

Metodologia de pesquisa da história da arte para o estudo de obras de Salões de Arte da década de 1960

NELYANE GONÇALVES SANTOS

■ 244

Nelyane Gonçalves Santos é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG (2016-2020). Mestre em Artes pela EBA/UFMG (2014). Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pela EBA/UFMG (2011). Licenciada em História pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas FAFICH/UFMG. Integrante do grupo de pesquisa do CNPq Memória das Artes Visuais em Belo Horizonte (MAV-BH).

■ RESUMO

Na tendência de estudos acerca dos salões na história da arte no Brasil é necessário o desenvolvimento de uma metodologia pautada na análise das obras que compuseram esses eventos. A constituição dos circuitos artísticos a partir da efervescência que os salões geravam entre artistas, críticos e público, nos chama a atenção sobre a necessidade de ampliarmos a compreensão das propostas artísticas vistas a partir da materialidade e visualidade das obras. Isto porque, o estabelecimento de marcos definidores de uma arte brasileira na transição do moderno ao contemporâneo, afastou os discursos históricos das obras e os aproximou da interpretação de fontes documentais, forçosamente associadas aos movimentos de arte em esfera internacional. Assim, a proposta metodológica que aqui se apresenta, coloca o desafio da interpretação das obras a partir de seus próprios vestígios e sentidos, sem desconsiderar a ampliação da pesquisa por meio de fontes documentais que esclareçam, mas não “profetizem” uma revelação de significado para a arte no Brasil da década de 1960.

■ PALAVRAS-CHAVE

Metodologia, história da arte, salões de arte, visualidade, materialidade.

245 ■

■ ABSTRACT

The trend of studies on the salons in Brazil's art history is necessary to develop a guided methodology in the analysis of the works that made up those events. The constitution of the artistic circuit from the effervescence that the halls generated among artists, critics and the public draws our attention on the need to broaden the understanding of artistic proposals views from the visual and materiality of the works. This is because the establishment of the defining landmarks of Brazilian art in the transition from modern to contemporary, away from the historical discourse of the works and approached the interpretation of documentary sources, necessarily associated with art movements in the international sphere. Thus, the methodological proposal presented here, puts the challenge of interpretation of works from its own traces and directions, without disregarding the expansion of research through documentary sources to clarify, but not "prophesy" a revelation of significance for art in Brazil in the 1960s.

■ KEYWORDS

Methodology, art history, art salons, visuality, materiality.

Introdução

Os salões de arte no Brasil nas décadas de 1950 e 1960 faziam parte do repertório de ações que impulsionavam o ideário desenvolvimentista, no sentido da divulgação dos espaços de cultura e da difusão dos circuitos artísticos. Tais eventos, para os historiadores da arte, são objetos de estudo por concentrarem referên-

cias artísticas, propagando valores impressos em obras e podendo contribuir para a ampliação e revisão da história da arte no país (LUZ, 2005).

Os salões de arte são eventos datados, como cenário de época, nos quais cada edição propicia um recorte temporal e espacial. Eram constituídos pelos seguintes aspectos comuns: a gerência do Estado, o sistema competitivo pela seleção e premiação por mérito, a aquisição das obras pelo poder público ou instituições autorizadas, o relacionamento com sistemas educacionais ou divulgadores (museus, galerias, escolas de arte) e a interferência direta em mercado incipiente de arte (OLIVEIRA, 2011).

Quais seriam os objetos de pesquisa a serem analisados no estudo de salões de arte? Quais são os questionamentos e hipóteses na condução do ofício do historiador da arte? E os sujeitos históricos? E as fontes, quais seriam seus tipos de suportes e acessos? É importante definirmos o papel de cada um dos elementos que compõem este tipo de estudo. Como fonte primordial e objeto de pesquisa, as obras de arte selecionadas conduzem a investigação. Na análise das mesmas é que surgem os questionamentos e são formulados os métodos de consulta às outras fontes de pesquisa, tais como, periódicos, fotografias e registros institucionais. Os artistas são os sujeitos históricos envolvidos, autores dos nossos objetos de pesquisa. Além destes, há também os agentes sociais considerados especialistas, e que compunham os circuitos artísticos: os críticos de arte. Apesar de serem raros os vestígios deixados pelos representantes das instituições museológicas e pelo público, são também sujeitos históricos consideráveis na pesquisa.

