
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

CONCRETO E ABSTRATO NA LITERATURA E NA PINTURA: CLARICE LISPECTOR E GASTÃO MANUEL HENRIQUE

Joelma Santana Siqueira (UFV)
jandraus@ufv.br

RESUMO: O presente artigo reflete sobre o texto “Gastão Manuel Henrique”, publicado pela escritora Clarice Lispector na primeira edição da obra *A legião estrangeira* (1964). Trata-se de um texto que aborda a pintura em madeira de Gastão Manuel Henrique, artista plástico ligado à geração dos anos 1960 no Brasil, quando se discutia a presença de uma arte moderna abstrata e concreta entre nós. O objetivo é estabelecer uma relação entre as discussões em voga no período e o modo com a escritora percebeu o trabalho artístico.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; Gastão Manuel Henrique; Arte abstrata; Arte concreta.

A escritora Clarice Lispector faz parte, juntamente com os escritores João Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto, da chamada “geração de 1945”, que, como destacou o crítico literário Antonio Candido, procurou fazer da expressão literária muito mais “um problema de inteligência formal e de pesquisa interior” (2006: 133) do que expressão de uma dada realidade local.

Analisando a fortuna crítica de sua obra, com certa frequência, deparamo-nos com trabalhos que consideram sua linguagem abstratizante, julgamento do qual a escritora discordou, pois em alguns textos publicados no *Jornal do Brasil* na década de 1970, declarou que, para ela, o romance não precisava obedecer a uma forma fixa e que cada palavra utilizada em seu romance *A cidade sitiada* quis essencialmente dizer algo como se estivesse nua.

Desde a publicação de seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, em 1943, a escritora produziu uma narrativa que estabelece relações com as outras artes por, recorrentemente, apresentar narrador que deseja expressar-se como quem produz música, pintura ou escultura. Enfaticamente, porém, é sobretudo na segunda parte de *A legião estrangeira*, de 1964, que questões importantes sobre arte moderna

comparecem em textos que dialogam com trabalhos de artistas modernos, como “Gastão Manuel Henrique”; e textos que apresentam reflexões sobre o figurativo e o abstrato, como “Abstrato e Figurativo”.

Não por acaso, a discussão sobre arte moderna estava em alta no Brasil desde o início dos anos 1950. Alguns acontecimentos contribuíram para isso, como a exposição *Do figurativismo ao abstracionismo*, em 1949, organizada por Léon Degand, diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, recém-criado em 1948; a I Bienal do Museu de Arte Moderna, inaugurada em outubro de 1951, que, como informou de Ferreira Gullar, proporcionou “aos artistas e críticos brasileiros o conhecimento das obras abstratas ou concretas de Sofia Taeuber-Arp, Max Bill, Richard P. Lohse, Walter Bodmer, Oskar Dalvit, Leo Leuppi e outros que integravam a representação suíça” (1999: 232); e a exposição do grupo Ruptura, com obras de caráter concreto em dezembro de 1952, também no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Logo após a publicação de seu primeiro romance, Clarice Lispector, casada com o diplomata Mauri Gurgel Valente, passou a residir em diferentes lugares (Belém, Nápoles, Berna, Rio de Janeiro, Torquay, Washington). Tendo visitado o Brasil em algumas ocasiões, como em 1951 e em 1954, voltou a residir definitivamente no Rio de Janeiro em 1959. Nesse período, a escritora se tornava mais conhecida do grande público brasileiro, em especial, pela publicação de seus contos na coletânea *Alguns contos* (1952) e em revistas e jornais do Brasil. Em 1959, esses contos foram reunidos na obra intitulada *Laços de família* que, como escreveu o crítico Benedito Nunes, “conquistou o público universitário e despertou o interesse pelos outros romances da autora, *O Lustre* e *Cidade Sitiada*, publicados em 1946 e 1949, respectivamente, e *A maçã no escuro*, em 1961” (1989: 63).

