

ARTIGO

A PINTURA POLÍTICA DE GONTRAN GUANAES NETTO **

Resumo

Em novembro de 1969, o artista plástico paulista Gontran Guanaes Netto (1933), desembarcou exilado em Paris (França), vítima de perseguição do governo ditatorial brasileiro. Com sua chegada à Paris deparou-se com possibilidades de atuação até então não vistas no Brasil, que lhe permitiram radicalizar uma concepção da produção artística desvinculada dos interesses mercadológicos e projetar sua arte como um instrumento para a luta política. O presente artigo apresenta e discute aspectos desta produção artística militante de Gontran, durante o período de seu exílio em Paris – França (1969-1985) e o relacionamento direto destas com o trabalho de oposição aos governos ditatoriais instaurados no cone-sul na segunda metade do século XX.

Palavras-Chave:

Produção artística; mercado; ditadura; luta política.

Abstract

In November 1969, the São Paulo artist Gontran Guanaes Netto (1933), he landed exile in Paris (France), persecution of Brazilian dictatorial government. With his arrival in Paris was faced with professional performance possibilities hitherto unseen in Brazil, that allowed him to radicalize a conception of detached artistic production of market interests and design their art as a tool for political struggle. This article presents and discusses aspects of this militant artistic production of Gontran, during the period of his exile in Paris - France (1969-1985) and the direct relationship of these with the opposition to work dictatorships brought before the cone-south in the second half of the twentieth century.

Keywords:

Artistic production; market; dictatorship; political struggle.

* Mestre em Ciências Humanas e Sociais pela UFABC. E-mail: fabioribeiroroberto@gmail.com.

** O presente texto foi extraído de nossa dissertação de mestrado, Arte e Política, a obra exilada de Gontran Guanaes Netto (1969 a 1985), disponível em: <http://www.escolalivredecienciaseartes.com/index.php/revista-digital-univos>.

Introdução

Compreende-se que política e arte se relacionam desde o surgimento das primeiras formas de civilização e de dominação de classe, assumindo diferentes aspectos no transcurso da história. Contudo, o sentido político de uma obra é sempre mais complexo do que a simples adequação do trabalho artístico a um conjunto de ideias explícitas, ligadas a uma ou outra classe social. Pois, conforme define Walter Benjamin (1994), em cada momento histórico a função de uma obra é sempre dada pelas condições e relações sociais em que ela se realiza, e sua atuação é sempre relativa ao papel que assume na sociedade. De forma que a discussão sobre a interação entre arte e política deve ultrapassar os limites da dicotomia entre conteúdo e forma e considerar, acima de tudo, o complexo de relações entre arte e sociedade, observados em determinado período histórico.

Nesse sentido, o debate a ser levado aqui procura posicionar o trabalho artístico de Gontran diante das especificidades da forma de produção, circulação, e recepção das artes plásticas em seu período histórico (especialmente aquele de seu exílio: 1969 a 1985), buscando compreender o papel da arte nesse momento e suas possibilidades de atuação política. Para tanto, partimos do debate realizado por Peter Bürger, em sua Teoria da Vanguarda (2008), segundo o qual há uma modificação radical das formas de produção artísticas (principalmente da produção de arte engajada) e na relação social da arte em decorrência da atuação dos movimentos históricos de vanguarda do início do século XX.

Segundo Bürger, a consolidação da sociedade burguesa e o desenvolvimento da divisão do trabalho implicado a esta sociedade permitiram que a obra de arte deixasse de ter uma função social ritualística e se desvinculasse diretamente da “*práxis vital*”¹. Nessa condição, a produção artística assumiu uma autonomia relativa diante da sociedade e passou a existir no interior de um complexo de relações e instituições artísticas oficiais, onde a obra tradicional se deparou com grandes limites para uma atuação política crítica.

Essa autonomia foi expressa com a cristalização do que Bürger identificou, a partir das reflexões de Hebert Marcuse (1997), como *instituição arte*: marco institucional de produção, circulação e recepção das obras, no qual a função da arte é reestabelecida em um novo nível, o da perda da crítica. Em outras palavras, a emergência de um complexo de instituições (museus, galerias.), relações (mercado, crítica

¹ Compreende-se *práxis vital* como a produção e reprodução da vida em determinada sociedade.

de arte) e indivíduos (*marchands*, críticos) que passaram a mediar a vinculação entre as obras de arte e os receptores, conforme os interesses em que estes “meios oficiais” foram erigidos (o da classe dominante burguesa) e geraram a neutralização do conteúdo da obra, a auto-realização da arte em si mesma – a partir de um alto grau de desenvolvimento formal – e a reprodução das obras nos limites dos complexos institucionais, como mercadorias. Ao ponto que a capacidade de projetar o devir e apontar as possibilidades do futuro vistas por Cervantes, Bach, Michelangelo ou Machado na obra de arte tradicional, encontrou-se restrita pelas estruturas erigidas na sociedade do capital.

Para Bürger, os movimentos históricos de vanguarda, do início do século XX, identificaram a condição autônoma da arte e realizaram uma crítica a todo o complexo de produção e reprodução da arte burguesa. Através do choque, da ofensa à classe controladora das formas de produção e circulação da arte e da negação das estruturas tradicionais da obra moderna (racionalismo formal, unicidade, totalidade e a própria institucionalidade), o intento vanguardista procurou negar criticamente a arte tradicional e forjar a religação de uma nova arte à práxis vital.

Seu ataque, porém, foi fracassado, mas possibilitou a visualização da condição autônoma da arte e dos limites impostos pelos meios institucionais, abrindo aos movimentos seguintes o dilema de manter-se resignado ao sistema artístico oficial ou opor-se a ele.

A ofensiva vanguardista rompeu com a tradição aurática da obra de arte burguesa e, conseqüentemente, com as regras antes impostas à arte ocidental. Neste contexto Luc Ferry (1994) identifica a emergência de um ecletismo pós-moderno no momento posterior, capaz de englobar as mais diversas manifestações formais e conteudistas, principalmente no interior da “instituição arte”. Para a arte interessada politicamente, o ataque vanguardista possibilitou o surgimento de formas de ação conscientes da necessária oposição a ser feita diante dos complexos artísticos oficiais, encarnados na produção artística ou nas práticas que circundam seu processo de realização e relacionamento com a sociedade.

Quando Gontran chegou na Europa, no final da década de 1960, tomou contato, justamente, com um amplo debate sobre a participação da arte na sociedade, no qual a relação dos artistas e da obra com o público, e também com as instituições oficiais, estavam predominantemente em pauta. No entorno destes debates e das múltiplas formas de ação política e produção artística que os acompanhavam, Gontran desenvolveu seu trabalho plástico e militante.

Durante todo o período em diáspora, o artista integrou diversos grupos, coletivos, associações etc. com os quais desenvolveu uma vasta produção, em que é possível observar uma grande preocupação com a participação da arte na realidade social, como também com a autonomia do trabalho dos artistas ante seus condicionantes externos (mercado, galerias, museus, crítica etc.). Dentre os diversos exemplos de suas ações pode-se indicar a realização de exposições individuais e coletivas voltadas à denúncia direta de situações de opressão, tortura, exploração etc.; doação de obras para salões e museus direcionados ao debate de lutas políticas em diversos países; exposições e vendas de obras para auxílio de exilados e presos políticos; criação e/ou fortalecimento de espaços de disputa com os meios artísticos oficiais; utilização do trabalho estético diretamente em manifestações e lutas populares; além de uma vasta produção plástica quase sempre caracterizada pela representação do trabalhador do campo.