A grande maioria dos salões de arte realizados no Brasil na década de 1960 era promovida por museus. A identificação da vinculação institucional do salão é primordial para a viabilidade da pesquisa, visto que são os museus que abrigam os acervos de arte moderna e contemporânea e guardam importantes fontes de pesquisa.

Para Emerson Dionísio de Oliveira, os salões demonstraram grande relevância, tanto por terem sido eventos propulsores da política de aquisição museológica quanto por determinarem os principais aspectos de uma arte reconhecida institucionalmente.

Os salões ligados ou herdados pelos museus, no âmago de uma coalização heterogênea de atores culturais e econômicos, desempenharam na história recente das instituições brasileiras um papel determinante na homologação e na hierarquização dos valores artísticos utilizados na construção dos acervos. Dos salões não saíram apenas obras assimiladas às coleções públicas, mas também, atribuições, classificações, publicidade e interdições que afetaram parte considerável do circuito artístico doméstico, em uma função de qualificação dos criadores. (OLIVEIRA, 2010, p. 51).

Assim, os salões podem orientar a seleção de acervos para estudo na história da arte no Brasil. Encontrar as obras que participaram de salões nos museus é fundamental para o historiador da arte desenvolver suas pesquisas.

A proposta metodológica para abordagem dos salões de arte

Na perspectiva de análise que concentra a condução de todo o processo de pesquisa no estudo da materialidade e visualidade da obra de arte, a compreensão da proposta artística é constituída por referências que vão desde os vestígios encontrados na própria obra, passando pela documentação produzida nas suas primeiras exposições, até aos registos atuais sobre sua permanência em instituições museológicas. Esse percurso é conduzido pela metodologia do triplo registo da obra de arte, pautada nos aspectos formais, semânticos e sociais, sendo estes capazes de comportar a esfera material e técnica, artística e estética e a historicidade¹. O par conceitual “materialidade e visualidade” reforça a historicidade da obra de arte enquanto fonte histórica de registo de uma cultura visual, indo de encontro às tradições teóricas metodológico encabeçadas pelos pensadores da Escola de Viena, pelos teóricos da visibilidade e do formalismo (BAZIN, 1989). O tratamento da materialidade é para evitar que a obra artística seja apenas informativa, desconsiderando os seus elementos formais. No campo da história o interesse pela visualidade configurou-se a partir da década de 1960 como uma das frentes para ampliação do conceito de fonte histórica.

A década de 1960 é identificada na literatura da história da arte no Brasil como sendo o momento de transição da “arte moderna” para a “arte contemporânea”, assistindo à emergência de novas referências visuais e de variadas proposições artísticas. Tal afirmação – recorrente nos livros de Zanini (1983), Amaral (1987) e Peccinini (1999) – nem sempre é argumentada a partir da análise de obras de arte, demonstrando o quanto estas dialogaram na sua materialidade e visualidade com as teorias e conceitos do campo da arte do período. Em contrapartida, a pesquisa dos elementos materiais e visuais pode propiciar uma ampliação das possibilidades de compreensão das propostas artísticas. Estas guardam nos seus sentidos mais intrínsecos o diálogo da produção artística com a poética de fruição individual almejada. O esforço de interpretação da obra passa pela análise crítica do historiador da arte que detém como instrumento de seu ofício, o conhecimento das interseções entre materialidade e visualidade com a narrativa de uma cultura visual historicamente datada pelos seus vestígios documentais.

A proposta metodológica do triplo registo se diferencia da história da arte constituída por um enquadramento temporal e estilístico que considera apenas a identificação de movimentos artísticos da época na produção. É a própria obra e o estudo dos seus diálogos com a contextualização discursiva dos artistas e com a crítica que proporcionam as correlações entre determinada produção e outras inseridas no circuito de arte.

