTUGAL, 2011, p. 22.

Faz-se arte dentro de um campo, creio eu, que pode se transformar – e muda –, sobretudo, pela ação dos artistas, mas não só. Isso se dá até mesmo por meio dos demais agentes desse campo, como críticos, historiadores e outros, ou quando a sociedade muda, uma vez que os artistas e a arte não estão apartados da sociedade.

A produção de arte está ligada ao modelo de sociedade, ao estilo de vida, à religião, ao regime político, a tantos outros fatores sociais e a aspectos ligados à cultura (ainda que a dita globalização tenha encurtado as distâncias culturais). Além dos macrofatores das sociedades, que influenciam a produção de arte, há também a subjetividade do artista, aquela que nem sempre pode ser claramente explicada pelas condições nas quais o artista está inserido, pois, de certa maneira, ultrapassam-na. Não fosse isso, não haveria saltos – pequenos ou não – na arte, a partir de produções de alguns artistas em seu tempo. A produção de arte é um fenômeno complexo, com diversos fatores.

Ninguém tem exclusividade sobre o discurso a respeito de um trabalho de arte (nem mesmo seu autor), e tampouco é preciso que uma obra tenha um discurso verbal a seu respeito. Todavia os historiadores da arte procuram compreender mais amplamente as produções de arte e, por vezes, criam narrativas sobre as obras e os artistas, quase todas baseadas em documentos e informações, de um modo geral, precisas, embora haja sempre lacunas, que podem vir a ser preenchidas ou não, seja com mais dados colhidos posteriormente, seja com diferentes teorias ou releituras a respeito do tema pesquisado.

O historiador da arte olha o passado com a visão contemporânea. Ainda que se baseie em bibliografia produzida à época, é um debruçar-se sobre acontecimentos distantes no tempo, escrevendo no presente, não estando livre de uma interpretação contemporânea. O mundo em que vivemos não é aquele no qual foram produzidas as imagens do passado que analisamos e interpretamos. A meu ver, analisar um trabalho de arte envolve reconhecer o lugar, a colocação e o seu valor em uma cultura, o que faz da obra de arte objeto histórico por excelência na visão de Giulio Carlo Argan (1909-1992) (1992a). Todavia, a História da Arte está sempre sendo reescrita, o que significa que o próprio conceito de arte muda ao longo do tempo, incluindo também a interpretação que fazemos, atualmente, das imagens do passado. É compreensível que olhemos para as outras culturas com nossos olhos, e seria muito difícil – se não impossível – olhar para o passado sem ser com a visão de nosso tempo, com nossos filtros e lentes. E todas as análises são sempre recortes da História.

Definir o que é arte não é uma tarefa simples. Determinar quem é artista e tentar descobrir suas motivações para produzir tampouco é fácil. Até porque a definição de arte e o papel social do artista vêm mudando ao longo do tempo.

A tipologia descrita neste trabalho não é estanque nem pretende encerrar todos os artistas de todas as épocas em classificações rígidas. Nenhum artista tem somente as características de cada tipo em que foi enquadrado. Ele ali está porque seu fazer artístico e/ou sua visão a respeito desse fazer possuem majoritariamente os atributos de cada categoria. Alguns artistas têm características de mais de uma, às vezes, das três; ou, ainda, sua produção, em períodos distintos, migra de categoria. Mesmo que a classificação tipológica deste trabalho possa fazer parecer que pretende determinar que existem apenas três tipos de artistas, não é essa a intenção. É apenas e tão somente uma abordagem, uma perspectiva.

A reflexão a respeito da utilidade de se fazer essa classificação dentro dos estudos da História da Arte é a de que, talvez sabendo como e por que agem os artistas, seja possível melhor conhecer (ou até mesmo ter alguma compreensão sobre) a arte que produzem e alcançar um melhor grau de compreensão sobre a História da Arte. Foi observando os artistas – mas não somente – que pude ter algum entendimento a respeito do sistema de arte. Porém não apenas vendo-os agir, pois foi igualmente ouvindo-os falar a respeito de suas motivações para produzir arte, discorrendo sobre as questões de seus trabalhos e vendo-os trabalhar que pude compreender melhor o fazer artístico. Essa proximidade me permitiu alcançar uma noção do funcionamento do sistema de arte.

Repito: faz-se arte dentro de um campo. Aqueles que a produzem são os artistas. Mesmo que a figura do artista solitário esteja sendo contestada – pelo menos desde o século XX, e tenha se alterado, ainda que existam diversas iniciativas de arte feitas coletivamente, com a dissolução ou o apagamento das individualidades –, ela persiste muito presente no meio das artes nos dias de hoje, tanto em instituições públicas quanto no mercado de vendas de obras, bem como no circuito onde estou inserido. E foi a partir dessa classe de artistas, basicamente, que se iniciou a minha reflexão. A produção atual é o ponto de partida.

Houve a intenção, neste trabalho, de traçar uma possível genealogia que correlacionasse as produções do passado com as do presente. Seria impossível classificar todos os artistas conhecidos das mais variadas épocas. A ideia era escolher alguns exemplos significativos, de importantes períodos da História da Arte, voltando no tempo, de maneira a ilustrar cada tipo da classificação proposta e ver se ela seria cabível para artistas do passado. Foi feita uma seleção prévia, com base no meu conhecimento e também consultando outras pessoas do meio da arte, que indicaram artistas que poderiam se encaixar em cada categoria. Em seguida, procurou-se bibliografia a respeito desse *corpus* para possível corroboração. A análise das produções de cada artista e das informações biográficas a seu respeito guiam a

inserção em cada categoria, e elas (informações e as análises) contribuem para a definição da própria tipologia.

A presente pesquisa apresenta uma tipologia que associa a produção de artistas a suas personalidades. Foi traçada uma possível genealogia para os três tipos de artista propostos analisando produções do passado da História da Arte com o estudo da vida, obra e discurso (quando disponível) dos artistas. Para tanto, foi feita uma contextualização histórica do papel social do artista ao longo do tempo, examinando as motivações para se fazer arte. Foram analisados artistas do presente e do passado, a respeito dos quais se procurou contextualizar suas produções.

Com o intuito de dar um panorama da função social do artista ao longo do tempo, no primeiro capítulo deste trabalho, são abordados alguns conceitos referentes ao fazer artístico e ao sistema onde a arte é apresentada, iniciando-se com uma delimitação de campo, que inclui a especificação de um circuito de arte, as perspectivas desenvolvidas neste trabalho e visões históricas sobre arte. A seguir, passa-se a uma apresentação da perspectiva de Alfred Gell sobre as definições de arte e, depois, é mencionada a visão eurocêntrica que ainda predomina na arte e se diz que está em curso uma mudança dessa perspectiva, pois se afirma que as obras estão abertas a vieses de leitura, múltiplas interpretações e classificações ao longo do tempo.

O segundo capítulo se inicia com os critérios para a realização da tipologia deste trabalho, que agrupa artistas por afinidades, relacionando suas produções a suas personalidades. São apontadas as restrições para se fazer uma taxonomia e é ressaltado que este trabalho não pretende, ao traçar uma possível genealogia que relaciona artistas de períodos históricos distintos, determinar um ponto de início, e nem se trata de uma perspectiva de evolução da arte, pois a História da Arte, aqui, é pensada como um acúmulo de experiências que são ressignificadas ao longo do tempo, com uma visão próxima à de Aby Warburg, de “historiador cultural”.

Ainda no segundo capítulo, são apresentadas as principais características da tipologia de artistas proposta. Resumidamente: xamânico-messiânico, que pretende transmitir uma mensagem; artesão-trabalhador, que considera a arte apenas uma atividade dentre as demais; paciente-arteterapêutico, cujo fazer artístico é uma forma de lidar com suas questões pessoais. Destaco que não se trata de analisar profundamente a produção de cada um dos artistas pinçados – que são emblemáticos de cada tipo –, mas de realçar os aspectos de suas produções que são mais afeitos a cada categoria. Desse modo, a classificação se faz não apenas por uma definição prévia, mas também por seus exemplos, ou seja, a análise da produção dos artistas e de suas obras, bem como de seus discursos, quando possível.

Dando continuidade ao segundo capítulo, com o intuito de verificar se era possível enquadrá-los em cada tipo da classificação, são analisados 22 artistas contemporâneos, tendo como base as declarações deles próprios sobre seus fazeres artísticos e o conhecimento do autor deste trabalho a respeito de suas produções.

Em seguida, são feitos estudos de caso mais detalhados de dois artistas contemporâneos para cada tipo proposto na tipologia descrita neste trabalho. São eles: Joseph Beuys e Tunga, como artistas xamânicos-messiânicos; Barrão e Beatriz Milhazes, para a categoria de artista artesão-trabalhador; e, como exemplos típicos de artistas paciente-arteterapêutico, Leonilson e Louise Bourgeois.

O terceiro capítulo é uma possível genealogia para cada tipo de artista, que tem o objetivo de identificar, na História da Arte anterior ao século XX, visões sobre associações entre produções de artistas e suas personalidades, de que modo eram estabelecidas essas relações, e também é feita uma comparação com as maneiras como as elaboramos nos dias atuais. Além disso, alguns estudos de caso específicos são feitos para analisar artistas do passado dentro da tipologia deste trabalho. Para tanto, é apresentada a análise de Michael Baxandall sobre um episódio do século XV, na Itália. Igualmente, são abordados três aspectos da relação entre personalidade e produção artística sob três perspectivas. Primeiramente, a influência da personalidade sobre uma obra, análise realizada pelo viés de cópias feitas por outros artistas. Segundo, a questão da valorização da individualidade e sua relação com o mercado de arte, sobretudo, na formação da visão biográfica a partir do final do século XIX na França. Terceiro, a questão da personalidade e da interpretação histórica ao longo do tempo.

Nesse mesmo capítulo, são tecidas considerações sobre cada um dos tipos. Para o paciente-arteterapêutico, é pensado que o sistema de arte consome não apenas a obra, mas também a vida do artista, e que há, nisso, uma relação com a valoração e a venda de trabalhos de arte. Para o artista xamânico-messiânico, é apresentada uma análise warburgiana; uma possível interpretação filosófica, tendo como base o diálogo platônico de Sócrates com Íon de Éfeso; e uma conexão com as pinturas rupestres. Já no que diz respeito à genealogia do artista artesão-trabalhador, é feita uma reflexão sobre a valorização da técnica e a associação dessa com a beleza.

Em cada uma das análises, é pensada a relação com o contemporâneo e com as categorias da tipologia.

Por fim, são apresentados dois estudos de caso específicos, um para o artista artesão-trabalhador Velázquez, partindo da visão de seu conterrâneo, o filósofo espanhol José Ortega

y Gasset, abordando também uma perspectiva histórica da época do pintor e refletindo, brevemente, sobre a formação de um artista na atualidade. O segundo, para o artista paciente-arteterapêutico Van Gogh, tendo como ponto de partida as cartas que escreveu a seu irmão Théo. No caso do pintor holandês, é mencionado que, a despeito da habitual análise de sua vida para explicar sua obra, em sua correspondência, é possível identificar muitos aspectos do artista xamânico-messiânico.

Minha intenção inicial era escolher um artista anterior ao Renascimento para ser analisado na categoria de xamânico-messiânico. Todavia não me foi possível encontrar – ou selecionar – um típico. Isso se deveu, possivelmente, porque a individualidade não era tão valorizada (ou mesmo definida) quanto se tornou a partir do Renascimento nas chamadas artes visuais. Ainda que se possa identificar a autoria de objetos considerados arte em momentos anteriores na História da Arte, ela passou a ser mais valorizada e se consolidou a partir do século XIX.

1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE ARTE E SISTEMA DE ARTE

Não é simples definir o que é arte. O crítico de arte Frederico (Guilherme Gomes) de Moraes (1936-) disse: “depois de exercer durante 40 anos a crítica de arte, devo dizer (...) que eu também não sei mais o que é arte.” (MORAIS, 2018, p. 15). Gosto de uma sentença do pintor estadunidense Ad Reinhardt (1913-1967): “A arte não é o que não é arte.” (REINHARDT *apud* KOSUTH, 2006, p. 213).

Há muitos circuitos de arte, pois há variadas formas de expressão artística. Existem aquelas que têm boa aceitação comercial das galerias e dos colecionadores; outras que circulam bastante em instituições de exibição, como museus e centros culturais de todos os tipos, com grandes exposições patrocinadas; ou aquelas pequenas, em locais onde os artistas bancam toda a produção da exposição (o que, no Brasil, acontece também em espaços geridos pelo poder público). Algumas transitam em vários circuitos concomitantemente. Existem os “artistas para artistas”, aqueles cuja produção influencia outros artistas, sem, contudo, terem ampla visibilidade nas demais instâncias do circuito. Há trabalhos que são muito estudados em universidades, porém pouco conhecidos do grande público, apenas para citar algumas possibilidades dentro do mundo da arte.

Isso tudo vincula-se à chamada arte contemporânea de ponta, aquela que pesquisa as questões da linguagem em seus limites e vem de uma tradição histórica específica (de origem europeia), mas não só, embora não seja simples determinar seus limites. Além disso, existem algumas produções consideradas arte e que são “consumidas” por outros públicos, ou seja, estão em outros circuitos, como, por exemplo, nas chamadas feiras de artesanato, ou nos muros da cidade (comumente denominada de arte de rua), e tantas outras. São muitos circuitos para muitas artes, como já disse. Essa também é uma discussão maior, que envolve os processos de “artificação”, as classificações de arte e as muitas características de expressões chamadas artísticas que entram e/ou saem de circuitos específicos de fruição e de consumo (não necessariamente no sentido comercial) de arte.

Quando me refiro a esse sistema das artes visuais, especificamente, no qual transito a maior parte do tempo, estão incluídas todas as instituições e as pessoas que dele participam. Isso engloba locais de formação, como cursos, escolas de arte e universidades; museus, centros culturais e outras instituições públicas ou privadas com visitação aberta à população em geral; galerias comerciais e demais espaços onde são apresentadas as obras, incluindo os chamados alternativos, aqueles que são frequentados por um público muito especializado e

antenido com a produção pulsante de uma localidade. Todos os profissionais dessas instituições também fazem parte desse circuito, bem como outras atividades associadas a ele, como transportadoras, seguradoras, armazenagem, montadores de exposição, restauradores, conservadores, curadores e uma gama enorme de trabalhadores diretamente associados à arte. (Arte essa que é produzida por artistas).

Para o historiador da arte austríaco Ernst Hans Josef Gombrich (1909-2001), “Nada existe realmente a que se possa dar o nome Arte. Existem somente artistas.” (GOMBRICH, 1999, p. 15). Usualmente, o artista é o elo mais frágil dessa corrente, pois nem sempre é remunerado. A maioria não sobrevive exclusivamente da venda de suas obras uma outra questão a ser estudada, que será brevemente comentada em um dos capítulos.

Se há tantos sistemas de arte quanto classificações dela, da mesma maneira há visões distintas do funcionamento desses circuitos, que, vez por outra, entrecortam-se. Temos as perspectivas de historiadores, filósofos, sociólogos da arte, antropólogos e assim por diante. A escolha das visões apresentadas foi feita com a intenção de ilustrar as possibilidades de interpretação, sem pretender que sejam únicas ou definitivas, sem me alinhar a algumas delas, embora as escolhas feitas por mim já determinem um recorte com pensamentos que creio pertinentes, em maior ou menor grau.

O viés aqui apresentado também carrega uma espécie de vício de origem. A parte teórica está bastante atrelada aos autores apresentados em minha formação no bacharelado da UERJ e no mestrado na mesma instituição, ambos em História da Arte. Não que eu não tenha lido outros textos e que não tenha minha vivência a acrescentar, mas a argumentação acadêmica passa por esse viés do Iart e do PPGHA. Escolhi os teóricos e os interpretei de acordo com a minha perspectiva. A história é assim escrita. A legitimação da arte também?

1.1 Algumas perspectivas sobre História da Arte

Segundo o filósofo alemão Ernst Cassirer (1874-1945) (2016), o ser humano, se comparado a outros animais, vive em uma nova dimensão da realidade, mais ampla. De acordo com ele, para se adaptar ao ambiente, o ser humano “descobriu” o que ele chama de “sistema simbólico”. Esse sistema simbólico estaria entre dois outros (presentes em todas as espécies), que estão entrelaçados: o sistema receptor (aquele que recebe os estímulos externos) e o sistema efetuator (aquele através do qual se reage a estímulos externos). Para o

autor, “Existe uma diferença inconfundível entre as reações orgânicas e as respostas humanas.” (CASSIRER, 2016, p. 48). O processo de pensamento humano retardaria a resposta a um estímulo externo.

A construção de um universo simbólico, por parte do ser humano, permite que ele compreenda e interprete, articule e organize, bem como sintetize sua experiência, por meio das construções de expressões simbólicas tais como: mito, religião, linguagem e arte.

O homem não pode fugir à sua própria realização. Não pode senão adotar as condições de sua própria vida. Não estando mais num universo meramente físico, o homem vive em um universo simbólico. A linguagem, o mito, a arte e a religião são partes desse universo. São os variados fios que tecem a rede simbólica, o emaranhado da experiência humana. Todo o progresso humano em pensamento e experiência é refinado por essa rede, e a fortalece. O homem não pode mais confrontar-se com a realidade imediatamente; não pode vê-la, por assim dizer, frente a frente. A realidade física parece recuar em proporção ao avanço da atividade simbólica do homem. Em vez de lidar com as próprias coisas, o homem está, de certo modo, conversando constantemente consigo mesmo. Envolveu-se de tal modo em formas lingüísticas, imagens artísticas, símbolos míticos ou ritos religiosos que não consegue ver ou conhecer coisa alguma a não ser pela interposição desse meio artificial. (CASSIRER, 2016, p. 48-40).

Assim sendo, a expressão simbólica humana remontaria ao surgimento da espécie. Esculturas em barro e pinturas nas cavernas datadas de cerca de 46 mil anos nos contam a evolução daquilo que é chamado genericamente hoje de arte (mesmo que esses objetos tivessem funções muito mais ritualísticas do que contemplativas ou decorativas, segundo alguns autores). Uma definição específica de arte foi estabelecida no Renascimento. Segundo Gombrich (1999), não se pode falar da existência da arte em todas as culturas porque aquilo que nós chamamos de arte a partir do Renascimento jamais ocorreu antes em outra cultura. “Dizemos que uma pintura das cavernas é arte, ou que uma máscara africana é arte, o Gombrich nos lembra que antes de ser algo bonito, a ser contemplado, este objeto tinha uma função que não tem nada a ver com contemplação à beleza.” (COCCHIARALE, 2006, p. 47). Para o historiador austríaco, “arte pode significar coisas muito diversas, em tempos e lugares diferentes.” (GOMBRICH, 1999, p. 15). Assim, a definição de arte estabelecida no Renascimento é específica, ainda que a usemos até hoje, em parte, como parâmetro para o que é produzido e exposto atualmente.

O historiador de arte alemão Hans Belting (1935-) (2006) fala de uma história das imagens, pois diversas produções anteriores à Renascença não se encaixam nessa definição de arte estabelecida então. A arte, considerando-a como uma expressão simbólica, já teve

diversas funções sociais e usos. Novamente, não pretendo definir o que é arte, porquanto essa nomeação tem se alterado com o tempo.

Os filósofos costumam gostar de definir (ou tentar dizer) o que é arte. A arte separou-se da filosofia. Estética é um ramo da filosofia e não da arte. A filosofia é somente um dos saberes externos à arte que se debruçam sobre esta. Em momentos distintos, diversas disciplinas atravessaram a arte (e ainda o fazem), além da filosofia, antropologia, psicanálise, sociologia e tantas outras. Eu creio nos conhecimentos do campo, sem refutar os externos, que o entrecortam. Temos os nossos definidores da área, aqueles que elaboram uma teoria da arte de dentro do próprio sistema da arte. Dentre esses, estão os historiadores da arte, categoria na qual estou inserido, embora eu tenha esse duplo papel: o de quem produz e o de quem analisa, critica, teoriza. Como diria Diana Taylor, “somos os produtos de nossos próprios sistemas epistêmicos; não estamos mais fora dos repertórios culturais que nos produzem do que a Terra está livre da atração do sol.” (TAYLOR, 2013, p. 121).

A construção da memória histórica é um dos desafios dos historiadores da arte atualmente (mas talvez tenha sido sempre assim, em maior ou menor grau), pois é preciso lidar com informações que passam a ganhar relevância, seja por uma revisão histórica seja por novos dados que vão sendo descobertos. Entretanto, não é possível, hoje, para esses mesmos historiadores da arte, saber, com certeza, o que ficará para o futuro. Os historiadores da arte costumam se debruçar sobre o passado, mas também estão escrevendo no presente, sobretudo quando exercem o papel de críticos de arte, quando destacam obras e artistas, inscrevendo-os na História da Arte. Mesmo que os parâmetros que utilizem para avaliar um trabalho de arte estejam dentro de uma tradição, que não é estática, preocupa-me quando escuto um crítico ou historiador dizer que uma certa obra não vai ficar, perdurar, que aquele trabalho só tem visibilidade ou relevância no momento. Usualmente, estão fazendo um exercício de futurologia com base no passado, ou, no máximo, no presente.

Como o presente enxerga o passado seja pelo olhar de quem somente tem resquícios ou mesmo de quem viveu o período é igualmente assunto do historiador da arte. Repetindo: a História da Arte está sempre sendo reescrita, o que significa que o próprio conceito de arte muda ao longo do tempo.

Por vezes, alguns historiadores da arte tendem a cristalizar visões historicamente construídas, o que nos leva a Arthur Danto (1924-2013) e a Hans Belting (1935-), sendo que, dos dois, apenas o último é historiador da arte por formação. Considero as reflexões desses pensadores relevantes para a tentativa de compreensão do que é arte. Compreendo quando se debruçam sobre o passado e analisam as mudanças da definição de arte. Se Danto (2006), que

é formado em Filosofia, defende a tese de que a arte já acabou enquanto conjunto coerente e delimitado de objetos e que as questões próprias da arte passaram para a reflexão teórica, como se explica a persistência de todo um sistema de arte com exposições e objetos artísticos (chamados de obras)? Ele pode decretar, por assim dizer, o fim da arte enquanto grande narrativa, nas palavras do crítico de arte e docente em filosofia italiano radicado no Brasil, Lorenzo Mammì (1957-) (2012), mas isso só aponta, a meu ver, para uma incapacidade de aceitar a mutação do mundo. E da arte.

Mesmo que ele, Danto, afirme que “nenhum de nós² pretendia que nossas observações fossem tomadas como julgamento crítico sobre a arte de nosso tempo” (DANTO, 2006, p. 5) e que “nenhum de nós estava falando de *morte* da arte” (DANTO, 2006, p. 5, grifo do autor); ou, ainda que reforce que “uma história havia acabado” (DANTO, 2006, p. 5) e “não era meu ponto de vista que não haveria mais arte” (DANTO, 2006, p. 5), parece-me que, ao dizer que “(...) qualquer arte que se seguisse, ela seria feita sem uma narrativa legitimadora” (DANTO, 2006, p. 5), ele decreta o fim de um tipo de História da Arte. Contudo, a impressão com que fico, ao terminar o texto dele, é a de um saudosismo, de alguém que não vê mais o que é feito como arte do modo que ele conhece (ou conhecia), e como se as narrativas a respeito dela também não mais fossem válidas.

Rosalind Krauss disse que a capacidade de um crítico falar da arte de seu tempo dura cinco anos. Quanto tempo “dura” um historiador? De um modo geral, críticos, historiadores, instituições estão sempre “correndo atrás”, ou seja, primeiro vem a produção dos artistas, depois, conceituações e assimilação. Ainda que o circuito se retroalimente, críticas e mercado influenciem a produção dos artistas, mesmo que tudo seja imbricado, produção crítica e artística andando de mãos dadas, mercado agindo, ainda assim, na maioria dos casos, análise e incorporação pelo sistema de arte vêm a reboque, isto é, posteriormente. Mesmo os artistas de uma época, às vezes, não reconhecem como arte a produção emergente, tese defendida por Leo Steinberg no texto *A arte contemporânea e a situação de seu público*, publicado no livro organizado por Gregory Battcock, *A nova arte* (1986).

Chego a concordar com a proposição que Mammì levanta, em seu livro *O QUE RESTA: Arte e crítica de arte* (2012), de que:

Nossa época (...) não seria diferente das outras: é provável que no futuro haja formas de arte que hoje nem sequer podemos imaginar. Mas a diferença entre a arte contemporânea e a arte do passado é que a arte contemporânea pressupõe, em tese, que qualquer coisa possa ser considerada arte. Ou seja: como nas épocas passadas,

² N. do A. Ele e Belting.

não podemos imaginar tudo o que a arte pode fazer, mas, ao contrário das épocas passadas, não há mais nada que, em princípio, a arte não possa fazer. (MAMMÌ, 2012, p. 21).

Todavia discordo da conclusão a que chega em decorrência desse pensamento, ao dizer que “por isso, os limites da arte passam a ser objeto de reflexão racional, e não de evidência sensível. De filosofia e não de História da Arte.” (MAMMÌ, 2012, p. 21). Ora, essa última sentença pretende novamente cristalizar um conceito de arte e de uma interpretação e leitura a respeito dela.

Tendo mais a me aproximar da definição que Mammi faz do pensamento de Argan de que “para ele [Argan], fazer crítica de uma obra significa reconhecer o lugar, a colocação e o valor dela numa cultura, e a obra de arte é um objeto histórico por excelência” (MAMMÌ, 2012, p. 21), o que, na minha visão, não impede que as obras do passado tenham significados no presente, sentidos atualizados, ou atuais, porém discordo da possibilidade de um “conteúdo universal” para a arte, algo que não cabe mais no século XXI, até porque esse “universal”, usualmente, refere-se a uma visão eurocêntrica. Trago a reflexão de Walter Benjamin (1892-1940): “o historicismo culmina legitimamente na história universal” (BENJAMIN, 1987, p. 231), pois o investigador historicista estabelece uma relação de empatia com o vencedor, e essa “empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores.” (BENJAMIN, 1987, p. 225).

Muitos tempos do passado convivem no hoje. Convivem o modernismo, o pós-modernismo e o contemporâneo, com todas as implicações de não ser possível delimitar essas definições. E, também, expressões de arte mais antigas. Vivemos, portanto, em uma espécie de palimpsesto histórico (ou, quem sabe, o que alguns historiadores chamam de multiplicidade temporal). Talvez seja possível pensar nas frases de Walter Benjamin: “A verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, nos momentos em que é reconhecido.” E, também: “a história é objeto de construção cujo lugar não é tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras.’” (BENJAMIN, 1987, p. 222 – 232).

Se Belting (2006) se preocupa com a morte da disciplina da História da Arte, talvez seja com base no que ela – a História da Arte – foi até então. Ora, digo novamente, se o próprio conceito de arte muda ao longo do tempo, é preciso atualizar o conceito de História da Arte, pois ela mesma está sendo reescrita.

Mesmo tentativas de uma nova História da Arte, como a do pintor e crítico de arte inglês Julian Bell (1952-) (2008), que pretende incluir outras regiões do planeta, ainda se ressentem de uma visão eurocêntrica. Invoco novamente Benjamin: “Em cada época, é

preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela.” (BENJAMIN, 1987, p. 224).

Na visão de Ronaldo Brito, em seu texto *Fato estético e imaginação histórica* (2005), “O novo historiador tem cada vez mais a consciência aguda de que a história é escrita e escrita por ele, historiador. Ele escreve a história, é parte dela, e no momento em que a escreve constrói uma história a partir de certo padrão de narração, segundo uma *forma*.” (BRITO, 2005, p. 141, grifo do autor). Assim, o agente da história é também quem a escreve. Esse mesmo historiador expõe os limites de supostas objetividade e transparência dos fatos. Brito complementa: “A interpretação não se sobrepõe aos fatos. Os fatos, em si mesmos, são fatos interpretados.” (BRITO, 2005, 143). Desse modo, cada visão advém de um saber específico, que a constitui e tem seus próprios termos, sua linguagem.

Brito aborda também a experiência por parte do público com a arte e com o circuito de arte.

O público em geral tem uma ideia inocente, altamente insuficiente, acerca da experiência da arte. Acredita, entre outras coisas, que exista o *connaisseur*, o crítico de arte, alguém autorizado a falar sobre os objetos de arte porque os conhece e os domina. Não existe nada disso, é óbvio. Ninguém é *connaisseur* por princípio ou méritos pretéritos: só se conhece arte quando se a está experimentando. (BRITO, 2005, p. 145).

A despeito de se estudar hoje uma história global da arte, incorporando produções de todas as partes do planeta, em variadas épocas, até mesmo na UERJ, a referência da maioria da bibliografia persiste eurocêntrica. É dessa história que temos mais material, bibliografia, museus e outras fontes de consulta. E a arte e o circuito onde ela transita, objetos deste estudo, são tributários dessa tradição europeia. Para Alfred Gell (1945-1979), “o ‘olho’, mesmo o do conhecedor mais naturalmente dotado, não está nu, mas vê a arte através das lentes de uma educação cultural ocidental.” (GELL, 2008, p. 24).

A mudança é lenta, com a entrada de formas de produção anteriormente não enquadradas como arte dentro dessa visão, bem como a produção – ainda pequena – de uma historiografia distinta. Assim, esse sistema persiste dominado por conceitos europeus e, também, aspectos ligados à questão econômica (um fator que é bastante influente no funcionamento do sistema de arte).

Para Argan:

Uma vez que as obras de arte são coisas as quais está relacionado um valor, há duas maneiras de tratá-las. Pode-se ter preocupação pelas coisas: procurá-las, identificá-

las, restaurá-las, exhibi-las, comprá-las, vendê-las; ou, então, pode-se ter em mente o valor: pesquisar em que ele consiste, como se gera e se transmite, se reconhece e se usufrui. (ARGAN, 1998, p. 13).

1.2 Motivações para fazer arte hoje

Para o antropólogo britânico Alfred Gell, são três as teorias dentro da filosofia da arte que definem uma obra de arte, distinguindo-a de um artefato qualquer. A primeira preconiza uma estética superior, uma beleza visual. Essas qualidades teriam sido atribuídas ao objeto pelo artista, pois esses seriam dotados da capacidade de resposta estética. Para o autor, essa teoria ainda é aceita pelo público em geral, “que continua a pensar que qualidades como apelo visual e beleza podem ser reconhecidas automaticamente nos objetos.” (GELL, 2001, p. 175). A segunda defende que não são as qualidades aparentes que permitem a identificação de um objeto de arte, mas sim a sua classificação como tal “a partir de um sistema de ideias fundamentadas em uma tradição artística historicamente estabelecida” (GELL, 2001, p. 175), que ele chama de “teoria interpretativa”, ligada à arte conceitual, e que considera mais afinada com o mundo contemporâneo. Finalmente, existe o que ele considera ser uma versão mais radical da teoria “interpretativa”, a “teoria institucional”. Essa última diz que “não há no objeto artístico, enquanto veículo material, uma característica capaz de qualificá-lo definitivamente, como sendo ou não uma obra de arte.” (GELL, 2001, p. 176). Para Gell, “isso é válido a despeito do fato de o objeto estar ou não subordinado ao mundo artístico, ou seja, a uma coletividade interessada em fazer, partilhar e debater julgamentos críticos desse tipo.” (GELL, 2001, p. 176).

A diferença entre as teorias interpretativa e institucional é que a institucional não pressupõe a coerência histórica das interpretações. Uma obra pode estar, a princípio, fora do circuito oficial da história da arte. Mas, se o mundo artístico coopta essa obra e a faz circular como arte, então ela é arte, porque são os representantes do mundo artístico, ou seja, artistas, críticos, comerciantes e colecionadores, que têm o poder de decidir essas questões, não a “história”, ponto de vista proposto pelo filósofo americano George Dickie. Essa teoria, aparentemente, não tem o apoio da maior parte dos filósofos contemporâneos a Dickie, talvez por ser mais sociológica do que efetivamente filosófica – uma teoria sobre o que (de fato) é considerado arte e não sobre o que (racionalmente) deveria ser considerado como tal, todavia, o que torna a teoria de Dickie questionável, do ponto de vista da estética tradicional, é precisamente o que a torna atraente para os antropólogos, já que ele ultrapassa a estética em nome de uma análise sociológica que caracteriza, em sentido amplo, essa disciplina. Contudo, a relevância da teoria “institucional” para o estudo sociológico do mundo artístico deve ser avaliada independentemente de sua contribuição para a estética filosófica. (GELL, 2001, p. 176).

Assim, “arte”, para Gell, designaria um conjunto de expressões culturais e de objetos muito mais amplo do que aquilo que, no Ocidente, está-se acostumado a considerar obras de arte. Desse modo, o conceito de arte ocidental é repensado a partir de outras disciplinas e confrontado com práticas culturais de outras sociedades, propondo-se entender como obras de arte alguns objetos e acontecimentos. Por exemplo, uma armadilha para capturar animais e plantações de inhame.³

Os argumentos de Gell me levam a pensar na possibilidade de que as modificações pelas quais passam o sistema de classificação e a incorporação recente de alguns tipos de produções dentro do sistema de arte estão, em alguma medida, relacionadas ao seu pensamento. Tendo a crer que parte das produções anteriormente denominadas “primitivas” ou “*naïf*” (naife) está sendo melhor acolhida no sistema de arte devido a essa revisão, ou atualização, do conceito de arte, como já mencionado neste trabalho, um conceito que se altera ao longo do tempo. Essa é uma transformação que vem se processando, alterando a hegemonia da visão eurocêntrica na arte, reavaliando a perspectiva a respeito de produções do passado recente.

Uma História da Arte brasileira com um viés não eurocêntrico ainda está sendo escrita. Esse processo está caminhando no Brasil, ainda que lentamente, com o maior reconhecimento, por parte das instituições, da produção de artistas que pertencem a grupos que compõem a maior parte da população brasileira, como os afrodescendentes e as mulheres, que, porém, ainda não têm tanto espaço de exibição no circuito das artes visuais. E, também, com uma maior inserção da arte indígena contemporânea (igualmente invisibilizada) nas grandes instituições de arte.

Ainda que as muitas produções de arte tenham suas variadas motivações, possivelmente, o fato de sermos humanos se expressando seja o que permita um agrupamento em tipologias⁴. O artista e professor na Escola de Artes Visuais do Parque Lage Charles Watson disse, certa vez, que há poucos assuntos na arte, e que esses são as questões humanas:

³ Embora distintos em relação ao tempo, seria possível aproximar o pensamento de Gell à visão ampla de Argan (1998) quando não descarta a possibilidade de aceitar como arte qualquer coisa forjada pelo homem, como uma rua, uma moeda, uma ponte, um traje, dependendo da interpretação da perspectiva a respeito desse objeto dentro de cada cultura.

⁴ Este trabalho não pretende, em hipótese alguma, fazer uma análise científicista da arte e daqueles que a produzem. Contudo, se o papel social do artista foi se modificando ao longo do tempo, se a cultura muda, por outro lado, o ser humano, enquanto espécie biológica (o *Homo sapiens sapiens*), pouco se alterou. Talvez seja partindo dessa premissa que se possa estabelecer relações entre as artes produzidas em diversas épocas, porém essa hipótese necessitaria ser aprofundada.

amor, perspectiva da morte, vida (e outras das quais não me recordo). Seriam as chamadas questões humanas os assuntos dos trabalhos de arte? Ou as motivações para se fazer arte? Os temas abordados na arte variam ao longo do tempo de acordo com o papel social do artista em cada sociedade. A partir do Modernismo, a própria arte se tornou assunto constante da arte. As motivações dos artistas mudaram muito ao longo do tempo?

