

Amador por vocação: a pintura como lazer sério

João Batista Freitas Cardoso

Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS)

Fabrizio Dell'Arno

Rome University of Fine Arts (RUFA)

Resumo

A pintura amadora é comumente associada a uma prática que se realiza por simples deleite e de forma descompromissada. Tal falta de comprometimento com o sistema da arte faz com que o termo “pintor amador” seja aplicado muitas vezes de forma pejorativa. No artigo, defende-se a ideia de que não se deve compreender os diferentes tipos de pintores amadores em uma única definição. Entende-se que há um tipo específico de pintor amador que se diferencia dos demais, que denominamos “amador por vocação”. Com base no conceito de “lazer sério”, o texto visa caracterizar esse tipo diferenciado de pintor amador. Parte-se da hipótese de que, mesmo não visando à profissionalização, o pintor amador por vocação se diferencia dos demais por buscar em seu trabalho um traço identitário. Há nesse tipo de amador uma propensão e disposição para buscar sistematicamente conhecimento histórico, técnico e conceitual com o intento de aprimorar seu trabalho.

Palavras-chave: amador; pintura; sistema da arte; lazer sério; vocação.

1. Introdução

Este artigo é parte de uma pesquisa que tem como principal objetivo categorizar os diferentes tipos de pinturas amadoras, no Brasil e na Itália, e estabelecer relações dessas com a arte profissional contemporânea. Neste texto, discute-se um tipo particular de pintor, que chamamos de “amador por vocação” – nesta etapa não se busca delinear o perfil de outros tipos de pintores amadores.

Historicamente, a pintura amadora foi associada à prática de uma atividade descompromissada, que se realiza por puro prazer e sem interesse comercial. Com isso, desde o século XVII, o termo “amador” passou a ser aplicado de forma pejorativa para se referir a alguém que possui pouco conhecimento ou habilidade sobre a atividade que pratica, bem como pouco envolvimento com tal prática.

De maneira genérica, entende-se o pintor amador como alguém que faz uso da pintura para outros fins que não sejam a própria arte: como terapia ou modo de manifestação de seus sentimentos; como forma de reconhecimento social; com uma função meramente instrumental em que o principal desafio é superar as dificuldades técnicas da reprodução exata de um objeto; ou com o simples objetivo de ocupar o tempo livre. Essa imagem do pintor amador, que se traduz no conceito de “pintor de domingo”, resulta em grande parte do preconceito que se forma entorno da atividade amadora.

Um aspecto que comumente é apontado para diferenciar o artista amador do profissional é o fato deste último empenhar a maior parte de seu tempo à investigação da linguagem artística. Entretanto, neste trabalho, apesar de se considerar que, de modo geral, o amador não possui todas as competências teóricas e técnicas exigidas pelos padrões profissionais, pondera-se que há um tipo específico de pintor que, mesmo dedicando a maior parte de seu tempo a outra atividade profissional, submete-se a rotinas regulares de estudo, pesquisa e treinamento. Trabalha-se aqui com a hipótese de que, mesmo não visando à profissionalização no campo da arte, o pintor amador por vocação se diferencia de outros tipos de amadores ao se esforçar para adquirir conhecimento histórico, técnico e conceitual com o intento de aprimorar seu trabalho.

Desse modo, entende-se que, como os profissionais, a formação do amador por vocação se fundamenta em três pilares: aprender, praticar e produzir (TOLVE, 2014). Por outro lado, diferente de outros tipos de amadores, o amador por vocação busca em seu trabalho um traço identitário, por isso recusa guias, revistas, manuais ou cursos que propõem o uso de modelos preestabelecidos como forma de facilitar o processo de aprendizado, tornando-o mais prazeroso e agradável.

Para delinear o perfil do amador por vocação, recorre-se ao conceito de “lazer sério” desenvolvido por Stebbins (2015). Para esse autor, determinadas práticas amadoras exigem uma busca sistemática de conhecimento centrada em adquirir e expressar habilidades especiais sobre esta prática. Esses amadores assumem um compromisso com sua atividade e tornam o passatempo uma carreira e, até mesmo, uma devoção. Tal compromisso se fundamentaria em uma experiência autotélica, em que a sensação de prazer vem com a atuação da própria atividade, que é intrinsecamente gratificante.

Para alcançar o objetivo aqui proposto, de delinear o perfil do pintor amador por vocação, o texto divide-se em cinco partes: primeiro, discute-se os sentidos e origem do conceito de *amador* nas artes; em seguida, discorre-se sobre o conceito de *sistema da arte* e a localização do artista amador neste sistema; a terceira parte trata, por meio de uma abordagem historiográfica, das diferentes maneiras de formação do pintor amador, dos manuais aos cursos livres; na parte seguinte, confronta-se o conceito de *lazer sério* à prática

da pintura amadora, com vista a identificar um comportamento específico que possa servir para delinear o perfil do amador por vocação, na última parte.

2. O amador na pintura

Quando se discute a prática amadora, frequentemente, aponta-se uma relação de oposição entre os termos “amador” e “profissional” e, regularmente, estabelece-se uma relação sinonímica entre os termos “amador”, “diletante” e “*hobby*”.

Em língua inglesa, como define o dicionário Cambridge, o termo “*hobbyist*” se aplica àquele que faz algo como passatempo ou para manter-se ocupado, e não como profissão. O dicionário Houaiss, de língua portuguesa, também define “*hobby*” como uma “atividade exercida exclusivamente como forma de lazer, de distração; passatempo”. Stebbins entende que o *hobby* pode ser classificado em categorias mais específicas – como, por exemplo, colecionador ou consertador –, que tendem a buscar “aquisição sistemática de conhecimento para seu próprio bem” (2015, p. 8, tradução nossa). Nesse sentido, o “*hobbysta*” tende a ser visto como alguém que está envolvido de forma determinada com a atividade a que se dedica e busca obter mais conhecimento sobre tal prática.

Apesar de definir “*hobby*” como uma ocupação “diferente daquele ao qual se exerce profissionalmente, ao qual se dedica nas horas livres para o lazer”, o dicionário Treccani, de língua italiana, acrescenta: “com empenho e paixão”. Ao considerar o empenho e a paixão, o termo “*hobby*” toma sentido próximo a “amador”.

Em sua origem, o termo “amador” está associado à palavra “amor”. Assim, refere-se àquele que dirige seus esforços para um objeto específico por paixão. Apesar de compreender que o termo “*amateur*” indica “alguém que não tem muita habilidade no que faz”, o dicionário Cambridge também considera o amador como alguém que participa de uma atividade “por prazer”. Ou seja, não é um mero passatempo ou uma atividade para manter-se ocupado, é algo que se deseja fazer.

O dicionário Michaelis de língua portuguesa, por sua vez, relaciona o “amador” ao diletante: “aquele que se dedica a algo não por profissão, mas por diletantismo”; por deleite. Essa definição alcança sentido pejorativo ao considerar que o indivíduo “não domina bem a atividade que exerce”, que é inábil ou falta a ele qualificação.

No dicionário Treccani, a palavra “*dilletanti*” também remete a pessoas que cultivam uma atividade “não por profissão, nem por lucro, mas por prazer próprio”. Por outro lado, em inglês, de acordo com o dicionário Oxford, o termo “*dilettante*” refere-se à pessoa que faz algo “sem levar isso a sério e sem ter muito conhecimento”. Ou seja, existe aí a possibilidade de essa pessoa nem mesmo estar interessada ou envolvida de forma determinada com a atividade que pratica. Faltaria, nesse caso, até mesmo a paixão. Esse sentido é empregado muitas vezes de modo depreciativo para se referir a alguém que não demonstra

conhecimento, aptidão ou habilidade para exercer certa atividade e, nem mesmo, interesse ou envolvimento. O dicionário Houaiss, de língua portuguesa, apesar de reafirmar os conceitos de “passatempo”, relaciona o “diletante” ao “amador” por ambos manterem certa imaturidade: “mantém uma atitude imatura, de amador, em relação a normas de ordem intelectual ou espiritual”.