Sobre a arte brasileira no contexto dos anos 1950, no Catálogo da *Exposição de Artistas Brasileiros* do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ocorrida em 1952, Mário Pedrosa, ao observar a influência deixada nos jovens artistas brasileiros pela I Bienal de São Paulo, escreveu que aqui, como em toda parte, o movimento artístico estava vivendo de uma primeira polêmica entre figurativistas e abstracionistas e de uma segunda divisão, que se adicionava à outra como uma segunda hipoteca: “a separação dos realistas e super-realistas, dos que se agarram à realidade e os que a transpõem poeticamente” (2004: 243). Os isolados se achavam entre os últimos, “os transfiguradores da realidade”. Destacando que, para os realistas, a arte “é um nobre instrumento de educação”, e “para os outros, no entanto, a realidade é sobretudo de ordem interior, e a arte serve para liberar o homem, erguê-lo acima do cotidiano”, Pedrosa observava que, no Brasil, o choque se complicava com um novo elemento introduzido na querela entre abstracionistas, figurativistas realistas e figurativistas super-realistas: o nacionalismo artístico. Porém, acrescentando que mais fecundo do que discutir o assunto abstratamente era realizá-lo artisticamente, apontava que os artistas brasileiros mais atuais se arregimentavam:

sob os mais diversos ramos do abstracionismo; de um lado a grande filiação dos que provém de Klee, o grande artista que conciliou a poesia e a abstração, o

lirismo e a forma, o super-realismo com a transcendência plástica. De outro, os construtores, que se originam do ritmo plástico severo de Mondrian e tentam, na esteira de Max Bill e outros, dar ao mundo moderno o seu estilo definitivo e universal. (Pedrosa 2004: 243)

No Brasil dos anos 1950, se por um lado a separação entre arte abstrata e arte concreta não era precisa, por outro, a avaliação crítica da arte era incipiente. A esse respeito, o crítico Rodrigo Naves destacou que até os anos 1970 a arte brasileira tinha uma avaliação precária e conservadora: “Os acadêmicos tinham não apenas valor de mercado, como ocupavam também uma posição pública prestigiosa, animada pelo ensino tradicional das belas-artes e pelo nacionalismo autoritário que vinha desde os anos do varguismo” (2007: 192).

Ainda a esse respeito, Otilia Arantes, escrevendo sobre o itinerário crítico de Mário Pedrosa, observou que, em 1945, “embora tivéssemos passado por uma revolução modernista e produzido grande pintura”, a arte brasileira “continuava muito presa à figuração dos anos 1920, às lições do cubismo e do expressionismo e a uma temática de forte cunho nacionalista” (2004: 15). Nos anos 1950, “os museus de arte moderna de São Paulo e Rio, juntamente com as bienais, começavam a habituar o gosto do público às tendências internacionais mais recentes”, mas a questão da arte abstrata ainda permanecia tabu. A passagem abaixo é um exemplo de como este tabu era tratado:

Assim, em 1952, em pleno auditório do Ministério da Educação, num debate sobre o dilema, para muitos cívico-nacional – “arte abstrata ou arte com temática social” –, Mário Pedrosa pôs em pé de guerra a plateia ao defender, junto com Flávio de Aquino, e polemizando com Mário Barata e Campofiorito, a causa da abstração, ou da arte concreta, como a chamava desde os artigos sobre Calder. Inutilmente procurou mostrar aos presentes que a nova arte estava elaborando símbolos de uma linguagem plástica inédita, destinada a nos arrancar da atonia perceptiva cotidiana, na esperança de encurtar a distância que nos separa dos “horizontes longínquos da utopia”. (Arantes 2004: 17)