Uma das principais vertentes da obra crítica de Gontran foi o trabalho de oposição ideológica ao governo ditatorial brasileiro (1964-1985) e das demais nações latino-americanas, que também passaram pela mesma situação em certo período da segunda metade do século XX. Justamente por ser o exílio, provocado pelo governo militar brasileiro, a causa do contato de Gontran com as práticas artísticas e militantes pós-vanguardistas, na Europa, daremos, aqui, ao apresentar o seu trabalho, um maior destaque à forma como o artista se valeu da sua nova realidade para enfrentar os governos ditatoriais.

A formação do artista no Brasil (1952-1969)

Para compreender os sentidos da constituição de Gontran como um artista e militante político de esquerda, interessado na atuação social de sua obra, faz-se necessário uma breve passagem por sua formação no Brasil. Durante esse período destaca-se o caráter conflitivo de sua prática artística com a atuação política, que se transformarão no exílio, culminando no desenvolvimento de uma extensa produção plástica combativa.

Gontran formou-se como artista plástico e militante político em São Paulo, de 1950 à 1969, durante um movimento de profunda transformação social da cidade e do país (ARRUDA, 2001). Um movimento marcado por fortes lutas sociais e pela grande agitação cultural e produção ideológica (MORAIS, 2011), que colocavam em questão a disputa dos rumos da industrialização do país (DREIFUSS, 1981) e da

formação da identidade simbólica nacional (NAPOLITANO, 2000). Nesse contexto o artista fundou algumas das bases de sua visão do mundo, na qual apoia seu trabalho até os dias de hoje: a crença no socialismo como saída para o desenvolvimento humano e a promoção da arte como instrumento de mudança social. Base esta que se estabeleceu, principalmente, devido a sua vinculação ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e ao trabalho com os principais representantes da “pintura social” do Brasil, na época.

Não só Gontran, mas boa parte da esquerda brasileira e, principalmente, da intelectualidade progressista do período se vinculava, relacionava ou, pelo menos, transitava pelas estruturas de produção e disputa ideológica mantidas pelo PCB. Mesmo contestado por diversos grupos, o “partidão” e o seu discurso “moderado” mantiveram-se hegemônicos na esquerda brasileira até o ano de 1964 – tanto no movimento sindical, como na relação com os intelectuais progressistas –, como afirma Dênis de Moraes (2011). Foi através do PCB ou aliado a ele que Gontran desenvolveu suas principais atividades no período. Foi também no entorno ao partido que o artista conheceu e relacionou-se com importantes intelectuais e militantes políticos brasileiros da época e usufruiu de uma formação cultural e prática bastante expressiva.

Do lado da militância Gontran integrou a célula do partido no bairro de Ipiranga, em São Paulo, depois passou a participar, já na década de 1960, da célula do Teatro de Arena (com Gianfrancesco Guarnieri, Jean Claude Bernardet, Mauricio Capovilla, Juca de Oliveira, Paulo José, Vera Gertel, entre outros) e, a partir de 1962, se tornou secretário executivo do Centro de Estudos Sociais, um espaço de formação do PCB, destinado à promoção e produção de cultura e ciência no país, composto por Gontran, Mário Schemberg, Caio Prado Jr., Vilanova Artigas, Olga Baeta, etc².

Em relação à pintura, Gontran estudou ou trabalhou com alguns dos principais nomes da pintura nacional da época e que se destacaram pela figuração e pelo comprometimento com a sociedade. Artistas como Clóvis Graciano, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Cândido Portinari, Livio Abramo e Mário Gruber que, paralelamente “às tendências renovadoras e antiacadêmicas que começam a tomar corpo nos anos 20, ou simultaneamente a elas”, passaram, “cada vez mais, a se indagar sobre a função social de sua produção, seu público e como colocar sua obra a serviço de alterações da estrutura de uma sociedade injusta” (AMARAL, 2003).

² Ver: CHAGAS, Rodrigo Pereira; SILVA, Aline de Vasconcelos. *Arte e engajamento “em um país como o nosso”*. Entrevista com Gontran Guanaes Netto [06/2009], Itapeverica da Serra. Verinotio revista online, – n.10, Ano V, out./2009. Disponível em: <<http://www.verinotio.org/conteudo/0.21766865925646.pdf>>. Acesso em: 07 abri. 2012.

Todos esses artistas foram do PCB em algum momento, ou mantiveram-se aliados à luta da esquerda. Cada qual combinou, à sua maneira, uma preocupação com a qualidade da obra diretamente vinculada com a preocupação com uma transformação da realidade social. Formalmente eram caracterizados pela arte social figurativa.

Com a influência deles Gontran assumiu a perspectiva da pintura social: da representação da realidade brasileira, da vida do trabalhador do campo, do bóia-fria, do retirante, ora num viés dramático das vidas sofridas ora no apontamento da classe responsável pela construção da história e dotada da possibilidade de levar a cabo uma transformação social. E mesmo que não tenha acessado diretamente todos esses pelo PCB, ele encontrou, principalmente no partido, o acesso ao ideário de um tipo de produção artística no qual todos estavam envolvidos.

Contudo, a contradição da atividade de Gontran no período é o fato de sua grande aplicação na luta política e na agitação cultural do país não terem se refletido em sua produção plástica particular, que no período se mostra bem pouco expressiva. Como se pode ver nestes exemplos a seguir:



Gontran Guanaes Netto: *Capoeira*, [década de 1950]. Óleo sobre tela.



Gontran Guanaes Netto: *Sem título*, 1964. Nanquim sobre papel.



Gontran Guanaes Netto: *Sem título*, 1964. Acrílico sobre madeira.

O pouco desenvolvimento da obra de Gontran até o ano de 1964 pode ser especulado por uma série de questões, quase todas voltadas a sua dificuldade em dedicar-se ao trabalho da pintura.

A primeira é o pouco apoio do PCB ao desenvolvimento de seu trabalho artístico, especialmente até o processo de desestalinização do partido, em 1958³. A militância inicial de Gontran era tarefaira. Por mais que ele tenha conseguido, por meio do partido, um trabalho de ajudante do artista Clóvis Graciano, sua recorrente prática era na venda de jornais, distribuição de panfletos etc. Porém, mesmo após 1958, quando o partido passou a estimular o trabalho específico dos artistas e intelectuais, Gontran manteve-se implicado em outras formas de ação, com pouca dedicação à sua produção artística específica. Sua dedicação passou a se concentrar na construção de espaços destinados à produção científica e cultural, muito mais do que na sua produção artística própria.

Outro elemento é a condição social de Gontran, que dificultava sua dedicação exclusiva ao trabalho com a pintura. Ele sempre precisou desenvolver algumas formas de trabalho assalariado para poder sobreviver. O mercado de artes era diminuto no país e despontava exatamente a partir da década de 1950, mas direcionado para um oposto da perspectiva artística de Gontran: o concretismo e o abstracionismo, que passaram a se impor com dominância na cena artística brasileira – com bastante apoio dos industriais nacionais e internacionais, com a criação de Bienais, galerias, museus, etc. Por conta disso Gontran sempre trabalhou de forma assalariada para adquirir seu sustento e de sua família, sobrando-lhe ainda menos tempo para a pintura.