A necessidade da mudança de perspectiva de um enquadramento estilístico e temporal para uma metodologia que possibilite que a história da arte acompanhe as transformações concernentes à própria arte é problematizada por Hans Belting (2006), que considera o conceito de enquadramento como referente à disposição temporal estabelecida para a identificação de estilos na história da arte (BELTING,

¹ Assim como propõe Artur Freitas em “As três dimensões da imagem artística: uma proposta metodológica em História da Arte” (2005) e Rodrigo Vivas em “A História da Arte no Brasil: aspectos da constituição da disciplina e considerações teórico-metodológicas” (2010) e no artigo de 2011, “O que queremos dizer quando falamos de História da Arte no Brasil”.

2006). Belting afirma que a história da arte começa a questionar a adoção desta linha do tempo a partir da explosão de movimentos da arte moderna, que colocaram para a disciplina a dificuldade de enquadramento diante das variedades de experimentações surgidas num mesmo período.

A crítica ao enquadramento feita por Belting, não exorta o fim desta prática que a história da arte desenvolveu na constituição de uma disciplina autônoma, mas sugere que desde a virada do século XIX para o XX, a vivência dos historiadores da arte com a produção artística de sua época já sugeria a necessidade de mudanças de paradigma, conceituais e metodológicos. É justamente a busca destas mudanças que levam tantos historiadores da arte a olharem mais para o objeto artístico do que propriamente para o seu entorno nas pesquisas desenvolvidas ao longo do século XX.

Porém, no caso do Brasil, é preciso considerar que os embates com o enquadramento vão além do temporal e do estilístico. Inclui-se na análise da história da arte no Brasil o enquadramento dos “estrangeirismos”, visível também no discurso da crítica. A história da arte nacional adotou critérios “importados” de enquadramento para definir a arte produzida no país, tanto para sua identificação numa metodologia comparativa de elementos externos às obras, quanto para sua valoração na inserção desta história da arte. No caso da década de 1960, isto fica claro na definição de *Pop Art*, Novo Realismo e Nova Figuração para quase todas as representações em voga na época. Sobre as classificações delimitadores da arte no Brasil, Rodrigo Naves nos alerta dos riscos de não ampliarmos o olhar.

Temos uma história da arte modesta, e de nada interessa estreitar um campo já demasiadamente estreito. Precisamos *ver* e compreender melhor a arte que produzimos no século XX a partir de seus valores intrínsecos e de sua historicidade, antes de querer restringir precocemente o que por si já é bastante restrito. (NAVES, 2002, p. 18).

Com vistas a esquivar de semelhantes equívocos, adota-se a análise direta da obra como exercício fundante da pesquisa em história da arte. A obra constitui-se como fonte primordial dessa narrativa histórica. É a partir dela que emergem os questionamentos e as reflexões necessárias para conduzir o estudo a outras fontes históricas. Como argumenta Jorge Coli, o historiador da arte “tem que dominar os métodos do historiador, saber trabalhar com arquivos, com fontes primárias e secundárias, organizar interpretações que dependem dos ramos mais diversos dos estudos históricos” (COLI, 2007, p. 127). São essas linhas dos estudos históricos que nos permitem reconhecer o cenário de entorno da obra e as motivações que levaram um grupo de detentores do conhecimento artístico a identificá-la no circuito, relacionando-a com suas mais variadas expressões e vinculações do artista com a sua produção, com o seu meio, com o seu campo e prestes a se inserir e constituir-se na história da arte. No caso da análise de obras presentes nos salões de arte da década de 1960, estas se relacionam ao circuito artístico brasileiro, às instituições, aos valores em voga e aos sujeitos históricos, a produção e fruição da obra e seus vários momentos de existência.

Ao propormos a análise da materialidade e visualidade da obra, nos dispomos ao estudo de seus aspectos de convergência na arte, intrínsecos a esse cam-

po de conhecimento. Diante desta convicção, cabe primeiramente uma orientação metodológica para os primeiros passos de análise do nosso objeto de pesquisa proposta por Rodrigo Vivas e Gisele Guedes (2015) num artigo de relevância pelo seu teor didático.