Na passagem dos anos 1950 aos anos 1960, no Brasil, um exemplo de como a arte moderna era apresentada a um público mais amplo encontra-se nos artigos publicados no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, entre março de 1959 e outubro de 1960, por Ferreira Gullar, compondo uma série de textos sobre “Cubismo”, “Futurismo”, “Movimentos russos”, “Neoplasticismo”, “Bauhaus”, “Arte concreta” e “Arte neoconcreta”. Este suplemento, de acordo com Roberto Pontual, atuou “como porta-voz e difusor, entre 1957 e 1961, das pesquisas mais novas no campo das artes em geral, no Brasil e no estrangeiro” (1973: 39). No prefácio da obra *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*, que posteriormente reuniu os artigos, Ferreira Gullar informou que pretendeu, “de um lado, imprimir um cunho didático à página de artes plásticas que mantinha naquele suplemento e, de outro, realizar uma

espécie de nova leitura dos movimentos artísticos de caráter construtivo a partir da visão neoconcreta” (1999: 10).

Semelhante a outros críticos de arte, Ferreira Gullar (1999: 232), no artigo “Arte concreta no Brasil”, publicado no referido suplemento, enfatizou a importância da I Bienal de São Paulo para a arte moderna brasileira ao ressaltar que, por volta de 1951, surgiram as primeiras manifestações de arte concreta no país, não como resultado natural da evolução da moderna pintura brasileira e sim como reação que se justificava pela permanência e valorização de uma arte conservadora entre nós.

Vale enfatizar que, muitas vezes, o que se observava não era uma oposição entre arte abstrata e arte concreta, pois o que estava em questão era o sentido de construtividade da arte moderna, a exemplo do que escreveu o artista plástico Hélio Oiticica, em 1962:

Construtivo seria uma aspiração visível em toda a arte moderna, que aparece onde não esperam os formalistas, incapazes que são de fugir às simples considerações formais. O sentido de *construção* está estreitamente ligado à nossa época. É lógico que o espírito de construção frutificou em todas as épocas, mas na nossa esse espírito tem um caráter especial; não a especialidade formalista que considera como ‘construtivo’ a forma geométrica nas artes, mas o espírito geral que desde o aparecimento do Cubismo e da arte abstrata (via Kandinsky) anima os criadores do nosso século (2006: 87).

Chama-nos a atenção, portanto, o reconhecimento por parte de artistas e críticos brasileiros da presença entre nós de uma arte moderna abstrata filiada à arte concreta. Dito de outro modo, de uma arte moderna abstrata e concreta.

O texto “Gastão Manuel Henrique”, publicado na segunda parte da obra *A legião estrangeira* (1964), tem como título o nome do artista plástico Gastão Manuel Henrique, nascido em Amparo, interior de São Paulo, em 1933. De acordo com Celso Favaretto, Gastão Manuel frequentou “por três anos o curso de pintura da Escola Nacional de Belas-Artes, viajando em seguida para a Europa, onde permaneceu até 1963” (1997: 134). Trabalhou na oficina que executava *silkscreens* para Arp, Vasarelli e Herban e, de volta ao Brasil, fixou-se no Rio de Janeiro e, posteriormente, em Brasília, de 1968 a 1972, quando retornou a São Paulo. Lecionou no Instituto de Artes e Arquitetura da UNB, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no Instituto de Artes da Universidade de Campinas. Na opinião de Marco do Valle e Márcia Gregato, é um escultor importantíssimo da geração de 1960 no Brasil, com participação em eventos que direcionaram a história da arte brasileira, como *Opinião 65* e *Nova objetividade brasileira*, de 1967.

De fato, o artista esteve presente nas principais exposições de arte ocorridas no Brasil entre os anos 1960 e 1970, marcados pela proliferação das galerias de arte no país. Entre os prêmios recebidos, Walmir Ayala, em seu *Dicionário de pintores brasileiros*, cita: “1963 – Isenção de Júri, Salão de Arte Moderna, Rio de Janeiro; 1966 – 1º

prêmio de escultura; 1967 – Prêmio V Resumo de Arte, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro (RJ); 1º prêmio de Concurso Caixas, Petite Galerie, Rio de Janeiro (RJ)” (1986: 389).