Tomando como base essas definições, percebe-se que, de modo geral, os termos designariam pessoas que se dedicam a uma atividade, geralmente em horários indeterminados, não por obrigação, mas por prazer ou outro motivo que não tem a arte como fim último. O que explicaria, em certa medida, definições que apontam o pouco conhecimento ou habilidade sobre a atividade praticada. Por outro lado, os termos podem remeter a alguém que não estaria profundamente envolvido com a atividade que realiza, pois faltaria a ele maturidade em relação às “normas de ordem intelectual ou espiritual”. Isso faz com que o termo seja associado a algo negativo, indejável, e resulte em grande parte do preconceito que se forma entorno da atividade amadora, visto que há um sentido depreciativo, indicativo de negligência. Como consequência, muitos amadores relutam em admitir essa definição.

Segundo Mattioda (2018), o termo “amador” é utilizado de forma anacrônica, desconsiderando-se seus sentidos históricos. De acordo com ele, “a palavra foi inventada somente na segunda metade do século XVII, depois que as academias de arte adquiriram o poder de determinar o que é ‘professor’ de arte” (2018, p. 1, tradução nossa). Arslan, por sua vez, afirma que o termo só passou a ter sentido a partir do Renascimento, “quando o artista adquire um *status* mais elevado na sociedade, como afirma o verbete do *Dicionário Oxford de Arte*” (2010, p. 65).

De uma maneira ou de outra, a prática artística amadora ganhou visibilidade com o início das atividades desenvolvidas pela nobreza europeia.

No século XV, René d'Anjou (1434-80) abriu mão de seu ducado para dedicar-se à pintura e ao paisagismo, e a Inglaterra assistiu ao surgimento de diversos aristocratas artistas amadores, entre os quais se destacam Sir Nathanael Bacon [...]. O desenvolvimento da aquarela nos séculos XVIII e XIX — *par excellence* o material próprio do amador — causou a proliferação de pintores amadores por toda a Europa. Entre eles figuravam Goethe, e vários estadistas começaram a advogar a pintura como atividade relaxante [...]. Ao mesmo tempo, a prática do desenho e da aquarela passou a compor o protótipo das jovens senhoras elegantes [...]. (ARSLAN, 2010, p. 65).

A prática amadora, nesse primeiro momento, estava associada a um *status* aristocrático e relacionada a uma dedicação que se opunha à mercantilização. Essa forma de pensar favoreceu a deformação do conceito no século XX, no sentido de associar a prática amadora a uma paixão desinteressada, reduzindo o amador contemporâneo à aristocracia renascentista (MATTIODA, 2018). Arslan lembra que, no Brasil, a prática artística amadora é reconhecida como signo de elegância em algumas esferas: “[...], é fácil encontrar

representantes da elite econômica em revistas ou colunas sociais (como a revista *Caras* ou em jornais), médicos ou empresários bem-sucedidos, pintando quadros e fazendo exposições” (2010, p. 65-66).

A renovação cultural e científica do século XVII resultou no reconhecimento das artes visuais como atividade intelectual. A fundação das academias estaduais levou às definições das profissões de professor de artes e de artista. O “‘homem de deleite’ é definido em oposição a uma figura mais complexa e madura: nesse caso a do ‘especialista’, que se diferencia pelo conhecimento das técnicas de base” (MATTIODA, 2018, p. 3, tradução nossa). A partir de então, o amador é visto como aquele que apenas faz uso passivo do conhecimento, ao contrário do especialista que gera conhecimento para a área.

Para Mattioda (2018, p. 4, tradução nossa), “no senso comum o artista amador continuará sendo aquele que desfruta de forma superficial das obras e, mesmo que reconheça os métodos dos artistas, não é capaz de dar um julgamento fundamentado”, como pode dar o “professor especialista”.

Com a Revolução Francesa, o termo passou a conotar um sentido pejorativo. De acordo com Goethe e Schiller (1800, apud MATTIODA, 2018), o amadorismo traria danos à arte, por não ter normas reguladoras “corretas”. Sentido que se mantém, em certa medida, até os dias de hoje.

Arslan (2010) aponta aspectos que dificultam a abordagem sobre a prática amadora no campo das artes, em especial na pintura. O principal ponto é o fato de essas práticas não serem reconhecidas nem mesmo como marginais, que seriam engajadas, ou subalternas, que se colocariam em posição inferior ou em condição de obediência ao profissional. Contudo, na contemporaneidade, independentemente do campo de atuação – música, teatro, artes plásticas, esporte, ciência etc. –, o conceito de “amador” se coloca sempre em oposição ao conceito de “profissional”.

Em um primeiro entendimento, é comum que a delimitação dessas duas práticas seja considerada do ponto de vista financeiro, como o profissional sendo remunerado e o amador não. No caso da pintura, nota-se que esse não é um critério preciso de diferenciação, já que existem amadores que conseguem ter rendimentos com sua atividade relacionada ao campo da produção artística e muitos profissionais que têm como principal fonte de rendimento outra profissão, como, por exemplo, na área do ensino de arte.

Arslan insere nessa discussão um elemento fundamental, o experimento com linguagens: “no senso comum, profissional é aquele que faz arte como investigação pura da linguagem e amador aquele que faz arte por deleite. Mesmo aquele que vive de vender pinturas é chamado de amador se não faz arte como investigação de linguagem” (2010, p. 65). Além dessa característica, o espaço ocupado pela obra de arte em uma galeria, museu, acervo público ou privado também se apresenta com elemento diferenciador, ao fazer com

que seu autor seja reconhecido como um artista profissional. Outro aspecto que se apresenta como traço distintivo, mas que também não ser pode tomado de forma absoluta, é o fato de, geralmente, a produção profissional servir como modelo para a prática amadora, mas a recíproca não ser verdadeira.

De qualquer maneira, aqui não se pretende determinar as características que permitem diferenciar um pintor amador de um profissional, mas, ao contrário, identificar características de um tipo específico de pintor amador que, de algum modo, se aproxima do pintor profissional. A distinção que se faz neste artigo é que, de maneira geral, o amador, certamente, não possui todas as competências técnicas exigidas pelos padrões profissionais, porém, alguns deles, como os profissionais, submetem-se a rotinas regulares de trabalho e estudo – mesmo que dediquem a maior parte de seu tempo a outra atividade profissional. É justamente esse tipo de amador que interessa a este estudo. A hipótese com a qual se trabalha é que, mesmo não visando à profissionalização, esse tipo de pintor amador se aproxima do comportamento profissional ao se dedicar à busca de conhecimento histórico, técnico e conceitual com a intenção de aprimorar seu trabalho, por meio do desenvolvimento de uma linguagem própria. Desse modo, é necessário compreender como esse tipo de artista procura melhorar a qualidade de seu trabalho.

Mesmo entendendo que a prática profissional está mais inserida no campo da investigação das linguagens e técnicas do que a amadora, não há como negar que o pintor amador por vocação faz, de acordo com suas condições, algum tipo de investigação. Então, a questão central que conduz este trabalho é: Que critérios orientam o pintor amador em seu processo de estudo e investigação?

Para responder essa pergunta, e contribuir para a redução ao preconceito em relação à prática amadora, é preciso compreender o desenvolvimento desse tipo de artista no sistema da arte.

3. O Amador no Sistema da Arte

A importância do pintor amador para o sistema da arte pode ser ilustrada com um relato de Becker para o prefácio à primeira edição do livro *Mundos da Arte*:

Foram talvez os anos que passei a tocar piano nos bares de Chicago e arredores que levaram a considerar que aqueles que se dedicavam a este trabalho sem prestígio eram tão importantes para a compreensão da arte quanto os mais conhecidos músicos criadores dos famosos clássicos de jazz. (2007, p. 21)

Segundo Poli (2011), a ideia de “mundo da arte” (DANTO, 1964) como um sistema tem seu primeiro registro no texto *Network: the art world described as a system*, escrito por Lawrence Alloway e publicado pela revista *Artforum* em 1972. Em 1975 o conceito chegou a Europa no livro *Arte e sistema dell' arte*, de Achille Bonito Oliva. Nessa época, o conceito de

“sistema” já havia se consolidado na Sociologia com o livro *Social System* (1951), de Talcott Parsons. Em *Introdução à Teoria dos Sistemas*, Luhmann (2010) lembra que desde a década de 1940 a Sociologia já buscava compreender as estruturas necessárias para a preservação e manutenção dos sistemas sociais. A lógica do sistema da arte se orientava pelos mesmos princípios, substituindo uma noção limitada à estrutura comercial do mercado de arte, que ignorava a interconexão orgânica entre a dimensão econômica e a cultural (POLI, 2011).