Assim, Gontran mantinha uma tarefa militante, trabalhava de forma assalariada e não se enquadrava aos novos preceitos das artes plásticas brasileira e, conseqüentemente, sua pintura era pouco expressiva. Porém, é interessante observar a sua compreensão do fato. Em sua leitura, ele pouco trabalhava com os pincéis devido a uma sensação de culpa diante dos operários e militantes. Ele imaginava ser um privilégio trabalhar com a pintura enquanto outros exerciam trabalhos pesados e ou burocráticos e, por conta disso, fugia muitas vezes da pintura. Inclusive, sua tese é de que ele procurava manter uma figuração bem próxima dos artistas sociais brasileiros porque

³ Conforme Rubin (1998), antes do processo de desestalinização, iniciado após o XX congresso do PCB, em 1956, o partido não possuía grande tato no relacionamento com o intelectual. Somente em 1958, após a revisão de suas práticas e as críticas às políticas e ideias defendidas por Stálin, o PCB, segundo Jacob Gorender (in: RIDENTI, 2000, p.68), passou a “aproveitar os intelectuais naquilo em que eles são especialistas, o trabalho intelectual” autônomo, de forma que a propositura ideológica do partido passou a permear a produção da maior parte dos artistas progressistas, sem um direcionamento formal específico.

se escondia atrás da pintura deles, pois, ao realizar uma “figuração comprometida”, por todos associada a uma militância social, ele sentia menos culpa.

Aqui mostra-se o primeiro grande conflito do artista plástico que se interessa pela pintura mas tem receio de aceita-la diante da militância, que já fora aceita anteriormente. Contudo, sem se opor totalmente à leitura de Gontran, é imprescindível observar que além de todas as dificuldades materiais imediatas que lhe foram postas, ele está no meio de uma crise das possibilidades críticas da própria forma de fazer arte que ele acreditava e essa crise se expressou de uma maneira subjetiva particular para ele.

Como um indivíduo militante Gontran encontrou-se em conflito com a forma burguesa de se fazer arte, da pintura de cavalete, do indivíduo isolado, capaz de assumir sozinho a subjetividade de um mundo total e que tem suas obras restritas à circulação mercadológica e/ou em museus e galerias, a um público restrito e elitizado. Ele estava diante da crise de possibilidade de atuação crítica da obra de arte tradicional, que já havia se demonstrado na Europa – resultada no surgimento dos movimentos históricos de vanguarda– e apresentava-se, à sua maneira, no Brasil, justamente com a ereção das instituições artísticas oficiais (museus, galerias, salões, críticos, marchands, etc).

Por esse motivo, acreditamos que a sua pintura e militância expandem-se justamente quando ele chega na Europa e encontra outros debates e possibilidades do fazer artístico comprometido socialmente, oriundos da resposta dos artista à crise da arte burguesa. Mas, enquanto permanece no Brasil, Gontran enfrenta constantemente o dilema de tentar convergir sua pintura particular com a militância política; frustrando-se, muitas vezes.

Efeitos da ditadura

Quando o golpe de estado foi instituído no Brasil a trama de relações e a produção cultural na qual Gontran se envolvia (o nacionalismo, anti-imperialismo, comunismo), com uma perspectiva progressista e social, foi atacada e, aos poucos, desmantelada. As primeiras vítimas foram os movimentos trabalhistas (com as técnicas de tortura, prisão, arrocho salarial, assassinato, etc) e apenas os intelectuais e artistas que mantinham uma relação direta com os movimentos sociais (SCHWARZ, 2005). A violência de Estado se institucionalizou após o AI-5, em 1968, a partir do

qual diversas outras camadas sociais passaram a ser largamente perseguidas, inclusive artistas e intelectuais (ALVES, 2005).

No momento do Golpe Gontran trabalhava na FAAP e atuava no Centro de Estudos Sociais. Este segundo foi imediatamente dissolvido e seus documentos foram queimados. Sua prática passa a ser na militância clandestina. Ele mantém-se como professor da FAAP e assume formas secretas de resistência ao governo ditatorial. Seu ateliê se tornou, muitas vezes, espaço para reuniões secretas de militantes e, em determinadas situações, transformou-se em hospital clandestino. Entre suas práticas cotidianas estava a confecção de jornais, panfletos e a ilustração de muitos desses materiais.

Sua produção plástica, que já não era de grande porte anteriormente, permaneceu evoluindo em pequenas proporções. Se com o clima anterior de efervescência cultural, suas atividades práticas já se conflitavam com o trabalho na pintura, a partir de 1964 a necessidade de manter-se constantemente em luta direta, a condição de medo, os trabalhos clandestinos etc. dificultavam mais ainda o desenvolvimento de sua pintura. Mesmo assim, é possível observar um certo avanço em suas formas e uma busca sua por um estilo ou uma marca própria com a pintura.



Gontran Guanaes Netto: *Sem título*, 1967. Óleo sobre tela.



Gontran Guanaes Netto: *Sem título*, 1965. Óleo sobre tela.

Porém, após 1968 sua condição se tornou extremamente mais complicada. Depois da instituição do AI5 Gontran foi preso duas vezes, uma no DOPS outra na OBAN e passou a sentir com maior peso a força da opressão. Foi tomado pela cultura do medo (ALVES, 2005) e sentiu não ter mais condições de permanecer no país. Exilou-se na França, onde residiu até 1985 e integrou a batalha ideológica contra o governo militar mantida por diversos outros exilados. Com o exílio inauguram-se suas novas formas de produção plástica e de prática política, que nos ocuparemos agora.

As influências de Gontran no exílio

Logo que chega à França Gontran é recepcionado e abrigado por um casal de cientistas, antigos membros do Partido Comunista Francês (PCF), que lhe foram indicados por seu amigo Eli Silva, físico brasileiro e também antigo membro do PCB. A ideia de Gontran era arrumar alguma forma de trabalho para poder sobreviver e logo foi desencorajado por seus companheiros devido a ausência de documentos oficiais. A diferença entre Brasil e França, no campo cultural, então se colocaram. Era mais promissor para Gontran realizar, na França, o trabalho como artista do que qualquer outro subemprego. Enquanto no Brasil sempre houveram diversas formas de empecilhos ao seu trabalho artístico.

Gontran foi incentivado a pintar por seus acolhedores, que lhe conseguiram, junto com colegas da Universidade de Orsay, uma casa para ele morar e trabalhar (na

vila de Orsay)), material de pintura e meios para ele se alimentar e sobreviver. Então o artista pôs-se a pintar e já em 1970 realizou sua primeira exposição em solo francês.



Gontran Guanaes Netto: *Sem título*, 1970. Óleo sobre tela (Acervo pessoal do Artista).

Suas primeiras obras ainda se destacam por um baixo desenvolvimento plástico, porém, marcam um recomeço de sua pintura, ainda com a tentativa de encontrar uma particularidade de estilo e de manejar sua produção plástica como meio de militância política. Aqui, sua tentativa de ação política mostra-se, principalmente, na repercussão da ação de um artista exilado do que na própria pintura.

O primeiro destaque a se fazer são referentes às possibilidades de ação cultural encontradas por Gontran na França. Neste país – ao contrário do Brasil e de tantos outros países de capitalismo hipertardio – o legado da revolução francesa e do universalismo liberal (FAURE,1991), e também das lutas populares e trabalhistas, como a primavera dos povos 1848, a comuna de Paris, 1871, etc. (DE MICHELI, 1991), impulsionaram uma vasta produção artística realista no século XIX, colocando o país como o principal centro da arte moderna ocidental e garantindo-lhe uma herança cultural ampla e humanista. E mesmo após as lesões francesas com a Segunda Grande Guerra e a perda de seu posto de principal polo cultural mundial para os EUA – haja vista que o poderio econômico estadunidense tenha os colocado como o principal controlador da instituição arte contemporânea –, o legado histórico de Paris como um centro de promulgação da cultura permaneceu, mesmo que modificado (ROSEMBERG,1974). Gontran, por um golpe de sorte⁴, exilou-se neste país e pôde aproveitar deste legado cultural para dar cabo ao seu trabalho como artista.