Há muitos tempos no agora, complexas, variadas e incontáveis produções artísticas acolhidas por circuitos distintos, e ninguém tem exclusividade sobre o discurso a respeito de um trabalho de arte (nem mesmo seu autor), como já dito. As obras estão abertas a vieses de leitura, múltiplas interpretações e classificações, sejam elas de pessoas do meio da arte ou não. Os artistas costumam ter uma visão a respeito de sua própria produção muito importante para compreendê-la, todavia ela não é o único elemento para a construção de uma visão crítica ou histórica sobre a obra.

2 CRITÉRIOS E PARÂMETROS PARA A TIPOLOGIA

Se é tão difícil definir arte, se há variados circuitos de arte, como então afirmar uma tipologia básica com somente três categorias de artistas?

Primeiro, é uma classificação simplificada, muito distante, por exemplo, de ambiciosos projetos de associação (chamemos assim) de imagens, como um *Atlas Mnemosyne*, de Warburg, ou um *Museu Imaginário*, do escritor francês André Malraux (1901-1976). Aqui, poder-se-ia citar o artista francês (Henri Robert) Marcel Duchamp (1887-1968) quando ele afirma que “A arte não me interessa, apenas os artistas.” (MORAIS, 2018, p. 56). Se, para Gombrich (1999), existem somente artistas, e nada realmente a que se possa dar o nome de arte, e são esses que a produzem, este trabalho procura classificá-los em uma tipologia. Ainda não está totalmente cognoscível para mim se há (ou se haverá) alguma utilidade para essa classificação dentro dos estudos da História da Arte. Talvez sabendo de que maneira – e por que – agem os artistas se possa melhor conhecer (ou até mesmo ter algum grau de compreensão sobre) a arte que produzem, como já dito.

Conforme mencionado no início deste trabalho, toda taxinomia é falha e restrita. Ao encaixar uma vastidão de singularidades em apenas três divisões, muita coisa se perde, e outras tantas ficam de fora. Toda História da Arte é um recorte, e é perigoso excluir algo, embora seja inevitável. Como mencionou o historiador de arte francês Jacques Élie Faure (1873-1937):

É possível que, do ponto de vista ortodoxo da História seja uma heresia afirmar, por exemplo, que o mais pequeno estudo de Renoir, a menor aquarela de Cézanne pertencem mais efetivamente à história da arte do que as cem mil telas expostas, durante dez anos, em todos os salões de pintura. (FAURE, 1949, p. 679 *apud* MORAIS, 2018, p. 192).

Todavia, ainda é assim que as coisas são, para o bem e para o mal: os pesquisadores destacam aquilo que mais lhes interessa e que melhor se adéqua às suas hipóteses.

Segundo, quando me refiro a “tipos”, é na primeira acepção do dicionário Aulete *online*: “1. Tudo o que tem traços distintivos para identificar um grupo de coisas, seres ou pessoas; espécie; modelo.” (AULETE, 2020). Assim, aqui, os espécimes em cada agrupamento têm características em comum.

As tipologias deste trabalho abarcam tanto o modo de produção dos artistas quanto suas motivações, o que, acredito, sejam aspectos intrinsecamente relacionados. Ambos estão refletidos em suas obras.

Não sigo aqui, exclusivamente, um dos métodos descritos por Argan em seu texto *Preâmbulo ao Estudo da História da Arte* (1992b), no qual afirma que “os estudos modernos de história de arte desenvolvem-se segundo diretivas metodológicas fundamentais: formalista, sociológica, iconológica, semiológica ou estruturalista.” (ARGAN, 1992b, p. 34). Estamos no século XXI, e os estudos da História da Arte conjuminam vários métodos. Ainda que se possa relacionar a minha análise ao método biográfico de Giorgio Vasari (1511-1574) (2011), não pretendo reduzir a leitura das obras à biografia do artista. A discussão a respeito da separação e/ou ligação entre arte e vida é infundável, e não caberia por completo neste trabalho, portanto apenas alguns vieses estão contemplados.

O artista estadunidense Bruce Nauman disse certa vez: “Eu era um artista e estava no ateliê, então tudo o que eu estava fazendo no ateliê devia ser arte”. Nesse ponto, a arte se tornou mais uma atividade e menos um produto.”⁵ (Nauman, 2005, p. 186, tradução nossa). Nauman possivelmente estava, em algum grau, reduzindo ou resumindo o pensamento e as ações de Duchamp, que fez de sua própria vida uma grande *performance* artística: jogar xadrez, vender obras de outros artistas, retirar-se do circuito de arte, contestar os estatutos dos salões de arte etc.

O funcionamento do sistema de arte como um todo ainda engessa, em certo grau, a forma como a arte é apresentada, percebida e consumida. Assim, grande parte dos artistas produz para inserção nesse circuito, tal como ele está configurado hoje, ou para questioná-lo. As instituições costumam ser conservadoras, lentas ao assimilar uma produção, aguardando o “teste do tempo”, o que, muitas vezes, é compreensível. Isso se dá tanto em relação às instituições de exibição (museus, por exemplo) quanto ao mercado comercial de venda de obras. Ainda que esse último seja afeito às novidades, à produção de um artista jovem, o que possibilitaria maximizar os lucros por mais tempo (caso ele siga produzindo por muito tempo), as galerias demoram um pouco – se comparadas aos chamados locais alternativos de exibição – a abrir seus salões para apresentar um artista novo, pois, quando o fazem, costuma ser na certeza (ou na fé) de venda.

⁵ No original: “I was an artist and I was in the studio, then whatever I was doing in the studio must be art. (...) At this point art became more of an activity and less of a product”.

Não é incomum acontecer de artistas que batalham para a mudança de paradigmas na arte acabarem, muitas vezes, transformando-se em novos cânones e, posteriormente, aferrando-se a eles, de modo a manterem o seu novo *status quo*, reiniciando o ciclo.

Uma das consequências da lenta incorporação é que ainda há muita produção que é feita para se adequar a circuitos de exibição e de comercialização já vigentes. O grande público, aquele não especializado, tem formas variadas de percepção da arte, muitas vezes, diferentes das dos participantes mais ativos do circuito (seus produtores, artistas, críticos, museólogos, historiadores etc.), contudo essa relação costuma ser ela também, em grande parte, conservadora. Generalizando, o público quer mais do mesmo, até que (quase sempre) se cansa. Mas demora. Custa a aceitar as formas menos ortodoxas de arte, aquelas distintas das classificações tradicionais (pintura, escultura), já assimiladas. No caso do Brasil, creio que parte do problema se deva ao sistema de educação, que raramente tem ensino de arte para a maioria do sistema público, e, quando tem, não vai além da arte moderna (mesmo em grande parte das escolas particulares), chegando, quando muito, ao final do século XIX (mais um assunto para outro estudo que não este aqui).

Levanto a possibilidade de que cada um desses tipos destacados por mim faça parte de uma genealogia da História da Arte. Apontarei uma hipótese a respeito da origem de cada um deles em sua descrição inicial, sem, no entanto, aprofundar-me nelas, pois não há a intenção de determinar um início fixo (a ideia foi ser um ponto de partida para pesquisa), uma vez que este trabalho não se pretende teleológico. Tampouco tem o objetivo de estabelecer ou tratar de uma evolução na arte, no sentido de melhora ou aprimoramento, e sim fazer relações, pensando a História da Arte como um acúmulo de experiências que são ressignificadas ao longo do tempo, com uma perspectiva próxima à warburguiana de “historiador cultural.” (WARBURG, 2005, p. 9).⁶

2.1 Os três tipos de artista: uma tipologia

Identifico, basicamente, três tipos de artistas: o xamânico-messiânico; o artesão-trabalhador; e o paciente-arteterapêutico. Ainda não encontrei denominações ideais para as categorias. Desde que venho pensando a respeito delas, apenas a primeira me parece estar

⁶ Termo que o historiador alemão Aby Warburg (1866-1929) usa para se referir a ele mesmo no texto *Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte* (2005).

próxima de uma nomeação definitiva, embora todas possam sofrer alteração futuramente. Não pretendo que elas tenham caráter zombeteiro ou depreciativo nem que contenham julgamento de valor. Como já mencionado, alguns artistas possuem misturas dessas características – em maior ou menor grau –, portanto não são categorias estanques.

Não é o caso de, neste trabalho, analisar profundamente a produção de cada um dos artistas usados como exemplo na tipificação, e sim de destacar os aspectos de suas produções que serviram de base para inseri-los em cada categoria, o que também contribui para a compreensão da classificação. Desse modo, os escolhidos são emblemáticos de cada tipo. Assim, a definição de cada tipo se faz não apenas por uma definição prévia, mas também por seus exemplos, ou seja, a análise da produção dos artistas e de suas obras bem como de seus discursos, quando possível.

2.2 Descrição dos três tipos de artistas

O artista xamânico-messiânico⁷ é aquele que tem algo muito importante para dizer ao mundo, uma mensagem que precisa transmitir, por meio de sua arte, e que ele crê ser necessário compartilhar. Para tal, utiliza formas que se assemelham a rituais religiosos ou a discursos de revelação de uma “verdade” espiritual, filosófica ou cósmica. Esse tipo de artista costuma ser muito guiado por sua intuição. Hipótese de origem: os primeiros produtores de imagens em cavernas.

O artista artesão-trabalhador é aquele que geralmente costuma encarar sua atividade como um ofício semelhante a outro qualquer das atividades humanas. A inclusão nesta categoria está também relacionada à maneira como esse tipo de artista se percebe no sistema de arte ou como seu trabalho se insere ou é inserido nele. A fatura de sua obra frequentemente está mais ligada às questões dos materiais e a um trabalho manual, mas não necessariamente. Sua produção guarda relação com a do artesão. Talvez se possa dizer que esta categoria tem relação com os artífices das corporações de ofício, das guildas, onde eram determinadas as regras para o ingresso na profissão.

⁷ “Xamã” no sentido de um indivíduo que supostamente apresenta poderes mágicos, curativos ou divinatórios. “Messias” como alguém que se apresenta como líder ou reformador social, colocando-se à frente de um movimento religioso, político, social etc.

Por fim, o artista paciente-arteterapêutico. Destaco que esse tipo de artista não é – ou foi –, necessariamente, usuário do sistema de saúde mental. Tampouco, forçosamente, iniciou sua formação em terapias que usassem a arte como apoio. Pode-se dizer que essa categoria de artista se utiliza da arte para expressar e, em certo grau, lidar com suas questões emocionais e existenciais. As possibilidades levantadas a princípio eram de que tivesse se iniciado na chamada arte contemporânea (que pode ter seu início atribuído à década de 1960 nos Estados Unidos da América) ou que estivesse ligada ao artista romântico, no sentido daquele que constrói a si mesmo, elabora para si próprio uma personagem (possibilidade que, a seguir, veremos ser bastante plausível).

2.3 Uma análise de artistas contemporâneos

A partir do livro *Ser Artista: Entrevistas*, de Monica Mansur e Claudia Tavares, editado em 2013, fiz a análise de um grupo de artistas, tendo como base as respostas deles próprios sobre seus fazeres artísticos. A seleção engloba artistas brasileiros vivos, muitos deles produzindo na cidade do Rio de Janeiro, com alguns residentes em outras cidades; quase todos com uma produção já assimilada pelo sistema de arte. As perguntas, no livro, incluíam alguns fatores. A formação de cada um, fazendo um contraponto entre a prática e a experiência acadêmica; artista institucional ou de mercado; influência de comentadores na obra; transformações na produção devido à tecnologia; atividades paralelas à de artista; produção coletiva ou individual; ponto de maturidade do trabalho; momentos marcantes da carreira; e a que mais se relaciona com este trabalho: “Para você, o que ‘ser artista’ significa? Quem é este ser?”

Nos casos em que eu conhecia o artista e parte de sua produção, ou quando pude ter acesso a ela pela internet, acrescentei minha visão a respeito do artista e de sua produção à autoanálise dele, para incluir em um dos tipos propostos neste trabalho. Não me aprofundei nessas análises, pois a intenção era somente ver se era possível enquadrar os artistas em cada tipo, tendo como base suas visões sobre si mesmos e o meu conhecimento a respeito deles e de suas produções. Os estudos de caso detalhados estão mais adiante neste trabalho.

A seguir, o resumo de algumas respostas, incluídas nas categorias: 1) xamânico-messiânico; 2) artesão-trabalhador; 3) paciente-arteterapêutico.

O gravurista Alex Gama diz: “Apenas praticamos uma atividade, como outra qualquer. Produzimos uma manufatura para um mercado restrito, só isso. Nada de especial. Cada categoria é que cria um mito em torno da sua atividade.” (GAMA, 2013, p. 17). Com isso, ele se encaixa perfeitamente na segunda tipologia (artesão-trabalhador).

O pesquisador e professor André Parente fala que “ser artista significa criar e viver a arte como um campo de problemas (...) e poder transformar este campo de problemas em agregados sensíveis.” (PARENTE, 2013, p. 25). Parente pode ser identificado na terceira tipologia (paciente-arteterapêutico), tanto por sua perspectiva em relação a sua própria produção quanto pelo que conheço dela.

A professora do Iart Cristina Salgado questiona esse “tipo de definição porque parece que se fala de um ser especial, quando não é assim.” (SALGADO, 2013, p. 37). Salgado, por ela mesma, entraria na segunda tipologia deste trabalho (artesão-trabalhador), todavia, pelo que conheço de sua obra, há muito da terceira (paciente-arteterapêutico) em sua produção.

Dani Soter, que se intitula artista autodidata, cita algumas definições de outros pensadores, para, por fim, mencionar que o artista decodifica o mundo “usando cores, traços, imagens, objetos, sons, palavras, cheiro, enfim, o que quiser” (SOTER, 2013, p. 46). Para ela, “o ‘ser artista’ não admite o verbo ‘estar.’” (SOTER, 2013, p. 47). Do que conheço da produção de Soter, eu a enquadraria como paciente-arteterapêutica.

Felipe Barbosa acredita que o artista é “um ser complexo, multifacetado, com dramas e problemas como qualquer pessoa, mas que tem a capacidade de problematizar as questões da vida em forma de arte.” (BARBOSA, 2013, p. 51). Embora, por sua autodefinição, fosse possível incluí-lo tanto na segunda (artesão-trabalhador) quanto na terceira (paciente-arteterapêutico) tipologia, sua produção, a meu ver, está mais para a segunda.

Nunca vi pessoalmente a produção da dupla de artistas que integram o Grupo Poro, Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada, porém, com base na resposta à pergunta “o que é o ser artista?”, eles estão na primeira tipologia (xamânico-messiânico), uma vez que afirmam que, para eles:

Os artistas são pessoas que estão envolvidas com a criação de situações, imagens e valores e que interferem na camada simbólica do mundo. (...) a arte é um espaço potente de ativação do imaginário crítico e criativo. (...) O artista (...) cria um ambiente onde é possível libertar a subjetividade através de uma expansão dos sentidos e da percepção do real, construindo outros discursos e modos de entender o mundo. (...) A arte traz novos valores simbólicos para uma sociedade baseada no consumo, na rapidez e na eficiência.”(CAMPBELL; TERÇA-NADA, 2013, p. 57).

Eles creem que a arte é capaz de alterar o mundo e, portanto, a visão crítica deles, manifestada em sua arte, trará uma revelação. Uma visita ao *site* da dupla corrobora essa perspectiva. (PORO REDE ZERO, 2021).

O mineiro Heleno Bernardi considera que “ser artista é uma atividade, antes de tudo, existencial. E, sendo assim, acompanha todos os momentos da sua vida.” (BERNARDI, 2013, p. 61). A partir disso, poder-se-ia dizer que ele está na terceira tipologia (paciente-arteterapêutico), contudo sua produção não revela isso claramente. Observando mais profundamente, percebo que Bernardi tem uma produção muito mental, na qual é possível identificar, aqui e ali, a questão da morte, da perenidade, e talvez esse seja um aspecto que revele uma de suas preocupações, corroborando, portanto, com a leitura dele sobre a própria produção, o que faz com que se enquadre na terceira categoria.

A também professora do Iart Leila Danziger crê “que ser artista é viver em processo de construir-se a partir de impossibilidades. É estar diante de aporias, ou seja, tarefas em relação as quais a falha é inevitável, mas, ao mesmo tempo, das quais é impossível desistir, pois se tratam de um compromisso ético.” (DANZIGER, 2013, p. 67). Um dos vetores da obra de Danziger, de acordo com o seu *site*, está “entre a memória familiar e as construções da memória de violências extremas.”(DANZIGER, 2020). Em sua produção, há muitas referências a diários, a sua história pessoal, a registros, a questões que atravessam a artista. Assim, ela estaria na terceira categoria (paciente-arteterapêutica).

A paulistana radicada na capital carioca Lia do Rio acredita que:

O artista é aquele que trabalha para que aquilo que, de alguma maneira, o afetou permaneça, para que a fresta não se feche. E, ao fazê-lo, ele nos insere no seu campo perceptivo. No processo, não existe tranquilidade, o artista vagueia entre a angústia e a plenitude, na urgência de se atualizar. A afecção persiste na obra, nos transforma, nos transtorna. Somos acrescidos de novas percepções e, após isso, não podemos ser os mesmos. O artista não cria nada de novo, ele apenas nos dá a perceber uma das infinitas possibilidades de tudo que já está aí, mesmo em potencial. (RIO, 2013, p. 71).

O rigor com o qual elabora e realiza cada trabalho me permitiria afirmar que do Rio está na segunda tipologia (artesão-trabalhador), ainda que tenha características xamânicas-messiânicas.

O carioca Marco Antonio Portela (2013), artista, curador e professor, não respondeu diretamente à pergunta, embora tenha dito não ser possível dissociar sua vida do fazer artístico. Grande parte de sua produção está ligada a questões pessoais e existenciais, o que lhe garante um lugar na terceira categoria (paciente-arteterapêutico).

Outro que não responde é Marcos Bonisson. Cita Oswald de Andrade (“A alegria é a prova dos nove.”) e Hélio Oiticica (“Da adversidade vivemos.”)⁸. Em resposta a outra pergunta, ele diz que “os termos ‘arte’ e ‘artista’ estão quase exauridos como definição. No entanto, o sistema da arte continua produzindo novas categorias e fingindo que não” (BONISSON, 2013, p. 77). Bonisson é o artista que mais tenho dificuldade – a despeito de conhecê-lo pessoalmente, ter ido a exposições dele e de ser possível ver muitos de seus trabalhos em seu *site* – de encaixar em uma categoria apenas. Sua obra transita pelas três quase na mesma proporção. (MARCOS BONISSON, 2021).

O mineiro Pedro Motta (2013) tampouco respondeu diretamente à pergunta, dando uma declaração enigmática, citando algo que ouviu de um amigo, que ouviu de outro. Analisar as interferências que opera na paisagem em suas fotografias (encontradas na internet), em um processo de fazer da realidade uma ficção – ou de aproximar o documento fotográfico de uma ficção –, faz-me enquadrá-lo na tipologia do artista xamânico-messiânico, pois, com esse procedimento, ele constrói um mundo próprio.

A pintora Ni da Costa, formada em gravura pela Escola de Belas Artes da UFRJ (EBA/UFRJ), mistura, em sua produção, além dessa técnica, a fotografia e o desenho. Há toda uma preparação para a execução; processos demorados que revelam sua manufatura, anotações do cotidiano, “nenhum tema monumental.” (SARAIVA, 2020), nas palavras do curador Alberto Saraiva, que completa dizendo que da Costa tenta “dar corpo às atividades mais simples.” (SARAIVA, 2020). Da Costa poderia entrar na segunda tipologia (artesão-trabalhador).

Já a produção de Patricia Gouvêa, na minha leitura, passou, ao longo do tempo, de questões pessoais para considerações mais sociais. Nessa mudança, vejo-a transitando da terceira (paciente-arteterapêutico) para a primeira tipologia (xamânico-messiânico). Corroborar com essa minha conclusão a sua declaração no livro, onde ela afirma que:

Ser artista é ser um desbravador de mistérios e um materializador de microutopias (...) são os artistas que abrem pequenas frestas para os mundos paralelos, tão necessários a todos os humanos; que encontram formas de apresentar novas “realidades” possíveis, feitas de matérias tão diversas e até mesmo invisíveis. (GOUVÊA, 2013, p. 93).

Pedro Paulo Domingues – de quem cheguei a fazer a curadoria de uma exposição – considera que seu ser artístico é “completamente autocentrado” (DOMINGUES, 2013, p.

⁸ Trechos que pertencem, respectivamente, ao *Manifesto Antropofágico*, escrito por Oswald de Andrade em 1928, e ao texto *Esquema Geral da Nova Objetividade*, produzido por Hélio Oiticica em 1967.

100), pois tudo passa pelo filtro de sua mente, são questões do interesse dele e que são mostradas do modo como considera ser a sua estética. Sua obra é um tanto enigmática nas formas. São metáforas visuais nada simples de decifrar, contudo creio que elas estão, como se pode depreender da visão dele, na terceira tipologia (paciente-arteterapêutico).

Pedro Varela pode ser encaixado na segunda tipologia (artesão-trabalhador). Ele declarou, no livro, que “o artista é uma pessoa comum que fez uma escolha não tão comum.” (VARELA, 2013, p. 109). Suas pinturas, desenhos e colagens seguem um rigor da feitura e são resultado de trabalho manual intenso.

Regina de Paula, professora do Iart, acredita que não se deve colocar o artista como algo à parte, pois isso seria nocivo tanto para ele quanto para a arte, que tem suas especificidades como qualquer outra atividade humana. Para ela, a arte é “um dos lugares de elaboração da subjetividade” (PAULA, 2013, p. 113), onde estabelece uma reflexão e uma relação com o entorno. Suas declarações permitiriam enquadrá-la na segunda categoria (artesão-trabalhador). Todavia, com base no que conheço da produção de de Paula e do que se encontra em seu *site* na internet, eu diria que houve uma passagem da terceira categoria (paciente-arteterapêutico) para a primeira (xamânico-messiânico) (PAULA, 2021).

Renato Bezerra de Mello usa uma citação de Hannah Arendt sobre Martin Heidegger para responder à pergunta sobre o ser artista, ao mesmo tempo em que menciona que o artista pode “fazer do seu pensamento artístico a sua morada.” (MELLO, 2013, p. 117). O que conheço da produção desse artista me permite afirmar que ele pode ser enquadrado na terceira categoria (paciente-arteterapêutico).

Rodrigo Braga (2013) não separa sua vida da arte, comparando o fazer artístico a uma doença da qual não se pode escapar. Embora diga que um dos fatores que o levaram à arte tenha sido sua habilidade manual, sua produção está bem dentro das questões que o afligem, e ele usa a arte como um álibi para a loucura e para a perversão. A forma como suas obras se apresentam, a meu ver, colocam-no em um lugar entre a terceira (paciente-arteterapêutico) e a primeira tipologia (xamânico-messiânico), pois, ao resolver, pela arte, suas questões pessoais, ele pretende reelaborar alguns valores do mundo.

Já Rosana Ricalde, formada em gravura pela EBA/UFRJ, diz que ser artista é ser uma pessoa comum. Todavia afirma que é uma atividade que requer um sacerdócio, pois é “um trabalho que não se dissocia da vida.” (RICALDE, 2013, p. 127). Pelo uso que faz de livros, da poesia e das palavras, creio que sua obra tenha uma dimensão poética que ultrapassa as questões formais, e não vejo em sua produção as questões pessoais desempenhando um papel

principal. Além disso, enxergo certa grandiloquência nas obras. Por tudo isso, a artista estaria na primeira tipologia (xamânico-messiânico).

Valéria Costa Pinto se define como uma artista de ateliê, que gosta de colocar a mão na massa, de “estar em contato direto com o material e as formas.” (PINTO, 2013, p. 132). Costa Pinto trabalha com dobras e desdobramentos em diferentes suportes e mídias. Suas obras têm um rigor da fatura, o que colabora para colocá-la na segunda categoria (artesão-trabalhador).

Como visto, é preciso conhecer o trabalho e a visão do artista a respeito de si mesmo para se poder enquadrar um artista em uma das categorias, pois, em alguns casos, o discurso se contrapõe a uma análise da produção.

2.4 Estudos aprofundados de casos: o artista xamânico-messiânico

Os exemplos selecionados nesta categoria são o artista alemão Joseph Beuys (1921-1986) e o pernambucano Antônio José de Barros Carvalho e Mello Mourão, conhecido como Tunga (1952-2016).

2.4.1 Tunga

O artista brasileiro declarou:

Você poderia dizer que a harmonia é o equilíbrio dinâmico entre todo o espectro de coisas no universo e sua relação com o eu. A harmonia seria idealmente uma espécie de estado pré-consciente, antes que os sentidos e a sagacidade governassem mais uma vez. Quando estou trabalhando, tento me posicionar na frente – ou antes – dos sentidos, **como se estivesse prestes a compor um mito**. É um estado precognitivo que às vezes pode ser um confronto.⁹ (TUNGA, 2020, tradução nossa, grifo nosso).

E sobre ele escreveu o historiador e crítico de arte francês Paul Sztulman:

⁹ No original: “You could say that harmony is the dynamic balance between the entire spectrum of things in the universe and its relationship to the self. Harmony would ideally be a kind of preconscious state, before the senses and sagacity rule once more.”

Seu interesse no inconsciente e, particularmente, nos processos associativos das engrenagens do sonho, bem como na figura da metáfora, o levou a construir obras de arte com ramificações e efeitos de significado múltiplos. Estes se entrelaçam com erupções do fantástico, convidando o espectador a penetrar num universo barroco onde não se pode distinguir o real do imaginário. (SZTULMAN, 1997, p. 226 *apud* TUNGA, 2019).

A obra de Tunga se presta a variadas leituras, o que costuma se dar com alguns artistas. Contudo o que interessa aqui é esse aspecto não apenas de sua produção, mas igualmente do seu discurso a respeito dela, e certa postura que o artista tinha no circuito, no qual se destacava como uma figura enigmática, misteriosa, que despertava admiração e curiosidade. Tunga fazia uma sobreposição de narrativas sucessivas, camadas que se entrelaçam, fazendo emergir uma nova mitologia da própria obra, para além daquelas tradicionais utilizadas pelo artista em sua composição. Em seu *site* oficial consta, na descrição de um conjunto de obras¹⁰ com técnicas distintas, de períodos diferentes e sem aparente ligação entre elas, não agrupadas em uma mesma seção, os seguintes dizeres: “Obras decorrentes de histórias ou histórias decorrentes de obras. As narrativas são uma forma de desenho que usa como suporte o tempo imaginado e apresenta no tempo vivido um testemunho ou uma cena que comprova aquela história.” (XIPÓFAGAS CAPILARES, 2020). Esses dizeres revelam a criação de um universo próprio, autorreferente em certo nível.

Para o crítico de arte Paulo Sérgio Duarte,

Da menor aquarela às maiores instalações e *performances*, toda obra de Tunga lida com um complexo de teorias e conceitos que alicerçam uma poética de intensidade e potência; mas o artista nunca deixou que sua erudição pusesse à sombra a evidência plástica necessária à experiência da arte. (DUARTE, 2010, p. 7).

Os materiais de seus trabalhos são carregados de simbologias: cristais, argila, metais, imãs, materiais orgânicos (vinho, peixe, pão, ossos, lã, feltro, esponja marinha, madeira, entre outros), sempre a serviço do pensamento, da ideia, da poética do artista, acrescentando camadas de significação à obra.

¹⁰ São elas: a *performance Xifópagas Capilares* (1984); o vídeo *ÃO* (1981); a fotografia *Woman With Lion Skull* (2006); a escultura *Sem Título (Cobras e Cálices)* (1996); o desenho *Ethers* (2010); *Sero Te Amavi (performance)* (1992); *Experiência Fina Física Sutil* (1996); *Floresta Mondrongs* (2001); *Sempre Gostei de Bagunça* (1997); *Vê-nus* (1997); *Tesouro Besouro* (1992); *Eixo Exógeno* (1986); *Piscina* (1985); *Nosferatu Spectrum* (2001); *Sem Título (Laminadas)* (2007); *Sem Título (biombo)* (2007); *Se Essa Rua Fosse Minha* (2003); *Amber Foliation* (2007); *Sem Título (Mesa Luminária)* (2007); *Olho por Olho – Xadrez* (2005); *Cérebro Diminuto* (1987); *E.A.A.* (1996); *Serei-a – Mermaid do Exist* (1997); *Pálpebras* (1997); *Troféu* (1991); *Imersão Temperança* (2001); *Vestido* (2004), *100 Rede* (1997); *Salitre, Enxofre, Carvão* (2000); *Querido Amigo* (1996) e algumas outras agrupadas na seção *Narrativas: Seleção de obras*. Essa última seção está disponível em: <<https://www.tungaofticial.com.br/pt/trabalhos/narrativas/>>. Acesso em: 13 jul. 2021.

A descrição do trabalho *Floresta Sopão* (2002) no *site* oficial do artista diz:

Sete meninas foram convidadas para participar de uma filmagem dirigida por Murilo Salles, para o filme “És tu Brasil”. Com exceção de Ynaiê Dawson, na época, assistente fotográfica de Tunga, elas não conheciam o artista nem umas às outras. Foram a um local bucólico na Floresta de Tijuca, cheio de cipós, gavinhas penduradas, frutas enormes apodrecidas e uma pequena cachoeira. Lá chegando, aplicaram sobre mondrongos, redes, garrafas, funis, entre outros elementos arquetípicos, pastas densas de maquiagem em tons carnis e vermelhos. Logo em seguida, as meninas começam a cobrir suas próprias peles. Dois violoncelistas respondiam com variações sobre música do compositor Heitor Villa-Lobos. As modalidades musicais por vezes evocavam mantras, ou ainda, como se Olivier Messiaen fizesse uma improvável visita a Amazônia. As sete meninas ocupavam aquele pedaço de mata dividindo-o com os violoncelistas, a equipe de filmagem e Tunga, que de vez em quando se recostava em uma rede. **O clima sugeria um idílio da mitologia grega, ninfas sentadas em rochas**, brincando com as curvas das garrafas, os gargalos, caldeirões, funis e cálices. Vestiam-se por vezes com redes e cobertores. O trabalho terminou perto dali, no grande salão branco do espaço *pensatorium* de Tunga onde ele e as garotas, ainda maquiados, jantaram um rubro prato de sopa. (FLORESTA SOPÃO, 2020, grifo nosso).

Imagem 1- Floresta Sopão – Tunga – 2002



Fonte: <https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/floresta-sopao-mondrongos-jambo/> . Acesso em: 8 jul. 2020. Foto de Wilton Montenegro.

Diversos dos trabalhos de Tunga têm um grau de teatralidade, por vezes, explícita, outras, latente. Há a construção de um mistério, propondo ao espectador apreender a obra não pela compreensão por meio da razão, porém sugerindo seguir “um caminho indescritível que

não conseguimos visualizar ou entender, mesmo que consigamos experimentar.” (SEM TÍTULO, 2020).

Como uma espécie de demiurgo, Tunga constrói um universo mágico e fantasioso particular, uma cosmogonia para a qual convida aquele que frui a obra a penetrar, aceitando que é uma experiência do âmbito do sublime, no sentido de um maravilhamento diante de algo de proporções ameaçadoras do qual não se consegue desviar devido à atração que causa.

2.4.2 Beuys

Nas fontes¹¹ encontradas a respeito do segundo exemplo de artista xamânico-messiânico, não há consenso quanto aos fatos, mas Joseph Beuys teria nascido na pequena cidade alemã de Krefeld e teria sido criado em Cleves, ou Kleve (em alemão), ambas nos arredores de Düsseldorf. Estudou arte na juventude (frequentou o ateliê do escultor Achilles Moortgat e estudou com Ewald Mataré na Academia de Belas Artes de Düsseldorf), depois medicina. Durante a Segunda Guerra Mundial, foi piloto da Força Aérea Alemã (*Luftwaffe*), quando seu avião foi derrubado, e contava ter sido resgatado por nômades tártaros da Crimeia (área atualmente disputada por Rússia e Ucrânia), que o teriam embrulhado em gordura animal e feltro – dois materiais recorrentes em suas obras – para salvar-lhe a vida. Essa história – fato ou lenda inventada pelo próprio – teria levado o artista a relacionar-se com aspectos xamanísticos em sua criação.

Consta que a antroposofia do filósofo e educador Rudolf Steiner (1861-1925) também teve influência na escolha de alguns materiais usados por Beuys, como o mel e a cera, devido à perspectiva de Steiner em relação à botânica ou ainda sua visão sobre a natureza como um todo. Além desses materiais e do cobre (também frequente em seus trabalhos), em diversas de suas obras, sejam *performances*, instalações, sejam esculturas, ele utilizou objetos do cotidiano, usualmente, de forma simbólica.

Além de artista, Beuys foi professor de escultura na Academia de Belas Artes de Düsseldorf (Kunstakademie), de onde foi demitido, em 1972, pois insistia que suas aulas fossem abertas a qualquer interessado. Após protestos dos alunos e de intelectuais alemães, retornou ao seu ateliê na universidade, mas só retomou sua cátedra na instituição depois de

¹¹ Ver: BEUYS DEMITIDO, 2019; JOSEPH BEUYS, 2019a; OISTEANU, 2019; HOW JOSEPH, 2019; ROJAS *apud* ROSSWOLFE, 2021; ROSENTHAL, 2019; VICINI, 2008; JOSEPH BEUYS, 2019b.

longo processo na justiça, resolvido em 1978. Ativista ecológico, foi um dos fundadores do Partido Verde alemão, pioneiro das causas em defesa da natureza. Beuys tinha um forte engajamento político, não somente o da política tradicional, feita pelos representantes eleitos pelo povo.

Em 1967, criou o Partido Universitário Alemão (ou Partido dos Estudantes da Alemanha) com o objetivo de conseguir mais autonomia para as escolas superiores e estabelecer um sistema de seleção mais democrático, no qual os alunos não precisassem comprovar aptidões artísticas para ingressar. Em 1970, estabeleceu a Organização dos Não-Eleitores e Plebiscitos Livres, posteriormente conhecido como Organização para a Democracia Direta. Ele defendia a ideia de uma escola aberta para todos, com funcionamento fora do sistema acadêmico, e fundou, para tanto, em 1971, a Escola Superior Internacional Livre para Criatividade e Pesquisa Interdisciplinares, posteriormente chamada de Universidade Internacional Livre (Free International University, ou F.I.U.).

Beuys desenvolvia o que se pode chamar de escultura social, na qual a arte pretendia remodelar estruturas da sociedade civil organizada. Sua obra, ao longo de sua carreira, tornou-se motivada pela crença de que a arte pode e deve desempenhar um papel ativo em diversas esferas sociais.

Em *I like America and America likes me* (1974), Beuys foi aos Estados Unidos, porém não queria tocar o chão do país até que estivesse na galeria. O trabalho começa na casa de Beuys, na Alemanha, onde ele é embrulhado em feltro, colocado em uma maca e levado de ambulância para o aeroporto. Quando chega em Nova Iorque, outra ambulância leva-o à galeria. Beuys fica em uma sala com um coioote, onde vivem juntos por vários dias. Ele dizia que não queria se comunicar com os americanos, mas com o espírito original do nativo americano, e o coioote era um animal símbolo ideal para isso. Beuys tinha apenas um bastão de pastor e um cobertor de feltro. Ao longo de sua coabitação, o artista foi capaz de estabelecer uma relação com o coioote selvagem, que passa a deitar-se inofensivamente em seu colo.

Imagem 2 - *I like America and America likes me* - Joseph Beuys - 1974



Fonte: <https://blogdeleslobes.files.wordpress.com/2016/01/beuys-and-coyote.jpg>.
Acesso em: 8 jul. 2020.

