

ARTIGO

## **ENTRE MUSEUS E TUBARÕES: GONTRAN GUANAES NETTO E A ESTÉTICA NACIONAL- POPULAR (1950-1969)**

LEANDRO CANDIDO DE SOUZA

Doutorado em história pela PUC-SP. Realizou pesquisa de pós-doutorado pela Universidade Estadual Paulista (FCL-Assis/FAPESP) e estágios na Universidad de Buenos Aires (FFyL/Cátedra Libre Teoría Crítica y Marxismo Occidental) e na École des Hautes Études en Sciences Sociales (CéSor/BEPE-FAPESP).  
E-mail: lecanza@yahoo.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0217-2618>

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo analisar os primeiros anos da produção artístico-cultural de Gontran Guanaes Netto (1933-2017), do momento de sua chegada a São Paulo, em 1950, até sua partida para o exílio parisiense, no final de 1969. O itinerário se inicia com a publicação do “Manifesto Consequência” (1952), passa pelos debates em torno da estética nacional-popular defendida pelo Partido Comunista brasileiro, pela polêmica envolvendo a criação das bienais e museus de arte no país, pela experiência gestonária da Unilabor e se encerra pouco depois de sua primeira exposição individual, ocorrida em 1964. Num segundo momento, pretendemos demonstrar como suas atividades no período integravam um projeto político-cultural que foi pensado e executado, desde o princípio, como contraposição à oligopolização mercantil da arte promovida pela financeirização transnacional dos mercados artísticos latino-americanos no segundo pós-guerra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gontran Guanaes Netto; nacional-popular; cosmopolitismo; pós-modernidade; exílio; arte política.

## **AMONG MUSEUMS AND SHARKS: GONTRAN GUANAES NETTO AND THE NATIONAL-POPULAR AESTHETIC (1950-1969)**

**ABSTRACT:** This article aims to analyze the early years of the artistic and cultural production of Gontran Guanaes Netto (1933-), from his arrival in São Paulo, in 1950, to his Parisian exile in late 1969. The itinerary starts with the publication of the "Manifesto Consequência" (1952), the debates on the national-popular aesthetic defended by the Brazilian Communist Party, the controversy surrounding the creation of the biennials and art museums in the country and the management experience of Unilabor; and it ends shortly after his first individual exhibition, held in 1964. Furthermore, we intend to demonstrate how his activities in this period were part of a political-cultural project that was thought out and executed, from the beginning, as a counter-position to the mercantile oligopolization of art by the transnational financialization of Latin American art markets in the period after the Second World War.

**KEYWORDS:** Gontran Guanaes Netto; national-popular; cosmopolitanism; postmodernity; exile; political art.

Recebido em: 17/03/2021

Aprovado em: 18/06/2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.23925/2176-2767.2021v71p34-70>

## **Arte e memória**

Apesar de ainda ser o artista com maior número de obras expostas no Metrô de São Paulo, Gontran Guanaes Netto é um nome bastante desconhecido. As referências em livros ou acadêmicas são mínimas, e nos museus ele é apenas mais um artista ignorado. Essa condição faz o círculo de seus interlocutores contrastar gravemente com o silêncio que lhe cerca. Figuras como Radha Abramo, Mário Gruber, Vilanova Artigas, Clóvis Graciano, Henri Cueco, Julio Le Parc, Aracy Amaral entre tantas outras que aparecem ao longo de sua biografia, exigem muito mais do que nossa historiografia tem oferecido. Devido a essa contradição ou paradoxo, a pesquisa de sua trajetória artística se torna também uma investida sobre o que pode um indivíduo ou ato artístico perante instituições capitalistas transnacionais que financiam artistas, críticos, galerias, *marchands*, curadores, exposições, museus, golpes e massacres de Estado.

Um entre os muitos artistas exilados do segundo pós-guerra, Gontran nasceu em 1933, na cidade de Vera Cruz, a 430km da capital do estado, São Paulo, para onde se mudou em 1950. Seu exílio começou em 1964, junto à clandestinidade assumida por sua militância após o golpe de Estado de primeiro de abril. Nos anos seguintes, foi duas vezes preso até decidir fugir para Paris, em novembro de 1969. Só voltou para o Brasil em 1985, quando iniciou seu segundo exílio (agora em seu próprio país), devido ao esquecimento e conseqüente anonimato. Até que retornou a Cachan, na região metropolitana de Paris, em 2010, dando início a seu último “autoexílio”. Essa sequência de acontecimentos faz com que sua existência enquanto personalidade jamais referida – o mutismo institucional a seu respeito e seu apagamento da memória pública – não possa ser explicada tendo por base apenas o radicalismo de seu temperamento, a falta de talento ou déficit intelectual. O que pode explicá-la satisfatoriamente não é sua conduta psicológica ou os estereótipos de sua figura, mas a trajetória que eles de alguma maneira representam.

“Existe muita discriminação, ser comunista é pior que ser pobre, que ser analfabeto, só não é mais pejorativo que ser corintiano” (NETTO, 2015), repetiu o artista, algumas vezes, ao longo das mais de 50h de depoimentos registrados durante as visitas que realizei a seu ateliê em Cachan<sup>1</sup>. Para o octogenário e verborrágico pintor, ser comunista gerou mais estigmas do que qualquer outra experiência que viveu: ser migrante na capital, lecionar em universidades sem possuir escolaridade formal ou exilar-se em um país cuja língua desconhecia. Recompôr estes aspectos de sua vida e obra nos impõe, portanto, a tarefa de pensar os efeitos dessa desmemória<sup>2</sup> como consequência não apenas do modo particular de seu trabalho (do desprestígio da assinatura individual, logo, da revogação da credibilidade autoral), mas à hegemonia de um novo *regime de historicidade* – enquanto “experiência e percepção do passado que caracteriza uma dada sociedade em um dado momento” – estabelecido a partir dos anos 1980, o qual revela uma “crise profunda da imaginação utópica” (TRAVERSO, 2014, §5). Essa imaginação utópica, como veremos, sempre constituiu a base de seu trabalho.

## **Cenas paulistanas**

Gontran deixou Vera Cruz aos 18 anos, disposto a se tornar artista. Tão logo chegou à capital, atraído pelas promessas cosmopolitas, envolveu-se em polêmicas. Como aluno livre da Faculdade de Belas Artes, passou a frequentar o espaço do Centro Acadêmico, onde conheceu Douglas Marques de Sá, então militante do PCB. Foi por essa via que ocorreu sua estreia no

---

<sup>1</sup> As gravações foram realizadas em julho de 2012, julho de 2013, agosto-outubro de 2015 e junho-novembro de 2016, como parte das pesquisas de doutorado e pós-doutorado que desenvolvi nesse período junto aos departamentos de história da PUC-SP (CNPq), da UNESP-Assis (Fapesp) e no Centre d'Études en Sciences Sociales du Religieux (CéSor) da École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris (BEPE-Fapesp). Agradeço também a Fabio Roberto Ribeiro e Lucia Guanaes pela cessão das imagens, correção de informações e acréscimos à versão original deste artigo.

<sup>2</sup> A palavra “desmemória”, neste contexto, refere-se ao processo social vinculado à perda (ou expulsão) de aspectos da memória (coletiva ou individual), tal como expresso pelos poetas concretistas em suas reflexões sobre o apagamento de lembranças implícito em todo ato de seleção crítica e/ou institucionalização cultural. Essa ideia foi apresentada por Augusto de Campos em 1966, em sua polêmica com Ferreira Gullar (CAMPOS, 1978, p. 55-69), e foi aproveitada por seu irmão, Haroldo de Campos, em diferentes ocasiões, como ao falar em uma “desmemória parricida” própria à “transluciferação” tradutória (CAMPOS, 2005, p. 209) ou ao celebrar “o instante, a ruína, a desmemória”, em seu poema “horácio contra horácio” (*in* CAMPOS, 1998).

cenário artístico, em 1952, com a publicação do “Manifesto Consequência”, em resposta ao “Manifesto Ruptura”, lançado em 9 de dezembro daquele mesmo ano, pelo grupo homônimo liderado por Waldemar Cordeiro (cf. CHAROUX *et. al.*, 1990, pp. 297-298). O manifesto-resposta, por sua vez, foi divulgado no jornal *Última Hora*, em 30 de dezembro de 1952, e parecia pressagiar essa longa história pessoal de esquecimento: seu nome foi grafado como “Contran Moura” devido a um erro até hoje não explicado.