Compreender a arte como um sistema envolve considerar: as relações entre os circuitos de produção, circulação, venda e valorização cultural das obras de arte – em ateliês, galerias, leilões, feiras, museus, editorias etc; as relações entre os atores envolvidos nesses circuitos – artistas, comerciantes, críticos, diretores de museus, colecionadores etc; e as relações entre os circuitos e atores com os sistemas de informação e comunicação – jornais, revistas, televisão, site especializados etc. As relações entre essas dimensões conformam o mercado da arte profissional, com o qual o artista amador também estabelece certas relações. Entranto, é preciso ter em conta que o mercado da arte é muito estratificado, por isso, talvez seja mais adequado falar em “sistemas da arte”. Comerciantes e galerias, por exemplo, não representam de forma alguma uma categoria homogênea, suas relações se estabelecem em razão das funções que desempenham em diferentes níveis de mercado e diferentes tipos de produtos (POLI, 2011).

Mesmo assim, segundo Poli, “a produção de uma obra de arte é o resultado de um processo sinérgico” (2011, p. 29, tradução nossa). Ou seja, o objeto artístico é tanto determinado por diferentes sistemas sociais quanto resultado da ação dos principais atores do próprio sistema artístico. Assim, se por um lado é preciso entender a arte como parte integrante do sistema social, por outro é necessário reconhecer sua autonomia como sistema.

Para Bourdieu (2007, p. 100), o processo de autonomização da arte é resultado de uma série de mudanças iniciadas na Idade Média, como: a constituição de um público socialmente diversificado e “capaz de propiciar aos produtores de bens simbólicos não somente as condições mínimas de independência econômica, mas concedendo-lhes também um princípio de legitimação paralelo”; “a constituição de um corpo cada vez mais numeroso e diferenciado de produtores e empresários de bens simbólicos”; “a multiplicação e a diversificação das instâncias de consagração competindo pela legitimidade cultural, como as academias e salões”; e as “instâncias de difusão”, como as editoras. De acordo com esse autor, “[...] esta estrutura das relações de força simbólica exprime-se, em um dado momento do tempo, por intermédio de uma determinada *hierarquia de áreas, das obras e das competências legítimas*” (2007, p. 118).

Poli explica que o sistema da arte começou a se consolidar com o esforço conjunto dos impressionistas, em meados de 1890, a partir das oito mostras realizadas em Paris no período de 1874 a 1886, que contaram com a presença dos “amigos críticos” – como Castagnary,

Duranty, Chesneau e Zola –, Paul Durand Ruel, como o principal marchand, e os primeiros colecionadores. Essas mostras determinaram o grande sucesso cultural e econômico do movimento nos anos seguintes e promoveram uma rede internacional, desenvolvendo um inovador mercado artístico que superava o rígido modelo dos salões acadêmicos da época. Mas esse autor lembra que também é preciso considerar como parte do sistema “os personagens que povoam a ‘vegetação rasteira’ do mercado” (2011, p. 35, tradução nossa), que atuam principalmente com o público amador – como os emolduradores, que expõem no ponto de venda pinturas de clientes, ou galeristas, que organizam concursos e exposições coletivas, com produção de catálogos e divulgações publicitárias – ou à margem do mercado da arte – como especuladores, traficantes e falsificadores.

No processo de construção das relações entre essas diferentes dimensões, houve um investimento maior no sistema (ou “campo”, nos termos de Bourdieu) da produção erudita, que é acessível apenas àqueles que são detentores de sistemas de codificações refinados, práticos ou teóricos. Esse aspecto cultural tem uma função de distinção social (BOURDIEU, 2007). Bulhões concorda com essa crença ao afirmar que:

[...] o sistema das artes plásticas surgiu também como um sistema de dominação, na medida em que seus integrantes impuseram ao conjunto da sociedade padrões que eram de uma minoria. [...] impôs uma hierarquização que legitima seu poder e a superioridade de seus integrantes. A ordem resultante da interação daqueles que têm acesso ao sistema das artes passou a impor uma dominação simbólica sobre os demais, excluídos desta participação. (1991, p. 30).

No sistema da arte, o artista amador assume importante papel no processo de mercantilização da arte: ao frequentar cursos livres; consumir produtos de pintura; adquirir revistas e livros especializados; assistir programas audiovisuais sobre o tema; visitar exposições e mostras; seguir artistas e especialistas nas redes sociais; ou contribuir com a difusão de ideias do sistema da arte para outros leigos.

A relação do artista amador com o sistema da arte está diretamente relacionada à sociedade de consumo: “A mercantilização atinge todo espaço das artes plásticas, desde a produção das obras em si até sua circulação em revistas e livros, também mercadorias” (BULHÕES, 1991, p. 27).

Nesse processo de consumo, responsável pelo funcionamento e reprodução do sistema da arte, é preciso destacar a função do sistema de ensino, como instância responsável pela formação de produtores e receptores.

[...], o sistema de ensino cumpre inevitavelmente uma função de legitimação cultural ao converter em cultura legítima, exclusivamente através do efeito de dissimulação, [...] ao reproduzir, pela delimitação do que merece ser transmitido e adquirido e do que não merece, a distinção entre as obras legítimas e as ilegítimas e, ao mesmo tempo, entre a maneira legítima e ilegítima de abordar as obras legítimas. (BOURDIEU, 2007, p. 120).

Como parte integrante do meio social, o ensino da arte se insere em um “sistema de relações que é responsável pelas atividades de produção, circulação e consumo artístico” (BULHÕES, 1991, p. 28). Para Bulhões esse sistema apresenta um caráter dinâmico e totalizante: “dinâmico, porque concebe seu objeto como um conjunto em movimento; totalizante, pois o vê como resultado de um conjunto de articulações internas e externas à obra de arte” (1991, p. 28). A crença nos valores estabelecidos pelo sistema do ensino, para essa autora, é um dos fatores que faz com que o sistema da arte funcione.

Outro aspecto importante a ressaltar é o fato de que o ensino da arte é uma das principais fontes de sustento, e muitas vezes sinal de prestígio, dos artistas profissionais.

Trata-se de um trabalho muito desejado, porque oferece um salário seguro e permite que ele [o artista] tenha muito tempo para trabalhar em seu estúdio [...], ensinar as disciplinas artísticas, em nível de academias ou nos liceus artísticos, é por si só uma qualificação suficiente para ser legitimado como artistas na opinião comum. (POLI, 2011, p. 95, tradução nossa).

Os cursos livres, em grande parte responsável pela formação de artistas amadores, inserem os alunos nos circuitos de produção, consumo e difusão de bens de materiais e simbólicos do mercado da arte, ao legitimar as posições hierárquicas no sistema, por meio da recomendação do trabalho de uns artistas em detrimento de outros, ou ao indicar referências teóricas que sustentam essas posições. Do mesmo modo, orientam os alunos na escolha de materiais de pintura, na seleção de periódicos e sites da área ou nas visitas a galerias e museus. Legitimam o reconhecimento de um artista profissional e de um artista amador.

4. A formação do pintor amador

Ao tratar da didática de Yves Michaud, em texto publicado na *Artribune Magazine*, Antonello Tolve (2014) lembra que o filósofo compreende que o cerne do aprendizado da arte está na reunião de um saber manual que, junto com uma fundamentação teórica, permite levar à criação de novas ideias, à descoberta de novas áreas de atuação e elaboração de novos discursos. Sob esse ponto de vista, a formação do artista se fundamentaria em três pilares: aprender, praticar e produzir.