2.5 Estudos aprofundados de casos: o artista artesão-trabalhador

O pintor brasileiro Iberê Camargo (1914-1994) – contou-me um *marchand* que com ele conviveu –, a despeito de carregar em volume de tinta as suas telas, pintava com um avental branco, que mal se sujava, bem como o chão de seu ateliê, onde havia pouquíssimos respingos de tinta. Um comportamento que indica, em certo grau, o rigor e a maneira com os quais encarava seu ofício. Talvez uma outra das características desse tipo de artista seja o aspecto cerebral. Dentre os artistas contemporâneos, incluo para análise nesta categoria a pintora Beatriz Milhazes (1960-) e o artista Jorge Velloso Borges Leão Teixeira (1959-), conhecido como Barrão.

2.5.1 Barrão

Barrão tem um temperamento bem sereno e suas esculturas atuais (a partir de 2000) são, em grande parte, uma paciente construção manual.

A prática artística de Barrão começa na seleção dos objetos que, uma vez comprados nas extensas buscas que faz pela cidade, são cuidadosamente organizados no estúdio por cor, função, tamanho ou tipo, e pouco a pouco cada escultura se organiza como um quebra-cabeça onde cada uma destas características se encaixa com precisão. (PRÊMIO PIPA, 2020).

O artista completa dizendo: “Talvez eu tenha nascido jarro na primeira encarnação e fui me transformando até hoje estar aqui, colando coisas.” (BARRÃO, 2020). Para o curador Felipe Scovino Gomes Lima, desde o início da produção de Barrão, pode-se observar “o interesse por separar áreas, unir partes de diferentes fontes e elaborar uma obra composta por fragmentos.” (SCOVINO, 2017, p. 1).

Imagem 3 - *Morretão de 12* (2014); *Casulo Ram* (2012); *3 em 1* (2016) - Barrão



Fontes: http://fdag.com.br/app/uploads/exposicoes/63325944_big.jpg;
<http://fdag.com.br/app/uploads/2016/11/bar00033-casulo-ram-ddh1-1200x1800.jpg>;
<https://www.sopacultural.com/exposicao/galeria-de-arte-solar-inaugura-a-exposicao-brincando/>. Acesso em: 8 jul. 2020.

Barrão nasceu no Rio de Janeiro onde vive e trabalha. É desenhista, pintor, escultor e artista multimídia. Autodidata. Em 1984, realizou sua primeira individual, *Televisões*, na Galeria Contemporânea (Rio de Janeiro), e participou da emblemática coletiva *Como Vai Você, Geração 80?*, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Recebeu o Prêmio Brasília de Artes Plásticas, no Museu de Arte de Brasília, em 1990. Fez exposições individuais no Aldrich Contemporary Art Museum, Ridgefield, USA e, em 2010, na Fundação Calouste Gulbenkian, em Portugal. Participou do Panorama de Arte Brasileira,

em 2007, e de exposições no MAC, São Paulo; Paço Imperial, Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado de São Paulo; entre outras. Em parceria com o artista Luiz Zerbini, o editor de vídeo e de cinema Sérgio Mekler, integra o grupo Chelpe Ferro, que trabalha com esculturas, instalações tecnológicas e música eletrônica.

De acordo com Scovino:

Barrão, como um arqueólogo, frequenta feiras, antiquários, lojas especializadas, bazares, sempre à procura daquela peça que falta, a que se encaixará perfeitamente na composição que está criando. Vemos, portanto, esse interesse de Barrão muito próximo ao do escultor, que tem o volume, a escala e o espaço como meios de elaboração e experimenta os mais diversos materiais em busca de uma linguagem precisa que emita os regimes de discursividade que procura, ou do pintor, preocupado com questões como cor, plano, perspectiva e textura. (SCOVINO, 2017, p. 2).

Sobre os trabalhos *Rádio Território* e *Urca* (ambos de 2016), Scovino destaca que “este conjunto de obras realça o caráter especial de Barrão em classificar e reclassificar as ordens, usos e visões de um mundo cartesiano.” (SCOVINO, 2017, p. 3). Essa racionalidade matemática, com uma eventual preocupação do artista com a geometrização da forma, é uma das características que costumam identificar nos artistas da tipologia artesão-trabalhador. Ela se apresenta no trabalho, nas palavras de Scovino, “construído por detalhes, minúcias, partes que compõem um todo.” (SCOVINO, 2017, p. 3). A curadora Monica Ramirez-Montagut afirma que Barrão “possui uma facilidade extraordinária para lidar com as geometrias complexas.” (RAMIREZ-MONTAGUT, 2015, p. 61).

Ao descrever a construção de uma de suas peças, Barrão fala desse aspecto geométrico, embora mencione também que o trabalho final transcende essa característica:

E eu comecei a fazer umas toras, uns troncos com essas canecas e empilhei os troncos criando uma forma estilizada de fogueira. Como este empilhamento é uma organização geométrica, apareceram vários espaços vazios à medida que eu ia montando, quadrados e retângulos. Eu comecei a entrar numa de que a geometria, que é fria e calculada, estava sendo construída por elementos carregados de memórias, sentimentos e lembranças. Então, nesse trabalho, pra mim aparece muito a situação da memória construindo uma forma na qual ela acaba se abstraindo, porque são muitas as referências de memória. (BARRÃO, 2015, p. 119).

Ainda que os procedimentos do artista em parte destituam a funcionalidade dos objetos, permanecem visíveis suas origens, objetos com funções utilitárias e de decoração, expondo uma outra característica que costuma estar presente na produção dos artistas artesãos-trabalhadores, que é sua ligação com a artesanaria. Além disso, suas composições frequentemente tangenciam o *kitsch*. No livro da coleção *ARTE BRA*, Scovino (2015) destaca

a atividade manual e meticulosa exercida por Barrão no ateliê bem como o caráter híbrido dos seus trabalhos, que estão entre a artesanaria, muito presente em seus trabalhos, e a tecnologia. Para Scovino, o processo de Barrão consiste em artesanalmente desconstruir e rearranjar peças e componentes para criar seu objeto híbrido.

A minha leitura a respeito da produção de Barrão executada no século XXI não é excludente em relação a de outros comentadores, nem se pretende restritiva. É apenas um viés de leitura específico, enfocando as características que identifiquei como estando dentro da tipologia do artista artesão-trabalhador. Toda obra ultrapassa suas leituras.

2.5.2 Beatriz Milhazes

“Digo aos amigos que sou como um caixa de banco.” (MILHAZES, 2015, p. 369). Esta frase foi dita por Beatriz Milhazes, “com um sorriso sereno” (MILHAZES, 2015, p. 369) no rosto, surpreendendo Sarah Thornton, que “não estava preparada para a modéstia prosaica” (MILHAZES, 2015, p. 369) da entrevistada. Thornton narra que Milhazes manteve uma rotina de trabalho disciplinada desde o princípio da carreira. Enquanto os outros artistas com quem ela dividia o ateliê usavam o espaço para confraternizações, ela se concentrava na pintura. Para a socióloga da arte, Milhazes “é admiravelmente centrada, característica que parece derivar da subordinação esclarecida de seu ego ao seu trabalho.” (MILHAZES, 2015, p. 369).

Segundo as fontes consultadas,¹² a carioca Beatriz Ferreira Milhazes nasceu em 1960. Formada em Comunicação Social, ingressou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage em 1980, onde estudou pintura, gravura e ilustração até 1983. Lecionou pintura na mesma instituição até 1996. Assim como Barrão, participou da lendária mostra *Como Vai Você, Geração 80?* (1984), no Parque Lage. Já na década de 1980, participou de exposições em importantes instituições, como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/Rio) e o Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Quando começou a vender seus trabalhos, por meio do influente galerista Marcantonio Vilaça, em São Paulo, no começo dos anos 1990, Milhazes não se adaptou às exigências da

¹² Ver: BEATRIZ MILHAZES, 2019a; BEATRIZ MILHAZES, 2019b; BEATRIZ MILHAZES, 2019c; BEATRIZ MILHAZES, 2019d; BEATRIZ MILHAZES, 2012; THE SECRETS, 2019; FUKS, 2019; GOMES; PRATA, 2019; ITAÚ CULTURAL, 2019; MILHAZES, 2019c; TELA DE BEATRIZ, 2019.

velocidade do mercado. A artista considera que o mais importante é evitar as distrações e se concentrar no que cada trabalho precisa, sem se submeter à pressão para produzir atendendo demandas de feiras de arte, de exposições coletivas e de colecionadores específicos. Na visão de Thornton, “Beatriz é tão resolutamente focada nas prioridades de seu trabalho que não consegue imaginar ninguém capaz de comprometer a própria arte em nome do mercado.” (THORNTON, 2015, p. 369).

A partir da década de 2000, alguns de seus trabalhos foram vendidos em grandes casas de leilões por mais de um milhão de dólares, ultrapassando até os dois milhões de dólares. Milhazes, em 2003, participou da Bienal de Veneza e, nos anos seguintes, teve obras suas expostas em museus importantes como Tate Modern. Participou duas vezes da Bienal de São Paulo (1998 e 2004) e uma vez da de Shangai (2006). É possível encontrar obras da artista nas coleções do Museum of Modern Art (MoMA), do Solomon R. Guggenheim Museum, do Metropolitan Museum of Art (Met), em Nova Iorque, nos Estados Unidos da América, do 21st Century Museum of Contemporary Art, no Japão e no Museo Reina Sofia, em Madrid, na Espanha, entre outros.

Imagem 4 - *O Mágico* - Beatriz Milhazes - 2001



Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/beatriz-milhazes-bate-novo-recorde-em-leilao-da-sothebys-6737005>. Acesso em: 8 jul. 2020.

Imagem 5 – O Elefante Azul - Beatriz Milhazes - 2002



Fonte: https://www.maxhetzler.com/files/cache/dbe1163244e3e8176fd1548e656b580f_f1514.jpg. Acesso em: 8 jul. 2020.

Imagem 6 - *Meu Limão* - Beatriz Milhazes – 2000



Fonte: <https://cdn.culturagenial.com/imagens/6dc5ef-d2378c61f77f43509cfe18569e9cb933-cke.jpg>. Acesso em: 8 jul. 2020.

Em entrevistas, Milhazes costuma reiterar o discurso a respeito da racionalidade de seu método disciplinado de trabalho, o que talvez esteja relacionado à influência de uma de suas referências para criar: o Modernismo brasileiro:

Trabalho todos os dias. Gosto de ordem, de rotina, isso me dá liberdade. Determino horários para trabalhar que mudam conforme o que está acontecendo. A parte criativa é sempre à tarde, das 13 até 18, 19 [horas]. As manhãs são para coisas mais pessoais, como ginástica. A pintura exige muita energia. (MILHAZES, 2012).

A artista afirmou também que a dedicação ao trabalho sempre foi a sua prioridade acima de tudo, deixando, inclusive, de ter filhos para não precisar dividir as atenções. “E eu sou uma pessoa muito racional. (...) Meu trabalho é reflexivo. (...) Meu trabalho sempre cabe dentro de uma equação, um pensamento matemático. (...) Eu gosto da coisa mais fria, mais distante.” (MILHAZES, 2019a). Racionalidade e pensamento matemático: características desse tipo de artista.

Outros aspectos de sua produção que a conectam com a matriz do artesanato é seu interesse em arte aplicada, arte decorativa e a chamada arte popular, elementos que integram a sua pintura. Segundo a própria artista: “Muitos elementos que me interessam são das artes decorativas, da arte aplicada, da arte popular (...)” (MILHAZES, 2019a).

2.6 Estudos aprofundados de casos: o artista paciente-arteterapêutico

Ainda que se possa dizer que cada obra só pode ser feita pelo artista que a produziu, isso não quer dizer que ela sempre será explicitamente autobiográfica. O trabalho de arte costuma ser muito próximo do artista (seja de seu sentir seja de seu pensar). Quando faço acompanhamento de artistas e curadoria, sempre sugiro que eles se distanciem um pouco, que não tomem como ofensa pessoal uma crítica à obra, por exemplo. E que permitam que as obras ganhem autonomia dentro do circuito de arte.

2.6.1 Leonilson

Segundo as fontes consultadas,¹³ José Leonilson Bezerra Dias nasceu no dia 1º de março de 1957, em Fortaleza, no estado do Ceará. É o quarto de cinco filhos de uma família de tradição católica e frequentou colégios ligados a essa tradição religiosa. A exposição coletiva inaugural de sua carreira foi em 1977, ainda durante os seus estudos de arte, e realizou sua primeira individual, *Cartas a um amigo* (um título de caráter pessoal), em 1980,

¹³ Ver: CASSUNDÉ, 2011; JOSÉ LEONILSON, 2019b; JOSÉ LEONILSON, 2019c; LEONILSON TEM, 2019; VERAS, 2019.

no Museu de Arte Moderna da Bahia. Em 1982, vendeu trabalhos a importantes galeristas do Rio e de São Paulo e teve trabalhos expostos na Art Basel. Leonilson foi outro que integrou a coletiva *Como vai você, Geração 80?*, no Parque Lage (RJ). Em 1993, dois anos após descobrir ser portador do vírus HIV, tendo uma carreira profícua, morreu deixando cerca de 4.000 obras, além de múltiplo acervo documental.

Obras suas estão em respeitáveis coleções no Brasil e no exterior, tais como: Museu de Arte Contemporânea da USP, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Los Angeles County Museum of Art (EUA), Museu Nacional de Belas Artes, The Museum of Modern Art (MoMA) (Nova Iorque, EUA), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Centre Pompidou (Paris, França), Musée National d'Art Moderne (Paris, França), Tate Modern (Londres, Inglaterra), Instituto Moreira Salles, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museo del Novecento (Milão, Itália), Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (Espanha), Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Macba) (Espanha), para citar apenas alguns.

No *site* do Projeto Leonilson¹⁴ (2019), a descrição do artista já faz referência à ligação direta entre arte e vida: “Leonilson é um dos principais nomes da arte contemporânea brasileira, conhecido por sua obra singular e **autobiográfica.**” (PROJETO LEONILSON, 2019, grifo nosso). Ainda segundo o *site*: “Sua poética trata sobre sua existência, debate sentimentos, alegrias, conflitos, dúvidas e, principalmente, no final de sua vida, quando descobre ser portador do vírus HIV, sobre suas angústias, medos, a convivência com a doença e o impacto que ela causa na sua vida.” (PROJETO LEONILSON, 2019).

Alguns títulos de seus trabalhos, muitos deles desenhos feitos como ilustração para o jornal Folha de S. Paulo, revelam um pouco essas questões: *Bom rapaz em embalagem ruim* (1991), *Provas de amor* (1991), *It's you deep in me* (1991), *Nós falamos eles ã vêem* (1991), *Roupa de homem* (1991), *Da falsa moral* (1993), *Do bom coração* (1993), *[My love has green lips]* (1990), *[Adivinhe quem vem para ser jantado?]* (1991), dentre tantos. Em *O perigoso* (da série *O perigoso*), de 1992, além de tinta de caneta permanente, o artista utilizou o próprio sangue contaminado pelo vírus HIV sobre papel.

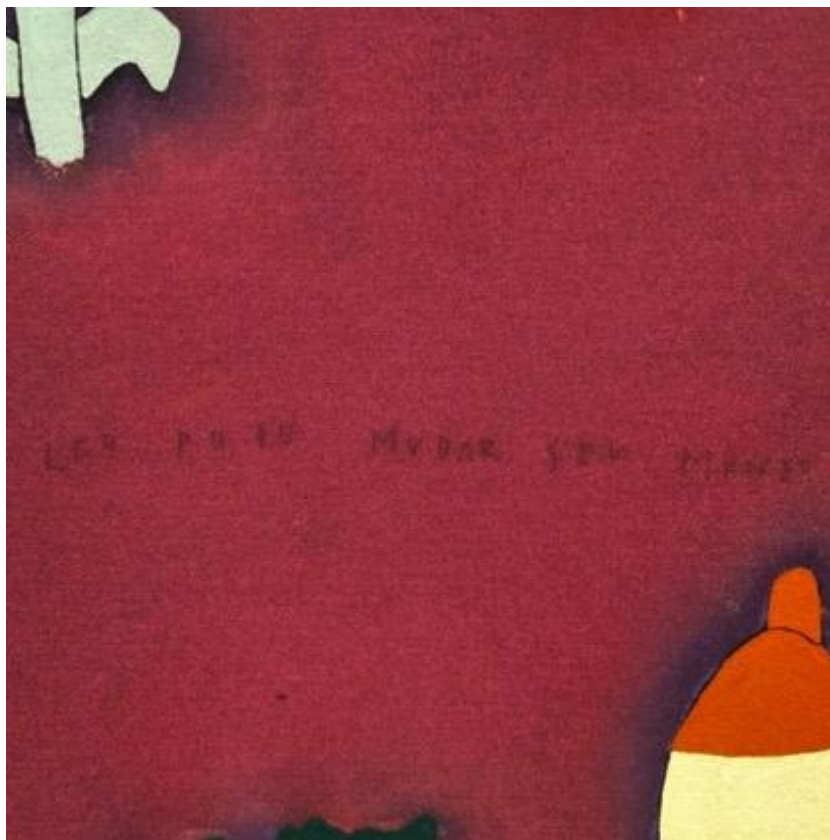
¹⁴ “O Projeto Leonilson é a instituição cultural considerada como centro de referência da vida e obra do artista José Leonilson.” PROJETO LEONILSON, 2019.

Imagem 7 - *Leo não consegue mudar o mundo* – Leonilson – 1989



Tinta acrílica e tinta metálica sobre lona, 156 x 95 x 0 cm.
Fonte: <https://docplayer.com.br/56551171-Capitulo-1-delimitando-o-campo-teorico-texto-grafema-escritura-e-narrativa.html>. Acesso em: 8 jul. 2020.

Imagem 8 - Detalhe da obra *O Monte das Oliveiras* (c. 1992), com os dizeres “Leo pode mudar seu mundo”



Tinta acrílica sobre lona, 166 x 98 x 0 cm.

Fonte: <https://www.instagram.com/p/BxUmmQyH-fo/>. Acesso em: 25 jun. 2021.

Para Ana Lúcia Beck¹⁵,

O uso de materiais e procedimentos considerados a princípio não artísticos, bem como **o tom confessional da obra** renderam à mesma posição de destaque entre a produção artística brasileira das décadas de 1980 e 1990. Leonilson é considerado um *outsider* desta geração, principalmente em função dos **aspectos biográficos relacionados à obra**. (BECK, 2016, p. 13, grifos nossos).

Para a autora, é a dimensão subjetiva nas obras de Leonilson que reforça o vínculo entre arte e vida, e a visão sobre a produção do artista evidencia que ela é “algo extremamente pessoal, algo extremamente imbricado com sua história emocional, algo com tom confessional.” (BECK, 2016, p. 33). E completa: “É fartamente indicada, no caso de

¹⁵ Professora colaboradora do Curso de Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (CEART/UDESC) na área de História, Teoria e Crítica de Arte e Desenho. Doutora em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGLET/UFRGS). Mestra em História, Teoria e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bacharel em Artes Plásticas com Habilitação em Desenho pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Leonilson, a estreita relação entre sua obra e acontecimentos, principalmente amorosos, de sua vida.” (BECK, 2016, p. 46). Beck destaca, com base no texto de Adriano Pedrosa para o catálogo da exposição – realizada em 2014 na Pinacoteca do Estado de São Paulo e intitulada *Leonilson: Truth, Fiction* – que o artista considerava que suas peças, a despeito de serem extremamente pessoais, também seriam significativas para outras pessoas, pois elas poderiam estabelecer conexões entre suas próprias questões emocionais e as dos trabalhos do artista.

Imagem 9 - *Pequeno reino* – Leonilson – 1988



Tinta acrílica e caneta permanente sobre papel, 32 x 24 cm.

Fonte: <https://artsummary.files.wordpress.com/2017/09/1988-pequeno-reino1.jpg>.

Acesso em: 8 jul. 2020.

Para o crítico Casimiro Xavier de Mendonça, Leonilson “preferiu adotar uma espécie de narração introspectiva” (MENDONÇA, 1991, p. 3 *apud* JOSÉ LEONILSON, 2019a) e “os seus elementos são extremamente pessoais.” (MENDONÇA, 1991, p. 3 *apud* JOSÉ LEONILSON, 2019a). Para Mendonça,

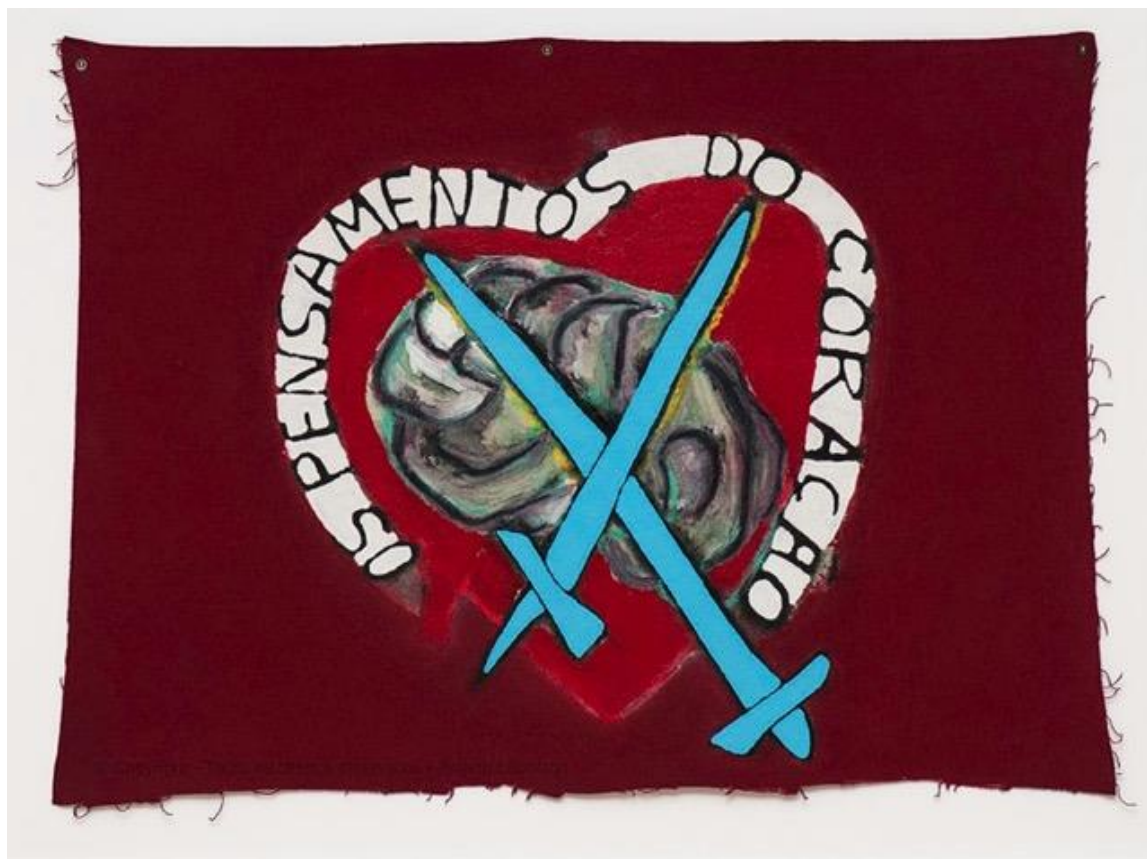
Leonilson vem organizando uma espécie de cartilha secreta, um livro de iniciação onde cada trabalho acrescenta um elemento novo ao perfil do próprio artista. (...) A visualidade do artista é também o seu diário pessoal. Cada obra corresponde a uma

situação biográfica, seja um estado de espírito ou uma anotação de viagem. (MENDONÇA, 1991, p. 3 *apud* JOSÉ LEONILSON, 2019a).

Para a crítica de arte e curadora Lisette Lagnado (1961-):

Cada peça foi rigorosamente construída como uma carta para um diário íntimo. Discípulo de um ideal romântico malogrado, Leonilson foi movido pela compulsão de registrar sua interioridade a fim de dedicá-la aos objetos do desejo. Esse legado, enunciado por um “eu” cuja expiação é incessante, reavalia a subjetividade após as experiências conceituais. Isto é, desgastada a reflexão sobre o destino da arte, que teve a metalinguagem como ápice, a obra volta-se neste momento para o questionamento do destino do sujeito. (LAGNADO, 1995, p. 27).

Imagem 10 - *Os pensamentos do coração* – Leonilson – 1988



Tinta acrílica sobre lona 48 x 68 cm.

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra15190/os-pensamentos-do-coracao>.

Acesso em: 8 jul. 2020. Reprodução fotográfica: Rômulo Fialdini/Projeto Leonilson.

Para o também crítico e curador Ivo Mesquita:

Um sentido de vulnerabilidade permeia a última etapa da obra de Leonilson. A aids mudou o rumo da sua vida e marcou sua produção artística, conferindo-lhe uma terminologia final e irredutível. (...) O seu trabalho, em grande parte, sempre esteve envolvido com o sentido do ser, com sua identidade e com o exercício pleno da vida como únicos valores a serem procurados. (MESQUITA, 2006, p. 15-16).

Segundo o curador Felipe Chaimovich (1968-) (CHAIMOVICH, 1998 *apud* JOSÉ LEONILSON, 2019), Leonilson, ao comentar a própria obra, insistia em relacioná-la ao registro de sua vivência privada. Chaimovich defende que esse discurso do artista pretende lembrar ao espectador que o sentido original de sua obra não deve ser buscado além de tal domínio, sua vida particular. Ainda de acordo com Chaimovich, Leonilson afirmava que “O mundo exterior não existe, o que a gente procura está dentro de nós.” (CHAIMOVICH, 1998, não paginado *apud* JOSÉ LEONILSON, 2019). Para o curador, pode-se concluir que as obras “apresentar-se-iam, então, como folhas de um diário de vida, reorganizando e traduzindo certas vivências pictórica e plasticamente.” (CHAIMOVICH, 1998, não paginado *apud* JOSÉ LEONILSON, 2019).

Em depoimento, Leonilson declarou: “Estes trabalhos são a minha autobiografia, eles são o meu diário.” (LEONILSON, 2014b 0’36’’). No filme *A Paixão de JL*, Jose Nader, 2014, Leonilson, a certa altura, comentando a respeito da situação do Brasil bem no começo da década de 1990, fala dele mesmo na terceira pessoa e explicita sua entrega: “Eu acho o máximo (...) que no meio dessa loucura, (...) tem um cara que dedica o tempo dele para fazer uma obra de arte, uma coisa delicada (...) entrega o coração dele na mão das pessoas, nos olhos das pessoas” (A PAIXÃO, 2014a, 5’53’’). Nos depoimentos mostrados no documentário *Leonilson, sob o Peso dos Meus Amores*, de 2012, dirigido por Carlos Nader, todos os testemunhos, de curadores e artistas que com Leonilson conviveram, são unânimes em relacionar a vida dele à sua arte e vice-versa. O próprio Leonilson diz: “Para viver, eu preciso pintar. A vida e a arte faz (*sic.*) parte do salto no abismo que eu resolvi dar.” (LEONILSON, 2012 3’45’’).

Uma leitura da produção de Leonilson pelo viés político não exclui a sua dimensão biográfica, pois sua obra está inserida em uma compreensão de arte como conhecimento do mundo. Especialmente a sua produção para o jornal *Folha de S. Paulo*, de 1991 a 1993, revela um cidadão do mundo, engajado, um indivíduo comprometido com seu tempo e seu lugar. Uma das maneiras que Leonilson encontrou para lidar com as aflições de sua época foi fazendo sua arte.

2.6.2 Louise Bourgeois

Louise (Joséphine) Bourgeois (1911-2010)¹⁶, nascida na França, viveu e produziu, durante grande parte da sua vida, nos Estados Unidos da América, para onde se mudou com 27 anos, em 1938. Bourgeois começou estudando matemática na França, antes de passar para a escola de belas artes, embora tivesse trabalhado com o pai em seu ateliê de restauro de tapeçaria quando mais jovem. A figura paterna teve importante papel na vida e na produção de Bourgeois. Uma das obras da artista se chama justamente *A Destruição do Pai* (1974). Alguns outros títulos de suas obras refletem seus estados de espírito: *Persistent Antagonism* ([Antagonismo persistente], 1946-48), *Dagger Child* ([Criança-adaga], 1947-49), *The Tomb of the Unknown Child* ([Túmulo da criança desconhecida], 1947-49), *The Blind Leading the Blind* ([Cego guiando cegos], 1951), dentre outros. Os desenvolvimentos formais de Bourgeois estão estreitamente ligados às alterações de seu humor.

No início de sua carreira, Bourgeois usava a pintura e a gravura como meios principais, voltando-se para as esculturas apenas no final da década de 1940. Na década de 1950 e no início da década de 1960, há lacunas em sua produção à medida que mergulha na psicanálise. Em 1964, depois de um longo hiato, a artista apresentou, para uma exposição, esculturas de gesso moldado com formas orgânicas, que contrastavam com as peças de madeira totêmicas que ela exibira anteriormente.

“Toda a minha produção é um pedido de desculpas” (BOURGEOIS *apud* LARRATT-SMITH, 2011, p. 5), declarou Bourgeois. Para o curador Philip Larratt-Smith (1979-), o processo de fazer arte também possibilitou a Bourgeois:

canalizar e transformar sua libido repressa e sua agressividade contra os outros e contra si mesma em forma simbólica e através de ações simbólicas como cortar, perfurar, esculpir e despejar. Quando se via privada dessa saída, Bourgeois sentia-se presa num círculo vicioso de frustração, hostilidade e culpa (LARRATT-SMITH, 2011, p. 14).

Bourgeois fez psicanálise, primeiro, brevemente, com o doutor Leonard Cammer, em 1951, e, depois, intensamente, de 1952 a 1966, com o doutor Henry Lowenfeld, e a seguir, de modo esporádico, até 1982, ainda com Lowenfeld. Ela manteve diários durante quase toda a vida, mas há lacunas nos registros dos anos 1957-59 e 1961-63. A memória é elemento vital para ela, e a intensa necessidade de documentar e registrar indica isso, refletindo-se tanto em

¹⁶ Ver: COMO SER, 2019; LOUISE BOURGEOIS, 2019a; LOUISE BOURGEOIS, 2019b; SUTTON, 2019.

seu processo criativo quanto em sua análise. Havia uma espécie de simbiose entre as práticas psicanalítica e artística de Bourgeois. Para Larratt-Smith:

O artista está condenado a uma vida de repetição, e toda a sua produção é uma reencenação simbólica do trauma originário, uma variante do retorno do recalçado. Mas o verdadeiro artista é abençoado com o acesso a “percepções mais profundas do inconsciente” e o com o dom da sublimação. Portanto, ao mesmo tempo abençoado e amaldiçoado, o artista é capaz de uma qualidade de sublimação mais elevada que a comum, e é aí que reside sua contribuição à teoria e à prática da psicanálise. Os textos psicanalíticos de Bourgeois elucidam as interconexões entre sua própria análise, suas leituras de literatura psicanalítica, sua excêntrica produção artística, sua relação simbólica com os materiais e sua invenção formal. (LARRATT-SMITH, 2011, p. 9).

Ao analisar uma de suas obras, Bourgeois chega a afirmar que a qualidade dramática de uma estátua de madeira preta provém de uma verticalidade que indica um esforço ou ímpeto ou impulsos do Id. Também escreveu que suas esculturas (figuras em geral) não representam apenas estudos de formas, e sim estados emocionais, normalmente dolorosos, como engolir água estando submersa, receber uma visita desagradável e o temor de que algo ruim aconteça a alguém que gosta. Em uma anotação em seu diário, entre os dias 4 e 5 de maio de 1952, Bourgeois cita Freud ao dizer que a arte é uma forma de neurose, e a neurose, uma forma de arte.

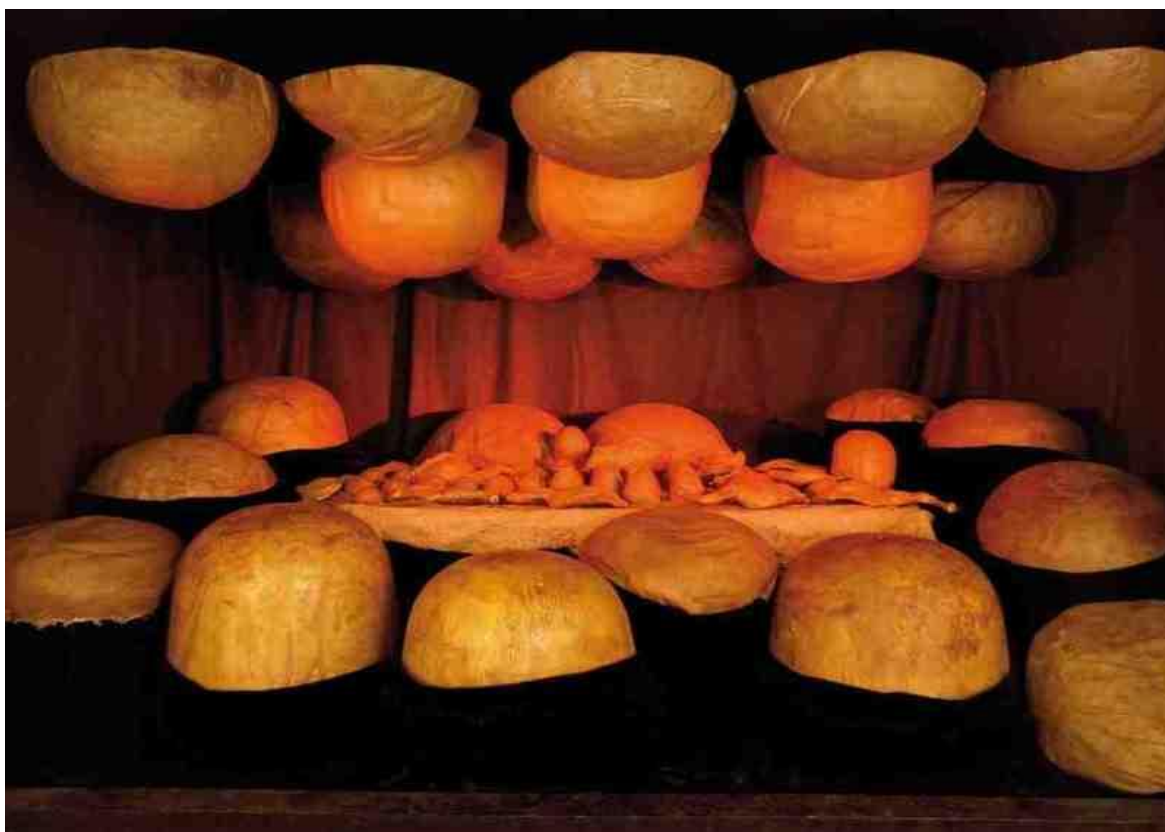
Na interpretação de Larratt-Smith, ao longo da análise, Bourgeois “aprendeu não apenas a articular angústias às quais já havia inconscientemente dado forma simbólica em sua escultura, como também obteve, com sua arte, profundas percepções que alimentaram seu processo psicanalítico.” (LARRATT-SMITH, 2011, p. 13). Ele considera que, para Bourgeois, arte e psicanálise existiam em uma continuidade simbiótica e se reforçavam mutuamente. Ainda na visão do curador, a principal defesa de Bourgeois contra a depressão era fazer arte, o que lhe permitia encenar o movimento ritual da passividade para a atividade.