O “Manifesto Consequência”, assinado por Douglas Marques de Sá, Roberto de Lamonica, Luiz Ventura, Rafael Samu, Netto, Wladimir e Setti, corroborava a proposta nacional-popular (anti-imperialista) defendida pelo PCB, concretizada desde a fundação da revista *Fundamentos*, em 1948, e que atingiu seu ponto alto com a publicação da “Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil” de Mozart Camargo Guarnieri, em dezembro de 1950. Especificamente no caso do manifesto das artes plásticas, tratava-se de rechaçar a ofensiva institucional promovida pelos novos patronos das artes brasileiras, identificados nos nomes de Assis Chateaubriand e Francisco Matarazzo Sobrinho<sup>3</sup>. Ora entendida como formalismo, ora como cosmopolitismo, essa nova tendência artística já vinha sendo defendida por Cordeiro, sob pretexto de internacionalismo, desde 1949, quando ele fundou a sessão brasileira do Art Club Internacional e publicou textos como “Abstracionismo”, “Pintura abstrata”, “Ainda o abstracionismo” (todos de 1949) e “A arte polimatérica” (de 1950). Seu objetivo era, claramente, consolidar uma dominante cultural em substituição à pintura nacional-popular que vinha se firmando desde Candido Portinari, e que passou pela Família Artística Paulista, pelo Sindicato Nacional de Artistas Plásticos e por nomes como Di Cavalcanti e Clóvis Graciano. Toda a produção abstracionista-concreta de Cordeiro, teórica ou artística, era assumidamente pensada nos termos de uma luta aberta com a denominada “arte social”, particularmente com Portinari e Di Cavalcanti.

Na cronologia estabelecida por Vivian Boehringer, Cordeiro conheceu Luiz Sacilotto, Geraldo de Barros e Lothar Charoux ainda em 1947. Neste

---

<sup>3</sup> A contenda envolvendo, de um lado, abstratos-concretos e, do outro, figurativistas, já tinha chegado às vias de fato (com direito a troca de socos) durante o debate a respeito da I Bienal, realizado no Clube dos Artistas Modernos, em dezembro de 1951, como registrou a matéria “Tempo quente no Clube dos Artistas”, publicada por *O Cruzeiro*, em 22 de dezembro de 1951, a qual foi reproduzida no catálogo da exposição de Luiz Ventura, na Galeria Seta, em 1985 (cf. VENTURA, 1985).

mesmo ano, foi à Itália, voltando no seguinte como delegado do Art Club Internacional, quando começou suas pesquisas abstratas (BOEHRINGER, 2002, p. 62). O próprio Cordeiro fundou uma filial do ACI em São Paulo (da qual foi vice-presidente) e que realizou sua primeira exposição no MASP. Depois esteve no MAM (em 1949, na exposição Do Figurativismo ao Abstracionismo, organizada por Léon Dégand, trazida ao Brasil por Matarazzo) e na I Bienal Internacional de São Paulo. Foi também Cordeiro quem, em 1951, expôs ao lado de Luiz Sacilotto no I Salão de Arte Moderna de São Paulo e quem, em 1952, publicou o referido “Manifesto Ruptura”, que lhe rendeu contato com os poetas do grupo Noigandres (Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos), com Tomás Maldonado e o grupo concretista argentino.

A exposição que originou o grupo liderado por Waldemar Cordeiro, Ruptura<sup>4</sup>, rompia com as vertentes subjetivas do figurativismo expressionista e a tendência aleatório-abstracionista (“o não-figurativismo hedonista”), propondo em seu lugar a organização do espaço (a estrutura das formas e das cores) desvinculadas de conteúdos extrapictóricos (figuração/expressão). Cordeiro já havia passado pelo expressionismo, pelo flerte com o cubismo, pelo abstrato informal e pela geometrização construtiva a partir de Mondrian. Foi sob essas influências que ele redigiu o “Manifesto Ruptura”, ao qual respondiam os jovens artistas ligados ao PCB.

Independentemente de o “Manifesto Consequência” ter sido ou não – acreditamos que foi – “coisa do Partidão”, como afirmou posteriormente Gontran (RIBEIRO, 2014, p. 45), o envolvimento na polêmica custou-lhe a expulsão da Belas Artes. Desde então, 1953, Gontran passou a trabalhar, por indicação do Partido, como ajudante do já consagrado Clóvis Graciano, no painel do Aeroporto de Congonhas, durante os preparativos das celebrações do IV Centenário da cidade de São Paulo. Nas palavras de Mário Pedrosa, “a realização [da primeira Bienal] tocou a imaginação dos paulistas, e o resultado é que Francisco Matarazzo Sobrinho é chamado a presidir as comemorações do IV centenário da Fundação de São Paulo, em 1953” (PEDROSA, 1995, p. 218). Ainda nesse período, Netto trabalhou como monitor na II Bienal de São Paulo, o que lhe abriu as portas para ser monitor na

---

<sup>4</sup> Além de Waldemar Cordeiro, compunham o grupo: Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Leopold Haar, Luiz Sacilotto e Anatol Wladyslaw.

subsequente Exposição de Arte Italiana: de Caravaggio a Tiepolo (115 telas e 119 gravuras, organizadas no Palácio das Exposições da OCA de Niemeyer, com curadoria de Gilberto Ronci) e, depois, na Exposição de História de São Paulo no Quadro da História do Brasil. Além disso, passou a atuar na célula do PCB no bairro do Ipiranga.

Foi a partir da “escolinha para monitores da II Bienal”, idealizada por Sérgio Milliet e Wolfgang Pfeiffer, que sua formação tomou impulso. O professor de História da Arte, Pfeiffer, já era diretor técnico do Museu de Arte Moderna (1951-59), além de ter assessorado Pietro Maria Bardi no MASP (1950-52) e participado da organização da bienal anterior (1951). Posteriormente, tornou-se professor na Escola de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (1960-64) e na ECA-USP (1971-95). João J. Spinelli afirma que o referido curso para monitores “visava maior integração do povo no espírito da arte contemporânea”, tentando resolver o problema da não aceitação/indiferença do público, como ocorrido no evento anterior.

O autor ainda se baseia em depoimento de Aracy Amaral, ela própria uma das participantes do curso, para enumerar alguns dos que fizeram parte da turma: Judith Lauand, Aparício Basílio da Silva e Ilsa Kawall. Spinelli complementa mencionando um periódico da época que reproduzia o depoimento de Pfeiffer: “Agora estes 12 monitores estão encarregados de duas tarefas: dar explicações nas 15 salas especiais e acompanhar o público nas suas visitas através da exposição. Espero que desta maneira ajudaremos a divulgação e a compreensão da arte contemporânea, evidenciando sua ligação com a nossa vida” (SPINELLI, 2012, §13). Além dos citados, outros futuros artistas trabalharam na preparação da II Bienal, como monitores, lixando pranchas e o que mais fosse preciso em troca de alguma remuneração, como Aldemir Martins, Geraldo de Barros, Fernando Coni Campos, além do jovem Gontran Netto. Mesmo com a Fundação Bienal procurando “de uma certa forma, isolar da formação de monitores, qualquer tendência independentista com relação à Bienal”, como afirmou Gontran, ele conseguiu participar do curso.

Figura 1: Gontran Guanaes Netto (c. 1950)



Fonte: Acervo pessoal de Lucia Guanaes.

Figura 2: G. G. Netto com suas filhas  
Cristina e Lucia (1960).



Fonte: Acervo pessoal de Lucia Guanaes.



Figura 3: G. G. Netto (1956).



Fonte: Acervo pessoal de Lucia Guanaes.

Figura 4: G. G. Netto com família: Cristina, Helena Villar e Lucia (1962).



Fonte: Acervo pessoal de Lucia Guanaes.

O mais marcante do evento, no entanto, era a organização de uma exposição moderna que não só permitia a artistas principiantes se familiarizarem com o mais avançado das artes ocidentais (o que antes só era possível pela realização de viagens à Europa), mas os colocava em contato com uma inédita rede internacional e, principalmente, nacional de artistas, oferecendo um sentido de fechamento ao sistema que se encontrava aberto e em disputa. Tratava-se de muito mais que um curso revisionista de história

da arte, pois, contra a vontade manifesta de seus organizadores, persistia no coração da Bienal uma polarização que sintetizava as linhas mais gerais das tendências artísticas anteriormente existentes e que correspondiam ao “despertar [de] um movimento interno de aproximação artística entre as diversas províncias culturais do país, e notadamente entre os dois principais centros, Rio e São Paulo” (PEDROSA, 1995, p. 223).

É o que nos demonstram os acontecimentos. Se, por um lado, houve a palestra oficial com Samson Flexor que “falou uma bobageira tentando desvalorizar o maior pintor brasileiro vivo”, por outro, a II bienal propiciou aos que se iniciavam nas artes, o contato com o próprio Portinari no momento da inauguração, “o papo com Lasar Segall que mostrou que sua pintura era opaca”, além do acesso às “salas especiais” e à transformação que elas representavam para as artes nacionais: cubismo, futurismo, neoplasticismo, Mondrian, Klee, Munch, Ensor, Calder, Picasso e a Guernica etc. “Eram quilômetros de obras de arte e o impacto foi decisivo para a história da pintura brasileira”, lembrou Gontran Netto, lúcido, aos 80 anos.