⁴ Segundo entrevista concedida a Rodrigo Chagas e Aline Vasconcelos (2009), Gontran pensava em se exilar no Canadá, mas decidiu se instalar na França após encontrar um amigo que lhe informou uma possível presença de vários brasileiros em Paris.

Além de um cenário mais promissor para a produção artística Gontran também encontrou na França diversos grupos e redes de exilados latino-americanos, que se impulsionavam uns aos outros e, principalmente, criaram no exílio uma identidade cultural, um consistente bloco de luta ideológica e uma forte onda de produção cultural qualitativa.

O exílio “massivo” dos latino-americanos no último terço do século XX foi, para Miguel Rojas Mix (2001), a maior onda de exílio ocorrida na história do continente, principalmente para intelectuais, artistas e estudantes. Em torno desses exilados criou-se uma grande movimentação cultural devido à notoriedade que assumiam as notícias dos regimes ditatoriais latino americanos, em todo o mundo; pela carga emotiva e política trazida pelos intelectuais exilados, impedidos de trabalhar em seus países e obrigados a deixá-los; e pela necessidade de participação daqueles que se encontravam distantes dos conflitos aprofundados no continente latino-americano; além da simpatia de setores progressistas de diversas nacionalidades.

Com a instauração dos regimes militares e o “exílio em massa”, consolidou no exterior uma identidade cultural latino-americana a partir de uma percepção mais apurada da semelhança histórica e dos rumos dos países deste continente, em um momento em que a afirmação nacional, forjada em diversos caminhos (e também na arte) se transformou em afirmação continental (ROJAS MIX, 2001). A esta reflexão, Cristine Frerot (1984) propõe que a memória de um continente, marcado por constantes lutas e fragmentação, criou certa particularidade e comunhão entre os artistas latino-americanos, distinguindo-os das demais ‘vanguardas’ artísticas e os incorporando à vida cultural europeia (principalmente a francesa), com um desejo manifesto de “reivindicar a diversidade, a vitalidade e a potencialidade cultural e política da América Latina” (FREROT, 1984, p. 78, tradução nossa).

A condição de Gontran como artista latino-americano, militante e exilado viabilizou a sua entrada no circuito artístico europeu, em um momento em que sua obra ainda mantinha pouca expressão. E o amadurecimento de sua obra se fez, em boa parte, em diálogo com as lutas pela causa latino-americana, em um movimento de construção coletiva.

Sua preocupação com o problema latino figurou bastante clara no tema de parte de suas obras como também no sentido de tantas outras ações que levou a cabo individualmente ou de forma coletiva (iniciativas como salões, vendas de obras, organização de exposições, museus, etc.). Em seu currículo consta a participação em quase uma centena de atividades realizadas em todo o mundo (exposições, salões, palestras, fóruns, encontros etc.), nas quais figuraram temas da América Latina (arte,

política, educação, população etc.) e/ou eram organizadas por militantes e agentes culturais latino-americanos. Incluindo as inúmeras intervenções diretas, extra-oficiais, nas quais os problemas do continente latino-americano eram trazidos ao público sem o intermédio e as intervenções na oficialidade artística constituída.

Por fim, principalmente com os latino-americanos e nos mais diversos movimentos existentes no cenário artístico francês, Gontran se deparou, no exílio, com a novidade do tratamento “pós-vanguardista” da arte política ou engajada que ali se realizava. Até então, Os ditames da arte social, ao qual ele se vinculou no Brasil, estavam muito mais restritos (mas não completamente) à relação entre forma e conteúdo, principalmente tangenciada pelo debate da afirmação nacional, da revolução, do povo e do desenvolvimento do país. Já na metrópole francesa, o cosmopolitismo nas artes (característica de sua arte moderna) muito se distanciava de uma ameaça imperialista e por lá a arte comprometida se caracterizava pela crítica à sociedade burguesa e à sua institucionalidade artística, seguida de propostas variadas da tentativa de religação da arte à sociedade ou da busca por seu papel contestatório. Estas preocupações podem ser observadas, de modos específicos e até contraditórios, desde as experiências cinéticas e da *op art*, inauguradoras da arte interativa, como nas formas representacionais diversas do surrealismo e da figuração narrativa, na prática do trabalho coletivo, na formação de espaços alternativos, em instalações, colagens, intervenções públicas e até mesmo na intervenção experimental dos happenings (PEDROSA, 1975) e da arte conceitual (ROSEMBERG, 1974).

Gontran se valeu largamente deste cenário, estimulado pela movimentação cultural das recentes movimentações de maio de 1968, e pelo já citado espaço dos latino americanos, e desdobrou sua produção artística militante. Apresentaremos a seguir às particularidades dessa produção, com ênfase naquela direcionada ao combate ideológico desferido aos governos ditatoriais latino-americanos.

O trabalho exilado em oposição à ditadura

O trabalho coletivo foi um dos principais elementos característicos da produção artística engajada de Gontran. Em artigo intitulado *A propos de l'exposition 'tendances de l'art em France – 1968-1978/1979'*⁵, (1985) os pintores do grupo DDP⁶ demonstraram a existência de um gradual crescimento da politização e da organização dos

⁵ A propósito da exposição tendências da arte na França em 1968-1978/1979 (tradução nossa).

⁶ François Derivery, Michel Dupré e Raymond Perrot.

artistas em grupos, na França, a partir da década de 1950. Conforme esses autores, a principal característica da produção artística francesa foi a relação dialética entre o trabalho individual dos artistas e o trabalho em grupo, tangenciada pelas “tentativas dos artistas para se fazer reconhecer como agentes sociais completos, para intervir mais precisamente na vida cultural, para mudar as estruturas dos mercados de arte...” (DERIVERY; DUPRÉ; PERROT, 1985, p. 87, tradução nossa).

Através do trabalho coletivo, Gontran integrou um movimento amplo de tentativa de transgressão dos fazedores de arte à lógica individualista da produção artística de um período. Um movimento no qual se colocou em questão, no discurso e na prática, a produção artística realizada pelo indivíduo isolado (dos demais artistas e da sociedade), que fundamenta o mito do “monopólio da criatividade” (LE PARC, 1968) e possui grande importância à valorização mercadológica do produto artístico.

De outro lado, o trabalho coletivo também se mostrou como um despontar de consciência dos artistas enquanto grupo social, que se organiza coletivamente para avaliar criticamente suas condições de trabalho e vida, e seu papel social; confluindo, às vezes, em propostas de transformação destas condições⁷.

Um importante exemplo de trabalho coletivo integrado por Gontran foi a sua participação na formação da Brigada Internacional de Pintores *Antifascistas*, em 1975, em Veneza (Itália). Um coletivo formado por doze artistas plásticos de diversas nacionalidades – Julio Le Parc, Alejandro Marcos (Argentina), Jose Balmes, Nunez (Chile), Henri Cueco, Ernest Pignon-Ernest (França), Joop Van Meel (Holanda), Jose Gamarra (Uruguai), Gontran Netto (Brasil), Basaglia, Eulisse. Perusini (Itália) – sob a proposta de “participar por sua prática e imaginação das lutas empenhadas pelas organizações democráticas e antifascistas e reforçar a mobilização de seu próprio meio sobre estes temas”. (HUMBLOT, *Le Monde*, 08 nov. 1975).

