

MÁRCIA ELISA DE PAIVA GREGATO

**Estudo da obra de Gastão Manoel
Henrique: uma hipótese sobre
as suas diferentes fases**

**Tese apresentada ao Instituto de Artes
da Universidade Estadual de
Campinas, como requisito parcial à
obtenção do título de Doutora em
Artes, sob a orientação do Prof. Dr.
Marco Antonio Alves do Valle.**

Campinas, 2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

G861e Gregato, Márcia Elisa de Paiva.
Estudo da obra de Gastão Manoel Henrique: uma hipótese sobre as suas diferentes fases. / Márcia Elisa de Paiva Gregato. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Henrique, Gastão Manoel. 2. Escultura. 3. Arte brasileira - História. 4. Anos 1960. 5. Neoconcretismo. I. Valle, Marco Antonio Alves do. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “A study of the work of Gastão Manoel Henrique: a hypothesis about the different phases.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Sculpture; Brazilian art - history; Nineteen sixties; Concrete Art.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle.

Prof^a. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto.

Prof^a. Dra. Sylvia Helena Furegatti.

Prof^a. Dra. Geralda Mendes Ferreira Silva Dalglish.

Prof. Dr. Sidney Tamai.

Prof. Dr. Carlos Roberto Fernandes.

Prof^a. Dra. Luise Weiss.

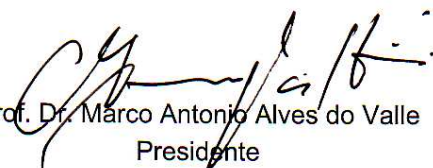
Prof^a. Dra. Roberta Pucetti.

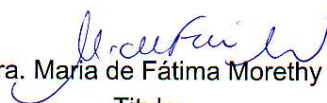
Data da Defesa: 11-12-2009

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

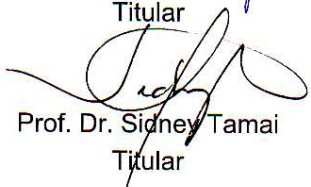
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Márcia Elisa de Paiva Gregato - RA 941748 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle
Presidente


Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
Titular


Profa. Dra. Sylvia Helena Furegatti
Titular


Profa. Dra. Geralda Mendes Ferreira Silva Dalglish
Titular


Prof. Dr. Sidney Tamai
Titular

**Para Gastão,
principal razão deste trabalho.**



agradecimentos

Agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro, por meio de concessão parcial de bolsa de doutorado.

De modo especial, gostaria de agradecer ao professor Marco Antonio Alves do Valle, que soube me acolher com respeito e simpatia durante todos esses anos de orientação, convivência e momentos de grande troca. Ressalto ainda sua importância para o desenvolvimento desta pesquisa, bem como da anterior e das demais que certamente virão.

Também, meus sinceros agradecimentos aos professores João Francisco Duarte Junior e Maria de Fátima Morethy Couto, membros da banca examinadora de qualificação, pelo apoio decisivo e importante contribuição na etapa de finalização da tese.

Ao Jean Carlo Faustino, que muito me ensinou sobre arte e vida, a expressão de meu profundo reconhecimento por seu constante estímulo.

A minha família, companheira de jornada, sempre presente em cada etapa deste e de muitos outros projetos, meu carinho, respeito e admiração.

E a Deus, responsável pelos meus mais altos vôos, sem o qual, não seria possível esse feliz encontro.

Estudo da obra de Gastão Manoel Henrique: uma hipótese sobre as suas diferentes fases

A presente tese apresenta como meta o estudo teórico, crítico e histórico da obra do escultor brasileiro Gastão Manoel Henrique, catalogando os trabalhos produzidos pelo artista a partir da década de cinquenta, investigando suas preocupações expressivas no contexto da história da arte na qual se encontra inserido, bem como analisando a organização formal e espacial das obras e seus procedimentos, comparando-as entre si e também alinhando-as aos trabalhos de outros artistas do período a fim de compreendê-las e classificá-las em distintas sete fases que configuram um recorte da obra do artista até o presente momento.

A compreensão desse conjunto de obras se dá através do exame inicial de algumas das questões que marcam a introdução da arte moderna abstrata no Brasil dos anos cinquenta, apontando a Semana de Arte Moderna como marco inicial de nossa tradição artística, passando pela intervenção de Lúcio Costa, na tentativa de modernização da Escola Nacional de Belas Artes, que foi um dos primeiros atos do Governo Vargas com a nomeação dos diretores da área da cultura. Foram analisadas também, por sua relevância, as duas vertentes presentes e formadoras do Movimento Modernista no Brasil, sendo a primeira delas, representada por Graça Aranha, e identificada na obra de Ismael Nery no que diz respeito à aproximação dos artistas cariocas do surrealismo e dadaísmo internacionais; e a segunda, identificada na obra de Candido Portinari e representada por Mário de Andrade, tornando-se hegemônica com a revolução de 1930 e sua vinda para o Ministério da Educação e Saúde Pública

- MESP, na gestão Gustavo Capanema. O estudo dessas duas vertentes possibilita a identificação de suas distintas conceituações teóricas, estéticas e ideológicas, bem como o reconhecimento da proximidade que há entre o Modernismo representado por Graça Aranha e os primeiros trabalhos de Gastão Manoel Henrique, nos quais se percebe a relação com outros artistas pioneiros do modernismo internacional, entre os quais se destaca Giorgio de Chirico, de onde se atribui a presença dos motivos arquitetônicos encontrados nos desenhos dos anos cinquenta.

Foram também incorporados à tese os relatos do artista acerca das influências recebidas de seu pai, Elmano Henrique, cartazista de profissão e responsável pela educação estética do jovem Gastão, principalmente no que diz respeito ao rigor na fatura artística e conceitual, características identificadas em toda sua produção.

Para a compreensão e argumentação das diversas fases, foram necessários ainda o estudo das participações do artista em exposições chaves da neovanguarda brasileira introdutora da arte contemporânea no Brasil; os diálogos múltiplos estabelecidos a partir de meados da década de sessenta entre artistas e espectadores, identificados também na obra de Lygia Clark e iniciados pelo filósofo Merleau-Ponty; e ainda, a partir dos anos oitenta, a influência de Constantin Brancusi, que produziu reverberações tanto em Gastão Manoel Henrique quanto em seu amigo Sergio Camargo.

As sete fases identificadas e analisadas a partir desta pesquisa constituem um trabalho inédito que pretende inaugurar na Universidade Brasileira o estudo da obra deste escultor, apontando caminhos para novas pesquisas que possam surgir nacional e internacionalmente.

Palavras-chave: Gastão Manoel Henrique, escultura contemporânea, história da arte brasileira, década de 60, Neoconcretismo brasileiro, arte contemporânea.



abstract

abstract

A study of the work of Gastão Manoel Henrique: a hypothesis about the different phases

The present thesis presents as its goal, the theoretical, critic and historic study of the work from the Brazilian sculptor Gastão Manoel Henrique, cataloguing the works produced by the artist since the fifties, investigating his expressive concerns in the historical context of the art in which he is inserted, as well as analyzing the formal and spatial organization of the works and its procedures, comparing them among themselves and also aligning them with the works of other artists of the same period in order to understand and classify them in seven distinct phases which configure an indention of the artist work until the present moment.

The understanding of these set of works is done through the initial examination of some questions that characterize the introduction of the abstract art in Brazil during the fifties, taking the “Semana de Arte Moderna” (Modern Art Week) as the initial landmark of our artistic tradition, passing through the intervention of Lúcio Costa in his attempt to modernize the “Escola Nacional de Belas Artes” (Arts National School), which was one of the first acts of the Vargas Government with the nomination of a director in the area of culture. It was also analyzed, because of its relevance, the two streams present in the formation of Modern Movement in Brazil. The fist one is represented by Graça Aranha, and it is identified in the work of Ismael Nery with respect to the approximation of the artists from Rio de Janeiro to the international Surrealism and Dadaism. The second one is identified in the work of Cândido Portinari and represented by Mário de Andrade, becoming hegemonic with the 1930

Revolution and his coming to the Ministry of Education and Public Health, in the administration of Gustavo Capanema. The study of these two streams made possible the identification of its distinct theoretical conceptions, esthetics and ideologies, as well as the recognition of the proximity between the Modernism represented by Graça Aranha and the first works of Gastão Manoel Henrique, in which it is noticed the relationship with other pioneer artists of the international Modernism, among whom we find Giorgio de Chirico, from whom it is attributed the presence of the architectural motifs found in the drawings of the fifties.

It was also incorporated in the dissertation the reports of the artist about the influence he received from his father, Elmano Henrique, cartoonist as a profession and responsible for the esthetic education of the young Gastão, especially in respect to the strength in the artistic fatura and conceptual, identified characteristics in his production.

In order to understand and argue the many phases, it was necessary the study of the artist participation in key Brazilian neo-vanguard expositions which were the beginning of the contemporary art in Brazil; and the multiple dialogues initiated in the mid sixties between artists and the audience, also identified on the work of Lygia Clark, and started by the philosopher Merleau-Ponty; and also, beginning in the eighties the influence of Constantin Brancusi, who produced reverberations not only in Gastão Manoel Henrique but also in his friend Sérgio Camargo.

The seven phases identified and analyzed on this research constitute a singular work that pretend to inaugurate in the Brazilian University the study of the work of this sculptor, showing ways for new research that might come in the national and international scenario.

Key-words: Gastão Manoel Henrique, contemporary sculpture, History of the Brazilian art, the sixties, Brazilian Neo-concretism, contemporary art



sumário

Introdução	21
-------------------------	-----------

Capítulo 1

O trabalho de Gastão Manoel Henrique no contexto da história da arte brasileira

1.1 Notas biográficas, formação artística e vivência acadêmica	29
1.2 Marcas da tradição modernista e contemporânea na produção do artista	46
1.3 A formação do artista a partir das referências de Lygia Clark e Sergio Camargo.....	62

Capítulo 2

A inserção do artista no cenário artístico nacional

2.1 Exposições individuais e seus desdobramentos	75
2.2 Exposições de reconhecimento histórico	102
2.2.1 Resumo JB	
2.2.2 Opinião 65 / 66	
2.2.3 Nova Objetividade Brasileira	

2.2.4	Arte / Brasil / Hoje	
2.2.5	Acervos dos Museus de Arte Moderna de SP e RJ	
2.2.6	Coleção Gilberto Chateaubriand	
2.2.7	Objeto na Arte: Brasil anos 60	
2.2.8	Madeira Matéria de Arte	
2.2.9	Tradição e Ruptura	
2.2.10	A nova dimensão do objeto	
2.2.11	XLII Bienal de Veneza	

Capítulo 3

Uma hipótese sobre as fases do trabalho de Gastão Manoel Henrique

3.1	Configuração e argumentação sobre uma hipótese do desenvolvimento de sete fases no trabalho do artista	142
3.2	Fase 1: Pintura sobre madeira – objetos pictóricos	153
3.3	Fase 2: Pintura em relevo ou Escultura pintada	165
3.4	Fase 3: Objetos Conversíveis	177
3.5	Fase 4: Desenhos de cunho político	191
3.6	Fase 5: Relevos e volumes em mogno	203
3.7	Fase 6: Confrontação de Formas e de Seus Vazios	217
3.8	Fase 7: Sólidos Circunscritos e Verticalizações Helicoidais	229

Considerações Finais	241
-----------------------------------	------------

Referências Bibliográficas	249
---	------------

Anexos

A.1	Cronologia	259
A.2	Exposições Individuais	260
A.3	Exposições Coletivas	261
A.4	Participações em Salões e Bienais	264
A.5	Prêmios	265
A.6	Citações em Dicionários e Enciclopédias	265
A.7	Catálogos das Principais Exposições	266
A.8	Catálogo de obras expostas no Paço Imperial, RJ em 2005	293
A.9	Catálogo de obras expostas na Galeria Anna Niemeyer, RJ em 2007	302





introdução

[...] A realização de nossas percepções do mundo, nas formas do espaço e do tempo, é o único objetivo de nossa arte pictórica e plástica. Nelas não medimos nossas obras com o metro da beleza, nem as pesamos em quilos de ternura e sentimentos.

Com o prumo em nossa mão, olhos tão precisos quanto uma régua, num espírito tão certo quanto um compasso ... construímos nossa obra como o universo constrói a dele, como o engenheiro constrói as suas pontes, como o matemático as suas fórmulas orbitais próprias.

É por isso que nós, ao criarmos coisas, arrancamos delas os rótulos de seus donos ... tudo é acidental e local, deixando apenas a realidade do ritmo constante das forças que nela existem [...] ¹

O contato iniciado com o artista Gastão Manoel Henrique no final da década de noventa, durante convivência semanal em aulas, por ele ministradas, no Instituto de Artes da Unicamp, gerou-me na qualidade de aluna, um imenso interesse pela escultura moderna e por alguns movimentos artísticos, tais como, Construtivismo, Concretismo e Neoconcretismo.

¹ GABO, Naum. **O manifesto realista.** Moscou. 05-08-1920.

Desde então, ao longo dos últimos anos, tenho desenvolvido, mediante seu acompanhamento, um projeto escultórico, claramente influenciado pelo Neoconcretismo Brasileiro, caracterizado, entre outros detalhes, pelo uso da geometria espacial através de cortes e dobras realizados em chapas de ferro bidimensionais que se transformam em objetos tridimensionais através de um gesto. Tal projeto originou a dissertação de mestrado intitulada *Construção de formas geométricas no espaço analisando as obras de Franz Weissmann e Amílcar de Castro*, por mim defendida, em Janeiro de 2005, no Instituto de Artes da Unicamp, sob a orientação do Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle.

A presença de Gastão Manoel Henrique é o marco inicial desse trabalho, motivo pelo qual seu nome é citado na dissertação como incentivador do processo construtivo originário da pesquisa acadêmica, cujos resultados motivaram-me desde então, a desenvolver uma segunda pesquisa que contemplasse o estudo de sua obra, investigando seu senso apurado da construção formal e o uso rigoroso que faz da geometria.

Atuando como escultor, pintor, desenhista e professor, Gastão Manoel Henrique construiu ao longo das últimas quatro décadas, um trabalho de experimentação e procura² que aponta a geometria como componente marcante e quase invariável em sua produção, primando pelo desejo intuitivo de ordenação e construção, que segundo Ferreira Gullar, é a evolução de uma linguagem que se inicia com formas geométricas rigorosas, em trabalhos executados nos anos sessenta:

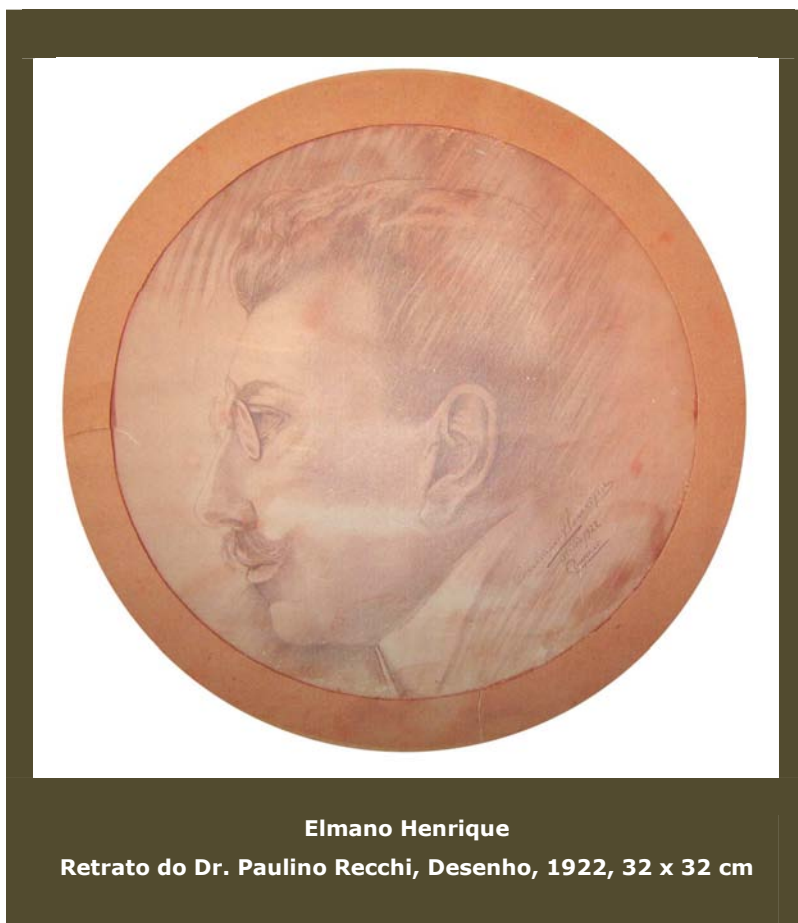
² O próprio artista enfatiza o caráter de experimentação e procura característico de seu trabalho, através de entrevista concedida à autora em julho de 2008.

[...] Gastão Manoel Henrique, artista surgido na década de 50, traz a marca dessa época de experimentação e procura. De lá pra cá, desenvolveu sua linguagem abstrata, que veio das formas geométricas rigorosas dos anos 60 às obras de hoje, em que o rigor da geometria se junta à espontaneidade controlada das formas curvas e onduladas.³

Os primeiros trabalhos do artista, porém, partem da figuração, identificada em desenhos realizados na década de cinquenta, cuja temática aproxima-se de algumas fotografias de paisagens urbanas realizadas por seu pai – Elmano Henrique. Pode-se afirmar, em concordância com Ferreira Gullar, que a obra deste artista é caracterizada pela linguagem abstrata, porém, ao longo de sua trajetória, em alguns momentos, a figuração reaparece, quer seja nos desenhos metafísicos realizados em meados dos anos sessenta ou mesmo nos desenhos de cunho político realizados na década seguinte. Desta forma, o desenvolvimento da linguagem abstrata apresenta-se de maneira processual, configurando uma busca do artista iniciada nos anos 60 com os primeiros relevos em madeira e é desenvolvida ao longo das fases que serão investigadas nos capítulos posteriores desta tese.

Além da geometria, outro fator importantíssimo a ser analisado é o rigor obedecido na feitura das peças, que resultam de um processo geométrico profundamente estudado e estruturado através da realização prévia de croquis, cálculos e experimentações, cuja origem, o próprio artista reporta ao atelier do pai, Elmano Henrique - artista gráfico, cartazista e pintor – que desde muito cedo lhe ofereceu fartos materiais e orientou-o no aprendizado do uso adequado de cada instrumento, arte-final, limpeza e rigor no acabamento dos trabalhos que Gastão Henrique se propunha a realizar.

³ GULLAR, Ferreira. Revista **Isto é**, publicada em 18-04-1984 por ocasião das exposições de Gastão na Petite Galerie e Thomas Cohn Arte Contemporânea.



O trabalho de Gastão Manoel Henrique é apresentado ao longo de sua trajetória, em diversos eventos nacionais e internacionais, a exemplo de algumas importantes Bienais e grandes mostras brasileiras como a VII Bienal de São Paulo (1963), Opinião 65 e 66 (1965 e 1966), Nova Objetividade Brasileira (1967), IX Bienal de São Paulo (1967), V Bienal de Paris (1967), II Bienal de Salvador (1968) e XLII Bienal de Veneza (1986).

A presente tese, portanto, tem como objetivo, contemplar o aprofundamento teórico sobre a obra do artista, tomando como ponto de partida a catalogação dos trabalhos

através de imagens digitalizadas e estudos que revelem sua história e desenvolvimento, passando então a estabelecer paralelos entre sua linha de pensamento e a de outros artistas contemporâneos brasileiros. Entre os assuntos abordados se destacam as semelhanças na participação do espectador, comum aos artistas da Nova Objetividade Brasileira - caso de Lygia Clark e Hélio Oiticica, que foram marcados pelo desejo de ordem construtiva e pelo Não-Objeto teorizado a partir do Neoconcretismo por Ferreira Gullar -; os processos de produção comuns a Gastão Henrique e Sergio Camargo, abordando também o interesse de ambos pela obra de Constantin Brancusi; bem como, entre outros tópicos, a Neovanguarda Artística Brasileira dos anos sessenta e setenta, que repercutiu profundamente não apenas na obra de cada um dos participantes, como no próprio percurso da arte nacional, sendo o início do processo de desenvolvimento da arte contemporânea em nosso país.

A pesquisa aborda também o interesse do artista pelo desenho geométrico, geometria descritiva e modelagem, bem como pelo ponto, linha, superfície e volume, resultando em uma leitura do universo da obra deste artista e classificando-a em sete distintas fases, que constituem o centro e principal hipótese desta tese.

**“Cada um de nós compõe a sua história
Cada ser em si carrega o dom de ser capaz
E ser feliz”.**

**Almir Sater
Tocando em frente
Música composta por Renato Teixeira**



1

capítulo 1

O trabalho de Gastão Manoel Henrique no contexto da história da arte brasileira

Notas biográficas, formação artística e vivência acadêmica

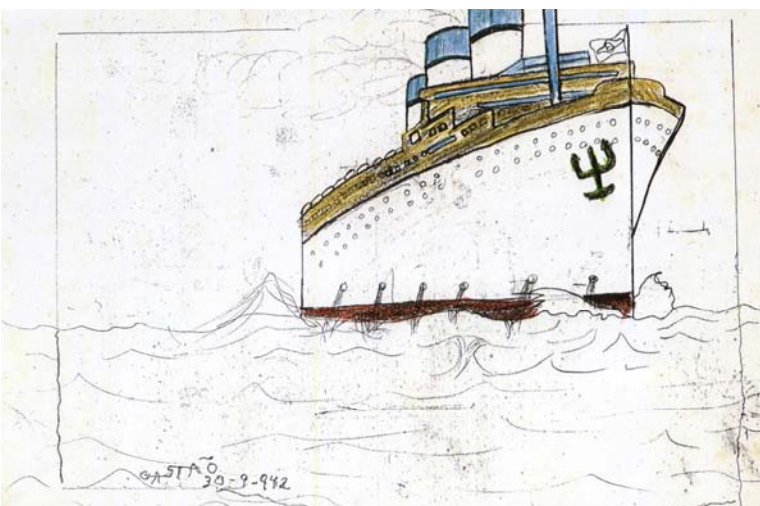
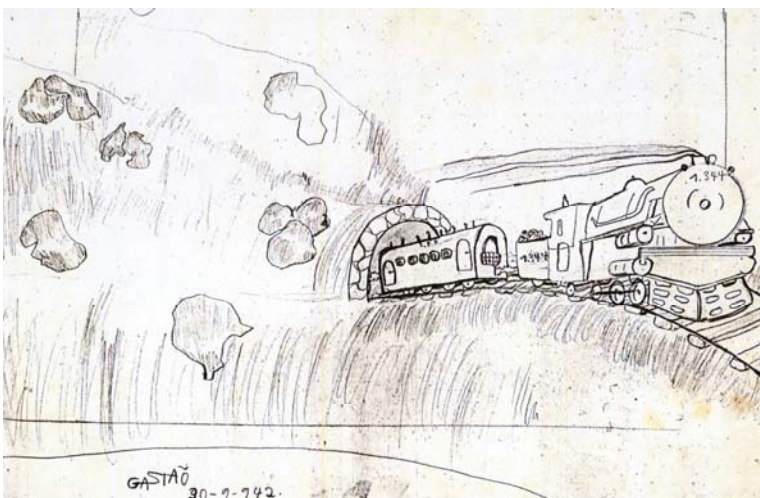
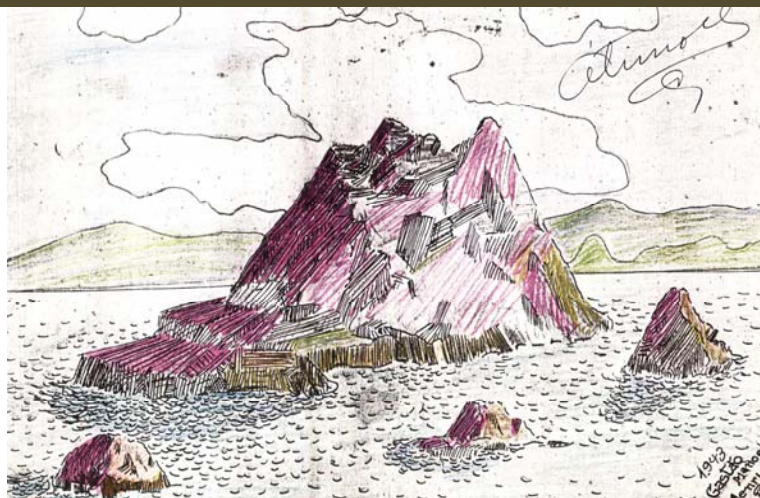
Nascido em 1933, na cidade de Amparo, interior do estado de São Paulo, filho de Elmano Henrique e Luigina Petri Henrique, o menino Gastão, aluno do curso primário no Liceu Piratininga em São Paulo, já demonstrava seu interesse e aptidão para o desenho a partir dos dez anos de idade, quando realizou uma série de trabalhos infantis, cujo empenho, execução e qualidade atestam a influência recebida do pai - cartazista por profissão - que o estimulou e ensinou desde sua primeira infância; época em que uma nova estética e nova prática artística ganhavam espaço no Brasil através do Movimento Modernista, cujo início se deu em 1922, vindo a se estabelecer a partir da década de trinta e firmar-se, de fato nos anos quarenta.



Gastão aos 13 anos de idade



Luigina Petri e Elmano Henrique



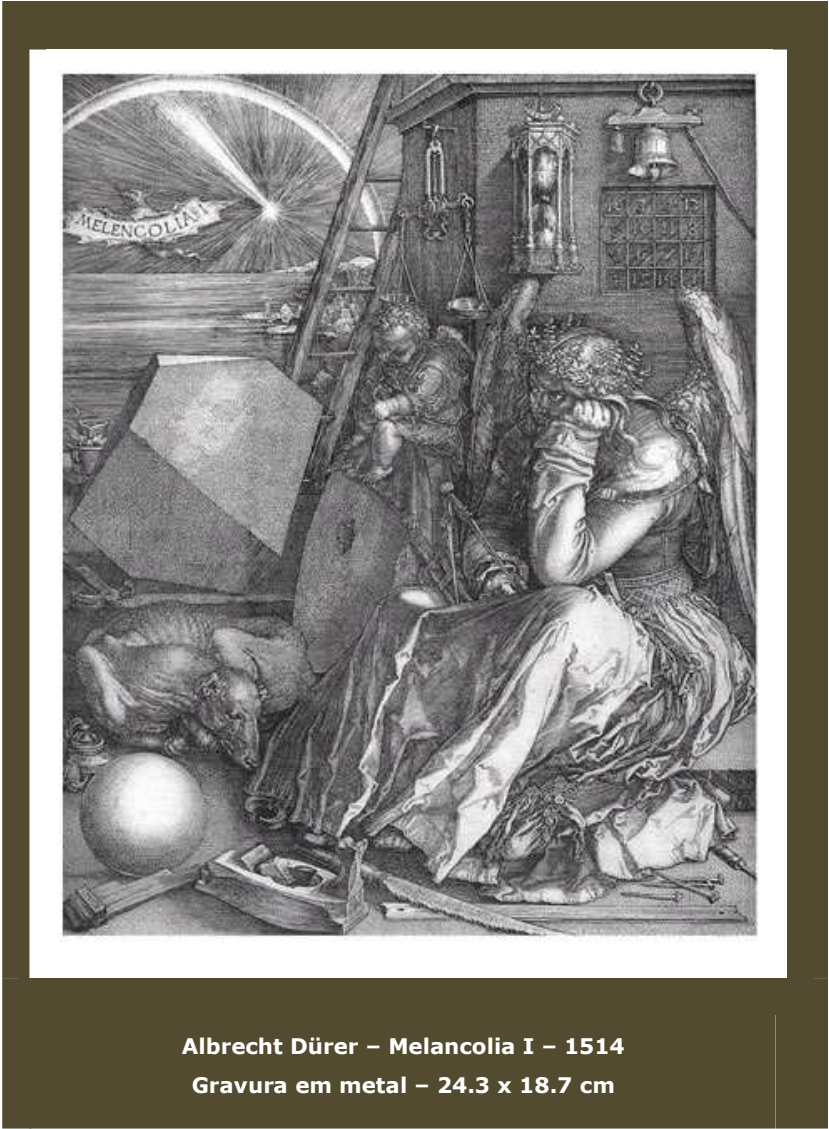
Série de desenhos realizados por Gastão nos anos de 1942 e 1943

No início da década de cinquenta começam surgir, sob a influência de Max Bill, os primeiros grupos de artistas concretos no Brasil, e nesse contexto, já apaixonado pelas artes visuais, Gastão toma contato com a obra de Albrecht Dürer - cuja gravura intitulada *Melancolia I*⁴ muito o impressiona pelo desenho revelador de traços geométricos que promove uma perfeita união entre ciência, arte e espiritualidade. Tal trabalho, segundo Horst Michael⁵ mostra-se como “uma base segura para organizar uma nova estrutura para o mundo, a partir de utensílios de arquitetura e marcenaria”. Segundo depoimento⁶ do próprio artista é possível apontar alguns vínculos entre a gravura de Dürer e sua trajetória e posterior obra, destacando que a geometria era a ciência por excelência tanto para Dürer como para o seu tempo e semelhantemente, torna-se a base de toda a linguagem na obra de Gastão Manoel Henrique. As ferramentas de marcenaria contidas na gravura - a plaina manual, serra e os pregos na parte inferior, bem como o compasso na mão da mulher - representam alguns dos acessórios relacionados com o uso da madeira como matéria-prima na obra de Gastão. A balança localizada na parte superior da gravura remete ao equilíbrio presente em muitos dos trabalhos do escultor, entre eles, os *Objetos Conversíveis*. E por fim, o colossal bloco multifacetado, que contrasta com a harmonia perfeita da esfera iluminada no primeiro plano estabelece uma relação direta com os cortes realizados nos sólidos das esculturas de Gastão.