O Aldemir eu me lembro bem. O Aldemir na época, ele fazia gozação com comunistas... Uma gozação um pouco anticomunista. Ironicamente, quando eu estava pensando em deixar o país, eu falei com um amigo para fazer um teste de como é que estava a minha situação. Ele convidou um coronel do exército para jantar com ele e depois na hora do café eu telefonei e ele disse: “Não, se a OBAN te prendeu... Eles trabalham sério, vai ver que você é comunista como o Aldemir”. [risos] Eu achei gozado os dois pontos históricos, eu e o Aldemir. Outro detalhe do Aldemir, quando voltei ao Brasil pela primeira vez, o Banco Auxiliar fazia vernissage de pintura na Rua Augusta, ele quando me viu gritou “Lá vem o bolchevique, lá vem o bolchevique”. Depois eu participei da homenagem a ele, lá em Fortaleza, no fim de sua vida, pouco antes de morrer, com o Antônio Henrique Amaral, Claudio Tozzi, Maria Bonome, o Fang... (NETTO, 2012).

Ainda a respeito das bienais de São Paulo, para Gontran, mesmo que elas não possuam apenas aspectos negativos, são elas que passam a definir “os termos da imposição da mordaza macarthista às culturas nacionais”<sup>5</sup>, isto é, a implantação da política cultural financista elaborada nos EUA a partir dos

---

<sup>5</sup> Nesse mesmo depoimento, Gontran afirma: “Há o lado positivo e há o lado negativo, porque na verdade a Bienal era o único evento realmente importante socialmente que ocorria no Brasil. Então a cada dois anos era um grande acontecimento cultural e artístico. Mas isso não invalida o fato de a gente ver como é que foi o processo anticomunista, se podemos dizer assim, ‘cultura é uma forma de combate ao comunismo’. Era um preconceito, pejorativo, das tendências propagandistas do comunismo na cultura e nas artes da democracia” (NETO, 2012).

anos 1930. Afirmações parecidas com as que foram feitas, na época, pelo arquiteto Vilanova Artigas, como veremos a seguir. De todo modo, o caso Ruptura-Waldemar Cordeiro antecipou os mesmos ataques de Flexor ao figurativismo pretextando algumas obras individuais, dando continuidade à tentativa de interromper a tradição nascida do contexto deflagrado pela industrialização das décadas anteriores, e que foi tão bem representada por Portinari e Di Cavalcanti.

É certo que a chave de leitura de Cordeiro e Flexor pode ser mais bem compreendida à luz da ação de Mário Pedrosa, a partir dos anos 50, quando todos eles pareciam encontrar no mesmo grupo social a saída para o modelo vigente. Mais especificamente em uma pessoa, Francisco Matarazzo Sobrinho, e sua associação com o capital financeiro norte-americano representado pela multimarca Rockefeller. Ciccillo, segundo Pedrosa, era um “grande homem de negócios, [que] jogava como um autêntico capitão da indústria de época, daqueles cujos moldes foram tão bem descritos por Schumpeter” (PEDROSA, 1995, p. 218). Perspectiva aparentemente compartilhada por Aracy Amaral, em 1967, ao reconhecer uma tautologia histórica envolvendo a modernização institucional do mercado de arte brasileiro: “se desaparecerem do cenário os incentivadores Francisco Matarazzo Sobrinho e Assis Chateaubriand, não haverá [o] que os substitua”. Observar mais de perto o comentário da autora, ajuda-nos a aprofundar as questões que viemos discutindo até aqui.

O problema da [ausência de] continuidade permanece insolúvel, os prosseguidores inexistem, são raros, e de repente a gente cai em si, reconhece a honestidade de toda crítica, mas a impossibilidade de exigir algo melhor – posto que não o há. Aqueles [mecenas modernos] tiveram o dinamismo da iniciativa (como na década de 20 estimularam as artes o aristocracismo de Paulo Prado e de D. Olívia Guedes Penteado). Mas onde estão os antimecenas, as gerações amantes da arte por sua formação cultural? Não sabemos. Vemos apenas, à volta, muita curiosidade, ansiedade, improvisação (AMARAL, 2013, p. 165).

Aracy Amaral chega a notar a existência de uma alternativa aos salões modernos que foram tão bem descritos por Mário de Andrade em seu pronunciamento retrospectivo “O movimento modernista” (ANDRADE, 1990), mas sem enfrentar todas as consequências dessa constatação. Uma alternativa que, por vezes, tomava ares de oposição ao oficialismo

modernista, assumindo-se como contraposta aos pensionistas do Estado, aos bolsistas que iam estudar na Europa e circulavam entre os poucos compradores de arte: individualistas “incapazes de ações coletivas”. Ainda assim, por mais que Aracy reconheça esse tipo coletivo de associação alternativa iniciado em meados da década de 20 como responsável pelo ritmo do meio artístico na cidade de São Paulo durante a década seguinte, “seja com a formação dos grupos da Família Artística Paulista, seja do Salão de Maio, Salão do Sindicato etc.”, ela não especula sobre os motivos de sua desapareição. De todo modo, suas palavras nos certificam que, durante as décadas de 1930-40, houve a indiscutível emergência de um “novo núcleo de produtores de arte, de origem operária urbana”.

### **A monopolização da cultura**

O golpe de 1964 é o disjuntor cultural definitivo para esses circuitos marginais e que não aparece nessa reflexão de Aracy Amaral. Mas voltemos um pouco no tempo para compreendermos melhor alguns aspectos da complexa dinâmica das disputas envolvendo o período. Durante toda a ditadura getulista, em que predominou o projeto pedagógico-cultural de Heitor Villa-Lobos, em suas mais exaltadas aspirações filo-fascistas (CONTIER, 1998), presenciamos a consagração paralela de Candido Portinari no campo das plásticas. Villa representava o ideal de uma nação unida em torno de um programa bem adequado aos valores do Estado Novo, com uma disposição de espírito que só encontrou seu equivalente visual nas esculturas de Victor Brecheret. Enquanto isso, Portinari encarnava a outra vertente, nascida da conjunção entre modernismo e comunismo (ambos oficializados no ano de 1922) e que se tornaria a corrente nacional-popular das décadas seguintes.

Além do humanismo, da justiça social e da utopia socialista que animavam o partido, “a mística do progresso (social), da evolução e do moderno também permeiam as motivações para a adesão ao PC” (RUBIM, 2007, p. 434). Semelhante ao registrado pelas palavras da ficcional protetora das artes modernas do romance *Parque industrial* (1933) de Patrícia Galvão: “Como não hei de ser comunista, se sou moderna?”

A convergência entre os comunistas e as artes plásticas no país realiza-se na primeira metade da década de 1930, a exemplo do que aconteceu com a literatura e outros segmentos da cultura e da intelectualidade. [...] A convergência e a aproximação podem ser reveladas através de sinais múltiplos: a visita e exposição de Tarsila do Amaral na URSS, em 1931; a exposição de seus trabalhos, entre os quais se encontram *Operários* e *Segunda classe*, no Rio de Janeiro, em 1933; a palestra sobre “Arte proletária na URSS”, que ela realiza naquele ano no Clube dos Artistas Modernos (CAM), de Flávio de Carvalho; a exposição dos trabalhos de Kaethe Kollwitz, também realizada no CAM, no mesmo ano e, ainda em 1933, a palestra do pintor comunista Alfaro Siqueiros sobre o muralismo no México, que, com o realismo social americano, próximo ao Partido Comunista Americano, figura entre as grandes inspirações estéticas da arte social brasileira (RUBIM, 2007, p. 412).

Com a queda do Estado Novo, um projeto desenvolvimentista mais audacioso e contraditório foi implementado, lançando a arquitetura como sua representação máxima (o projeto de Brasília), superando a musicalidade orfeônica do modelo varguista. Isso explica por que os cosmopolitas não conseguiram triunfar em música ou arquitetura. Menos ainda na literatura que já se encontrava devidamente modernizada, tendo sido, não sem motivo, o carro-chefe da Semana de 22. A vitória viria nas incipientes artes plásticas, tendo como principal representante Mário Pedrosa, desde sua adoção da Gestalt, no final dos anos 40, e de seu apoio às bienais de arte de São Paulo. O que Pedrosa parecia não ver, mas que foi denunciado por outros artistas e intelectuais da época, é que essa investida modernizante provocava uma interrupção violenta no sentido que vinha tomando a organização das instituições artísticas brasileiras desde meados do século XIX.

Ele não poderia imaginar que aqueles financiamentos da década de 1940, que prometiam romper com “o círculo fechado em que se desenrolavam as atividades artísticas do Brasil, tirando-as de um isolacionismo provinciano” (PEDROSA, 1995, p. 221), redundariam no golpe militar de 1964 e na indústria cultural que lhe seguiu: censura, perseguição, tortura, medo, morte e desaparecimento de pessoas. Uma sociabilidade calcada nesses valores necessitava de um corte cultural traumático para instituir, no campo simbólico, a legitimidade para suas operações de reorganização da vida cotidiana. A cultura eleita para tal missão foi justamente aquela apoiada nos valores cosmopolitas e que havia sido recusada pela maior parte dos artistas brasileiros; aquela que começou a ser fomentada na I Bienal. Não se

tratava, portanto, apenas de uma discussão estética, mas de uma disputa cultural profunda e que se tornaria cada vez mais violenta.