O grupo se constituiu em Veneza aspirando ser o “primeiro coletivo internacional de luta antifascistas”, levando em conta a consciência dos artistas sobre o “recrudescimento do fascismo e de seus crimes” e o histórico “das diversas ações praticadas por pintores em todo o mundo” contra essa forma de governo (BRIGADA INTERNACIONAL DE PINTORES ANTIFASCISTAS, 14/10/1975, tradução nossa). O momento de surgimento do grupo se deu na realização de um grande painel no porto da cidade de Veneza (11 metros de comprimento por 2,40 de altura) em apoio aos trabalhadores desse porto, que entraram em greve para boicotar a saída de navios que levariam armas para o governo ditatorial chileno, da época.

⁷ Como no exemplo da formação do Sindicato Nacional dos Artistas Plásticos, S.N.A.P., em 1977. Disponível em: <<http://www.snapegt.org/>>.

Reunidos com os portuários de Veneza os artistas se posicionaram da seguinte maneira:

A Brigada reunida em Veneza enfatiza a urgência das ações concretas nas lutas antifascistas, particularmente no Chile e na Espanha. Os pintores da Brigada apoiam concretamente, a partir de hoje, por um trabalho específico, o boicote internacional dos doqueiros que se recusam a carregar os navios de Pinochet. Em acordo com a C.U.T.Ch.⁸ e as organizações sindicais internacionais, eles acompanham as ações dos trabalhadores realizadas em diversos portos da Europa.

Os artistas da Brigada sublinham que a escolha de Veneza para começar esta ação é simbolicamente ligada à tradicional abertura cultural desta cidade, hoje reforçada por uma nova participação popular e democrática em sua administração (BRIGADA INTERNACIONAL DE PINTORES ANTIFASCISTAS, 14/10/1975, tradução nossa).

A Brigada realizou diversos afrescos e painéis durante a década de 1970, dos quais Gontran participou da maior parte. Apresentamos alguns abaixo:



Brigada de pintores antifascistas: *Painel realizado pelo Chile, 1976 – Paris.*



Foto da Brigada de pintores antifascistas pintando o *Painel realizado pelo Chile, 1976 – Paris.*

⁸ Central Única dos Trabalhadores do Chile.



Brigada de pintores antifascistas:
Painel realizado pela América Latina [Fragmento], 1977 – Nancy.

Através do trabalho em grupo, os artistas dificultaram a apropriação da pintura pelos meios oficiais e, conseqüentemente, opuseram-se à sua lógica mercadológica. Além disso, o trabalho coletivo permitiu concretizar diversas produções em grandes proporções, geralmente realizadas em festas ou manifestações populares – normalmente difíceis de realizar individualmente –, e que foram capazes de estabelecer um contato direto com o público receptor, uma vez livre da mediação dos mecanismos da arte oficial burguesa.

A característica formal dos trabalhos da *Brigada* segue o caminho da denúncia, mais voltada para o choque e a instrução de público, ao invés da contemplação. Gontran também desenvolveu uma série de trabalhos individuais que seguem um caminho formal semelhante. À luz, novamente, das reflexões de Peter Bürger (2008), qualificamos essa produção como um tipo de obra “não orgânica”.

A obra não orgânica, referida por Bürger através do conceito de Walter Benjamin (1994), é um tipo de obra fragmentada, carente de um sentido total, onde as partes se autonomizam do todo e conseguem se relacionar diretamente com o público, sem a mediação de uma composição estética dotada de um sentido único e, conseqüentemente, sem a atividade contemplativa. Um tipo de obra, também chamada de “não-arte”, na qual a ausência de um sentido geral condiciona que o motivo político individual deixe de estar subordinado ao todo da obra e passe a ter um efeito direto, isoladamente, não mais como uma representação da realidade, mas como parte desta própria realidade e instrumento de sua problematização. Enquanto a obra orgânica

engajada, que se percebe como produto artístico, o conteúdo político é tendencialmente neutralizado na instituição arte; na obra pós-vanguardista, inorgânica, o signo individual, que não aponta ao todo da obra, mas à realidade, permite que o receptor possa acatá-lo, tanto como “declaração importante concernente à práxis vital”, ou “como instrução política”.

Nos primeiros anos do exílio Gontran passou por uma fase de experimentação plástica, produzindo um tipo de obra que se pode aproximar do conceito benjaminiano de “não-orgânico”, mas sem nunca abandonar a pintura. Trata-se de uma produção bastante próxima à *Figuração Narrativa* francesa, na qual o discurso político do artista é direto e escancarado, mantido através de uma obra radical e agressiva, realizada através da técnica do cartaz e da colagem. Como se vê no exemplo abaixo:



Gontran Guanaes Netto: Escuderie Le coq, 1974. Óleo sobre tela .

Nesta obra, Gontran faz uma denúncia ao batalhão de forças especiais da Polícia Militar Paulista, chamado Scuderie Le Coq, também conhecido esquadrão da morte, liderado pelo delegado Sérgio Paranhos Fleury.

Nesta obra e em toda uma série de trabalhos do mesmo período, o contraste de formas, cores e imagens são o veículo utilizado pelo artista para a denúncia dos múltiplos aspectos violentos da intervenção imperialista nas periferias do capital: a fome, a guerra, o uso de armas químicas, a tortura, etc. Nelas, a preocupação política de Gontran é escancarada e direta, e é exemplo das primeiras vezes em que sua

preocupação militante ocupa o plano central de sua obra individual. Sua experiência direta com a violência dos porões da ditadura brasileira e a necessidade de manter-se na luta contra o governo autoritário tupiniquim, em terras distantes, ecoam em uma obra quase panfletária, destinada a criar profundas contradições e choques no espectador.

Com características próximas às produções “não-orgânicas” realizadas por Gontran está uma instalação, destinada aos problemas da América Latina, que merece destaque: a Sala *Escura da Tortura*. Um trabalho concretizado coletivamente com o *Grupo Denúncia* – formado por Gontran, Alejandro Marcos (Espanhol naturalizado argentino), Julio Le Parc (Argentino) e Jose Gamarra (Uruguaio) –, no ano de 1972, e exposto no *Salão da Jovem Pintura* em 1973, com a proposta de se valer deste espaço, já a certo tempo politizado, para a realização de uma pintura que denunciasses a tortura como prática de governo dos regimes militares em quase toda a América Latina⁹.

A instalação é formada por um conjunto de sete obras, de 2,0 x 2,0 metros cada, arranjadas em um semicírculo, aberto apenas à penetração do espectador, na qual se cria uma espécie de espaço fechado e escuro, onde sobressaem as representações de pessoas torturadas em cinza, sobre um fundo negro. Ela foi realizada a partir dos relatos do frei dominicano Tito sobre as brutais formas de tortura por ele sofridas do governo Brasileiro, que foram encenados por jovens artistas franceses voluntários e fotografadas pelo argentino Julio Le Parc, no seu próprio ateliê, em Paris. A partir das fotos, os artistas membros do *Grupo Denúncia* selecionaram sete imagens marcantes que compreenderam serem capazes de expressar o horror vivido pela população sul-americana naquele cotidiano específico e poderem impactar o espectador ao serem representadas em tamanho natural, nos 28 metros quadrados da instalação.