Em uma folha solta e sem data, Bourgeois anotou: “por que escultura [?] - porque as experiências / atingidas durante o trabalho são as mais profundas e / mais significativas [...] / A escultura são os outros / ou melhor a argila é os outros e / o escultor é o ego: são situa / ções concretas e precisas.” (BOURGEOIS *apud* LARRATT-SMITH, 2011, p. 14). Percebe-se, assim, a íntima relação estabelecida pela artista entre seu trabalho e sua vida pessoal, assim como a influência da psicanálise em ambas as instâncias. O fazer artístico permitia que ela mergulhasse em suas questões, o que reverberava na análise, assim como esta última, na produção de suas obras. Na visão de Larratt-Smith, “Na maior parte de sua vida, a arte foi a forma principal de restauração psíquica, embora, no auge de sua depressão, a psicanálise

tenha servido como substituto para a arte, ao mesmo tempo em que a ajudava a aprender como continuar fazendo arte.” (LARRATT-SMITH, 2011, p. 14). Para ele, as ações de amontoar e de empilhar seriam terapêuticas, semelhantes a desfiar o rosário ou manusear um cordão de contas. Larratt-Smith teoriza:

Pode-se dizer que o “período psicanalítico” chegou ao fim com a realização catártica de *The Destruction of the Father* [A destruição do pai], 1974. Em parte toca, em parte paisagem macia em escala monumental, esse *tableau* teatral é banhado em luz vermelha e salpicado de protuberâncias bulbosas de látex que brotam de cima e de baixo. Dentro de uma estrutura semelhante a uma caverna de panos escuros, há um elemento figurativo feito de látex, coberto de montes menores guarnecidos de pernas de animais. Segundo o relato de Bourgeois, ela estava reencenando uma fantasia infantil de vingança e revolta contra seu pai, que ri com arrogância à mesa do jantar e a quem, em desespero, ela desmembra e devora. (LARRATT-SMITH, 2011, p. 16).

Imagem 11 - *The Destruction of the Father* (A destruição do pai) - Louise Bourgeois - 1974



Fonte: https://s3.amazonaws.com/media.artslant.com/article/image/2711/p66fzh/Destruction_of_the_father.jpg. Acesso em: 8 jul. 2020.

O crítico Donald B. Kuspit (1935-) vê algo de maníaco no impulso criativo de Bourgeois, o que, para ele, indica se tratar de um meio de a artista lidar, em parte, com a depressão. Porém ela era incapaz de se livrar inteiramente da angústia – que às vezes tendia

ao pânico – a não ser pela arte, todavia esta, “apesar de buscada incansavelmente, garantia apenas o alívio temporário de uma descarga, por mais que essa descarga assumisse a forma duradoura de objeto social estável, ainda que distorcido (literal e figurativamente), que é a obra de arte.” (KUSPIT, 2011, p. 23). Para o crítico, as obras de Bourgeois são anotações de diário em forma permanente, e a prática nas artes plásticas era seu principal meio de tirar o melhor partido de seus problemas. Fazer arte levava-a a sentir-se menos problemática, ele diz. E completa Kuspit: “Fazer boa arte compensava o lato de se sentir uma pessoa má – seus diários estão cheios de relatos do que ela considerava sua ‘maldade’ (menina má, má esposa, má mãe, má amiga etc.) – e, talvez, acima de tudo, fazia que ela se sentisse socialmente ‘aceitável.’” (KUSPIT, 2011, p. 24). Para Kuspit:

Se – como disse ela – não há conflito nem diferença essencial entre arte e vida, então sua arte é registro do que sentia e pensava sobre a vida e, em princípio, não diferia desta. Ela vive para fazer arte, e fazer arte é viver. Para ela, a arte era não só o modo de ter domínio sobre a saúde mental, mas também a fazia sentir-se viva como nada mais na vida, nem mesmo a agressão, à qual ela era propensa, ou o sexo, pelo qual parecia ter gosto, como indicam muitas de suas obras. (KUSPIT, 2011, p. 24).

Kuspit (2011) aponta uma contradição entre a psique de Bourgeois e sua obra. Para ele, enquanto a psique Bourgeois teria uma tendência ao caos e à flexibilidade, sua arte contrabalançava isso com uma tendência à estrutura fixa. De acordo com ele, Bourgeois sabia que a arte, por mais irracional que seja interiormente e que lide com a irracionalidade da vida, precisa parecer racional se quiser ser convincente como arte.

Na análise de Meg Harris Williams (1951-), escritora e artista plástica com formação psicanalítica, o trabalho de Louise Bourgeois como escultora foi complementado por um conjunto de anotações em diários, algumas delas simultâneas ao seu processo psicanalítico, que se entrelaçam com sua produção artística, “relacionando-se, às vezes, com determinadas peças ou séries, e outras, de forma mais genérica, com seu engajamento no processo criativo.” (WILLIAMS, 2011, p. 35). Nos escritos de Bourgeois, fica clara uma de suas principais preocupações: a natureza e o propósito de uma vocação artística. Para Williams, Bourgeois insistia que “sua função como artista não era convencer ninguém de nada, era simbolizar a realidade de determinados conflitos e angústias emocionais.” (WILLIAMS, 2011, p. 35). E completa:

Para Bourgeois, a arte era um meio de “sobrevivência”, não uma escolha livre de carreira e “não havia como escapar” disso. A “catarse” ou “sublimação” que ela promove pode ser individualmente terapêutica; mas suas “vibrações” extrapolam-na

e atingem situações emocionais “universais”. “A arte é um meio de se reconhecer, motivo pelo qual será sempre moderna.” (WILLIAMS, 2011, p. 35).

Williams diz que, para Bourgeois, era preciso organizar uma escultura como um “tratamento de doentes”, usando palavras da própria artista. Para ela, as lembranças ruins da época da infância de Bourgeois eram inspiração para sua arte. De acordo com Williams, Bourgeois diz que “a expressão de sentimentos homicidas em sua arte é o exato oposto de cometer um homicídio na vida real.” (WILLIAMS, 2011, p. 35). Assim, lidar, na arte, com as pulsões, os desejos que não podem, ou não devem, ser realizados no dia a dia, dá vazão, alivia essa tensão, em uma espécie de sublimação. Ao afirmar que a arte é a sua religião, Bourgeois quis dizer que a “arte lhe fornecia uma indicação do poder e do conhecimento existentes para além de suas próprias limitações, criando assim a possibilidade de ‘transcendê-las’” (WILLIAMS, 2011, p. 40), segundo Williams.

A psicanalista Juliet Mitchell (1940-) defende que Bourgeois usou a psicanálise para se tornar uma artista importante. Mitchell acredita que, talvez, em certo sentido, tenha faltado apaziguamento à artista. Ela defende que “O trabalho de análise que Bourgeois continuou fazendo consigo mesma não gerou uma mudança no seu estilo de vida, mas sim uma mudança na natureza de sua produção artística.” (MITCHELL, 2011, p. 54). Para ela, é possível identificar evidências verbais e escultóricas de um encantamento de Bourgeois em ser mãe, considerando-a uma escultora que deu lugar de destaque à maternidade.

Segundo a historiadora da arte, Mignon Nixon, Bourgeois “quebrando repetidas vezes o tabu cultural da agressividade materna, (...) criou obras nas quais a angústia vinculada à agressividade estende-se provocativamente à relação entre mãe e filho.” (NIXON, 2011, p. 83). Para Nixon, mesmo antes da análise, pode-se constatar que estão inscritas na arte de Bourgeois, de modo vivido e intrincado, implicações políticas e éticas. Nixon argumenta que “ao violar o tabu cultural da ambivalência materna na obra *Portrait of Jean-Louis* (1947-49), sua arte frustra o mito do materno como transcendência da agressividade.” (NIXON, 2011, p. 89).

Os trabalhos da série *Personages*, que têm o tamanho de pessoas, representam familiares e amigos da artista deixados para trás na França, são figuras do luto. Bourgeois sugere que uma função crucial do *Personage* é substituir alguém perdido no inconsciente dela. A artista chegou a se perguntar o que pertenceria à escultora e o que pertenceria a sua psicanálise, indicando, possivelmente, uma não dissociação.

Elisabeth Bronfen (1958-) (2011), crítica cultural, tem a crença de que a agressão é a força motriz da obra artística de Bourgeois, em elaboração catártica. Bronfen levanta a

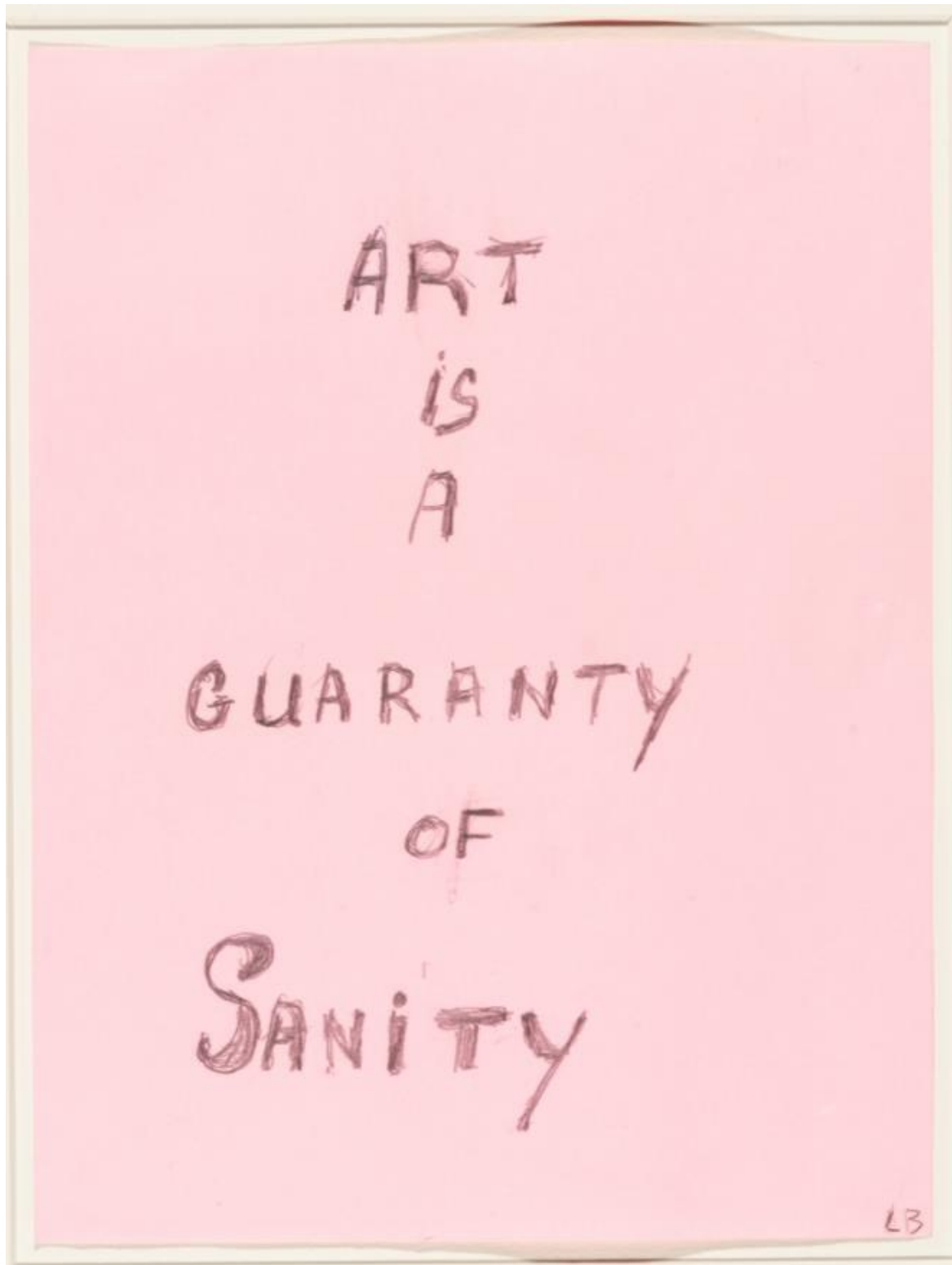
hipótese de que alguns trabalhos podem ser entendidos como uma reflexão sobre as consequências do vivenciar uma fantasia através da “reescultura” do passado traumático, em que a reparação estética relembra a própria agressão que busca sobrepujar. Curioso o termo utilizado, “reescultura”, que faz referência à escultura, como se o rearranjar da psique pudesse ser esculpido novamente por intermédio da arte que Bourgeois produzia.

Para Paul Verhaeghe (1955-) e Julie de Gank, ambos ligados à psicanálise, “O homem tornou-se homem quando criou a arte não artefatos, vale notar, como a própria Louise Bourgeois ressalta. Por conseguinte, a arte tem a ver com a essência do homem, e isso escancara a porta para a interpretação tanto dessa essência como da arte.” (GANK; VERHAEGHE. 2011, p. 111). Desta forma, entendo que defendem que há uma abertura para se chegar a uma possível decifração a respeito das características fundamentais de uma pessoa, seu âmago, por meio da leitura de sua produção artística. De acordo com eles, Bourgeois revela que a aranha da série *Maman* (1995-1999) é sua mãe, explicitando uma leitura que relaciona diretamente sua obra com os afetos de sua vida particular. Quando largou a matemática e foi para a arte, Bourgeois voltou-se para um confronto mais pessoal, na tentativa de compreensão daquilo que a impulsionava, segundo Verhaeghe e De Gank. Para a dupla:

Ao contrário da ciência e da religião, a arte é uma tentativa pessoal, até mesmo privada, de aceitar a condição humana, através de uma tentativa sempre desesperada de produzir forma e significado. A maneira mais fácil de fazer isso é lutar contra as convenções sociais de sexualidade e erotismo, emprestando ao/à artista uma imagem de rebeldia, mas permitindo, ao mesmo tempo, que ele/ela permaneça em segurança do lado de cá da barreira. Pouquíssimos artistas são obrigados a ir além, sua arte tornando-se um meio de sobrevivência, quando o artista é confrontado com o Real do corpo. (GANK; VERHAEGHE. 2011, p. 118).

Quando Bourgeois afirma que trabalha todos os dias de sua vida fazendo arte, por mais que fazer isso a esgote, para Donald Kuspit, ela dá a entender que resolver o que a aborrece é o mesmo que resolver sua arte. Kuspit prossegue dizendo que, no princípio e no efeito, as duas são a mesma coisa, ambas constituem um trabalho psíquico difícil e exaustivo. “Faço minha análise dentro do trabalho” (BOURGEOIS *apud* GANK; VERHAEGHE, 2011, p. 124), afirmou Bourgeois, e também: “Arte é garantia de sanidade.” (BOURGEOIS *apud* GANK; VERHAEGHE, 2011, p. 124).

Imagem 12 - *Art is a guaranty of sanity* (Arte é uma garantia de sanidade) - Louise Bourgeois - 2000

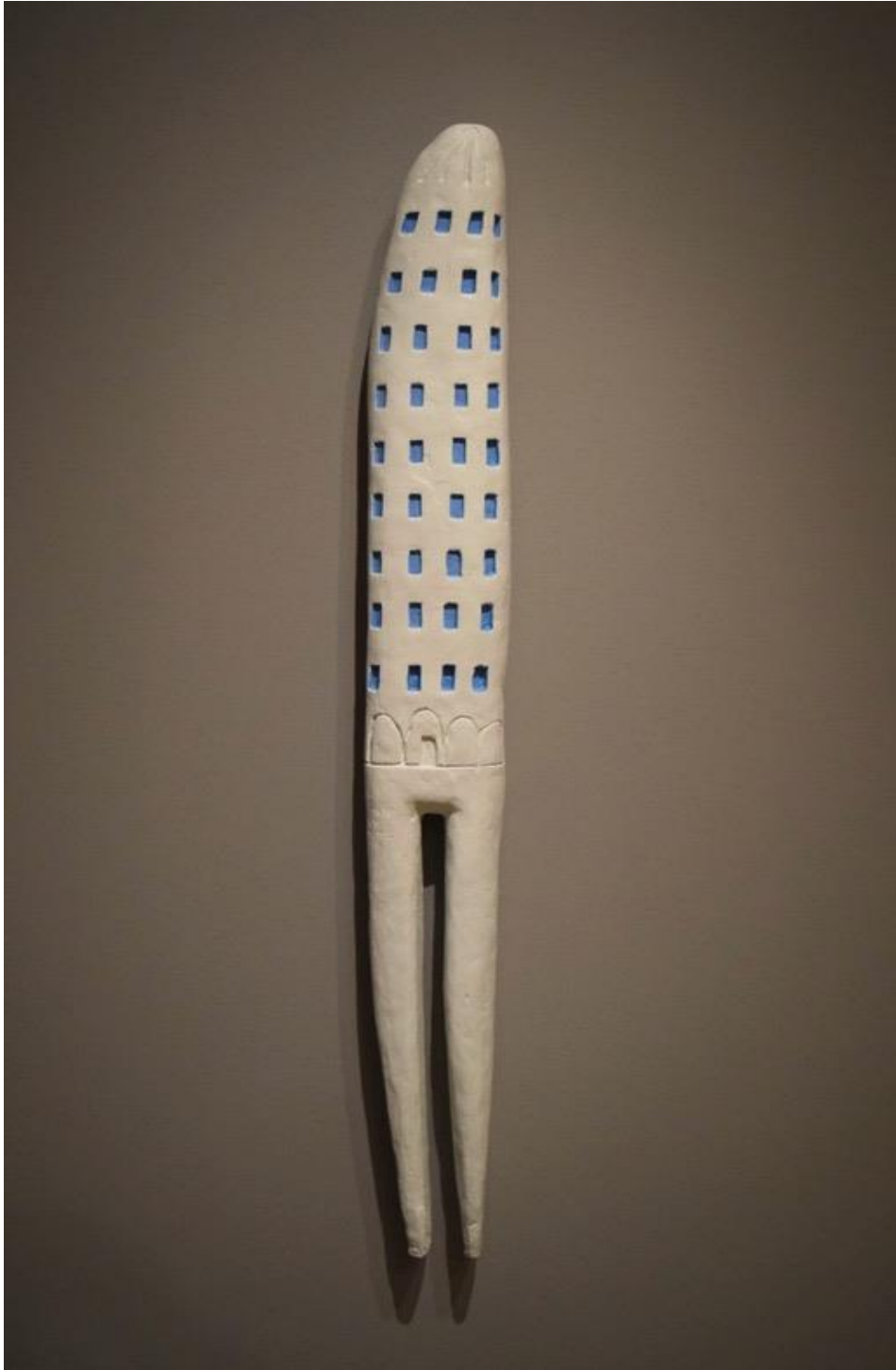


Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/139281>. Acesso em: 14 jul. 2021.

A meu ver, a despeito das leituras psicanalíticas feitas sobre a obra de Bourgeois e das declarações da própria artista, sem apoio dos títulos e das informações biográficas, em uma análise da pura visualidade, não é em todos os trabalhos que essa relação com suas questões pessoais fica explícita.

Assim, ainda que se possa compreender um pouco a personalidade do artista por meio de sua obra, e a obra a partir da personalidade do mesmo, essa associação nem sempre é direta e imediata.

Imagem 13 - *Portrait of Jean-Louis* - Louise Bourgeois - 1947-49



Bronze pintado Fonte: <https://hyperallergic.com/wp-content/uploads/2017/09/louise-bourgeois-moma-0051-1080x1851.jpg>.

Acesso em: 8 jul. 2020.

3 UMA POSSÍVEL GENEALOGIA

Se recusarmos as visões de Danto (2006) e de Belting (2006) de que a História da Arte (ou mesmo a própria arte) terminaram; se considerarmos a visão de Brito (2005), para quem o historiador faz parte da História e a escreve sob certo padrão de narração; se concordarmos com Benjamin (1987) que a História é saturada de “agoras”, torna-se possível fazer uma análise do passado com os olhos do presente, pois é no hoje que vivemos. Vemos sob a nossa perspectiva.

É preciso aceitar que olhar para culturas e épocas passadas estará sempre impregnado da visão do período em que isso é feito, dos saberes daquele momento, das experiências daquele tempo, por mais que se tenha o cuidado de relativizar, procurando entender as civilizações em seus respectivos contextos.

Foi feita uma genealogia (no sentido já explicitado) procurando estabelecer relações entre presente e passado e foram realizadas associações entre artistas e suas produções, especialmente a maneira como fazem arte e suas personalidades, de modo a ver se era possível que se enquadrassem na tipologia proposta neste trabalho. Foram identificadas algumas análises que relacionam a personalidade do artista a sua produção em outros períodos históricos que não a contemporaneidade e, a partir desses estudos selecionados, tentou-se compreender como se davam essas relações.

Além disso, alguns exemplos específicos foram escolhidos para analisar artistas do passado dentro da tipologia deste trabalho.

3.1 A questão da personalidade e da interpretação temporal

A prática de relacionar a personalidade do artista à sua obra, pelo que indica o texto de do historiador da arte galês, Michael David Kighley Baxandall (1933-2008), *O olhar renascente* (1991), não surgiu no final do século XIX na França, ainda que essa prática possa ter-se fixado e se consolidado no mencionado período, como o britânico historiador da arte e da cultura Nicholas Green (1954-1989) (1987) defende (perspectiva que será apresentada mais abaixo).

Baxandall cita uma carta recebida pelo duque de Milão, em 1490, de seu representante, na qual há a descrição das características de quatro famosos pintores que o nobre estava cogitando para decorar o Mosteiro de Pavia. Eram Sandro Botticelli (1445-1510), Filippino Lippi (1457-1504), Pietro Perugino (1446-1523) e Domenico Ghirlandaio (1448-1494). Eis um trecho da descrição que consta no memorando:

Sandro Botticelli, um pintor excelente tanto em painel como afrescos. Suas coisas têm um “ar viril” e são executadas segundo o melhor método e com completo senso de proporção. Filippino, filho do grande pintor Fra Filippo Lippi: aluno do acima mencionado Botticelli e filho do mais ilustre mestre do seu tempo. Suas coisas têm um “ar mais doce” que as de Botticelli; não creio que tenha tanta arte. Perugino, um mestre excepcional, e particularmente em afrescos. Suas coisas têm um “ar angélico” e muito “doce”. Domenico Ghirlandaio, um bom mestre em painéis e ainda mais em afrescos. Suas coisas têm um “bom ar”, e é um homem expedito e capaz de realizar muito trabalho.”¹⁷ (MÜLLER-WALDE, 1897, p. 165 *apud* BAXANDALL, 1991, p. 33).

Baxandall defende que não devemos nos deixar enganar pelo relatório que intencionava informar o nobre a respeito das supostas qualidades de cada artista. O autor argumenta que não conhecemos o grau e a natureza do conhecimento que o missivista realmente tinha sobre o método ou a *ragione* (razão) do pintor. E pergunta: como podemos saber o que significa “ar másculo” ou “viril” quando ele se refere à pintura de Botticelli? De que maneira o representante entende proporção na obra de Botticelli? O autor do relatório teria conhecimento o bastante para distinguir as relações de proporcionalidade, ou seria algo vago? E prossegue:

O que significa ar doce a propósito de Filippino, e como se pode atribuir a ele uma relativa falta de habilidade? E o ar angélico de Perugino designa uma certa qualidade religiosa claramente identificável, ou é somente uma questão de sentimento geral? Quando se fala do bom ar de Ghirlandaio, trata-se simplesmente de uma apreciação sem significação particular, ou se refere a uma elegância particular no sentido francês e inglês da expressão *de-bon-air*¹⁸? (BAXANDALL, 1991, p. 35).

Assim, Baxandall está questionando as definições e seus respectivos significados, à época em que foram escritas. Somos capazes de compreender, com exatidão, o significado daquelas palavras no contexto em que foram escritas? O quanto elas se relacionam ou são próximas e distantes de seus significados atualmente? Além das diferenças culturais. Ele diz que, hoje, podemos atribuir um significado às pinturas quando as vemos, todavia, é

¹⁷ Esses são os dizeres atribuídos ao representante do duque de Milão, que constam em italiano e em português, porém não há a informação sobre o nome dele no livro de Baxandall.

¹⁸ Há diversas traduções possíveis para o termo: jovial, gentil, afável.

improvável que o nosso significado coincida com o do agente milanês: “Há uma dificuldade de ordem léxica: viril, doce e ar têm para o milanês nuances que não têm para nós; mas o que dificulta também é o fato de que ele via os quadros de forma diversa da nossa.” (BAXANDALL, 1991, p. 35). O pintor, seu público, Botticelli e o agente milanês pertenciam a uma cultura muito distinta da nossa, e “certas áreas de suas atividades visuais foram em muito condicionadas por isso.” (BAXANDALL, 1991, p. 35).

Em seu recente livro, *O que vem depois da farsa?* (2021), Hal Foster diz “que a arte possa ressoar através do tempo e do espaço é uma ideia familiar, mas em geral diz respeito ao efeito retroativo de práticas presentes sobre as passadas.” (FOSTER, 2021, p. 21).

Ainda que nossas atuais interpretações a respeito de um trabalho de arte e dos textos históricos sobre eles sejam distintas daquelas feitas em outras épocas, fato é que relacionar a psique do artista a sua produção já era feito na Itália desde, pelo menos, o século XV (e mesmo antes). E, segundo Green (1987), esse procedimento foi institucionalizado no século XIX, servindo ao sistema de arte de um modo geral, nos aspectos comercial, histórico, político e até mesmo pessoal (por parte dos artistas).

3.2 A influência da personalidade do artista a partir do século XIX

Esta parte do trabalho aborda três aspectos da relação entre a personalidade do artista e sua produção: primeiro, a influência da personalidade sobre uma obra, análise que parte das cópias de trabalhos executadas por outros artistas; segundo, a questão da valorização da individualidade e sua relação com o mercado de arte, sobretudo, na formação da visão biográfica a partir do final do século XIX na França (análise que auxilia a compreensão a respeito da terceira tipologia deste trabalho, a do artista paciente-arteterapêutico); terceiro, a questão da personalidade e da interpretação histórica ao longo do tempo. Majoritariamente, mas não só, os textos utilizados concentram-se em análises do século XIX, na Europa (sobretudo França), quando, de acordo com pelo menos um dos autores, houve grande valorização da individualidade dos artistas, realçando suas personalidades como estratégia de venda de arte.

O texto *Recovering Authors: The Modern Copy, Copy Exhibitions And Matisse* (1989), do curador e historiador da arte australiano Roger Benjamin (1957-), aborda as questões da cópia de pinturas feitas por aprendizes e/ou futuros artistas “avaliando-a dentro do

contexto discursivo e material da arte francesa entre 1890 e 1916.”¹⁹ (BENJAMIN, 1989, p. 176, tradução nossa). Ao analisar as cópias, o autor se debruça também sobre o chamado estilo – ou personalidade – de cada artista ao executá-las. Ele argumenta que há sempre um caráter pessoal em cada imitação, pois “cada artista copiaria o mesmo modelo na natureza de maneira diferente”²⁰ (BENJAMIN, 1989, p. 180, tradução nossa), aspecto anteriormente mencionado pelo acadêmico Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849), segundo o autor. Esse assim chamado erro (a diferença entre o original e sua reprodução) poderia ser fruto de processos de leitura equivocados, que entram em ação assim que o pintor começa a copiar: “qualquer leitura de uma imagem original é necessariamente uma leitura errada, que será mais forte ou mais fraca dependendo da força do artista que a formula.”²¹ (BENJAMIN, 1989, p. 176, tradução nossa).

Assim, qualquer cópia de uma pintura, feita à mão, não tem a possibilidade de ser exatamente igual, fiel, à original.

Teóricos do século XIX chegaram a uma posição semelhante por meio de uma noção mais simples de constituição psicológica do que o a do modelo freudiano que Bloom aplica com tanta eficácia. Richard Shift demonstrou que escritores, falando sobre copiar e o problema da imitação, explicariam a discrepância entre a cópia, supostamente lutando por precisão e o seu modelo, afirmando a impossibilidade de qualquer cópia manual ser verdadeiramente exata.²² (BENJAMIN, 1989, p. 180, tradução nossa).

De acordo com Roger Benjamin, Charles Blanc²³, o futuro patrono do Museu das Cópias²⁴, escrevendo em 1867 (mesmo ano em que Émile Zola (1840-1902) publicou a sua

¹⁹ No original: “(...) assessing it within the discursive and material context of French art between 1890 and 1916.”

²⁰ No original: “Thus the academician Quatremère de Quincy recognised early on that every artist would copy the same model in nature differently.”

²¹ No original: “Any reading of an original image is necessarily a misreading, which will be stronger or weaker depending upon the strength of the artist who formulates it.”

²² No original: “Theorists of the nineteenth century reached a similar position via a simpler notion of psychological constitution than the Freudian model Bloom deploys so effectively. Richard Shiff has shown that writers on copying and the problem of imitation would explain the discrepancy between a copy supposedly striving for accuracy and its model by affirming the impossibility of any truly exact manual imitation.”

²³ De acordo com a Wikipédia em francês: “Charles Blanc, nascido em 17 de novembro de 1813, em Castres, e falecido em 17 de janeiro de 1882, em Paris, é um historiador, crítico de arte e gravador francês, membro da Academia de Belas Artes e membro da Academia Francesa.” (CHARLES BLANC, 2021, tradução nossa). No original: “Charles Blanc, né le 17 novembre 1813 à Castres et mort le 17 janvier 1882 à Paris, est un historien, critique d'art et graveur français, membre de l'Académie des beaux-arts et membre de l'Académie française.”

²⁴ De acordo com a Wikipédia em francês: “O Museu das Cópias é um antigo museu francês planejado em 1871, inaugurado na primavera de 1873 no Palácio da Indústria e das Belas-artes nos Campos Elísios, em Paris, e

célebre definição da arte como sendo um canto da natureza visto através de um temperamento), discorreu sobre as origens do estilo pessoal no ato da imitação. Para Blanc, segundo Benjamin: “cada artista imprime seu caráter pessoal em suas imitações... o temperamento do pintor modifica o caráter das coisas ... e a natureza é para ele o que ele quer que seja.”²⁵ (BLANC *apud* BENJAMIN, 1989, p. 180, tradução nossa).

Blanc tratou da influência da personalidade do artista na pintura em seu livro *Grammaire des Arts du Dessin: Architecture, Sculpture, Peinture* (1867). Nele, afirma que “(...) cada artista confere às suas imitações um caráter pessoal. A paisagem varia *ad infinitum* de acordo com os milhares de tons de sentimento e temperamento individuais.”²⁶ (BLANC, 1867, p. 21, tradução nossa). E dá exemplos:

Ruisdael encontra esse bosque, que parece rir a Berghem, sombrio e melancólico; Hobbéma só gosta do lado rústico; ele vê isso com os olhos e o humor de um caçador furtivo. Albert Cuyp não olha para as praias felizes do [rio] Mosa até o sol suave das quatro horas; van der Neer pintou as aldeias da Holanda apenas ao luar, querendo poetizar as cabanas com a luz e os mistérios da noite. Nicolas Poussin amplia a natureza, como se ainda não a achasse grande o suficiente para seu coração. Seu pensamento vagueia, como uma musa austera, pelo interior de Roma, que representa, para ele, às vezes, o Eliseu dos filósofos, às vezes, a terra de Saturno; o Guaspre²⁷ o atormenta e de boa vontade sopra tempestades ali; Claude Lorrain quer que ela se conforme com seu gênio, ou seja, calma, solene e radiante.²⁸ (BLANC, 1867, p. 21, tradução nossa).

Ainda que, para Blanc, tenha existido um estilo geral, absoluto (“a marca da humanidade na natureza”²⁹ (BLANC, 1867, p. 21, tradução nossa)), que seria aquele

fechado no final do mesmo ano.” (MUSÉE DES COPIES, 2021, tradução nossa). No original: “Le musée des copies est un ancien musée français projeté en 1871, inauguré au printemps 1873 au Palais de l'Industrie et des Beaux-arts sur les Champs-Élysées à Paris, et fermé à la fin de la même année.”

²⁵ No original: “each artist impresses his personal character on his imitations ... the temperament of the painter modifies the character of things ... and nature is for him what he wants it to be.”

²⁶ No original: “(...) chaque artiste imprime à ses imitations son caractère personnel.

²⁷ Guaspre, como era chamado Gaspard Dughet (1615-1675), era cunhado do pintor francês Nicolas Poussin (1594-1665), e, devido a isso, também era conhecido como Gaspard Poussin.

²⁸ No original: “Ce bocage qui paraît riant à Berghem, Ruisdael le trouve sombre et mélancolique ; Ilobbema n'en aime que le côté agreste ; il le voit avec les yeux et l'humeur d'un braconnier. Albert Cuyp ne regarde les heureux rivages de la Meuse qu'au doux soleil de quatre heures ; Vander Neer ne peint les villages de la Hollande qu'au clair de lune, voulant poétiser les chaumières par les lueurs et les mystères de la nuit. Nicolas Poussin agrandit la nature, comme s'il ne la trouvait pas encore assez grande pour son cœur. Sa pensée se promène, comme une muse sévère, dans celle campagne de Rome, qui lui représente tantôt l'Élysée des philosophes, tantôt la terre de Saturne ; le Guaspre la tourmente et y souffle volontiers les orages ; Claude Lorrain la veut conforme à son génie, c'est-à-dire tranquille, solennelle et radieuse.”

²⁹ No original : “(...) le style est l'empreinte de l'humanité sur la nature.”

consagrado pelos grandes mestres, os demais vários estilos individuais seriam nuances no modo de sentir, marca registrada de cada pessoa. Esse estilo geral, para o autor, teria um sentido elevado, expressando todas as tradições que os mestres transmitiram ao longo dos tempos e, resumindo todas as formas clássicas de olhar a beleza, significaria a própria beleza. Para Blanc, esse estilo geral seria o oposto da pura realidade, seria o ideal. Ele considera que o pintor de estilo vê o lado grande, mesmo nas pequenas coisas, e o imitador realista vê o lado pequeno, mesmo nas grandes. Para ter estilo, ele diz, os objetos devem ser representados em seu aspecto típico, “em sua essência primitiva, livre de todos os detalhes insignificantes, simplificados, ampliados.”³⁰ (BLANC, 1867, p. 21, tradução nossa).

Assim, Blanc, ainda que diga que uma tradição artística carregue algumas características comuns, defende que a cada artista caberia imprimir sua personalidade na pintura (e nas esculturas). Para ele, não deixam transparecer nenhuma alma a pintura e a escultura quando se assemelham a uma imitação literal e mecânica da natureza, faltando-lhes estilo. Blanc afirma que: “o toque é a escrita do pintor, é o golpe de sua mente.”³¹ (BLANC, 1867, p. 612, tradução nossa). Defende ainda que a pintura não deveria revelar o caráter pessoal do mestre, mas, sim, o de sua obra. Ele analisa que o toque na tela é, em essência, condicional, com propriedades variadas e com verdade e belezas relativas. Para o autor, os maiores artistas da Renascença desprezariam essa qualidade, a do toque na tela. Apesar disso, faz uma análise da maneira de pintar de alguns artistas:

Michelangelo pintou o *Juízo Final* com tanto cuidado e delicadeza como se tivesse pintado uma tela de cavalete. Rafael executou os afrescos de *Heliodoro* e *Átila* [na *Stanza di Eliodoro*] muito parecidos com os do *Parnaso* e a *Escola de Atenas*. Leonardo da Vinci tratou todas as suas pinturas com um toque uniforme, unido e perfeito. O próprio Ticiano deu pouca atenção para isso, e é em suas pinturas do *Martírio de São Pedro* e da *Assunção* onde ele aparece impulsionado, por sua individualidade, a sotaques mais animados do que o habitual, mais orgulhosos e mais sentidos. Quanto a Corregio, é verdade que manuseava o pincel com complacência. Sua execução teve tanto encanto para ele quanto para nós, e ele saboreou o prazer de se perder e se encontrar em cores; mas seu pincel sempre foi o mesmo, sempre carinhoso, sempre doce e terno.³² (BLANC, 1867, p. 612, tradução nossa).

³⁰ No original: “(...) dans leur primitive essence, dégagés de tous les détails insignifiants, simplifiés, agrandis.”

³¹ No original: “(...) la touche est l’écriture du peintre, c’est la frappe de son esprit.”