Então chegaram cada vez mais às bienais esses artistas e intelectuais com todos esses anticorpos e devidamente amparados por um poderoso capital corporativo cujos interesses eles representavam e muito bem. Eles chegaram e chamaram todo mundo de diletante, amador, burro ou analfabeto. Todos nós que vínhamos da escola de Portinari e Di Cavalcanti fomos chamados de “folcloristas”, e isso era muito pejorativo. Os grupos de gravuristas que estavam se espalhando pelo país eram “panfletários”. A cultura estudantil depois encarnada pelo CPC era “anacrônica”. Nada mais prestava, só a cansada cultura burguesa europeia, especialmente aquela ligada à *Gestalt*. [...] Ocorreu nessa época a implantação da cultura capitalista americana de forma acentuada no Brasil: a presença do Zé Carioca, de Walt Disney, Carmem Miranda, Ari Barroso, tudo recuperado num Brasil Oba-Oba e dando sequência, dessa maneira, à sobrevivência de uma certa colônia italiana em São Paulo, de relação com a Itália pós-guerra. O Chateaubriand, na condição de dono dos *Diários Associados*, fazia pressão nesses fazendeiros para eles comprarem quadros, se não ele falaria mal deles na imprensa dele. Chantagem. Eu não sei quem me contou isso. Eu guardei na memória os fatos e a impressão que eu tenho é que se fosse feita uma pesquisa da origem dos quadros, todo um processo museológico, seria interessante ver... Aliás, levando em conta que o fluxo de transferência de riqueza patrimonial pós-guerra nos Estados Unidos foi violento. Grande parte dos museus dos Estados Unidos... Criou-se coleções e coleções, Rockefeller e Cia. O Brasil foi, entre aspas, “favorecido”, afinal as obras estão no Brasil num museu de arte. O que eu queria dizer é que o Museu não nasceu por acaso (NETTO, 2013).

E não é acaso o que vemos na correspondência estabelecida entre Sergio Milliet e Nelson Rockefeller, destacada por Aracy Amaral quando tocou nesse delicado assunto da criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em “História de uma coleção” (AMARAL, 1986). Aracy apresentou muito bem – inclusive com transcrição de trechos de cartas – o tom geral das exigências que Nelson Rockefeller fez a Sérgio Milliet, então diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo, caso este quisesse realmente ter um museu de arte em sua cidade. Foram muitos os seus “recados” e “lições” para “acelerar um *momentum* latente” que deveria entrar em sintonia com sua política “pan-americanista”. O que também mereceu o destaque de Lisbeth Rebolo Gonçalves (1992) que também cita essa correspondência.

Nelson Rockefeller havia criado, em 1937, o Office of Coordination of Inter-American Affairs (OIAA) que, junto ao Export-Import Bank (Eximbank), foi um importante instrumento de empreendedorismo ideológico norte-americano na América Latina e cujo conteúdo programático pode ser visto,

uma vez mais, nas cartas de Carleton Sprague Smith – musicólogo amigo de Rockefeller – também mencionadas por Aracy Amaral. Dando continuidade a essa articulação internacional, em 1948, Alexander Calder foi trazido ao MAM do Rio de Janeiro, por iniciativa de Henrique Mindlin, e, em 1950, Max Bill foi apresentado por Pietro Maria Bardi no MASP. Na produção propriamente nacional, Almir Mavignier e Mário Pedrosa começam a usar a *Gestaltpsychologie* a partir de 1949: o primeiro na arte, o segundo na teoria.

Dos desdobramentos desse contexto nasceu a Bienal Internacional de São Paulo (mantendo intacta a fórmula da bienal de Veneza), organização sobre a qual Vilanova Artigas referiu-se energicamente, em seu artigo “A Bienal é contra os artistas brasileiros”, publicado na revista *Fundamentos*, em 1951. Nele, o arquiteto já falava da ação imperialista por parte de *marchands* e colecionadores, como Giuseppe Baccaro, Arturo Profili, Franco Terranova, Jean Boghici, Pietro Maria e sua esposa Lina Bo Bardi, assim como do diretor da Biennale de Veneza, Giulio Baradel.

E já no ato da inauguração, descobre-se que foram poucos os recursos, que os mexicanos não vieram e que não estavam na mostra quadros dos pintores europeus mais importantes do momento (Miró, Matisse, Laurens, Braque etc.). Ainda mais, ficou confirmada a suspeita de que os quadros, principalmente os da Europa, eram fornecidos por galerias, colecionadores etc. à revelia dos artistas que, na prática, não concorreram a não ser por tabela. Os quadros e esculturas dos norte-americanos, confessou o ianque D'Harnnancourt, pertenciam a coleções particulares. Enfim, concorreram os tubarões colecionadores e os donos de galerias, os comerciantes da arte. [...] Afinal, a exposição fez promessas aos artistas além dos prêmios. Prometeu “um brilhante panorama da arte moderna em todos os países”, pesquisas sobre “as mais características tendências” e tudo resultou na inauguração da mais uniforme e cansativa repetição de velhos quadros das mais surradas fórmulas abstracionistas. [...] A Bienal é manobra imperialista (ARTIGAS, 2004, pp. 30-31).

Quando Vilanova Artigas nomeia gestores culturais por tubarões colecionadores e mercadores de arte, ele indica com precisão crítica a existência de uma óbvia orientação do interesse oficial pela produção do pós-guerra suíça, italiana e alemã. Entre os pintores, Lasar Segall, remanescente da primeira leva modernista e um dos poucos a conseguir manter a continuidade de sua produção, já estava consciente dessa “infiltração” estética internacionalizante, ao menos desde a exposição-concurso 19 Pintores, montada em 1947 com patrocínio da União Cultural Brasil-Estados Unidos. Segall confessou ao vencedor do prêmio, Mário

Gruber, que “seu voto na premiação fora para ele, posto que não sentisse em seu trabalho que ele se atrelasse a modismos internacionalistas e buscava ligar-se à sua realidade circundante”. Se Segall os rechaçava, a imprensa os acolhia com imensa simpatia, fazendo coro à nova geração surgida e que participaria ativamente das Bienais de São Paulo (AMARAL, 2013, pp. 97-98).

Foi também o que percebeu, em 1953, o crítico e historiador da arte Lourival Gomes Machado ao procurar desvendar “o que, de intenção e programa, pode incluir a instituição e distribuição dos prêmios nacionais” nas bienais. Machado aludia ao mesmo sistema de diluição do poder decisório dos antigos membros de sua direção pela incorporação de novos “convidados”, não necessariamente versados em arte ou crítica, como havia assinalado Artigas: “Quando pela primeira vez e única se reuniu a fugaz ‘comissão nacional’, a direção da Bienal, relativamente à seleção de obras, limitou-se a propor em termos concretos, sua anulação pela prática intensiva do sistema de convites”. Convidavam-se os premiados de 1951, “mais os laureados nos salões oficiais modernos do Rio e de São Paulo, mais outros nomes que aquela ‘comissão’ natimorta haveria de escolher” (MACHADO, 1953, p. 6).

O Ciccillo sempre foi apresentado como um mecenas, um homem dedicado à cultura, às artes e tal. Eu não tenho nada contra, mas o que está por baixo disso tudo é o exercício do poder sobre os chamados marginais. No Grupo Santa Helena eram todos partidários. Eram como os artistas mexicanos, do grupo de Porto Alegre, de São Paulo, os clubes de gravuristas... Eram uma tendência anti-imperialista. Mas o grave da Bienal não foi tanto isso. Como não havia uma cultura sólida no Brasil como na Europa, a presença da II Bienal impôs naturalmente, ideologicamente, para as bienais posteriores, uma influência determinante da tendência da produção brasileira ligada às preocupações internacionais. Então não sei se foi 1967 ou 1969, que na Bienal inteira, todos artistas brasileiros faziam pop que é uma questão que, aparentemente, era uma tendência de arte, mas era uma hegemonia cultural e econômica que se impunha. “Essa foi a de 1953”, e em 1955 já tinha quilos de gente fazendo como na bienal anterior etc. etc. etc. Naquele período se falava em internacionalização como hoje falam em globalização ou de democracia. A internacionalização da “democracia” entre aspas. Aquela que parte de valores ocidentais muito precisos etc. etc. Isso é complicado, precisaria de mais uns dez anos de reflexão e eu só estou tentando um pouco, de maneira aleatória, indicar alguns aspectos das bienais (NETTO, 2013).