⁴ *Melancolia I* pode ser considerado o trabalho de maior conteúdo simbólico dentre todos os trabalhos de Dürer. Esta gravura em metal mostra um céu noturno iluminado apenas por um cometa. A imagem, em geral, reproduz um campo de ruínas. A personagem feminina central é um anjo ou um gênio alado de semblante irado, cabelos e vestes desalinhados. Numa das mãos apóia o rosto furioso, e na outra carrega um compasso com o qual procura registrar alguma coisa; o braço encontra-se apoiado num livro fechado. Ao redor da figura alada encontram-se, em desordem e espalhados pelo chão, os mais variados utensílios da vida ativa, além de outros detalhes procedentes da tradição cultural (pedras transformadas em figuras geométricas, a figura de Eros e um calendário). Ao fundo, os anéis de Saturno suspensos no céu reúnem o sol (ou a lua?), irradiando intensos feixes de luz; vê-se, também, um sereno oceano. A geometria penetra em todos os detalhes do quadro, adquirindo status de poder artístico organizador. Acima da mulher, na parede sólida da casa, há uma balança, uma ampulheta, um sino e um quadro mágico de quarta ordem formado por números cabalísticos aos quais se atribuem poderes mágicos, em que a soma dos números em qualquer direção é 34.

⁵ MICHAEL, Horst. **Albrecht Dürer – The Complete Engravings**, Artline Editions, 1987

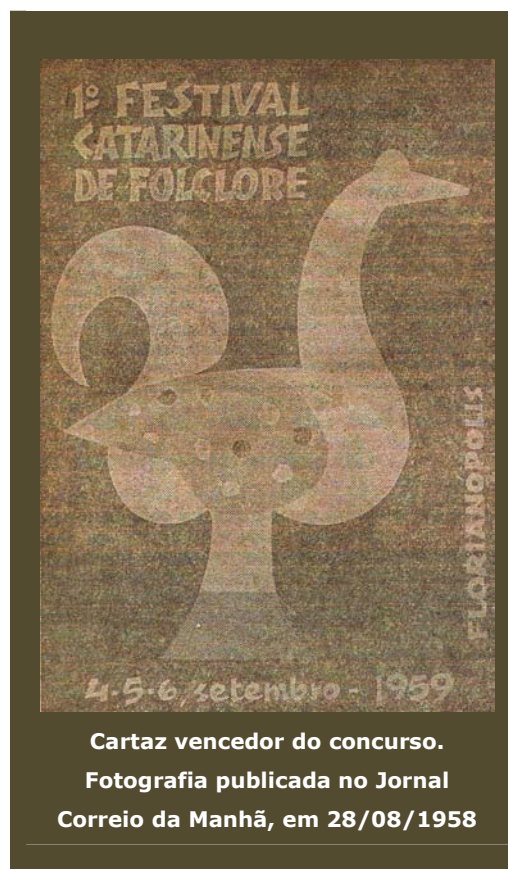
⁶ Entrevista concedida à autora em 20 de maio de 2008.



Albrecht Dürer – Melancolia I – 1514
Gravura em metal – 24.3 x 18.7 cm

Gastão ingressa, em 1955, na Escola Nacional de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e apesar de inscrito no curso de pintura, as cadeiras de desenho geométrico, geometria descritiva e modelagem, eram as que mais lhe interessavam. Sólidos e volumes, ou seja, a terceira dimensão era o assunto que mais o atraía.

Nesses mesmos anos executa um trabalho que o leva a ganhar o primeiro prêmio no Concurso de Cartazes para o *Primeiro Festival Catarinense de Folclore*, realizado pela Secretaria de Educação de Santa Catarina, na cidade de Florianópolis em 1958. Recebido o prêmio, Gastão decide interromper o curso na Escola de Belas Artes e investir o montante em uma passagem de terceira classe no navio italiano *Conte Grande* para Barcelona, embarcando para a Europa a fim de aprofundar seus estudos em artes plásticas, fato elogiado e reconhecido através de um artigo na *Revista Sr.* do Rio de Janeiro, que assim o apresenta: ⁷



Gastão tem 25 anos e é paulista de Amparo, uma dessas cidades extremamente privadas, cuja existência só é conhecida pelos seus habitantes, ou por algum funcionário do IBGE ingenuamente à procura de promoção pelo trabalho. De quando em quando, uma dessas cidades projeta-se na consciência nacional, bastando para isso que dê à luz um Garrincha, ou qualquer outro paradigma da cultura pátria.

Gastão é um aventureiro à maneira antiga, dos nossos ancestrais portugueses. Foi para a Europa à caça de aventuras. Nós o admiramos. E os portugueses antigos, em cujas covas, devem também reagir, à sua maneira, diante da temeridade deste jovem, que os faz parecer meninos fugidos de casa. Afinal, Vasco da Gama, Cabral e outros só tinham que enfrentar tempestades,

⁷ Revista Sr. Rio de Janeiro, março de 1959.

calmarias e índios. Gastão embarcou com o dólar a Cr\$ 170,00, sob ameaça de bombas de hidrogênio e demais conquistas contemporâneas.

Conversamos com ele. Gastão pinta. Leva um amigo, Iberê, de 23 anos, fluminense de Niterói, que é de teatro. Ambos foram à Europa para instruir-se, aperfeiçoar-se. Perguntamos a Gastão se ele dispunha de alguma sinecura governamental para sustentá-lo. Negativo. De pais ricos? Negativo. Levava muito dinheiro? Positivo, respondeu. Quanto? Uns quinze mil cruzeiros.

Com passagem de ida comprada no “Conte Grande” (3ª. Classe) os jovens despediram-se de nós. Prometeram desenhar e escrever sobre as coisas que virem. Querem conhecer toda a Europa, a “de cá e a de lá” – assim se referiram aos dois lados da cortina ainda indefinida. A viagem durará enquanto durar a generosa capacidade de resistência de ambos.

O artista então permanece em Paris por dois anos e neste período trabalha em uma oficina de silk-screen responsável pelas impressões das edições de Arp, Wassarely e Herbin e tem a oportunidade de conviver com jovens artistas franceses em uma pequena cidade localizada a quarenta minutos de Paris, chamada Gif-sur-Yvette, onde divide seu tempo entre o trabalho no ateliê e visitas a galerias e museus em Paris.

Começa então a se interessar pelo expressionismo abstrato e pela *action painting* com suas pinturas de grandes dimensões, e, sobretudo por alguns artistas como Rothko, com suas faixas de pouco brilho e sutis passagens de tons; Hartung, pelas variações de tonalidades que o negro gera a partir da reflexão da luz sobre a superfície pintada; Soulages, pelos gestos amplos, rápidos e precisos e Kline, pela pureza dos brancos e pretos, muitas vezes acrescidos de outras cores⁸.

⁸ Informações fornecidas pelo artista à autora, através de depoimento concedido em março de 2009.



Marc Rothko, Light Red Over Black
1957, Óleo s/ tela, 2,30 x 1.5 m



Hans Hartung, Composition, 1974
Acrílico s/tela, 1,0 x 1,62 m



Franz Kline, Mahoning, 1956
Óleo s/ tela, 0,96 x 1,2 m



Pierre Soulages, Composition, 1959
Óleo s/ tela, 1,30 x 0,90 m

A partir dessas influências, Gastão realiza uma série de pinturas em tela, com tinta industrial utilizando poucas cores com predominância do preto, branco, vermelho, cinzas e ocre, nas quais se observa uma estrutura geométrica de largos gestos, impostos pelo tamanho das telas, cujo resultado embora pareça ou se aproxime do informal, já demonstra rigor construtivo e geométrico.



Em 1960 o artista sai de Paris e faz sua primeira viagem pela Europa, tendo como roteiro Bélgica, Holanda, Alemanha, Áustria, Itália, França e Espanha. Volta então ao Brasil, fixando-se novamente na cidade do Rio de Janeiro.

O contato com artistas europeus abriu-lhe um caminho alternativo em relação aos parâmetros acadêmicos outrora estudados na Escola Nacional de Belas Artes. Os anos vividos na Europa, bem como os meses que sucederam seu retorno ao Brasil, mostram-se como um importante período para a formação do artista, caracterizado pela busca por um estilo próprio que remete à pesquisa por novos repertórios, adquiridos através da influência recebida de outros artistas, e assim sendo, imediatamente após o retorno ao Brasil, Gastão realiza uma série de trabalhos, fortemente influenciados por Giorgio de Chirico, nos quais também é possível observar a presença de uma geometria sem rigor formal, traços iniciais de sua produção própria que viria a vigorar nos próximos anos.

A relação orgânico / construtivo persistiu nos trabalhos de Gastão até meados da década de noventa. Foram algumas fases nítidas de geometrismo absoluto e outras em que predominava a expressão sem necessariamente serem figurativas, sendo que muitas vezes o orgânico e o inorgânico se fundiam num mesmo trabalho.

A primeira exposição coletiva internacional de Gastão Henrique aconteceu no ano de 1962, na Universidade de Utah, em Salt Lake City, USA. A mostra intitulada *Spotlight on Brazil*, realizada pelo Escritório de Expansão Comercial do Brasil em New York, em colaboração com a Universidade de Utah tinha por objetivo, segundo Ferreira Gullar, “dar uma visão panorâmica, mas completa da vida brasileira em todas as suas manifestações. Com esse objetivo, reuniu-se, além dos objetos de arte, artesanato, mobiliária e indústria, um número considerável de painéis fotográficos (com fotos em cores ou em preto e branco), de modo a permitir ao visitante uma idéia mais ou menos concreta de nossas cidades, do nosso desenvolvimento industrial, esportivo, artístico, educacional”.⁹

⁹ GULLAR, Ferreira. **Arte Brasileira em Utah**. Jornal do Brasil, 20-02-1962.

Logo após a exposição, no ano de 1963, Gastão começa trabalhar em uma série de relevos em madeira pintados a óleo, e a partir desse ponto sua obra ganha características nítidas e marcantes, podendo ser definidas de acordo com a classificação em fases¹⁰ contemplada por esta tese. Desde então o artista vem se dedicando à pesquisa de volumes geométricos elementares – módulos e sistemas de módulos – uma simplificação e ao mesmo tempo um processo de desenvolvimento cada vez mais acentuado da forma.

Em 63 realiza sua primeira exposição individual na Petite Galerie, na cidade do Rio de Janeiro e depois dessa, até a presente data, realiza outras dezoito exposições individuais no Rio de Janeiro, em São Paulo, Minas Gerais e em Lima, no Peru. Participa de trinta e seis exposições coletivas. É selecionado e participa da Bienal dos Jovens de Paris, em 1963; VII e IX Bienais de São Paulo, em 1963 e 1967, respectivamente; V Bienal de Paris, em 1967; II Bienal de Salvador, em 1968 e XLII Bienal de Veneza, em 1986. Também recebe oito prêmios e têm seu nome citado na Enciclopédia Delta Larousse; no Dicionário Carlos Cavalcanti, do Ministério da Educação e Cultura; no Dicionário Crítico de Pintura do Brasil; no Larousse Cultural e na Enciclopédia de Artes Visuais Itaú Cultural.

Entre outras atividades realizadas durante sua trajetória artística, Gastão ainda executa dois cenários para teatro, álbuns de serigrafia e litogravura, um painel/escultura de grandes dimensões, esculturas públicas sob encomenda, além de coordenar mostrar e palestras acadêmicas.

¹⁰ O conjunto de obras de Gastão Manoel Henrique, analisado nesta pesquisa, compreende a produção do artista partindo da década de sessenta, com a primeira exposição individual realizada na Petite Galerie, na cidade do Rio de Janeiro, e terminando com a exposição na galeria Anna Niemayer, no ano de 2007. Os referidos trabalhos foram classificados em sete distintas fases, abordadas em detalhes no Capítulo III desta tese.



Gastão Manoel Henrique ministrando aula na Universidade Nacional de Brasília, 1970

De 1968 a 1972 integra o corpo docente do Departamento de Expressão e Representação do Instituto Central de Artes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, exercendo o cargo de Professor Colaborador. Durante o período de novembro de 68 a maio de 69 assume nessa mesma instituição a atribuição de Chefe de Departamento, ficando responsável, juntamente com o Prof. Avatar Moraes, pelo Setor Projeto e Protótipo da área de Artes Visuais nas oficinas de Expressão e Representação. De 1971 a 1972, com a mudança do nome do Departamento para Departamento de Artes Visuais e Cinema, fica responsável pelas oficinas de Plástica e Expressão em Volume, novamente ao lado do Prof. Avatar Moraes.

Em 1976 é convidado por Rubens Gerchman, recém empossado Diretor da Escola de Artes Visuais – EAV Parque Lage – do Instituto Estadual das Escolas de Arte – INEARTe – do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro, a participar da estruturação da escola, onde integrou o corpo docente, tanto da Escola quanto do Museu de Arte Moderna, até o ano de 1984, ensinando a relação entre o desenho e a percepção do visual; prática, observação e conhecimento da forma bi e tridimensional, bem como noções de perspectiva e sua aplicação.

Como docente, ministra também curso de desenho na Casa do Brasil em Lima, Peru; e participa do XI Festival de inverno de Ouro Preto, MG, em 1977.

No ano de 1980 é nomeado Professor da cadeira Análise de Exercício de Materiais Expressivos, das Faculdades Integradas Estácio de Sá no Rio de Janeiro, mas não chega a assumir o cargo.

Em abril de 1987 é convidado pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, a integrar o corpo docente do Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes, onde permaneceu até o ano de 1996.

O reconhecimento acerca do trabalho realizado por Gastão Manoel Henrique pode ser traduzido através de cartas de recomendação escritas pelos Professores e Pesquisadores Fúlvia Gonçalves, Marco Antonio Alves do Valle e Bernardo Caro representando a Universidade Estadual de Campinas no momento da contratação efetiva do artista como docente de tempo integral, pelo Instituto de Artes da Unicamp, dois anos após ter aceitado o convite para lecionar na Universidade:

Recomendar Gastão Manoel Henrique não é tarefa difícil porque estamos diante de uma personalidade artística de grande importância na cena da arte Contemporânea Brasileira.

Suas biografias, verbetes de dicionário, críticas, etc., merecem a assinatura de grandes nomes na área tais como: Clarival do Prado Valadares, Roberto Pontual, José Roberto Teixeira Leite, Frederico Moraes e outros.

Suas produções mais recentes, inseridas no Projeto VITAE, permitem dizer de sua profundidade na pesquisa dos materiais, rigor matemático e religiosidade de um trabalho constante que reflete um compromisso com sua realização artística.

De fato, não temos apenas no Departamento de Artes Plásticas do IA/UNICAMP, um artista da qualidade de Gastão Manoel Henrique, mas também o docente que propôs perfeitamente interação entre seu fazer artístico e o acompanhamento do aluno nos laboratórios de Projetos e Pesquisas Escultóricas.

Deve-se isto também a um percurso didático bem traçado, ocorrido na Universidade de Brasília/DF e Parque Lage/Rio de Janeiro, tendo também um curriculum vitae e premiações expressivos. [...]

Profa. Dra. Fúlvia Gonçalves¹¹

[...] tendo experiência de ensino de arte anterior junto ao Instituto de Artes e Arquitetura da Universidade de Brasília e Escola de Artes Visuais, como também em seu trabalho artístico desenvolve pesquisas formais e materiais, apresentando interesse como pesquisador em arte na área de Escultura.

¹¹ Carta de Recomendação escrita pela Profa. Dra. Fúlvia Gonçalves, representando a Universidade Estadual de Campinas, em 17 de março de 1989.

Além destas qualidades, o Professor Gastão Manoel Henrique é um dos artistas escultores de notória importância no desenvolvimento da arte brasileira, tendo representado o Brasil no exterior na Bienal de Veneza [...]

Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle¹²

Dentro das Artes Plásticas brasileiras temos inúmeros artistas de renome, dentro desses, cito através desta, o nome do artista Gastão Manoel Henrique, que acompanho a longo tempo, quer seja no que se refere a sua excelente produção artística reconhecida a nível internacional, como também como docente em várias Instituições de Arte, onde sempre se destacou pelo seu desempenho profissional.

Por conseguinte, recomendo a quem interessar a pessoa de Gastão Manoel Henrique, como profissional zeloso de suas obrigações e como um dos mais notáveis escultores brasileiros.

Prof. Dr. Bernardo Caro¹³

Professor Titular – Unicamp

No período em que atuou junto ao departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Unicamp, realizou pesquisas e ministrou ao lado do Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle as disciplinas de Escultura e Laboratório de Pesquisas Escultóricas, que consistiam no estudo, conhecimento e reflexão sobre a experiência visual

¹² Carta de Recomendação escrita pelo Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle, representando a Universidade Estadual de Campinas, em 17 de março de 1989.

¹³ Carta de Recomendação escrita pelo Prof. Dr. Bernardo Caro, representando a Universidade Estadual de Campinas, em 17 de março de 1989.

tridimensional vivenciada pelos artistas a partir do início do século XX, abordando processos, materiais e matérias empregados, bem como a reflexão sobre conceitos que apresentem a técnica não apenas como maneira de fazer, mas também como maneira de pensar dos principais escultores e movimentos dos séculos XX. Integradas às outras disciplinas teóricas e práticas, as disciplinas de Escultura contemplavam ainda a execução, em suas oficinas, de exercícios de investigação do volume e do espaço, capazes de possibilitar ao aluno maior intimidade e entendimento acerca do que foi, do que tem sido e do que é hoje considerado escultura.

Paralelamente às atividades de docência na Universidade de Campinas, desde 1983 mantém um ateliê na cidade de Amparo – SP, onde continua desenvolvendo seus trabalhos como escultor.

Planejando aperfeiçoar sua metodologia de trabalho, aumentando a escala das obras e conferindo-lhes acabamentos mais rigorosos, o artista busca subsídios financeiros em um Programa de Bolsas, candidatando-se e recebendo em 1988 a Bolsa Vitae¹⁴ de Artes, no valor total de 2760 OTNs, o que lhe permite dar continuidade às pesquisas outrora iniciadas através do aporte técnico conseguido com a aquisição de maquinários e ferramentais capazes de viabilizar suas propostas descritas no Plano de Pesquisa apresentado à comissão de Seleção da Bolsa Vitae, que contemplam ações de caráter prático, tais como: compra e estocagem de razoável quantidade de madeira, realização de maquetes de novas fases de esculturas em chapas de aço, ferro fundido, bronze e granito, contratação de um marceneiro profissional especializado e

¹⁴ Programa destinado a pessoas que quisessem realizar um projeto pessoal de trabalho, sem que este tivesse vínculo institucional. As bolsas em número limitado foram concedidas a pessoas de alto nível intelectual e de reconhecida qualificação profissional, que já tivessem demonstrado especial criatividade ou capacidade de pesquisa nas áreas de literatura, artes visuais, música (composição), teatro (dramaturgia) e cinema (roteiros).

A capacitação em Artes Visuais foi aferida por Aracy Amaral, Jorge Coli e Renina Katz e conferiu o prêmio ao plano de trabalho de Gastão Henrique, que pretendia aumentar a escala de seus trabalhos, conferir-lhes um acabamento mais rigoroso e permanente, levá-los ao espaço externo e adequar de maneira melhor a matéria à técnica.

viagem à Carrara na Itália com o objetivo específico de encontrar um fornecedor de mármore para a realização de novos projetos.

Suas atividades artísticas geraram também um plano pessoal de pesquisa, que foi apresentado em 1998 ao Instituto de Artes da Unicamp, traçando como objetivo maior a investigação de materiais que atendessem de maneira adequada aos seus propósitos como escultor:

[...] Como escultor tenho trabalhado apenas com a madeira, o concreto e o aço e sempre procurei considerar as particularidades da matéria e do material em relação ao meu intento.

No projeto atual, em virtude das suas características, devo pesquisar outros materiais, como os polímeros, a borracha, o alumínio recartilhado, etc. Para tanto, pretendo buscar orientação e trabalhar nos laboratórios da Faculdade de Engenharia Mecânica da Unicamp. [...] ¹⁵

O Plano de Pesquisa, aprovado pelo departamento de Artes Plásticas em março deste mesmo ano, mencionava em detalhes a necessidade do artista de pesquisar novos materiais, explicitando também as coordenadas de sua escultura, ou seja, o geométrico, a importância do projeto na obra de arte, o rigor na feitura, a madeira como matéria básica, a oposição orgânico/inorgânico, o recurso ao insólito e ao enigma, e a simplificação e o despojamento presentes em seus trabalhos, sintetizando, portanto, seu empenho em “discernir”, segundo palavras de José Roberto Teixeira Leite, “entre os mais diversos materiais testados em laboratório, cada qual com sua própria rugosidade, aqueles que se prestam ou não a serem utilizados como matéria-prima de seus elementos tridimensionais, dispostos aos grupos e se tocando ou apoiando entre si através de vértices, arestas, faces planas ou curvas, de modo a se

¹⁵ Plano de Pesquisa apresentado ao Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Unicamp em março de 1998 pelo Professor Gastão Manoel Henrique.

contrabalancearem mutuamente a assim anularem as forças que sobre os mesmos atuam”.¹⁶

Nos últimos anos, Gastão vem se dedicando à produção de uma série de esculturas, resultado de projetos da década de noventa combinados às suas recentes descobertas acerca dos procedimentos e das novas tecnologias que envolvem a execução de peças em madeira. Tais trabalhos são apresentados ao público através de duas exposições individuais na cidade do Rio de Janeiro, sendo a primeira delas realizada no ano de 2005, no Paço Imperial e a segunda na Galeria Anna Niemeyer, no ano de 2007, marcando a retomada da produção artística de Gastão Henrique após longo período em que o artista dedica-se intensamente à docência e à pesquisa em torno da forma.

¹⁶ Parecer de aprovação do Plano de Pesquisa, redigido pelo então Chefe do Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Unicamp, Prof. Dr. José Roberto Teixeira Leite, em 27 de março de 1998.

Marcas da tradição modernista e contemporânea na produção do artista

Como vimos, Gastão Henrique ingressa na Escola Nacional de Belas Artes – Enba - em 1955, um ano depois da data que se configura, segundo Mário Barata¹⁷, como “o ano-chave da segunda implantação modernizante na Escola”, quando, ante as pressões da nova realidade - exercidas pelos conflitos entre o ambiente externo que se modernizava e as convenções ainda restantes no ambiente interno -, ocorre uma explícita reestruturação interna na Enba, o que levou à contratação pela Escola, do pintor Tomás Santa Rosa para lecionar Cenografia; Oswaldo Goeldi para o ensino de Gravura de Talho Doce, Água Forte e Xilografia e, por indicação do Governo Federal, a nomeação de Mário Barata como catedrático interino de História da Arte.

Mantendo as mesmas linhas modernas dos veteranos Abelardo Zaluar e Onofre Penteado, novos professores entram para a Congregação, entre eles, Celita Vaccari - que muito se aproxima dessa tendência renovadora – e outros nomes como Adir Botelho, Almir Gadelha, Ahmés de Paula Machado, Antonio Grosso, Cláudio Moura, e Hilda Goltz, cujas atividades didáticas apresentavam propostas de nova sensibilidade. Ainda no ano de 1955, o Diretório Acadêmico promove, com sucesso, através de Darel Valença Lins, um curso de litografia, caracterizadamente moderno, tentando mostrar aos alunos que a lito também era uma forma de arte e não somente um meio de reprodução. Tais ações tornam claro um consenso acadêmico fortemente empenhado em tentar, pela segunda vez, transformar a Escola, visto que a primeira

¹⁷ BARATA, Mario. **1954: Ano-chave da segunda implantação modernizante na Enba.** In 180 anos de Escola de Belas Artes. Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997. p.389.

tentativa empenhada por Lúcio Costa¹⁸ na década de trinta não havia obtido o sucesso almejado.

Nesse contexto, o jovem artista Gastão Henrique, inscrito no curso de pintura, inicia seus estudos através de exercícios que propunham cópias de florões, pinturas acadêmicas e técnicas de gravura. Aos poucos descobre sua preferência pelos sólidos e volumes, assunto que passa a atraí-lo daí por diante, levando-o a dedicar-se com mais afinco às cadeiras de desenho geométrico, geometria descritiva e modelagem.

Em 1958, prestes a concluir o curso na Escola de Belas Artes, Gastão recebe um prêmio em dinheiro, através do Concurso de Cartazes para o *Primeiro Festival Catarinense de Folclore* e decide interromper os estudos e embarcar para a Europa a fim de aprofundar seus conhecimentos em artes, onde permanece por um período em contato com a obra de outros artistas, de quem recebe as primeiras influências, o que certamente direciona sua produção dos anos seguintes, quando, além da geometria, o artista passa a demonstrar certo interesse pelas experiências surrealistas e metafísicas,

¹⁸ Com a Revolução de 1930, o fim da República Velha e Getúlio Vargas no poder, instala-se na cultura brasileira uma situação paradoxal: homens de visão e cultura ganham espaço, sob o comando geral de um ditador de tendências fascistas. Neste período, várias medidas são implementadas, entre as quais o fortalecimento do Ministério da Educação e Saúde Pública – MESP – com olhos de uma visão de futuro nacional. Novos projetos na área de educação começam a ser implementados e neste contexto, a Escola Nacional de Belas Arte – Enba -, surgida com a República a partir de 1889 – 1890, abandona o programa da época do Império, partindo para um período de renovação intensificado pela nomeação, em 8 de dezembro de 1930, do arquiteto Lúcio Costa (1902 – 1998), que assume a direção da Escola com a intenção de divulgar a arte moderna no país, tornando este, um importante episódio para as correntes artísticas modernistas no Brasil. Porém, se por um lado havia, partindo de Lúcio Costa, uma clara preocupação em seguir na modernização da Escola Nacional de Belas Artes, por outro lado, percebe-se que paralelamente à modernização, o campo ideológico acirrado pelo Estado Novo (1937) determina a construção do tipo e do “Homem Brasileiro”, bem como todas as possíveis representações da Nação. O próprio Ministério da Educação e Saúde Pública – MESP – tem seu acervo artístico determinado por esta ideologia e os artistas modernos brasileiros se prestam à criação desse campo simbólico. Estas representações da nação brasileira estão todas ligadas ao trabalho e à caracterização da raça do seu povo e, apesar de haver uma linguagem moderna, a temática ideológica é academicamente incorporada, na forma de um historicismo e cientificismo do século XIX, explicados pela formação acadêmica desses artistas, incluindo Cândido Portinari, Celso Antônio, Ernesto de Fiori, Victor Brecheret e Bruno Giorgi. Tais fatos tornam possível a compreensão dos motivos pelos quais a intervenção de Lúcio Costa não tenha deixado na Enba as marcas da modernidade, ou seja, não tenha conseguido substituir os métodos acadêmicos por novos métodos modernos de ensino. Assim, a Escola permanece com sua estrutura do ensino de Belas Artes, com matizes modernos, porém, sem jamais ter sido idealizadora como foram os mestres fundadores do ensino moderno na arte e na arquitetura na Bauhaus (1919).

seguindo a linha de pensamento defendido pela crítica de Graça Aranha¹⁹, aproximando-o da vertente carioca moderna, sensível às influências externas européias como o Dadaísmo e Surrealismo.

Algumas pinturas de Gastão, realizadas na década de sessenta representam cenas irracionais e inconscientes, deixando de lado a razão humana e cedendo espaço a emoções mais profundas, carregadas de expressões que beiram o fantástico, o que pode ser atribuído à influência recebida do pintor grego Giorgio de Chirico, como se observa nas pinturas abaixo:



Giorgio de Chirico, Love Song, 1914,
Óleo s/ tela, 73 x 59,1 cm



Gastão Manoel Henrique, s/ título, 1963
Pigmento s/ tela em madeira, 60 x 95 cm

¹⁹ A vertente moderna carioca representada pelo crítico Graça Aranha permite uma abertura às influências externas, principalmente européias, representada pelo trabalho de Ismael Nery, em oposição à crítica de Mario de Andrade, simpático ao Modernismo que exalta os valores nacionais, representado pela figura de Cândido Portinari, cuja obra *O Violinista*, fora considerada por Andrade o melhor trabalho do Salão de 1931.

Nessas pinturas Gastão trabalha cenas de paisagens urbanas vazias que procuram retratar os aspectos mágicos e íntimos dos objetos, isolando-os do seu contexto normal e imbuindo-os de uma aura enigmática, característica da pintura metafísica. Nas cenas pintadas não se observa a presença humana a não ser sob a forma de sombras veladas ou de esculturas. O domínio das estruturas arquitetônicas é demonstrado nos arcos, pórticos, sombras próprias e projetadas e na luz ofuscante que faz sobressair as fábricas pintadas e confere espacialidade ao ambiente, assumindo um tom monumental e com ele a dimensão da lembrança, transfigurada pela dimensão de um sonho em cores.