A obra é uma experiência visual que foi trabalhada com um material e técnica específicos; antes da análise do sentido, considera-se inicialmente a forma pela qual a imagem se apresenta. É necessário realizar a descrição física identificando: a) modalidade artística (pintura, escultura, desenho, gravura ou objeto), b) os materiais (óleo, acrílico, tempera, aquarela, guache, pastel, encáustica, lápis, carvão, nanquim e grafite); c) suporte (madeira, tela, papel, ferro, mármore, pedra, argila, gesso), d) dimensão. (VIVAS, GUEDES, 2015, p. 11)

A análise da obra de arte deve abarcar o seu percurso de criação, divulgação, seleção e inserção no circuito artístico e na história da arte. A divulgação dos demais salões e a visualidade dos trabalhos selecionados transitam como referências imagéticas e teóricas dos movimentos e das tendências artísticas, dialogando diretamente com a criação e com os vários problemas artísticos relacionados a esse processo. Por sua vez, a seleção realizada pelo júri, composto por críticos de arte, ocupa um movimento convergente entre a celebração do novo na arte e a trajetória de permanências e diálogos com a tradição. Tais personagens detinham o poder de consagração do artista e de sua obra, ao mesmo tempo em que podiam condenar ao ostracismo as produções que não dialogassem com as tendências artísticas selecionadas como representativas do momento.

É importante lembrar as limitações que existem na compreensão da criação, pois o sentido criador para o artista muitas vezes é transformado pela passagem do tempo e pelos acúmulos de significados agregados ou, até mesmo, fragmentados na história da obra. Entende-se, pois, que o estudo da criação na metodologia da visualidade da obra de arte abrange apenas os vestígios materiais que auxiliam na descrição da construção artística e os vestígios documentais que registraram aspectos da feitura pelos próprios artistas.

A materialidade perpassa os problemas artísticos e o ato de criação se rende a pesquisas táteis que dialogam com as ideias do artista e os sentidos que ele pretende inserir para recepção do espectador. Dos materiais e das técnicas utilizados, muitas vezes o artista parte para o discurso: observando os primeiros olhares e avaliando o cenário artístico de sua época, ele elabora argumentos que reafirmam a inserção de sua produção. A crítica analisa a obra e o discurso do artista e, muitas vezes, se rende à avaliação do público. A compreensão desta reciprocidade entre produção, crítica e teoria da arte apresenta limitações e suscita questionamentos complexos, pois muitas obras passaram despercebidas pela crítica da época e, em compensação, outras foram transformadas em marcos estruturadores de uma determinada história da arte em momentos distintos. O ato de eleger ou preterir dos críticos é identificado na pesquisa instigando novos questionamentos e reconduzindo a novas análises da obra em busca de sentidos contrapostos ou convergentes à cultura visual.

O objetivo da metodologia de pesquisa que aciona os salões de arte como definidores de uma trajetória no ofício do historiador da arte é o de traçar um reper-

tório de compreensão da inserção da obra no circuito artístico e na própria história da arte. O reconhecimento da obra nesse campo do conhecimento vai além do momento de sua estreia num salão de arte, já que algumas obras possuem seus sentidos reativados em exposições posteriores. O fato de a obra ter sido premiada é representativo para demarcar a relevância conferida à produção do artista que concorria em determinado salão, o que pode ser crucial para a compreensão tanto da trajetória do artista quanto da afirmação de algum movimento artístico da época. Para conseguir compreender a consubstanciação da inserção de determinada obra e, conseqüentemente, do artista, no circuito, estabelece-se então uma trajetória metodológica entre a obra de arte, as fontes documentais que a cercam, e as referências da história da arte. Tudo sem perder de vista a compreensão dos aspectos formais, semânticos e sociais da obra.