Essa consideração de Gontran, bem como as de Artigas ou Machado, contrasta diretamente com a afirmação de Pedrosa de que “a estrela do industrial empreendedor subia no horizonte”. Um elogio que repete sua



admiração pela associação Rockefeller-Matarazzo e sua suposta “sorte”, a qual “ajudou, como é costume acontecer aos grandes capitães da indústria (é a história mesma do capitalismo), ao seu fundador” (PEDROSA, 1995, p. 218). No caso de Netto, seu conhecimento a respeito dessa nova tendência relacionada à “internacionalização dos padrões de produção, consumo e necessidades humanas” (RIBEIRO, 2014, p. 18), tão exaltada por Pedrosa, se deu a partir de 1954, por meio do empreendedorismo autogestionário – “semi-artesanal” para produção “semi-industrial” de móveis (*design*) – da Unilabor, junto ao concretista Geraldo de Barros, signatário do “Manifesto Ruptura”.

Esse pioneirismo, no entanto, surtiu pouco efeito sobre sua proposta estética que se manteve inabalada sobre os princípios de uma arte moderna, nacional e popular. Nesse período, encontramos algumas telas-resposta a essa aplicação estética e consequente desartesanização do *métier* artístico proposto pela Unilabor: paisagens urbanas e rurais, temas populares, religiosos e seus tipos sociais; boa parte delas localizadas, registradas e disponibilizadas por Fábio Roberto Ribeiro junto ao Arquivo Contran Guanaes Netto da Casa da Memória Coletiva, em Itapeverica da Serra.

Figura 5: *Capoeira*, óleo sobre tela, 50cm x 70cm, c. 1950.



Fonte: Acervo pessoal de Mauro Guanaes Bitencourt.  
Fotografia de Fábio Ribeiro.

Figura 6: *São Jorge*, 20cm x 30cm, c. 1950.



Fonte: Acervo pessoal de Vera Chalmes.  
Fotografia de Fábio Ribeiro.

Figura 7: *Sem título*, óleo sobre tela, 54cm x 65cm,  
c. 1960.



Fonte: Acervo pessoal de Juliana Correa.

Nas palavras do pesquisador e restaurador de suas obras, “essa opção [resoluta pelo figurativo] de Gontran, mesmo que tímida e carregada de pouca espontaneidade na pintura, é visível com grande contundência em outras esferas de sua militância nos meios culturais, durante a década de 1950” (RIBEIRO, 2014, p. 37). E configura, completaríamos, um coerente rechaço à tendência apresentada pela arte concreta com a finalidade de interromper a estrutura institucional que se desenvolvia em torno das atividades do Partido Comunista desde a década anterior<sup>6</sup>. Essa parece ser mais uma comprovação da tese de Néstor García Canclini a respeito da “modernidade depois da pós-modernidade” (CANCLINI, 1990), desde que pensemos que a arte concreta, primeiro rebento pós-moderno de dissolução do artista em algo mais genérico – a meio caminho entre o publicitário e o gestor cultural – surgiu antes que houvesse se consolidado uma tendência autenticamente “modernista” que, no caso brasileiro, descenderia da Semana de Arte Moderna de 1922.

O modernismo brasileiro ficou caracterizado pela pesquisa pictórica pós-impressionista, como evidenciou a Semana de Arte Moderna de 22, um selecionado de obras que pertencia integralmente a Ronald de Carvalho (AMARAL, 2013, p. 51). De parte de seus propósitos surgiu, muito devido à ação do Partido Comunista, uma pintura cada vez mais voltada ao engajamento na questão nacional, fazendo com que o nacionalismo se tornasse “o sentido básico em que se transfundiram as diversas ideologias vanguardistas importadas” (GULLAR, 1967, p. 28). Ao menos até a segunda grande guerra, quando a tônica mudou: “No campo da cultura – especialmente no setor das artes plásticas – se dá a rejeição de uma arte voltada para a temática nacional em favor das tendências internacionais” (GULLAR, 1967, p. 28). A especificação dos grupos associados à produção figurativa no Brasil das décadas de 1950 e 1960 é, mais uma vez, fornecida por Aracy Amaral:

- 1) Uma figuração comprometida com a realidade, porém livre de dirigismos estalinistas, como depõe a propósito de sua posição um artista como Mário Gruber;
- 2) Os que se mantêm figurativos, porém longe de arregimentação dos partidos de esquerda convencional,

---

<sup>6</sup> Ainda nas palavras de Antônio Rubim, essa rede cultural comunista “indiscutivelmente, constituiu um dos mais significativos conglomerados de comunicação da época [década de 1940], talvez só suplantado pelos Diários Associados” (RUBIM, 2007, p. 388).

como Lívio Abramo; 3) Os que se alinham dentro do realismo socialista, obedientes às diretrizes soviéticas, segundo pregam *Fundamentos e Horizonte*, como os gravadores gaúchos – entre eles em particular Carlos Scliar, Vasco Prado, Danúbio Gonçalves – e uma Renina Katz, em São Paulo, por exemplo; 4) Os que se mantêm em posição de independência, embora, por princípio, rejeitem o abstracionismo e afirmem a importância de uma arte utilitária, “nacional”, ou brasileira, tal como Portinari, Di Cavalcanti, e o grupo de Abelardo da Hora, em Recife, preocupados com as raízes populares da arte em nosso País; 5) Os que se mantêm dentro da figuração por princípio, por razões de ordem humanística e mesmo por fidelidade sua formação profissional, como Lasar Segall e Guido Viaro, por exemplo (AMARAL, 2003, p. 239).

Em 1957 e 1959, Netto voltou a trabalhar como monitor nas bienais internacionais e, em 1962, participou da fundação da Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado, tornando-se professor de Iniciação ao Desenho e, em 1965, de História da Arte, ofício que exerceu até a chegada do exílio. Ainda em 1962, passou a integrar a célula do partido no Teatro de Arena, onde realizou uma exposição individual de desenhos em 1964. Apesar do inegável privilégio das interlocuções estabelecidas no período, sua assimilação sempre foi prejudicada pela prática do “tarefismo” na organização cultural do Partido Comunista. Sua participação no Centro de Estudos Políticos e Sociais, junto a Caio Prado Jr., Mário Schenberg, e Villanova Artigas é um exemplo eloquente dessa atuação não-artística demandada pela situação e que lhe consumia muitas horas diárias de dedicação.

Isso não nos permite desconsiderar o que foi dito a respeito da precariedade do sistema artístico de então, muito mais importante no constrangimento de seus horizontes profissionais. Aracy Amaral descreveu bem como era o meio artístico, as escolas de arte, o tipo e os locais de exposição que se encontrava na São Paulo das décadas de 1940-50. Havia pouco mais que a Galeria Domus (de Nino Fioca e Alfredo Bonio, desde 1946) e a Galeria Prestes Maia. Só com a abertura do Clubinho dos Artistas, na rua Bento Freitas, apareceria um “local novo para encontros”. Antes disso, exposições, apenas na “Casa das Arcadas, Salão da Galeria Jorge, Salão do Club Comercial à rua São Bento, Salão da rua Líbero Badaró, 69, ou no Palácio das Indústrias para as coletivas” (AMARAL, 2013, p. 124).

E as implicações dessa lentidão institucional no desenvolvimento plástico de Gontran são por demais evidentes, a despeito de sua progressiva

profissionalização, como indica sua exposição individual no Museu de Arte Contemporânea de Campinas, em 1965. No ano seguinte, participou da exposição 3 Premissas, no Museu de Arte Brasileira de São Paulo e, em 1967, tornou-se diretor do Centro de Estudos e Pesquisas de Arte em São Paulo, participou da IX Bienal de São Paulo e da Exposição de Artistas Latino-Americanos, na Zegri Gallery, em Nova Iorque. “Então, quando houve o golpe, primeiro acabou [o Centro de Estudos Sociais], fechamos tudo de uma vez; queimamos todos os arquivos, os nomes dos sócios, porque muitos eram apenas simpatizantes, queimamos tudo o que foi possível. E queimamos muitos documentos de congressos do Partido. Então a gente viveu um momento de clandestinidade” (NETTO, 2009, p. 167).

Em 1968, pouco antes de ter que deixar o país, Gontran se tornou 1º Secretário da Associação Internacional dos Artistas Plásticos, realizou uma exposição de xilogravuras e águas-fortes na Galeria Vila Rosa, em São Paulo, e virou membro do Conselho da Associação Internacional de Artes Plásticas da UNESCO. O ateliê em que trabalhou durante a segunda metade da década de 1960, na Alameda Santos, foi, igualmente, um importante espaço de interação político-artística que incluía a frequência de quadros da luta armada, tendo sido até mesmo utilizado como ambulatório clandestino durante certo período (RIBEIRO, 2014, p. 63).

Figura 8: *Paisagem*, óleo sobre tela, s.m., c. 1950.



Fonte: Acervo pessoal de

Antonio Briquet Lemos. Fotografia de Antonio Briquet.

Figura 9: 1963, óleo sobre tela, 40cm x 60cm, 1963.



Fonte: Acervo pessoal de Erney Plessmann de Camargo. Fotografia de Erney P. Camargo.

Figura 10: *Paraty*, óleo sobre tela, 60cm x 40cm, 1964.



Fonte: Acervo pessoal de Erney Plessmann de Camargo. Fotografia de Erney P. Camargo.