³² No original: “Michel-Ange a peint le Jugement dernier avec autant de soin et de finesse que s’il eût peint une toile de chevalet. Raphael a exécuté les fresques de l’Héliodore et de l’Attila, à peu de chose près, comme celles du Ramasse et de l’École d’Athènes. Léonard de Vinci a traité toutes ses peintures d’une touche égale, unie et profondue. Titien lui-même y a fait assez peu de différence, et il n’est guère que ses tableaux du Martyre de saint Pierre et de l’Assomption, où il paraisse entraîné par son sujet à des accents plus animés encore que de coutume, plus fiers et plus ressentis. Quant au Corrège, il est vrai qu’il a manié la brosse avec complaisance. Son

Para Blanc (1867), uma escola de pintura que não é bela, não tem estilo. Como a holandesa, que, na opinião dele, ficaria relegada a uma espécie de segundo time (ou “segundo grau”, nas palavras dele), ainda que tenha triunfado pelo caráter. De acordo com ele, as escolas da Itália tiveram grandes estilos, personificados por Leonardo da Vinci (1452-1519), Michelangelo (1475-1564), Rafael (1483-1520), Ticiano (1490-1576), Corregio (1489-1534). Blanc considera que o estilo por excelência, absoluto, de uma arte impessoal, apenas os gregos o teriam alcançado, sob Péricles. Nessa arte grega, que seria sublime, teriam se fundido as características mais elevadas: “divina mistura de suavidade e força, dignidade e calor, majestade e graça.”³³ (BLANC, 1867, p. 22, tradução nossa). “Assim, nas esculturas do Partenon, a personalidade da estatuária é apagada, tanto que são menos obra de um artista do que as criações da própria arte, porque Fídias, em vez de animá-las com o sopro de sua alma, o sopro da alma universal passou por eles.”³⁴ (BLANC, 1867, p. 22, tradução nossa). Esse ideal de impessoalidade, segundo Blanc, seria como o apreço pelo arqueólogo e historiador da arte alemão Johann Joachim Winckelmann (1717-1768): uma beleza perfeita, sem nenhum sabor particular, como a água pura.

Para Roger Benjamin, o processo de se ir aceitando a pessoalidade na cópia na pintura foi gradual, ficando mais frequente no final do século XIX: “Na década de 1890, os próprios juízes oficiais de cópias passaram a aceitar a intervenção do temperamento individual na atividade de copiar e fizeram algumas concessões a isso em suas compras.”³⁵ (BENJAMIN, 1989, p 180, tradução nossa). Os museus, como o Louvre, adquiriam cópias. Roger Benjamin cita uma crítica feita por Roger Marx, inspetor principal de museus departamentais, em 1895, em relação a sua admiração pelo tipo de cópia que havia no Louvre que “se destaca por conta de sua profunda compreensão do original e do sotaque entusiástico de sua tradução”³⁶ (BENJAMIN, 1989, p 180, tradução nossa). Para o autor, “Isso deixa claro que a margem pela

exécution a eu pour lui autant de charme qu'elle en a pour nous, et il a savouré le plaisir de se perdre et de se retrouver dans la couleur ; mais son pinceau a toujours été le même, toujours caressant, toujours suave et tendre.”

³³ No original: “(...) divin mélange de douceur et de force, de dignité et de chaleur, de majesté et de grâce.”

³⁴ No original: “Ainsi, dans les sculptures du Parthénon, la personnalité du statuaire s'est effacée, si bien qu'elles sont moins l'œuvre d'un artiste que les créations de l'art lui-même, parce que Phidias, au lieu de les animer au souffle de son âme, y a fait passer le souffle de l'âme universelle.”

³⁵ No original: “By the 1890s official judges of copies had themselves come to accept the intervention of the individual temperament in the activity of copying and made some allowance for it in their purchases.”

³⁶ No original: “(...) stands out on account of its profound understanding of the original, and the enthusiastic accent of its translation.”

qual a cópia se afastou do modelo agora não era apenas tolerada, mas era de fato validada como uma manifestação do temperamento do copista que equivalia a uma interpretação do velho mestre.”³⁷ (BENJAMIN, 1989, p 180, tradução nossa). Aos poucos, o conceito de interpretação marca o segundo regime de cópia, onde a personalização vai sendo mais valorizada, diz o autor.

É possível supor, ou mesmo deduzir, que, assim como quem copia uma obra transmite a influência de sua personalidade para a mesma, igualmente o autor original da pintura também imprimiu a personalidade dele no trabalho inicial.

A defesa de Blanc, de um estilo quase transcendente à personalidade do artista, necessariamente belo e atemporal, talvez esteja atrelada a um conceito de arte que não cabe mais em nossos dias. Em maior ou menor grau (variando de acordo com a tipologia que proponho), a personalidade do artista está presente em seu trabalho de arte. Essa personalidade pode ser identificada até mesmo nos detalhes da manufatura (como na pincelada, mencionada por Blanc), no caso do artista artesão-trabalhador, por exemplo. Ainda que siga uma tradição, que tenha aprendido com mestres, que se insira em uma linha de trabalho, ou em um grupo com vocabulário e/ou repertório assemelhado, a distinção própria, a singularidade do artista, revelar-se-á em sua obra se ele se enquadrar naquilo que define as boas práticas do fazer artístico.

3.3 A questão da personalidade e o mercado de arte

Para Roger Benjamin, escrevendo em 1989, a organização do conhecimento sobre arte é dominada pela centralidade do autor-criador, o que vem desde pelo menos o século retrasado: “Os processos pelos quais os indivíduos são produzidos como autores funcionam hoje da mesma forma que funcionavam no século XIX.”³⁸ (BENJAMIN, 1989, p. 176-177, tradução nossa). Mesmo que a figura do artista solitário venha sendo contestada, pelo menos desde o século XX, e tenha se alterado, ainda que existam diversas iniciativas de arte feitas coletivamente, com a dissolução ou o apagamento das individualidades, ela persiste muito

³⁷ No original: “This makes clear that the margin by which copy departed from model was now not merely tolerated, but was indeed validated as a manifestation of the copyist's temperament which amounted to an interpretation of the old master.”

³⁸ No original: “The processes by which individuals are produced as authors work today much as they did in the nineteenth century.”

presente no meio das artes nos dias de hoje, tanto em instituições públicas quanto no mercado de vendas de obras, bem como em outros círculos da arte.

O filósofo Michel Foucault (1926-1984), de acordo com Roger Benjamin (FOUCAULT, 1969 *apud* BENJAMIN, 1989), demonstrou que, na construção da História da Arte, uma ficção em particular – uma abstração – foi tomada como real, concreta e objetiva, pois o desenvolvimento do conceito de indivíduo é historicamente específico. Ainda segundo o autor, para alguns, esse conceito a que se refere teria surgido com o capitalismo avançado, para outros, com a era do Iluminismo. De qualquer modo, defende ele, nesse conceito particular, o indivíduo tornou-se o *locus* de valor, particularmente na esfera da cultura³⁹. Esse processo teria sido resultado de uma conjunção de diversos fatores: ferramentas críticas e acadêmicas complementando a ação do mercado de arte e das exposições em museu. Assim, o catálogo acadêmico *raisonné* construiria a identidade do artista baseando-se em noções como estilo ou originalidade, que inicialmente encontraram definição em relação ao trabalho de indivíduos, afirma Roger Benjamin: “Estas duas categorias dominam o esforço de acumulação e organização que ratifica a obra de um autor: o seu valor é garantido por sua originalidade; a sua unidade, pela presença de um estilo autográfico tanto quanto seu apego, na História, a um personagem específico.”⁴⁰ (BENJAMIN, 1989, P. 176-177, tradução nossa).

Roger Benjamin (1989) afirma que esse processo, ao qual ele chama de intervenção do temperamento, foi considerado inevitável por Blanc e Zola no final do século XIX. Para o autor, a conceitualização do temperamento coincide, assim, historicamente, com a formulação da utilização de modelos biográficos pela nova indústria editorial de arte e com os padrões de comercialização da arte enaltecendo mestres únicos de acordo com suas qualidades distintivas.

Se, quando Roger Benjamin escreveu seu texto, a psicologia francesa postulava, segundo ele, que o temperamento era o produto da constituição física e psicológica única de cada indivíduo, já no final do século XIX, na França, essa era uma questão de Estado (na interpretação que a historiadora da arte Elaine Bohannon (2019) faz de Nicholas Green), especialmente no tocante às artes. A visão mítica desse período, segundo a autora, sugere que a própria arte se tornou uma grande voz libertadora dentro da sociedade, e que os que faziam

³⁹ “Tal concepção corresponde a modificações no campo discursivo do consumo cultural que, observamos, tornavam o indivíduo cada vez mais o *locus* do valor.” BENJAMIN, 1989, P. 180. (tradução nossa) No original: “Such a conception corresponds to modifications in the discursive field of cultural consumption which, we have noted, made the individual increasingly the locus of value.”

⁴⁰ No original: “These two categories dominate the effort of accumulation and organization which ratifies the oeuvre of an author: its worth is guaranteed by its originality, its unity by the presence of an autographic style just as much as its attachment, in history, to a specific personage.”

arte eram, eles próprios, indivíduos rudes, espíritos rebeldes, gênios artísticos que necessariamente se localizavam fora do *mainstream* artístico. O que, segundo a autora, Green contesta:

Green solapa essa visão ao mapear uma estrutura bastante complexa de causas e efeitos nas políticas estatais, que ele acredita que todas contribuem para a crescente importância do individualismo e da arte para as preocupações nacionalistas. Como um exemplo, Green aponta para o ano de 1863 e o descreve como um ponto de inflexão não por causa do Salão dos Recusados, mas porque, naquele ano, a Academia de Belas-Artes foi retirada do controle da escola e o currículo foi reorganizado para incluir ciência e história da arte. Green interpreta essas mudanças, que unificaram as artes visuais sob uma ‘rubrica administrativa’, como parte de um impulso geral sob o Segundo Império em direção à modernização e ao progresso. Especialmente significativo para Green é a maior importância dada à educação e ao treinamento, que tinham como objetivo facilitar o progresso.⁴¹ (BOHANNON, 2019, p. 4, tradução nossa).

Assim, alega Bohannon (2019), em 1870, com a queda de Napoleão III, a administração dos serviços artísticos passou a ser do Ministério da Instrução Pública. Para Green, essa mudança se deu pois “A educação era (...) o lar legítimo da arte porque, em oposição à exclusividade tradicional das elites cultas, a política da arte era promover a participação de todos os cidadãos no amor universal pela beleza com seus atributos moralizantes e civilizadores.”⁴² (GREEN, 1987, p. 75).

Bohannon (2019) defende que é possível ver as implicações de uma ênfase na individualidade como um recurso nacional a ser fomentado e cultivado para a glória da França. Na visão de Green, “(...) o que ocorreu em 1870 foi uma mudança central para o argumento sobre o retrabalho da arte; uma mudança em direção a uma preocupação com a pluralidade de talentos artísticos.”⁴³ (GREEN, 1987, p. 76). Para Green, “a palavra de ordem era diversidade cultural.”⁴⁴ (GREEN, 1987, p. 76). Nesse período, de acordo com Bohannon,

41 No original: “Green undermines this view by mapping out a rather complex structure of causes and effects in state policies, which he believes all contribute to the growing importance of individualism and the importance of art to nationalistic concerns. As one example, Green points to the year 1863, and describes it as a turning point not because of the Salon des Refuses, but because in that year the Academie des beaux- arts was stripped of control of the school, and the curriculum was reorganized to include science and art history. Green interprets these changes, which unified the visual arts under one “administrative rubric,” as part of a general push under the Second Empire toward modernization and progress. Especially significant for Green is the greater importance given to education and training, which were intended to facilitate progress.”

42 No original: “Education was, it argued, the legitimate home for art because, as against the traditional exclusivity of cultivated elites, art policy was to promote participation by all citizens in the universal love of beauty with its moralising and civilising attributes.”

43 No original: “(...) what occurred in 1870 was a shift central to the argument about the reworking of art; a shift towards a preoccupation with plurality of artistic talent.”

44 No original: “The watchword was cultural diversity.”

havia a sugestão de que se cessasse a distribuição de prêmios para estudantes da Escola de Belas-Artes francesa e que fossem esquecidas as disputas entre escolas diferentes, cultivando o talento individual, onde quer que ele fosse encontrado. Green cita Gustave Larroumet (1852-1903) – professor na universidade de Sorbonne, diretor da Belas Artes, depois, Secretário Perpétuo da Academia de Belas Artes –, que afirma que “é direito, dever do artista ser exclusivo, realizar sua própria concepção de natureza e vida.”⁴⁵ (LARROUMET, 1888, p. 16 *apud* GREEN, 1987, p. 76).

Green pretende demonstrar como o sucesso dos grandes empreendimentos especulativos na pintura moderna dependia de discursos particulares de individualismo fundamentados na ideologia dominante da Terceira República. Para ele, a crítica padrão das histórias tradicionais da arte do século XIX, com seu formalismo inerente, permite pouco espaço para o exame da relação entre arte e sociedade, pois o fantasma do formalismo tem o hábito desagradável de assombrar as indagações mais orientadas para a sociedade. O “social” entra apenas de forma abreviada, como o traço biográfico da vida dos artistas, ou um esboço impressionista do contexto histórico.

Quando se debruça sobre a invenção dessa figura do artista único, Green (1987) diz que isso se deveu, em parte, também a interesses comerciais. Na segunda metade da década de 50 do século XIX, na França, eram realizados muitos leilões de objetos e de obras de arte, com vendas para coleções particulares. Para esses leilões, eram feitos catálogos com textos que não eram meramente descritivos. Tais textos serviam para reforçar o prestígio e a autenticidade da arte oferecida, tanto dando relevância às evidências históricas como dando testemunho do conhecimento pessoal dos pintores e de seus trabalhos. Para Green, esse foi o início de uma aliança cultural entre comerciantes e escritores de arte – que se tornou longa e frutífera –, na qual os revendedores de arte puderam aproveitar e expandir o diálogo com historiadores da arte e com outros autores que escreviam sobre arte. O apoio literário e acadêmico não foi apenas funcional, ele também ajudou a moldar definições culturais do revendedor como um patrono desinteressado da arte e um patrocinador de um aprendizado sério.

Alguns desses revendedores surgiam com novas estratégias empresariais, ou cultivavam a reputação como conhecedores e publicavam generosos catálogos ilustrados para leilões e exposições em galerias. Seus textos foram produzidos tanto apresentando objetos de

⁴⁵ No original: “It is the right, the duty of the artist to be exclusive, to realise his own conception of nature and life”

consumo de luxo quanto, sobrepondo-se à literatura histórica da arte, como contribuições duradouras ao conhecimento histórico acadêmico.

Na Terceira República, na França, há intrincadas relações entre os artistas, o mercado de arte e o Estado, que tiveram grande influência na construção da maneira como a História da Arte era – ou foi – escrita (possivelmente, com ressonância até os dias de hoje). Nos últimos trinta anos do século XIX, a História da Arte tomaria forma como uma disciplina profissionalizada institucionalmente reconhecida pelo Estado, principalmente sob a rubrica de história empírica. Uma metodologia discreta, mas essencialmente nacionalista, entregou uma história em sintonia com os objetivos e ambições do Estado da Terceira República.

Foi a paisagem, ou mais precisamente a pintura da natureza no sentido mais amplo, que formou o principal objeto de foco para a especulação. E foram pintores como Corot, Millet e Rousseau que, na época de suas mortes, tornaram-se as primeiras figuras de culto da casa de leilões. Entendendo por que isto envolve um exame daquelas línguas e alianças culturais que só foram sugeridas até agora. Especificamente, isso significa examinar a dinâmica distintiva e a organização das formas da História da Arte contemporânea. As definições culturais, argumentaremos, foram uma faceta intrínseca na transformação das relações econômicas do campo artístico. Tais definições não são redutíveis a determinantes econômicos, elas têm sua própria lógica estruturante e efeitos discursivos. Mas também não são totalmente autônomas. Suas condições podem ser encontradas tanto no nexos institucional específico pelo qual a história da arte foi canalizada quanto nas correntes ideológicas mais gerais. Rastrear essa formação revela um tecido de conexões entre o mercado e o início do Estado da Terceira República.⁴⁶ (GREEN, 1987, p. 67, tradução nossa).

Para Green, é importante lidar com a lógica discursiva do individualismo, tal como foi especificada em toda a escrita biográfica, pois os textos sobre arte não estão separados de uma estrutura social, são sempre sustentados por lealdades profissionais e estruturas institucionais, na visão dele. “O foco na gama conceitual do individualismo biográfico não tem sentido, a menos que seja colocado no contexto de uma História de Arte profissionalizante e de uma

⁴⁶ No original: “It was landscape, or more precisely nature painting in the broadest sense, which formed the prime object of focus for speculation. And it was painters like Corot, Millet and Rousseau who, at the time of their deaths, first became the cult figures of the auction house. Understanding why this was so involves an examination of those cultural languages and alliances which have only been hinted at so far. Specifically, it means scrutinising the distinctive dynamic and organisation of forms of contemporary art history. Cultural definitions, we shall argue, were an intrinsic facet in the transformation of the economic relations of the artistic field. Such definitions are not reducible to economic determinants, they have their own structuring logic and discursive effects. But nor are they wholly autonomous. Their conditions are to be found both in the specific institutional nexus through which art history was channelled and more general ideological currents. Tracing that formation uncovers a tissue of connections between the marketplace and the early Third Republic state.”

ideologia burguesa republicana”⁴⁷ (GREEN, 1987, p. 75, tradução nossa), diz, especificamente, em relação ao final do século XIX na França.

Segundo Green (1987), escritores de arte conceituados, como Blanc (citado aqui anteriormente), estavam dispostos a contribuir para os catálogos de venda. Simultaneamente, eles aproveitavam a oportunidade para avançar seu próprio *status* cultural através de uma ampla cobertura de notícias de arte. “Para grande parte dos anos 1850 e 1860, quando a censura napoleônica tornou as críticas à política artística oficial uma questão sensível, as vendas públicas constituíram uma parte importante dessas notícias.”⁴⁸ (GREEN, 1987, p. 68, tradução nossa). Com a morte de muitas das gerações românticas/barbizônicas do final da década de 60 do século XIX, proliferaram as biografias, desde monografias detalhadas até breves vinhetas de revistas. De acordo com Green (1987), os textos fizeram parte de um diálogo bidirecional entre os escritores de arte e o mercado de compra e venda de arte. A atividade biográfica foi sustentada, pelo menos em parte, pelo interesse comercial; da mesma forma, o investimento de negociantes e colecionadores foi estimulado por inscrever os artistas na História da Arte. Nesse período, com os escritos biográficos, há uma crescente profissionalização do historiador da arte.

Ainda segundo o autor, as biografias enriqueceram a textura histórica e estética na qual o capital cultural da mercadoria especulativa estava fundamentado. Havia uma formulação bastante nova do conceito de individualidade criativa – muito familiar hoje – que trazia implicações não apenas para o significado, mas também para a valorização dos produtos de arte, diz Green (1987).

Veja qualquer uma das primeiras biografias de Corot, Rousseau ou Millet. Lá encontramos em proporções variadas um caleidoscópio de observação personalizada, anedota e reminiscência justaposta a uma documentação empírica cuidadosamente reunida. Embora a intenção geral seja elogiar, ao contrário dos obituários oficiais dos acadêmicos, que se afastaram do terreno baixo do pessoal, estes textos se revelam em uma exposição detalhada da vida dos pintores. Certidões de nascimento, testamentos e cartas particulares, listas de exposições, patronos e cartas coloridas empurram com comoventes vinhetas dos artistas em seu leito de morte, esposa ou amante histórica com dor, ou de humor mais alegre, transmitindo suas emoções mais secretas diante da natureza ao autor (caderno em mãos!). Dispositivos tão diferentes – mesmo antitéticos – apontam para tensões estruturais e altamente produtivas no modo particular de escrever. Para a biografia de arte e seu

⁴⁷ No original: “Focusing on the conceptual range of biographical individualism is meaningless unless it is set in the context of a professionalising art history and bourgeois republican ideology.”

⁴⁸ No original: “For much of the 1850s and 1860s when Napoleonic censorship made criticism of official art politics a sensitive issue, public sales constituted an important part of that news.”

repertório conceitual atualmente pairava numa espécie de terra de ninguém, parte jornalismo popular, parte ciência histórica.⁴⁹ (GREEN, 1987, p. 69, tradução nossa).

Para Green (1987), a seriedade dos textos biográficos foi frequentemente minada por associações, de longa data, com o jornalismo anedótico, ou com biógrafos populistas, bem como pelos vínculos com o comércio e com práticas comerciais. Não é por acaso que, onde outras dimensões da História da Arte estavam se especializando rapidamente, a biografia era uma área onde tanto alguém relativamente amador como um espirituoso diletante ainda podiam florescer.

Essas profundas ambiguidades institucionais eram condições intrínsecas, que enquadravam a maneira como as biografias funcionavam como uma forma de interpretação, de acordo com Green. Segundo ele, a junção de anedotas diversificadas com fatos documentais contribuiu para construir uma imagem complexa da vida e do caráter do artista, falando pouco – além da descrição – sobre o significado e a mensagem das imagens de arte. Ainda de acordo com Green (1987), a interpretação crítica se concentrou tradicionalmente no diálogo “ingênuo” e “sincero” desses artistas com o mundo, em oposição à preocupação acadêmica (considerada nobre) com o estilo. Isso se deu muito fortemente em relação às pinturas de natureza, pois, dada a ausência de análise estilística para esse tipo de pintura (falta de um vocabulário que pudesse se envolver com a estrutura formal da imagem) no período, abriu-se espaço para a explicação biográfica. Implicitamente, isso significou que as obras de arte deveriam ser lidas como a reflexão ou a expressão do temperamento do artista, o que era explorado de forma descritiva nos textos. “A natureza era o terreno sobre o qual se inscrevia a plethora de individualidades criativas”⁵⁰ (GREEN, 1987, p. 70, tradução nossa), diz Green.

A unidade da personalidade do pintor era formulada identificando, analisando, as escolhas do tema da pintura feita por ele, do clima e do ponto de vista representados, e até pela maneira como isso tudo fora transcrito em tinta para a tela, afirma Green (1987). Tudo era rastreado. Alguns exemplos:

⁴⁹ No original: “Look at any of the early biographies of Corot, Rousseau or Millet. There we find in varying proportions a kaleidoscope of personalised observation, anecdote and reminiscence juxtaposed with carefully gathered empirical documentation. Although the overall intention is to praise, unlike official obituaries of academicians which sternly eschewed the low ground of the personal, these texts revel in a detailed expose of painters’ lives, Birth certificates, wills and private letters, lists of exhibitions, patrons and colour charts jostle with touching vignettes of the artists on their deathbed, wife or mistress hysterical with grief, or in happier mood, imparting their most secret emotions before nature to the author (notebook in hand!). Such different – even antithetical – devices point to structural and highly productive tensions in the particular mode of writing. For art biography and its conceptual repertoire currently hovered in a kind of no man’s land, part popular journalism, part historical science.”

⁵⁰ No original: “Nature was the ground on which the plethora of creative individualities was inscribed.”

O espírito volátil e ao mesmo tempo teimoso de Rousseau foi revelado nos malditos carvalhos ou nas piscinas estagnadas sob os pores-do-sol férteis, seu panteísmo “científico” na meticulosa enumeração de detalhes, sua busca espiritual pelo desconhecido e pelo infinito no ângulo incomum, o efeito bizarro, ou mesmo a ousada reelaboração de um clichê de composição banal. Da mesma forma, o caráter sonhador e gentil de “papa” Corot se refletia nas lagoas límpidas de Ville d'Avray, nas telas prateadas de árvores e ninfas dançantes, enquanto a religiosidade terrena e intensa de Millet encontrava seu equivalente nos camponeses rudes e na planície árida de Barbizon.⁵¹ (GREEN, 1987, p. 70, tradução nossa).

Green (1987) afirma que o processo de expansão do capitalismo, com as relações econômicas do campo artístico retrabalhadas, tinha como base e explorou a construção do individualismo validada pela ideologia de cidadania da Terceira República. Desde o início dos anos 1880, a política cultural do Estado central adotou a individualidade como uma unidade de medida útil para a riqueza estética da nação, e foram organizadas mostras em torno da temática nas Exposições Universais de 1889 e 1900; enquanto as autoridades locais adotaram artistas residentes e visitantes como heróis que demonstraram participação regional na civilização francesa.

Nesse processo, segundo Green (1987), os biógrafos de arte desempenharam um papel central. Foram eles que forjaram a linguagem que naturalizou a relação contínua entre o capitalismo empresarial e o perceptível progresso da arte. Eles foram fundamentais para estabelecer o diálogo entre o mercado comercial e a política estatal. Mas eles não eram nem os enganadores nem os agentes subalternos do capital. O discurso biográfico tinha suas próprias condições institucionais e sua própria lógica, muitas vezes, contraditória, pois o “efeito de verdade” do individualismo biográfico reside menos em qualquer coerência conceitual interna do que na eficácia de sua operação institucional, diz Green.

A abordagem de alguns autores (mesmo daqueles que dominavam conceitos filosóficos), com seu escorregamento epistemológico, entre a descrição empírica e a explicação analítica, produziu o individualismo tanto por padrão como por projeto, argumenta Green (1987). Em suma, a articulação da personalidade criativa dentro do discurso da arte foi o resultado de uma mudança historicamente específica na organização do conhecimento, sustentada, por um lado, pelas condições internas – a transparência tradicionalmente creditada à pintura de natureza, a atração institucional entre a literatura de entretenimento e a ciência

⁵¹ No original: “Rousseau’s volatile and yet stubborn spirit was revealed in blasted oaks or stagnant pools beneath fervid sunsets, his ‘scientific’ pantheism in the meticulous enumeration of detail, his spiritual quest for the unknown and the infinite in the unusual angle, the bizarre effect, or even the bold reworking of a hackneyed compositional cliché. Likewise ‘papa’ Corot’s dreamy and gentle character was reflected in the limpid ponds of Ville d’Avray, the silvery screens of trees and dancing nymphs, while Millet’s earthy and intense religiosity found its equivalent in the rude peasants and barren plain of Barbizon.”

profissional – e, por outro lado, pelas forças ideológicas dominantes que moldavam a cidadania republicana.

Green (1987) defende que, por meio da especificação de uma personalidade individualizada expressa na arte, a abordagem biográfica transpôs os meios de medição de raridade do objeto para a singularidade do artista. Do ponto de vista comercial, a ênfase tradicional na raridade foi reconciliada com o capitalismo de mercadorias em grande escala, pois, segundo o modelo biográfico, todos os tipos de esboços e trabalhos inacabados poderiam ser incorporados à obra do artista, reclassificados como “primeiros pensamentos”, “expressões verdadeiramente pessoais”, “desenvolvimento de ideias”. Assim, o grande artista podia ser simultaneamente prolífico e único.

Aceitando as colocações de Green (1987), não se sustenta a ideia de que o artista romântico constrói a si mesmo, elaborando, por conta própria e sozinho, uma personagem (um culto à personalidade, frequentemente reivindicado pelo tipo de individualismo psicológico, ainda hoje pertinente a muitas práticas artísticas e à História da Arte).⁵² Essa acepção foi mais do que isso, foi uma construção histórica com raízes em imbricações comerciais e políticas também. Por meio do uso do discurso de narrativas biográficas (com um código estético pré-existente no qual a relação entre o pintor e o que foi transformado em tinta foi sendo construída de uma maneira que parecesse transparente), o vocabulário de percepção, sensação e expressão que permeia a escrita artística crítica e teórica da época registrou, consistentemente, a transparência do dístico artista/natureza, valendo-se da moeda da ciência experimental para chegar a um acordo, afirma Green (1987). Criou-se, então, diz o autor, uma epistemologia que aproximou a arte das teorias fisiológicas da percepção que sustentavam a formação da psicologia experimental no mesmo período.⁵³

⁵² Green diz que, “Normalmente, presume-se que a autoexpressão referenciou uma tradição de vanguarda de Delacroix ou Courbet em diante, e sua reação inovadora contra o burocratismo do funcionalismo.” (GREEN, 1987, p. 70, tradução nossa). No original: “It is usually assumed that self-expression referenced an avant-garde tradition from Delacroix or Courbet onwards and its innovative reaction against stultifying officialdom.”

⁵³ Para Green, outros fatores estão envolvidos: “Essa estrutura foi moldada nas primeiras décadas da Terceira República certamente pela ciência experimental, mas também pela filosofia moral tradicional da Sorbonne e, crucialmente, por uma obsessão educacional secular em se tornar cidadãos patrióticos e obedientes. O individualismo artístico foi apoiado por definições tão diferentes em torno da cidadania que, combinadas de forma desigual, produziram o cimento ideológico para a hegemonia burguesa republicana do final da década de 1870. Mas também alimentou ativamente esse repertório através da incorporação de conhecimento histórico da arte em iniciativas oficiais. Inúmeras estátuas, monumentos e nomes de lugares dedicados a artistas (da natureza) prestam homenagem a sua evidente contribuição.” (GREEN, 1987, p. 70, tradução nossa). No original: “That framework was shaped in the early decades of the Third Republic by experimental science certainly, but also by traditional Sorbonne moral philosophy and crucially by a secular educational obsession with turning out patriotic and dutiful citizens. Artistic individualism was backed by such differing definitions around citizenship which, unevenly combined, produced the ideological cement for bourgeois republican hegemony from the late 1870s. But it also actively fed into that repertoire through the incorporation of art historical expertise into official

No processo, a abordagem biográfica e seu corolário, com seu culto ao individualismo criativo, tornou-se dominante em todo o mundo artístico do final do século XIX, tanto o oficial quanto o vanguardista.

Green (1987) ainda argumenta que é um grande erro supor que os artistas eram agentes passivos em um sistema de exploração – o que é, naturalmente, o que eles reivindicavam com frequência, assumindo as personalidades de mártires e marginalizados. De fato, tais reclamações foram incorporadas muito literalmente à mitologia do artista como herói sofredor, que permeia muitas narrativas históricas que se tornaram padrão na arte, diz Green (1987). Como exemplo, ele cita Rousseau, um pintor bem-sucedido, que gostava de se declarar oprimido, mas que, no entanto, tinha amplas e úteis conexões com revendedores nas décadas de 50 e 60 do século XIX, o que pode ser comprovado por meio de sua correspondência pessoal, na qual transparecem suas hábeis capacidades de negociação com os revendedores de seus trabalhos, colocando uns contra os outros, a fim de se defender de dívidas ou para obter um preço melhor.

3.4 Considerações sobre a genealogia do artista paciente-arteterapêutico

Se foi no começo da chamada Renascença que se iniciaram os diversos processos de transformação do papel social e econômico do artista afirmando-se para se destacar do trabalho artesanal, distanciando-se e separando suas atividades da ciência, momento da criação da noção ocidental de artista, que, de certa forma, mantém-se até os dias atuais teria sido no final do século XIX a consolidação desse modelo.

No livro *Sete dias no mundo da arte* (2010), a estadunidense historiadora e socióloga da arte Sarah Thornton define: “o mundo da arte contemporânea é uma rede solta de subculturas sobrepostas que se mantém unidas através da crença na arte.” (THORNTON, 2010, p. 11). Para a autora, o mundo da arte “encontra-se estruturado à volta de hierarquias obscuras, e muitas vezes contraditórias, de fama, credibilidade, importância histórica imaginada, filiação em instituições, educação, inteligência percebida, riqueza. (...)” (THORNTON, 2010, p. 13). Para Thornton, “muitas pessoas acham que os artistas são sujeitos absorvidos por si mesmos, autocentrados.” (THORNTON, 2015, p. 151). Esse mundo

da arte ao qual ela se refere apresenta-se cada vez mais calcado na construção de um artista que preza e valoriza o culto à personalidade⁵⁴. A construção de uma mítica pessoal está intimamente associada à obra do artista e, eventualmente, a seu sucesso comercial⁵⁵. O que o sistema de arte consome não é apenas a obra, é o artista também. Percebo que muitos colecionadores parecem querer comprar não apenas os trabalhos de arte, mas também adquirir, por tabela, o modo de vida do artista, pois somente para ele, artista, seria possível levar uma vida de contestação à sociedade, a suas regras, às convenções.

Na minha hipótese inicial a respeito da genealogia de uma possível origem para a tipologia do artista paciente-arteterapêutico, considere que ela poderia ou teria se iniciado na chamada arte contemporânea, ou que estivesse relacionada ao surgimento da concepção de artista romântico, aquele que constrói a si mesmo, que elabora para si próprio uma personagem. Após os estudos, essa última hipótese mostrou-se bastante plausível.

Nicholas Green (1987) (1989) destrinchou os fatores que sustentam a criação desse modelo de artista romântico. Sua perspectiva fornece mais dados para compreender as causas da consolidação do artista sofredor bem como procura mostrar que os artistas não necessariamente são agentes passivos de um sistema que os exploraria e os prejudicaria.

Mesmo que Green tenha desmitificado, em parte, os fatores que sustentam a criação do modelo de artista romântico que constrói a si mesmo, ainda assim, usualmente, o artista é o elo mais frágil dentro do sistema de arte, pois nem sempre é remunerado⁵⁶, a maioria não sobrevive exclusivamente da venda de suas obras.⁵⁷ Nos Estados Unidos da América, país onde o sistema de arte é bem mais estruturado do que no Brasil, segundo uma pesquisa da artista estadunidense Jennifer Dalton, de 2006, apenas 10% dos artistas vivem única e

⁵⁴ Exemplo: “Os americanos se interessam por artistas celebridades” (CARLAND, 2015, p. 118), diz a artista Tammy Rae Carland. O fenômeno do culto à personalidade, atualmente, não é privilégio dos artistas, sendo uma característica espalhada por diversos segmentos da sociedade, com muitas possíveis causas.

⁵⁵ Exemplo: “Quando perguntei a ela [Tammy Rae Carland] o que achava de artistas com personas exageradas, maiores que o normal, ela sugeriu que ‘geralmente são artistas com contas bancárias também maiores que o normal!’” (THORNTON, 2015, p. 89).

⁵⁶ A artista estadunidense Jennifer Dalton (1967-) fez um levantamento acerca do sistema de arte de seu país (com respostas de 856 artistas dadas majoritariamente pela internet): “mais da metade dos artistas que responderam à pesquisa ganha menos que o salário médio americano.” (DALTON, 2015, p. 197). A apuração faz parte do desenvolvimento de seu trabalho *How Do Artists Live?* (2006).

⁵⁷ Eis um exemplo: “Como a maior parte dos artistas do mundo, ela [Tammy Rae Carland] tem um emprego diurno fora do estúdio.” (THORNTON, 2015, p. 85).

exclusivamente da venda de seus trabalhos⁵⁸. Os demais necessitam exercer outra atividade para sua subsistência. Ao longo da História da Arte, em diversos períodos, há casos de artistas com extrema dificuldade em exercer sua atividade de maneira que permita um sustento mínimo. Porém essa é uma outra questão a ser estudada, pois não se pode afirmar que seja uma classe especialmente afetada por essa mazela.

3.4.1 Estudo aprofundado de caso: Van Gogh

A princípio, devido à bem conhecida e conturbada história de sua vida pessoal e aos seus problemas psicológicos⁵⁹, Vincent Willem van Gogh (1853-1890) parecia ser um característico paciente-arteterapêutico. Sua personalidade tipificaria os ideais românticos do artista sofredor. Esse aspecto pode ser identificado, por exemplo, em uma de suas cartas, quando cita uma frase – com a qual diz concordar – do pintor francês Jean-François Millet (1814-1875), artista em quem se inspirou para fazer alguns trabalhos: *Não quero suprimir de maneira alguma o sofrimento*, pois frequentemente é ele que faz os artistas se expressarem mais energicamente.” (MILLET *apud* GOGH, 2012, p. 131). Todavia, durante a leitura de suas cartas a seu irmão mais novo, Théo, algumas características de um artista xamânico-messiânico se revelaram, ainda que não desejasse necessariamente um reconhecimento, pois lhe bastava que tivesse o que beber, o que comer, onde dormir e com que se vestir, dizendo

⁵⁸ Ainda na pesquisa de Dalton: “60% dos artistas se dedicam a formas alternativas de emprego, enquanto 10% vivem de vender sua arte (...), 0,8% obtêm a maior parte de sua renda por meios ilícitos.” (DALTON, 2015, p. 197).