Observando a importância do suporte e da cor, na obra do artista, Ayala ressaltou que:

a primeira qualidade a ser vista nos trabalhos de Gastão é a da aparência da própria matéria, a qual não está a serviço mecânico de suporte, assim como a tela para as tintas, mas participando do jogo e da composição cromática, emprestando, ao mesmo tempo, textura, forma e cor. O artista não usa a madeira crua, desprovida de tratamento; tingem-a, encera-a, às vezes queima-a e ocasionalmente utiliza tintas espessas, opacas; consegue resultado exuberante nos tons verdes, transparentes, associa áreas de densas terras e negras de fumo; abre territórios claros, amarelos e quase brancos e, dramaticamente, dentro de um escavado, faz cintilar um segmento em vermelho lacre. O jogo cromático de Gastão Manuel [sic] Henrique não funciona numa superfície de pintura convencional. Vê-se que suas áreas de cores nascem e morrem com as formas propostas. Em relação à temática, não julgamos proveitoso extrair traduções e identificações de coisas empíricas para os seus inventos. (1986: 388)

Semelhantemente, sobre a obra de Gastão Manuel, Roberto Pontual, observou que a pesquisa material determinou o trabalho do artista, “a ponto de situar sua pintura dos primeiros tempos não como resultante da imposição exclusiva de tintas sobre suportes planos passivos, mas como diálogo necessário e evidenciado entre estas e o próprio suporte, assim transferido da condição de matéria-prima para a de significante” (1973: 167).

No *Dicionário das artes plásticas no Brasil*, ao abordar o trabalho de Gastão Manuel Henrique, Pontual escreveu:

A seu respeito disse Clarice Lispector, em 1964: “Pois é pintura tocável: as mãos também a olham. Gastão Manuel Henrique cria o material antes de pintá-lo, e a madeira torna-se tão imprescindível para a sua pintura como o seria para um escultor de madeira. E o material criado é religioso: tem o peso de vigas de convento. É compacto fechado como uma porta fechada. Mas nele foram esfoladas aberturas, rasgadas quase com unhas. E é através dessas brechas que se vê o que está dentro de uma síntese. Cor coagulada, violência, martírio são as vigas que sustentam o silêncio de uma simetria religiosa”. (1969: 263)

A citação de Pontual coincide com passagens do texto “Gastão Manuel Henrique”, de Clarice Lispector, e, portanto, muito provavelmente esse texto foi anteriormente publicado em catálogos de exposições do artista realizadas em 1963 e 1964, pois, em outro livro, *Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois*, Roberto Pontual (1973, p.167) voltou a escrever sobre Gastão Manuel Henrique e arrolou na bibliografia a seguinte referência: “LISPECTOR, Clarice. Apresentação no catálogo da individual na Galeria Seta, 1963”. Além disso, recentemente, Márcia Elisa Paiva Gregato (2009, p.149), em sua

tese de doutorado, também citou passagens do texto de Lispector e apontou como referência bibliográfica o “Catálogo da Exposição Óleos Relevos, realizada na Petit Galerie em junho de 1964”.

Provavelmente, o texto de Clarice Lispector refere-se a obras de Gastão que foram expostas em 1963 e 1964 no Rio de Janeiro. O enunciador ressalta a importância da madeira e da cor, enfatizando os aspectos construtivos da pintura, mas não realiza uma *ekphrasis*, nem propriamente uma crítica, e sim uma observação ativa, na medida em que constrói o texto a partir de sensações suscitadas pela pintura, antecipando algo que Gastão passará a solicitar do público com sua série *Objetos conversíveis*, que, como destacou Roberto Pontual, citado por Favaretto (1997, p.110), “criados entre 1967 e 1969, em madeira pintada de branco ou enriquecida de cores vivas, supôs inclusive a necessidade de participação direta do espectador no manuseio e reconstrução permanente da obra, segundo um jogo de possibilidades infinitas”.