Utilizando como base as ideias de Tolve sobre a formação do artista profissional, surgem as seguintes perguntas: Quais são os modos de formação do pintor amador? Como esses distintos modos delineam os diferentes perfis de pintores amadores?

O artista amador inicia seu estudo de duas formas, com o acompanhamento de um professor, seja ele um artista profissional ou não, ou sem acompanhamento de um professor, como um autodidata. Sob a orientação de um mestre, o aprendiz tem acompanhamento e retorno, algumas vezes individualizado e personalizado. Assim, o estudante tende a delegar ao curso, ou ao próprio docente, a responsabilidade pelo seu progresso técnico. O que não

acontece com o autodidata, que assume total responsabilidade pelo processo de aprendizado, até mesmo em relação à escolha dos materiais.

Naturalmente, o aprendizado não é compartimentado. Parafraseando McLuhan (1994), trata-se de um processo plural e difuso: há na pessoa que estuda em escola ou aprende no ateliê algo de autodidata, ao buscar informações em outras fontes não recomendadas pelo curso ou pelo mestre; da mesma maneira, o autodidata pode contar com alguma orientação profissional, seja por meio de cursos online ou orientações de parentes e amigos com conhecimentos sobre técnicas e linguagens artísticas. Além disso, é muito comum algumas pessoas transitarem entre os dois modos, como, por exemplo, iniciando em cursos de curta duração para conhecer materiais e técnicas básicas e dando continuidade por esforço próprio, sem acompanhamento de um mestre. De qualquer maneira, esses dois modos podem ser realizados na modalidade presencial ou mediados por meio de materiais de apoio, como manuais técnicos resumidos e simplificados que seguem a lógica dos antigos tratados.

Em sua origem, os tratados resultavam das experiências práticas e estudos dos artistas profissionais e buscavam traduzir a complexidade das técnicas da pintura com vista a determinar regras fundamentais que deveriam ser seguidas por aqueles que desejavam se profissionalizar no campo das artes. Desde o *Naturalis Historiae*, de Plínio – que chegou até nós por meio de Vitruvius (77-78 d.C.) –, passando pelo *Il libro dell'arte* de Cennino Cennini (Século XV) e o *Trattato della pittura* de Leonardo da Vinci (Século XVI), até a obra *La Tecnica della Pittura ad Olio e del Disegno Artistico* de Gino Piva (1985), entre tantos outros, os tratados orientam sobre as práticas de preparar o suporte, utilizar as ferramentas, misturar as cores e, até mesmo, desenvolver as técnicas de observação e representação dos temas.

Na década de 1430, Leon Batista Alberti escreveu *De Pictura*, o primeiro tratado para pintores que não se limitava somente a técnica manual, mas também a pesquisa intelectual e cultural para a produção artística. No século seguinte, Giorgio Vasari publicou o *Trattato delle vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani* (1550), dando início as ideias que predominariam na *Accademia delle Arti del Disegno de Firenze*, fundada em 1563. Na época, a *Accademia delle Arti del Disegno* era um lugar para a elite da sociedade, enquanto a botega do artista era aberta para jovens dotados de talento, independentemente das condições econômicas da família. Dessa maneira, por um lado, a academia acabava também por colaborar com a formação de artistas amadores, vindos da aristocracia, e por outro, a botega contribuía para a formação de profissionais. Ambas tendo como princípio básico o acompanhamento do professor especialista ou professor artista. Assim, em um primeiro momento, a academia e a botega serviram para delimitar o espaço do artista, do professor de arte e do amador nesse sistema.

Junto com o tratado de Cennini, a obra de Vasari passou a ser uma das principais referências bibliográficas voltadas à formação do artista, pois descrevia claramente os métodos técnicos utilizados pelos artistas à época.

Tratados como esses, publicados até os dias de hoje, utilizam linguagem extremamente técnica e envolvem até mesmo questões relacionadas às áreas de Química, Física e Tecnologia de Materiais, como: formas de utilização de resinas naturais e sintéticas; ou processo de resistência à luz e solidificação do pigmento. Ao abordarem o tema de maneira complexa, alguns deles são inacessíveis a muitos artistas amadores ou iniciantes. O *Manual do Artista* de Ralph Mayer (1996), por exemplo, trata da testagem, análise e certificação de pigmentos e materiais, a utilização de vernizes, gomas e resinas, além de questões relacionadas à limpeza, ao restauro e conservação da pintura.

Muitas dessas publicações apresentam o desenho como princípio básico da pintura, como o tratado de Da Vinci, que detalha as técnicas de representação da anatomia de acordo com idade e sexo, assim como as musculaturas do rosto relacionadas às expressões faciais. Para Piva (1985), na base de uma boa representação está o desenho, e o desenho da pintura começa com os esboços e estudos. Esse tipo de conteúdo faz com que algumas pessoas busquem essas publicações por interesses que não estão somente associados à prática da pintura, como exemplo, para o desenvolvimento da ilustração publicitária ou de histórias em quadrinhos.

Os manuais desenvolvidos especificamente para os amadores, que detalham de maneira simplificada as técnicas para elaboração do desenho e da pintura, começaram a ser produzidos em larga escala na primeira metade do século XX. Na década de 1930, o publicitário estadunidense Walter Foster fundou a *Walter Foster Publishing* que produziu e comercializou o manual *How to Draw*, primeiro manual de fácil acesso ao público amador, que vendeu mais de um milhão de cópias e ainda hoje é comercializado em lojas de artes. Outra importante referência para o ensino de desenho amador, e conseqüentemente de pintura, é *Drawing on the Right Side of the Brain* (1979), de Betty Edwards, livro traduzido em treze idiomas, com mais de dois milhões e meio de exemplares vendidos.

Via de regra, os manuais de desenho e pintura para amadores mantêm uma estrutura comum: primeiro, há uma parte dedicada, de forma superficial, aos materiais que podem ser utilizados no desenho e pintura; em seguida, a apresentação de conceitos técnicos básicos; depois, o “passo a passo” para a realização do trabalho, por meio de demonstrações fotográficas, descrições de recursos e técnicas padronizadas, além de dicas para evitar erros comuns na execução da obra; por fim, a exposição de alguns trabalhos que ilustram o tema do livro e visam dar credibilidade ao conhecimento do autor da obra. Não raro, essas publicações são divididas em categorias temáticas, como pintura de paisagem marítima ou pintura de flores entre outros. Como lembra Arslan, esses manuais “servem como receituários

para a produção de pintura” (2010, p. 77). Assim, tendem a não estimular o iniciante a pensar a linguagem da arte, mas tão somente reproduzir modelos preestabelecidos.

No que se refere especificamente ao estudo do desenho, não só os manuais, mas também as mais importantes academias de belas artes da Itália consideram ser esta uma etapa fundamental na alfabetização artística. A *Accademia delle Arti del Disegno de Firenze*, primeira do mundo, expressa em seu próprio nome a importância do desenho artístico.

O estudo das técnicas de desenho artístico ganhou importância nas academias de belas artes italianas com a inserção de aulas com modelos vivos. Um dos primeiros e mais importantes cursos de desenho com modelo vivo, voltados tanto para a formação do artista profissional quanto do artista amador, é a *Scuola Libera del Nudo*. A *Scuola Libera del Nudo* foi instituída em 1820 na *Accademia di Belle Arti di Carrara*, fundada em 1769 pela Princesa Maria Teresa Cybo, e está em funcionamento até os dias de hoje. Considerado um curso indispensável para a realização de uma formação artística completa e profissionalizante, os cursos de desenho com modelos vivos atraem também profissionais de outras áreas que pretendem adquirir competências na representação da figura humana e do desenho, como ilustradores, arquitetos e designers gráficos. Grande parte das academias na Itália promovem o tradicional curso da *Scuola del Nudo* para amadores, sem impor qualquer condição de formação prévia.