A tríade interpretativa: eixo propulsor e disseminador dos aspectos da obra de arte

Na abordagem dos aspectos formais da obra de arte deve ser feita a descrição do que se vê e dos principais materiais e técnicas construtivas. Todo o conjunto visual da obra precisa ser descrito detalhadamente durante o processo de pesquisa para se adentrar num processo interpretativo que cria uma familiaridade com o resultado da produção artística, capaz de criar relações posteriores para a construção dos sentidos semânticos e sociais da obra de arte. Sobre a importância desse contato, a posição de Giulio Carlo Argan (1995), sobre a relevância do convívio com a obra de arte, até mais que aulas e leituras de livros, deve sempre nos orientar, pois este importante historiador da arte considera que sem a visualização do objeto, não há argumentos sobre sua interpretação que se sustentem.

No mesmo sentido Jorge Coli reafirma a necessidade em confiar nas obras como primeiro passo nos procedimentos de pesquisa.

Para tanto, o olhar é o ato fundador. Antes de acreditar nos escritos, é melhor acreditar nas obras. Os grandes escritos sobre arte (de Panofsky, Warburg, Longhi, Wölfflin, Focillon, entre tantos) nos obrigam a olhar. Ainda assim, antes de mergulhar neles, é preferível ver bem: ver antes de ler deveria ser o lema. É muito bom sentir que a obra desafia, pedindo: decifra-me! (COLI, 2010, p. 13)

A imagem das obras acompanhando a narrativa da história da arte não é meramente ilustrativa. Ela vem, mesmo com as suas limitações fotográficas e de impressão, para convidar o leitor a olhá-la, a consultar as informações disponíveis no texto, para instigá-lo a ver outros sentidos e também estimulá-lo a buscar a experiência presencial de colocar-se diante da obra.

Na busca por perceber as relações da escolha de materiais e técnicas empreendidas com os problemas artísticos enfrentados pelo artista, há variações e detalhes no tratamento das informações e das observações, inerentes a cada tipo de produção artística do período. As pinturas devem ser analisadas para se perceber: a

trama do tecido, a densidade e espessura das pinceladas, o uso de diferentes instrumentos para aplicação da tinta (como por exemplo, espátulas, esponjas e as próprias mãos), a inserção de materiais diversos e o modo de impregnação dos mesmos, o tipo de chassi e moldura, o modo de estiramento e preparação da tela, os diferentes tipos de tintas e texturas empregadas, as assinaturas e inscrições. No caso das pinturas expostas em salões o verso da tela e o chassi podem trazer indícios reveladores, quando possuem inscrições e/ou etiquetas que se referem à identificação do artista, ao valor que à obra foi atribuído, ao tombamento institucional, endereços de comercialização de materiais, dentre outras informações.

A década de 1960 para a pintura foi marcada pelos desafios dos artistas em querer romper com a sua valoração clássica e canônica diante das demais formas de arte. Veremos nas pinturas do período propostas plásticas diferenciadas, valorizando texturas; rompimento com a bidimensionalidade; a figuração narrativa antes como mensagem que como apreciação estética; novos materiais pictóricos utilizados sem testes, com pouca preocupação de durabilidade e compatibilidade.

Na escultura também há vários exemplares do uso de materiais não tradicionais e de uma forma sintética que se vincula ao rompimento da categoria escultórica e à emergência da definição de objeto como representação artística. A observação direta da escultura nos conduz ao entendimento do projeto e do fazer artístico, muitas vezes realizados em simbiose. Herbert Read (2003) considera que após a Segunda Guerra Mundial a história da escultura dificilmente apresenta coesão e elementos definidores comuns, mas destaca o uso do metal enquanto matéria prima e o gesto do artista explorando-o como principais pontos em comum. No uso de diferentes ligas metálicas a matéria é o fim em si mesma, tema e objeto da obra. O escultor moderno, segundo Read (2003), despreza o acabamento do metal, explorando as qualidades brutas do material forjado ou fundido.

Rosalind Krauss (2001) em seu estudo sobre as esculturas modernas nos leva a questionar sobre a formação volumétrica e as possíveis correlações desta com os problemas e as propostas artísticas. O fato de a escultura ser oca, por exemplo, remete não somente a uma questão técnica de proporcionar menos peso.