⁵⁹ Os diagnósticos psicológicos e psiquiátricos, ainda hoje, podem ser controversos e discrepantes. Um estudo publicado em 2020 no *International Journal of Bipolar Disorders* sugere que “Desde a idade adulta, ele provavelmente desenvolveu um transtorno de humor (provavelmente bipolar) em combinação com (traços de) um transtorno de personalidade limítrofe como vulnerabilidade subjacente. Isso provavelmente piorou por causa de um transtorno por uso de álcool combinado com desnutrição, que então levou, em combinação com o aumento das tensões psicossociais, a uma crise na qual ele cortou sua orelha. Depois disso, ele provavelmente desenvolveu dois delírios provavelmente relacionados à abstinência do álcool, seguidos por uma piora com episódios depressivos graves (dos quais pelo menos um com características psicóticas) dos quais não se recuperou totalmente, levando finalmente ao suicídio. Como comorbidade adicional, a epilepsia focal (lobo temporal) não pode ser excluída.” (NOLEN; MEEKEREN; VOSKUIL, 2020, não paginado, tradução nossa). No original: “Since young adulthood, he likely developed a (probably bipolar) mood disorder in combination with (traits of) a borderline personality disorder as underlying vulnerability. This likely worsened through an alcohol use disorder combined with malnutrition, which then led, in combination with rising psychosocial tensions, to a crisis in which he cut off his ear. Thereafter, he likely developed two deliriums probably related to alcohol withdrawal, followed by a worsening with severe depressive episodes (of which at least one with psychotic features) from which he did not fully recover, finally leading to his suicide. As additional comorbidity, focal (temporal lobe) epilepsy cannot be excluded.”

que se tratava, em suma, de ficar contente com o que os camponeses têm. A característica do xamânico-messiânico mais presente é a pretensão de estar fazendo algo único em sua pintura e que precisa ser revelado ao mundo: “Eu me censuraria se não tentasse fazer quadros de tal forma que provoquem sérias reflexões nas pessoas que pensam seriamente na arte e na vida.” (GOGH, 2012, p. 138). Ainda que não estivesse certo de obter sucesso em tal empreitada.

Como já dito neste trabalho, nenhum artista tem apenas componentes de uma única categoria, sendo classificado em alguma delas por uma predominância de características.

O pai de Van Gogh era pastor. O próprio pintor chegou a ser assistente de um ministro metodista e estudou para ser pastor também, porém não foi aprovado no exame de teologia da Universidade de Amsterdã e tampouco conseguiu dar continuidade aos estudos em uma escola missionária protestante. Ainda assim, tornou-se missionário, embora não tenha ficado nessa atividade nem um ano. Seu modo de vida, no período, morando em condições semelhantes às dos habitantes empobrecidos de sua congregação, desagradou seus superiores, que o dispensaram.

Essa aproximação com as pessoas por quem se interessava como missionário se deu também com seus modelos, aqueles que foram pintados por ele. O artista chegou a se nomear como um pintor de camponeses, aos quais observou de perto, tendo igualmente convivido com mineiros e turfeiros. Em uma de suas cartas, mencionou que, na maioria das vezes, os pintores não se envolvem pessoalmente com a vida dos camponeses. Citando o irmão, com quem concordava, disse que quando alguém da capital francesa representa camponeses, ainda que os personagens sejam extraordinariamente bem pintados, acaba que lembram, involuntariamente, os habitantes dos arredores de Paris: “(...) uma camponesa de um *parisiense* que aprendeu a desenhar na academia, nos farão perceber os membros e a estrutura do corpo sempre da mesma forma, corretas nas proporções e na anatomia, às vezes encantadora.” (GOGH, 2012, p. 143). Van Gogh afirma que, em sua pintura, não serão encontrados camponeses edulcorados, pois acreditava que pintá-los em sua rudeza era melhor do que lhes conferir uma beleza tradicional. Para ele, dar um polimento convencional a uma pintura com camponeses seria um erro.

A busca por encontrar um lugar próprio no mundo, uma profissão; alcançar uma vitória ao final de sua vida, como pregador ou como artista; a procura por uma maneira de agir e de pensar independente, porém com regras fixas, para moldar o caráter, sem se tornar limitado: talvez esses sejam fatores de tensão que influenciam essa ambivalência entre artista paciente-arteterapêutico e artista xamânico-messiânico, assim como os rigores de sua

educação e a vontade de transmitir uma mensagem, fosse com sua arte fosse com as palavras de Deus. Van Gogh estava à procura de uma identidade pessoal e de uma pictórica.

Até certo ponto, Van Gogh tinha consciência de sua condição mental, afirmando ser prisioneiro de seu tormento. Em uma das cartas, comenta sobre seu asseio pessoal – que ele sabe que choca alguns –, atribuindo a precariedade eventual, às vezes, à penúria financeira, mas dizendo também ser útil para ficar sozinho. Chega a mencionar que fez uma escolha pela melancolia em vez do desespero, ainda que esse tenha lhe tomado em diversos momentos:

É verdade que ora ganhei meu pedaço de pão, ora ele me foi dado por bondade de um amigo; vivi como pude, nem bem nem mal, como dava; é verdade que perdi a confiança de muitos; é verdade que minha situação pecuniária está num triste estado; é verdade que o futuro é bem sombrio; é verdade que eu poderia ter feito melhor; é verdade que só para ganhar meu pão eu perdi tempo; é verdade que meus próprios estudos estão num estado lamentável e desesperador, e que me falta mais, infinitamente mais do que tenho. Mas vocês chamam isso de cair, de não fazer nada? (GOGH, 2012, p. 41).

Van Gogh chegou a fazer estudos regulares e formais de arte brevemente. Porém criticava as instituições, comparando o que se dava com artistas e missionários. Ambos estariam sujeitos a uma execrável, velha e tirânica escola acadêmica, tocada por pessoas, em sua maioria, carregadas de preconceitos e de convenções. Elas estariam movidas pela ganância, protegendo seus apadrinhados e não dando espaço ao que ele chamava de “homens naturais”. E completa: “Não se trata de uma simples questão de asseio, como hipocritamente me censuram, é uma questão mais séria do que isso, posso lhe garantir.” (GOGH, 2012, p. 43). Ele considerava que as portas do meio da arte se fechavam para ele também por procurar seu próprio caminho.

O artista, nascido em uma região que integra hoje a Holanda, questiona se o que se passa no íntimo de alguém se revela exteriormente. Se a chama interior de cada um seria perceptível ao outro ou apenas “um pouquinho de fumaça no alto da chaminé” (GOGH, 2012, p. 45), que poderia ou não se aproximar para nela se aquecer. Era sua fé em Deus que fazia com que acreditasse que se sustentasse sua chama, um dia seria recompensado.

Também é possível encontrar, em suas cartas para o irmão, alguns leves traços do artesão-trabalhador: “(...) talvez algum dia você verá que eu também sou um trabalhador, e, embora eu não saiba de antemão o que me será possível, espero ainda fazer alguns rabiscos onde poderia haver algo de humano” (GOGH, 2021, p. 54). Acreditava que a maneira de pensar que o trabalho duro, dedicado e constante, sobretudo no exercício do desenho, poderia levá-lo a triunfar.

Colocar a arte acima de tudo, até mesmo de sua integridade física (“A arte é ciumenta, ela não quer que a doença lhe tenha precedência” (GOGH, 2012, p.75)), talvez indique uma dedicação excessiva. A arte, assim, seria não só um objetivo artístico, mas igualmente uma forma de viver e de sobreviver:

É preciso entender bem como eu considero a arte. Para chegar à verdade, é preciso trabalhar longamente e muito. O que eu quero dizer e o que eu aspiro é tremendamente difícil, e, no entanto, não acredito estar aspirando alto demais. Quero fazer desenhos que *impressionem* certas pessoas. (...) Pelo menos eles contém algo que vem diretamente do meu coração. Em suma, quero chegar ao ponto em que digam da minha obra: este homem sente profundamente, e este homem sente delicadamente. Apesar da minha suposta grosseria, você me entende? Ou precisamente por causa dela. (...) O que eu sou aos olhos da maioria – uma nulidade ou um homem excêntrico ou desagradável –, alguém que não tem uma situação na sociedade ou que não a terá; enfim, pouco menos que nada. (GOGH, 2012, p. 75-76, grifo do autor).

Para ele:

(...) o verdadeiro pintor deixa-se guiar por esta consciência que chamamos sentimento. Sua alma, seu espírito, não estão a serviço de seu pincel, mas seu pincel é que está a serviço de seu espírito. Assim também a tela é que tem medo do bom pintor, e não o pintor da tela. (GOGH, 2012, p. 147).

Van Gogh trabalhava sempre tendo em mente e no horizonte os artistas de sua época e os trabalhos que via em museus e em galerias, além de possuir uma coleção de reproduções de obras em gravuras. Ele conhecia bem arte – não só a produzida em sua época –, não era dissociado desse meio, debatia a respeito com seu irmão, comerciante de arte, e chegou a trabalhar nessa atividade por um período. Também era um leitor contumaz – lia literatura e poesia –, não só de livros sobre arte (ele valorizava a teoria sobre pintura) que o influenciaram, como os de Charles Blanc (anteriormente citado aqui), inclusive um que analisa a técnica de Velázquez, que ele menciona em uma das cartas.

O artista, por vezes, era dado a divagações, digamos, filosóficas sobre os materiais. Referindo-se a um tipo específico de pastel (ao qual ele se refere como sendo “da montanha”) trazido por Théo, compara-o a uma marca específica (Conté⁶⁰):

Este pastel da montanha tem uma *alma* e uma vida, no Conté, eu vejo algo de morto. (...) Diria que o pastel da montanha quase entende o que queremos, escuta com inteligência e obedece, enquanto que o Conté é indiferente e não colabora. (...) O

⁶⁰ É possível que seja a marca Conté à Paris, que foi fundada em 1795 por Nicolas Jacques Conté (1755-1805), um militar que é considerado o criador do lápis moderno e que se dizia pintor, químico, físico, balonista e inventor. A empresa existe até hoje.

pastel da montanha tem uma verdadeira alma cigana (...). (GOGH, 2012, p. 96, grifo do autor).

Ele se preocupava com os custos para produzir, refletia sobre o acesso aos materiais, ainda que considerasse gozar de mais vantagens que a maioria dos artistas. Reclamava da falta de empenho do irmão em vender seus trabalhos. Em um momento, comenta sobre o seu estilo: “Falamos muito sobre o impressionismo; acho que é assim que você classifica meu trabalho. Mas aqui, na Holanda, é difícil compreender o que quer dizer na verdade o impressionismo.” (GOGH, 2012, p. 126).

Em uma passagem, ao falar sobre o comerciante de arte francês Paul Durand-Ruel (1831-1922), que foi ligado à primeira geração de impressionistas e à Escola de Barbizon, Van Gogh diz:

No que se refere a Durand-Ruel, mesmo que ele tenha achado que os desenhos não valem grande coisa, mostre-lhe este quadro [*Os comedores de batata* (1885)]. Se ele o achar ruim, bom. Mas mostre-o assim mesmo, a fim de que ele veja que nós colocamos energia em nossa luta. Certamente você ouvirá dizer: “que borrão”, prepare-se para isto como eu mesmo já me preparei. Mas certamente acabaremos por fazer algo de *verdadeiro e honesto*. (GOGH, 2012, p. 138, grifo do autor).

Segundo o crítico e historiador da arte brasileiro Rodrigo Naves (1955-) (2021), algumas das pinturas de Van Gogh têm um acabamento rústico, o que teria levado alguns críticos relevantes (Roger Fry e Clement Greenberg) a afirmarem que o temperamento do artista seria a causa de sua técnica não ser tão apurada, assemelhando-se à de pintores *naif*. O autor afirma que, em um dos retratos do comerciante de tintas Père Tanguy, Van Gogh parece ter utilizado ferramentas de escultor, tamanha a aspereza da figura humana, que se assemelharia a uma escultura “popular” de madeira pintada. Para Naves, o acúmulo de tinta – o *impasto* (a massa) –, a espessura das camadas, nas telas de Van Gogh, que mantém a tensão entre figuração e matéria, é uma característica de singularidade dos quadros do pintor.

Para o doutor em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Felipe Sevilhano Martinez (2013), Van Gogh admirava ilustradores que retratavam pessoas pobres, desassistidas, bem como pintores que as representavam, como Millet e Daumier (1808-1879). Igualmente tinha entre seus escritores favoritos aqueles que tratavam do tema, como Vitor Hugo, Charles Dickens, Honoré de Balzac e Émile Zola. Desse modo, para o autor, Van Gogh rejeita os temas da tradição clássica em favor de um próprio de seu tempo: “A escolha de trabalhadores e camponeses é também um dos fatores que assinala o

caráter moderno da obra de van Gogh” (MARTINEZ, 2013, p. 86). Para ele, *Os Comedores de Batata* é a obra que melhor representa os anos holandeses de Van Gogh.

Imagem 14 -*Os Comedores de Batata* - Vincent Van Gogh -1885



Óleo sobre tela, 82 x 114 cm. Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van-willem-vincent-gogh-die-kartoffeleesser-03850.jpg>. Acesso em: 4 de jul. 2021.

Van Gogh foi internado algumas vezes em instituições psiquiátricas, ao menos uma delas, a pedido dele mesmo. Há controvérsias quanto ao pintor ter de fato se suicidado ou não, embora essa seja a versão mais difundida e aceita. Uma de suas atitudes mais radicais foi a de cortar a própria orelha esquerda durante uma briga com o também pintor Paul Gauguin (1848-1903), com quem chegou a dividir, por cerca de dois meses, a moradia ou o ateliê (variando conforme a fonte pesquisada). Van Gogh levou a orelha embrulhada a um bordel e a entregou a uma mulher. O incidente, também cercado de controvérsia quanto a sua autoria⁶¹, gerou um autorretrato:

⁶¹ Mais detalhes a respeito da autoria do corte da orelha podem ser encontrados no livro *Van Goghs Ohr. Paul Gauguin und der Pakt des Schweigens* (2008), de Rita Wildegans e Hans Kaufmann, abordado no artigo de Ricardo Tamm, *A orelha de Van Gogh: a reconstituição de um corte em detalhes* (2021).

Imagem 15 - *Autorretrato com a orelha enfaixada* - Vincent Van Gogh – 1889



Óleo sobre tela, 60 x 49 cm. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:VanGogh-self-portrait-with_bandaged_ear.jpg. Acesso em: 4 jul. 2021.

A Théo, Van Gogh enviou, ao longo de dezessete anos, 651 cartas, a última delas, datada do dia 23 de julho de 1890. Uma extra, endereçada ao irmão, foi encontrada com Van

Gogh no dia de sua morte, 29 de julho de 1890. A ligação entre os dois era tão forte que Théo morreu poucos meses depois de Van Gogh, em janeiro de 1891, tomado por uma paralisia devido à dor e ao sofrimento. Ao longo das duzentas missivas presentes no livro consultado para este trabalho, é possível acompanhar a descrição da evolução dos transtornos mentais narrados pelo próprio pintor, que deles tinha consciência, a seu modo. São marcantes seu processo de criação árduo e conturbado e sua dedicação quase religiosa à arte. Mesmo quando esteve internado, continuou a trabalhar, comparando os contornos e cores de suas pinturas com as condições mentais, fosse a angústia fosse a calma experimentada em alguns momentos, pois seus estados de espírito são oscilantes, seu humor, inconstante.

Naves (2021) defende que não se deve reduzir um trabalho de arte à dimensão íntima e ao “mundo interior” de quem a faz. Para ele, é um grande problema tentar compreender a produção de um artista tendo como ponto de partida sua condição psicológica, pois seria considerar que os transtornos mentais se projetam sobre as superfícies pictóricas como se fossem uma “substância indefinida”, como se não houvesse mediações lúcidas necessárias a um trabalho de arte. Seria mitificar tanto a arte quanto os problemas psicológicos, argumenta o autor.

A não dissociação, para Van Gogh, entre sua produção artística e sua vida, a dedicação sacerdotal à arte, as condições de produção encaradas como uma forma de existência: todos esses aspectos – além dos mencionados anteriormente – fazem com que Van Gogh entre na categoria de artista paciente-arteterapêutico.

3.5 Perspectivas históricas para o artista xamânico-messiânico

3.5.1 Uma visão warburguiana

Em seu texto *Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte*, o historiador da arte alemão Abraham “Aby” Moritz Warburg (1866-1929) faz um relato de sua estadia com os povos Hopi e Navajo, nos Estados Unidos da América, em 1896. Além das descrições, Warburg faz uma análise de imagens com simbolismo religioso, não só dos povos nativos, mas também de outras culturas, sobretudo a europeia, ao longo do tempo.

Um olhar rápido em fenômenos similares na Europa pagã nos trará, finalmente, a seguinte questão: em que grau essa visão pagã mundial – uma vez que ela persiste entre os indígenas – dá-nos lastro para pensar o desenvolvimento a partir do paganismo primitivo, passando pelo paganismo da Antiguidade clássica, até o homem moderno? (WARBURG, 2005, p. 10).

Warburg compara, por exemplo, desenhos feitos em potes pelos “índios *Pueblo*” (expressão usada por ele) com imagens presentes em práticas religiosas pagãs e em heráldicas esquemáticas. Para o autor, uma dissecação das imagens dos animais representados pode reduzi-los a uma abstração heráldica, tornando-se um hieróglifo, que pode ser lido, e não apenas contemplado: “Temos aqui um estágio intermediário entre a imagem naturalista e o signo, entre uma imagem reflexa realística e a escrita.” (WARBURG, 2005, p. 12). Essas representações de pássaros e de serpentes estariam presentes na cerâmica dos *pueblos* desde antes da chegada dos espanhóis à América, ainda que a forma dos vasilhames tenha se alterado com esse evento.

Ao longo do texto, Warburg tece considerações que relacionam questões humanas a representações em expressões artísticas: “Ficar ereto é ato humano por excelência, a luta do amarrado à terra em direção ao firmamento, o ato simbólico único que dá ao homem que anda a pé a nobreza da cabeça ereta e erguida.” (WARBURG, 2005, p. 15). A cosmologia presente nos desenhos dos *pueblos*, para Warburg, conteria símbolos que seriam, no mínimo, pan-americanos, talvez até, mundiais. Para ele, a figuração de degraus e escada são como as subidas e as descidas em fenômenos da natureza, uma representação da evolução, e incorporam as experiências primais da humanidade: “Elas são o símbolo da luta dentro do espaço, para cima e para baixo (...).” (WARBURG, 2005, p. 15). O ser humano criaria símbolos para estabelecer um laço com as forças naturais, um símbolo que atuasse como agente conector entre ambos, assim como a serpente enrolada – um círculo – é o símbolo do ritmo do tempo para o autor. Outro exemplo que dá é que:

Quando o caçador ou lavrador se mascara, ele se transforma em uma imitação de sua presa – seja ela animal ou vegetal – e crê que essa transformação mímica e misteriosa será capaz de auxiliá-lo na obtenção daquilo que se empenha para conseguir com seu trabalho sóbrio e vigilante, como lavrador ou caçador. As danças são expressões de magia aplicada. (WARBURG, 2005, p. 15).

Para o autor, a dança que usa uma máscara com a representação de um animal seria uma simulação da caça, como uma captura antecipada, não podendo ser considerada mero jogo: “Em sua ligação com o que não é humano, as danças de máscaras significam, para o

homem primitivo, a mais completa subordinação a algum ente externo.” (WARBURG, 2005, p. 16).

Quando o índio com seu traje e costumes miméticos imita, por exemplo, as expressões e os movimentos de um animal, ele não se sugere na forma daquele animal por diversão, e sim para arrebatar algo mágico da natureza, pela transformação de sua própria pessoa. Algo que ele não pode conseguir pelos meios de sua própria personalidade, inalterada e sem extensão. (WARBURG, 2005, p. 16).

Essa característica – que também pode ser aplicada às bonecas que ele analisou – não seria exclusiva dos povos indígenas das Américas que ele estudava naquele momento, seria comum aos “pagãos” em outras partes do mundo, um totemismo que produz uma conexão com o mundo animal a partir do temor reverencial, pois os animais seriam seus ancestrais míticos.

O ritual da serpente descrito por Warburg remeteria a uma lenda cosmológica ancestral da mitologia *walpi*, na qual a serpente faz um trânsito entre mundos, influencia as condições climáticas e, portanto, a migração das tribos pelo território. Para ele: “Temos aqui uma amostra da penetração do mito e da prática mágica na humanidade primitiva.” (WARBURG, 2005, p. 23).

Warburg faz, então, associações dos rituais que observou na América do Norte com manifestações culturais europeias. De acordo com o autor, sacrifícios sangrentos permeiam a história da evolução religiosa, tanto no Ocidente quanto no Oriente, como ideal recôndito de purificação. Na antiga Grécia, segundo ele, no culto a Dionísio, as Mênades dançavam com cobras nas mãos. Uma delas ia para a cabeça, como um diadema, a outra, em homenagem ao deus, era despedaçada.

“A serpente tem parte nesse processo de sublimação religiosa. Seu papel pode ser tido como marco para a natureza da mudança da fé, do fetichismo à pura religião da redenção” (WARBURG, 2005, p. 23), ele diz. Assim, no Velho Testamento, a serpente representava o espírito do mal e da tentação: sob a influência do profeta Isaías, uma serpente de bronze foi destruída pelo rei Ezequias; foi a serpente quem instigou Adão e Eva a provarem o fruto da árvore da sabedoria, o que os levou a serem expulsos do Paraíso.

Outra alusão à serpente na mitologia cristã é a de Paulo, que, na luta contra o paganismo, atirou ao fogo a víbora que o mordera, sem morrer com seu veneno⁶² (ainda que a

⁶² “A impressão da invulnerabilidade de Paulo às víboras de Malta foi tão durável que, até períodos tardios do século XVI, impostores enredavam-se em cobras em festivais e feiras, dizendo-se homens da casa de São Paulo e vendendo solo de Malta como antídoto para veneno de cobras. Aqui o princípio da imunidade do que é forte na fé termina novamente na prática mágica supersticiosa.” (WARBURG, 2005, p. 26).

narrativa tenha se tornado uma superstição, posteriormente). A adoração pagã à serpente permaneceu dissolvida em imagens do cristianismo, pois, para Warburg, “o pensamento cristológico fez uso da imagética pagã da serpente para simbolicamente expressar a quintessência do sofrimento e da redenção.” (WARBURG, 2005, p. 28):

No teto da famosa capela Monte das Oliveiras, imediatamente acima da crucificação, encontramos uma adoração desse ídolo dos mais pagãos, com um grau de *pathos* que não padece em comparação ao grupo do Laocoonte. E, sob a referência às tábuas das Leis, as quais, como conta a Bíblia, Moisés havia destruído por causa da adoração do bezerro de ouro, encontramos Moisés forçado ao exercício de portador da serpente. (WARBURG, 2005, p. 26).

Já na Grécia, as serpentes são devoradoras do submundo, rodeiam as Erídias e são enviadas para executar punições determinadas pelos deuses, diz Warburg:

Essa ideia da serpente como força destruidora vinda do submundo encontrou seu símbolo mais poderoso e trágico no mito e no grupo de esculturas do Laocoonte. A vingança dos deuses, manifestada sobre seu sacerdote e dois filhos na forma de uma serpente estranguladora, se materializa nessa renomada escultura, em encarnação evidente do suplício humano extremo. (WARBURG, 2005, p. 23).

A serpente aparece também como divindade na “era clássica” (expressão usada por Warburg), uma vez que está enrolada no cajado curativo do antigo deus da cura, Asclépio⁶³, que teria suas feições identificadas ao salvador do mundo, “na arte plástica da Antiguidade” (WARBURG, 2005, p. 24). Assim, para ele, o deus das almas partidas, o mais exaltado e sereno, teria suas raízes onde a serpente tem sua morada: o reino subterrâneo. A cobra seria “o símbolo mais natural da imortalidade e do renascimento a partir da doença e do sofrimento mortal” (WARBURG, 2005, p. 24). No templo de Asclépio, na Ásia Menor, segundo Warburg, o deus, transfigurado em forma humana, segura um cajado com a cobra enrolada. Assim como os indígenas das Américas, que desejariam entrar no reino da serpente, intenção semelhante foi identificada por Warburg em uma folha de um calendário espanhol do século XIII, em um manuscrito do Vaticano, na qual Asclépio consta como regente do mês, sob o signo de Escorpião: “Podemos ver aqui, indicados em hieróglifos, atos rituais que remontam ao culto de Kos em 30 seções, todas idênticas ao desejo bruto dos índios de entrar no reino da serpente.” (WARBURG, 2005, p. 24). Esse manuscrito astrológico medieval, para Warburg, indicaria uma transição para a era da razão:

⁶³ Asclepius, na forma escrita por Warburg. Em português, a forma Esculápio é sinônimo de “médico”.

Na astrologia antiga, magia e matemática convergem. A figura da serpente nos céus, também encontrada na constelação da Grande Serpente, é usada como esquema matemático; os pontos de luminosidade são ligados à maneira de uma imagem terrestre, de modo a conferir compreensão a um infinito que não podemos compreender de nenhuma outra maneira, sem algum esquema de orientação. Assim Asclepius é, de uma só vez, um sinal de esboço matemático e um transportador de fetiche. A evolução da cultura na direção da era da razão é marcada, na mesma medida, pela textura tangível e grosseira da vida que desaparece rumo a uma abstração matemática. (WARBURG, 2005, p. 25).

Para Warburg aos poucos, o simbolismo da serpente foi se desdobrando em pensamento, e não mais na forma corporal do ritual da serpente nas mãos à representação dela como um raio, e, posteriormente, como representação do mal, um caminho da interação instintiva, mágica, até uma tomada espiritualizada da distância. Para ele, nessa evolução, a serpente “como imagem e explicação de causalidade, não pode estar longe onde quer que o sofrimento humano desamparado procure redenção” (WARBURG, 2005, p. 28), como uma espécie de representação simbólica universal.

Poderia se dizer que, para Warburg, a arte seria o resultado de uma relação universal, inerente a todo ser humano, entre o espírito e sua expressão – e não um processo civilizacional. Dessa maneira, algumas representações – e intenções – sobrevivem na arte, ainda que não tenham mais relação com algum caráter originário mágico, mas ainda de uma forma que se possa chamar de xamânica-messiânica.

3.5.2 Uma possível interpretação filosófica

A ligação entre céu e terra, a transmissão por inspiração, gerando uma criação artística, também podem ser vistas pelo viés da Filosofia. A poesia, na Grécia Antiga, tinha um caráter educativo para a formação do cidadão da *pólis*, pois cabia aos poetas a transmissão de ensinamentos. Os poetas e profetas – e somente eles –, segundo Platão, eram possuídos pelo espírito divino e inspirados pelas Musas. Eles seriam o primeiro elo de uma corrente entre os deuses e os humanos.

Essa ligação, todavia, era feita de maneira meramente passiva, sem vontade própria, sem liberdade. Arrebatado pela divindade, o poeta se tornava um instrumento dos deuses. Assim, não seria graças a uma arte que os poetas profeririam seus poemas, mas, sim, a uma potência divina. O poeta, tomado e guiado pela vontade inspiratória dos deuses não poderia presumir que tinha uma técnica humana própria que lhe permitisse fazer a poesia. Nas

palavras de Sócrates, em diálogo com Íon, segundo Platão: “ todos os poetas de versos épicos, os bons, não em virtude de técnica, mas estando entusiasmados e possuídos, é que dizem todos aqueles belos poemas, e os poetas líricos, os bons, do mesmo modo.” (PLATÃO, 2011, p. 39).

Em *Íon* (2011), a conversa se inicia com o encontro do filósofo grego Sócrates e Íon de Éfeso, este último havia vencido um concurso, na cidade de Epidauro, realizado para homenagear o deus Asclépio. No diálogo, o filósofo grego destitui o poeta de qualquer conhecimento e de alguma possível função religiosa que anteriormente ele tinha na sociedade.

A visão de Platão (2011) a respeito do poeta, nesse texto, é a de alguém que não sabe o que diz, pois há um abandono da razão daquele que produz poesia tomado pelos deuses como forma de esses se comunicarem com os humanos. Os belos poemas recitados pelos poetas não são humanos, são provenientes dos deuses, portanto, são divinos. É a Musa que inspira todo bom poeta, seja ele lírico ou épico, como reforça Sócrates: “não é em virtude de uma técnica que fazem poemas e dizem muitas e belas coisas acerca desses assuntos, como tu acerca de Homero, mas, em virtude de uma concessão divina, cada um é capaz de fazer apenas isto a que a Musa o inspira.” (PLATÃO, 2011, p. 39).

Essa capacidade – ou habilidade – para recitar os poemas decorreria de um poder divino, passado como em uma longa corrente na qual uma grande pedra imantada uniria diversos anéis de ferro, o que só seria possível devido ao primeiro anel da cadeia ter estado em contato com a fonte geradora de todo o poder. Sócrates diz:

Eu vejo mesmo, Íon, e vou te mostrar o que isso me parece ser. Pois isso existe, não sendo, todavia, uma técnica, em você, de falar bem acerca de Homero, como acabei de dizer, mas um poder divino que te move, como na pedra que Eurípides chamou de magnética, mas muitos chamam de pedra de Hércules. Pois essa pedra não apenas atrai os próprios anéis de ferro, mas também coloca nos anéis um poder tal que eles são capazes de fazer isto do mesmo modo que a pedra: atrair outros anéis; de tal modo que, às vezes, numa grande série, os anéis de ferro pendem totalmente uns dos outros; mas, para todos, esse poder depende daquela pedra. E também assim a própria Musa cria entusiasmados, e, através desses entusiasmados, uma série de outros entusiastas é suspensa. (PLATÃO, 2011, p. 37-39).

Ainda hoje, alguns poetas – e artistas visuais –, por vezes, dizem-se tomados por uma inspiração (ou “luz”, ou “santo” e outras designações) que os guia quase como se não fossem eles próprios que produzissem suas obras. Tomados por essa energia, a obra sai – ou vem – pronta. É o fenômeno que Gell (2018) descreve como a crença de que esses objetos – que são de fato objetos de arte fabricados por artistas (humanos) – não teriam se originado dessa forma, é como se tivessem origem divina ou, misteriosamente, houvessem fabricado a si

mesmos. Gell diz que podem ser ocultadas ou esquecidas as origens de um objeto de arte, escondendo sua autoria humana, porém, materialmente, esses objetos são índices de seus fabricantes. Para ele, os artistas produzem seus objetos, chamados de arte, com um motivo, seja a contemplação pelo público seja a sua venda (ou, eventualmente, as duas coisas), e ambos – público em geral e comprador – estabelecem uma relação específica com a obra.

Sem deixar de aludir à controvérsia que sua declaração pode causar, Duchamp diz que:

Aparentemente, o artista funciona como um ser mediúnico que, de um labirinto situado além do tempo e do espaço, procura caminhar até uma clareira. Ao darmos ao artista os atributos de um médium, temos de negar-lhe um estado de consciência no plano estético sobre o que está fazendo, ou por que o está fazendo. Todas as decisões relativas à execução artística do seu trabalho permanecem no domínio da pura intuição e não podem ser objetivadas numa auto-análise, falada ou escrita, ou mesmo pensada. (DUCHAMP, 1986, p. 72).

Duchamp cita o poeta T.S. Eliot, para quem “Quanto mais perfeito o artista, mais completamente separados estarão nele o homem que sofre e a mente que cria; e mais perfeitamente a mente assimilará e expressará as paixões que são o seu material.” (ELIOT *apud* DUCHAMP, 1986, p. 72). Assim, igualmente para Eliot, haveria uma espécie de separação de estados, digamos, mentais, no fazer artístico. Nesse caso, os elos da corrente seriam condições que pertenceriam a um mesmo ser (a princípio, sem interferência divina), uma ligação entre um momento de sofrimento e o de criação: aquele que recebe os estímulos externos precisa manter certa distância daquele que devolve em forma de arte. Uma conversa consigo mesmo, como diria Cassirer (2016).

Para Duchamp:

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. (DUCHAMP, 1986, p. 73).⁶⁴

O artista xamânico-messiânico pode fazer um trabalho dentro dessa perspectiva de uma espécie de iluminação, bem como o paciente-arteterapêutico, em alguns momentos. A inspiração, digamos, divina, não é o que caracteriza essencialmente o artista xamânico-messiânico *per se*.

⁶⁴ Vale ressaltar que para Duchamp: “o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador.” (DUCHAMP, 1986, p. 74).

Quando é dito que ele tem algo muito importante para dizer ao mundo, que utiliza formas que se assemelham a rituais religiosos ou a discursos de revelação de uma “verdade” espiritual, filosófica ou cósmica e que costuma ser muito guiado por sua intuição, é preciso explicitar que essa missão a que se propõe é uma escolha consciente. Esse tipo de artista pode até, eventualmente, estar tomado por algo que não sabe exatamente o que é, porém ele decide voluntariamente fazer e mostrar seu trabalho para transmitir sua mensagem (ainda que alguns possam alegar que estão seguindo ordens divinas). Poder-se-ia dizer que é mais provável que esteja guiado por seu ego. De qualquer maneira, o artista contemporâneo que se pretende tocado por inspiração divina guarda algum parentesco com Íon e os demais poetas dentro dessa visão grega.

3.5.3 As pinturas rupestres e o artista xamânico-messiânico

Existem vestígios de artefatos forjados por hominídeos e pinturas não figurativas (pontos e traços) que datam de mais de 60 mil anos atrás; esses últimos, possivelmente feitos por uma espécie anterior à nossa. Em 2017, na Indonésia, foi encontrada – e tornada pública em 2019 – uma caverna com pinturas representando animais datadas como tendo aproximadamente 46 mil anos de idade (AUBERT; LEBE; OKTAVIANA, 2019). No mesmo país, haviam sido achadas, anteriormente, representações de figuras, meio humanas e meio animais, caçando. Uma das teorias para tentar explicar esses desenhos diz que elas têm caráter simbólico ou mesmo ritualístico.

Em 1955, o escritor francês Georges Bataille (1897-1962) visitou a caverna de Lascaux, descoberta em 1940 na França. Escrevendo à época de sua ida ao local, Bataille (2015) coloca as pinturas rupestres encontradas ali como o nascimento da arte. Para o autor, as pinturas indicariam uma comunicação entre os humanos e o mundo espiritual: “O ‘homem de Lascaux’ criou do *nada este mundo de arte onde a comunicação dos espíritos começa.*” (BATAILLE, 2015, p. 16, grifo do autor). Ainda que, para ele, não possamos ter uma compreensão clara e definitiva das intenções de quem as fez: “Quase sempre reconhecemos os animais representados, e devemos atribuir a preocupação de os figurar a uma qualquer intenção mágica. Mas não sabemos que lugar preciso estas figuras tiveram nas crenças e nos rituais destes seres que viveram muitos milênios antes da História.” (BATAILLE, 2015, p. 16).

Algumas das figuras de Lascaux ficam entre animais e humanas; não há como “dizer-se se a cabeça de animal é fictícia ou figura uma máscara real.” (BATAILLE, 2015, p. 89). Caso sejam máscaras, isso as aproximaria dos rituais descritos por Warburg bem como as interpretações de Bataille tangenciam as relações que Warburg estabeleceu entre representações de diferentes épocas e culturas. Ele diz: “O aspecto primeiro da divindade é animal, os deuses egípcios e gregos começaram por participar da animalidade. O deus ou o espírito-mestre dos Três Irmãos permitia evocar esta irrupção da animalidade divina sobre obras humanas.” (BATAILLE, 2015, p. 121).