Na Itália, muitas pessoas que desejam iniciar na pintura preferem participar de um curso com modelo vivo ao invés de um curso livre de pintura, que quase nunca são promovidos nas academias de belas artes. Dessa forma, a tendência é os alunos procurarem primeiro aprimorar o desenho e anatomia no curso de modelo vivo e depois buscar cursos livres para aperfeiçoar as técnicas de pintura a óleo. Assim como no Brasil, os cursos livres são oferecidos em ateliês e residências dos professores, bem como em lojas de materiais artísticos ou museus. No Brasil, observa-se também o oferecimento de cursos livres em espaços públicos, como praças, o que não é permitido nas grandes cidades na Itália.

As metodologias de ensino nesses cursos são as mais variadas, principalmente se considerarmos que alguns são ministrados por artistas profissionais, outros por professores de cursos superiores de artes e, como não existe regulamentação da profissão de professor de pintura, até pintores formados em cursos livres ministram aulas de pintura.

Em pesquisa realizada na cidade de São Paulo (Brasil), Arslan (2010, p. 77) relata que em algumas escolas são utilizadas “figuras de referência [...] como modelos para cópias”, que são “agrupadas por níveis de dificuldade técnica” e se distinguem “pelos temas, e às vezes pela variação tonal das cores”. Muitas vezes, a categorização das figuras de referência por “dificuldade técnicas” visa dar uma aparência mais didática ao processo de aprendizado. Entretanto, essa simplificação do processo de ensino se fundamenta na ideia de que o aprendizado de pintura está relacionado a momentos agradáveis. Sob a mesma lógica, há “procura

por espaços coletivos para pintar, onde ocorrem muitas formas de sociabilidade [...], já que contemporaneamente o prazer está fortemente associado às práticas em grupo (como shows, cinema etc.) em detrimento das atividades individuais e solitárias” (ARSLAN, 2010, p. 73).

No processo de formação do artista amador, os interesses são diversos, podem ir do fascínio pelas artes até o uso da arte como forma de terapia. Para Arslan:

Os gostos culturais e o interesse por fazer arte permitem identificar as concepções de arte predominantes nas práticas dos cursos e explicitam visões sobre as relações entre arte e representação, arte e sentimento, arte e vida, apontando que função a arte tem para seus praticantes. (2010, p. 64).

Em entrevistas realizadas com artistas amadores, Arslan coletou depoimentos que indicam que alguns pintores usam a arte como forma de expressão: “afirmam pintar para manifestar e conhecer as próprias emoções, para, através da pintura (ou da arte), dar vazão, ‘liberar’ e resgatar os sentimentos ocultos” (ARSLAN, 2010, p. 68). A “expressão”, nesse caso, é entendida como “manifestação dos sentimentos”. Isso se deve, em grande parte, ao imaginário em relação à vida do artista, fomentado pela reprodução da história de vida de artistas na literatura e cinema, que, geralmente, mostram o artista como alguém “sensível, emocional e pouco racional. [...] como gênios de caráter ‘desviado’ ou como excêntricos que levam suas emoções ao extremo” (ARSLAN, 2010, p. 69). De acordo com autora, nesse caso, a arte assume uma função utilitária, voltada a provocar a emoção no próprio artista, sendo assim, “apenas um meio, e não o fim” (2010, p. 71).

Esse tipo de prática artística, direcionada mais à compreensão dos sentimentos particulares que à reflexão sobre o próprio fazer artístico, é estimulada não só em cursos livres, mas também em muitos locais institucionalizados, como institutos culturais e museus, que entendem ser essa uma forma de atrair o público para o espaço da arte.

No que se refere ao aprimoramento técnico, Arslan aponta que “parte dos alunos dos cursos livres considera a pintura um fazer manufactureiro, outros desejam construir pinturas que sejam o reflexo do natural ou de um ideal de natureza” (2010, p. 75). No primeiro caso, a pintura cumpriria uma função meramente instrumental; no segundo, estaria associada a uma compreensão distante da noção contemporânea de arte.

O interesse por aprimorar a técnica manual, para a autora, pode estar relacionado à prática do *craft*, no contexto da teoria das famílias (*Family Theory*) de Mason, relacionado às atividades de decorar a casa.

[...] a decoração da casa, [...], é interpretada como uma espécie de instalação, um trabalho museográfico de representação da própria vida, uma forma de se comunicar socialmente através do arranjo e da escolha cuidadosa de objetos que representam e significam valores. (ARSLAN, 2010, p. 77).

No segundo grupo, mais voltado ao estilo naturalista, predominaria o desafio de superar as dificuldades técnicas na reprodução exata de um objeto qualquer, mesmo que essa referência não se encontre diante do pintor, mas sim por meio de mediação, como uma fotografia. Nesse caso, não interessaria a obra em si, mas sim o grau de analogia visual com o objetivo representado.

Em ambos os casos, “observa-se a ação de pintar motivada por um desafio técnico, evidenciado pelas expressões ‘fazer bem-feito’ [...]. Muitas vezes o conteúdo que se expressa no tema não é tão importante quanto o desafio que ele oferece [...]” (ARSLAN, 2010, p. 75).

Nos cursos livres de artes, nota-se que muitos alunos são condicionados às vanguardas artísticas de início do século XX. Claramente se identifica esta influência nas modalidades escolhidas para executar uma pintura, como a produção de figuras descompostas, que remete a um “cubismo” pouco fundamentado. De modo geral, mesmo quando a escola estimula o desenvolvimento de trabalhos em linha com a pintura abstrata, como feito nos cursos da escola *La Porta Blu* (Roma), há uma tendência à manutenção de uma estrutura figurativa, em que se priorizam questões técnicas em detrimento à complexidade intelectual que compreende a abstração.

De acordo com Feniello, um estudo a respeito dos interesses de praticantes amadores, descrito por Nathalie Heinich em *Le triple jeu de l'art contemporain* (1998), mostra que a figuratividade predomina na pintura amadora:

[...], de 374 de amadores artísticos, 76% privilegiaram o estilo figurativo de suas criações ao longo dos anos escolásticos. Seis em cada 10 amadores declaram fazer parte do realismo, um em cada 10 do chamado estilo ‘naif’, apenas 5% do surrealismo e do fantástico. Apenas 12% reconhecem que fazem arte abstrata. [...] a preferência é dada a paisagens rurais 48% e naturezas mortas 28%. Retratos de estranhos atraem 14% dos amadores, monumentos e obras de arte prendem a atenção de um número menor, 9%, o mesmo para as cenas de rua 7%. Em 18%, encontramos inspiração para mais temas em outros lugares especializados, como animais ou paisagens marinhas. (2013, p. 68-69, tradução nossa).

O aprendizado da linguagem também é outra categoria que permite compreender os distintos tipos de interesses e processos de formação dos artistas profissionais. De acordo com Arslan, alguns alunos priorizam o processo cognitivo, fazem arte pelo conhecimento que a própria linguagem da arte pode gerar. Nesse caso, é preciso considerar que o aluno adquire conhecimento por meio da interação com a linguagem, que se desenvolve em todo o processo de produção.

Pareyson, para explicar a natureza do conhecimento adquirido por meio da prática artística, acabou por desenvolver a teoria da formatividade, de acordo com a qual o conhecimento da arte se constrói na relação com o fazer (mas, aqui, não o fazer entendido como execução, mas como processo de pensar, inclusive a forma). Na formatividade, o pensar, o inventar, o produzir são inerentes à produção de um conhecimento. (ARSLAN, 2010, p. 78).

A linguagem, desse modo, não se limita às regras formais determinadas, mas às práticas de uso e transformações dessas linguagens. Para Arslan, os cursos livres tem potencial para a experimentação de linguagens, “já que nele não há um currículo previamente estabelecido, permitindo realmente o desenvolvimento inclusive de um currículo” (2010, p. 80). Entretanto, é preciso que o professor tenha competência suficiente para não só aplicar, mas, principalmente, subverter as normas das linguagens. Bem como é preciso considerar se há por parte do aprendiz o interesse por esse tipo de formação. Geralmente, artistas amadores que frequentam museus e exposições, estão menos condicionados ao processo simplificado de reprodução de imagens e se abrem aos experimentos com linguagens, ao contrário de outros que se preocupam em simplesmente conhecer e replicar as técnicas da pintura.