⁹ A tortura na América Latina motivou diversos trabalhos fortes e profundos de artistas exilados, como a Sala Escura da Tortura. Sua amplitude e impacto podem ser elucidadas a partir das palavras da jornalista Karoline Viana Teixeira, retirada do catálogo de exposição da Sala Escura da Tortura, realizado pelo Instituto Frei Tito Alencar em 2001: “Na fala de quem conseguiu sair com vida da sala escura, é recorrente ouvir-se que, numa ditadura, a única coisa verdadeiramente democrática é a tortura. Não importava se eram homens, mulheres, crianças, idosos ou grávidas. ‘Todo brasileiro deveria passar pelo pau de arara para se saber quem é patriota ou não’, disse certa vez um torturador a uma de suas vítimas. (TEIXEIRA, in: INSTITUTO FREI TITO ALENCAR, 2011, p. 25)



Gontran Guanaes Netto: *Sala Escura da Tortura*, 1972. Óleo sobre tela.



Gontran Guanaes Netto: *Sala Escura da Tortura*, 1972. Óleo sobre tela.



Alan Oju: Fotografia com panorama aberto da Sala Escura da Tortura, 2011.

Reunidos, os sete quadros constituem um todo que gera no receptor uma sensação angustiante, pois desfere um ataque direto à sua condição humana, ao sentimento aflorado diante da dor que se quis atingir sem distanciamento. Trata-se de uma “instalação” constituída, lembrando Gontran, de um “intermediário entre a obra de arte” e “um impacto mais teatral”, pois utiliza da força expressiva da pintura e de sua exploração dramática dada pela composição da sala fechada.

No momento de sua realização, a *Sala Escura da Tortura* serviu para denunciar uma condição específica de governos fundados na tortura. Já num momento futuro ela pôde assumir novos contornos, como o da recuperação da memória; da manutenção de seu humanismo vitimado; da retomada da discussão sobre a tortura – ainda existente em diversas partes do globo; entre outros. Sua força expressiva e a grande repercussão e circulação, retomadas com bom ânimo e novo papel atualmente, permitem-nos concebê-la como uma das mais contundentes intervenções plásticas politicamente direcionadas de Gontran. Uma atuação forjada na esteira dos caminhos abertos pela “não-arte” vanguardista, mas que complementa a negação da sociedade pela afirmação do humano.

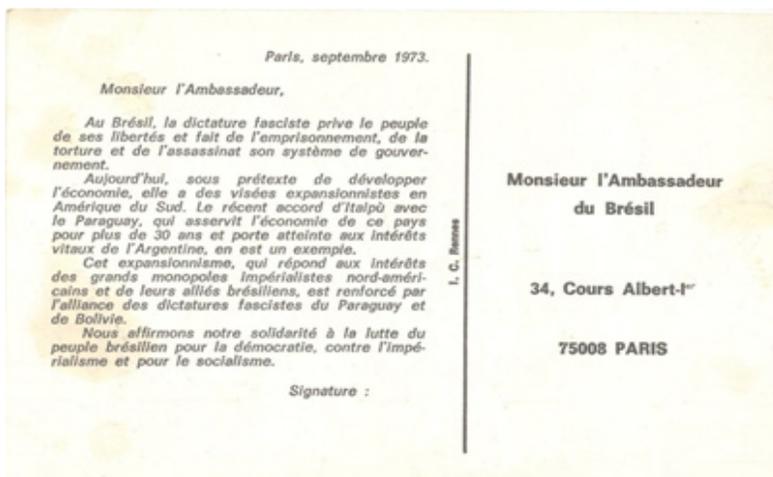
Seguindo pelo caminho de suas experiências estéticas, observamos Gontran desenvolver diversas outras formas de intervenções plásticas, politicamente direcionadas, como a confecção de faixas, cartões postais, cartazes, a criação de instalações e

a pintura de espaços públicos, levadas a cabo pelo artista em intervenção direta no cotidiano social com o objetivo de possibilitar um papel crítico ao material artístico – com um maior desprendimento das barreiras institucionais e, conseqüentemente, com possibilidades de atuação ativa da composição artística no espectador.

Estas formas de realização plástica são prioritariamente fundadas em categorias como a denúncia e a propaganda (mas não só) e geralmente elaboradas com maior simplicidade formal, devido à sua necessidade comunicativa imediata. Podemos falar que este tipo de produção se posiciona em longa distância da suposta retomada da arte à vida, tão desejada pelos movimentos históricos de vanguarda, uma vez não relacionada diretamente à produção da vida. Contudo, elas possuem o mérito de relacionar-se diretamente com o receptor e intentar seu efeito político a partir do desenvolvimento plástico específico e de acordo com o local de circulação.



Gontran Guanaes Netto: *Postal Comitê França-América Latina (frente/verso)*, 1973. Serigrafia sobre papel (acervo Gontran).



Gontran Guanaes Netto: *Postal Comitê França-América Latina (frente/verso)*, 1973. Serigrafia sobre papel (acervo Gontran).



Coletivo de Pintores Antifascistas: *Bandeirola de apoio ao El Salvador*, 1981. Acrílico sobre lona.
Fotografia da manifestação integrada pelo Coletivo de Pintores Antifascistas em favor da luta travada pela população de El Salvador contra a intervenção do imperialismo norte-americano. Na foto, Gontran (de chapéu), ao lado do artista plástico Rodolfo Krasno (à sua esquerda), carrega a bandeirola produzida pelos artistas em meio à passeata operária.

O primeiro exemplo compreende a reprodução de um cartão postal confeccionado por Gontran no *Comité France-Amérique Latine*¹⁰, e no segundo uma bandeira coletiva, realizada com o Coletivo de *Pintores Antifascistas*¹¹, em 1981, em apoio à guerrilha popular liderada pela *Frente Farabundo Martí* de Libertação Nacional (FMLN), contra o golpe de estado em El Salvador.

A reprodução dos cartões foi uma prática bastante utilizada pelo *Comité France-Amérique Latine* nos debates sobre os problemas do continente. Nesse, e em outros realizados por Gontran, uma imagem representativa da violência do governo brasileiro figura ao lado de uma mensagem explicitadora dos problemas nacionais, endereçada ao embaixador brasileiro em Paris. Na frente do cartão está expresso: “O milagre brasileiro é a repressão e a exploração do povo”. No verso:

Senhor Embaixador,

No Brasil, a ditadura fascista priva o povo de suas liberdades e faz da prisão, da tortura e do assassinato seu sistema de governo.

Hoje, sob o pretexto de desenvolver a economia, ele tem visões expansionistas na América do Sul. O recente acordo de Itaipu com o Paraguai, que submete a economia deste país por mais de 30 anos e infringe aos interesses vitais da Argentina, é um exemplo disto.

Este expansionismo, que responde aos interesses dos grandes monopólios imperialistas norte-americanos e de seus aliados brasileiros, é reforçado pela aliança das ditaduras fascistas do Paraguai e da Bolívia.

Nós afirmamos nossa solidariedade à luta do povo brasileiro pela democracia, contra o imperialismo e pelo socialismo. (Tradução nossa).