O estranho, insólito e enigmático está nitidamente presente nessas pinturas, associados, muitas vezes às insinuações freudianas, que constituem de maneira intuitiva a produção desses trabalhos, que não são exatamente surrealistas, como afirma Frederico Morais. Neles, nada se vê semelhante a Dali, Marx Ernst, Yves Tanguy, Miró, Klee ou Magritte, porém, é possível identificar aqui, traços do pensamento metafísico muito presentes nas pinturas de Giorgio de Chirico:

[...] sim, podemos ver muita coisa “surrealista” por aí. Mas afora a obra de Ismael Nery, um chagalliano confesso, como vimos, ou Cícero Dias (nos anos 30), podemos encontrar elementos surrealizantes na Fase Antropofágica de Tarsila, no expressionismo de Goeldi ou Portinari, nas xilos de Grassmann, Magalhães e Samico, nas fases iniciais de Farnese, Gastão Manoel Henrique e Waltercio Caldas.²⁰

²⁰ MORAIS, Frederico. **Retrato e auto-retrato da arte brasileira.** In Frederico Morais. Coleção pensamento crítico. Rio de Janeiro. FUNARTE, 2004. p. 55.

Ainda no mesmo período, Gastão realiza uma série de composições feitas a partir de objetos e materiais diversos que resultam em expressões de um “misticismo” que sugere religiosidade. Tais características encontram-se também no início da obra de Farnese de Andrade, descrita por Rodrigo Naves²¹ como a representação de “uma história cruel, repleta de violências e maldades”, dizendo que o artista pertence a uma vertente da cultura brasileira que “pôs de lado as esperanças atribuíveis a um país jovem, em formação, e que sublinhou os entraves que conduziram à precariedade nacional”.

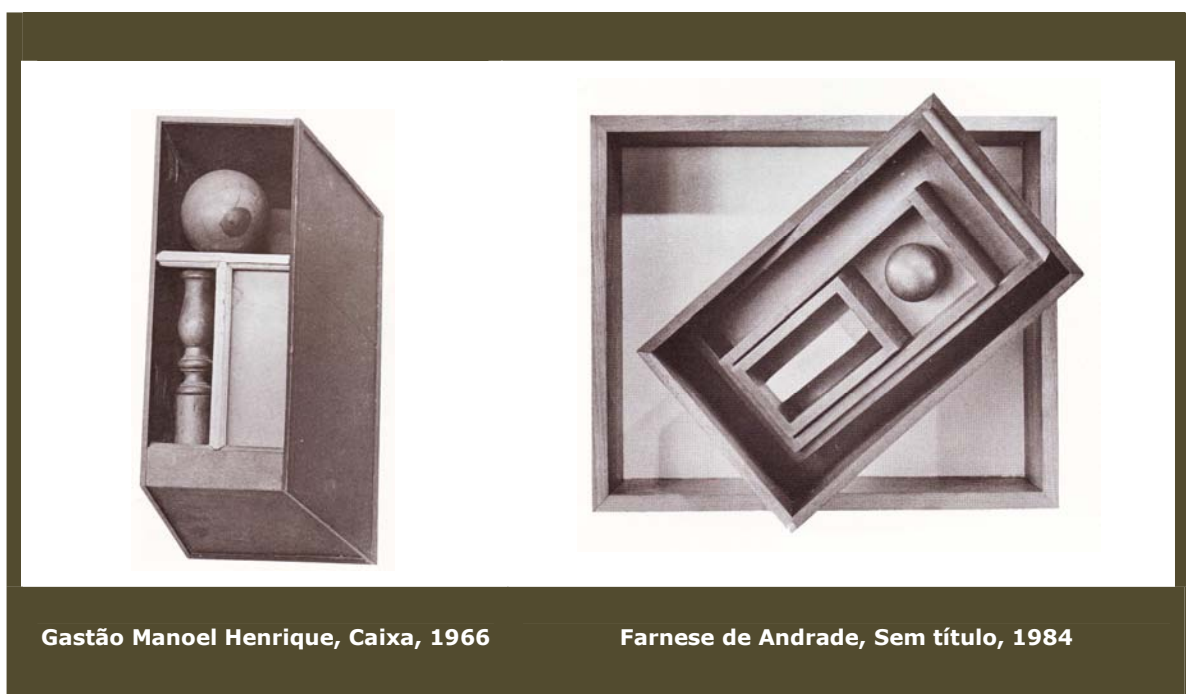


Naves o coloca ao lado de Cornélio Penna, Octávio de Faria, Jorge de Lima, certas obras de Clarice Lispector, Murilo Mendes, Ismael Nery, Mário Peixoto, e mesmo Nelson e Lupicínio Rodrigues, afirmando que sua obra tem peso histórico e não metafísico, porém, é impossível negar que os objetos recolhidos do lixo e utilizados

²¹ NAVES, Rodrigo. **A Grande Tristeza**. In Farnese de Andrade. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2002, p.21.

por Farnese - como armários, fotografias, lentes de vidro, bonecas e oratórios -, resultam em materiais religiosos que, segundo Clarice Lispector²² também definem os trabalhos da primeira fase de Gastão. São semelhanças que de acordo com Frederico Morais²³ aproximam os dois artistas em suas fases iniciais.

Farnese começou empregando gamelas, ex-votos (pedaços de bonecos usados no agradecimento de fiéis por graças alcançadas), armários, nichos e pedaços de móveis torneados em montagens de sentido mágico-religioso, mas em determinado momento, há um deslocamento, segundo Frederico Morais²⁴, “em termos estilísticos, de um surrealismo um tanto mórbido para um construtivismo”, apresentando assim uma afinidade maior com o trabalho desenvolvido por Gastão, a quem homenageou num dos seus trabalhos. São caixas que parecem se lançar no espaço, querendo, nas palavras de Morais, “desligar-se da parede para viver diretamente no espaço”.



²² LISPECTOR, Clarice. Catálogo da Exposição Óleos Relevos, realizada na Petite Galerie em junho de 1964.

²³ MORAIS, Frederico. Org. Silvana Seffrin. **Frederico Morais**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p.56.

²⁴ MORAIS, Frederico. **Madeira Matéria de Arte**. Catálogo da exposição.

Também presente na obra de Gastão Henrique, encontra-se a temática política, pontuada por uma série de desenhos figurativos realizados na década de setenta e que, segundo o próprio artista, representam sua indignação com o sistema político brasileiro da época, servindo principalmente como canal de desabafo e não somente como manifestação estética.



Gastão Manoel Henrique,
lápiz s/ papel, 1979, 24 x 34 cm

Esta consciência cívica também se mostra como fruto de uma geração impulsionada pela crítica militante, voltada às questões políticas, sociais, comportamentais e ambientais, vivenciadas por alguns cidadãos, questionando assim o modelo político brasileiro e o próprio circuito artístico - herança de um modernismo que se situa ante a realidade brasileira e luta pela inovação social e artística, unindo na década de cinquenta, teoria e prática através de uma postura assumida por Mário Pedrosa, Mário Schemberg e, mais tarde, Ferreira Gullar, no comprometimento em debater as relações de militantes ou grupos com o partido político comunista e para situar o significado da cultura no âmbito da transformação social.

Roberto Pontual²⁵ se refere aos trabalhos desse período afirmando que com eles Gastão demonstra dois tipos de atitude: a primeira, segundo Pontual, diz respeito às esculturas - “uma tensão de mistério as envolve mais ou menos veementemente”. A segunda atitude está na manipulação do fantástico traduzida na série de desenhos, que de acordo com Pontual “já não se trata do fantástico por tensão interior”, mas “chega a ser, na verdade, mais agressão do que mistério”, o que o coloca, ainda na opinião de Pontual, ao lado de artistas como Marcello Grassmann, Roberto Magalhães, Antonio Manuel, Arthur Barrio, Cildo Meireles, Ivald Granato, Luis Fonseca e Luiz Alphonsus.

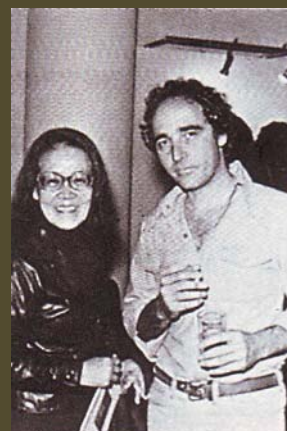
Alguns desses artistas pertenceram, de fato, ao círculo de amizade de Gastão, o que permitiu ao grupo o convívio próximo e influência mútua, bem como, a concordância em determinados pontos que exerciam fascínio entre eles.



Lygia Clark e Gastão Manoel
Henrique, Rio de Janeiro, 1964



Roberto Magalhães e Gastão
M. Henrique, Rio de Janeiro, 1964



Tomie Ohtake e Gastão Manoel
Henrique, São Paulo, 1975

²⁵ PONTUAL, Roberto. **Estranho por fora, tenso por dentro**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil. 1976.

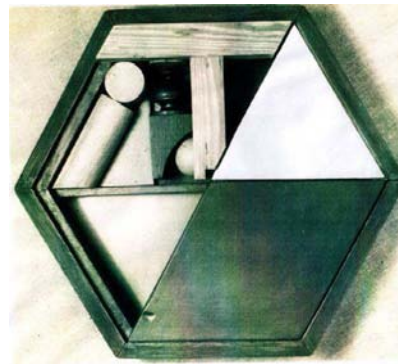
Também é possível identificar em Gastão, alguma semelhança com os trabalhos de Rubens Gerchmann, artista ligado às tendências vanguardistas como a *pop-art* e o *happening*, que constantemente utilizava em suas obras ícones de futebol, TV e política. Mais ativista que Gastão, Gerchmann produziu obras de crítica social, como *Caixas de Morar*, *Elevador Social* e *Ditadura das Coisas*. Um de seus trabalhos - *A Bela Lindonéia* (1966) -, também conhecida como *Gioconda do Subúrbio*, foi homenageado através de uma música, intitulada *Bolero Lindonéia*, composta por Caetano Veloso e Gilberto Gil e cantada por Nara Leão no disco *Tropicália*. Além da temática política identificada na obra de ambos os artistas, também é possível aproximá-los pelos seus objetos que transitam - em certo período - entre a pintura e a escultura:

Não estou pintando mais. Aliás, passei todo o ano de 1968 no Brasil já produzindo mais objetos do que pintura (por pintura entendo: qualquer suporte na parede seja alumínio, tela, madeira, etc.). Acho, entretanto que a pintura convencional sobre tela com bastidores de madeira, os quatro cantos quadrados, é validíssima. Acho também que por razões econômicas, é o que ainda podemos realizar melhor. E, se eu necessitar voltarei a ela tranquilíssimo. Ela continua sendo muito viva e o que interessa na verdade é: *que pensamento comunicar através dela?*, pois trata-se de um espaço já codificado, tradicional e para se dizer algo que realmente interesse, dentro dele, é muito difícil. Continuo desenhando apenas como ponto de apoio para as construções de meus objetos – ou não-objetos, usando a perfeita e própria terminologia de Gullar. O desenho é geralmente técnico, esquematizando o objeto definitivo.²⁶

²⁶ GERCHMANN, Rubens. **Uma arte Brasileiro/Latino-Americana**. In Arte Brasileira Hoje. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1973. p.163.



Rubens Gerchamann, Pocket Stuff Integralia
Déc. 60, objeto em madeira e plástico, 26 X 8 cm



Gastão Manoel Henrique, s/ título
1965, óleo s/ madeira, 45 x 45 cm

Alguns trabalhos de Gerchman, como a *Pocket Stuff Integralia* - que se resume num objeto (uma caixa) de madeira que contém outras caixinhas de plástico, onde estão inseridos cubos, cilindros e retângulos em acrílico, de cores variadas e com algumas inscrições - estão alinhados com a segunda fase da obra de Gastão, aqui denominada “escultura pintura”. Tais objetos – tanto em Gerchman quanto em Gastão, carregam traços construtivos, marcados pela inserção de sólidos geométricos, bem como pedaços de outros elementos inseridos em caixas de madeira.

Além das temáticas metafísica e política, a vontade construtiva, baseada na geometria elementar, passa a nortear a produção de Gastão Henrique a partir do final da década de sessenta, evidenciando sua nítida preferência pela geometria, elemento marcante e quase invariável em toda a produção do artista. Considerando-a inesgotável, Gastão tem na forma, a preocupação central de sua pesquisa escultórica. O artista dedica-se, ao longo dos anos, à exploração dos sólidos geométricos, através das inúmeras articulações e experimentos realizados.

Dissidente da linha carioca atrelada ao Construtivismo russo de Malevitch e Tatlin, a obra de Gastão adquire significação dando ênfase, sobretudo aos aspectos formais e à

qualidade de execução, tratando de construir uma nova realidade – física e ideológica – que, de acordo com o pensamento crítico de Frederico Morais, “proclamava o fim da atividade especulativa do trabalho artístico, propondo-se em troca uma ‘arte edificação da vida’”.²⁷

A razão de ser dessa tendência abstrato-geométrica é também citada por Aracy Amaral²⁸ quando aborda o surgimento da abstração geométrica no Brasil, referindo-se à definição de Worringer acerca deste assunto, como uma necessidade natural da expressão do homem, independente de sua cultura: “o característico e distintivo da abstração geométrica”, afirma Worringer, “é a necessidade que desde os supostos de nosso organismo sentimos nela. Este valor de necessidade é o que provocava no homem primitivo aquela felicidade cuja dinâmica entendemos somente ao nos lembrarmos do sentimento de desamparo que deve tê-lo dominado frente à multiplicidade e confusão do mundo. Na necessidade e imutabilidade da abstração geométrica podia descansar. Ela não dependia nem das coisas do mundo exterior, nem do mesmo sujeito contemplador. Era para o homem a única forma absoluta concebível e alcançável”.²⁹

Parece-nos bem claro que a abstração geométrica no Brasil se faz presente desde o início dos anos quarenta – período marcado pelo confronto de pensamentos entre os partidários da abstração e os defensores da figuração, que continuam mantendo seu ideário em busca do essencial modernista extremamente relacionado à temática nacionalista, e assim, às vésperas da implantação da I Bienal de São Paulo, conforme assinala Aracy do Amaral³⁰, “o abstracionismo era encarado, por muitos artistas

²⁷ MORAIS, Frederico. **A vocação construtiva da arte latino-americana**, in Frederico Morais. Coleção pensamento crítico. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2004. P.176.

²⁸ AMARAL, Aracy. **Surgimento da Abstração Geométrica no Brasil**, in Arte Construtiva no Brasil. São Paulo, Lloyds TSB, 1998.

²⁹ Worringer, W. **Abstracción y Naturaleza**. Tradução de Aracy Amaral. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1966

³⁰ AMARAL, ARACY. **Arte para que? A preocupação social na arte brasileira. 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 1987, p. 229, 230.

politizados, como uma forma de fuga do artista do mundo exterior e o abstracionista é focalizado como ‘arrancado metafisicamente do mundo onde vive’. [...] E chega-se mesmo a relacionar esse tipo de arte ‘com a pintura de certos esquizofrênicos’ [...]”.

Com a fundação, em 1948, do Museu de Arte Moderna em São Paulo, é realizada, em dezembro de 1951 a I Bienal Internacional, composta de eventos patrocinados por uma elite industrial interessada na modernização do país. Tais eventos foram responsáveis por grandes transformações em uma cidade onde ainda perdurava um pensamento cultural conservador e elitista. A I Bienal de São Paulo trouxe para o Brasil grande número de artistas internacionais abstracionistas, entre eles Max Bill – uma revelação para os mais inquietos e jovens artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo e para a crítica da época – suas formas geométricas elementares e construções espaciais fundamentadas em figuras topológicas como a fita de Moebius, que originou a célebre escultura *Unidade Tripartida*, sem dúvida serviram de primeiro ponto de apoio para o movimento concretista brasileiro.

Não se pode afirmar que as dificuldades relacionadas à abstração terminaram com a realização das Bienais, porém, tais eventos, segundo Maria de Fátima Morethy Couto³¹, “ajudaram a reduzir o abismo existente entre o público ou mesmo entre a jovem vanguarda brasileira e a arte abstrata (geométrica ou lírica)”; e não somente as Bienais contribuem para a propagação das ideologias construtivas da década de cinquenta, como também o desenvolvimento econômico do Plano de Metas de Juscelino Kubitschek (1955 – 1960), que sem dúvida acelerou o processo de modernização da economia brasileira através de um esforço geral modernizador e de crescimento demográfico das cidades que acabam por gerar novas formas culturais a

³¹ COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940 – 1960)**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004. p. 58.

exemplo da Bossa Nova, da construção de Brasília e do próprio Concretismo, o que Zanini atribui à inclinação dos artistas brasileiros para as soluções abstratas:

[...] Isto significa a evidência de um interesse muito grande entre os artistas pela plenitude de vivência internacional. Os ganhos da abstração, aqui como em outras nações, eram consequência inevitável da reativação dos contatos intercontinentais. A criação dos museus de arte apressava agora um intercâmbio outrora mantido em plano dos mais modestos. Sobretudo à Bienal de São Paulo, aberta pela primeira vez ao público em 1951, reservava-se novo e poderoso papel no impulso da arte moderna no país.³²

Diante de tal contexto, ao longo das últimas décadas, diversos foram os artistas que compartilharam com Gastão a preferência pela geometria e pelos procedimentos construtivos geradores de esculturas e objetos tridimensionais que buscam na forma sua motivação e criação poética, dentre eles João Carlos Galvão que une formas matematicamente harmoniosas à emoção, representando assim, segundo palavras de Walmir Ayala³³, “o perfeito equilíbrio entre a sensibilidade e a inteligência”; Sérvulo



Esmeraldo, cuja escultura se coloca, com naturalidade, numa tendência construtivista de poucos elementos tendo como regra a pureza de formas de maneira quase excessiva e Emanuel Araújo, cujo projeto escultórico, segundo Olívio Tavares de

³² ZANINI, Walter. **Historia Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. p.642

³³ AYALA, Walmir. **João Carlos Galvão**. Catálogo da Mostra realizada na Galeria Bonino, 1972

Araújo³⁴, “não tem nenhum caráter auto-expressivo, nenhuma necessidade catártica, nenhuma confissão e, acima de tudo, nenhuma concessão ao que não seja a busca e instauração da boa forma, da beleza que se dá através da limpidez, da franqueza, da correção”;



Sérvulo Esmeraldo
Tetraedros, 1997.
Aço corten, 70 x 450 x 70 cm



Emanuel Araújo, **O Quadrado
O Círculo e o Disco Fragmentado, 1994**
Aço corten, 254 x 241 x 92cm

Amílcar de Castro também se encontra entre os nomes cuja obra, em determinados pontos, pode ser associada à obra de Gastão. Amílcar integra o grupo dos artistas neoconcretos e, como tal, realiza uma experiência que tem sua origem na estética concretista, que ele aprofunda. O artista torna-se notável pelo diálogo que estabelece com sua matéria de eleição – o ferro - que inegavelmente constitui a alma de seu trabalho. Dessa mesma forma, Gastão desempenha com maestria o uso da madeira, desde o início de sua trajetória artística.

³⁴ ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Um vulcão rumo ao classicismo.** in: ARAÚJO, Emanuel. Emanuel Araújo esculturas, relevos. São Paulo: Skultura Galeria de Arte, 1987.



Ambos mostram-se notavelmente habilidosos na obtenção de suas formas, porém, o que demonstram, acima de tudo, é a tamanha intimidade que conseguiram estabelecer com os materiais eleitos, a ponto de criar em seus trabalhos a ilusão de que, no centro dessa matéria inerte, existe uma fonte de energia que a ela confere forma e vida.

Ferreira Gullar, em textos distintos, descreve o poder da matéria que percebe em ambos os artistas, enfatizando a presença viva que o material eleito demonstra quando por eles é manipulado:

As esculturas de Amílcar querem explodir, e a explosão está latente no movimento virtual da placa que quer se desdobrar e se encolher, da superfície que com uma força viva se ergue do chão e se mobiliza na véspera de um novo movimento jamais precipitado.³⁵

³⁵ GULLAR, Ferreira. **Esculturas de Amílcar de Castro**, in Projeto Construtivo Brasileiro na arte. 1950 – 1962. p.241.

Em Gastão, [...] A madeira é apenas encerada, para que não se perca sua trama, sua fibra e seu calor. E é exatamente essa presença viva da matéria natural que nos induz a tocar nas peças, a senti-las no tato, e acariciá-las mesmo, como para quebrar a frieza da composição abstrata.³⁶

Rosalind Krauss afirma que há um idealismo que caracteriza a escultura moderna, um tipo de ordem ou princípio construtivo vinculado a uma filosofia idealista. Krauss afirma que na escultura “por trás da superfície de suas formas abstratas havia sempre a indicação de um interior, e era desse interior que emanava a vida da escultura”.³⁷

A “vida” contida nos trabalhos de Amílcar e de Gastão permite que a forma seja concebida antes mesmo que venha a existir, dando-lhe força e dinâmica através de efeitos visuais conseguidos com a simples manipulação de chapas de ferro e madeira, o que denota mais uma vez o idealismo descrito por Rosalind Krauss.

A diferença entre as obras de Amílcar e Gastão encontra-se fundamentada primeiramente na questão da espacialidade da forma, ou seja, Amílcar trabalha com superfícies planas onde realiza seus cortes e dobras e Gastão realiza composições que combinam volumes geométricos. No que diz respeito ao processo criativo dos artistas, os projetos de Gastão trabalham a forma de maneira quantitativa, que se traduz na construção a partir de elementos adicionados uns aos outros, enquanto Amílcar a obtém a partir de econômicos traços – cortes e dobras que configuram gestos únicos – rejeitando esta noção quantitativa que de acordo com Ferreira Gullar, “conduz a uma linguagem contraditoriamente intelectualista e óptica”, fazendo com que o artista tenha que recorrer a efeitos visuais para emprestar dinâmica às suas formas.

³⁶ Gullar, Ferreira. Revista **Isto é**, 18-04-1984.

³⁷ KRAUSS, Rosalind. **O duplo negativo: uma nova sintaxe para a escultura**, in Caminhos da Escultura Moderna. São Paulo, Martins Fontes, 2001, p.303.

A formação do artista a partir das referências de Lygia Clark e Sergio Camargo

“A história que quero contar será de importância para você. E será de importância para você, pois você de alguma maneira verá a si mesmo nessa história. E como haverá esta identificação, ela funcionará para você, ela o transformará, ela o tornará consciente de coisas que você não era antes. É a palavra “empatia” – ser levado para dentro de algo [...]” ³⁸

Todo artista se vê, em determinado momento, confrontado com a questão da autenticidade da sua própria voz. É-lhe impossível escapar à influência dos que o precederam ou mesmo de seus contemporâneos, e esse legado, quer seja histórico, quer individual, quer coletivo, obriga-nos a reconhecer a inevitabilidade de tal influência.

O escritor mexicano Carlos Fuentes descreve a relevância de Luis Buñuel em sua obra da seguinte forma: “Foi essa a lição que aprendi assim que vi Buñuel: que uma nova criação requer o apoio da tradição e se a tradição continuar existindo, requererá uma nova criação”. ³⁹

Semelhantemente, a pintora expressionista americana Helen Frankenthaler, ao descrever a influência que recebeu de Jackson Pollock, diz: “As pessoas precisam de

³⁸ Athol Fugard, cineasta sul-africano falando sobre a influência recebida de Bertolt Brecht em depoimento publicado no documentário “A arte da influência”, produzido pelo canal de TV Film & Arts.

³⁹ Depoimento publicado no documentário “A arte da influência”, produzido pelo canal de TV Film & Arts.

algum tipo de mestre. Você aprende com os melhores que vieram antes de você e então cria seu próprio trabalho”.⁴⁰

No passado e no presente, o próprio ensino da arte se traduz, com frequência, pela aproximação entre o trabalho do mestre e do aprendiz. No período medieval, por exemplo, os conhecimentos do ofício eram transmitidos de mestre a discípulo. Mais tarde, o Academismo levou ao estabelecimento de regras que, tal como os cânones procurados pelos artistas do Renascimento, eram aprendidos e repetidos pelos artistas que frequentavam as escolas e ainda hoje, após as reestruturações introduzidas no ensino das artes pelo Modernismo e Pós-modernismo, a situação apresenta algumas semelhanças.

Múltiplos exemplos se poderiam fornecer, tanto no campo das artes visuais, quanto nas demais artes, e no caso específico de Gastão Manoel Henrique, é possível afirmar que o artista recebeu em momentos pontuais, a influência de duas personalidades que se tornaram responsáveis pelo direcionamento de sua obra em determinados períodos. Não são exatamente mestres, mas seus trabalhos serviram de exemplo e referência para a construção e solidificação da personalidade artística de Gastão:

A primeira é a mineira Lygia Clark, um dos maiores nomes do Concretismo e Neoconcretismo brasileiros, que a partir de 1953, se expressa numa linguagem geométrica de total despojamento, buscando novos horizontes, rompendo com a tradicional base – tela - para integrar-se com o espaço em sua volta. Ao romper com o figurativismo, a artista supera a própria pintura enquanto substrato de criação, engajando-se no abstracionismo e na confecção de objetos tridimensionais, dando início às séries *Bichos*, *Casulos* e *Trepantes* que mobilizavam os espectadores de forma tátil e motora e necessitavam da interação com os mesmos, subvertendo as divisões bastante marcadas entre a artista e o próprio espectador.

⁴⁰ Depoimento publicado no documentário “A arte da influência”, produzido pelo canal de TV Film & Arts.

A artista explica que tais “contra-relevos” ou “neo-objetos” são como um organismo vivo, “uma obra essencialmente ativa”. Ela continua: “Uma integração total, existencial, é estabelecida entre ele e nós. [...] Na realidade, trata-se de um diálogo em que o Bicho reagiu às estimulações do participante. [Portanto], esta relação entre obra e espectador – antigamente virtual – torna-se efetiva” ⁴¹

Seus *Bichos* - objetos móveis formados por planos triangulares e retangulares, circulares e semicirculares que se unem por meios de dobradiças, possibilitando infinitas posições quando manipulados – muito impressionaram o artista Gastão, que, motivado pela interação que a obra de arte pode despertar no observador, cria a série intitulada *Objetos Conversíveis*, cujas partes derivadas de grandes cubos de madeira, permitem a manipulação e montagem de acordo com a percepção e vontade do espectador, conforme descreve Walter Zanini:

Na produção de outros artistas despontaram diferenciadas buscas geométricas emocionais ou as que conservam sensações da realidade objetiva, a exemplo de Gastão Manoel Henrique, paulista fixado no Rio, interessado, numa de suas fases – a de objetos “conversíveis” -, na participação ativa do espectador. ⁴²

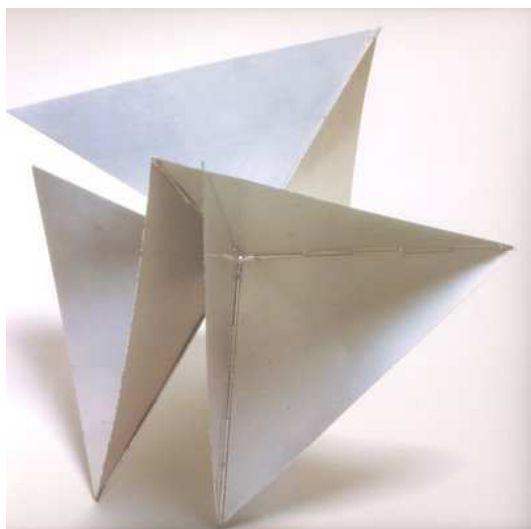
Essa participação ativa, segundo Frederico Moraes⁴³ é um dos aspectos importantes da arte brasileira dos anos sessenta, colocando o artista como intermediário entre a obra e seu observador que ganha o status de co-autor no momento em que se expressa através da interação, numa troca altamente significativa e até mesmo espiritual. Dentre os artistas que abrem mão do privilégio de serem únicos criadores, encontram-

⁴¹ BRETAS, Alexia. **Sobre a proposta de um ethos estético não-repressivo: ressonâncias marcusianas em Lygia Clark e Hélio Oiticica.** Anais do Congresso Internacional Estéticas do Deslocamento. Belo Horizonte. 2007.

⁴² ZANINI, Walter. **Historia Geral da Arte no Brasil.** São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. p.763.

⁴³ MORAES, Frederico. **Escultura, objeto e participação.** Revista GAM 9/10. 1967.

se, de acordo com a opinião de Moraes, primeiramente Lygia Clark, “quando apenas estrutura seus ‘Bichos’, com ajuda de uma dobradiça, ficando o desabrochar da obra na dependência, agora, dos toques, da provocação do espectador”, tendo ao seu lado outros nomes como o israelense Yaacov Agam “cujos painéis multivalentes e multivariáveis são revelados a medida que o espectador os modifica”; Nelson Leirner, “no qual o espectador arma ou desarma as partes construtivas da figura humana, criando situações as mais insólitas” e Gastão Manoel Henrique, “que dá um salto realmente significativo em sua obra com os ‘Conversíveis’”.