As tecnologias de comunicação também permitiram o surgimento de uma série de cursos de pintura para amadores, primeiro, pela televisão e, depois, pela internet.

Um dos maiores sucessos de audiência de cursos midiáticos para amadores foi *The Joy of Painting*, de Bob Ross, que iniciou em 1983 um programa no canal PBS, nos Estados Unidos, voltado ao ensino de pintura pela televisão. Em cada episódio do programa o apresentador exibia, em menos de meia hora, um processo gradual de pintura de paisagens naturais a óleo, com o uso de técnicas simplificadas e macetes do ofício. A técnica utilizada no programa, *wet on wet*, promovia o desenvolvimento de uma cópia primária, quase caricatural, das pinturas paisagistas estadunidenses do século XIX. Mesmo após sua morte, em 1995, Bob Ross tornou-se uma referência nos tutoriais de internet para cursos de pintura e desenho. Atualmente, um canal no Youtube com seu nome reúne centenas de vídeos e tem mais de 3 milhões de inscritos.

Na internet, existem diversos sites que oferecem cursos online e material de apoio. Esses cursos tendem a ser em formato tutorial, classificados por gêneros e tipos de técnicas, mesclando temas e linguagens artísticas de forma limitada e superficial. Visando atingir o maior número possível de visualizações, de pessoas que em sua maioria não têm conhecimentos artísticos suficientes, muitos desses cursos oferecem “fórmulas secretas”, “métodos divertidos”, com informações fragmentadas que seriam completamentadas por meio de manuais, vendidos pela própria plataforma. Se, por um lado, essa nova realidade torna o aprendizado de pintura mais democrático e permite ao artista amador uma formação mais plural e ampliada, como acredita Arslan, é preciso atentar para a degeneração da prática da pintura, como uma forma de lazer descompromissado, pouco sério.

5. A pintura amadora sob a ótica do lazer sério

Em *Serious Leisure* (2015), Stebbins defende a tese de que há na atividade amadora, quando esta se torna gratificante e prazerosa, uma busca sistemática de conhecimento centrada em adquirir e expressar habilidades especiais sobre determinada prática. A essa

dedicação, o autor dá o nome de “lazer sério”. De acordo com ele, “o lazer sério tem sido tipicamente contrastado com o lazer ‘casual’ ou ‘pouco sério’” (2015, p. 5, tradução nossa). E acrescenta: “[...], o lazer casual, embora dificilmente humilhante ou desprezível, é, no entanto, fugaz, mundano e comum para que a maioria das pessoas encontre uma identidade distinta nele” (STEBBINS, 2015, p. 12-13, tradução nossa). Os participantes do lazer sério, ao contrário, tendem a se identificar intimamente com as atividades que realizam. Nesse sentido, o lazer sério se assemelha a um trabalho realizado com “devoção”, uma atividade gratificante e prazerosa, seja ela um ofício obrigatório ou não. Nos termos de Tomlinson, é um “lazer comprometido” (1993, *apud* STEBBINS, 2015, p. 2, tradução nossa).

Havendo um comprometimento, não se deve compreender o amador, de maneira geral, como alguém que realiza uma atividade qualquer simplesmente porque dispõe de tempo livre, como um “pintor de domingo”. Este termo se refere a artistas que produzem apenas nos dias em que estão livres das responsabilidades da semana. Esse tipo de pintor amador, na maior parte dos casos, emprega técnicas espontâneas, aplicando as cores diretamente sem estudo, preparo e nem mesmo esboço. A pintura rápida, técnica *alla prima*, e as dimensões pequenas das telas fazem com que a produção seja fecunda.

Apesar de o lazer sério ser também considerado como uma atividade exercida durante um tempo livre, como defende Stebbins, “tempo livre” deve ser compreendido como “o tempo longe de obrigações desagradáveis” (2015, p. 4, tradução nossa). Na realidade, para o ele, esse tempo não é completamente livre, mas sim cercado de uma série de condições. Nesse caso não seria realizado aos domingos por ser simplesmente o único dia da semana que o pintor amador estaria livre dos compromissos profissionais. Assim, a pintura amadora, como um tipo de lazer sério, deve ser vista como uma atividade positiva, “composta de, entre outros sentimentos, expectativas agradáveis” (STEBBINS, 2015, p. 5, tradução nossa).

Para Stebbins, uma das principais características do lazer sério é a atividade ser considerada como uma “carreira de lazer”; ou melhor, “lazer de carreira”. O termo “carreira”, para o autor, deve ser considerado de forma mais ampla, não se limitando ao senso comum relacionado à ocupação profissional, mas sim ao que Goffman chama de “carreira moral” (1961, *apud* STEBBINS, 2015, p. 11, tradução nossa). Nesse sentido, a carreira está relacionada não só à atividade profissional regular remunerada, mas também a outros compromissos que envolvem engajamento, como político, religioso ou, até mesmo, atividade de lazer. A carreira estaria, então, associada a um significativo esforço pessoal que compreende conhecimento, habilidade e experiência adquiridos no exercício de uma função ou tarefa.

Em suas pesquisas realizadas com amadores de diferentes áreas, Stebbins identificou oito benefícios duradouros no desenvolvimento de uma *leisure career*, a saber: “autorrealização, autoenriquecimento, autoexpressão, regeneração e renovação de si mesmo, sentimentos de realização, aprimoramento de autoimagem, interação social e pertencimento e duração dos

produtos da atividade” (2015, p. 11, tradução nossa). De modo geral, esses benefícios estão associados a um resultado agradável, uma realização pessoal, autogratificação. Isso é o que faz com que seja um “lazer comprometido”. Ele acrescenta: “Benefícios duráveis estão entre as consequências de busca de lazer sério e, portanto, não devem ser confundidos com seus antecedentes motivacionais: as recompensas de tal atividade [...]” (2015, p. 11, tradução nossa).

Cada tipo de atividade oferece um tipo de recompensa, que são não só gratificantes, mas também servem como contrapeso aos custos e esforços destinados à atividade, que também são específicos. Ou seja, cada tipo de atividade possui sua própria combinação de desafios e tensões.

Posto de forma mais precisa, então, o impulso para encontrar satisfação no lazer sério é o impulso para experimentar as recompensas de uma dada atividade de lazer, de modo que seus custos sejam vistos pelos participantes como mais ou menos insignificantes em comparação. Este é ao mesmo tempo o significado da atividade para o participante e sua motivação para se engajar nela. É este sentido motivacional do conceito de recompensa que distingue da ideia de benefício durável apresentada anteriormente, um conceito que, [...], enfatiza os resultados em vez de condições anteriores. (STEBBINS, 2015, p. 13, tradução nossa)

As recompensas não só atraem as pessoas para a realização das atividades como a busca contínua por essas recompensas tendem a prendê-las a elas. Como lista Stebbins (2015, p. 14, tradução nossa), as recompensas podem ser tanto pessoais quanto sociais:

[Recompensas pessoais]: 1. Enriquecimento pessoal (experiências desejadas); 2. Autoatualização (desenvolver competências, habilidades, conhecimento); 3. Autoexpressão (expressar competências, habilidades, conhecimentos já desenvolvidos); 4. Autoimagem (ser reconhecido pelos outros como um tipo particular de participante sério de lazer); 5. Autogratificação (combinação de prazer superficial e profunda realização); 6. Recriação (regeneração) de si mesmo por meio de lazer sério após um dia de trabalho; 7. Retorno financeiro (de uma atividade de lazer sério).

[Recompensas Sociais]: 8. Atração social (associar-se com outros participantes do lazer sério, com clientes como voluntários, participando do mundo social da atividade); 9. Realização do grupo (esforço do grupo na realização de um projeto de lazer sério; sentidos de ajudar, ser necessário, ser altruísta); 10. Contribuição para a manutenção e desenvolvimento do grupo (incluindo os sentidos de ajudar, ser necessário, ser altruísta ao dar a contribuição).