Neste trabalho, a experimentação estética de Gontran figura ao lado de um texto que condena a ditadura brasileira, o imperialismo norte americano e propõe o socialismo. Com o objetivo de circular de forma ampla, esse cartão acusa às ditaduras militares latino-americanas e, conseqüentemente, pressiona o embaixador brasileiro em Paris, cada vez que os cartões eram enviados a ele. Essa prática artística militante vincula uma imagem à mensagem política e se concretiza através de um relaciona-

¹⁰ O *Comité France-Amérique Latine* surgiu em 1970 como uma associação civil não lucrativa em território Francês, com o objetivo de “fazer conhecer a história, a cultura, as mobilizações e reivindicações dos povos da América Latina e do Caribe, em toda sua riqueza de diversidade[...] Isto é, promovendo e apoiando suas lutas e experiências coletivas em favor dos direitos humanos, da democracia social e política...” Disponível em: <http://www.franceameriquelatine.org/spip.php?rubrique90&lang=fr#outil_sommaire>. Acesso em: 14/10/2013. Gontran participou ativamente das reuniões e atividades do comitê, no qual trabalhou com diversos militantes exilados e de “diversas tendências da esquerda”, segundo ele.

¹¹ Coletivo voltado à intervenção crítica da produção artística em espaços públicos, composto por Bezard, Bouvier, Brandon, Colin, Counil, Derivery, Dupré, Fromanger, Lazar, Leclourec, Le Parc, Matieu, Netto, Perrot, Picart, Riberzani, Vegliante, Vignes, Yvel.

mento totalmente distinto daquele mediado pelas estruturas artísticas tradicionais, pois, nesse caso, os indivíduos tomam contato direto com o produto artístico, com sua mensagem (implícitas ou explícitas) e interagem com ele, na medida em que se apossam do cartão e o direcionam de acordo com seus interesses.

Na reprodução seguinte – a bandeirola produzida pelo *Coletivo de Pintores Antifascistas* em defesa do povo de El Salvador – Gontran integra outro movimento característico da atuação artística das décadas de 1960 e 1970. A bandeira, realizada com trabalho e organização coletiva, desfila pelas ruas e vai ao encontro dos seus espectadores, que tanto se deparam com seu conteúdo como agregam à manifestação dos artistas. Aqui o trabalho artístico invade o cotidiano dos indivíduos e diminui o distanciamento entre a arte e a vida.

Contudo, por mais vastos que sejam os exemplos nos quais a intenção política de Gontran fosse direta e explícita, o sentido da maior parte de sua obra, tanto no exílio, quanto depois, aproxima-se bastante de um tipo de obra mais tradicional, mesmo sem alcançá-la. Um tipo de obra que pode não se enquadrar aos requisitos do racionalismo formal, da unicidade e da totalidade, ou aos preceitos da obra “orgânica” apresentados por Benjamim (1994), mas que procura se relacionar com o público através do caminho contemplativo, no qual se propõe ao receptor um distanciamento e uma reaproximação do mundo, de forma intensificada, capaz de educá-lo. Uma obra em que o trabalho do artista se tornou mais livre, expressivo e espontâneo, e o seu discurso político ficou menos panfletário e se transformou em “ideologia latente” (HAUSER, 1984), incorporada em uma representação avivada de determinada realidade social, a saber, a do trabalhador do campo. Como nas obras apresentadas a seguir:



Gontran Guanaes Neto: *Camponeses de Ribeirão Preto*, 1976. Óleo sobre tela.



Gontran Guanaes Netto: O povo da terra dos papagaios, 1980. Óleo sobre tela.

Com essas obras, resplandecentes de luz e cor, Gontran efetuou, segundo a crítica de arte brasileira Radha Abramo, uma ação política contundente, chamando atenção à existência do trabalhador rural e à extrema miséria de sua vida cotidiana. Uma ação política realizada através de uma pintura que não foi feita para agradar, mas para “exibir as contradições, para aguçá-las pelo tranquilo caminho da contemplação, sendo este, por contradição, o sendeiro mais curto para o espectador modificar-se a si próprio” (ABRAMO, 1982).

Esta obra individual de Gontran circulou, majoritariamente, em espaços alternativos àqueles mantidos pela institucionalidade oficial de seu tempo¹² e pôde desfrutar de situações e condições nas quais foi possível, em partes, desviar a contemplação dos limites comunicativos impostos pela instituição arte (como a fetichização da

¹² Atividades que se não tinham um formato extremamente revolucionário (idealizadoras de novas formas de relação entre arte e sociedade) pelo menos propunham a levantar problemas, ou opor-se aos interesses comerciais artísticos, através de exposições, salões ou mostras com temas direcionados.

obra, sua condição de mercadoria, sua manutenção como objeto de *status* da burguesia, etc.). Haja vista que “o efeito é decisivamente codeterminado pela instituição dentro da qual a obra funciona (BÜRGER, 2008, p. 177).

Porém, mesmo alcançando alguns “momentos estéticos” (JAMESON, 2007), esta obra não foge totalmente aos amplos limites sociais postos à arte contemplativa e à sua capacidade crítica, estendidos em seu período histórico – desde o problema da institucionalidade (BÜRGER) até o ritmo da vida moderna (PEDROSA). O que se mostra, por exemplo, no fato de a maior parte dessas pinturas terem se tornado componentes de museus e acervos particulares, principalmente de membros da classe burguesa, contra a qual o trabalho de Gontran pretendeu se opor; e encontraram-se, por conta disso, impossibilitadas de uma ação social crítica voltada à transformação radical da sociedade.

De outro lado, esta obra também garantiu um certo reconhecimento de Gontran e de sua pintura diante de artistas, promotores culturais, de um certo público (restrito) e de parte da imprensa. O que ampliou a sua possibilidade de realizar outras formas de ação política concentradas no gesto que envolve a obra – ações nas quais a sua criação plástica foi instrumento para o seu trabalho como formulador cultural. Assim, ressalta-se desta contradição o fato de que a obra mais elaborada de Gontran, na qual sobressai a sua força expressiva e espontaneidade plástica, ter concentrado sua ação política imediata, principalmente, em outros elementos que não o seu discurso próprio – mesmo que este não tenha sido anulado totalmente.

É por este caminho que melhor se compreende o crescimento de sua participação em atividades organizativas – na criação de museus, coleções, centros culturais, sindicato, etc. – durante o período em que desenvolveu com maior cuidado esta obra mais contemplativa e espontânea, dona de sua preferência criativa.

Como um artista socialmente comprometido, Gontran utilizou várias formas de atuação que podem ser compreendidas como complementares a sua obra, mas que não se fizeram, definitivamente, sem ela. Referimo-nos a situações em que Gontran interveio socialmente como “um artista”, se valendo do reconhecimento desta condição – às vezes de “personalidade privilegiada” –, a fim de validar seu discurso político. Ou então, em momentos quando, isolado ou junto de demais artistas, Gontran utilizou do reconhecimento de sua pintura como um instrumento de luta política: vendendo e doando obras, organizando mostras, salões, exposições e até museus a fim de determinadas causas sociais.

Ao se pensar na atuação militante de Gontran a partir de seu reconhecimento e/ou de sua obra, discute-se um tipo de atividade na qual o ato político se concen-

tra muito mais no gesto que circunda a produção artística, do que propriamente na obra. Pois, trata-se de ações dirigidas pelo impacto que pode causar a mobilização de artistas em favor de uma causa; a doação de uma obra prestigiosa para outra causa; ou, ainda, a simples venda de um produto artístico para recolher fundos a determinado movimento social. Independentemente do conteúdo – político ou não – da obra.

Destes tipos de atividade, vale o destaque para algumas ações integradas por Gontran que tiveram ampla repercussão social, como o Museu Internacional Contra o Apartheid (1983), O Museu da Solidariedade/Resistência Salvador Allende (1972/1973), O Museu de arte latino-americana de Managuá (1982); *Exposição internacional de arte pela Palestina*, (1978); *Mostra internacional de Arte “Per la Liberta”*, (1983), entre diversos outros.