Lygia Clark, Bicho
1960, alumínio, 53 x 59 x 53 cm



Gastão Manoel Henrique, Conversível,
Déc. 60. Tinta epóxi s/ madeira
Cubo de 50 cm de aresta (na
"embalagem")

Embora os *Bichos* sejam articulados através de dobradiças que prendem suas partes umas às outras e os *Conversíveis* sejam constituídos de partes isoladas, recortadas do mesmo cubo gerador e desprendem-se desse através da manipulação do espectador, ambos pedem - como o fez Paul Valéry⁴⁴, quando investigava filosoficamente a necessidade (e o ato) de criação artística - “que escutemos o ingênuo que existe em

⁴⁴ VALÉRY, Paul. **Eupalinos ou O Arquiteto - Escritos de circunstância.** Editora 34, 1921.

nós: um olhar pela primeira vez, um gesto prenhe de curiosidade, uma inundação de pequenas perguntas, atitudes geralmente atribuídas a crianças”. Ambos remetem às palavras de Oswald de Andrade, no Manifesto da Poesia Pau-Brasil⁴⁵ quando diz “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres”.

É possível afirmar que o interesse de Gastão pela interação com o espectador tem seu início através da influência exercida por algumas idéias e trabalhos de Lygia Clark que lhe foram apresentados através de um grupo de artistas e poetas cariocas que se reunia no apartamento da artista na época da gestação da arte neoconcreta, a fim de discutir questões suscitadas pelas experiências do grupo, no âmbito da arte brasileira e contemporânea. Ferreira Gullar assinala que “uma das características do movimento neoconcreto era a mútua influência dos integrantes do grupo, numa espécie de criação coletiva em que, no entanto, cada um mantinha sua individualidade”.⁴⁶ Graças a essa interação, segundo Gullar, “os pintores abriram perspectivas aos poetas e estes àqueles, através das obras e da troca de idéias”.⁴⁷ Gastão foi o mais jovem participante dessas reuniões, e segundo palavras do próprio artista, “fora adotado pelo grupo, participando das reuniões e assim aprendendo e desenvolvendo seu trabalho”.⁴⁸

Outra fase da obra de Lygia Clark – anterior aos *Bichos* – também pode ser alinhada ao trabalho de Gastão. Trata-se dos contra-relevos, realizados pela artista no final da década de cinquenta e início da de sessenta – uma fase constituída basicamente de trabalhos desenvolvidos em madeira mais grossa, apontando para o novo caminho da tridimensionalidade que passa a ser seguido pela mesma.

⁴⁵ ANDRADE, Oswald. **Manifesto Pau-Brasil**. Correio da Manhã, 18 de março de 1924.

⁴⁶ GULLAR, Ferreira, **O Grupo Frente e a Reação Neoconcreta**, in Arte Construtiva no Brasil. São Paulo, Lloyds TSB, 1998. p.157.

⁴⁷ idem, ibidem.

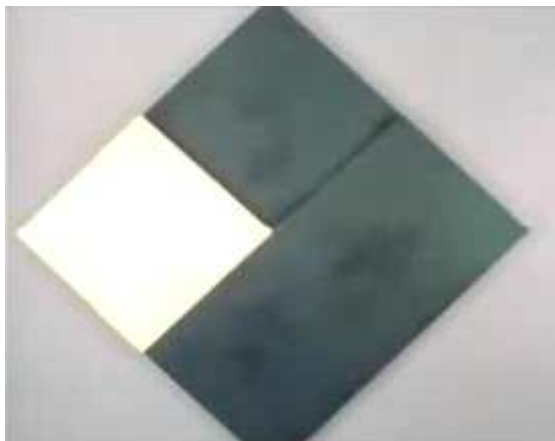
⁴⁸ Depoimento concedido à autora em março de 2009.

Ricardo Fabbrini ao descrever os *Bichos*, cita os *Contra-relevos* e *Casulos* de Lygia Clark afirmando que “A projeção da forma no espaço circundante não se limitou às superfícies moduladas: os planos não apenas se estendiam em sua imaterialidade ao meio externo como também se superpunham – ou se cruzavam – formando contra-relevos. Eram vincados, dobrados e desdobrados em articulações que criavam um espaço situado entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade”.⁴⁹ Fabbrini continua seu texto, comparando os *Casulos* ao *Contra-relevo de Canto*, de Tatlin, dizendo que ambos são “construções suspensas à parede nascidas das contorções das formas que criam um *environment*”.⁵⁰



⁴⁹ FABBRINI, Ricardo Nascimento. **O espaço de Lygia Clark**. São Paulo, Atlas, 1994. p. 57.

⁵⁰ Idem, ibdem.



Lygia Clark, Contra-relevo
1960, tinta industrial s/ madeira, 1,40 x 1,40 cm



Gastão Manoel Henrique, Contra-relevo
Déc.60, óleo s/ madeira, 0,70 x 0,70 cm

Os contra-relevos, tanto em Lygia quanto em Gastão, exploram a área frontal e lateral das formas, de maneira que o observador possa chegar ao espaço interno através da observação dos lados. Tais trabalhos buscam a liberação do plano pela conquista do espaço ambiente anterior ou frontal. A sobreposição de placas de madeira demarca planos, rompendo com a bidimensionalidade do quadro, fazendo surgir então uma construção geométrica no espaço real, destituída de volume de massa.

A segunda personalidade aqui mencionada é o carioca Sergio Camargo - escultor especialista em construções abstratas de alto poder de sugestão, envolvendo volumes geométricos em madeira cortada, polida e pintada de branco, ou em mármore de Carrara. Camargo pode ser apontado como influenciador direto nos trabalhos de Gastão que datam da década de oitenta, principalmente no que diz respeito ao “rigor formal e executivo”, que de acordo com Marco do Valle, também aproxima a obra de Gastão a de Brancusi, em função da verticalidade e das combinações de formas cujo elemento central é a elipse.

Em Brancusi temos a simplificação formal correspondente à natureza, Gastão hoje esta distante da representação da natureza. Como Brancusi, Gastão trabalha com a verticalidade, empilhamento e seu conceito elaborado de base. O trabalho de Gastão também se aproxima de Sérgio Camargo, que por sua vez se aproxima de Brancusi, das semelhanças de ambos, destacamos o rigor formal e executivo.⁵¹

Gastão e Sergio foram amigos e conviveram de maneira próxima durante certo período. No início dos anos cinquenta, quando era um jovem artista recém-chegado a Paris, Sergio Camargo visitou Brancusi muitas vezes, assim como o jovem artista Gastão visitou seu amigo Sergio, também muitas outras vezes.

Em sua obra Camargo conseguiu desenvolver uma linguagem artística singular, capaz de abdicar aos temas e concentrar-se na extração de formas puras. Nas palavras de Rodrigo Naves ao definir seu trabalho, “por mais que saibamos como as esculturas foram construídas, sua forma final se recusa a ser o simples resultado desses procedimentos”⁵². Pode-se dizer que o mesmo acontece no trabalho de Gastão, que assim como Camargo declara-se herdeiro das formas de Brancusi e Arp.

Ambos sentiram-se mais atraídos pela obra de Brancusi do que pela obra de Max Bill, que tanta influência exerceu sobre artistas brasileiros na década de sessenta - muitos dos quais seus amigos – e ao contrário deles, que se interessavam pelo plano, o interesse de Camargo e Gastão, desde então, volta-se para o volume, apoiando-se numa base extremamente inteligente e calculada, característica do trabalho simples e infinitamente complexo que ambos desenvolvem.

⁵¹ VALLE, Marco do. Gastão Manoel Henrique, in **Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX**. Instituto Itaú Cultural, São Paulo, 1997. p.134.

⁵² NAVES, Rodrigo. Atrás da tradição. In BRITO, Ronaldo. **Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000. p. 07, 08.



Sergio Camargo, s/ título
1979, mármore, 60 x 80 x 60 cm



Gastão Manoel Henrique, s/ título, 1968
tinta epóxi s/ madeira, 120 x 70 x 20 cm

Porém, apesar de herdeiros de Bracusi e Arp, os artistas deixam para trás a linguagem escultural baseada no motivo e ingressam numa área de pensamento formal que emerge no início dos anos setenta e se orienta pela associação dos conceitos de não-composição, monocromatismo, celularidade, serialidade, repetição, permutação e aleatoriedade.

A principal semelhança entre os dois artistas reside na disciplina “pós-cubista” por eles adotada, uma disciplina, segundo Ronaldo Brito, decididamente construtiva:

Sem o compromisso do “fundo”, o corte – antes gesto de artesanato – passa à condição de operação lógica. Processados em elementos, os volumes sofrem agora cortes em ângulos exatos e entram numa combinatória que, com sua lógica implacável, acentua exatamente a possibilidade do lúdico. Esta é a força de atração imediata: uma ordem estrita e intensa, também aberta e imprevisível [...] ⁵³

⁵³BRITO, Ronaldo. **Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000. p. 20.

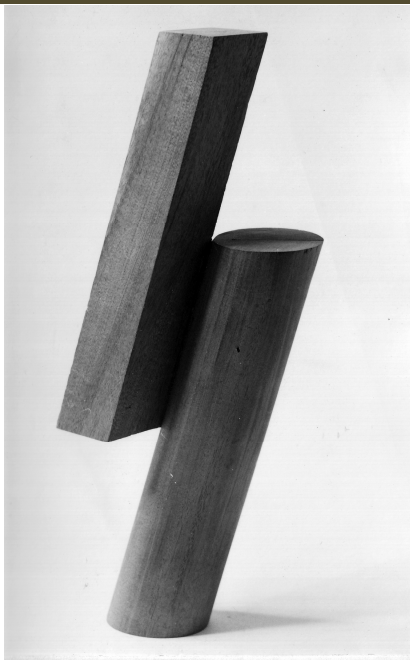
Para a realização de suas peças, efetuam cortes em ângulos cada vez mais agudos, nos limites de resistência da matéria utilizada, investigando exaustivamente as combinações possíveis entre um pequeno número de elementos geométricos. São esculturas, produzidas, por exemplo, pelo corte de um pedaço de cilindro ao meio, no sentido longitudinal, virando-se as duas metades de modo a que uma fique em oposição à outra, ou então, em outro exemplo, alteram o alinhamento de duas peças idênticas, produzindo simultaneamente uma figura de separação, sem ponto discernível de transição entre elas, é como se os artistas houvessem encontrado uma espécie de ponto genérico na escultura em que o matemático e orgânico se encontrem e troquem de identidade.

A poética de Camargo, de acordo com Brito, consiste exatamente no “desafio ao método, no questionamento incessante da ordem”. A matéria, é mais do que uma escolha adequada, torna-se parte constitutiva da inteligência do trabalho, resultante de cálculos precisos e exíguos:

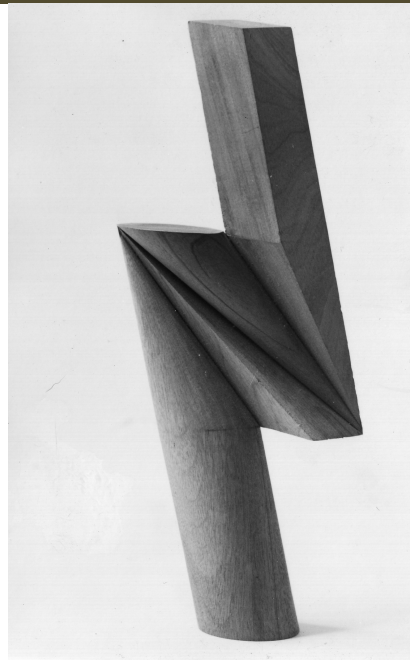
O corte da máquina, a tendência serial dos elementos, operam sobre o material por excelência da tradição plástica ocidental. O que, à primeira vista, seria contraditório – o confronto abrupto entre a natureza e indústria se impõe como a mediação necessária e suficiente para sustentar as manobras modernas de uma escultura que, no limite, parece reinventar a passagem do descontínuo para o contínuo.⁵⁴

Tal abordagem também pode ser percebida na obra de Gastão cujas esculturas aguçam a sensibilidade ótica do público que deseja tocá-las, conhecendo assim as formas criadas em sua totalidade. São produzidas com a ajuda de um marceneiro que o artista prefere chamar “parceiro”, essencial à realização das mesmas, a quem é confiada toda a execução dos projetos.

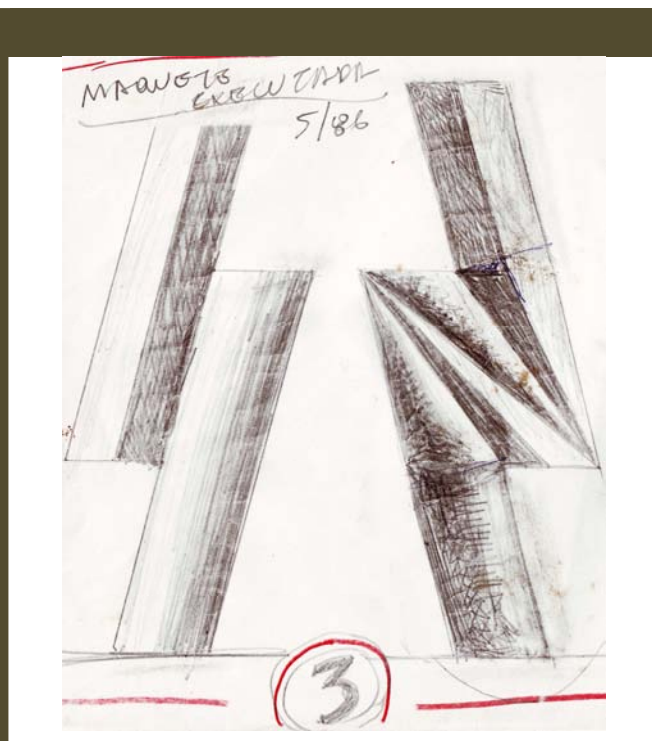
⁵⁴BRITO, Ronaldo. **Camargo esculturas**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.



Gastão Manoel Henrique, s/ título, Déc. 80,



Gastão Manoel Henrique, s/ título, Déc. 80



Gastão Manoel Henrique,
croqui para esculturas da década de 80

Seus croquis, meticulosamente desenhados, são submetidos à apreciação do marceneiro que os executa em escala menor e mediante supervisão e aprovação do artista, finaliza a obra em dimensões maiores, trabalhando os grandes blocos de madeira com a utilização de serras, tupias e lixadeiras, de acordo com cálculos matemáticos que determinam os volumes das combinações geométricas dos sólidos.

Examinando por exemplo o conjunto de obras produzidas por Gastão na década de oitenta – algumas delas selecionadas para a XLII Bienal de Veneza – percebe-se que são sistemas formados por unidades modulares obtidas a partir de um paralelepípedo de seção retangular, cujo maior lado equivale à medida de três vezes o menor. O comprimento varia de acordo com a unidade desejada. O paralelepípedo então sofre quatro cortes a 45 graus, sendo dois longitudinais e dois nas extremidades. Para compreendê-los seria possível usar, como sugere Ronaldo Brito - referindo-se ao trabalho de Sergio Camargo -, a velha metáfora do labirinto, cuja loucura está precisamente no excesso de ordem e de método:

A questão de uma leitura coerente desses trabalhos está presa justamente ao equacionamento do método e da palpação assistemática presente neles. Vê-los como algum tipo de informalismo me parece um equívoco puro e simples, resultado sem dúvida de uma leitura grosseira e exclusivamente ótica. Mas para pensá-los como trabalho construtivo, baseado num sistema concreto de relações que seria por assim dizer sua própria essência – convém notar que essas esculturas não têm propriamente formas, mas sim elementos combinados – é necessário ir além de um certo racionalismo formalista tradicionalmente ligado ao projeto construtivista da Europa ocidental.⁵⁵

Em resumo, o que torna tão próximas as obras desses dois escultores, é sem dúvida, a lógica contida nos processos de produção que vincula a arte a uma idéia de sequência de investigação intelectual, atuando de modo a transformar o consumo de arte apenas

⁵⁵ BRITO, Ronaldo. **A ordem e a loucura da ordem**. In Sergio de Camargo. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 1981.

visual e desinteligente em uma leitura da arte pelo que ela é, ou seja, um modo específico de conhecimento, paralelo à ciência e à filosofia, afastando-a do senso comum que a torna ininteligível e fútil.

A inserção do artista no cenário artístico nacional

Exposições individuais e seus desdobramentos

A primeira exposição individual de Gastão foi inaugurada em 23 de março de 1963, na Petite Galerie, no Rio de Janeiro. O jovem e promissor artista, apresentado ao público por Franco Terranova, expôs, naquela ocasião, uma série de pinturas a óleo e guaches sobre superfícies de madeira. Alguns autores, tais como Joaquim Cardozo e Clarival Valladares descrevem os trabalhos desse período como pinturas diferenciadas que integram a madeira à obra ao invés de utilizá-la apenas como suporte físico.

Tal exposição mostra-se como significativa contribuição para a inserção do trabalho de Gastão Henrique no cenário carioca da década de sessenta, revelando-o, segundo Terranova, como “um dos mais autênticos e válidos talentos da nova geração brasileira”.⁵⁶

O sucesso da primeira exposição foi seguido por rápida ascensão e projeção do artista, que recebeu convites para outras exposições individuais, incluindo no mesmo ano, uma exposição na Galeria Seta em São Paulo.

⁵⁶ TERRANOVA, Franco. **Gastão Manoel Henrique na Petite Galerie**. Catálogo da exposição realizada em março de 1963.

Já inserido no contexto artístico da década de sessenta, Gastão começa a receber convites para participações em Bienais nacionais e internacionais, em reconhecimento à qualidade e seriedade de sua produção artística. Logo nos primeiros anos de carreira participa com quatro trabalhos da III Bienal dos Jovens, realizada no Musée D'Art Moderne em Paris, França, no ano de 1963. O trabalho realizado pelos brasileiros despertou grande entusiasmo quando mostrado em Paris e da mesma forma foi positivamente comentado no Brasil por especialistas conceituados como o Sr. Aloísio de Paula, diretor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro naquela ocasião:

[...] maior foi a satisfação que me causou ouvir de Aloísio de Paula elogios à representação brasileira, constituída por trabalhos de alguns artistas que atualmente se encontram em Paris e outros enviados pelo Departamento Cultural do Itamarati.

São eles Ivan Freitas, Tomás Ianelli, Gastão Manoel Henrique, Sérgio Camargo, Sérvulo Esmeraldo, Roberto de Lamônica, Gilvan Samico, Newton Cavalcanti, Ana Letícia, Rossin Perez.

Além de louvar o conjunto como sério, harmonioso e de boa qualidade, o diretor [...] falou ainda do interesse que provocam os trabalhos de Gastão Manoel Henrique.⁵⁷

Ainda em 63, participa da III Bienal de São Paulo e do Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro, recebendo o prêmio *Isenção de Júri*.

Em 1964, volta a expor na Petite Galerie uma série de relevos em madeira, o que lhe valeu a seleção para o III Resumo de Arte do Jornal do Brasil, na categoria de pintor.

⁵⁷ JORDÃO, Vera Pacheco. **O Diretor do MAM fala sobre a Bienal de Paris.** Jornal O Globo, abril-1963.

A partir desse ano, o artista reformula sua arte passando a abordar os objetos. São sólidos de parede ou de chão executados em madeira pintada. Em qualquer das espécies, a geometria funciona como elemento coordenador de toda a criação, partindo do plano, passando pelo prisma e tendendo para a esfera.

É então convidado a compor uma exposição em Londres, juntamente com outros artistas brasileiros, em reconhecimento à sua importância no contexto nacional, tema da exposição em questão. A coletiva *Brazilian Art Today*, realizada no Royal College of Art, em Londres, Inglaterra, apresenta ao público londrino algumas das mais importantes manifestações artísticas brasileiras, recebendo a atenção dos principais jornais locais e de conceituados críticos europeus.

Neste último domingo o Brasil esteve em foco nos jornais londrinos: em artigos assinados, ocuparam-se da exposição “Brazilian art today” John Russell, do “Sunday Times”, Nigel Gosling, de “The Observer”, Edwin Mullins, do “Sunday Telegraph”, sendo que “The Times” e “The Evening Standard” já haviam publicado seus comentários críticos sem assinatura.

Considerando a quantidade de exposições em curso e o pequeno espaço que os jornais dedicam às artes plásticas, é extraordinário que tenhamos recebido tanta atenção. De fato, a exposição despertara muita curiosidade, pois que, pela primeira vez, Londres poderia apreciar as manifestações artísticas do Brasil, país que fala à imaginação dos europeus, seja como imagem dos trópicos ou como expoente de modernismo criador.

[...] Um trecho da crítica de John Russell, do “Sunday Times” pode ser tomado como exprimindo a reação geral: “Se não há aqui muito que provoque inveja ou exasperação (ambas reações desejáveis), há muito que apreciar nas pinturas de Manabu Mabe, Yolanda Mohalyi, Arcângelo Ianelli, nos relevos de

Gastão Manoel Henrique, nos trabalhos gráficos de Moacir Rocha, Isabel Pons, Wesley Duke Lee”.⁵⁸

Ainda no contexto internacional, no ano de 1964, expõe no Salão *Comparaison*, em Paris, França e logo em seguida é convidado a participar de algumas das mais notáveis mostras brasileiras da década de sessenta – *Opinião 65* (1965), *Opinião 66* (1966) e a *Nova Objetividade Brasileira* (1967).

Sem dúvida, a década de sessenta foi um marco na carreira de Gastão Henrique. Além das participações em grandes exposições, o artista também passa a ser reconhecido por críticos em evidência, grandes colecionadores e curadores responsáveis por exposições comemorativas e de grande repercussão.

Em 1966 realiza outra individual na Petite Galerie de Franco Terranova e recebe o Primeiro Prêmio de Escultura no III Salão de Arte Moderna do Distrito Federal⁵⁹, salão que se caracterizava pela renovação e valorização de jovens talentos em fase de pleno amadurecimento. No ano seguinte, participando novamente do Salão em sua IV edição⁶⁰, Gastão é mais uma vez premiado, tendo seu trabalho reconhecido como superior por Frederico Morais:

⁵⁸ JORDÃO, Vera Pacheco. **Críticos Londrinos declaram-se encantados com a arte do Brasil**. Jornal O Globo. 05-03-1965.

⁵⁹ A comissão julgadora do III Salão de Artes Plásticas do Distrito Federal, integrada por José Geraldo Vieira, Paulo Mendes de Almeida, Clarival Valladares, Olívio Tavares de Araújo e Jayme Mauricio, selecionou trabalhos de 96 artistas do Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Salvador, Porto Alegre, Niterói, Curitiba e outras cidades, os quais concorreram juntamente com os artistas convidados pelo Conselho Deliberativo da Fundação Cultural, aos 4 prêmios “Nacionais de Brasília”, no valor de Cr\$ 1.000.000,00, que foram atribuídos aos seguintes artistas: Wilma Paschoalini (pintura), Gastão Manoel Henrique (escultura), Farnese de Andrade (desenho) e Maria Bonomi (gravura).

⁶⁰ O júri para esta edição foi formado por Mario Pedrosa, Clarival Valladares, Valter Zanini, Mario Barata e Frederico Morais. Mais de cinco mil obras foram submetidas a julgamento. Gastão foi premiado na categoria Escultura, com o prêmio Oficial de NCr\$ 2.000,00.

[...] No entanto, no setor de escultura, o triunfo de Gastão Manoel Henrique, que bisa o feito do ano passado, não tem nada de surpresa. No panorama tradicionalmente pobre da escultura brasileira, sua superioridade neste momento é incontestável.⁶¹

Nesse período – final dos anos sessenta - surge na produção do artista uma nova concepção, a que ele denomina “Objetos Conversíveis”: são formas geométricas variáveis e inteiramente brancas, que partem de um cubo seccionado, cujas partes o espectador movimenta à sua vontade, formando os mais variados sólidos. Com tais trabalhos, no ano de 67, Gastão é premiado na categoria Relevô-Objeto no V Resumo de Arte do Jornal do Brasil, exposição definida⁶² por Harry Laus como “uma das mais sérias coletivas realizadas no Rio de Janeiro”, e o Primeiro Prêmio de escultura no concurso “Caixas”⁶³ da Petite Galerie.

[...] Gastão Henrique apresentou um conjunto de caixas fechadas para recompor com um guia de desenhos: Conversível no. 1, impecável na execução, estudadíssimo geometricamente, inteligente na proposta: um “Lygia Clark” sólido, sem dobradiças. [...].⁶⁴

Ainda no mesmo ano, tem novamente seus *Objetos Conversíveis* reconhecidos através do Prêmio Aquisição na IX Bienal de São Paulo.

⁶¹ MORAIS, Frederico. **Brasília: são os do norte que vêm** Jornal “Diário de notícias”, 14/02/67.

⁶² LAUS, Harry. Catálogo da Exposição.

⁶³ A seleção e premiação foi feita por uma comissão formada por José Geraldo Vieira, Abraham Palatnik, Franco Terranova, Jayme Mauricio e P. M. Bardi. Foram ao todo 81 concorrentes. O primeiro prêmio, no valor de NCr\$ 2.000,00 foi atribuído, em partes iguais a Gastão Manoel Henrique e a Heitor Coutinho. Suas caixas foram compradas respectivamente pela Petite Galerie e por Mirante das Artes, que as doaram ao Museo Internazionale d’Arte Contemporânea, de Florença, em formação naquela ocasião.

⁶⁴ Revista Mirante das Artes. Edição no 3. Maio e Junho de 1967.

[...] Dois artistas novos da *Box-form* ou da *boite*, para irmos mais longe: Amelia Toledo e Gastão Manoel Henrique. A primeira, numa caixa de um novo e belo material, especulando com lâminas móveis, de rigor geométrico, frias e belas. O segundo, numa proposta atual – massificação – através de caixas que se desdobrem em formas várias, leves, para fabricação em série, pedindo ao espectador que crie também as suas formas ou conjunto. Um passeio sereno, útil.⁶⁵

Em seguida, ainda no ano de 1967, participa da V Bienal de Paris, na França. Paralelamente à Bienal, é realizada no Rio de Janeiro, pela Galeria Bonino, a mostra *Artistas Brasileiros na Bienal de Paris* com a intenção de apresentar ao público local os artistas e suas obras ainda inéditas no Brasil.

Quase que ao mesmo tempo em que se inaugura a Bienal de Paris temos o prazer de mostrar ao público brasileiro a equipe de artistas nacionais que, selecionados por Antonio Bento, representam a nova linguagem de nossas artes plásticas naquela Bienal. Não estão aqui propriamente as obras que os representam, mas trabalhos da mesma época e inéditos, dos nove artistas e dois arquitetos, cuja ação contemporânea e inquieta bem documenta uma visão já cristalizada e identificável, das mais recentes pesquisas visuais, no âmbito de uma comunicação nova em sua autenticidade e válida em seus recursos. É com satisfação que inauguramos aqui este paralelo da importante Bienal européia, para avaliação, proveito, livre crítica, sobretudo verificação, em termos do nosso público, do ponto a que chegamos, no manejo instrumental dos nossos mais jovens representantes. Este breve panorama, inevitavelmente parcial, equivale a uma tomada de temperatura, um exame de sangue de uma geração viva e inconformada. Da saúde e da sobrevivência nada podemos decidir. Mas a febre está aqui, de portas abertas.⁶⁶

⁶⁵ Jornal Correio da Manhã. 04-10-1967.

⁶⁶ Texto de apresentação do catálogo da exposição *Artistas Brasileiros na Bienal de Paris*, realizada na Galeria Bonino, no Rio de Janeiro.

Como consequência da contribuição brasileira à Bienal de Paris, é realizada em dezembro do mesmo ano, uma coletiva denominada *Young Brazilian Art*⁶⁷, na cidade de Londres, organizada pelo Royal College of Art, com o inteiro apoio do Governo Brasileiro, através do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Vera Pacheco Jordão, em matéria publicada no Jornal O Globo⁶⁸, descreve o interesse do público britânico pela exposição da seguinte forma:

Ontem, na inauguração, presidida pelo embaixador, todos nós brasileiros vibramos com o interesse despertado pela mostra *Young Brazilian Art*: mais de 300 pessoas em sua grande maioria Inglesa, encheram os vastos salões nos quais mostrávamos um pouco da arte que nossos jovens estão praticando.

A acolhida muito favorável que a exposição recebeu na capital britânica com aplausos e apreciações elogiosas por parte do público em geral e da crítica, animou a Embaixada do Brasil em Viena em levá-la para lá, com o propósito de ampliar, na medida de suas possibilidades, um conhecimento mais completo e homogêneo por parte do público austríaco, das manifestações e tendências das artes plásticas brasileiras contemporâneas da década de 60.