No vídeo “Gastão Manuel Henrique”, dirigido por Ângela Galvão, o artista fala de seu trabalho para Marco do Valle, comenta a aproximação que manteve com outros artistas plásticos, como Guido Guinard, Lygia Clark e Hélio Oiticica, e a exposição em que quatro trabalhos exatamente iguais, peças grandes em madeira oca, pintadas de branco, foram dadas a outros artistas para que cada um pintasse a seu modo. Cada um interpretou a forma de sua maneira. Os trabalhos foram expostos na *Petit Galerie*, Rio de Janeiro.

No texto “Gastão Manuel Henrique”, observa-se um enunciador que se defronta com algo construído pelo artista. Sem descrever o que vê, cita elementos que nos fazem pensar em uma estrutura que provoca sensações visuais (de cruzeiros, portais, altares); sonoras (de silêncios de portais, cores quietas), e táteis (pintura tocável). O enunciador inicia e termina elogiando a simetria praticada pelo artista: “Em Gastão Manuel Henrique a surpresa de ver que ele começa por não receiar [sic] inclusive a simetria [...] A simetria de Gastão Manuel Henrique é concentrada, conseguida, mas não dogmática. [...] Cor coagulada, violência, martírio são as vigas que sustentam o silêncio de uma simetria religiosa”. A linguagem não dá certezas do que está vendo: “não é propriamente tranqüilidade o que está ali”. Em algumas passagens, o enunciador estabelece uma conversa consigo mesmo: “São altares? Pelo menos o silêncio de altar. O silêncio de portais”. Suas palavras sugerem elementos figurativos (simetria, cruz, altar, portais, igreja, muros, portas, esverdeamento, intensidade de crepúsculo, bronze velho nas cores quietas, cor coagulada). É como se este observador dividisse conosco o modo como vê o que Gastão Manuel Henrique construiu, estabelecendo relações, percebendo no trabalho realizado uma atmosfera religiosa, um silêncio de coisa sagrada e, ao mesmo tempo, uma violência latente:

São muros de um Cristo que está ausente, mas os muros estão ali, e tudo é tocável, finalmente tocável para quem chega de longe. Pois é pintura tocável. As mãos também a olham.

[...]

E o material criado é religioso como uma porta fechada. Mas nele foram esfoladas aberturas, rasgadas quase por unhas. E é através dessa brechas [sic] que se vê o que está dentro de uma síntese. Cor coagulada, violência, martírio são as vigas que sustentam o silêncio de uma simetria religiosa (LE, p.129).

A linguagem do enunciador não parece querer descrever o objeto, mas aludir ao percebido. É pela percepção da cor que associa a pintura a algo intermediário entre vida e morte: “o esverdeamento toma um tom do que estivesse entre vida e morte, uma intensidade de crepúsculo”. Ou seja, é na materialidade da pintura, na cor, que percebe um sentido e não na imitação de algo que esteja fora do quadro. Quando enuncia que “em nenhum quadro está dito: igreja”, refletimos que também o texto não é demonstrativo da pintura de Gastão Manuel Henrique. O texto, igualmente, não traduz o visível da pintura. O aspecto religioso e violento parece ser sentido pelo enunciador.

Márcia Gregato (2009), na tese “Estudo da obra de Gastão Manuel Henrique: uma hipótese sobre as suas diferentes fases”, detendo-se nas obras da primeira fase do artista, reproduziu algumas pinturas que acreditamos terem estado nas exposições que contaram com o texto de Lispector no catálogo, pois, ao comentar as obras, a estudiosa também cita passagens do texto da escritora:

Em relação à temática, pode-se dizer que se trata de uma pintura ‘religiosa’, embora de natureza abstrata, que sugere uma atmosfera mística, historicamente católica, porém, como bem colocou Valladares, jamais barroca – ele afirma que seria romanticamente prazeroso, porém esteticamente inválido extrair desses trabalhos traduções e identificações de coisas empíricas. Tal interpretação, também descrita por Clarice Lispector, afirma que as cores empregadas traduzem o clima místico criado pelo artista e que a madeira utilizada nos trabalhos torna-se imprescindível para a obra assim como seria para um escultor de madeiras. Lispector associa a matéria prima utilizada às vigas de um convento, cujo peso, remete a uma porta fechada por onde se abrem algumas brechas que assim permitem a visão de uma síntese de algo ali guardado (GREGATO, 2009, p.148).