Bataille cita a análise do antropólogo alemão H. Kirchner, que relacionou a cultura que produziu as imagens de Lascaux com povos siberianos. Segundo essa leitura, uma das figuras seria a representação de um xamã no momento do transe extático.

As pinturas na caverna francesa, para Bataille, marcariam igualmente o nascimento do humano, pois a arte significaria uma espécie de distanciamento em relação aos animais, uma racionalidade inerente à espécie humana. Para o autor: “Vemos em Lascaux uma espécie de ronda, uma cavalgada de animais que se perseguem nas paredes. Mas uma tal animalidade não deixa menos de ser o primeiro sinal que temos, o sinal cego e, no entanto, o sinal sensível, da nossa presença no universo.” (BATAILLE, 2015, p. 16).

A arte seria, então, para o autor, o que marcaria o humano. Pela perspectiva de Cassirer, “em vez de definir o homem como animal *rationale*, deveríamos defini-lo como animal *symbolicum*. Ao fazê-lo, podemos designar sua diferença específica e entender o novo caminho aberto para o homem – o caminho para a civilização.” (CASSIRER, 2016, p. 50). A primeira arte (ou a mais antiga encontrada até agora), se assim a considerarmos, seria uma forma de aproximação com as forças da natureza, com instâncias sobre-humanas (divinas ou não).

Aceita essa possibilidade, poder-se-ia dizer que o artista contemporâneo que pretende transmitir alguma mensagem e que utiliza formas que se assemelham a rituais religiosos ou a discursos de revelação espiritual estaria em galhos genealógicos diretamente ramificados desses primeiros produtores de arte.

3.6 Reflexões sobre a genealogia do artista artesão-trabalhador

De um modo geral, os trabalhos de arte costumam ter uma ideia – ou pensamento –, uma técnica e uma poética em sua constituição. Na utilização da técnica, por vezes, há uma valorização da maestria, da perícia, da destreza, da habilidade em si de se trabalhar os materiais e os meios para transformá-los. Alfred Gell (2018) considera a ação do artista uma forma de “agência artística”: “A notável técnica de acabamento de Dali enfatiza sua agência de pintor.” (GELL, 2018, p. 99). Para Gell:

Grande parte da arte ocidental pós-renascentista projeta a agência do artista de uma forma bastante proeminente. As pinceladas das obras de Van Gogh emanam uma sensação quase palpável da presença do artista, com distorções e toques suaves de tinta a óleo ainda viscosa. Os quadros de Jackson Pollock feitos com a técnica de *dripping* (gotejamento) são exemplos ainda mais marcantes. Eles não tratam de assunto algum, exceto da agência do próprio Jackson Pollock; são autorretratos não representacionais de um homem em uma atividade balística frenética. Entre os primeiros exemplos de arte de qualquer natureza estão as famosas marcas de mãos que aparecem ao lado das pinturas rupestres de Lascaux, Altamira etc. (GELL, 2018, p. 67-68).

A valorização da agência do artista poderia ser relacionada à tipologia do paciente-arteterapêutico no que diz respeito à valorização da ação singular de cada artista, que foi, como vimos, associada à sua biografia para lhe conferir valor mercadológico. Todavia, aqui quero destacar a valorização da técnica, em especial, a singularidade associada à capacidade de “resolver” o trabalho de arte. Resolver no sentido de transmitir, a quem o frui, algum sentimento, reflexão, causar-lhe um impacto da maneira mais eficiente possível:

Muitas obras de arte inspiram admiração, espanto, medo e outras emoções fortes no espectador. Os artistas, cujas proezas técnicas lhes permitem produzir esses efeitos poderosos sobre os destinatários, são (por vezes) heróis, mágicos, pessoas imbuídas de poder e importantes (...).” (GELL, 2018, p. 77).

Também seria possível uma leitura do artista xamânico-messiânico por essa chave, mas não é o que cabe destacar aqui neste subcapítulo.

Alfred Gell (2018) diz que uma imagem de uma coisa existente se assemelha a essa coisa em aspectos suficientes para ser reconhecida como um modelo ou representação dela. O impacto no espectador pode se dar de diversas maneiras. Às vezes, por meio de um bom ilusionismo, um exímio *trompe-l'oeil*, do hiper-realismo ou do fotorrealismo na pintura, mas nem sempre⁶⁵. Uma história famosa, narrada por Plínio, O Velho, conta a disputa entre o pintor grego Zêuxis⁶⁶ (464 a.C.-398 a.C.) e Parrásio, outro pintor:

⁶⁵ “Mas há inúmeros casos reais de modelos de retratos que se sentem vitimados. Eu poderia citar a bem documentada antipatia sentida por Winston Churchill em relação ao seu retrato feito por Graham Sutherland

Para a disputa, Zêuxis pintou um cacho de uvas. Quando mostrou o quadro, dois passarinhos imediatamente tentaram bicar as frutas. Zêuxis então pediu que Parrásio desembrulhasse seu quadro. Este então revelou que na verdade era a pintura que simulava a embalagem do quadro. Zêuxis imediatamente reconheceu a superioridade de Parrásio, pois se tinha enganado os olhos dos passarinhos, este tinha enganado os olhos de um artista. (VELHO *apud* ANJOS, 2016, p. 16).

Por vezes, a maestria técnica é encarada como uma boa qualidade da obra, frequentemente associada ao belo⁶⁷. Se é bem-feita, é bonita. E, se é bonita, é arte. Essa aceção de arte como algo excepcionalmente executado e, portanto, belo, perdura até hoje.

“Belo” – junto com “gracioso”, “bonito” ou “sublime”, “maravilhoso”, “soberbo” e expressões similares – é um adjetivo que usamos frequentemente para indicar algo que nos agrada. Parece que, nesse sentido, aquilo que é belo é igual àquilo que é

(cuja circulação pública foi impedida por Churchill). Esse retrato é amplamente considerado pelos críticos como um exame cuidadoso e bastante “realista” do grande líder. Churchill, por sua vez, preferia mil vezes o heroico retrato fotográfico feito por Karsh, a despeito da opinião predominante na época - de que havia muito menos autenticidade na fotografia de Karsh do que no retrato de Sutherland. Churchill era vaidoso o suficiente para culpar Sutherland, em público, em vez de si mesmo, pela feiura de sua imagem, ao contrário do nosso honesto H., que sabe onde realmente se encontra a agência no vir-a-ser de retratos feios. Entretanto, acredito que Churchill deve ter tido dúvidas que guardou para si; caso contrário, sua reação não teria sido tão violenta.” (GELL, 2018, p. 90).

⁶⁶ Para Blanc, (1867), “esta é uma fábula pobre, imaginada e repetida por escritores que, certamente, não estavam no segredo da arte.” (BLANC, 1867, p. 18, tradução nossa). No original: “c'est là une pauvre fable, imaginée et répétée par des écrivains qui, certainement, n'étaient pas dans le secret de l'art.” Ainda sobre a fábula, ele diz que: “Todos conhecem a fábula que se repete em todos os livros, a do pintor grego que imitou um cesto de uvas com habilidade para enganar os pássaros. Pois bem, há nesta fábula um traço essencial e significativo, um traço que esquecemos e que Lessing finamente lembrou em Laocoonte. A cesta da pintura de Zêuxis foi carregada por um menino. Agora, o pintor disse a si mesmo: ‘Senti falta da minha obra-prima; se eu tivesse pintado a criança assim como as uvas, os pássaros não se aproximariam do cesto, pois teriam medo da criança.’ Isso era apenas um escrúpulo vão de modéstia, e Zêuxis poderia se tranquilizar dizendo a ele; Sua figura pintada com toda a verdade imaginável não teria assustado os pássaros porque os olhos do animal veem apenas o que eles veem; o homem, pelo contrário, na presença de uma pintura, pensa ver o movimento na imobilidade, a realidade na aparência. O que seus olhos não veem, ele vê no fundo daquela sala escura que se chama imaginação.” (BLANC, 1867, p. 518, tradução nossa). No original: “Chacun sait la fable qu'on répète à satiété dans tous les livres, celle du peintre grec qui sut imiter une corbeille de raisins assez habilement pour faire illusion à des oiseaux. Eh bien, il est dans cette fable un trait essentiel et significatif, un trait que l'on oublie et que Lessing a finement rappelé dans le Laocoon. La corbeille sur le tableau de Zeuxis était portée par un jeune garçon. Or, le peintre se disait : « J'ai manqué mon chef-d'œuvre; si j'avais peint l'enfant aussi bien que les raisins, les oiseaux n'approcheraient point de la corbeille, parce qu'ils auraient peur de l'enfant. » Ce n'était là qu'un vain scrupule de modestie, et l'on pouvait rassurer Zeuxis en lui disant ; Votre figure peinte avec toute la vérité imaginable n'aurait point effarouché les oiseaux, parce que les yeux de l'animal ne voient que ce qu'ils voient; l'homme, au contraire, en présence d'une peinture, croit voir le mouvement dans l'immobilité, la réalité dans l'apparence. Ce que ne voit point son œil, il l'aperçoit au fond de cette chambre obscure qui s'appelle l'imagination.”

⁶⁷ O belo, para Blanc (1867), como ideal, forma o “estilo geral”, que é guiado pela luz interior do pintor. Assim, para ele, Zêuxis teria formado sua Helena de Troia, para a pintura no templo de Hera, em Crotona, com base nas mulheres mais belas da região, porém orientando-se por uma ideia preconcebida, que direcionaria a escolha de cada parte do corpo dentro de um conceito de beleza.

bom e, de fato, em diversas épocas históricas, criou-se um laço estreito entre o Belo e o Bom. (ECO, 2004, p. 8).

A valorização da boa técnica, muitas vezes associada à manufatura, à artesanaria, pode ser uma forma de valoração do trabalho de arte. A marca do artista – ou do artesão –, sua assinatura, pode ter um significado de caráter comercial, mas não necessariamente. Na Grécia Antiga, especialmente nas cerâmicas com figuras vermelhas (produzidas entre o século VI a.C. e o IV a.C.), não era incomum constar tanto o nome do oleiro quanto o do pintor das figuras, o que estaria ligado ao desejo de fazer com que os nomes dos artífices – e de suas virtudes – perdurassem após a morte. A partir do Renascimento, na passagem do artesão para o artista, os trabalhos passam a ser assinados com mais frequência, o que é também uma forma de destacar a autoria daquele que cria. Há registros de trabalhos assinados em outros períodos, como na Idade Média. Desde o final do século XIX, a valorização da individualidade, como já mencionado no subcapítulo 3.3, também garante um preço maior no mercado de arte, e a assinatura atesta a autoria, confere autenticidade.

A desvalorização do autor, ainda que com o reconhecimento da excelência de sua técnica, também se deu em alguns momentos ao longo da História da Arte⁶⁸, como aponta Gell:

Há vezes em que o artista ou artesão de fato é completamente apagado no processo, e a autoridade moral que as obras de arte geram acumula-se inteiramente sobre os indivíduos ou instituições responsáveis pela encomenda da obra, como ocorrido aos escultores e artistas metalúrgicos anônimos que contribuíram para a glorificação da Igreja medieval. Em outros casos, os artistas são verdadeiramente considerados com desdém particular pela elite dominante e são obrigados a ter vidas separadas e isoladas; de modo a dispor de camuflagem ideológica para o fato de que é deles a maestria técnica que medeia a relação entre os dominantes e os dominados. (GELL, 2005, p. 53).

A técnica é necessária para transmitir, a quem frui uma obra de arte, a intenção do artista, porém a excelência técnica, por si só, não faz um bom artista nem uma boa arte. Para Gell:

⁶⁸ Tendo a crer que, de um modo geral, há uma maior valorização do produto artístico do que de quem o faz, ainda que existam os artistas consagrados e destacados na sociedade, sendo esses minoria. Concordo com a reflexão da artista Fayga Ostrower quando ela diz que: “Em nossa sociedade, a posição diante do fenômeno artístico é, no mínimo, ambivalente, quando não bastante contraditória. Por um lado, reconhece-se a obra de arte, produto do fazer artístico, como algo valioso em termos financeiros; por outro, o fazer artístico em si é considerado inútil, mera diversão ou lazer, terapia talvez, mas nunca *trabalho*, no sentido de uma produtividade responsável e engajada e, menos ainda, no sentido de uma necessidade social.” (OSTROWER, 2013, p. 23-24).

O virtuosismo técnico é intrínseco à eficácia das obras de arte em seu contexto social e sempre tende em direção à criação de assimetrias nas relações entre as pessoas ao colocá-las em uma essencial relação assimétrica com as coisas. Mas esse virtuosismo técnico precisa ser especificado cuidadosamente; ele não é de nenhuma maneira idêntico ao simples poder de representar objetos reais de maneira ilusória: essa é uma forma de virtuosismo que pertence, quase exclusivamente, à nossa tradição de arte (apesar de não subestimarmos seu papel na manutenção do prestígio dos antigos mestres, como Rembrandt). (GELL, 2005, p 53).

O conceito de boa técnica também se altera com o tempo e com o tipo de arte produzida em cada época. Igualmente muda o conceito de boa arte⁶⁹, embora o apuro na feitura da obra continue a ser valorizado, até hoje, em diversas situações. Muitos trabalhos de arte, ainda hoje, são considerados bons simplesmente pelo fato de terem sido bem-feitos, bem executados tecnicamente. A técnica impressiona.

Ao analisar a pintura de Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), no salão de Paris de 1845, o poeta, escritor e crítico de arte também francês, Charles Baudelaire (1821-1867), diz que a ingenuidade e a originalidade são as características que fazem com que ela se destaque:

Ora, a propósito dessa falta de jeito de Corot, parece-nos que há aqui um pequeno preconceito a destacar. Todos os semissábios, após haver conscienciosamente admirado um quadro de Corot, e a ele haver lealmente pago seu tributo de elogios, acham que peca pela execução, e concordam nisso, que definitivamente Corot não sabe pintar. (...) há uma grande diferença entre uma parte feita e uma parte acabada, que, em geral, o que é feito não é acabado, e que uma coisa muito *acabada* pode não ser de modo algum *feita*, que o valor de um toque espiritual, importante e bem colocado é enorme (BAUDELAIRE, 2010a, p. 29-30, grifo do autor).

Para Baudelaire (2010a), mais importante do que uma técnica acadêmica – com um polimento exageradamente trabalhado – é a espontaneidade advinda da imaginação única do artista, o que definiria algo como arte. Ele chega a contrapor alguém de espírito inovador a um operário da pintura. Esse último seria alguém que se preocupa com uma “verdade microscópica”, com detalhamentos excessivos, que repetiriam modelos e fórmulas. Para o autor (2010b), as minúcias em demasia seriam pedantes: “(...) somente alguns entre eles (...) regozijam-se demais nos jogos e nas acrobacias de seu pincel. Esses meios, conhecidos de antemão, aprendidos com grandes esforços e monotonamente triunfantes interessam o espectador às vezes mais do que a própria paisagem.” (BAUDELAIRE, 2010b, p. 40-41). Assim, para Baudelaire, o público se deixaria seduzir pelo apelo técnico.

⁶⁹ Para Duchamp: “A arte pode ser ruim, boa ou indiferente, mas, seja qual for o adjetivo empregado, devemos chamá-la de arte, e arte ruim, ainda assim, é arte, da mesma forma que a emoção ruim é ainda emoção.” (DUCHAMP, 1986, p. 73).

O artesão-trabalhador é aquele tipo de artista que tende a valorizar, especialmente, o aspecto técnico, por vezes, manual, artesanal. Todavia não é apenas isso que o define, como já mencionado, pois ele não usa a técnica como um truque, um recurso de sedução. Há, na arte contemporânea, toda uma tradição de trabalho de ateliê, aquele que é fruto, em parte, do embate com o material (o que não exclui o pensamento e a reflexão), e essa forma de trabalhar produz obras tão boas quanto as imateriais.

3.6.1 Estudo aprofundado de caso: Velázquez

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660) seria da estirpe dos artesãos-trabalhadores, ainda que as questões da arte na época de Velázquez fossem bem distintas das da contemporaneidade. O recorte, aqui, é o dos aspectos que se enquadram na perspectiva do artista artesão-trabalhador.

A visão exposta a seguir é calcada na perspectiva do filósofo espanhol José Ortega y Gasset (1883-1955).⁷⁰ Na apresentação à edição brasileira do livro *Velázquez*, o artista e professor Carlos Zilio (1944-) escreve que: “Velázquez era conhecido pela demora em entregar seus trabalhos, que repintava constantemente, e pelas telas ‘inacabadas’. Mas, para Ortega, salvo os retratos reais, a pintura se converte em pura ocupação de arte.” (GASSET, 2016, p. X).

Velázquez foi nomeado, em 1623, pintor da corte de Filipe IV (1621-1665), rei de Espanha, conhecido como O Grande. A partir daí, o artista ocupou diversos cargos importantes na corte e, em 1659, ganhou o título de nobreza da ordem de Santiago, passando a dividir seus afazeres entre pintura e algumas obrigações administrativas. A vida na corte lhe permite pintar sem que precise se preocupar com seu sustento ou com outras grandes distrações que o afastem da pintura. “A vida na corte propiciou a Velázquez condições singulares para o amadurecimento de seu trabalho. Os palácios reais possuíam uma das coleções mais importantes da época, colocando à sua disposição a história da pintura europeia.” (ZILIO, 2016, p. X), diz Zilio.

Para Ortega, “A vida de Velázquez é uma das mais simples que alguém jamais viveu” (GASSET, 2016, p. 7). Para o autor espanhol, ainda que haja uma escassez de dados a

⁷⁰ Os escritos do livro *Velázquez*, de José Ortega y Gasset, foram produzidos entre 1943 e 1954.

respeito da história pessoal de seu contemporâneo artista, o pouco que se sabe revelaria tudo o que é preciso: Velázquez ter sido nomeado pintor da corte no começo de sua vida, aos 24 anos. “O resto da vida visível de Velázquez é uma desconcertante cotidianidade” (GASSET, 2016, p. 8), diz Ortega. Segundo ele, a longa (para a época) existência do pintor, que faleceu aos 61 anos, é uma monotonia, e completa: “Trata-se de uma das criaturas mais resolvidas secretamente – isto é, sem gesticulações nem retórica – a existir a partir de si mesma, a obedecer apenas a suas próprias decisões, que eram extremamente tenazes e indeformáveis.” (GASSET, 2016, p. 9-10). Ortega afirma que Velázquez teve, a vida toda, aversão às discussões. Segundo Ortega, de 1630 até 1649, na vida de Velázquez, um dia se parece com o outro, portanto sua vida seria uma linha reta.

Para o filósofo espanhol, a vida do pintor se confunde com a de palaciano, recebendo “os cargos e as dignidades que constituíam a carreira de um servidor do rei.” (GASSET, 2016, p. 11).

A falta de pressa do pintor para terminar as obras, segundo Ortega, seria devido à resistência de Velázquez em existir, um encher-se de calma, uma reação à pressão existencial: “Por muitas razões e em muitos sentidos, vejo em Velázquez um desses homens que mais exemplarmente souberam... não existir.” (GASSET, 2016, p. 14). A fleuma do artista já era conhecida em sua época e foi registrada por contemporâneos que com ele conviveram. Era pouco falante, muito comedido em frases, suas radicais e profundas decisões não eram expressas com gestual teatral, era também melancólico, retraído, apático e até distante, tendo poucos amigos, a maioria oriunda da adolescência. Para Ortega, Velázquez jamais expressou em palavras o seu “*credo pictórico*”, pois, segundo o autor, ele teria a missão maior de pintar, não de falar.

O artista espanhol não se deixa levar pela fama nem pelas intrigas da corte que vêm em decorrência. Desdenha da inveja. Ao ser acusado de saber pintar apenas cabeças, diz ao rei: “Senhor, pois me fazem uma grande honra, porque ainda não vi uma única cabeça bem pintada.” (GASSET, 2016, p. 17). Para Ortega, “Velázquez é o homem saturado de talento, a quem não interessa o que as pessoas sem talento opinem sobre ele.” (GASSET, 2016, p. 17). Assim como não liga para a inveja, tampouco dá um passo a fim de propagar ou consolidar sua fama: “A relação com sua obra reduz-se a criá-la, e só se ocupa de seu talento quando o põe em ação.” (GASSET, 2016, p. 17-18), diz Ortega.

Ao terminar seu retrato de Inocência X, o papa lhe envia, como remuneração, uma corrente de ouro. Com um gesto inaudito Velázquez a devolve, **dando a saber que não é pintor, e sim um servidor de seu rei**, ao qual serve com seu pincel quando

recebe ordem para fazê-lo. Esse gesto solene com que Velázquez repudia o ofício de pintor nos esclarece toda sua vida anterior. Na última década, de 1650 a 1660, a verdade secreta de toda sua biografia, esse enorme paradoxo, acusa-se cada vez mais. Velázquez não quer, nunca quis, ser pintor. Bastaria isso para nos fazer compreender por que pintou tão pouco, sem necessidade de recorrer a explicações como falta de tempo. (GASSET, 2016, p. 20, grifo nosso).

Quando o rei lhe concede título de nobreza, as testemunhas declaram que Velázquez nunca exerceu o ofício de pintor, “que viveu sempre com o decoro e a atitude de um nobre, que sua pintura é um dom, uma ‘graça’, e não uma maneira de viver.” (GASSET, 2016, p. 21). Velázquez não pintaria por dinheiro, mas sim para gosto do rei. Um pintor, artesão, não podia ser um nobre. As habilidades como pintor, reveladas ainda na infância, foram o que lhe permitiram ascender socialmente. Até os vinte anos, produziu continuamente. Antes mesmo de definitivamente se propor a ser pintor, crê ser esse o seu destino: “dá-se que já é pintor, acima de todos os seus contemporâneos” (GASSET, 2016, p. 24), diz Ortega. Ainda que tenha superado todos os pintores de sua época e que disso tivesse consciência, segundo o filósofo espanhol, não era convencido nem vaidoso. Esse contexto lhe foi ainda mais favorável ao ser nomeado pintor da corte quando jovem, permitindo-lhe despertar para a sua vocação.

Notemos, antes de tudo, o efeito mais imediato e radical que produziu em Velázquez. O imperativo familiar de um destino nobre que, por sua inverossímil realização, havia ficado latente em Velázquez renasce de súbito com veemência avassaladora. Para um homem daquele tempo que se sente fidalgo, servir ao rei é, depois de servir a Deus, o ideal supremo da existência. E Velázquez moço servirá a um rei mais moço ainda e num cargo que implica a máxima proximidade com a pessoa régia. Em sua carreira de nobre, isso equivalia a começar pelo fim, obter tudo de uma vez, sem esforço nem paciência.

A consequência foi que Velázquez despertou para sua autêntica vocação. Rechaça agora com horror a ideia de se dedicar ao ofício de pintor, de inscrever sua vida externa e interna nessa configuração de existência. Tal projeto havia sido provocado mecanicamente – o que quer dizer sem sinceridade – pela complacência em exercitar a exuberância de seus dotes. Tratava-se, pois, de uma confusão de destino, tão frequente na adolescência. Velázquez será um gentil-homem que de vez em quando dá algumas pinceladas. (GASSET, 2016, p. 25).

Assim, Velázquez fica livre das “pressões e servidões que sua conversão em ofício impõem a uma atividade criadora” (GASSET, 2016, p. 25), não precisando se submeter a encomendas externas, como de igrejas, conventos, municipalidades ou de outros abastados, atendendo somente ao rei. A pintura se torna pura ocupação de arte (fato raríssimo antes do século XIX). Isso levaria, segundo Ortega, a nos perguntar a razão de cada pintura do artista, conduzindo à resposta de que seria uma motivação essencialmente estética, sem compromisso meramente profissional: “É um caso único e paradoxal na história da pintura, a ponto de que

todos os que estudaram seus quadros sentem-se obrigados, sem se dar conta da razão, a explicar por que ele pintou cada um deles, como se o natural no pintor Velázquez fosse não pintar.” (GASSET, 2016, p. 26).

Velázquez pintou pouco porque nunca sentiu sua arte como ofício, mas quando repassamos sua obra do ponto de vista da originalidade, da fertilidade no modo de encontrar novos temas ou novas maneiras de tratar temas usuais, surpreende-nos perceber que não existiu nenhum pintor com mais ideias. Quase cada uma de suas telas é uma ideia nova. Com exceção dos retratos da realeza, Velázquez não se repete nunca. (GASSET, 2016, p. 182).

Trabalhando apenas no palácio, Velázquez não convive proximamente com os demais artistas, portanto não precisa desgastar-se com invejas ou disputas profissionais advindas dessas relações, o que lhe permite se concentrar no ofício da pintura. Isso acarreta uma vida sem grandes desafios, na qual tanto a aspiração artística quanto a nobiliária foram cedo atendidas. Para Ortega, a consequência é um esvaziamento vital, uma monotonia, uma viver ténue:

Propenso por natureza a se retrair, a se manter distante de tudo, sua sorte veio a alimentar essa inclinação levando-o ao extremo. Velázquez foi um dos homens menos preênceis que já existiram. Viver era para ele manter-se distante. Sua arte é a confissão, a expressão dessa atitude radical perante a existência. É a arte da distância. (GASSET, 2016, p. 28).

Ortega destaca a relação entre o fazer artístico e a personalidade do artista. Para o filósofo espanhol, a maneira de pintar de Velázquez tem um perfil individualizado, o modo como tomou sua atividade influenciou cada pincelada.

Mas adotar um ofício e de maneira precisa não é questão meramente artística. Até então, tudo o que encontramos de manifesto no pigmento era assunto estético, mas agora transcendemos o círculo da arte e saímos para a totalidade de uma vida. O ofício se decide em vista do panorama sob o qual a existência apresenta-se a nós. É uma escolha entre as formas de ser homem que a época nos propõe como possíveis, ou, em oposição a todas elas, é uma invenção radical a que chegamos porque as formas vigentes não nos satisfazem. O primeiro pintor foi pintor porque as outras maneiras de ser homem não lhe apeteciam. Que um indivíduo se resolva a ser pintor e a sê-lo de determinado modo, depende, pois, por um lado, do que é sua época, e nessa época, do que é o ofício de pintor; mas, por outro lado, do que ele é como homem. É simplesmente inconcebível que os historiadores da arte ignorem todas essas questões. Quando dizem que um homem é pintor ficam com sua pintura e esquecem o homem. É o que chamo “falácia do atributo”. Aplicamos um atributo a um sujeito, mas o atributo transforma-se em leão e devora o sujeito sem que dele não reste nem a raspa. (GASSET, 2016, p. 61).

E completa: “A vida inteira de um homem, e, portanto, de toda sua época, desemboca no fato de ser pintor.” (GASSET, 2016, p. 62). Para ele, ver bem um quadro é um eterno “se fazendo”, é vê-lo se fazendo, o que lhe devolve a vida e envolve reatualizar a história de seu autor. Para Ortega, não se pode ver a obra de Velázquez sem olhar para a sua existência no mundo (incluindo a época em que viveu), e, para tanto, não devemos deixar de fora da análise de uma simples pincelada que seja toda a biografia dele, que influenciou sua produção de maneira substancial e direta e não simplesmente de maneira oblíqua e adjacente.

Para Ortega (2016), cada mancha feita pelo artista na tela carrega, por trás da aparência inerte da tinta, as crenças e as dúvidas de seu autor, com suas influências negativas ou positivas, e está impregnada de seus desejos e de suas renúncias. Para ver a obra de Velázquez, segundo Ortega, é preciso analisar a integralidade da vida do pintor. É preciso investigar e conhecer a história do artista para melhor compreender sua produção, pois, para o autor, um quadro não é mais do que o fragmento de uma vida, e a história é sempre das vidas das pessoas, pois obras de arte não brotam no ar. Para ele, é preciso levar em conta uma contemplação histórica da arte sem a ela simplesmente opor uma contemplação puramente estética. Ambas se completariam e estão, em parte, contidas uma na outra, de acordo o autor.

Ortega defende que quase nada de significativo, em termos de pintura, havia na Espanha antes de Velázquez e alguns de seus conterrâneos. Os quadros não terminados, “a realidade como aparência” (nas palavras de Ortega), de Velázquez, não eram habituais nem comodamente assentados nos costumes da época, e Ortega atribui essa forma de pintar à vida do artista espanhol.

Na opinião do filósofo espanhol, os quadros que Velázquez fez após os trinta anos de idade revelariam um homem extremamente reflexivo e de raciocínio frio, uma maestria alcançada com o tempo, ainda que desde cedo seu grande talento tenha sido revelado. Para o autor, haveria uma espécie de censura à jovialidade devido a um tom triste, sério, seco presente na pintura. Nos termos de Ortega:

Velázquez, que, segundo os que o conheceram, era de temperamento melancólico, não acreditava que os valores convencionalmente louvados – a beleza, a força, a riqueza – fossem o mais respeitável do destino humano, mas, ao contrário, para além desses, mais profundo, mais comovedor encontrava-se o valor – antes triste, até dramático – da simples existência. E isso, a simples existência, é o que lhe interessava reproduzir com seus pincéis. Daí que o caráter de seus monstros se transformasse para ele em valor positivo. (GASSET, 2016, p. 182).

Para Ortega, a pintura de Velázquez se diferencia como função de vida. Para o filósofo espanhol: “O pintor de Altamira ao pintar está praticando magia, Giotto reza pintando afrescos, Velázquez pinta a pintura como tal.” (GASSET, 2016, p. 66).

A visão de Ortega, com base em bibliografia do período, é uma perspectiva sobre o modo de vida e de produção do pintor espanhol. Outros autores – e há muitos que tratam de Velázquez – dão conta de outros aspectos, têm outras perspectivas.

Para se tornar um pintor, na época de Velázquez, era preciso percorrer um caminho árduo e demorado, a formação aprimorada era um dos principais campos de diferenciação entre artistas e artesãos. Os artistas passaram a ter uma formação mais sólida do que a dos artesãos, tendo, em sua maioria, um nível econômico superior. Aos poucos, tornaram-se eruditos, com nível social considerado superior ao dos artesãos. Ao artista cabia, então, criar e não copiar ou recopiar (ainda que o exercício da cópia de obras fizesse parte da formação), incorporando o espírito do *genius*⁷¹ e não mais do *ingenius*⁷².

Olhemos, como exemplo, a publicação *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, editada pela primeira vez em 1649 (edição póstuma) e escrita pelo sogro – e professor, por, ao menos, cinco anos – do pintor espanhol, seu conterrâneo, Francisco Pacheco (1564-1644). Se não for o mais importante tratado espanhol sobre pintura do século XVII, é uma das mais significativas obras teóricas produzidas sobre o tema na Espanha no período. Por ela, pode-se perceber que era necessário desenvolver as habilidades da pintura em vários estágios, com estudos práticos e teóricos. O escrito tem 654 páginas, divididas em três livros. Os dois primeiros, essencialmente teóricos, têm doze capítulos cada, e o último, que enfoca mais aspectos técnicos (incluindo um grande apêndice sobre a iconografia sacra), dezesseis.

⁷¹ “Gênio” no sentido da criação.

⁷² “Engenho” no sentido de habilidade, destreza.

Imagem 16 - Índice de Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas

TABLA DE LOS CAPITVLOS
que contiene este libro.

LIBRO PRIMERO.

- Cap. 1. Que cosa sea pintura, y como es arte liberal, y su definición, y explicacion. folio 1.
Cap. 2. Del origen, y antigüedad de la pintura, y su primera inuencion. fol. 11.
Cap. 3. De la contienda entre la pintura, y la escultura, y las razones con que cada vna pretende ser preferida. fol. 19.
Cap. 4. En que se profuguen las respuestas en favor de la pintura. fol. 30.
Cap. 5. De otras razones sueltas en que la pintura se acentaja a la escultura. fol. 48.
Cap. 6. De las honras, y fauores, que han recebido los famosos pintores, de los grandes Principes, y Monarcas del mundo. fol. 62.
Cap. 7. En que se lleva a delante la materia del pasado, y se describe el tumulto he cho a Micael Angel. fol. 77.
Cap. 8. De otros famosos pintores deste tiempo, fauorecidos con particulares honras por la pintura. fol. 96.
Cap. 9. De los nobles, y fantos que exercitaron la pintura, y de algunos efectos maravillosos procedidos della. fol. 110.
Cap. 10. De las diferentes maneras de nobleza, que acompaña a la pintura, y de la vtilidad vniuersal que trae. fol. 128.
Cap. 11. De la pintura, y de las imagenes, y de su fruto, y la autoridad que tienen en la Iglesia Catolica. fol. 139.
Cap. 12. De tres estados de pintores, que comiegan, median, y llegan al fin. fol. 156.

LIBRO

LIBRO SEGVNDO.

- Cap. 1. De la diuision de la pintura, y sus partes. fol. 168.
Cap. 2. De la orden, decencia, y decoro que se debe guardar en la inuencion. fol. 180.
Cap. 3. En que se profugue la materia del decoro. fol. 194.
Cap. 4. En que se concluye la a prouacion de la pintura del juicio, y la materia del decoro.
Cap. 5. Del debuxo, y de sus partes. fol. 234.
Cap. 6. En que se profugue las partes del debuxo. fol. 245.
Cap. 7. En que se concluyen las proposiciones prometidas. fol. 261.
Cap. 8. Donde se acaban las proposiciones, y partes pertenecientes al debuxo. fol. 275.
Cap. 9. Del colorido, y de sus partes. fol. 291.
Cap. 10. En que se profugue la materia del colorido. fol. 302.
Cap. 11. Que declara entre varias maneras de pintura qual se deue seguir. fol. 312.
Cap. 12. Porque aciertan sin cuidado muchos pintores, y poniéndolo no consiguen su intento. fol. 323.

LIBRO TERCERO.

- Cap. 1. De los rasguños, debuxos, y cartones, y de las varias maneras de vñatos. fol. 332.
Cap. 2. De la pintura al temple, su antigüedad, y diferencias, y como se ha de obrar. fol. 341.
Cap. 3. De la illumination, estofado, y pintura a fresco, y de su antigüedad y duracion. fol. 352.
Cap. 4. Del tiempo en que fue hallada la pintura a olio, y de su primer auentura. fol. 368.
Cap. 5. Del modo de pintar a olio, en pared, tablas, y lienços, y sobre otras cosas. fol. 382.
Cap. 6. En que se profugue la pintura a olio sobre otras materias.

- rias, y de las encarnaciones, de polimento, y de mate. fol. 391.
Cap. 7. Del dorado, bruñido, y mate sobre varias materias, y de la pintura de flores, frutas, y paisajes. fol. 412.
Cap. 8. De la pintura de animales, y aues, y pescaderias, y bodegonas, y de la ingeniosa inuencion de los retratos de natural. fol. 427.
Cap. 9. Como la pintura ilustra, y adelgaza el entendimiento, tiempla el furor, y dureza del animo, haze al hombre blando, y comunicatiuo, y de la dificultad de conocerla, y juzgarla. fol. 443.
Cap. 10. En que se concluye la materia de la pintura, y las razones de su nobleza, y su mayor alabanza. fol. 459.
Cap. 11. De aduertencias importantes en algunas historias sagradas acerca de la verdad, y acierto con que se deuen pintar, conforme a la Escritura diuina, y santos Doctores. fol. 470.
Cap. 12. En que se profuguen las aduertencias a las pinturas de las historias sagradas. fol. 494.
Cap. 13. En que se pasa adelante en el acierto de las sagradas pinturas. fol. 529.
Cap. 14. De las pinturas verdaderas de algunos Santos de los mas conocidos. fol. 550.
Cap. 15. En fauor de la pintura de los quatro clauos con que fue crucificado Christo nuestro Redentor. fol. 593.
Cap. 16. En que se refiere el sentimiento, y aprouaciones destas dos cartas por hombres doctos que las censuraron. fol. 620.