⁶⁷ Participaram da coletiva os artistas: Hélio Oiticica, Antonio Bandeira, Hércules Barsotti, Paulo Becker, Iberê Camargo, Sergio Campos Melo, Emilio Castelar, Willys de Castro, Ivã Freitas, Gastão Manoel Henrique, Thomas Ianelli, Domênico Lazzarini, Manabu Mabe, Lazlo Meitner, Iolanda Mohalyi, José Paulo Moreira da Fonseca, Tomie Ohtake, Abraham Palatnik, Danilo di Prete, Paolo Rissone, Frank Schaeffer, Carlos Scliar, Ivã Serpa, Benjamim Silva, Alberto Teixeira, Décio Vieira, Heitor dos Prazeres, José Inácio Gerson de Sousa, Antonio Henrique Amaral, Maciej Babinski, Dora Basílio, Edite Behring, Helena Maria Beltrão de Barros, Maria Bonomi, Newton Cavalcanti, Ítalo Cencini, Miriam Chiaverini, Darel Valença, Farnese de Andrade, Ana Bela Geiger, Marcelo Grassmann, Hermano José Guedes, Roberto de Lamônica, Wesley Duke Lee, Fernando Lemos, Roberto Magalhães, Valter Gomes Marques, Aldemir Martins, Vera Mindlin, Fayga Ostrower, Rossini Perez, Artur Luis Piza, Isabel Pons, Ana Letícia, Moacir Rocha, Marília Rodrigues, Rita Rosenmayer, José Assunção Sousa, João Suzuki, Zita Viana de Barros, Abelardo Zaluar, Jacques Douchez e Norberto Nicola.

⁶⁸JORDÃO, Vera Pacheco. **Londrinos apreciam arte jovem dos brasileiros.** Jornal O Globo, 13/12/67.

Ainda na mesma década, em 1968, Gastão Henrique ganha o Primeiro Prêmio de Escultura na II Bienal de Artes Plásticas de Salvador – Bahia. A escultura premiada constitui-se de três peças seriadas, exatamente iguais, porém organizadas em diferentes posições, desenvolvendo-se no espaço e reorganizando-se dentro de uma



concepção racional, o que confere ao conjunto a surpresa de uma nova composição visual, dada pela alteração da base de cada uma delas. A animação dos planos e das formas se dá segundo o movimento que o espectador realiza em torno da obra.

Além do reconhecimento como excelente escultor, Gastão também demonstra talento ao projetar e executar um cenário em co-autoria com Carlos Vergara para a peça *Juventude em crise*, de Ferdinand Bruchner, dirigida por Cecil Thiré, da Companhia Tônia Carreiro, apresentada no Teatro Gláucio Gil, no Rio de Janeiro em 1968.

No mesmo ano, integra a exposição *7 Jeunes Artistes Brésiliens*, realizada na Galerie Defacqz, em Bruxelas, Bélgica e expõe individualmente na Petite Galerie.

No ano de 1972, participa do 4º. *Panorama da atual arte brasileira*, exposição promovida pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP, evento que o classifica como um dos artistas mais conceituados do país naquele momento.

Em 74 expõe individualmente na Galeria Atelier Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt, no Rio de Janeiro, RJ.

No ano seguinte participa da Coletiva *Semana de arte da Tijuca*, realizada no Rio de Janeiro; expõe na Galeria de Arte Global, em São Paulo e novamente na Petite Galerie no Rio de Janeiro.

O ano de 76 é marcado pela realização de um painel para a fachada do prédio da Imprensa Oficial do Rio de Janeiro, medindo 21 metros de comprimento por 5 metros de altura e 3 metros de largura, composto por módulos de concreto complementados com vegetação local.

Ainda em 76, Gastão expõe individualmente na Petite Galerie e é reconhecido por Roberto Pontual⁶⁹ como um dos “56 artistas que dão significado e profundidade ao período das décadas de 60 e 70 no Brasil”, passando sua obra a fazer parte da coleção particular de Gilberto Chateaubriand.

Em 1977 Projeta e executa o cenário para a peça *A infidelidade ao alcance de todos*, de Lauro César Muniz, dirigida por Antonio Pedro, no Teatro Ginástico, Rio de Janeiro e participa de três outras exposições: a primeira com Luiz Áquila da Rocha Miranda na 9 Galeria de Arte em Lima, Peru; seguida por Exposição Coletiva no Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, RJ e pela Exposição Coletiva *Novas Aquisições* realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ, onde foram expostas as obras adquiridas pelo MAM com verba destinada especialmente pelo Ministério da Educação e Cultura por intermédio da Fundação Nacional das Artes – FUNARTE para a compra de trabalhos de artistas brasileiros.

No final de década de setenta e início da década de oitenta, Gastão participa de várias exposições coletivas, com destaque especial para *Objeto de Arte, Brasil anos 60*, realizada no Museu de Arte Brasileira – Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, no ano de 1978 e da Coletiva *Do moderno ao contemporâneo*, mostra da

⁶⁹ PONTUAL, Roberto. **A Coleção, a exposição**. Catálogo da exposição.

coleção particular de Gilberto Chateaubriand, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ, em 1981.

Realiza também algumas exposições individuais, destacando a dupla individual realizada na cidade do Rio de Janeiro em 1984, que reuniu no mesmo evento os trinta e sete trabalhos mais recentes artista, expondo-os nas Galerias Petite Galerie e Thomas Cohn Arte Contemporânea, conforme descreve Ferreira Gullar:

Quem quiser ver todos os 37 trabalhos que constituem esta mostra de Gastão Manoel Henrique vai ter que andar uma quadra a pé, que é a distância entre a Petite Galerie e a Thomas Cohn Arte Contemporânea, as duas galerias da rua Barão da Torre, em Ipanema, em que a exposição se realiza. Esse é um fato inusitado, mas a sua razão é simples: o escultor queria mostrar todos os seus últimos trabalhos e nenhuma das duas casas separadamente os conteria. Num raro exemplo de entendimento entre os concorrentes comerciais, os donos das galerias Franco Terranova e Thomas Cohn, uniram-se neste empreendimento cultural.

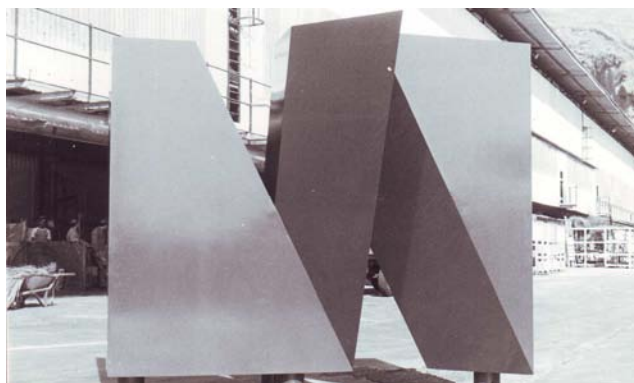
[...] Gastão constrói em madeira. São peças sem qualquer alusão figurativa e que não pretendem dizer-nos nada além do que se vê: relações de retas e curvas, de superfícies planas e onduladas. Mas o que se vê é também o que se falta ali: a parte da pirâmide que não se completa ou, inversamente, o vazio onde ela encaixaria.

[...] Gastão se faz herdeiro de certas formas de Jean Arp, com quem manteve em Paris um contato definitivo. Se não herdou a poesia arquetípica do grande mestre, insere, não obstante, aquelas formas no seu jogo contraditório de precisão e liberdade, rigor e ambigüidade, que estabelece os limites e o alcance de sua linguagem.⁷⁰

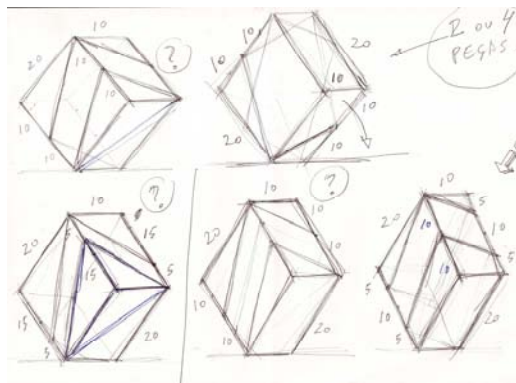
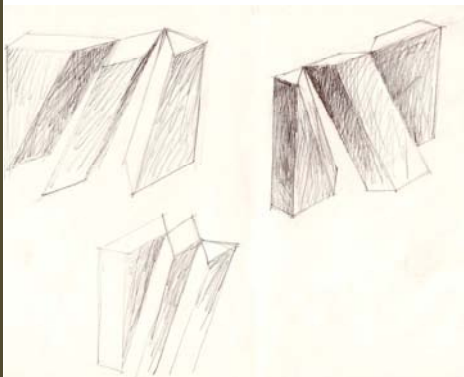
⁷⁰ GULLAR, Ferreira. **Espontaneidade Controlada.** Revista Isto é, 18-04-1984.

O reconhecimento do trabalho do artista atinge o ápice com um convite, em 1986, feito pela Sra. Rhadá Abramo a integrar a representação brasileira na XVII Bienal de Veneza, a primeira e maior Bienal em escala de importância no âmbito mundial.

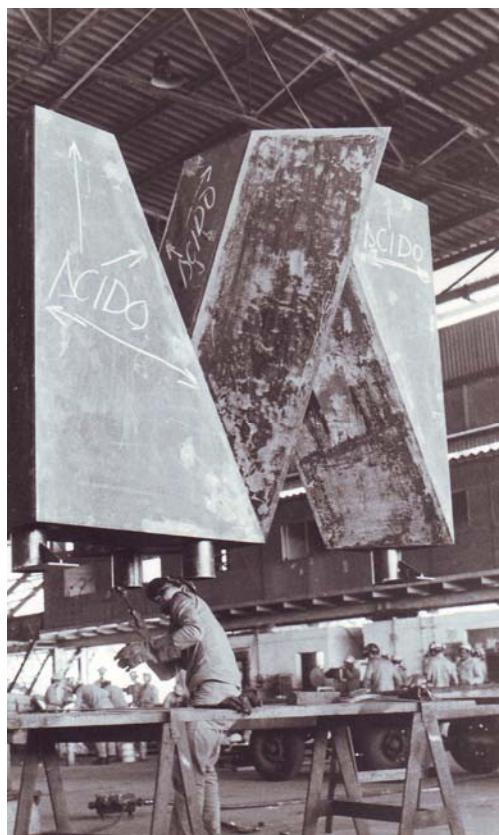
Além da série de exposições realizadas, a década de oitenta também é marcada pela instalação de sua oficina de marcenaria em Amparo, SP e por sua contratação pela empresa João Fortes Engenharia S/A, do Rio de Janeiro, para a execução de uma escultura de grandes dimensões em chapa de aço, medindo 2,10 x 2,50 x 0,70 m – a obra foi executada nas oficinas do Estaleiro Mauá, no Rio de Janeiro, concluída e instalada no Condomínio Mandala, na Barra da Tijuca em 1986.



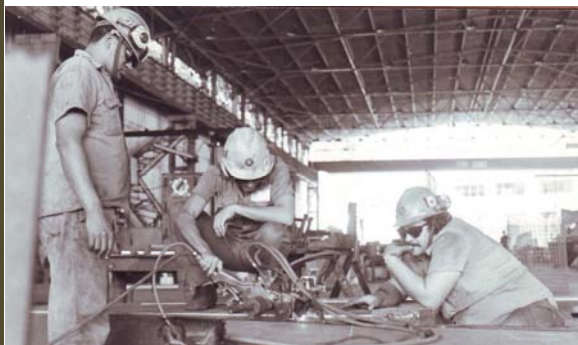
Gastão Manoel Henrique, s/ título, 1986
Escultura em chapa de ferro, 2,10 x 2,50 x 0,70 m
(Escultura montada, pronta para instalação no
Condomínio Mandala, RJ)



Croquis para o projeto da escultura instalada no Condomínio Mandala



Detalhes da montagem da escultura



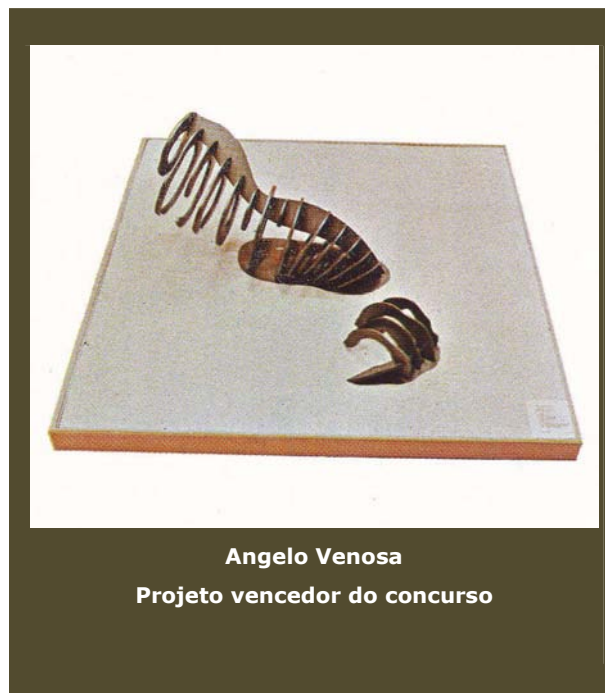
Detalhes da montagem da escultura

Em 1987 Gastão realiza outra exposição retrospectiva na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, apresentando importantes obras como as que integraram a Bienal de Veneza e que ainda não haviam sido expostas no Brasil.

A Petite Galerie inaugura hoje, às 21 horas, exposição individual do escultor Gastão Manoel Henrique, reunindo trabalhos de sua produção desde 1985. São 15 peças em madeira (mogno torneado) sem pintura ou qualquer tratamento, incluindo as cinco grandes esculturas apresentadas na Bienal de Veneza ano passado, e que continuam inéditas no Brasil. Em todas, o mesmo jogo de encaixe entre quatro formas básicas: o cilindro e o paralelepípedo, o cone e a pirâmide. Uma simplificação que Gastão, um paulista da cidade de Amparo, 54 anos, que expõe individualmente desde 1962 e participou de mostras como Opinião 65 e Nova Objetividade, define como a busca da dificuldade.⁷¹

⁷¹ Jornal O Globo, 17-11-1987.

Em 1989, juntamente com Angelo Venosa, Ivens Machado, Jorge Barrão e Lygia Pape, Gastão é convidado pela empresa João Fortes Engenharia a participar de um concurso, destinado a execução de uma escultura de grande porte a ser instalada na Praça Mauá, no Rio de Janeiro, como projeto da Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano para reurbanização e consequente revitalização da área.



O projeto apresentado por Gastão consistia na execução de uma escultura em chapa de aço, medindo 2m x 1m x 6m de altura, em parceria com o Engenheiro Ronaldo Vértis, responsável pelo projeto, cálculo e anteprojeto estrutural da escultura.

Para que o público pudesse conhecer as esculturas que seriam julgadas, foram expostas, no período de 1 a 13 de março de 1989, na Galeria do Centro Empresarial Rio, localizada na praia de Botafogo, as maquetes e projetos apresentados à concorrência pelos cinco artistas selecionados⁷².

A crítica de arte Ligia Canongia⁷³, em matéria para o Jornal O Globo, publicada no dia 7 de março de 1989, descreveu as cinco esculturas da seguinte forma:

⁷² Os cinco selecionados fizeram parte de um leque maior de opções, que ainda incluía os nomes de Antonio Dias, Sergio Camargo, Tunga e Franz Krajeberg, todos excluídos por compromissos com exposições no exterior.

⁷³ Ligia Canongia fez parte do júri, ao lado dos críticos Wilson Coutinho, do Jornal do Brasil e Marcio Doctors, da Revista Galeria; além de um representante do Instituto dos Arquitetos do Brasil e outro da Secretaria Municipal do Desenvolvimento Urbano.

São cinco artistas de linguagens muito específicas, senão incompatíveis, o que, se por um lado enriquece o concurso, por outro dificulta uma apreciação. O aspecto lúdico do gigantesco robô de Barrão, por exemplo, é praticamente o reverso das linguagens elegantes e sóbrias de Gastão. Já a escultura de Lygia Pape, cujo projeto vem a ser um prolongamento de peça que apresentou na Galeria Aktuell no final do ano de 1988, possui uma leveza e uma articulação formal que pouco se afinam com a “arquitetura de choque” de Ivens Machado e seu universo avesso à disciplina e ao rigor geométrico. A maquete de Ângelo Venosa, por sua vez, também se particulariza no conjunto, pelo sopro surrealista que faz reviver, ainda que dentro de uma nova consciência, pós-industrial, o que não deixa de ser um acorde junto a arquitetura pós-moderna com a qual iria conviver.

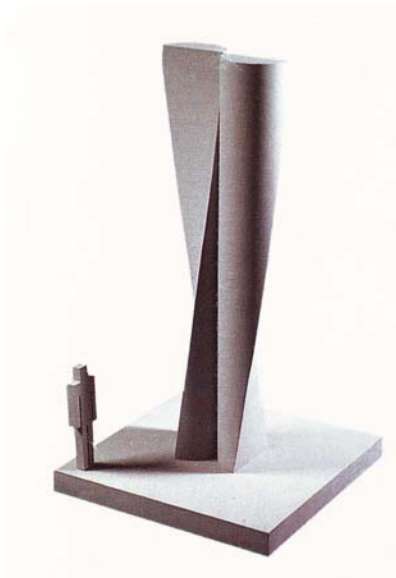
Da estranheza que produzem as peças de venosa e de Ivens, ambos refratários à idéia de projeto e de design, passando pela irreverência do “brinquedo conceitual” de Barrão tão ao gosto dos anos 80, até as linguagens geométricas de Pape e Gastão, mais “classicizantes” e tradicionais, se vistas dentro do histórico construtivo brasileiro, as opções se excluem mutuamente, mas abrem ao menos dois caminhos para pensar. Barrão, Ivens e Venosa seriam possibilidades talvez mais condizentes com o tom renovador das obras de reurbanização da Praça Mauá, na medida em que encarnam mais positivamente a questão da “desconstrução” da ordem e do método, rompendo com a racionalização da modernidade – o que, afinal, deu um alinhavo na produção dita “pós-moderna”; enquanto Lygia Pape e Gastão Manoel Henrique, por manterem as formas amenas e rigorosas do legado abstrato-geométrico, fariam um bom contrapeso à própria heterogeneidade dos estímulos visuais urbanos, sempre tão caóticos.



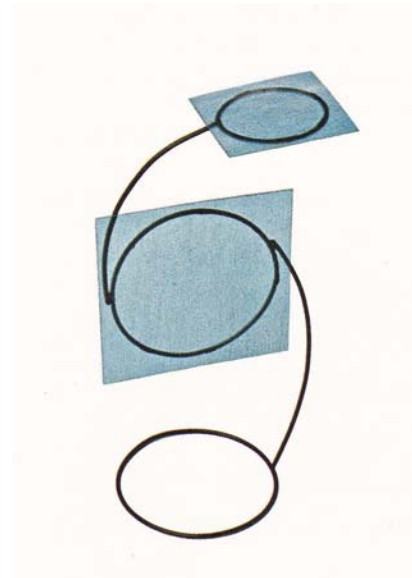
Projeto de Ivens Machado



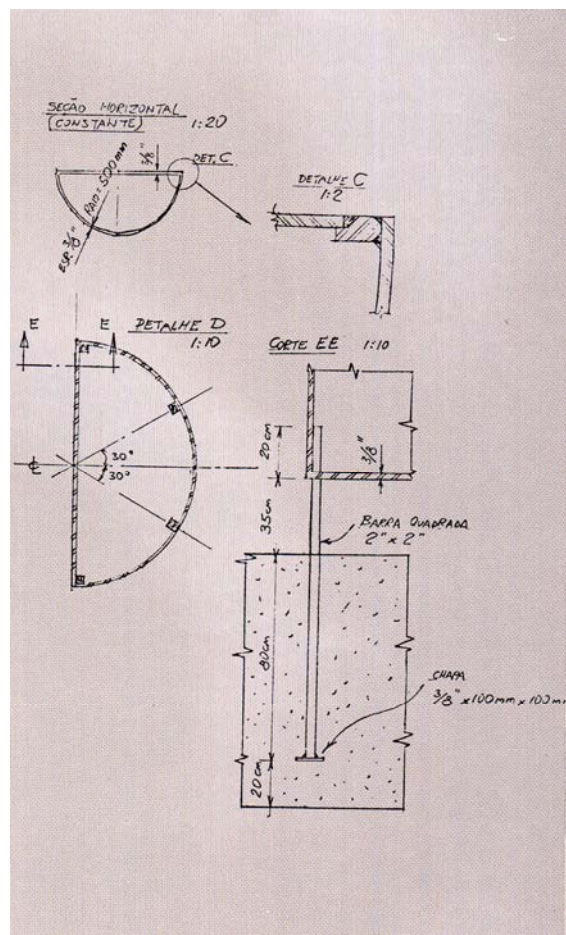
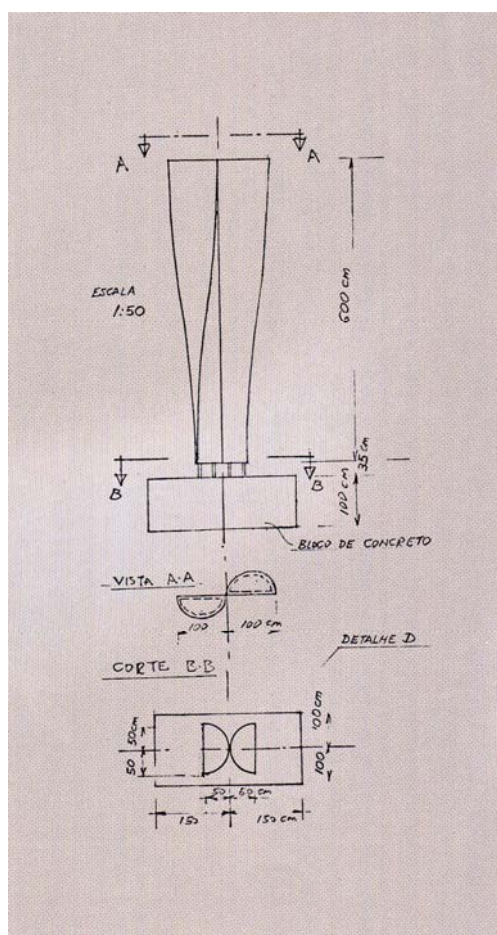
Projeto de Jorge Barrão



Projeto de Gastão Manoel Henrique

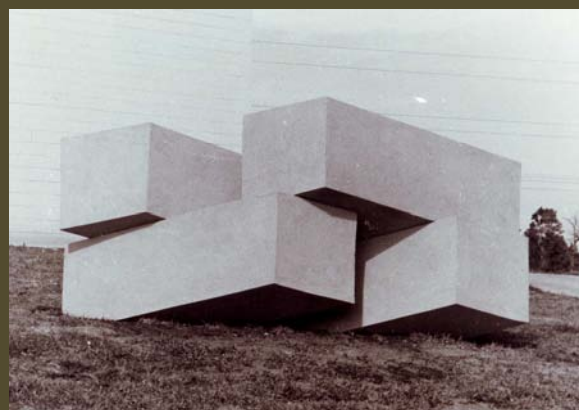


Projeto de Lygia Pape



Anteprojeto estrutural da escultura da Gastão Manoel Henrique
calculado pelo engenheiro Ronaldo Vertis

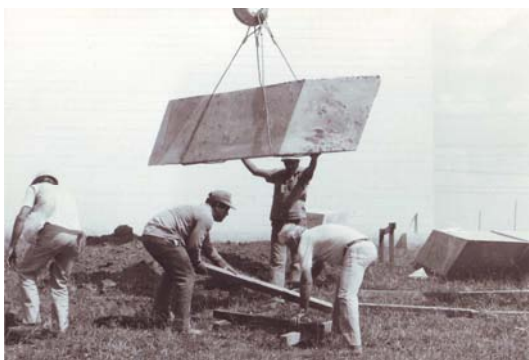
Ainda no ano de 1989, a pedido do Dr. Nelson Massini, Gastão projeta e acompanha a execução de uma escultura em concreto armado, medindo 4 metros de comprimento por 2 metros de altura e 1 de largura, para ser instalada em frente ao prédio da Faculdade de Ciências Médicas da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.



Gastão Manoel Henrique, s/ título, 1989
Escultura em concreto, 4,00 x 2,00 x 1,00 m



Detalhes da montagem da escultura na Universidade de Campinas, SP



Detalhes da montagem da escultura na Universidade de Campinas, SP

Durante a década de noventa o artista dedica-se, além da docência na UNICAMP, à reflexão e estudos para novos projetos de pesquisa relacionados à sua produção pessoal, coletando dados, projetando croquis e realizando maquetes que somente serão executadas a partir do início do novo século. Tais estudos configuram um momento de



Gastão Manoel Henrique, 2005
Abertura da exposição no Paço Imperial
Fotografia: Marco do Valle

amadurecimento da obra, que novamente vem a público através de uma grande exposição individual realizada no Paço Imperial, na cidade do Rio de Janeiro, em 2005. A exposição faz uma retrospectiva da carreira do artista e reúne cinquenta de suas mais representativas obras, sendo trinta delas ainda inéditas e desenvolvidas nos últimos anos.

Com mais de quatro décadas de carreira, Gastão Manoel Henrique, um dos principais artistas de sua geração, realiza individual no Rio após longos anos de dedicação ao magistério. Lecionou na Universidade de Brasília, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Museu de Arte Moderna do Rio, e no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em São Paulo. No Paço, apresentará um perfil de sua produção, reunindo 50 peças, 30 delas inéditas. Dentre os momentos mais importantes da obra do artista estão os Objetos Conversíveis, da década de 1960, criados a partir de formas geométricas recortadas em madeira, que, manipuladas pelos observadores constituem novas totalidades formais. "A geometria persiste no meu trabalho, dominante. Hoje, porém, sem os limites e o rigor que eu me impunha como objetivo de simplificação e despojamento".⁷⁴

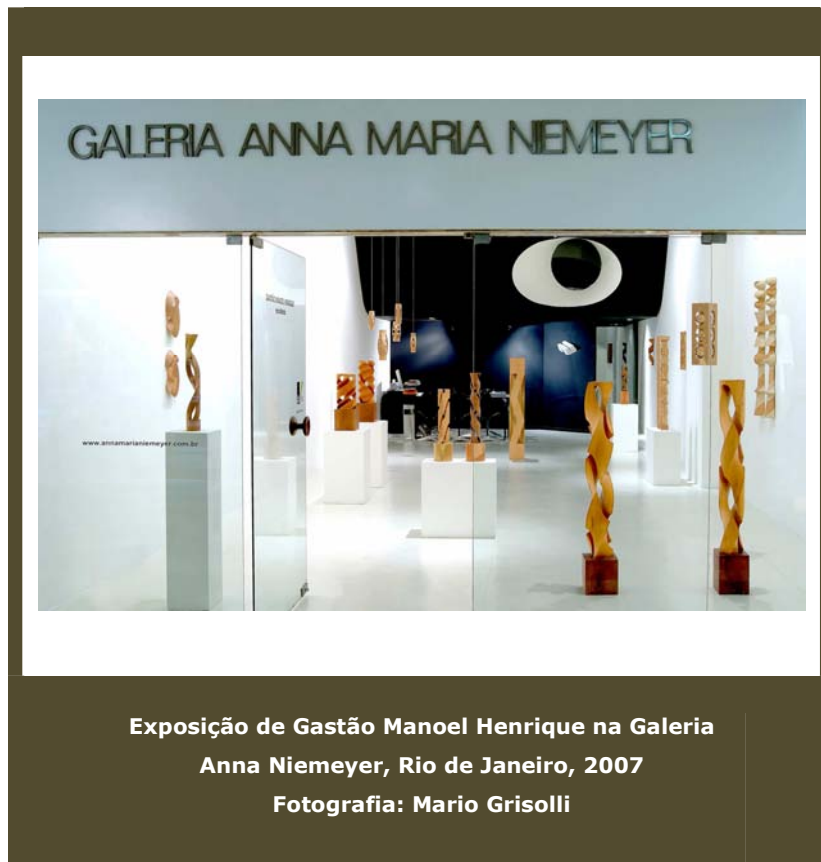
Após essa retomada, Gastão expõe novamente em 2007, na Galeria Anna Maria Niemeyer, no Rio de Janeiro, que passa a representá-lo. A repercussão dessa nova fase de exposições reflete em sua participação na 27ª. Edição da ARCO, conceituada Feira Internacional de Arte Contemporânea, realizada em Madrid, Espanha, no mês de fevereiro de 2008, reunindo 295 galerias de 34 países.

A ARCO 2008, a mais importante feira de arte contemporânea da atualidade, será apresentada à imprensa européia nesta quinta-feira, dia 10 de janeiro de 2008, em Madri. Reunindo galerias do mundo todo de 13 a 18 de fevereiro, a ARCO 2008 terá nesta edição o Brasil como país homenageado em uma

⁷⁴ Catálogo da Exposição.

grande mostra com trabalhos de 108 artistas de praticamente todas as regiões do país, com curadoria de Paulo Sergio Duarte e Moacir dos Anjos. [...]