Figura 11: *Paraty*, óleo sobre tela, 40cm x 60cm, c. 1960.



Fonte: Acervo pessoal de Isabella Correa Silva.  
Fotografia de Fábio Ribeiro.

É possível organizar a leitura de suas obras do período dividindo-as em quatro grupos que não configuram necessariamente “fases”, mas variantes de trabalho que coexistem. O primeiro “gênero” de pintura é composto pelas paisagens populares na linha que Volpi vinha desenvolvendo: casinhas suburbanas, interioranas ou históricas, que hoje nos parecem “nostálgicas” por sua simplicidade, mas que à época eram simplesmente modernas. Esse sentimento associado à saudade idealizada é mais uma impressão nossa, de nossa época presente, que tenta sublimar a falta de um tipo de arte que não existe mais, do que um atributo imanente às obras. Paisagens que também lembram alguns quadros que Clóvis Graciano estava pintando naquela mesma época, como o fundo de uma tela a óleo de 1962 chamada *Gato*. Some-se a elas a série sobre Paraty, pintada nos anos 60, que parece recuperar essas primeiras imagens suburbanas, como a que pode ser vista nas casas geminadas de uma tela da década de 1950 (figura 8).

Se são visíveis diferenças entre as épocas de uma mesma série, o feixe que as une é igualmente notável. Uma das distâncias entre as telas diz respeito ao uso das cores que vai se equilibrando, ficando mais *clean* com o passar dos anos, provavelmente devido ao aprendizado trazido da experiência com a Unilabor. Um esforço concretista de redução da informação para uma melhor comunicação que se manifesta novamente na elaboração de imagens tão simplificadas que, em alguns casos, chegam a abdicar da perspectiva (figura 9). Não só os adornos são abandonados, mas

quase todos os detalhes são eliminados para prevalecer um jogo entre cores e formas geométricas que, por exemplo, conferem a Paraty uma dimensão moderna e futurista (figuras 10 e 11).

Figura 12: *Sem título*, nanquim (bico-de-pena) sobre papel, 32,6cm x 40,6cm, 1964.



Fonte: Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Fotografia Disponível em: <<https://mam.org.br/acervo/620-guanaes-netto-gontran/>> Acesso em: 16 ago. 2020).

Figura 13: *Sem título*, nanquim (bico-de-pena) sobre papel, 40cm x 32cm, 1960.



Fonte: Acervo pessoal de Luiza Lassala Freire. Fotografia de Luiza L. Freire.



Ao mesmo tempo, encontramos os tipos populares ao estilo Di Cavalcanti e Clóvis Graciano (óleo sobre tela, acrílico sobre madeira e desenhos), com grande presença feminina (figuras 12, 13, 15 e 17) e de camponeses (figuras 14 e 16). São obras que lembram Di Cavalcanti nas cores e nos temas, mas não no tratamento, pois lhes faltam a linha mais reta, cubofuturista, ainda que ela apareça vez ou outra em alguma imagem. Vemos assim que as *paisagens populares* complementavam e eram complementadas pelos *tipos populares*: dois experimentos paralelos (em planos separados e relativamente estanques) que pareciam ter dificuldade para se unir. Faltava uma síntese de estilo como em Di Cavalcanti, por mais que haja tentativas disso em sua apropriação da opacidade de Segall e de recursos de Portinari, mas sem lograr, todavia, um estilo próprio de pintura. Uma terceira variante ainda pode ser estabelecida pelos *temas populares* do patrimônio cultural brasileiro, desde a capoeira (figura 5) até a devoção das classes subalternas a São Jorge (figura 6), passando evidentemente pelos já mencionados retratos da cidade de Paraty.

Figura 14: *Sem título*, óleo sobre tela, s.m., 1959.



Fonte: Acervo pessoal de Luiza Lassala Freire. Fotografia de Luiza L. Freire.

Figura 15: *Sem título*, óleo sobre tela, s.m., 1959.



Fonte: Acervo pessoal de Luiza Lassala Freire. Fotografia de Luiza L. Freire.

Figura 16: *Sem título*, óleo sobre tela, s.m. 1967.



Fonte: Acervo pessoal de Margarida Guanaes. Fotografia de Fabio Ribeiro.

Figura 17: *Sem título*, óleo sobre tela, s.m. 1964.



Fonte: Acervo pessoal de Erney Plessmann Camargo. Fotografia de Erney P. Camargo

Quando esses caminhos ameaçaram se encontrar para gerar uma síntese, como em uma tela da década de 1960 restaurada pelo Ateliê, Arte e Restauração (figura 7), a precipitação dos acontecimentos falou mais alto. Eis que emerge um quarto “estilo”, que politiza as obras direcionando-as à luta contra a ditadura militar, especialmente por meio de gravuras (figuras 18 e 19). As modificações técnicas acompanhavam as necessidades da ocasião: agilidade na execução, reprodutibilidade e anonimato. Todas essas diferentes formas de expressão podem ser reencontradas em sua obra posterior, sempre integradas a uma coerente proposta nacional-popular. Sobretudo seus camponeses que alcançaram a condição de símbolo máximo de seu “estilo tardio”: ser nacional, mas sem deixar de ser internacionalista; ser popular, mas sem deixar de ser moderno. Excetuadas as *paisagens*, reencontramos os demais “gêneros” por toda sua carreira artística, o que Aracy Amaral considerou injustamente uma “paralisia de seu realismo dogmático” (AMARAL, 1985, p. 7).

## Da denúncia política à resistência anamnésica

O que a retroatividade nos permite perceber é que o golpe de 1964 – e mais claramente a publicação do AI-5, em 1968 – não apenas oficializava os militares como os golpistas cíclicos que, de tempos em tempos, tomavam a dianteira do Estado para conter os avanços da classe trabalhadora e sua reivindicação por reformas de base como se presumiu na época. A ditadura iniciada em 1964 elevava os militares à condição de instituição que invade todos os espaços da vida social para refundar o Estado e, assim, reorganizar os modos de ordenamento de uma sociabilidade multiestratificada. As forças armadas passaram a controlar a totalidade da vida cotidiana, promovendo a transnacionalização e militarização da cultura, dando provas de que a internacionalização do capital implica, necessariamente, tanto a *internacionalização* quanto a *internalização* do aparato jurídico-repressivo que lhe sustenta.

Esse autêntico processo de reorganização nacional não representava uma simples diferença de grau em relação aos elementos preexistentes nas modalidades (autocráticas) de poder anteriormente estabelecidas no país, mas uma reorganização desses elementos com a incorporação de outros até então inusitados, dando origem ao laboratório de um novo tipo de sociedade que adota a emergência como técnica de governo e “o choque exterminista como política de Estado” (ARANTES, 2014, p. 283). O diferencial nessa “mudança na índole do poder” – que não é uma exclusividade brasileira – deve ser identificado, portanto, na adoção das técnicas repressivas de maneira racional e centralizada no Estado. O reino clandestino das salas de tortura transformava-se, assim, no “local de teste de uma nova sociedade ordenada, controlada, aterrorizada” (CALVEIRO, 2013, p. 26).

Com a transnacionalização da repressão e da política de colaboração entre ditaduras, aperfeiçoaram-se os mecanismos de instrumentalização da arte e da cultura como meios de comunicação de massas voltados à legitimação e dissimulação dessa opressão, instaurando um processo de conversão das estruturas de seu funcionamento (a ordem socialmente imposta) em esquemas de percepção, compreensão e ação: consumo. Os militares tornaram-se, desde então, os operadores oficiais dessa ação transcontinental, e as doutrinas de segurança nacional foram os dispositivos

supralegais mobilizados para a pretendida reestruturação da vida social, o que se deu por meio de intervenções nos sistemas jurídico-repressivos e político-culturais (linguísticos, tradições, valores etc.).

Aqueles aspectos negativos da realidade nacional anteriormente destacados (a incipiência das escolas de arte, salões, galerias, museus etc.), acrescidos pela perseguição policial direta contra artistas e intelectuais da esquerda, contrastavam muito com o efervescente contexto em que Netto se inseria ao desembarcar em Paris, após as experiências do Maio de 1968, do Ateliê Popular (ocorrido durante a ocupação da Escola de Belas Artes) e das transformações que envolviam a retomada da figuração naquele país. Logo que chegou, foi convidado a participar da exposição-denúncia América Latina Não Oficial (1970) e, a partir de 1971, passou a integrar o Salão da Jovem Pintura<sup>7</sup>. Em 1972, fundou o Grupo Denúncia (junto a outros três latino-americanos<sup>8</sup>) e filiou-se ao movimento artístico-político denominado Frente dos Artistas Plásticos, o qual reuniu em torno de suas atividades mais de dois mil artistas radicados na França (DERIVERY, 2001). Daí por diante, muitas mudanças se deram em seu trabalho, sobretudo em sua pintura.