A escultura se fecha em um espaço oco que impossibilita a observação, concentrando o olhar do observador somente na superfície do material. Apresenta-se num volume totalizado, fechado em si mesmo, concentrando toda a atenção na superfície. Krauss instiga-nos a analisar a silhueta e a volumetria das esculturas como parte de uma proposta artística para a ocupação do espaço e interação com o ambiente e o observador.

Na gravura, as experimentações ultrapassaram os desafios do uso de várias cores e passaram ao nível da mistura de diferentes técnicas e à impressão de variadas texturas. O desafio transfere-se então da imagem para a forma, transcende o estímulo e o diálogo com os sentidos do espectador ao observar o produto artístico, chamando mais a atenção para o processo. Dessa forma as peças gravadas durante o processo de experimentação não eram descartadas e muitas vezes eram apresentadas como obra estendida. Os artistas da década de 1960 valorizavam a gravura pelo seu aspecto de manufatura, pelo acompanhamento de seu processo e contrapunham seu fazer artístico à industrialização em massa (FERREIRA; TÁVORA, 1995). Por esta razão surgiram muitos grupos de gravuristas que se reuniam para realizar experimentações com materiais e diferentes técnicas e também para facilitar

a aquisição coletiva do maquinário das impressões (DA SILVA, 1976).

No desenho, os desafios mais comuns também foram ultrapassados, como o movimento e a perspectiva, embora muitas vezes sejam retomados para dialogar com a tradição e demarcar o rompimento com as técnicas mais difundidas. Essa expressão artística fazia parte do currículo acadêmico, com toda a determinação de aperfeiçoamento das técnicas e exigências de aprimoramento pela repetição e treinamento de observação. Diante de tamanha exigência formal, o rompimento com os cânones do desenho, também deviam ser um atrativo para os artistas do período, engajados em novas experimentações.

Os materiais canônicos, como o grafite e o nanquim, passam a coadunar com novos materiais que eram tradicionalmente reconhecidos como elementos da pintura, como a aquarela, as colagens e a ecoline. Se nos remetermos à história da arte, o desenho aparece muitas vezes sob a forma de um estágio preparatório para obras que se concretizaram por outros meios de expressão. Nos salões da década de 1960 no Brasil, após quase meio século de reconhecimento desta categoria, o desenho não só era meio definitivo na produção artística, mas também era um dos mais representativos na concorrência a premiações.

As mudanças entre estas categorias não foram uniformes e não tiveram o mesmo impacto de transformações na passagem da arte moderna para a arte contemporânea. A pintura provavelmente foi a que teve seus cânones mais questionados. A escultura, ao aproximar-se das propostas que valorizavam o objeto, foi a que provavelmente mais motivou manifestos e teorias entre os artistas. A gravura e o desenho tiveram espaço suficiente para buscar sua valorização e reconhecimento na arte contemporânea.

Esta investigação sobre os vários aspectos formais, que podem esclarecer em certa medida o modo de execução da obra, é fundamental por ir ao encontro das discussões teórico-conceituais da arte contemporânea, que dizem respeito, principalmente, ao uso de novos materiais, rompimento com os cânones tradicionais e com as diluições das categorias de arte. Os sentidos formais da obra trazem pistas sobre os sentidos semânticos e sociais. Na arte contemporânea, a imbricação destes sentidos é ainda mais forte, visto que a escolha dos materiais e da técnica, muitas vezes pretende imprimir o sentido de rompimento com a tradição da arte, sendo esta tentativa de ruptura, em alguns casos, a composição do próprio tema e do movimento ao qual o artista se filia.

A análise dos aspectos semânticos se constitui na medida em que os aspectos formais são compreendidos e revelam questionamentos sobre o sentido da visualidade da obra. Na análise da documentação correlacionada às obras e no estudo da bibliografia da história da arte devem ser buscadas as respostas para as interrogações pertinentes à compreensão da imagem da obra. No estudo dos aspectos semânticos, são analisados o simbolismo e o sistema de representação inseridos na imagem. Como já foi dito, na arte contemporânea a forma e o sentido possuem imbricações que nos permitem interpretar a obra a partir de sua descrição material e estrutural. Mas há também muitas obras do período que dialogam com símbolos, sinais, sistemas de representação e referências visuais carregadas de sentidos da cultura material e comportamental de difícil resgate considerando o intervalo temporal existente, tendo como alternativa a busca por memórias sociais, que também carregam em suas interpretações e releituras sentidos acumulados a

posteriori. Deste modo, o domínio do repertório visual presente na história da arte, registrado em vários tipos de documentação, principalmente o circulante no recorte temporal da pesquisa, é muito importante no reconhecimento dos aspectos semânticos de cada obra em estudo.