O critério dos dois curadores da mostra de arte do Brasil foi o da escolha de artistas significativos da produção atual para, só então, determinar quais galerias os representavam, visto que a ARCO é uma feira de negócios, uma feira de galerias. “Este método permitiu que a representação brasileira tivesse uma abrangência muito maior, refletindo a diversidade do país, não apenas do ponto de vista geográfico, como de geração, com artistas novos e maduros, e, finalmente, de meios de expressão, com pintura, desenho, escultura, fotografia, vídeo, instalação e performance”, afirma Moacir dos Anjos.⁷⁵



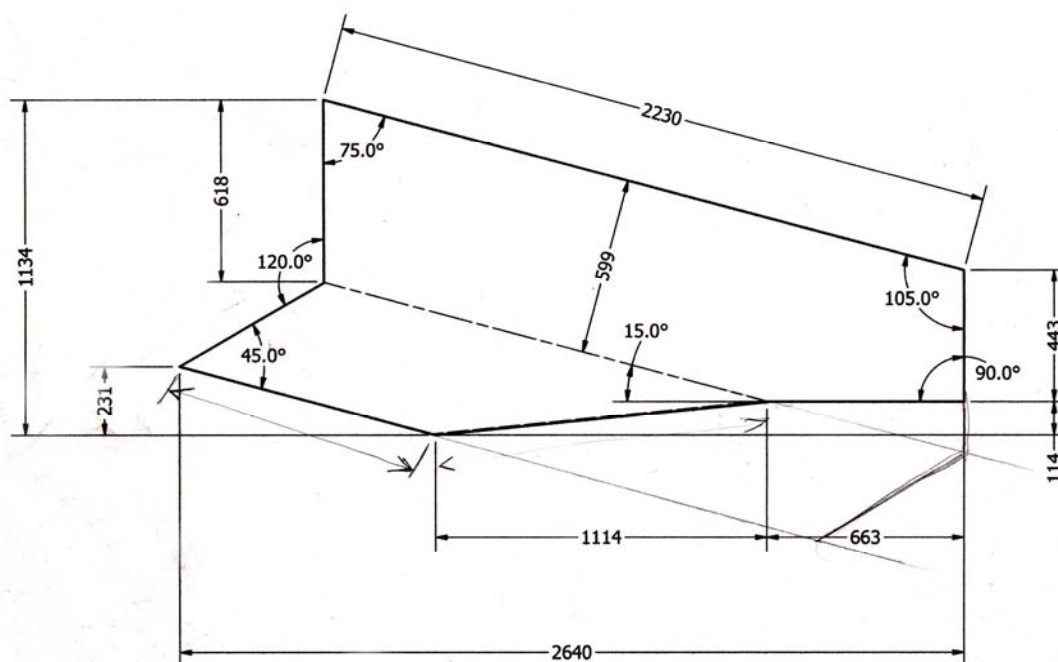
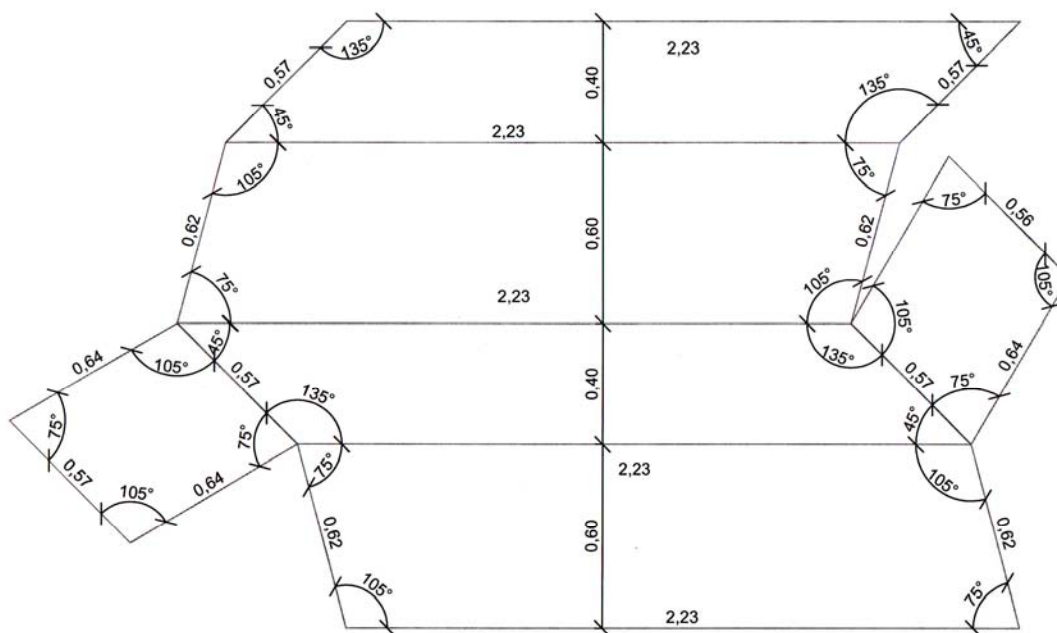
**Exposição de Gastão Manoel Henrique na Galeria
Anna Niemeyer, Rio de Janeiro, 2007
Fotografia: Mario Grisolli**

⁷⁵ Revista Eletrônica Canal Contemporâneo. ANO 8 - N. 9. Disponível em http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=1875#1bis_b. Acesso em 11-02-2008

No ano de 2009, a pedido da Prefeitura da cidade de Amparo, SP, representada pelo Prefeito Cesar José Bonjuani Pagan, Gastão realiza uma escultura em aço, medindo 0,50 x 2,50 x 2,50 m, para ser instalada nas dependências do Parque Linear do Município.



**Gastão Manoel Henrique – Chapa de aço pintada,
2009, 0,50 x 2,50 x 2,50 m**



Projeto para execução da escultura instalada em Amparo, SP



Detalhes da montagem da escultura instalada em Amparo - SP

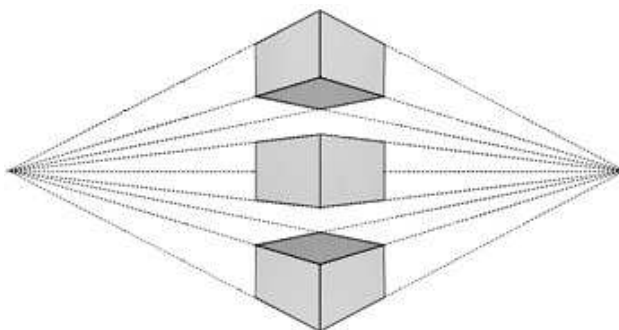
Tanto a escultura instalada no Parque Linear na cidade de Amparo em 2009, quanto o trabalho realizado para a Universidade de Campinas no ano de 1989 dialogam com produções anteriores do artista, em especial, com uma peça desenvolvida na década de oitenta, composta por quatro módulos semelhantes que se compõem, formando uma escultura de parede.



Gastão Manoel Henrique, Módulos, 1987, Madeira, 43,5 x 27 x 11,5 cm

O projeto para as três esculturas, baseado em perspectiva axonométrica realiza uma projeção ortogonal sobre um plano oblíquo em relação às três dimensões do sólido geométrico representado. Conforme ilustra a figura abaixo, a simplicidade de construção cria sensações de profundidade e volume, permitindo que sejam vistos dois

lados do objeto formado. Esta noção profundidade, bem como a visão limitada de apenas dois lados são ampliadas pelo artista através da criação do objeto tridimensional.



As citadas esculturas, executadas em grande escala e expostas em espaço público, configuram-se como releituras dos módulos desenvolvidos na década de oitenta, tornando realidade um desejo do artista, manifesto no início de sua carreira, quando ainda nos anos sessenta demonstra vontade de realizar projetos em escala maior que pudessem ser integrados à paisagem arquitetônica e urbanística.

O desejo de criar esculturas integradas à paisagem, também se materializa no projeto realizado em 1986 para a empresa João Fortes Engenharia S/A, quando desenvolve a escultura em chapa de aço instalada no Condomínio Mandala, na Barra da Tijuca, e, no ano de 1989, ao participar do concurso para a revitalização da Praça Mauá, enviando seu projeto para a realização de uma escultura também em aço, que não chega a ser executada. Ambos os projetos contemplam o estudo das formas geométricas baseado nos conceitos que o artista desenvolve na década de oitenta, tornando assim possível a materialização de outro desejo seu: diversificar o uso da matéria prima, trabalhando com outros materiais que pudessem gerar resultados distintos aos já experimentados.

O trabalho de Gastão Henrique, amplamente reconhecido no cenário nacional e internacional por sua criatividade e riqueza de linguagens volumétrica e formal, mostra-se ao longo dos anos como uma incursão muito bem sucedida de notável liberdade de ação, que o lançou ao campo da experimentação sem fronteiras, traduzida em linguagem própria que transita entre a pintura, o relevo, o objeto e a escultura. Não por acaso, sua arte é sinônimo de qualidade, tanto na construção

quanto na concepção, desenvolvida agora, com a mesma vitalidade empregada nos anos sessenta quando inicia esta trajetória. Seu processo criativo continua em ebulição, assim como fora desde a época em que venceu o concurso de cartazes que o levou à Europa. O artista continua dedicando seus dias a elaborar projetos diversificados, executando-os em seu ateliê, localizado na cidade de Amparo, onde reside atualmente.

Exposições de reconhecimento histórico

Com sua importância reconhecida pela crítica nacional, figurando entre os mais respeitados artistas brasileiros da década de sessenta, Gastão Henrique solidifica presença no cenário artístico nacional, tendo várias de suas obras em grandes coleções, e em especial, nos acervos dos museus mais importantes do Brasil. O artista também ocupa posição de protagonista nesse cenário, conquistada através de uma proposta que o enquadra entre alguns grupos surgidos a partir dos anos cinquenta, quando eclodiram as linhas de pensamento artístico que balizam a produção de arte no Brasil durante aquele período e por uma longa temporada, que se estendeu até meados dos anos oitenta.

Para melhor compreensão dessa trajetória de sucesso, traço aqui um panorama abordando as grandes exposições coletivas que conferiram ao artista o reconhecimento histórico de sua obra:

Resumo JB

Resumo foi uma exposição anual, promovida pelo Jornal do Brasil, com a intenção, segundo Harry Laus⁷⁶, de “reunir, anualmente, os mais representativos artistas brasileiros e estrangeiros residentes no Brasil, em função da participação no movimento artístico do Rio de Janeiro, aferida pela mostra de sua arte no ano anterior”. Tal aferição, de acordo com Laus, era feita “mediante consulta a críticos, colecionadores e pessoas responsáveis por órgãos ligados ao setor artístico da cidade”. Do júri, não participavam artistas nem comerciantes de arte.

⁷⁶ LAUS, Harry. **Resumo Jornal do Brasil**. Catálogo da III Exposição.

A I Exposição Resumo, montada pelos arquitetos Haroldo Barros e Rubem Breithan no quinto andar do Jornal do Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, inaugurada no dia 23 de julho de 1963, reunia trabalhos de dez artistas selecionados através de uma enquete e homenageava quatro pintores brasileiros falecidos: Guignard, Pancetti, Portinari e Segall. Através do critério na escolha dos votantes – críticos, colecionadores e pessoas ligadas às artes plásticas – foi possível excluir a idéia de competição e chegar a um resultado que reuniu, indiscutivelmente, artistas destacados tanto no Brasil como no exterior, todos com premiações importantes.

Com o passar do tempo a mostra tornou-se um patrimônio da cidade do Rio de Janeiro, dinamizando-se, ano a ano com a apresentação de artistas de várias gerações e de todas as regiões do Brasil, numa ampla amostragem confirmadora da inegável vitalidade da arte brasileira. Com relação à qualidade dos trabalhos apresentados, bem como a idoneidade e categoria do júri composto anualmente, Laus ainda afirma que “a Exposição Resumo resulta num indicador seguro sobre os artistas brasileiros de maior aceitação na atualidade, podendo o público colocar-se em contato imediato com o que de melhor a Guanabara viu e está em condições de mostrar a todos os interessados em arte”.⁷⁷

Gastão é selecionado para duas edições dessa mostra - III e V Resumo de Arte, realizados em 1965 e 1967 respectivamente. Na *III Exposição Resumo*⁷⁸, participa com cinco relevos em madeira, na categoria pintura. A exposição, instalada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, compôs-se de 61 obras de arte entre pinturas, esculturas, desenhos e gravuras. Em princípio, a cada mostra eram selecionados dez dos artistas de maior destaque na temporada do ano anterior, porém, para esta

⁷⁷ Idem, ibidem.

⁷⁸ Juntamente com Gastão Manoel Henrique, participam da exposição os artistas: Tomie Ohtake, Di Cavalcanti, Yolanda Mohalyi, Antonio Dias, Benjamin Silva, Frank Schaeffer, Ivan Serpa, Maciej Babinski, Geza Heller, Roberto Magalhães e Dora Basílio.

Edição, um empate ocorrido por diversas vezes na votação da comissão organizadora, elevou essa quantidade a treze nomes. Dois anos mais tarde⁷⁹, o artista também é premiado⁸⁰ na *V Exposição Resumo*⁸¹, desta vez na categoria relevo-objeto, criada para distinguir os trabalhos que fugissem às classificações tradicionais de pinturas ou esculturas.

Opinião 65 / 66

Integrando as comemorações do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro, organizada por Ceres Franco e Jean Boghici e inspirada no show *Opinião*⁸², a mostra ocupou o Museu de arte Moderna – MAM-RJ, entre os dias 12 de agosto e 12 de setembro de 1965, reunindo vinte e nove artistas⁸³, sendo eles, treze europeus e dezesseis brasileiros e tendo como idéia principal o estabelecimento de um contraponto entre a produção nacional e a estrangeira, permitindo assim, uma avaliação do grau de atualização da arte brasileira, a partir das pesquisas em torno das

⁷⁹ Para que houvesse renovação de valores e, ao mesmo tempo, variação no caráter da exposição, estabeleceu-se que um artista que já tivesse participado da *Resumo*, só poderia voltar a ser votado dois anos após a primeira participação.

⁸⁰ A comissão julgadora formada pela Condessa Pereira Carneiro, Adolfo Bloch, Alfredo Galvão, Almir de Andrade, Aluísio de Paula, Antonio Bento, Carmem Portinho, Carlos Cavalcanti, Clarival Valladares, Edila Mangabeira Unger, Flavio de Aquino, Frederico Moraes, Gilberto Chateaubriand, Jaime Mauricio, José Mario Vilhena Soares, Madeleine Archer, Marc Berkowitz, Mário Barata, Mario Pedrosa, Murilo Miranda, Raimundo Castro Maia e Rubem Braga, conferiu 16 votos (73%) a Gastão Manoel Henrique e 11 a Farnese de Andrade, na categoria Relevo-Objeto.

⁸¹ A V Edição da Exposição, que homenageou Ismael Nery, teve como participantes os artistas: Aldemir Martins, Carlos Scliar, Farnese de Andrade, Fayga Ostrower, Gastão Manoel Henrique, Iberê Camargo, João Garboggini Quaglia, Maria Bonomi, Mário Cravo Junior e Roberto Magalhães.

⁸² Show musical, realizado em Copacabana no final de 1964.

⁸³ Participaram da exposição: Roy Adzac, José Roberto Aguillar, Adriano de Aquino, Ângelo de Aquino, Antonio Berni, Gianni Bertini, Manuel Calvo, John Christophorou, Waldemar Cordeiro, Antonio Dias, Pedro Escosteguy, Peter Foldés, Ivan Freitas, Yannis Gaitis, Juan Genovês, Rubens Gerchman, Gastão Manuel Henrique, Flávio Império, Alan Jacquet, José Paredes Jardiel, Tomoshige Kusuno, Michel Macréau, Roberto Magalhães, Gérard Tisserrand, Jack Vañarsky, Carlos Vergara, Hélio Oiticica, Vilma Pasqualini e Ivan Serpa.

novas figurações, correntes internacionais em ascensão naquele momento, de retomada da figuração.

Entre os movimentos que influenciaram a vanguarda carioca, relacionados a essa corrente internacional, destacam-se a *Otra Figuración Argentina* e a *Nouvelle Figuration*⁸⁴ da Escola de Paris – exposições que aconteceram no período de 1963 a 1966, provocando repercussões entre os jovens artistas cariocas, reforçadas pela coletiva da Escola de Paris em 1964, que marca as relações mais estreitas entre as vanguardas francesa e brasileira, culminando na mostra coletiva *Opinião 65*, que significou uma tomada de posição dos artistas brasileiros diante do momento político do país ao mesmo tempo em que foi a primeira reação consistente às tendências abstratas vigentes na década anterior, sendo responsável por uma série de eventos e manifestações culturais que se sucederam, tornando-se então, canal de comunicação e discussão dessa nova e emergente arte, figurando não apenas como um marco de ruptura: “ruptura com a arte do passado e com uma estética cômoda, em referência à pintura abstrata”, como escreve Ceres Franco no catálogo da mostra, mas representando, acima de tudo, o início de um novo ciclo que se abria no cenário artístico-cultural do país: de intensos e apaixonados debates, atividades, performances, exposições coletivas.

O intuito dos organizadores de *Opinião 65* era criar uma relação permanente entre a Escola de Paris e a vanguarda no Brasil, a fim de que a cada novo ano houvesse uma nova confrontação entre os dois grupos de artistas.

A abertura da mostra ficou marcada pela primeira apresentação dos *Parangolés* de Hélio Oiticica, que questionam a própria idéia tradicional de obra enquanto materialidade espacial permanente - numa época em que os homens entravam vestidos de terno e gravata nos museus. O artista foi expulso do interior do MAM-RJ

⁸⁴ Cunhado pelo crítico Michel Ragon, em 1961, o termo *nouvelle figuration* visa designar o retorno a figuração, na qual se observa o tratamento livre da figura, fora dos moldes realistas e descritivos tradicionais, a partir de lições retiradas do informalismo, do expressionismo abstrato e da arte pop.

durante a manifestação, quando faz, segundo seus princípios de democratização das artes, uma tentativa mostrar que não há diferença entre cultura popular e erudita, apresentando-se acompanhado de alguns membros da escola de samba *Estação Primeira de Mangueira*, que “vestiam” suas “capas” e “estandartes” como se fossem adereços carnavalescos.

Rubens Gerchmann descreve o acontecimento da seguinte forma:

Foi a primeira vez que o povo entrou no museu. Ninguém sabia se Oiticica era gênio ou louco e, de repente, eu o vi e fiquei maravilhado. Ele entrou pelo museu adentro com o pessoal da Mangueira e fomos atrás. Quiseram expulsá-lo, ele respondeu com palavrões, gritando para todo mundo ouvir: “É isso mesmo, crioulo não entra no MAM, isto é racismo”. E foi ficando exaltado. Expulso, ele foi se apresentar nos jardins, trazendo consigo a multidão que se acotovelava entre os quadros.⁸⁵

Outro aspecto importante da mostra foi o clima de contestação política que rapidamente se espalhou, fazendo da exposição um cenário complexo onde borbulhavam temas políticos, figurações e proposições de vanguarda em um único núcleo.

Mario Pedrosa consegue sintetizar a postura desses jovens artistas que ante a conjuntura do regime militar propõem uma arte voltada para a realidade mesclada à visão crítica dominante naquele período:

Em 1965, o calor comunicativo social da mostra, sobretudo da jovem equipe brasileira, era muito mais afetivo. Havia ali uma resultante viva de graves acontecimentos que nos tocaram a todos, artistas e não-artistas da coletividade consumidora cultural brasileira [...].

⁸⁵ GERCHMANN apud MORAIS, 1995, p.282

[...] Antes de o ser pelo conteúdo plástico das obras (muitas delas de alto valor) ou pelo seu estilo ou por posições técnicas, eram elas por mais diferentes que fossem individualmente, esteticamente, identificadas pela marca muito significativa de emergirem todos os seus autores de um meio social comum por igual convulsionado, por igual motivado.⁸⁶

O próprio Ferreira Gullar atestaria o valor positivo, de transgressão política e estética do evento:

De fato essa exposição revela que algo novo se pronuncia no próprio título da mostra: os pintores voltam a opinar ! Isto é fundamental.⁸⁷

Partindo dos mesmos propósitos que motivaram *Opinião 65*, Waldemar Cordeiro realiza *Propostas 65*, em São Paulo. No ano seguinte, ocorrem *Opinião 66* e *Propostas 66*⁸⁸, dando continuidade ao projeto iniciado pelas edições anteriores e a partir das discussões surgidas em *Propostas 66* – sobretudo dos pronunciamentos de Frederico Moraes e Hélio Oiticica – são estabelecidas as bases estético-ideológicas para uma possível vanguarda brasileira, expondo com clareza um estado de espírito, que aparece sintetizado no manifesto intitulado *Declaração dos princípios básicos da nova vanguarda*⁸⁹, documento básico para o estudo do contexto artístico do período. A elaboração desse manifesto culminou com a idéia de uma coletiva reunindo cerca de

⁸⁶ PEDROSA, Mário. **Opinião... opinião... opinião.** Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 11 de setembro de 1966.

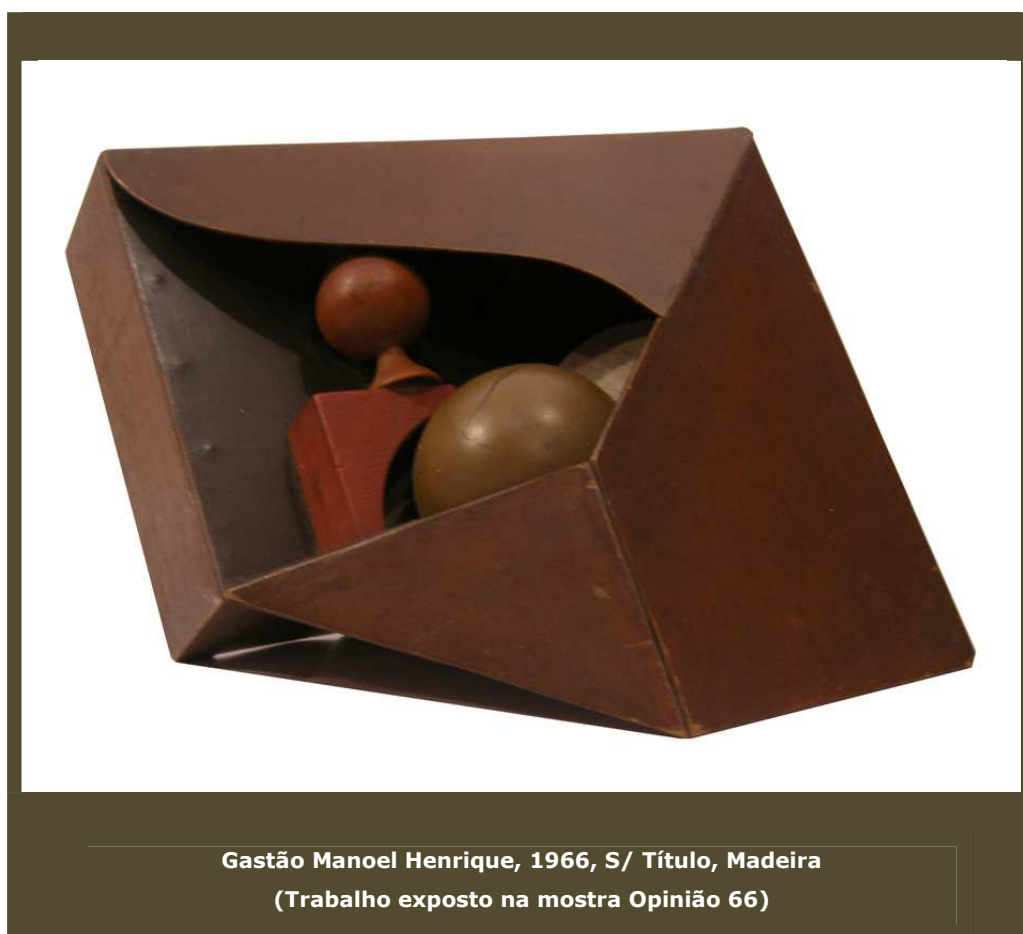
⁸⁷ GULLAR, Ferreira. **Opinião 65.** Arte em revista, São Paulo, n. 2, maio/agosto 1979. p.22.

⁸⁸ Evento organizado em São Paulo, em sua segunda edição, por Waldemar Cordeiro e apoiado pela da Secretaria Municipal de Cultura. Apontou para uma série de seminários ministrados por artistas e intelectuais da época como Otavio Ianni, Vilanova Artigas, Mario Schenberg, Mario Pedrosa, Mario Barata, Jayme Maurício, Frederico Moraes, Helio Oiticica, Aracy Amaral, entre outros.

⁸⁹ O texto *A Declaração de Princípios Básicos da Nova Vanguarda* acompanha a exposição *Nova Objetividade Brasileira*. Assinado por Hélio Oiticica, Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Carlos Zilio, Mário Pedrosa, Maurício Nogueira Lima, entre outros, defende a liberdade de criação, o emprego de uma linguagem nova, a análise crítica da realidade e a "utilização de meios capazes de reduzir à máxima objetividade o subjetivismo". Trata-se de privilegiar o objeto, de acordo com o ideário de Hélio Oiticica, ao recusar as tendências fantásticas e neo-surrealistas das novas figurações, que predominam em mostras como *Opinião 65*.

cinquenta artistas realizada no MAM-RJ, conhecida como a *Nova Objetividade Brasileira*.

Opinião 65 suscitou uma reação assaz positiva por parte do público da imprensa e dos artistas. Por essa razão o MAM resolveu realizar “Opinião 66” e estender seus convites a um grupo mais vasto de artistas representantes dessa corrente atual de vanguarda internacional. Alguns artistas não somente aceitaram participar dessa exposição como também nos brindar com um pequeno texto à guisa de informação de suas posições no movimento artístico atual, permitindo assim, ao espectador, uma compreensão e opinião sobre as obras desta exposição.⁹⁰



⁹⁰ FRANCO, Ceres. Catálogo da exposição.

A participação de Gastão Henrique em *Opinião 65* e *Opinião 66* deve-se principalmente ao fato de que o artista, assim como toda essa geração, vinha desenvolvendo uma trajetória de intensas buscas e experimentações estéticas, que fossem contrárias à abstração dominante nas Bienais de São Paulo. Gastão pertence a um grupo inquieto de artistas, comprometidos como um tipo de produção que se situa entre a contestação política e o experimentalismo estético, tomando como urgente a necessidade de expansão das possibilidades de expressão nas artes visuais em contraponto aos procedimentos tradicionais, inserindo-se assim no programa da nova vanguarda brasileira que começa a surgir em *Opinião 65* e reafirma-se em *Opinião 66*.

Na construção de suas formas, o artista utiliza exaustivamente elementos extraídos do repertório geométrico, como planos, cubos, prismas e esferas. A escolha dos sólidos não se mostra casual ou fortuita, antes, é carregada de intenções reflexivas acerca do resultado estético, inserindo objetos banais, do cotidiano, ou seja, objetos não pertencentes ao universo tradicional das artes plásticas, em suas produções, tencionando assim os limites impostos pelos suportes tradicionais e propondo novos modos de se fazer e pensar arte. Ceres Franco o descreve no catálogo de *Opinião 65* como um artista que “aprisiona nos seus objetos um espaço sagrado, consequência de seus relevos anteriores”.

Nova Objetividade Brasileira

Realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ, em abril de 1967, a mostra *Nova Objetividade Brasileira* foi organizada por um grupo de artistas e críticos de arte⁹¹, reunindo várias vertentes das vanguardas nacionais como a arte concreta, neoconcretismo e novas figurações, em torno das idéias de Hélio Oiticica⁹² que visavam examinar a situação da arte no país, defendendo o termo *nova objetividade* como uma tendência à superação dos suportes tradicionais – pinturas, esculturas, etc – dando lugar às estruturas ambientais e aos objetos, fazendo um balanço das correntes de vanguarda artística que vinham se apresentando no Brasil, principalmente após o golpe de 1964 e mostrando-se como uma múltipla proposta de *neovanguarda*⁹³.

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro expõe grande parte da vanguarda brasileira de 1967 nesta Nova-Objetividade, que reúne quase tudo que de rico e contraditório existe na formulação da jovem arte do país. A tendência à construção de coisas, o rigor dialético da manifestação crítico-visual-tátil, os elementos de gestação de uma linguagem de alto nível semântico, informativo e psicologicamente percuciente, farão dessa mostra um centro vital e coerente da problemática e das estruturas estéticas do nosso tempo.⁹⁴

Pretendendo ser a confluência de diferentes tendências, a exposição tem como ingredientes básicos a tomada de posição política, a superação do quadro de cavalete

⁹¹ As idéias que culminam com a organização da mostra partem de debates organizados por Hélio Oiticica, dos quais participam Mário Pedrosa, Mário Barata, Aracy Amaral, Mário Schenberg, Otávio Ianni, Vilanova Artigas, Flávio Império, entre outros.

⁹² Idéias lançadas por Hélio Oiticica no evento Propostas 66, realizado na Fundação Armando Álvares Penteado - Faap, em São Paulo.

⁹³ Termo cunhado por Mário Barata em artigo intitulado "Aspectos conceituais da vanguarda atual", publicado no Jornal do Commercio, em julho de 1967, no Rio de Janeiro.