Em ações como essas, Gontran e tantos outros artistas se valeram de meios normalmente utilizados pelo mercado artístico para a militância política. Pois, para a venda de obras, a construção de museus e exposições “prestigiosas”, ou a abertura de espaços para o discurso do artista, categorias como a valorização mercadológica da arte, o mito do gênio criador, ou o *status* do artista como indivíduo privilegiado assumem grande importância, na atual sociedade de consumo. Caminho pelo qual se ressalta a existência de contradições internas da lógica do fazer artístico da época de Gontran, que também permitem uma atuação política através de diversas prerrogativas institucionais.

Compreende-se, dessa forma, que a produção artística e política de Gontran está inserida em um contexto no qual o poder de impacto (político ou não) de uma obra “não está em seu conteúdo, mas na força emancipadora que ela é capaz de exercer sobre o indivíduo, o que envolve conteúdo, técnica, forma, expressão e, principalmente, a institucionalidade em que ela funciona” (FLORINDO; RIBEIRO; SOUZA. *Jornal de Ciências Sociais*, ano II, n. 6). Tanto aqueles trabalhos de propaganda mais direta, quanto os mais bem elaborados e com maior força de impacto – dentro e fora dos limites institucionais – não exigiram a anulação do outro para sua validação como instrumento de intervenção social crítica e acrescentaram “novos problemas para o artista relativos ao uso da sua arte, ou da sua habilidade em fazer convincentes declarações”. (LIPPARD, 1975, p. 187).

Considerações Finais

Ao contrário da militância tarefaira praticada no Brasil, quando radicado na França e, principalmente, quando desenvolve sua obra, Gontran parece reconhecer as mesmas premissas da militância artística como foi outrora assinalado pela crítica de arte Lucy Lippard, em 1975: a necessidade última do artista em primar pelo empenho na realização de seu trabalho artístico e pela qualidade deste, por mais que saiba que a sua atuação política necessite de ações que extrapolem o referido trabalho.

Pois, conforme a crítica de arte norte-americana, a possibilidade de atuação política da arte se concentra com maior força no fazer artístico do artista, na sua atuação pública enquanto indivíduo que faz arte e do relacionamento que este mantém com o público e também com os meios oficiais, a partir de sua pintura. Uma relação dialética entre a necessidade de ser reconhecido como artista e poder desenvolver o seu trabalho como tal – dentro e fora dos complexos oficiais –, e os meios de romper constantemente com os limites das instituições a fim de provocar alguma ação política.

Compreende-se, assim, que a condição do artista político encerrada em Gontran sempre será contraditória, existindo em uma constante tensão entre a possibilidade de lutar dentro do sistema, com o desenvolvimento de seu próprio trabalho, ou em uma competição desigual com o meio artístico, através de experiências alternativas. Uma relação que nunca estará livre de dilemas, sabendo-se da pintura como uma forma profunda de expressão humana. Mas, como conclui Lucy Lippard, “a única coisa certa é que os artistas continuarão a fazer arte e parte desta arte será sempre reconhecida como arte; parte dela pode mesmo ser chamada de política” (LIPPARD, In: BATTCKOCK, 1975, p. 189). E Gontran, que sempre procurou fazer arte e política, encontrou no triste caminho do exílio armas para poder desenvolver as duas frentes.

Recebido em janeiro de 2015, aprovado em maio de 2015.

Referências Bibliográficas

ALVES, Maria Helena Moreira. Estado e oposição no Brasil (1964-1984). Bauru, SP: Edusc, 2005.

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.

ARRUDA, Maria A. do Nascimento. Metr pole e cultura: São Paulo no meio do século XX. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na era de sua reproduzibilidade Técnica. In BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHAGAS, Rodrigo Pereira; SILVA, Aline de Vasconcelos. Arte e engajamento “em um país como o nosso”. Entrevista com Gontran Guanaes Netto [06/2009], Itapeverica da Serra. Verinotio revista on-line, – n.10, Ano V, out./2009. Disponível em: <<http://www.verinotio.org/conteudo/0.21766865925646.pdf>>. Acesso em: 07 abri. 2012.

DE MICHELI, Mario. As vanguardas artísticas do século XX. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DERIVERY, François; DUPRÉ, Michel; PERROT, Raymond. A propôs de l’exposition ‘tendances de l’art em France:1968-1978/1979. In: DERIVERY, François; DUPRÉ, Michel; PERROT, Raymond. Chercher L’Esthétique. Paris: Editi ns DDP, 1985.

DREIFUSS, Ren  Armand; 1964: A conquista do estado. A o política, poder e golpe de classe. Rio de Janeiro: Vozes, 1981.

FAURE, Elie. A arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1991

FERRY, Luc. Homoaestheticus: a inven o do gosto na era democrática. São Paulo: Ensaio, 1994.

FLORINDO, Raul; RIBEIRO, Fábio R.; SOUZA, Leandro C. A Necessidade da Arte. *Journal de Ciências Sociais*. Curso de Ciências Sociais – Centro Universitário Funda o Santo André, Santo André, ano II, n. 6.

FREROT, Christine. Les va-et-vient de la mémoire: Regard sur quelques peintres latino-am ricains de Paris. *Revue Amérique Latine*, out. 1984.

JAMESON, Fredric. Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo:  tica, 2007.

LIPPARD, Lucy. O dilema. In: BATTCOCK, Gregory. A nova arte. São Paulo: Perspectiva, 1975.

NAPOLITANO, Marcos. Cultura Brasileira: Utopia e massifica o (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2001.

- MORAES, Denis. A esquerda e o golpe de 1964. São Paulo, Expressão Popular, 1975.
- PEDROSA, Mario. Discurso aos Tupiniquins ou Nambás (1975). In: ARANTES, Otilia F. A. (org) PEDROSA, Mário. Política das Artes. Textos escolhidos I. São Paulo: Edusp, 1995.
- RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROJAS MIX, Miguel. Los exílios filosóficos em três movimentos, 2001. Disponível em: <<http://miguelrojasmix.net/wp/?p=510>> Acesso em: 05/11/2013.
- ROSEMBERG, Harold. A tradição do novo. São Paulo: perspectiva, 1974.
- RUBIN, Antônio Albino Canelas. Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil. In: MORAES, João Quartim de. História do marxismo no Brasil. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- TEIXEIRA, Caroline Viana. “Bem, o pau de arara é assim...”. in: INSTITUTO FREI TITO ALENCAR. Exposição Sala Escura da Tortura. Fortaleza: Instituto Frei Tito, 2011.

Documentos do Acervo Especial Gontran Guanaes Netto do colegiado de Ciências Sociais do CUFA:

- ABRAMO, Radha. A força triste na obra do brasileiro Gontran. Folha de S. Paulo, Artes Pláticas/Crítica, São Paulo, 17 nov. 1980.
- ABRAMO, Radha. [Texto redigido para exposição] CASA DAS AMÉRICAS: Gontran Guanaes Netto, Havana, 1982.
- BRIGADA INTERNACIONAL DE PINTORES ANTIFASCISTAS. Comunicado à imprensa 14/10/1975
- HUMBLOT, Catherine. Et. Politique em Italie. Le Monde, Culture, Paris (França), 08 nov. 1975.
- SINDICAT NATIONAL DES ARTISTES PLASTICIENS [estatuto], 1977.
- SINDICAT NATIONAL DES ARTISTES PLASTICIENS [chamamento para assembléia], 1977.