Nos aspectos sociais, analisamos a função e destinação da obra e os problemas artísticos que o autor enfrentou em sua execução. Neste processo, restamos investigar como o artista empreendeu materiais e técnicas capazes de inserir em sua obra os diálogos com as produções da época. Na documentação consultada, é possível traçar uma narrativa que envolva a obra nos seus principais aspectos sociais, desde o momento de sua produção, passando por sua participação no salão e por sua trajetória como componente de um acervo museológico. Poderíamos simplesmente entender aspectos sociais da obra de arte como contexto de época, mas esta simplificação pode incorrer no engano de narrativas que condicionam elementos interpretativos da obra ao cenário sociopolítico.

Os aspectos sociais dizem respeito ao espaço-tempo no qual se insere o artista no momento de sua produção. A trajetória do artista, composta por informações sobre a sua formação, e seus vínculos com outros artistas e espaços institucionalizados da arte e elementos biográficos que dialoguem com seus temas e propostas fazem parte destes aspectos sociais. Por outro lado, a obra em si, desde o momento em que é produzida, já inicia seu processo de testemunho e agente dos fatos sociais. Os momentos subsequentes à sua produção, marcados por mostras comemorativas e retrospectivas, reforça, renova, reinterpreta sua inserção na história da arte, compondo mais um aspecto social da obra de arte.

As fontes pesquisadas cercam a obra de informações concernentes ao seu processo de feitura, perpassando a sua seleção nos salões, a sua acessibilidade e a aquisição por um museu. No caso de obras selecionadas em salões de arte, esta última etapa da existência da obra é que consagra sua inserção no circuito artístico, visto que a instituição museológica, neste momento da história da arte (da década de 1950 a 1970), era o destino específico para tal reconhecimento. Sendo assim, para estudarmos as obras selecionadas em salões de arte pertencentes aos acervos museológicos, a documentação consultada deve estar vinculada a estes e a outras instituições de memória, por meio de catálogos, fotografias, fichas e documentos de registro museológico, reportagens de jornais, artigos de periódicos, atas dos salões e os seus respectivos regulamentos. É importante frisar que os periódicos oferecem registros fragmentários do cotidiano, imersos em subjetividade, estabelecimento de conceitos, identidades e reafirmação de memórias, sendo assim, a leitura dever ser sempre interpretativa, interrogativa e conjecturada.

A importância da adoção dessa metodologia ocorre diante do fato de que o documento visual não pode ser tratado da mesma forma que uma fonte escrita, pois exige uma especialização de método na análise. Há um conjunto de elementos formais que caracterizam e demarcam a especificidade da imagem artística. Por considerarmos a obra de arte como objeto de análise crítica, resguardando seus valores artísticos e considerações sobre sua historicidade, é que adotamos metodologias específicas de análise da obra de arte, recusando categorias estilísticas preestabelecidas.

A condução de pesquisas na história da arte, orientadas por discussões dialéticas entre discurso artístico e produção artística, tem o intuito de subsidiar a dife-

renciação entre a história da arte legitimada pelas instituições e academia e a história da arte consolidada pelos embates e problemas artísticos inseridos nas obras de arte. De acordo com Yve-Alain Bois (2009), cada obra demanda a formulação de uma pergunta, determinando assim o início de uma nova investigação, calcada pela consciência permanente da necessidade da análise da imagem acompanhada da análise do discurso, sem, contudo determinar uma supervalorização de uma análise sobre a outra².