⁹⁴ BARATA, Mario. Catálogo da exposição.

e a participação corporal, tátil e visual do espectador, colocando-se como um “estado e não um movimento dogmático esteticista (como por exemplo foi o Cubismo e também outros ismos constituídos como “unidade de pensamento”)”.⁹⁵ Tal diversidade de tendências demonstra que as linhas gerais do pensamento da mostra provinham de reflexões variadas e convergiam em um único momento para aquela concentração, traduzida formalmente em palavras por Hélio Oiticica em seu texto reflexivo intitulado *Esquema Geral da Nova Objetividade*.

O processo complexo de que resulta Nova Objetividade supera conciliações, mas ultrapassa antíteses. Subindo a novo plano prepara novas sínteses e fecundas contradições, através do reconhecimento dos valores e inter-relações múltiplas que tão bem Oiticica reconhece e que são contribuições positivas desse in atto. Mediante esse novo plano de agir artístico, a visão e a participação do espectador, isto é, do público, atuarão mais diretamente e melhor compreenderão o significado linguístico e simbólico desta arte, mesmo nos seus momentos de antiarte.⁹⁶

Segundo Daisy Peccinini⁹⁷, a Nova Objetividade por um lado lançava seus princípios e programa e por outro, marcava posição por ser contra o formalismo cultural, político, ético e social. Era assim, segundo a autora, uma “somatória de diferentes fatores de raiz local e de introjeção internacional, experimentação artística e participação política relacional com a vida cotidiana [...]”.

Foram realizadas, como antecedentes da mostra, várias reuniões⁹⁸ que buscavam estabelecer o fundamento comum dessa *neovanguarda*, a fim de diferenciá-la das

⁹⁵ OITICICA, Hélio. **Esquema Geral da Nova Objetividade**. In: NOVA Objetividade Brasileira. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1967

⁹⁶ NOVA Objetividade Brasileira. Apres.. Mario Barata, op. Cit.

⁹⁷ ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade brasileira**. São Paulo: Edusp: Itaú Cultural, 1999. p. 150.

⁹⁸ Além de Oiticica, também participaram destas reuniões: Mário Pedrosa, Mário Barata, Aracy Amaral, Mário Schenberg, Otávio Ianni, Vilanova Artigas e Flavio Império.

vanguardas históricas dos anos vinte, estabelecendo-se como principal diferencial, a defesa de soluções propriamente nacionais, que não fossem cópias do que se produzia nos centros internacionais, bem como a criação de objetos de diversos tipos, que segundo Oiticica, deveriam ter sua produção baseada na experimentação e na participação do espectador, porém com conotações não artísticas e sim de ordem político-ético-social:

No campo das artes ditas plásticas, o problema do objeto, ou melhor da chegada ao objeto ao generalizar-se para a criação de uma totalidade, defrontou-se com este “fundamental”, ou seja, sob o perigo de voltar a um esteticismo, houve a necessidade desses artistas de fundamentar a vontade construtiva geral no campo político-ético-social. É pois fundamental à Nova Objetividade a discussão, o protesto, o estabelecimento de conotações dessa ordem no seu contexto para que seja caracterizada como um estado típico brasileiro, coerente com as outras démarches. Com isso verificou-se, acelerando o processo de chegada ao objeto e às proposições coletivas, uma “volta ao mundo”, ou seja, um ressurgimento de um interesse pelas coisas, pelo ambiente, pelos problemas humanos, pela vida em última análise.⁹⁹

Acompanhando a exposição, *A Declaração de Princípios Básicos da Nova Vanguarda*¹⁰⁰, defendeu a liberdade de criação, o emprego de uma linguagem nova, a análise crítica da realidade e a "utilização de meios capazes de reduzir à máxima objetividade o subjetivismo", privilegiando o objeto, de acordo com o ideário de Hélio Oiticica, ao recusar as tendências fantásticas e neo-surrealistas das novas figurações, que predominaram em mostras anteriores como *Opinião 65*, por exemplo.

A mostra foi organizada em dois grandes módulos: o primeiro voltado à retrospectiva do objeto na arte brasileira, que acentua a “vocação construtiva” das produções artísticas nacionais e o segundo tratando das manifestações mais atuais. Assim,

⁹⁹ OITICICA, Hélio. **Esquema Geral da Nova Objetividade.** In: NOVA Objetividade Brasileira. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1967

¹⁰⁰ O texto foi assinado por Hélio Oiticica, Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Carlos Zilio, Mario Pedrosa, Mauricio Nogueira Lima, entre outros.

artistas¹⁰¹ provenientes do concretismo, neoconcretismo, novas figurações e novos realismos reúnem-se nesse evento, participando da mostra, que pode ser interpretada como desdobramentos de outros eventos que têm lugar na década de sessenta, como, por exemplo, as já citadas exposições *Opinião 65* e *Opinião 66* (Rio de Janeiro) e *Propostas 65* e *Propostas 66* (São Paulo), *Vanguarda Brasileira* (Belo Horizonte, 1966) e o *happening PARE*¹⁰², comandado por Mário Pedrosa na Galeria G-4.

Dentro dos ideais que norteiam a *Declaração dos Princípios Básicos da Nova Vanguarda* e o *Esquema Geral da Nova Objetividade*, Gastão situa-se entre os artistas que demonstram uma “vontade construtiva geral”, expressa pelos resultados plásticos tridimensionais de seus objetos e esculturas, reforçada pelos outros dois eixos fundamentais da neovanguarda brasileira, ou seja, a “tendência para o objeto ao ser negado o quadro de cavalete” e a “participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.)”, questões fundamentais que identificam inicialmente a obra de Gastão Henrique com esta tendência para o objeto.

A obra objetual de Gastão Henrique caracteriza-se como construção de materiais diversificados e de proporções variáveis, atacando as posições esteticistas na busca de vínculos com a existência ao redor, o que também reforça os ideais de Oitica. Gastão participa da mostra com dois trabalhos da década de sessenta cujo teor

¹⁰¹ Participam da mostra, além dos signatários do texto, nomes como Gastão Manoel Henrique, Sérgio Ferro, Waldemar Cordeiro, Flavio Império, Geraldo de Barros, Nelson Leiner, Marcello Nitsche, Mona Gorovitz, Alberto Aliberti, Ivan Serpa, Sonia Von Brüsky, entre outros.

¹⁰² Espetáculo e exposição coletiva de Antonio Dias, Gerchmann, Vergara, Escosteguy e Oitica, mostrava pinturas e objetos desses artistas, que se consideravam um grupo aberto e caracterizado pela juventude, manifestando-se através da preocupação social, pretendendo obter um novo contato com o público através do afastamento dos recintos dos museus e das grandes galerias, preferindo as menores e mais atualizadas, bem como os eventos em praças públicas. No evento, houve certas atitudes inspiradas no show do Chacrinha, como chuva de feijão-preto atirada sobre o público, ou entre outras obras, uma proposição de Vergara resumida num furo na parede e um cartaz ao lado pedindo para que as pessoas olhassem através do furo, onde, ao lado lia-se: “os invés do Sr. Ficar nessa atitude ridícula, olhando nesse buraco, por que não toma uma atitude em relação às coisas que estão acontecendo em sua volta, etc e tal”

criador, estrutural e construtivo encaixa-se na vanguarda brasileira dos anos sessenta que representa uma nova consciência do movimento estético, que, além de mostrar-se auto-reflexiva e participante do mundo exterior, domina com eficácia o tratamento técnico do fazer artístico, ou seja, da elaboração da obra, partindo não somente de conceitos, mas também de impulsos ou necessidades vitais.



Gastão Manoel Henrique, 1967
S/ título, Óleo s/ madeira
(um dos trabalhos expostos na mostra
Nova Objetividade Brasileira)

Nesse momento, ainda não se pode identificar nos trabalhos do artista a “abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos”, o que viria à tona anos depois da mostra, talvez como resultado da convivência com outros artistas engajados em problemas sociais e políticos brasileiros, que ao lado de Gastão, constituem a chamada neovanguarda artística brasileira.

Arte / Brasil / Hoje: 50 anos depois

Em plena comemoração do cinquentenário da Semana de Arte Moderna de 1922 e do seu significado como ponto de partida para a atualização e a naturalização da arte brasileira, a Collectio - Galeria de Arte, localizada na cidade de São Paulo -, cuja atividade concentrava-se no propósito de levar ao público toda a múltipla produção artística daquele período, buscou um caminho especial de incluir-se ativamente na citada comemoração.

Projetou assim, uma mostra panorâmica da criatividade brasileira na década de setenta, no segmento das artes plásticas, com destaque para a pintura, o desenho, a gravura, a escultura, a tapeçaria e o objeto, entregando sua coordenação a Roberto Pontual, que se encarregou também da edição de um minucioso catálogo crítico do período e biográfico-analítico de cada artista selecionado.

Essa mostra, sob o título *Arte / Brasil / Hoje: 50 anos depois*, realizada em novembro de 1972, estabeleceu um paralelo entre as datas limites da Semana de Arte Moderna e da produção vigente na década de setenta. Para dela participar, foram selecionados cerca de 150 artistas, de todas as gerações e tendências, desde aqueles – ainda vivos naquela ocasião – que colaboraram diretamente na eclosão do Modernismo, até as manifestações mais recentes de vanguarda. Cada artista – entre os quais se encontra o nome de Gastão – figurou na mostra com um trabalho datado de 1971 ou 1972, previamente adquirido pela Collectio.

A relação com a matéria que confere à madeira a condição de significante, o interesse do artista pelo espaço, abordado de modo cada vez mais despojado e construtivo e a necessidade de interação entre espectador e obra são algumas das marcas citadas por Roberto Pontual como características do trabalho de Gastão, responsáveis pela inserção de seu nome nessa amostragem definida pelo crítico como “tática”, a qual,

“permitiu não o registro e conhecimento de todos os artistas atuantes no período entre a Semana e o seu cinquentenário”, mas, “a máxima amplitude das tendências diversificadas que o vieram forjando, disseminando e atualizando”.



A escolha dos artistas participantes, diz Pontual no texto introdutório do catálogo da exposição, “colocava-se, portanto, em função dos rumos representados por cada um nesse panorama, de maneira a torná-lo o mais abrangente, múltiplo e diferenciado possível”.

A pesquisa matérica determinou desde logo o trabalho de Gastão Manoel Henrique, 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. O fato é que, ao longo de quase dez anos, toda a obra de Gastão vem se estruturando com e através da madeira, numa linguagem que parece nunca ter desejado a figuração explícita, para colocar-se mais ao nível da criação de signos, às vezes destinados a referir, obliquamente, o real exterior a cada pintura, montagem ou objeto por ele produzidos. Em paralelo, há que observar, no desenvolvimento dessa obra, a substituição progressiva das superfícies bidimensionais (sempre na origem, voltadas para o espaço implícito nas texturas) pelas formas escultóricas estáticas ou móveis, puramente arquitetônicas ou analogicamente paisagísticas. O espaço tornou-se, aliás, de alguns anos para cá, o seu âmbito básico de interesse e trabalho, abordado de modo cada vez mais despojado e construtivo; numa série de *objetos conversíveis*, 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 quase infinitas. Depois de longa estada em Brasília, durante a qual predominou a atividade de professor, em detrimento da produção própria, ele agora retorna, fixado em São Paulo, à invenção de objetos-esculturas que se relacionam diretamente, em linguagem construtiva e tão só alusiva, com a paisagem do planalto brasiliense; a madeira conduz aqui – sem deixar de ser, antes de mais nada, madeira mesmo – a referências analíticas recuperando circunstâncias de uma paisagem determinada, pelo caminho de sugerir, em sínteses de oposições, o que melhor possa reacendê-la ao nosso olhar. Transforma-se, assim, a madeira, com suas marcas interiores e sinuosidades, no peso de uma chuva interrompendo o horizonte quase intangível da visão do planalto.¹⁰³

¹⁰³ PONTUAL, Roberto. Catálogo da exposição.

Acervos dos Museus de Arte Moderna de SP e RJ

Realizado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM-SP, o *Panorama de Arte Atual Brasileira* é uma exposição que apresenta como principal objetivo mapear a produção artística emergente no Brasil, pensada como estratégia de renovação do acervo do Museu de Arte Moderna com obras recentes. A seleção dos artistas participantes não é realizada através de inscrição aberta, mas de convites especiais dirigidos a artistas selecionados pela Comissão Artística do Museu. Essa, sem abrir mão de suas prerrogativas e de seu critério de julgamento, vale-se de subsídios solicitados a grande número de militantes da crítica especializada. Naquele momento, embora o empreendimento desse seus primeiros passos, já se mostrava conhecido e conceituado, segundo palavras de Paulo Mendes de Almeida:

Em tão breve decurso de tempo, porém, já firmou uma conceituação lisonjeira, como fato cultural da maior importância no setor das artes visuais. O “Panorama” já constitui um encontro marcado entre os melhores artistas do país, a crítica especializada e o público afeiçoado que a cada ano aumenta. [...].¹⁰⁴

Gastão é selecionado para a quarta edição, realizada em 1972 e patrocinada pela Caixa Econômica Federal - cujo enfoque, obedecendo a um rodízio, estabelecido em seu regulamento, restringe-se à escultura e ao objeto -, participando com três trabalhos – relevos em madeira – que passam a compor o acervo do Museu. Seus objetos são selecionados pela curadoria, pois além de encontrarem-se entre a modalidade de especulação artística da quarta edição do Panorama, demonstram a utilização de tecnologia em seus procedimentos, o que Almeida descreve da seguinte forma:

¹⁰⁴ ALMEIDA, Paulo Mendes de. Catálogo da exposição.

[...] O setor de objetos é aquele em que mais direta e entrosadamente se manifesta a indução da tecnologia nos domínios da arte. Essa circunstância atrairá sem dúvida um particular interesse à exposição, quando o surto de progresso, em novas e ousadas técnicas, no campo industrial, caracteriza a época em que vivemos. ¹⁰⁵



Integrando também o acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ, palco de importantes mostras de artistas nacionais e estrangeiros, Gastão Henrique tem seu trabalho exposto, em 1977 na Coletiva *Novas Aquisições*, quando tem uma de suas obras incorporada ao acervo do Museu através de dotação da Funarte:

¹⁰⁵ Idem, ibdem.

[...] Hoje, ao lado dos pioneiros do modernismo, estão representantes de todas as gerações que se seguiram na atividade da criação artística contemporânea. Nesta exposição estão sendo mostradas pela primeira vez as obras adquiridas pelo MAM com verba destinada especialmente pelo Ministério da Educação e Cultura por intermédio da Fundação Nacional das Artes – FUNARTE para a compra de trabalhos de artistas brasileiros.

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro amplia desse modo o seu acervo incluindo nele o nome histórico de Victor Brecheret permitindo também uma visão atual da atividade artística das principais regiões criadoras do país através dos seguintes dezenove artistas incorporados: Cildo Meireles, Farnese de Andrade, Roberto Magalhães, Waltércio Caldas, Anna Bella Geiger, Gastão Manoel Henrique, Ivan Freitas, Edval Ramosa, Sérgio Camargo, Mira Schendel, Roberto Nicola, Jacques Douchez, Carlos Eduardo Zimmermann, Antonio Henrique Amaral, Arlindo Daibert, Emanuel Araújo, Antonio Maia, Luiz Gregório e Roberto Vieira.¹⁰⁶

Formado inicialmente ao longo dos anos quarenta e cinquenta por inúmeras doações de artistas, empresários e algumas instituições oficiais, o acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro constituiu-se uma das coleções de arte do século XX mais importantes no país. Apresentando um panorama completo e sofisticado da evolução artística de nosso século, dentro e fora do Brasil. A coleção partia do cubismo e avançava pelo futurismo, surrealismo, dada e demais vanguardas históricas do início deste século, até o que de mais atual ocorria no cenário internacional durante os primeiros decênios de sua segunda metade. Durante três décadas, a maioria dos artistas brasileiros de destaque teve no MAM seu palco de ação mais imediato e visível, onde estavam fartamente representados e eram permanentemente vistos pelo público.

¹⁰⁶ Catálogo da exposição.

Porém, um incêndio em 1978, pôs a perder grande parte do acervo, sendo que muito pouco se pôde salvar. Entre as perdas irrecuperáveis estão juntamente com a escultura de Gastão, obras-primas de Picasso, Miró, Salvador Dalí, Max Ernst, René Magritte, Ivan Serpa, Manabu Mabe e muitos outros, além de todos os trabalhos presentes em uma grande retrospectiva de Joaquin Torres García, que ocupava o Museu no momento do incêndio.



Coleção Gilberto Chateaubriand

Gilberto Chateaubriand é um grande nome entre os colecionadores particulares no Brasil, sua coleção, atualmente com quase sete mil obras, possui grandeza quantitativa e pluralidade em qualquer nível. É provavelmente o mais completo panorama da arte brasileira, reunido numa única coleção privada, que se encontra constantemente em exposição. Em 1976, Gastão Henrique passa a figurar entre os nomes que compõem esta grandiosa coleção, que é exposta sob o título *Exposição Coletiva Arte Brasileira Anos 60/70* no Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador em dezembro de 1976, no

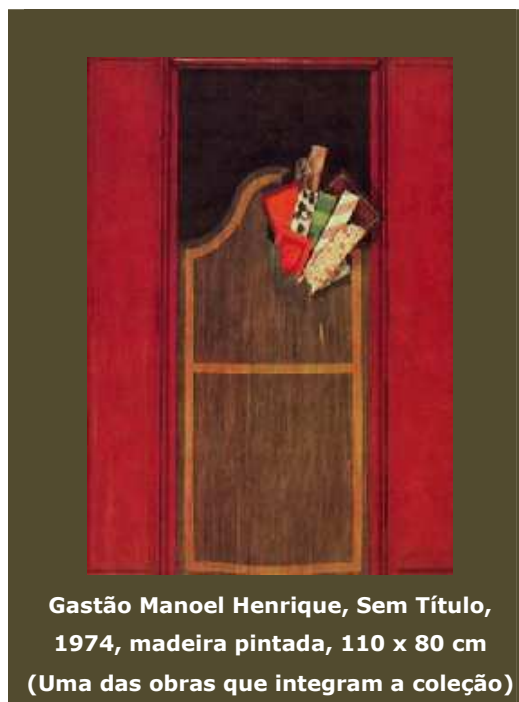
Casarão de João Alfredo, no Recife, em janeiro e fevereiro de 1977 e na Fundação Cultural do Distrito Federal, em março de 1977. Roberto Pontual descreve as obras selecionadas como pontos-chave de uma evolução em efervescência:

[...] Intensificada a sua presença na cena artística nacional, desde meados dos anos 60, com a experiência de trabalho em júris de mostras coletivas e comissões de arte, a coleção de Gilberto ampliou-se imensamente na última década – e se diversificou, na mesma medida. Além de obras de primeira importância daqueles que lançaram e sedimentaram o nosso modernismo, entre o final da década de 1910 e o término da II Guerra Mundial – como Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro, Tarsila do Amaral, Segall, Nery, Cícero Dias, Portinari, Gomide, Guignard, Pancetti, Djanira e vários outros – a coleção passou a abrigar os artistas da grande polêmica entre a figuração e abstração, na década de 1950 – Scliar (Gilberto é todos o seu maior colecionador), Inimá, Iberê Camargo, Bandeira, Volpi, Dacosta, Maria Leontina, Serpa, Lygia Clark, Sérgio Camargo, Mabe, Tomie Ohtake, Krajcberg, Ione Saldanha, etc.

Mas a proximidade e o interesse de diálogo com artistas de gerações ainda mais recentes fez a Coleção Gilberto Chateaubriand deslocar-se naturalmente para um peso maior dado às décadas de 1960 e 1970. Daí a razão tática de se ter escolhido o período dos últimos 15 ou 16 anos na arte brasileira para oferecê-lo na presente mostra. Não se trata – é preciso deixar bem claro – de um levantamento completo e crítico do período, com absolutamente todas as suas ramificações e nuances. Mas, através das quase 170 pinturas e desenhos que o público tem agora para a sua visão e análise, cobrindo a faixa de 1960 a 1976, torna-se possível ao menos acompanhar muito de perto os pontos-chave de uma evolução que nos fala diretamente, porque está sendo vivida e fertilizando o futuro próximo. Como este catálogo pretende demonstrar, na esteira da demonstração que a mostra já propicia, os 56 artistas que o compõem e nela se vêem representados, se não são todos os que deram e estão dando significado e profundidade ao período, permitem de qualquer

modo conhecer as suas tendências, correntes e agrupamentos principais. E, mais do que permitem o conhecimento, exercem a saudável função de instigar o ambiente.¹⁰⁷

As três obras que integram a coleção Gilberto Chateaubriand pertencem ao início da trajetória artística de Gastão Henrique e reafirmam o interesse e a busca do colecionador por novos talentos, endossando a opinião de Franco Terranova que refere-se ao artista, em 1963 como “um dos mais autênticos e válidos talentos da nova geração brasileira”¹⁰⁸.



Com os trabalhos das décadas de sessenta e setenta, Gastão conquista sua posição no mercado de arte nacional, sendo reconhecido pela originalidade e qualidade dos objetos pictóricos cujos procedimentos artísticos deixam transparecer as características da matéria, ao mesmo tempo em que criam um jogo cromático nada convencional integrado às formas pintadas na madeira. Estas peculiaridades, além da temática mística dos relevos, os torna encantadores aos olhos de Clarice Lispector, que os descreve como “muros de um Cristo que está ausente”.¹⁰⁹

¹⁰⁷ PONTUAL, Roberto. **A coleção, a exposição.** Catálogo da exposição.

¹⁰⁸ TERRANOVA, Franco. **Gastão Manoel Henrique na Petite Galeria.** Catálogo da exposição realizada em março de 1963.

¹⁰⁹ LISPECTOR, Clarice. Catálogo da exposição Óleos e Relevos, realizada na Petite Galerie em junho de 1964.



A constante utilização da madeira, como fonte de pesquisa, bem como a evolução da obra do artista quando substitui as superfícies bidimensionais pelas formas escultóricas estáticas ou móveis e a volta à pintura e ao desenho nos quais são recolocados com maior evidência a figura, numa atmosfera mística são os elementos apontados por Roberto Pontual para classificar a produção dos anos sessenta e setenta de Gastão Henrique como um dos “pontos-chave de uma evolução que nos fala diretamente, porque está sendo vivida e fertilizando o futuro próximo”. Segundo Pontual¹¹⁰, os novos artistas que passam a integrar a coleção em 1976 “se não são todos os que deram significado e profundidade ao período, permitem de qualquer modo conhecer as suas tendências, correntes e agrupamentos principais. E mais do que permitem o conhecimento, exercem a saudável função de instigar o ambiente”.

¹¹⁰ PONTUAL, Roberto. **A coleção, a exposição.** Catálogo da exposição.

Objeto na arte: Brasil anos 60

Aberta em 12 de setembro de 1978, na cidade de São Paulo, a exposição *Objeto na arte: Brasil anos 60*, organizada pela Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, sob coordenação de Daisy Valle Machado Peccinini, foi em parte responsável, segundo opinião de Roberto Pontual¹¹¹, por colocar a cidade de São Paulo na liderança do setor das artes visuais do país naquele momento. Esta liderança, de acordo com Pontual, “decorre menos do fator quantitativo do que do caráter oportuno e importante de algumas exposições ali recentemente abertas”.



A mostra que reuniu um número apreciável de obras ou de referências documentais a trabalhos de cerca de cinquenta artistas brasileiros que, ao longo de toda a década de sessenta escolheram o objeto ou o ambiente por suportes básicos de suas idéias, teve

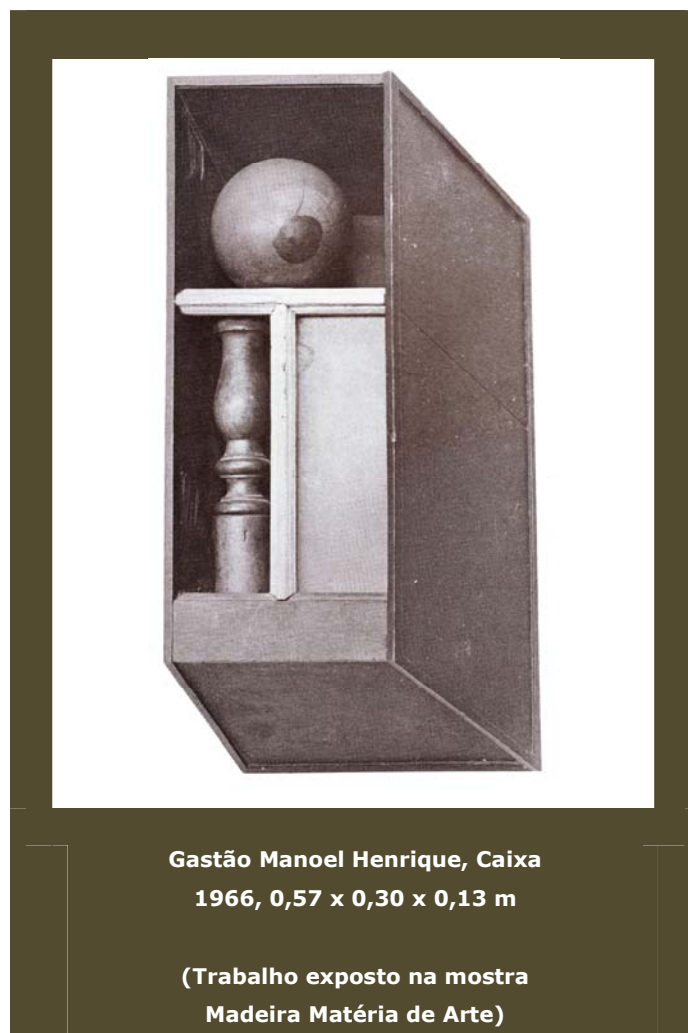
¹¹¹ PONTUAL, Roberto. **Sínteses de Pintura e Objeto.** Jornal do Brasil, 13/09/1978.

como antecedentes uma pesquisa realizada pelo Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da FAAP, bem como um debate sobre o tema com a presença dos críticos Mário Schenberg e Mário Pedrosa e a apresentação de dois filmes realizados na época, intitulados *Guerra e Paz* e *Arte Pública*.

Tais eventos demonstraram a preocupação de seus organizadores com a abordagem do processo criador, visto em contexto, e não apenas com a pura e simples amostragem de seus produtos, conseguindo reunir de fato, todos os marcos capazes de recompor a essência de uma época, no que se refere ao trabalho com linguagens novas, entre os quais podemos citar o *Pássaro* e o *Lembra* de Ferreira Gullar, o *Bicho* e o *Caminhando* de Lygia Clark, o *Livro da Criação* de Lygia Pape, os *Popcretos* de Waldemar Cordeiro, os *Bólides* e *Parangolés* de Hélio Oiticica, o *Trapézio* de Wesley Duke Lee, o *Porco Empalhado* de Nelson Leirner, a *Bolha* de Marcelo Nitsche, as *Caixas de Farnese* de Andrade, os *Conversíveis* de Gastão Manoel Henrique, o *Poço* de Amélia Toledo, as *Janelas* de Ana Maria Maiolino e muitos outros mais, que compõem um extenso e importante repertório.

Madeira Matéria de Arte

Realizada em 1984, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ. *Madeira Matéria de Arte* foi a primeira de uma série de quatro exposições que analisaram diferentes materiais de arte. Na sequência vieram o metal, a pedra e “tudo matéria de arte”. A rigor, mais do que uma discussão sobre a madeira, essa exposição foi por sua abrangência, indicativa dos caminhos percorridos pela arte brasileira das décadas de sessenta, setenta e parte da década de oitenta, representando as principais tendências e características do período.



Gastão Manoel Henrique, Caixa
1966, 0,57 x 0,30 x 0,13 m

(Trabalho exposto na mostra
Madeira Matéria de Arte)

Com ênfase na arte construtiva e no uso de madeira como matéria-prima, Gastão Henrique é classificado por Frederico Morais, como um dos escultores que exploram o material de maneira estética e sistemática, sendo assim convidado a participar da mostra:

Brasil como matéria de arte. Tendo no próprio nome uma alusão à madeira, esta só foi usada mais intensamente à época colonial, isto é, na imaginária barroca. Seu uso foi escasseando, quem sabe na mesma proporção em que nossas florestas foram desaparecendo. Marcos Coelho Benjamim, lamentavelmente ausente nesta exposição, recorda-se das florestas que existiam em sua região natal, Norte de Minas, das chuvas tropicais que ali caíam e dos enormes caminhões que atravessavam a cidade levando, as vezes, uma única tora.

[...] Dos artistas aqui presentes, é necessário dizer-se, poucos trabalham exclusivamente com a madeira e pouquíssimos exploram esteticamente, e de forma sistemática, a especificidade desse material. Citaria quatro: Joaquim Tenreiro, Gastão Manoel Henrique, Ascânio Monteiro e João Carlos Galvão.