A busca por espaços alternativos para viabilizar a circulação das obras desses artistas não contemplados pelo mercado oficial francês, dos quais Netto era apenas um caso, desdobrava-se em um projeto político cada vez mais radical que, em 1974, originou o Coletivo Antifascista (PERROT, 2001) e a criação do comitê francês do Museu da Resistência Salvador Allende (LEBEAU, 2016). Posteriormente, Netto se juntou aos esforços para a construção do Museu Solidariedade com a Palestina (CATÁLOGO, 1978) e, dois anos depois, estava entre os doze membros fundadores do Espaço Cultural Latino Americano de Paris (FRÉROT, 2014). Nos anos seguintes, participou do Museu Solidariedade com a Nicarágua e da Associação dos Artistas do Mundo contra o Apartheid, sendo nomeado vice-presidente do Museu Contra o Apartheid da ONU (CATÁLOGO, 1982).

Algumas das principais intervenções públicas, murais, faixas, painéis e instalações que marcam sua produção coletiva dos anos 1970-80 podem ser

---

<sup>7</sup> Sobre a história do Salon de la Jeune Peinture, consulte-se a reedição ampliada do livro de Francis Parent e Raymond Perrot (2016), originalmente publicado em 1983. Para uma análise/reconstituição detalhada da exposição Amérique Latine Non Officielle, ver o artigo da pesquisadora argentina Isabel Plante (2013, pp. 58-84).

<sup>8</sup> Com Julio Le Parc (Argentina, 1928), Jose Gamarra (Uruguai, 1934) e Alejandro Marcos (Espanha, 1937).

vistas nos livros que os antigos integrantes do grupo francês DDP (François Derivery, Michel Dupré e Raymond Perrot) publicaram pela E.C. Éditions. Entre suas principais obras do período destaca-se, sem dúvida alguma, a *Sala escura da tortura* (1972), realizada pelo Grupo Denúncia, a partir dos relatos de tortura de Frei Tito (LIMA, 2011). Dos trabalhos individuais de Netto, sobretudo gravuras, desenhos e pinturas, destacam-se as que compõem a série *Neocolonialismo*, apresentada pela primeira vez no Salão de Jovem Pintura de 1972, as obras do acervo do Museu de Arte Contemporânea do Val-de-Marne (MAC-VAL) e da série *Povos da América* que registram sua passagem pela Casa de Las Américas e bienais de Havana.

O pintor francês Henri Cueco ressaltou, em 1976, uma dualidade que marcou o início da carreira internacional de Netto, ao notar como essa diferença de contexto lhe imprimiu, ao mesmo tempo, uma *decisão* e uma *culpa* que, desde então, atravessam sua obra como dois pontos-de-fuga entre os quais se tensiona a moralidade de suas imagens (NETTO; CUECO, 1976, p. 32). Esse desconforto manifesto com relação à condição de artista em um mundo dividido pela exploração e desrealização cotidiana do humano é a contradição que podemos sentir em quase todas as suas pinturas, sobretudo em seus camponeses.

Em 1985, Netto decidiu voltar para o Brasil, abandonando seu emprego como professor na Escola de Arquitetura de Nantes, cargo que assumiu em 1976. De volta a São Paulo, participou da prestigiada exposição Artistas Latino Americanos de Paris, organizada por Aracy Amaral no Museu de Arte Contemporânea (AMARAL, 1985), realizou as obras públicas das estações Marechal Deodoro e Corinthians Itaquera do Metrô de São Paulo (1989-1990), construiu a Casa da Memória Coletiva-Ateliê Coletivo em Itapeverica da Serra (1999) e ajudou a fundar o Ateliê Livre do Diretório Acadêmico Honestino Guimarães do Centro Universitário Fundação Santo André (2007).

Figura 18: *Repressão*, gravura sobre papel, 28cm x 38cm, 1968.



Fonte: Acervo Especial Gontran Guanaes Netto do Colegiado de Ciências Sociais do Centro Universitário Fundação Santo André.

Figura 19: *Sem título*, gravura sobre papel, 28cm x 38cm, 1968.



Fonte: Acervo Especial Gontran Guanaes Netto do Colegiado de Ciências Sociais do Centro Universitário Fundação Santo André.

Nestas mais de duas décadas, não encontrou compradores para suas telas, o que de modo algum o fez produzir menos. Esses trabalhos quase desconhecidos de seu período pós-exílio são, de muitas maneiras, continuidades do *Êxodo camponês* e dos *Povos da América* produzidos nos últimos anos de França. Era essa fase que se via nos quadros que por um bom tempo ficaram expostos no saguão da Faculdade de Filosofia e Letras do Centro Universitário Fundação Santo André e que reencontramos nas

obras expostas no metrô, na homenagem aos dizimados de Carajás (2006) e em outros tantos retratos de trabalhadores rurais.

Vemos, assim, que o realismo de Netto possui fases notadamente distintas que coincidem com as diferentes etapas de sua vida. Antes do exílio, a pintura era iniciática, mas os desenhos já traziam os germes de seu desenvolvimento futuro, como se pode verificar no desenho hoje pertencente ao acervo do MAC-SP. Na França, ele entrou no debate sobre a retomada da figuração pela porta do hiper-realismo, especialmente pelo uso de fotografias. Exemplo melhor não há que a *Sala escura da tortura*, mas já o víamos nos autorretratos (não fotográficos) expostos em América Latina Não Oficial e na série *Neocolonialismo* apresentada no Salão da Jovem Pintura de 1971. Com os seus *Povos da América*, na passagem da década de 1970-80, Netto dá início ao caminho que afluiria para os *Condenados da terra*, cuja proposta foi consolidada nas obras do Metrô de São Paulo, adentrando os anos 90 e atingindo seu ponto alto na homenagem a Carajás. No século XXI, seu itinerário ruma para uma espécie de empatia *naïf* cada vez mais voltada aos trabalhadores da terra.

Há uma clara continuidade aqui, pois, desde o início, quando ainda se tratava de uma tentativa precária de nacional-popular, já importava mais a institucionalidade, a estruturação coletiva da rede de aparelhos culturais para circulação da arte, que as obras em si, por mais que elas também importassem. E isso ocorreu por toda sua carreira, a despeito da evolução linear das etapas de sua produção individual. Por isso, nos anos 80, reencontramos, por exemplo, o hiper-realismo político da década anterior em seu *Leilão de cabeças de caipiras* (1986) ou na *Declaração Universal dos Direitos do Homem e do Cidadão* (1989). E se, pouco acima, foi mencionado o ápice da ideia surgida com os *Condenados da terra* na *Homenagem a Carajás*, isso se deveu ao triunfo das cores que haviam debutado no fotorrealismo dos *Povos da América*. Se compararmos quaisquer dessas séries à do *Neocolonialismo*, constataremos que toda mudança temática em Netto sempre implicou uma nuance estilística, com todas as suas consequências no jogo entre luz, cores, gestualidade e, obviamente, a própria figuração. Uma linha de continuidade que também já havia sido detectada por Henri Cueco, ao ressaltar o papel das cores em suas obras, e que foi posteriormente consagrada por Julio Le Parc (1978).



Quem folheia o catálogo de sua última exposição individual, Paysans, percebe esse mesmo efeito sem grandes dificuldades (NETTO, 2016). Ao expor quadros e desenhos da produção *cachanaise* de Netto, a exposição organizada pela Orangerie de Cachan, entre 24 de outubro e 03 de dezembro de 2016, ampliou a possibilidade de compreensão desse itinerário, dessa linha de continuidade em seu trabalho que se projeta da denúncia política à resistência anamnésica, sem jamais abandonar as premissas de sua proposta inicial. Ainda que nessas obras a criação da imagem para a expressão do tema importe muito mais que a construção de suas figuras.

Cores, espaço, luz, textos manuscritos, conceitos e milhares e milhares de pequenos pontos estilizam o tipo social do camponês como uma espécie de reminiscência sem contexto, inteiramente entregue à elaboração de um fundo utópico que sirva para reflexão. Foices, lenços, enxadas, chapéus, rastelos, peneiras, frutas e facões vagam junto a corpos humanos que trabalham, esperam, suplicam, lutam e se desesperam entre faixas de cores pacientemente pontilhadas. Um fascinante exercício especulativo de esperança e desapego com relação ao repertório de técnicas figurativas tradicionais, ainda que mantendo muito de sua retórica gestual que, como já dito, se aproxima da empatia ingênua (*naïf*). É a arte sendo mais uma vez entendida como disputa pela memória do gênero humano.