A escolha pela análise de obras como condução da estrutura narrativa da história da arte em Belo Horizonte vai ao encontro das teorias de história da arte que privilegiam a obra de arte como objeto de pesquisa fundador e fonte primária.

Considerações Finais

Tendo em vista a necessidade, não apenas de uma constante atualização da história da arte para acompanhar as mudanças engendradas na própria arte; mas considerando principalmente a deficiência de uma história da arte no Brasil que dê conta das particularidades e caminhos próprios da produção artística; a metodologia apresentada buscou desenvolver a compreensão dos aspectos indispensáveis da visualidade na análise das obras artísticas. Todavia, a história da arte deve levar em conta o contexto da obra e, quanto a isso, no caso dos salões de arte, pode-se aprofundar nos temas relativos à estrutura dos salões e aos diálogos entre seus sujeitos e interlocutores.

Sabemos que os artistas participavam com obras de uma mesma produção em vários salões e que os críticos circulavam entre estes eventos muitas vezes reafirmando ou contradizendo suas seleções. Mas, ainda está pendente um estudo que abarque as correlações que podem ter surgido à partir da itinerância dos artistas e dos críticos pelos vários salões regionais e bienais que compunham o calendário dos circuitos artísticos no Brasil.

Os salões apresentam, como objeto de estudo, demandas próprias na condução de uma metodologia de análise das obras de arte, uma vez que compreendem em seus registros documentais referências para o diálogo com os aspectos formais, semânticos e sociais da obra, visando a constituição de uma interpretação adequada às teorias da história da arte. Munidos desses preceitos há possibilidades de desenvolver e aprofundar o estudo de circuitos artísticos, constituídos pelos salões regionais, rompendo com a posição privilegiada do eixo Rio-São Paulo como representativa da história da arte do país.

Por mais que seja recorrente nas narrativas da história da arte no Brasil que enfocam a década de 1960, a passagem da “arte moderna” para a “arte contemporânea”, percebe-se ao buscar referências às obras, que os sentidos dessa transição concentram-se apenas num discurso que tenta equiparar a arte do país com a arte internacional. Por isso, se faz necessário o estudo mais aprofundado dos pressupostos teóricos que abarquem esse período, por meio da análise das críticas de época e das obras nelas citadas.

² Na sua coletânea de artigos intitulada *A pintura como modelo* (2009), Bois apresenta críticas que reforçam a necessidade da construção da história da arte enquanto campo do conhecimento autônomo.

Referências

- AMARAL, Aracy. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira: 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1987.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- BAZIN, Germain. **História da História da Arte. De Vasari a nossos dias**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BOIS, Yve-Alain. **A pintura como modelo**. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2009.
- COLI, Jorge. "Pela implantação de graduações em História da Arte nas universidades brasileiras". In: Colóquio do Comitê de História da Arte, 26. Belo Horizonte. **Anais do XXVI Colóquio do CBHA**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 127-128.
- COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- LUZ, Angela Ancora. **Uma Breve História dos Salões de Arte**. Da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama Edições, 2005.
- NAVES, Rodrigo. "Um azar histórico. Desencontros entre moderno e contemporâneo na Arte Brasileira". **Novos Estudos CEBRAP**, Nº 64, São Paulo, 2002.
- OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. **Museus de fora: a visibilidade dos acervos contemporâneos no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. "Identidade, arte e instituições: as disputas nos salões de arte nos anos 1960". **Revista Esboços**. Florianópolis, v.18. nº 25, p. 212-236, ago. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2011v18n25p212/21539>. Acessado em 24 set. 2014.
- PECCININI, Daisy Valle Machado. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neosurrealismo, novo realismo e nova objetividade**. São Paulo: Itaú Cultural; Edusp, 1999.
- VIVAS, Rodrigo; GUEDES, Gisele. "Da narrativa comum à história da arte: uma proposta metodológica". **Art Sensorium - Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais**. UNESPAR/ EMBAP, Vol. 2, Nº 01, 2015, p. 1-14. Disponível em <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/362/381>. Acessado em 27/10/2015.
- ZANINI, Walter. **História Geral da Arte no Brasil**. Vol. II. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.