Segundo Stebbins, estudos mostram que a maioria das pessoas que realiza algum tipo de lazer sério aponta o autoenriquecimento, a autogratificação e a autoatualização como os principais benefícios no desenvolvimento da atividade a que se dedicam. Tais benefícios são associados a emoções positivas, intensificadas por fluxos psicológicos: “O fluxo, uma forma de experiência ótima, é possivelmente a recompensa intrínseca genérica mais amplamente discutida e estudada na psicologia do trabalho e lazer” (STEBBINS, 2015, p. 15, tradução nossa).

Com base em Csikszentmihalyi (1990), Stebbins, explica que o fluxo é uma experiência “autotélica”, em que a sensação de prazer vem com a atuação da própria atividade, que é intrinsecamente gratificante. Isso explicaria porque o desejo de realizar uma atividade amadora pode se tornar incontável: “Isso ocorre porque engendra em seus participantes o desejo de se envolver na atividade além do tempo ou do dinheiro (se não ambos) disponível para isso” (STEBBINS, 2015, p. 17, tradução nossa).

Logo, percebe-se nos praticantes do lazer sério um grau de comprometimento com uma busca por uma realização pessoal. “Esse compromisso é medido, entre outras formas, pelos consideráveis investimentos de tempo e energia no lazer feitos por seus devotos e participantes” (STEBBINS, 2015, p. 18, tradução nossa). É justamente esse comprometimento que faz com que o amador busque o aprimoramento, o progresso, na atividade de realiza. Fazendo do seu lazer uma “*leisure career*”.

6. O pintor amador por vocação

Nesta etapa da pesquisa, não se pretende categorizar os diferentes tipos de pintores amadores, busca-se apenas delinear o perfil de um tipo específico, que chamamos de “pintor amador por vocação”.

Vocação, neste estudo, não deve ter o sentido pôsto na carta do Papa João Paulo II aos artistas (1999), endereçada àqueles que são “inspirados pelo divino”, àqueles que recebem a “tarefa especial ou vocação para ser o arauto da verdade, beleza e redenção”. Sob este entendimento, o termo “vocação” remete, em seu sentido proeminente, a uma inclinação natural, pré-cognitiva, que se aproxima da ideia de “dom divino”.

No contexto deste estudo, a ideia de um dom divino ganha mais força quando se considera que na raiz da palavra “amador” encontra-se a palavra “amor”, que induz ao entendimento de que esse tipo de artista se orienta unicamente por um sentimento, pela emoção, por uma inspiração divina. Na pintura, em particular, o termo “amador” se mantém, em certa medida, atado ao seu sentido original, relacionado a uma paixão desinteressada que, por exemplo, não visa a mercantilização.

Na ideia de que o amador se dedica a uma atividade apenas por prazer ou deleite, está implícito o entendimento de que os sentimentos e as emoções se impõem à razão, ao trabalho intelectual, à sistematização dos processos de criação e produção. Logo, diferenciaria-se do profissional, que se dedicaria à arte de forma crítica; que produziria arte por meio da investigação de linguagens e técnicas, considerando os contextos social, cultural e histórico que o cercam. Ou seja, sob esse ponto de vista, a prática amadora não faria uso do trabalho intelectual e de pesquisa. E esse é justamente um dos problemas quando se que coloca o termo em oposição a “profissional”.

Naturalmente, não se espera que, de maneira geral, o pintor amador possua as mesmas habilidades, competências técnicas e conhecimentos metodológicos e teóricos de um profissional, já que este último deve se dedicar mais tempo ao estudo e prática que o outro. Sob essa perspectiva, o profissional teria mais responsabilidade pela geração de conhecimento para o sistema da arte que o amador, que, via de regra, tenderia a fazer uso passivo de conhecimentos e técnicas já estabelecidos. Por outro lado, generalizar a ideia de que todo pintor amador possui pouco conhecimento estético, histórico ou habilidade técnica, quando comparado ao profissional, pode levar a acreditar que se trata de alguém que não estaria profundamente envolvido com o sistema da arte.

Estudos que se debruçam sobre outras práticas que se encontram na fronteira entre o amadorismo e o profissionalismo se referem a esse tipo como “profissional amador” ou “amador profissional”. Leadbeater e Miller (2004) chamam de “Pro-Ams” os amadores que trabalham de acordo com padrões profissionais e, segundo eles, nas últimas décadas os Pro-Ams tem impactado o setor econômico e os modelos organizacionais em diferentes áreas. Neste texto, apesar de também se tratar de amadores que se aproximam de certos padrões profissionais, optou-se pelo termo “amador por vocação”. Ainda que o impacto econômico tenha a sua importância na consolidação do mercado da arte, interessa a este estudo, em especial, a contribuição desse tipo de artista ao desenvolvimento do sistema da arte.

Desta forma, aplica-se o termo “vocação” no sentido de disposição adquirida para o desenvolvimento de uma atividade, um dos sentidos que se dá à palavra em língua inglesa, conforme o *Cambridge Dictionary*: “um tipo de trabalho que você sente que está apto a fazer e para o qual você dedica muito do seu tempo e energia”. Entende-se que o pintor amador por vocação é aquele que se dedica à prática do *serious leisure*, que assume compromisso com o sistema da arte à medida que busca conhecimento, de forma sistemática, centrado em adquirir e expressar competências sobre a prática da pintura.

Amador por vocação, nesse sentido, é aquele que possui aptidão, propensão e disposição para a prática da pintura. Não só no sentido de uma vocação natural e espontânea, mas principalmente como uma aptidão adquirida, que envolve esforço no sentido de alcançar condições necessárias para desenvolver tal atividade – como conhecimentos estético, teórico, histórico, técnico e prático.

O pintor amador por vocação, sob essa ótica, não deve ser confundido com o amador que realiza uma atividade apenas por prazer em seu tempo livre, como um “pintor de domingo”. Ao contrário, o amador por vocação assume essa atividade como uma carreira, que exige tempo e esforço para adquirir e somar conhecimentos e habilidades. Há nesse tipo de amador o entendimento de que o ganho está na realização pessoal de perceber o seu progresso, a clara percepção de sucesso no desenvolvimento de uma linguagem artística própria, que justificaria o esforço e custo do investimento.

Dessa maneira, mesmo não visando à profissionalização, o amador por vocação é aquele que se submete a rotinas regulares de trabalho e pesquisa; aquele que determina horários específicos para a prática da pintura e estudo da arte. Diferentemente de outros tipos de amadores, que desejam atingir imediatamente um nível de capacitação para reproduzir uma imagem, frequentemente ignorando a complexidade da linguagem da pintura, o amador por vocação tem interesse e disposição para debater com diferentes instâncias do sistema da arte. Assim, de acordo com suas condições, realiza investigações de linguagens e técnicas próximas ao artista profissional, com o objetivo de desenvolver em seu trabalho um traço identitário.

Em oposição a outros tipos de amadores, o amador por vocação tem a arte como fim último e não como meio para alcançar outro objetivo e, como o profissional, fundamenta sua formação nos pilares do aprendizado, prática e produção. Outros tipos de amadores demonstram estarem mais preocupados com o resultado final e não com o processo. Para o amador por vocação, o processo é tão importante quanto o resultado e, na maioria das vezes, até mais determinante. À vista disso, o pintor amador por vocação recusa receitas prontas, modelos preestabelecidos, técnicas simplificadas ou tutoriais. Ele tem consciência de que seu crescimento exige esforço, dedicação e passa, necessariamente, por muitas frustrações.

Localizar o pintor amador por vocação no sistema da arte é posicioná-lo mais próximo ao artista profissional e mais distante do pintor de domingo.