### **Considerações finais**

A partir do que foi discutido, presume-se que se existe alguma *fraqueza estética* em suas obras iniciais, ou em muitas da maturidade pós-exílio<sup>9</sup>, essa limitação não pode ser confundida com uma *fraqueza artística*, muito menos *histórica*, devendo, portanto, ser analisada como resultado de uma rota devotada à afirmação de uma arte compromissada com a realidade do povo que lhe permitiu existir. Ao conectar contraditoriamente esses mundos (Brasil-França, camponês-arte), como não poderia ser diferente, Netto adquiriu uma importância que é muito mais histórica que artística, uma vez que seu trabalho incluiu (por sua lógica inerente) o

---

<sup>9</sup> Em seu texto introdutório à exposição Artistas Latino Americanos de Paris, por exemplo, Aracy Amaral afirma que, na pintura de Netto, a “transfiguração da cor” é “testemunha de um distanciamento inevitável que não atenua suficientemente a paralisia de seu realismo dogmático” (AMARAL, 1985, p. 7).

questionamento periódico da própria relação entre obra e história da arte. Nele, como em muitos artistas de sua geração, trata-se da tentativa de dar uma nova função à relação entre arte e cotidiano, indagando permanentemente as bases sociais de sua condição de existência. Estava escrito no primeiro boletim da Jovem Pintura (1965): “deslocar o debate do plano estético, isto é, do plano das relações entre a arte e a história da arte, para colocá-lo sobre o único plano de nosso interesse, aquele das relações entre arte e história”. Esse reconhecimento teórico de uma intuição nascida no Brasil foi, para Netto, um aprendizado do qual ele jamais abriu mão.

Por essa atitude que é ao mesmo tempo artística e política, os camponeses de Netto – a imagem eloquente daqueles que não apenas foram esquecidos, mas apagados pelo progresso – nos levam ao centro das discussões sobre a construção da “arte contemporânea” e suas consequências. Como vimos, foi em torno desse conceito que se reorganizou ideologicamente, no segundo pós-guerra, uma geopolítica cultural transnacional envolvendo museus, galerias, fundações, bienais, críticos e agências de Estado como a CIA. A luta em que a pintura de Netto esteve envolvida, sempre foi contra essa reconfiguração dita pós-moderna da arte segundo o modelo nova-iorquino, ou seja, contra sua instrumentalização enquanto mercadoria cultural que serve de modelo para o consumo de todas as outras ao nos domesticar pela linguagem.

Por isso, o fato de Netto saber que Julio Le Parc foi o único artista reconhecido a visitar seu ateliê coletivo (ao longo de mais de 15 anos de atividade), incomodava-o menos que o fato de nunca ter sido contemplado por uma retrospectiva no Brasil. Ambos os fatos não apenas comprovam a alegada marginalização, mas atestam a validade e o sentido conjunto de seu trabalho: a plena consciência de que o mercado de arte é fechado, vedado, impermeável à denúncia da injustiça, à contestação radical do sistema e à luta dos povos oprimidos.

## Referências

AMARAL, Aracy A. **Artistas Latino Americanos de Paris**. São Paulo: MAC-USP, 1985.

AMARAL, Aracy A. História de uma seleção. In: **Museu Contemporâneo da Universidade de São Paulo. Perfil de um Acervo.** São Paulo: Techint, 1986.

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970:** subsídios para uma história social da arte no Brasil. São Paulo: Nobel, 2003.

AMARAL, Aracy A. **Arte e meio artístico:** entre a feijoada e o x-burguer – artigos e ensaios (1961-1981). São Paulo: Editora 34, 2013.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (org.), **Mário de Andrade / Hoje.** São Paulo: Ensaio (Cadernos Ensaio-Grande Formato, vol. IV), 1990.

ARANTES, Paulo Eduardo. **O novo tempo do mundo:** e outros estudos sobre a era da emergência. São Paulo: Boitempo, 2014.

BOEHRINGER, Vivian. Cronologia. In: COSTA, Helouise. **Waldemar Cordeiro:** a ruptura como metáfora. São Paulo: Cosac Naify, Centro Universitário Maria Antônia (USP), 2002.

CALVEIRO, Pilar. **Poder e desaparecimento:** os campos de concentração na Argentina. Trad. Fernando Correa Prado. São Paulo: Boitempo, 2013.

CAMPOS, Augusto de. Poesia, antipoesia, antropofagia. São Paulo: Editora Cortez, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. **Crisantempo:** no espaço curvo nasce um. São Paulo: Perspectiva (Signos, 24), 1998.

CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe:** marginalia fáustica (leitura do poema, acompanhada de transcrição em português das duas cenas finais da segunda parte). São Paulo: Perspectiva, 2005.

CANCLINI, Néstor García. **La modernidad después de la posmodernidad** In: BELLUZZO Ana Maria de Moraes. (org.). **Modernidade:** vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial, Unesp, 1990, pp. 201-238.

CATÁLOGO. **International Art Exhibition for Palestine.** Beirut: PLO Unified Information – Plastic Arts Section, 1978.

CATÁLOGO. **Appel to Artists by the Committee of Artists of the World Against Apartheid.** United Nations, 1982.

CHAROUX, Lothar *et. al.* Manifesto Ruptura. In: BELLUZZO Ana Maria de Moraes. (org.). **Modernidade:** vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial, Unesp, 1990, pp. 297-298.

CONTIER, Arnaldo D. **Passarinhada do Brasil:** canto orfeônico, educação e getulismo. Bauru: Edusc, 1998.

DERIVERY, François. **L'Exposition 72-72.** Paris : E.C. Éditions, 2001.

FRÉROT, Christine. Art et Amérique latine à Paris : L'Espace latino-américain (1980/1993). **Artelogie**, n° 6, juin 2014, pp. 01-23.

GONÇALVES, Lisbeth R. R. **Sérgio Milliet, crítico de arte**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento**: ensaios sobre arte. São Paulo: Civilização Brasileira, 1967.

LE PARC, Julio. Gontran Netto. **Peintres d'Amérique Latine, Saint-Maur: Maison des Jeunes et de la Culture**, [4p. A3] 1er au 21 décembre 1978.

LEBEAU, Elodie. **Le Musée International de la Resitence Salvador Allende en France (1975-1991) : l'odyssée d'une collection d'art contemporain exil**. Mémoire niveau 2 (master), Université de Toulouse, 2016.

LIMA, João Rodrigues Alencar (org.). **Exposição sala escura da tortura**. Trad. Pablo de Vasconcelos Negócio. Fortaleza: Instituto Frei Tito, 2011. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/tematica/livros/diversos/tito.pdf>. Acesso em: 20 set. 2020.

MACHADO, Lourival Gomes. A prata da casa: a propósito da II Bienal, **O Estado de S. Paulo**, p. 6, 25 dez. 1953.

NETTO, Gontran Guanaes, CUECO, Henri. Discussion entre Cueco et Netto devant les dessins de Netto (Cité Internationale des Arts, 26 novembre 1975). **Galerie Harry Jancovici**, Paris, abril de 1976, pp. 30-34.

NETTO, Gontran Guanaes. Arte e engajamento “em um país como o nosso”. Entrevista com Gontran Guanaes Netto” (por Rodrigo Pereira Chagas e Aline de Vasconcelos Silva, Itapeçerica da Serra, junho de 2009). **Verinotio revista on-line de filosofia e ciências humanas**, nº 10, Ano V, outubro de 2009, pp. 161-184. Disponível em: <http://www.verinotio.org/conteudo/0.21766865925646.pdf>. Acesso em: 20 set. 2020.

NETTO, Gontran Guanaes. **Depoimento a Leandro Candido de Souza**. (12hs), Cachan, julho de 2012.

NETTO, Gontran Guanaes. **Depoimento a Leandro Candido de Souza**. (10hs) Cachan, junho de 2013.

NETTO, Gontran Guanaes. **Depoimento a Leandro Candido de Souza**. (8hs) Cachan, setembro de 2015.

NETTO, Gontran Guanaes. **Paysans**. L'Orangerie de Cachan, Cachan, du 24 octobre au 03 décembre 2016.

PARENT, Francis, PERROT, Raymond. **Le Salon de la Jeune Peinture**: une histoire 1950-1983. Réédition augmentée d'une annexe. Arcueil : Éditions Patou, 2016.

PEDROSA, Mário. A Bienal de cá para lá. In: **Política das artes** (Textos escolhidos I). São Paulo: Edusp, 1995, pp. 217-284.

PERROT, Raymond. **Le Collectif Antifasciste**. Campagnan: E. C. Éditions, 2001.

RIBEIRO, Fábio Roberto, **Arte e política: a obra exilada de Gontran Guanaes Netto**. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas e Sociais) – UFABC. Santo André, 2014.

SPINELLI, João J. Wolfgang Pfeiffer – 100 anos: 1912-2012. **Arte & Crítica / Jornal da ABCA**. nº 26, ano X, dezembro de 2012. Disponível em: <http://abca.art.br/n26/memoriadacritica.html#volta09>. Acesso em: 20 set. 2020.

TRAVERSO, Enzo. Marxisme et memoire. De la téléologie à la mélancolie, **Le Portique**, n. 32, 2014. Disponível em: <http://leportique.revues.org/2726>. Acesso em: 20 set. 2020.

VENTURA, Luiz. **Luiz Ventura**. São Paulo, Galeria Seta, 26 de novembro a 14 de dezembro de 1985.

VILANOVA ARTIGAS, João Batista. A Bienal é contra os artistas brasileiros. In: **Caminhos da arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.