Observamos que no texto de Clarice Lispector não é a matéria prima utilizada que se associa a vigas de convento, mas o trabalho realizado: “E o material criado é religioso: tem o peso de vigas de convento”.

Diferentemente do homem habituado a ver na pintura a imitação da natureza, a natureza através do temperamento do artista, a perspectiva, um ambiente, o enunciador clariciano destaca na materialidade da pintura as sensações que cores e formas lhe sugerem. Seu texto parece querer justamente expressar o modo como sente a obra. A sensação é concretizada em palavras, em um novo trabalho de construção com a linguagem. O que o texto ressalta é o que a obra de arte produz: sensações. Por sua vez, o que seu texto também dar a ver são sensações. A escritora, atenta ao

suporte e às cores e suas articulações, constrói um texto que tem em sua estrutura o aspecto fugidio da percepção. Seu texto começou destacando que a simetria praticada pelo artista é de uma nova ordem, mas não a esclarece, e, uma vez que o texto foi também destinado ao catálogo de exposição das obras do artista, deixava ao leitor que pudesse contar com os dois trabalhos (o de Gastão e o de Clarice) a aventura de buscar uma síntese no sentido que o texto propunha em relação à obra de Gastão Manuel Henrique, ao ressaltar que a simetria conseguida “é também hesitante, como a dos que passaram pela esperança de que duas assimetrias encontrar-se-ão na simetria. Esta como solução terceira: a síntese”.

A leitura desse texto nos ajuda a melhor perceber algumas palavras da escritora sobre sua obra ao rebater a crítica de que sua narrativa era abstrata. Antes, porém, é preciso observar que a palavra “abstrata” foi utilizada pela crítica no sentido de distante do material, do concreto. Ora, como dissemos no início deste artigo, também na segunda parte de *A legião estrangeira*, Lispector escreveu o texto “Abstrato e figurativo”, que pode ser lido a seguir: “Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu” (Lispector 1964: 151).

Essa realidade “vislumbrada em segredo”, para usarmos expressão do pintor Paul Klee, parece ter sido o que a escritora percebeu na obra de Gastão Manuel Henrique, com o cuidado de ao escrever sobre ela não a traduzir, mas aludir.

Desde a publicação de seu primeiro romance, a crítica percebeu que Clarice Lispector não era uma escritora presa à narração do acontecimento. A consciência de que a linguagem não pode substituir o vivido e, ao mesmo tempo, o receio de se deixar levar pela linguagem eram questões postas em *Perto do coração selvagem*, que convidavam o leitor a pensar na narração e não apenas no narrado, como podemos perceber abaixo nas palavras de Joana, a narradora-personagem deste primeiro romance:

É curioso como não sei dizer quem sou. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer. Sobretudo tenho medo de dizer, porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é o que eu sinto mas o que eu digo. Sinto quem sou e a impressão está alojada na parte alta do cérebro, nos lábios – na língua principalmente –, na superfície dos braços e também correndo dentro, bem dentro do meu corpo, mas onde, onde mesmo, eu não sei dizer. (Lispector 1997: 29)

A personagem clariciana ressalta o saber do corpo, utilizando a palavra de modo a expressar a sensação, que, justamente por ser sensação, constantemente escapa-lhe. A consciência de que a linguagem não dá conta de expressar o vivido torna-se constitutivo da forma artística, que não obedece a um modelo prefixado, mas nem por isso é abstrata em oposição ao concreto, muito pelo contrário, é abstrata e concreta no sentido de revelar uma realidade interior, fruto de sensações que a linguagem pretende tocar.