Fonte: PACHECO, 1649, sem paginação.

Em um trecho do livro, é possível ler: “Todas as vezes que o artífice aplicar os meios mais adequados e usar os preceitos e regras da arte, alcançará o que pretende, que é a perfeição de sua obra.”⁷³ (PACHECO, 1649, p. 324, tradução nossa).⁷⁴ Pacheco (1649) menciona, no texto, ter orgulho que seu discípulo ter ultrapassado o mestre (acepção que teve preocupação em justificar tomar para si), ainda que dividisse com o Divino e com o rei Filipe IV as condições que favoreceram Velázquez ser o pintor que se tornou.

Na época de Velázquez, os artistas da corte já estavam distantes da formação nas guildas, não seguindo a organização nem as restrições dessas estruturas locais, sendo que alguns recebiam salário fixo, independente das obras produzidas. Estava consolidada a mudança na noção de arte. Velázquez não considerava os aspectos práticos da pintura meramente mecânicos, pois entendia que sua atividade era intelectual, fruto dos debates artísticos que aconteciam na Itália desde meados do século XVI e que alteraram a consciência dos artistas a respeito de sua profissão. Para Hal Foster (2021), essa autoconsciência se reflete nas representações e, no caso de Velázquez, o exemplo mais emblemático é a famosa pintura *As Meninas* (1656), que se enquadraria, segundo Foster, no que o historiador da arte romeno Victor I. Stoichita (1949-) chama de “metaquadro”, que “põe em relevo a arte da pintura.”

⁷³ No original: “Todas las vezes que el Artifice aplicare los medios convenientes i usare de los preceitos i regias de Arte alcançará gloriosamente lo que pretende, que es la perfeccion de su obra.”

⁷⁴ No século XVII, o termo artífice podia designar tanto o artesão quanto o artista.

(STOICHITA, 1997 *apud* FOSTER, 2021, p. 97). Nela, a confiança de ser artista, e não mais um artesão, está expressa na presença do pintor no quadro.

Imagem 17 - *Las Meninas* – Velázquez – 1656. Óleo sobre tela, 320, 5 x 281,5 cm.



Fonte: <https://www.museodelprado.es/imagenes/Documentos/imgsem/9f/9fdc/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f/41866afd-6396-45e7-bd26-944263cf92f7.jpg>. Acesso em: 25 jun. 2021.

Talvez fosse possível dizer que, em relação à técnica, quase todos os artistas do período poderiam ser classificados na categoria artesão-trabalhador. Porém é também a personalidade de Velázquez (pela interpretação de Ortega) e a maneira com que ela influencia sua pintura que faz com que o pintor espanhol entre na categoria de artesão-trabalhador.

Seria possível comparar a formação de Velázquez com a de um pintor na atualidade? Há muitos tipos de artistas hoje em dia, e diversas alternativas para alguém se tornar pintor. Uma das possibilidades é a tradicional Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ), com mais de duzentos anos de história. A Graduação em Pintura foi criada em 1816 e é um dos cursos fundadores da Escola de Belas Artes (PINTURA, 2021). Passou por três grandes reformas – em 1998, 2005 e 2015 –, para adequação às diretrizes curriculares do Ministério da Educação. Na EBA, essa graduação dura, no mínimo, oito semestres letivos (GRADE, 2021). São cinco disciplinas práticas de pintura, seis teóricas sobre o tema, duas de modelo vivo, quatro de História da Arte, mais umas tantas de desenho, conservação e outras teóricas e práticas variadas, além de eletivas à escolha.

Não é apenas a formação que faz de um artista o que ele é.

Os modos de produzir e de pensar de Velázquez são muito mais complexos do que a análise de Ortega. A época, o contexto em que o artista está inserido e tudo o que envolve sua vida e obra demandam muitos estudos. De fato, a escolha de uma visão específica, de um filósofo, pode reduzir a leitura da complexidade que é cada artista. Contudo, toda escolha é um recorte, assim como a taxonomia deste trabalho é excludente e limitada, como todas as demais igualmente o são.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho pretendeu descrever uma tipologia que relaciona a produção dos artistas com suas personalidades, mas, não só; também abordou suas motivações para fazer arte, seus modos de produção, suas obras e seus discursos a respeito de suas produções. Nem sempre todas essas características estão disponíveis para análise, especialmente as de artistas de antes do século XX. Para essas produções anteriores, procurou-se identificar – ou traçar – possíveis genealogias, encontrando pontos de aproximação entre passado e presente.

A tipologia proposta ainda carece de mais estudos e de maior elaboração. Mesmo que o intuito deste trabalho tenha sido destrinchá-la e deixá-la clara para outras pessoas, ela é ainda muito ancorada em uma visão particular. Pretendi esmiuçar ao máximo as caracterizações de cada grupo de artistas. Os tipos, todavia, não são definidos apenas por um balizamento descritivo. Os artistas que estão em uma categoria⁷⁵ – e a análise de suas vidas, obras e discursos (quando disponíveis) – contribuem para explicitar os atributos comuns que fazem com que estejam reunidos no mesmo grupo. Assim, por enquanto, para melhor entender o que é um artista artesão-trabalhador, é preciso, por exemplo, ler a análise sobre Velázquez, e, para compreender mais amplamente o que caracteriza um paciente-terapêutico, faz-se necessário entender a abordagem a respeito da Van Gogh.

Dessa maneira, os artistas, na tipologia, são enquadrados seguindo alguns critérios, e a incorporação de novos artistas na metodologia atualiza a própria tipologia. Portanto não é somente por parâmetros preestabelecidos e fixos que é feita a classificação. Com a entrada de um novo artista em cada categoria, ela é atualizada, e isso contribui para a melhor definição e compreensão de cada tipo da classificação e para a análise da produção dos artistas e de suas obras, bem como de seus discursos, quando possível. Todas as informações disponíveis ajudam para selecionar o tipo específico em que ele pode ser classificado.

Não pretendo que o método para estabelecer a tipologia seja engessado. Talvez ele esteja mais próximo ao que a historiadora de arte alemã Gertrud Bing (1892-1964) (2013) diz a respeito de Warburg:

⁷⁵ A escolha dos artistas específicos se deu por serem exemplos típicos, como já explicado, e por haver farta bibliografia sobre eles. Outros tantos, em situação semelhante, poderiam ter sido selecionados, tanto do presente quanto do passado, para cada categoria, contudo a única outra explicação que encontro para justificar os selecionados – um questionamento que me foi feito durante a banca de qualificação – é o afeto, uma predileção pessoal.

O modo de trabalho de Warburg significava que o foco em um novo objeto de pesquisa acarretava também uma reavaliação metodológica de objetos antigos. Toda investigação concreta, que gerava novas ferramentas conceituais extraídas da matéria, aprofundava também a problemática. Por isso, a antiga matéria não só precisava ser harmonizada com as descobertas novas: o trabalho anterior praticamente exigia uma reavaliação para testar a validade das novas técnicas desenvolvidas. (BING, 2013, p. xliv).

As motivações dos artistas são complexas. Examinar apenas as obras poderia parecer, a princípio, uma tarefa mais simples, todavia, não creio que isso fosse – ou seja – possível. Para relacionar personalidade e obra, fez-se necessária uma contextualização do papel social do artista ao longo do tempo, incluindo a descrição de uma perspectiva sobre do sistema de arte, o que também foi feito para justificar uma análise sobre o passado, procurando não incorrer em anacronismo, sobretudo porque me propus a analisar artistas de outros períodos, sob uma óptica contemporânea, na tentativa de enquadrá-los em uma tipologia ainda em desenvolvimento. Para tanto, é preciso pensar que a História da Arte está sempre sendo reescrita.

Como dito anteriormente, o ponto de partida da pesquisa foi a produção atual, na qual persiste ainda muito fortemente a figura do artista individual, mesmo que essa concepção venha sendo contestada, desde o século XX, em produções coletivas ou naquelas que pretendem escapar desse modelo individualista, fazendo um apagamento da autoria. As genealogias, que relacionam artistas e produções do passado com o presente e com a tipologia, procuram identificar análises, em épocas anteriores à nossa, que relacionam a personalidade do artista a sua produção para tentar entender como eram essas relações.

Não foi possível, como pretendido de início, analisar mais artistas de outros períodos anteriores ao século XX, o que talvez fosse necessário para checar se poderiam ou não ser encaixados nos tipos da classificação deste trabalho, alargando a visão sobre a tipologia. Acabei dando ênfase aos fatores históricos que pudessem estabelecer relações da tipologia com o fazer artístico do passado.

Eu intencionava analisar um artista, anterior ao Renascimento, que pudesse ser enquadrado na categoria de xamânico-messiânico. Não consegui encontrar – ou escolher – um típico. Possivelmente porque, como mencionei, ainda que a autoria fosse conhecida em alguns momentos anteriores, a individualidade não era tão valorizada, o que ocorreu a partir do Renascimento e se consolidou do século XIX em diante.

A visão warburguiana e a perspectiva de Bataille a respeito de Lascaux vão ao encontro do pensamento de Cassirer sobre as representações simbólicas como inerentes ao ser humano. Essas proposições podem ser uma explicação para as motivações para se fazer arte

serem assemelhadas em períodos distintos, resguardadas as devidas particularidades de cada época. Para aprofundar essa hipótese, seria preciso uma pesquisa mais extensa.

Ainda que possa existir uma explicação geral para se fazer arte – a condição humana – a tipologia faz agrupamentos por similaridades, personalidades e motivações se refletindo nos trabalhos. Nela, estão identificados três grupos sob vieses específicos (que, eventualmente, poderiam ser mais, ou por outras perspectivas).

Pretendo dar continuidade a essa investigação.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Marlon José dos. **Falsificação e autenticidade**: a arte como convenção. 2016. 149 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2016.

ARGAN, Giulio Carlo. **A história da arte e a cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992a.

ARGAN, Giulio Carlo. Preâmbulo ao estudo da História da Arte; Metodologias. *In*: ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de história da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1992b.

AUBERT, Maxime. et al. Earliest hunting scene in prehistoric art. **Nature**, Londres, n. 576, p. 442–445, 2019.

AULETE, Francisco. **Aulete** dicionário online de português. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/tipo>. Acesso em: 8 jul. 2020.

BARRÃO. Depoimento. *In*: BARRÃO (org.). **Arte Bra**: Barrão. Rio de Janeiro: Automatica, 2015. Entrevista concedida a Luiz Zerbini, Sandra Kogut e Sergio Mekle. p. 107-152.

BARRÃO EM São Paulo. **Prêmio Pipa**. 10 maio 2012. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2012/05/barrao-em-sao-paulo/>. Acesso em: 8 jul. 2020.

BATAILLE, Georges. **O nascimento da arte**. Lisboa: Sistema Solar, 2015.

BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1945: Paisagens. *In*: BAUDELAIRE, Charles; RUSKIN, John. **Paisagem moderna**: Baudelaire e Ruskin. Porto Alegre: Sulina, 2010a.

BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1946: Da paisagem. *In*: BAUDELAIRE, Charles; RUSKIN, John. **Paisagem moderna**: Baudelaire e Ruskin. Porto Alegre: Sulina, 2010b.

BAXANDALL, Michael. **O Olhar Renascente**: Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1991.

BEATRIZ MILHAZES. **Escritório de Arte**. Disponível em: <https://www.escritoriodearte.com/artista/beatriz-milhazes>. Acesso em: 12 jun. 2019a.

BEATRIZ MILHAZES. **Fortes d'Aloia & Gabriel**. Disponível em: <http://fdag.com.br/artistas/beatriz-milhazes/biografia/>. Acesso em: 10 jun. 2019b.

BEATRIZ MILHAZES. **Prêmio Pipa**. Fev., 2018. Disponível em: <http://www.premiopipa.com/pag/beatriz-milhazes/>. Acesso em: 10 jun. 2019c.

BEATRIZ MILHAZES: obras e biografia. **Guia das Artes**. Disponível em: <https://www.guiadasartes.com.br/beatriz-milhazes/obras-e-biografia>. Acesso em: 5 jun. 2019d.

BEATRIZ MILHAZES bate novo recorde em leilão da Sothebys. **O Globo**, Rio de Janeiro, 14 nov. 2012. Cultura, não paginado. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/beatriz-milhazes-bate-novo-recorde-em-leilao-da-sothebys-6737005>. Acesso em: 12 jun. 2019.

BECK, Ana Lúcia. **Entre eu e o Outro**: Realidade e desejo no processo de criação de José Leonilson e Louise Bourgeois. 2016. 186 f. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

BELL, Julian. **Uma Nova História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: Uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BENJAMIN, Roger. Recovering Authors: The Modern Copy, Copy Exhibitions And Matisse. **Art History**, Londres, v. 12, n. 2, p. 176-201, jun., 1989.

BENJAMIN, Roger. Sobre o conceito de história. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, 1).

BERNARDI, Heleno. Depoimento. *In*: MANSUR, Monica; TAVARES, Claudia. **Ser Artista**: Entrevistas. Barra do Piraí: Binóculo Editora, 2013. Entrevista concedida a Claudia Tavares e Monica Mansur.

BEUYS DEMITIDO da Academia de Belas Artes de Düsseldorf: 1972. **Deutsche Welle**. Notícias, Calendário Histórico, 10 out. 2019. Disponível em: <http://www.dw.com/pt/1972-beuys-demitido-da-academia-de-belas-artes-de-duesseldorf/a-652615>. Acesso em: 5 jun. 2019.

BING, Gertrud. **Prefácio à edição de 1932**. *In*: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

BLANC, Charles M. **Grammaire des arts du dessin**. Architecture, sculpture, peinture. Paris: Librairie Renouard, 1867.

BOHANNON, Elaine. Nicholas Green's Cultural Re-Education For The Nineteen-Ninties. **MIAD EDU**. Disponível em: <https://www.miad.edu/wp-content/uploads/2018/04/Bohannon-writing-sample-Green-article-1989.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2019.

BONISSON, Marcos. Depoimento. *In*: MANSUR, Monica; TAVARES, Claudia. **Ser Artista: Entrevistas**. Barra do Piraí: Binóculo Editora, 2013. Entrevista concedida a Claudia Tavares e Monica Mansur.

BRAGA, Rodrigo. Depoimento. *In*: MANSUR, Monica; TAVARES, Claudia. **Ser Artista: Entrevistas**. Barra do Piraí: Binóculo Editora, 2013. Entrevista concedida a Claudia Tavares e Monica Mansur.

BRITO, Ronaldo. Fato estético e imaginação histórica. *In*: BRITO, Ronaldo; LIMA, Sueli de (org.). **Experiência Crítica**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2005.

BRONFEN, Elisabeth. Em peleja com o pai, Louise Bourgeois e sua estética da reparação. *In*: LARRATT-SMITH, Philip (org.). **Louise Bourgeois: o retorno do desejo proibido**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011. (Catálogo de exposição)

CAMPBELL, Brígida; TERÇA-NADA, Marcelo. Depoimento. *In*: MANSUR, Monica; TAVARES, Claudia. **Ser Artista: Entrevistas**. Barra do Piraí: Binóculo Editora, 2013. Entrevista concedida a Claudia Tavares e Monica Mansur.

CARLAND, Tammy Rae. Depoimento. *In*: THORNTON, Sarah. **O que é um artista?** Rio de Janeiro: Zahar, 2015. Entrevista concedida a Sarah Thornton.

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o Homem** – Introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu. **Leonilson: A Natureza do Sentir**. 2011.165 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: Uma Introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

CHARLES Blanc. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [São Francisco, CA: Fundação Wikimedia], 2021. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Charles_Blanc. Acesso em: 7 fev. 2021.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da arte contemporânea?** Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2006.

COMO SER um artista, segundo Louise Bourgeois. **Arte Ref.** Disponível em: <https://arteref.com/arte-no-mundo/como-ser-um-artista-segundo-louise-bourgeois/>. Acesso em: 15 jun. 2019.

COSTA, Ni da. Depoimento. *In:* MANSUR, Monica; TAVARES, Claudia. **Ser Artista: Entrevistas.** Barra do Piraí: Binóculo Editora, 2013. Entrevista concedida a Claudia Tavares e Monica Mansur.

DALTON, Jennifer. Depoimento. *In:* THORNTON, Sarah. **O que é um artista?** Rio de Janeiro: Zahar, 2015. Entrevista concedida a Sarah Thornton.

DANTO, Arthur Coleman. **Após o fim da arte: A arte Contemporânea e os Limites da História.** São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DANZIGER, Leila. Depoimento. *In:* MANSUR, Monica; TAVARES, Claudia. **Ser Artista: Entrevistas.** Barra do Piraí: Binóculo Editora, 2013. Entrevista concedida a Claudia Tavares e Monica Mansur.

DANZIGER, Leila. Depoimento. *In:* BIO. **Leila Danziger.** Disponível em: <https://www.leiladanziger.net/leila-danziger>. Acesso em: 8 jul. 2020.

DOMINGUES, Pedro Paulo. Depoimento. *In:* MANSUR, Monica; TAVARES, Claudia. **Ser Artista: Entrevistas.** Barra do Piraí: Binóculo Editora, 2013. Entrevista concedida a Claudia Tavares e Monica Mansur.

DUARTE, Paulo Sérgio. Tunga: à luz de dois mundos. *In:* PALACETE DAS ARTES RODIN BAHIA. **Tunga: à luz de dois mundos.** Salvador: Palacete das Artes Rodin Bahia, 2010. (Catálogo de exposição)

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. *In:* BATTCOCK, Gregory. **A Nova Arte.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

ECO, Humberto. **História da beleza.** Rio de Janeiro: Record, 2004.

FLORESTA Sopão Mondrongs Jambo. **Tunga Oficial.** Disponível em: <https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/xifopagas-capilares/>. Acesso em 8 jul. 2020.

FOSTER, Hal. **O que vem depois da farsa?** São Paulo: Ubu Editora, 2021.

FUKS, Rebeca. Obras: Beatriz Milhazes. **Cultura Genial.** Artes Visuais, Pintura. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/obras-beatriz-milhazes/>. Acesso em: 12 jun. 2019.

GAMA, Alex. Depoimento. *In*: MANSUR, Monica; TAVARES, Claudia. **Ser Artista: Entrevistas**. Barra do Piraí: Binóculo Editora, 2013. Entrevista concedida a Claudia Tavares e Monica Mansur.

GANK, Julie de. VERHAEGHE, Paul. Além do retorno do recalcado: a arte ctônica de Louise Bourgeois. *In*: LARRATT-SMITH, Philip (org.). **Louise Bourgeois: o retorno do desejo proibido**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011. (Catálogo de exposição)

GASSET, José Ortega y. **Velázquez**. São Paulo: WMF Martins Fontes Ltda., 2016.

GELL, Alfred. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Arte e Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 8, p. 174-191, jul. 2001.

GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 8, p. 40-63, jul., 2005.

GELL, Alfred. **Arte e agência**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GOGH, Vincent Van. **Cartas a Théo**. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2012.

GOMBRICH, Ernst. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1999.

GOMES, Bianca. PRATA, Pedro. Mulheres marcam história da arte no Brasil, diz Beatriz Milhazes. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 21 dez. 2018. Elas, não paginado. Disponível em: <https://arte.estadao.com.br/focas/capitu/materia/mulheres-marcam-historia-da-arte-no-brasil-diz-beatriz-milhazes>. Acesso em: 12 jun. 2019.

GOUVÊA, Patricia. Depoimento. *In*: MANSUR, Monica; TAVARES, Claudia. **Ser Artista: Entrevistas**. Barra do Piraí: Binóculo Editora, 2013. Entrevista concedida a Claudia Tavares e Monica Mansur.

GRADE. **Pintura EBA UFRJ**. Disponível em: <https://pintura.eba.ufrj.br/grade.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2021.

GREEN, Nicholas. Dealing In Temperaments: Economic Transformation Of The Artistic Field In France During The Second Half Of The Nineteenth Century. **Art History**, Londres, v. 10, n. 1, mar.,1987.

GREFFE, Xavier. **Arte e Mercado**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

HOW JOSEPH Beuys went from artist to philosopher. **Phaidon**. Disponível em: <http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/january/28/how-joseph-beuys-went-from-artist-to-philosopher/>. Acesso em: 5 jun. 2019.

JOSÉ LEONILSON. **Escritório de Arte**. Disponível em: <https://www.escrioriodearte.com/artista/jose-leonilson>. Acesso em: 12 jun. 2019a.

JOSÉ LEONILSON. **Galeria Marília Razuk**. Disponível em: <http://galeriamariliarazuk.com.br/artistas/jose-leonilson>. Acesso em: 12 jun. 2019b.

JOSÉ LEONILSON. **MAM**. Disponível em: <https://mam.org.br/artista/leonilson-jose/>. Acesso em: 12 jun. 2019c.

JOSEPH BEUYS. **Gagosian**. Disponível em: <http://www.gagosian.com/artists/joseph-beuys>. Acesso em: 5 jun. 2019a.

JOSEPH BEUYS. **Walkerart**. Disponível em: <https://walkerart.org/collections/artists/joseph-beuys>. Acesso em: 5 jun. 2019b.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

KUSPIT, Donald. Louise Bourgeois em análise com Henry Lowenfeld. *In*: LARRATT-SMITH, Philip (org.). **Louise Bourgeois: o retorno do desejo proibido**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011. (Catálogo de exposição)

LAGNADO, Lisette. **O pescador de palavras**. *In*: LAGNADO, Lisette. **Leonilson: são tantas as verdades**. São Paulo: Projeto Leonilson; SESI, 1995.

LARRATT-SMITH, Philip. **A Escultura como Sintoma**. *In*: LARRATT-SMITH, Philip (org.). **Louise Bourgeois: o retorno do desejo proibido**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011. (Catálogo de exposição)

LEONILSON TEM sua obra celebrada por exposição no centro cultural. **Revista Museu**, São Paulo, Notícias, 5 fev. 2019. Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/5973-05-02-2019-leonilson-tem-sua-obra-celebrada-por-exposicao-no-centro-cultural-fiesp.html>. Acesso em 12 jun. 2019.

LEONILSON, José. Depoimento. *In*: **A PAIXÃO de JL**. Direção: Carlos Nader. Produção: Flávio Botelho; Kátia Nascimento. São Paulo: Instituto Itaú Cultural; Já Filmes, 2014a (82 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sNUsY1un51w>. Acesso em: 12 jun. 2019.

LEONILSON, José. Depoimento. *In: LEONILSON – Metrópolis*. São Paulo: TV CULTURA, 2014b, 1 vídeo (3 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FgkzABwtr_8. Acesso em: 12 jun. 2019.

LEONILSON, José. Depoimento. *In: LEONILSON, sob o Peso dos Meus Amores*. Direção: Carlos Nader. Produção: Carlos Nader. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2012 (43 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8TKHN2LcChA>. Acesso em: 12 jun. 2019.

LOUISE BOURGEOIS. **Infopédia**. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$louise-bourgeois](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$louise-bourgeois). Acesso em: 15 jun. 2019a.

LOUISE BOURGEOIS. **MoMA**. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/710>. Acesso em: 15 jun. 2019b.

LUZ, André. **Três tipos de artista: xamânico-messiânico, artesão-trabalhador e paciente-arteterapêutico**. 2019. 73 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

MAMMÌ, Lorenzo. **O que resta: Arte e crítica de arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MANSUR, Monica; TAVARES, Claudia. **Ser Artista: Entrevistas**. Barra do Piraí: Binóculo Editora, 2013.

MARCOS BONISSON. **Marcos Bonisson**. Disponível em: <https://www.marcosbonisson.com>. Acesso em: 3 mai. 2021.

MARTINEZ, Felipe Sevilhano. Os cinco retratos da família Roulin por Vincent Van Gogh. *In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE*, 9., 2013, Campinas. **Anais...** Circulação e trânsito de imagens e ideias na História da Arte. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2013.

MELLO, Renato Bezerra de. Depoimento. *In: MANSUR, Monica; TAVARES, Claudia. Ser Artista: Entrevistas*. Barra do Piraí: Binóculo Editora, 2013. Entrevista concedida a Claudia Tavares e Monica Mansur.

MESQUITA, Ivo. Corpo vidente, corpo visível. *In: GANCIA, Barbara; LEONILSON, José; MESQUITA, Ivo. Leonilson: use, é lindo, eu garanto*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MILHAZES, Beatriz. Depoimento. *In: DUARTE, Raul. “A pintura exige muita energia”, um papo com a artista Beatriz Milhazes. Vem! Uol*, São Paulo. Glamurama: charme e propósito, 24 jun. 2017. Entrevista concedida a Raul Duarte. Disponível em: <https://glamurama.uol.com.br/a-pintura-exige-muita-energia-um-papo-com-a-artista-beatriz-milhazes-vem/>. Acesso em: 12 jun. 2019a.

MILHAZES, Beatriz. Depoimento. *In*: MARTINHO, Teté. A artista brasileira mais valorizada no mercado, Beatriz Milhazes não liga nem para quem define sua arte como “decorativa” nem para quem questiona os valores milionários alcançados por suas obras. “O que o artista vai fazer para ganhar dinheiro, faxina?”. **Uol**, São Paulo. Revista Trip, TPM, Páginas vermelhas, 7 ago. 2013. Entrevista concedida a Teté Martinho. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/beatriz-milhazes>. Acesso em: 12 jun. 2019b.

MILHAZES, Beatriz. Depoimento. *In*: THORNTON, Sarah. **O que é um artista?** Rio de Janeiro: Zahar, 2015. Entrevista concedida a Sarah Thornton.

MILHAZES, Beatriz. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9441/beatriz-milhazes>. Acesso em: 10 jun. 2019c.

MITCHELL, Juliet. O ciúme sublime de Louise Bourgeois. *In*: LARRATT-SMITH, Philip (org.). **Louise Bourgeois: o retorno do desejo proibido**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011. (Catálogo de exposição)

MORAIS, Frederico. **Arte é o que eu e você chamamos de arte**. Belo Horizonte: Bazar do Tempo, 2018.

MOTTA, Pedro. Depoimento. *In*: MANSUR, Monica; TAVARES, Claudia. **Ser Artista: Entrevistas**. Barra do Piraí: Binóculo Editora, 2013. Entrevista concedida a Claudia Tavares e Monica Mansur.

MUSÉE DES COPIES. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [São Francisco, CA: Fundação Wikimedia], 2020. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Musée_des_copies. Acesso em: 7 fev. 2021.

NAUMAN, Bruce. Depoimento. *In*: NAUMAN, Bruce. **Please pay attention please: Bruce Nauman's words. Writings and interviews**. Massachusetts: The MIT Press, 2005. Entrevista concedida a Ian Wallace e Russel Keziere.

NIXON, Mignon. *In*: LARRATT-SMITH, Philip (org.). **Louise Bourgeois: o retorno do desejo proibido**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011. (Catálogo de exposição)

NOLEN, Willem; et al. New vision on the mental problems of Vincent van Gogh; results from a bottom-up approach using (semi-)structured diagnostic interviews. **International Journal of Bipolar Disorders**, Londres, n. 8, art. 30, 2020.

NAVES, Rodrigo. **Van Gogh: A salvação pela pintura**. São Paulo: Todavia, 2021.

OISTEANU, Valery. Joseph Beuys: “We Are the Revolution”. **The Brooklyn Rail**, Nova Iorque, ArtSeen, fev., 2010. Disponível em:

<http://www.brooklynrail.org/2010/02/artseen/joseph-beuys-we-are-the-revolution>. Acesso em: 5 jun. 2019.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

PACHECO, Francisco. **Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas**. Sevilla: Simon Faxardo, impresor de livros, a la Cerrajería, 1649.

PARENTE, André. Depoimento. *In*: MANSUR, Monica; TAVARES, Claudia. **Ser Artista: Entrevistas**. Barra do Piraí: Binóculo Editora, 2013. Entrevista concedida a Claudia Tavares e Monica Mansur.

PAULA, Regina de. Depoimento. *In*: MANSUR, Monica; TAVARES, Claudia. **Ser Artista: Entrevistas**. Barra do Piraí: Binóculo Editora, 2013. Entrevista concedida Claudia Tavares e Monica Mansur.

PEDROSA, Adriano. **Leonilson - Truth, Fiction**. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Cobogó Editora, 2014. (Catálogo de exposição)

PINTO, Valéria Costa. Depoimento. *In*: MANSUR, Monica; TAVARES, Claudia. **Ser Artista: Entrevistas**. Barra do Piraí: Binóculo Editora, 2013. Entrevista concedida a Claudia Tavares e Monica Mansur.

PINTURA. **EBA UFRJ**. Disponível em: <https://eba.ufrj.br/cursos-disciplinas/>. Acesso em: 17 jun. 2021.

PLATÃO. **Íon**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

PORO REDE ZERO. **Poro Rede Zero**. Disponível em: <<https://poro.redezero.org>>. Acesso em: 4 jun. 2021.

PORTELA, Marco Antonio. Depoimento. *In*: MANSUR, Monica; TAVARES, Claudia. **Ser Artista: Entrevistas**. Barra do Piraí: Binóculo Editora, 2013. Entrevista concedida a Claudia Tavares e Monica Mansur.

PORTUGAL, Ana Catarina. **Como explicar quadros a uma lebre morta: diálogos possíveis de Joseph Beuys com Schiller, Husserl e Danto**. 2011. 46 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Filosofia), Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

PROJETO LEONILSON. **Projeto Leonilson**. Disponível em: <https://projetoleonilson.com.br/>. Acesso em: 12 jun. 2019.

RAMIREZ-MONTAGUT, Monica. Barrão. *In: BARRÃO (org.). Arte Bra: Barrão.* Rio de Janeiro: Automatica, 2015.

REGINA DE PAULA. **Regina de Paula.** Disponível em: <http://reginadepaula.com.br/pt/>. Acesso em: 3 jun. 2021.

RICALDE, Rosana. Depoimento. *In: MANSUR, Monica; TAVARES, Claudia. Ser Artista: Entrevistas.* Barra do Piraí: Binóculo Editora, 2013. Entrevista concedida a Claudia Tavares e Monica Mansur.

RIO, Lia do. Depoimento. *In: MANSUR, Monica; TAVARES, Claudia. Ser Artista: Entrevistas.* Barra do Piraí: Binóculo Editora, 2013. Entrevista concedida a Claudia Tavares e Monica Mansur.

ROJAS, Laurie. Beuys' Concept of Social Sculpture and Relational Art Practices Today. **Rosswolfe.** The Charnel-House. Disponível em: <https://rosswolfe.tumblr.com/post/42625894575>. Acesso em: 14 jul. 2021.

ROSENTHAL, Dália. Seminários Joseph Beuys: A Revolução Somos Nós. **Fórum Permanente.** Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/jornadas/joseph_beuys/relatos/seminarios-joseph-beuys-a-revolucao-somos-nos. Acesso em: 5 de jun. 2019.

SALGADO, Cristina. Depoimento. *In: MANSUR, Monica; TAVARES, Claudia. Ser Artista: Entrevistas.* Barra do Piraí: Binóculo Editora, 2013. Entrevista concedida a Claudia Tavares e Monica Mansur.

SARAIVA, Alberto. Ni da Costa. **Ni da Costa.** Out, 2007. Disponível em: http://www.nidacosta.com/alberto_saraiva.html. Acesso em: 8 jul. 2020.

SCOVINO, Felipe. Barrão. **Fortes d'Aloia & Gabriel.** 2017. Disponível em: <http://fdag.com.br/app/uploads/2017/05/scovino-felipe-barrao-2017.pdf>. Acesso em: 7 jun. 2021.

SCOVINO, Felipe. Entre a artesanaria e a tecnologia: o mundo híbrido de Barrão. *In: BARRÃO (org.). Arte Bra: Barrão.* Rio de Janeiro: Automatica, 2015.

SEM TÍTULO. **Tunga Oficial.** Disponível em: <https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/sem-titulo-71/>. Acesso em 8 jul. 2020.

SOTER, Dani. Depoimento. *In: MANSUR, Monica; TAVARES, Claudia. Ser Artista: Entrevistas.* Barra do Piraí: Binóculo Editora, 2013. Entrevista concedida a Claudia Tavares e Monica Mansur.

STEINBERG, Leo. A arte contemporânea e a situação de seu público. *In*: BATTCKOCK, Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

SUTTON, Benjamin. The print legacy of Louise Bourgeois Unfolds at MoMA. **Hiperallergic**. Art, 20 set. 2017. Disponível em: <https://hyperallergic.com/401298/louis-bourgeois-moma-prints/>. Acesso em: 14 jun. 2019.

TAKAYAMA, Luiz Roberto. **Sobre a crítica de Platão à poesia**. 2007. 117 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

TAMM, Ricardo. A orelha de Van Gogh: a reconstituição de um corte em detalhes. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 40, p. 310-332, jan., 2021.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório** – Performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TELA DE BEATRIZ Milhazes é vendida por 2 milhões. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 15 nov. 2012. Não paginado. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/noticias/geral,tela-de-beatriz-milhazes-e-vendida-por-us-2-milhoes-imp-,960494>. Acesso em: 12 jun. 2019.

THE SECRETS to Brazilian painter Beatriz Milhazes. **Blouin Art Info**. Disponível em: <https://www.blouinartinfo.com/news/story/839829/the-secrets-to-brazilian-painter-beatriz-milhazes>. Acesso em: 12 jun. 2019.

THORNTON, Sarah. **O que é um artista?** Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

THORNTON, Sarah. **Sete dias no Mundo da Arte**. Lisboa: Babel, 2010.

TUNGA. Depoimento. **Tunga Oficial**. Disponível em: <https://www.tungao oficial.com.br/pt/tunga/>. Acesso em: 8 jul. 2020.

TUNGA. **Escritório de Arte**. Disponível em: <https://www.escri toriodearte.com/artista/tunga>. Acesso em: 12 jun. 2019.

TUNGA. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. [São Paulo], 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa376775/tunga>. Acesso em: 13 de Jul. 2021.

UNITED NATIONS. World Population Prospects 2019, **Highlights**. New York: United Nations, 2019.

VARELA, Pedro. Depoimento. *In*: MANSUR, Monica; TAVARES, Claudia. **Ser Artista: Entrevistas**. Barra do Piraí: Binóculo Editora, 2013. Entrevista concedida a Claudia Tavares e Monica Mansur.

VASARI, Giorgio. **Vida dos artistas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

VERAS, Luciana. A vida com HIV. **Revista Continente**, Recife, n. 247, não paginado, jul., 2021. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/204/a-vida-com-hiv>. Acesso em: 12 jun. 2019.

VICINI, Magda Salete. Dimensões comunicacionais no conceito de escultura social de Joseph Beuys como possibilidade de tradução criativa. **ARS**, São Paulo, v. 11, n. 22, jan., 2008.

WALKING IN an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square. **MoMA**. Disponível em: https://www.moma.org/learn/moma_learning/bruce-nauman-walking-in-an-exaggerated-manner-around-the-perimeter-of-a-square-1967-68/. Acesso em: 15 jun. 2019.

WARBURG, Aby. Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 8, p. 8-29, jul., 2005.

WILLIAMS, Meg Harris. A criança, o continente e o claustro: a vocação artística de Louise Bourgeois. *In*: LARRATT-SMITH, Philip (org.). **Louise Bourgeois: o retorno do desejo proibido**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011. (Catálogo de exposição)

XIPÓFAGAS CAPILARES. **Tunga Oficial**. Disponível em: <https://www.tungaofticial.com.br/pt/trabalhos/floresta-sopao-mondrongs-jambo>. Acesso em 8 jul. 2020.

ZILIO, Carlos. Apresentação à edição brasileira. *In*: GASSET, José Ortega y. **Velázquez**. São Paulo: WMF Martins Fontes Ltda., 2016.