Ou seja, trata-se de um pintor amador que possui um entendimento mais amplo do sistema da arte, pois busca conhecer os agentes formadores do sistema – nos circuitos de produção, comercialização, difusão e ensino – e ter acesso aos espaços institucionalizados – como ateliês, galerias, museus ou escolas. Por se reconhecer como parte do sistema, ele tende a ter um posicionamento crítico em relação ao mercado e as produções artísticas.

Os artistas que se encontram nessa categoria costumam frequentar mostras e exposições para conhecer novas linguagens e técnicas e não apenas para admirar os artistas e trabalhos já conhecidos. As visitas a museus e galerias não são se resumem a eventos turísticos. As referências teóricas que consultam tendem a ser as mesmas utilizadas por estudantes e profissionais da área, e não manuais básicos que oferecem “dicas de pintura”. Exigentes em relação aos seus trabalhos, eles preferem fazer uso de materiais de melhor qualidade, produzidos para profissionais.

Esse tipo de artista entende a tela como o resultado de uma pesquisa formal e conceitual e não como um objeto decorativo. Procura compreender a lógica da arte contemporânea, não se limitando a estilos consolidados de épocas passadas. Desse modo, no processo de desenvolvimento do projeto, considera o conceito do trabalho artístico como ponto central da pesquisa. Por isso, o amador por vocação tem consciência de que o experimento de novas técnicas e linguagens exige mais tempo de empenho, mais esforço e recursos, que a simples aplicação de técnicas e linguagens padronizadas.

Como valoriza o estudo das linguagens e técnicas e o crescimento intelectual, o amador por vocação investe sua formação com o acompanhamento de professores com experiência na produção artística contemporânea e/ou sólida formação acadêmica. Tanto no Brasil quanto na Itália, cursos livres com professores nesse nível tendem a ser mais caros e exigem mais tempo do aluno. Nesse sentido, comumente, o amador por vocação se encontra em uma fase da vida ou condição profissional que permite direcionar recursos financeiros e tempo de sua rotina para o aprimoramento de suas competências artísticas.

Mesmo não se inserindo no sistema da arte em uma perspectiva de profissionalização, esse tipo de amador tem um papel fundamental neste sistema, já que contribui com o consumo no mercado de arte e, principalmente, com a legitimação das relações de forças simbólicas, ao propagar entre os leigos ideias do sistema da arte.

7. Considerações Finais

Como se pôde observar, o conceito de “amador” ainda se mostra intimamente ligado à sua origem, a um comportamento aristocrático, de realizar uma atividade artística por deleite, de forma descompromissada, sem interesse mercantilista. Tal entendimento resulta em sentidos negativos associados à falta de conhecimento teórico, histórico e técnico e descompromisso com o sistema da arte. O preconceito que se tem à prática da pintura amadora se deve, em grande parte, aos manuais e cursos que procuram tornar a execução da pintura um momento de prazer e deleite, ignorando todo o esforço necessário para compreender as linguagens das artes.

Esse entendimento se revela na própria raiz da palavra, que remete ao prazer ou deleite, distanciando-se da lógica, da razão. Assim, geralmente, o pintor amador seria alguém que tenderia a fazer uso passivo, e muitas vezes intuitivo, de linguagens e técnicas desenvolvidas pelos profissionais. Sob esse ponto de vista, o amador não contribuiria com o desenvolvimento do sistema da arte.

Contudo, defende-se aqui a ideia de que o termo “amador” não pode ser aplicado a toda e qualquer prática que não seja reconhecida como profissional. É preciso considerar que existem diferentes tipos de amadores e que alguns deles se submetem a rotinas regulares de trabalho e pesquisa com vista a adquirir conhecimento histórico, técnico e conceitual que possa ser aplicado em sua produção. A esse tipo de artista, que se enquadra em determinadas características dos praticantes de lazer sério, chamamos de “amador por vocação”.

O pintor amador por vocação é aquele que assume compromisso com a busca sistemática de conhecimento sobre a linguagem da arte e, em particular, da pintura. É alguém que possui propensão, disposição e aptidão para a prática da pintura.

Ainda que os termos “amador” e “vocação” não tenham seus sentidos relacionados ao raciocínio lógico, que envolve o processo de criação do artista profissional contemporâneo, é

preciso entender que em qualquer processo de criação a emoção e a razão não são excludentes. Na realidade, tendem a ser complementares. Na arte, de forma geral, o raciocínio lógico e a intuição, que independe da análise, se alternam em diferentes etapas do processo de criação e produção. Então, deve-se considerar a vocação também como “disposição” para o desenvolvimento de algo, como empenho, dedicação.

Mesmo que se considere a possibilidade de uma vocação natural, este trabalho aponta para uma aptidão adquirida, um tipo de orientação que envolve estudo e pesquisa na busca de condições para o domínio da linguagem e das técnicas de pintura. Acredita-se que o amador por vocação assume essa atividade como uma carreira – não uma profissionalização –, que exige dedicação e esforço. Assumindo esse compromisso, o amador por vocação mostra disposição para discutir com o sistema da arte, não só em seus próprios trabalhos, mas também visitando exposições, mostras, e realizando leituras sobre o tema. Para esse tipo de amador, esse processo de aprendizado e pesquisa é tão importante quanto o resultado na tela. Dessa forma, acredita-se que, para o sistema da arte, esse tipo de amador tem também a sua importância.

Referências

ALLOWAY, Lawrence. Network: the art world described as a system. *Artforum*, Sept. 1972. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/197207/network-the-art-world-described-as-a-system-33673#:~:text=The%20first%20exhibition%20of%20a,the%20rest%20of%20his%20life>. Acesso em 6 jun. 2022.

ARSLAN, Luciana Mourão. Praticantes de arte: amadores da arte em cursos livres de pintura. *Ouvirouver*, Uberlândia, v. 6, n. 1, p. 62-88, jan./jun. 2010. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/8232>. Acesso em: 6 jun. 2022.

BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BULHÕES, Maria Amélia. Considerações sobre o Sistema das Artes Plásticas. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 2, n. 3, p. 26-34, 1991. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27406>. Acesso em: 6 jun. 2022.

DANTO, Arthur. The Artworld. *The Journal of Philosophy*, v. 61, n. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964), p. 571-584. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/2022937.pdf>. Acesso em: 6 jun. 2022.

FENIELLO, Marina. *Artisti, Professione – Non Professione: Alla ricerca di punti di riferimento nel vasto e discusso campo delle arti visive contemporanee*. 2013. Tesi di Laurea (Corso di Laurea magistrale) - Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali, Università Ca' Foscari, Venezia, 2013. Disponível em: <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/3843/835698-1166222.pdf?sequence=2>. Acesso em: 6 jun. 2022.

LEADBEATER, Charles; MILLER, Paul. *The Pro-Am Revolution: How enthusiasts are changing our economy and society*. London: Demos, 2004.

LUHMANN, Nicklas. *Introdução à Teoria dos Sistemas*. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

MATTIODA, Enrico. *L'invenzione del dilettante*. In: *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI. Napoli: Adi Editore, 2018. p. 1-10. Disponível em:

[https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Mattioda\(1\).pdf](https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Mattioda(1).pdf). Acesso em: 6 jun. 2022.

MAYER, Ralph. *Manual do Artista*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Massachusetts: MIT Press, 1994.

PAULO II, Papa João. *Letter of his Holiness Pope John Paul II to artists*. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 1999. Disponível em: https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/en/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html. Acesso em: 6 jun. 2022.

PIVA, Gino. *La Tecnica della Pittura ad Olio e del Disegno Artistico*. Milão: Hoepli, 1985.

POLI, Francesco. *Il sistema dell'arte contemporanea – Produzione artistica, mercato, musei*. Roma: Laterza, 2011.

STEBBINS, Robert A. *Serious Leisure: A perspective for our time*. New Jersey: Transaction Publishers, 2015.

TOLVE, Antonello. Insegnare allo stato gassoso. La didattica di Yves Michaud. *Artribune*, Roma, 24 maggio 2014. Disponível em: <https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/didattica/2014/05/insegnare-allo-stato-gassoso-la-didattica-di-yves-michaud/>. Acesso em: 6 jun. 2022.