A linguagem clariciana lembra-nos algumas passagens de Merleau-Ponty sobre o que há de arriscado na comunicação literária, o irredutível a um sentido fechado, o preço que se paga para ter “uma linguagem conquistadora, que não se limita a enunciar o que já sabíamos, mas nos introduza a experiências estranhas, a perspectivas que nunca serão as nossas, e nos desfaça enfim de nossos preconceitos”. Para o fenomenólogo, como nosso corpo nos lança em novas experiências,

o artista, sem transições nem preparações, nos lança num mundo novo. E, assim como nosso corpo só pode se reconhecer entre as coisas e freqüentá-las à condição de renunciarmos analisá-lo para simplesmente usá-lo, também a linguagem literária só pode dizer coisas novas à condição de comungarmos dos mesmos interesses que ela, de cessarmos de examinar de onde ela vem para segui-la onde ela vai, de deixarmos as palavras, os meios de expressão do livro se envolverem nessa névoa de significação que eles devem a seu arranjo singular, e todo o escrito se voltar para um valor segundo e tácito onde ele quase alcança a irradiação muda da pintura. (Merleau-Ponty 2004: 112)

Acreditamos que esta é a atitude que a literatura de Clarice Lispector aguarda do leitor e que a escritora parece ter experimentado na aproximação com as artes plásticas, tão presentes em sua obra.

OBRAS CITADAS

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. 2004. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify.

AYALA, Walmir. 1986. *Dicionário de pintores brasileiros*. v. I. Rio de Janeiro: Spala.

FAVARETTO, Celso. 1997. “Das novas figurações à arte conceitual”. Ricardo Ribenboim, org. *Tridimensionalidade*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú. 109-115.

GALRÃO, Angel. *Gastão Manuel Henrique*. Campinas: TV Universitária/Unicamp. VHS. (25 min.).

GREGATO, Márcia Elisa de Paiva. 2009. *Estudo da obra de Gastão Manuel Henrique: uma hipótese*. Tese, Doutorado em Artes, Unicamp.

GULLAR, Ferreira. 1999. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan.

LISPECTOR, Clarice. 1964. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor.

_____. 1997. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco.

_____. 2007. *Entrevistas/Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco.

MERLEAU-PONTY, Maurice. 2004. *O espírito e o olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

NAVES, Rodrigo. 2007. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras.

NUNES, Benedito. 1989. "Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção". *Remate de males* (Unicamp) 9 : 63-70.

OITICICA, Hélio. 2006. "A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade". Glória Ferreira & Cecília Cotrim. *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 82-95.

PEDROSA, Mário. 2004. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Otilia Arantes, org. São Paulo: Edusp.

Pesquisa em Pauta - Estudo da Obra de Gastão Manuel Henrique. rtv-unicamp. Disponível em: <http://cameraweb.ccuac.unicamp.br/video/26MSWHXHS5R9/> Acesso em 15 de ago. de 2012.

PONTUAL, Roberto. 1973. *Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois*. São Paulo: Collectio.

_____. 1969. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

ABSTRACT AND CONCRETE IN LITERATURE AND PAINTING: CLARICE LISPECTOR AND GASTÃO MANUEL HENRIQUE

ABSTRACT: This article reflects about the text "Gastão Manuel Henrique", by Clarice Lispector, published on the first edition of the book *A legião estrangeira* (1964). The text is about Gastão Manuel Henrique's painting on wood. He was an artist from the 1960s generation in Brazil when it was discussed the presence of an abstract and concrete modern art between us. The goal is to establish a relationship between the discussions in vogue at that time and the way the writer sees his artwork.

KEYWORDS: Clarice Lispector; Gastão Manuel Henrique; Abstract Art; Concrete Art.

Recebido em 15 de agosto de 2012; aprovado em 20 de dezembro de 2012.