[...] Gastão, que há exatos 20 anos, lida só com madeira, evoluiu dos relevos um tanto místicos que encantaram Clarice Lispector, em 1964, para esculturas paisagísticas (fase de Brasília) ou cenográficas (panos, cortinas ou figuras recortadas e colocadas dentro de caixas como se fossem atores no palco) e, finalmente, para os relevos despojadíssimos de hoje – o contraste entre a leveza do desenho, como uma forma solta no ar, flutuando junto à parede, e o caráter compacto, sólido e algo pesado da madeira. Matéria e forma.¹¹²

Morais também afirma que a arte brasileira do período deve considerar a existência de dois pólos, o Barroco como raiz e permanência e o que ele chama de “vocação construtiva”. Ao discorrer sobre o Construtivismo no Brasil, ele conclui que “nosso projeto construtivo em arte é parte de um esforço global, brasileiro e latino-americano, de construção de uma nova realidade”. Aqui, ele afirma, “tudo está por construir” e ainda, “enraizando-se em nossa realidade sócio-cultural, a arte construtiva torna-se por vezes barroca e sensual”. No catálogo da mostra, Moraes cita o trabalho de Gastão Henrique como um exemplo desse construtivismo barroco:

Exemplos desse construtivismo barroco são nesta exposição, as colunas de Ascânio Monteiro e Franz Weissmann (neste, lembrando as torções brancusianas), as esculturas de Emanuel Araujo, as caixas de Gastão e Farnese, os recortes de cartão que Zaluar cola sobre a madeira como se fossem elementos de talha ou ainda os ‘trepantes’ de Lygia Clark [...] ¹¹³

¹¹² MORAIS, Frederico. **Madeira Matéria de Arte**. Catálogo da exposição.

¹¹³ Idem, ibidem.

Tradição e Ruptura

Tradição e Ruptura – Síntese de Arte e Cultura Brasileira foi uma coletiva realizada em 1984, no Pavilhão da Bienal, em São Paulo, com o objetivo de mostrar uma síntese das manifestações brasileiras¹¹⁴, reunindo obras de arte realizadas desde o período pré-colonial, passando pelos vários marcos históricos que influenciaram o desenvolvimento artístico brasileiro, até a década de setenta. O projeto da exposição, a ser apresentada no intervalo entre as Bienais de 83 e 85, representa a reunião, em um único ambiente, de obras e objetos que dessem ao visitante, de acordo com palavras do coordenador da mostra, João Marino¹¹⁵, “uma visão da nossa terra e das suas riquezas, da nossa gente e das suas lutas, nesses cinco séculos de arte e vida”.

¹¹⁴ A mostra, de caráter histórico, teve representados os seguintes períodos:

I – Pré-colonial: com pedras lascadas, cultura marajoara, miracanguera e pinturas rupestres do Piauí, estudadas pela Missão Franco-Brasileira e representada por painéis fotográficos.

II – Descobrimento: grupo de peças indígenas tais como cerâmicas, artefatos de madeira e arte plumária.

III - Século XVI: início da colonização portuguesa; a chegada do 1º. Governador Geral com os jesuítas; a Casa da Torre de Garcia D'Ávila e as primeiras esculturas religiosas.

IV – Século XVII: a conquista do solo; as Bandeiras; o ciclo da cana de açúcar; a Invasão Holandesa e seus artistas, Franz Post, Eckout, Gilli Peeters; os grandes escultores beneditinos Frei Agostinho da Piedade e Frei Agostinho de Jesus; os escultores anônimos e populares, os móveis e a prataria religiosa.

V – Século XVIII: o barroco nordestino litorâneo e mais ligado à Metrópole; o pintor baiano José Joaquim da Rocha; o barroco mineiro e seus grandes escultores, Francisco Xavier de Brito, Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho e o pintor Manuel da Costa Ataíde; o mobiliário e as pratas da época.

VI – Século XIX: chegada de D. João VI; a Missão Francesa e sua influência nas artes; o Primeiro e o Segundo Reinados com suas pinturas, móveis e pratas.

VII – Modernismo: as artes antes, durante e depois da Semana de Arte Moderna de 1922, até a 1ª. Bienal de São Paulo em 1951.

VIII – Arte contemporânea até a metade dos anos 70; os artistas premiados nas Bienais, o Concretismo, o Abstracionismo e os figurativos, uma reunião do maior número possível de pinturas e esculturas, dando uma visão panorâmica da arte brasileira nesse período.

¹¹⁵ MARINO, João. Texto introdutório do catálogo da mostra.

A obra de Gastão Henrique, cujo teor encontra-se historicamente relacionado ao desenvolvimento artístico brasileiro é parte desta mostra, descrita por Roberto Muylaert¹¹⁶ como uma exposição para o “visitante anônimo”, referindo-se àquela parcela de público que, sem ser iniciado em arte, sempre prestigiou a Bienal Internacional de São Paulo, justificando, com sua presença, a própria existência da Instituição, em seus trinta e três anos, porém, segundo Muylaert, devido à sua importância, a exposição passou também a interessar aos estrangeiros, tradicionalmente ligados ao Brasil através da Bienal, fazendo com que muitos deles programassem viagem extra ao nosso país, para ver de perto essa amostragem única da arte e cultura brasileira:



“Tradição e ruptura” reúne, pela primeira vez em tão grande número, peças do acervo que constitui a nossa própria nacionalidade cultural, valorizando o trabalho dos artistas brasileiros, a própria razão de ser da mostra. [...]”¹¹⁷

Gastão encontra-se entre os artistas cuja obra contemporânea, pautada no Concretismo Brasileiro, se situa entre o grupo que na mostra representa uma visão panorâmica da arte brasileira no período posterior ao Modernismo.

¹¹⁶ MUYLAERT, Roberto. **Uma exposição para o “visitante anônimo”**. Catálogo da mostra.

¹¹⁷ Idem, ibidem.

A nova dimensão do Objeto

A constatação da existência de grande número de profissionais trabalhando no campo do tridimensional motivou a realização desta exposição, organizada pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP, em maio de 1986, sob curadoria de Aracy Amaral. A ampla mostra¹¹⁸ apresentou ao público a criatividade contemporânea brasileira a partir da feição que o objeto assume em toda uma geração emergente de artistas, reunindo objetos tridimensionais criados a partir das mais variadas técnicas.

Segundo Aracy Amaral, o enfoque impresso ao evento, que inicialmente se resumia na definição de objeto contemporâneo, amplia-se para o trabalho tridimensional que engloba também a instalação com objetos, o que a curadora descreve da seguinte forma:

Assim, além do objeto visto através da concepção fenomenalista segundo a qual ‘só é objeto aquilo que é de algum modo representado’, poderemos encontrar nesta exposição heterogênea objetos a partir da ótica surrealista de Breton, objetos que ‘entretêm no espaço’, como geralmente o concebemos, as ‘relações as mais apaixonadas, as mais equívocas’ [...].

[...] Retornos, permanências de tendências, busca de novos materiais, audácias nas dimensões físicas de certas criações, mas uma vitalidade indubitável emerge desta reunião de produtores de objetos, virtuais ou reais. E assim, colocando lado a lado veteranos e profissionais seguros diante de artistas jovens que apenas surgem, estamos certos de estar proporcionando uma

¹¹⁸ Participaram da mostra os artistas Angelo Venosa, Abraham Palatnik, Bene Fonteles, Caito, Carlos Alberto Fajardo, Claudio Guimarães, Denise Milan, Gastão Manoel Henrique, Geórgia Creimer, Guto Lacaz, Hilton Berredo, Iran, Jac Leirner, Janete Musati, Jorge Barrão, José Felipe Tassara, José Resende, Leon Ferrari, Leonilson, Luise Weiss, Luis Zerbini, Marcelo Nitsche, Marco do Valle, Mauricio Villaça, Paulo Schmidt, Regina Silveira e Waltercio Caldas.

avaliação do momento artístico que vivemos em nosso país, e, simultaneamente, uma abertura para uma análise comparativa entre meios e personalidades inquietantes.¹¹⁹



Amaral refere-se ao objeto-relevo de Gastão Henrique produzido para a mostra, identificando principalmente a liberdade do uso de materiais que remete à visível semelhança com a produção do artista na década de sessenta. O relevo apresentado

¹¹⁹ AMARAL, Aracy. Catálogo da Exposição.

nesta exposição carrega marcas da personalidade de Gastão percebidas nos anos sessenta e que permanecem vivas ao longo das décadas seguintes como a inventividade do criador que trabalha a partir de materiais inusuais como suporte, ou deles procedendo, projetando sua estranheza em *assemblages* distanciadas de seu contexto real, lançando mão de combinações surpreendentes e jogando com o espaço a partir dos seus objetos.

XLII Bienal de Veneza

A história da Bienal de Veneza remonta a 1894. Trata-se de uma das instituições que trabalha no sentido de promover novas tendências artísticas, organizando manifestações internacionais da arte contemporânea, num modelo pluridisciplinar: arte, arquitetura, cinema, dança, música e teatro.

A XLII Bienal de Veneza apresentou como tema “Arte e Ciência” e foi inaugurada em 25 de junho de 1986, tendo Radhá Abramo como curadora da delegação brasileira, elegendo assim três de nossos artistas¹²⁰, além de um conjunto de obras de arte indígenas.

¹²⁰ Além de Gastão Henrique, representaram o Brasil nessa Bienal os artistas Geraldo de Barros e Renina Katz.

DDC/SDAC L00 H15

Em 14 de janeiro de 1986.

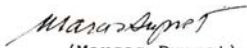
Ilustríssimo Senhor
Gastão Manuel Henrique,
Rua Lopes Trovão 380 Icaraí
Niterói-Rio de Janeiro-RJ.

Prezado Senhor,

Tenho o prazer de informar que Vossa Senhoria foi selecionado para integrar a representação oficial brasileira à próxima Bienal de Veneza, que terá lugar de 29 de junho a 28 de setembro do corrente ano.

2. O convite em apreço resultou de escolha efetuada pela Senhora Radha Abramo, Curadora da participação brasileira à Bienal de Veneza de 1986, com quem rogo Vossa Senhoria entre em contato à Rua Romilda Margarida Gabriel, número 178, aptº 802, CEP: 04 530 São Paulo, S.P., telefone número 853-1965.

Aproveito a oportunidade para renovar os protestos da estima e consideração com que me subscrevo,
de Vossa Senhoria,


(Marcos Duprat)
Chefe, substituto, da Divisão de
Difusão Cultural

Carta Convide para participação de Gastão Henrique

O então Presidente da República, Sr. José Sarney, descreve a participação brasileira da seguinte forma:

A participação brasileira em exposições internacionais de arte é, não só útil, mas sempre necessária. Só mostrando nosso trabalho é que nos faremos conhecidos e conheceremos a lição dos outros. A Bienal de Veneza, comemorando este ano seu nonagésimo segundo aniversário com o tema “Arte e Ciência”, tem a tradição de ser um destes pontos de encontro que

sobreviveram, enriquecidos, às mudanças profundas da riquíssima arte de nosso século.

Tenho certeza que, nela, Geraldo de Barros, Gastão Manoel Henrique, Renina Katz e a Arte Indígena Brasileira farão um belo papel. Eu próprio gostaria de ver estes artistas selecionados com a ajuda da mão tão delicada de Radhá Abramo, em nosso pavilhão permanente, em frente à histórica e luminosa laguna de Veneza.

Espero que essa presença internacional, no meu Governo, se intensifique, correspondendo a um crescente renascimento cultural dentro do nosso Brasil.

121

De acordo com a curadoria, o tema “Arte e Ciência” permite a correlação entre a invenção, matéria-prima da criação e o seu sistema, o que de fato configura a proposta da Bienal. Partindo desta reflexão e certos de que o tema mereceria uma ampla e profunda pesquisa, não foram selecionados artistas e sim obras que pudessem representar o Brasil, um país capaz de oferecer uma quantidade de variáveis, da qual se extrairia, sem dúvida, amostras polêmicas e estimulantes.

Considerado por Rhadá Abramo um dos representantes de linhagens artísticas que compõem os padrões da cultura nacional, Gastão é mencionado no catálogo como “ressonante de linhagens concretas que provocaram forte impacto no Brasil na década de 50”.

As obras selecionadas tem em comum as normas oriundas de invenções particulares de seus autores, que determinam o processo de execução. São simples, tendendo a mínimas e conseguem máximos resultados, em todos os patamares culturais. A

¹²¹ SARNEY, José. Presidente da República. A arte do Povo Brasileiro na Bienal de Veneza. Catálogo da Bienal.

invenção, matéria-prima e sistema da criação de Gastão Henrique estão intimamente correlacionados, enquadrando-se assim na proposta dessa Bienal, ou seja, “arte e ciência”, na qual o pesquisador, segundo Radha Abramo, “deveria ceder lugar ao tema oferecido, restringindo-se ao seu papel de criador de um espaço correspondente à sua própria cosmovisão”. A obra de Gastão corresponde a um longo processo de trabalho, árduo e silencioso, que de certa maneira, sempre esteve um tanto à margem da moda vigente naquele período. O artista, indiferente às explosões de vendagem de obras conceituais ou neo-expressionistas, trabalha movido apenas pela livre expressão, pela pronta concretização de suas invenções e dos seus sistemas de criação artística, o que reafirma os critérios de seleção estabelecidos pela curadoria da mostra:

Por isso defini critérios, a partir dos quais procurei apreciar obras não tuteladas pelos modismos propostos pela guarda pretoriana do novismo artístico, a mais patética das academias, algoz da livre expressão e estrangulador do ideário inventivo particular de cada artista.¹²²

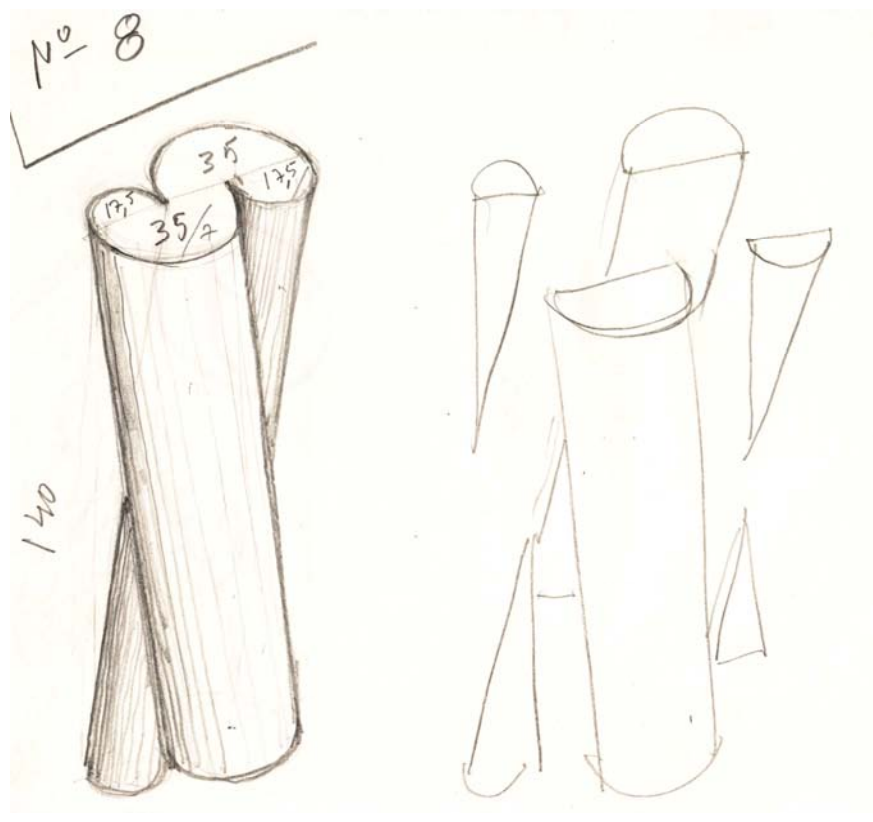
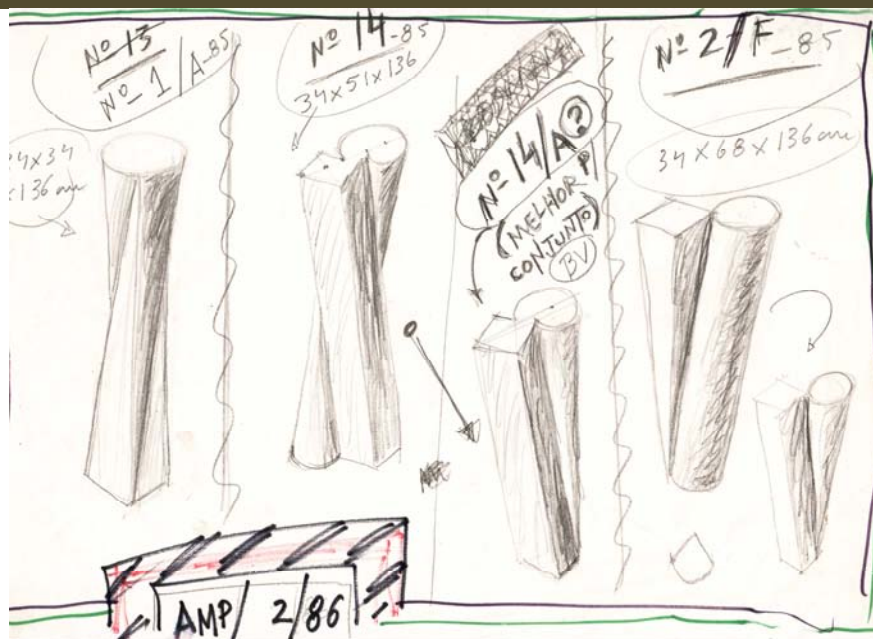
Gastão apropria-se da madeira como produto sensível, que segundo Abramo¹²³, é tratado, mimado e respeitado, fazendo com que “ela apareça com seus misteriosos sulcos, desenhos e dobras, cores recônditas, sombras”. Os cortes e recortes são feitos na marcenaria, com serra, tupia e lixadeira. Partindo de sólidos geométricos básicos como cones, paralelepípedos, cilindros, pirâmides e prismas de base triangular o artista consegue com um mínimo de material - a madeira - desvendar sua identidade absoluta, criando composições geométricas que permitem jogos de luz e de sombra, na tentativa de aguçar a sensibilidade ótica do público, levando-o a perceber outras formas criadas.

¹²² ABRAMO, Radha. **Invenção e Sistema: alegria de viver, alegria de criar.** Texto introdutório do Catálogo da mostra.

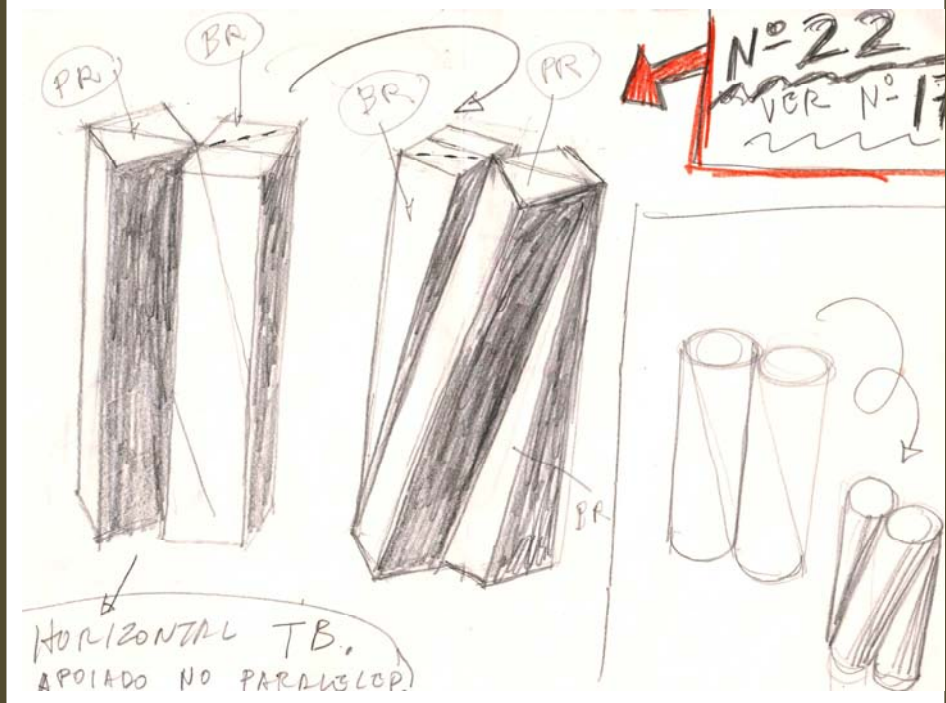
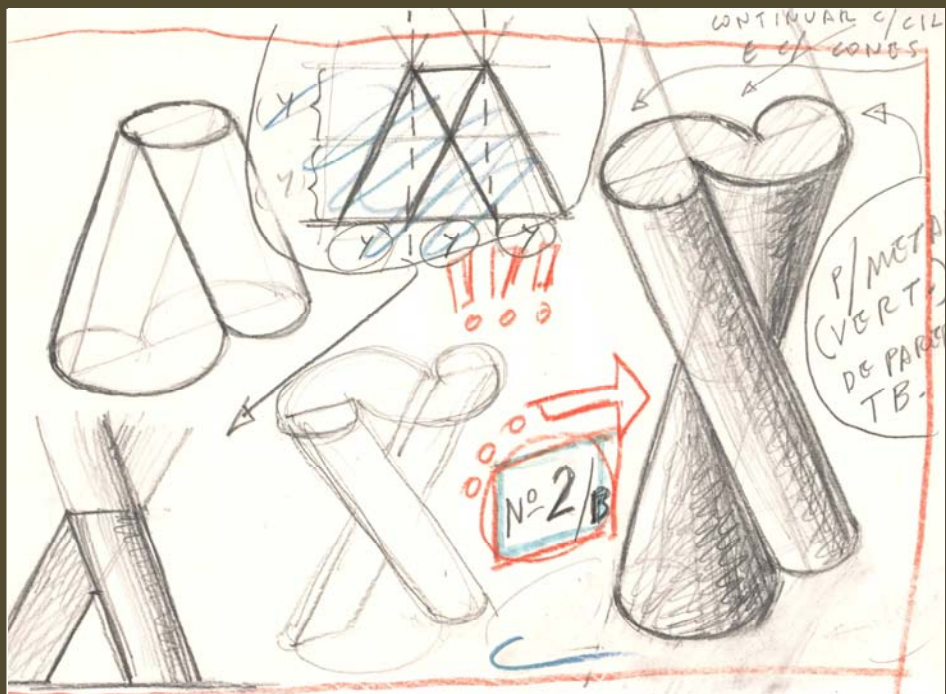
¹²³ Idem, ibidem.



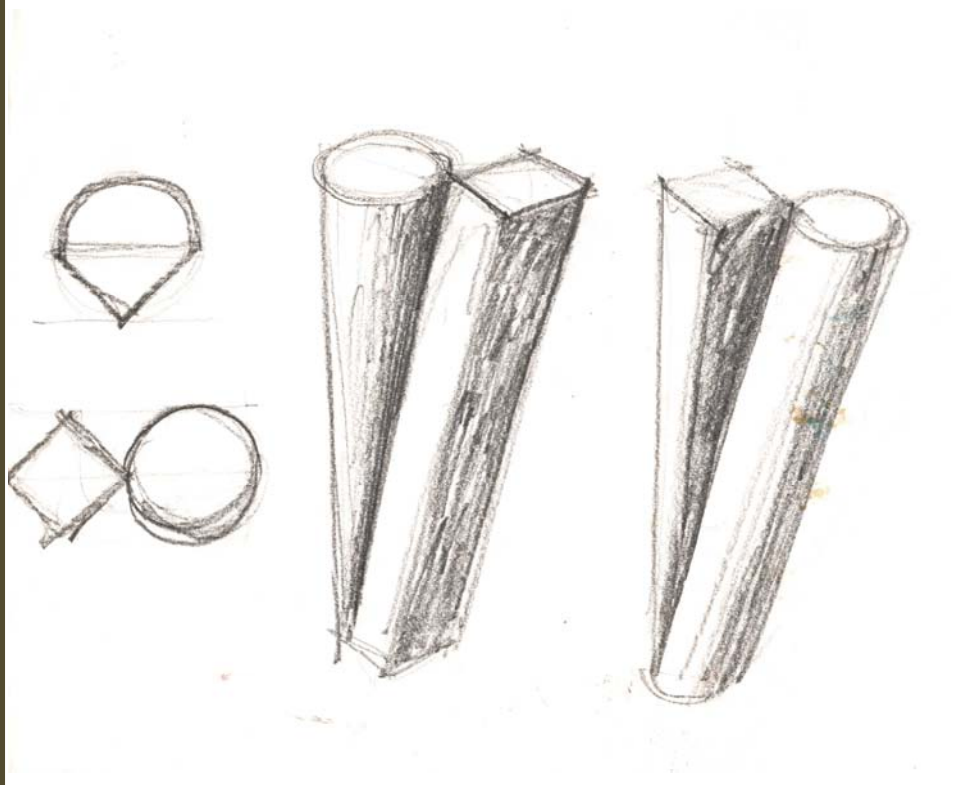
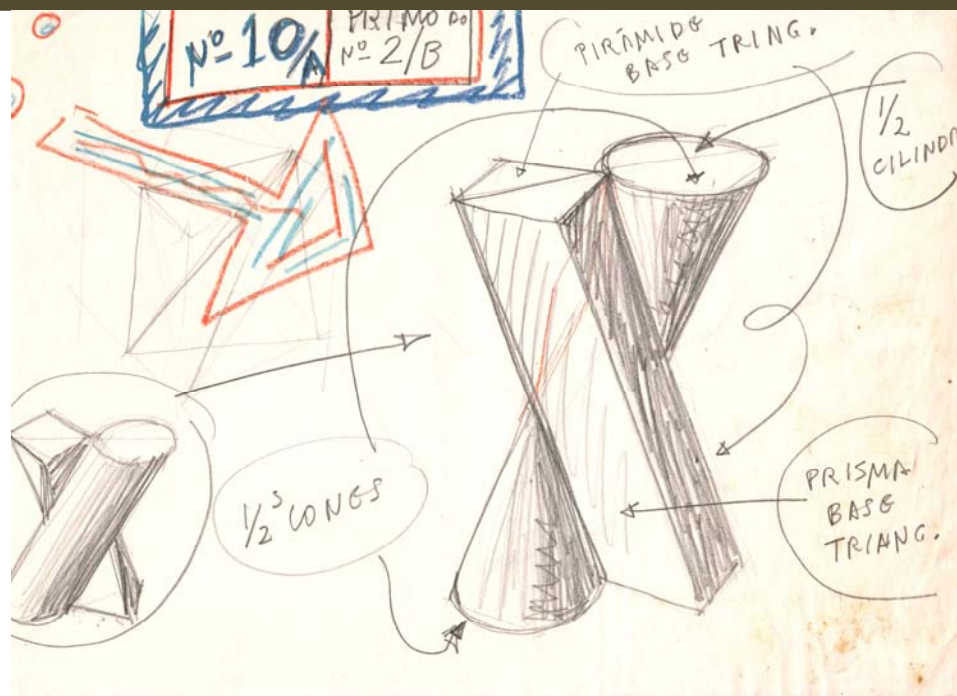
Gastão Manoel Henrique, Colunas em Mogno, 1985
(Trabalhos expostos na XLII Bienal de Veneza)



Croqui para o projeto



Croqui para o projeto



Croqui para o projeto

Toda esta simplicidade geradora de surpreendentes resultados talvez conduza seu trabalho ao que Joaquim Cardoso, em 1963, diz¹²⁴ no texto de apresentação para a primeira exposição individual do artista, afirmando que seu trabalho é digno de ser pensado e de ser visto, porém visto de maneira mais profunda.

É exatamente este contexto que determina a maneira como se relacionam o conteúdo da obra e o modo de apresentação. Em qualquer momento histórico os artistas têm algo a dizer que, obviamente está relacionado ao seu modo de vida, portanto, para compreender uma obra de arte, muitas vezes, torna-se fundamental conhecer a vida do artista. A obra de Gastão Henrique mostra-se repleta de emoções provenientes de vivências pessoais. A identificação de ciclos de produção facilita a compreensão de seu universo poético, possibilitando-nos conhecer detalhadamente seu pensamento e seu fazer, dinâmicos e aventureiros, orientados pela firmeza da razão provocativa, que nos leva à compreensão de seu processo criativo, voltado para a pesquisa de novos materiais, novas técnicas e para a discussão dos limites das linguagens plásticas, como veremos no estudo das fases do trabalho do artista a seguir.

¹²⁴ CARDOZO, Joaquim. **Gastão Manoel Henrique**. Catálogo da exposição realizada em março de 1963.

Uma hipótese sobre as fases do trabalho de Gastão Manoel Henrique

Configuração e argumentação sobre uma hipótese do desenvolvimento de sete fases no trabalho do artista

O universo da obra de Gastão Henrique permite-nos visualizar um quadro bastante complexo, tanto no que se refere à produção do artista, como também na pequena quantidade disponível de análises e reflexões por parte dos críticos especializados, o que naturalmente torna tal produção difícil de ser classificada. Neste ínterim, a pesquisa busca pensar profundamente os processos, os limites e a validação do que foi produzido pelo artista a partir da década de cinquenta, utilizando uma metodologia comparativa relacionada ao rastreamento de dados em documentos e a todo material registrado em catálogos, gravações em áudio, fotografias, textos críticos, artigos publicados em revistas especializadas e depoimentos – conteúdo informacional obtido nos arquivos pessoais do artista através de contato direto com o mesmo. Tais fontes, sob a ótica de Silveira¹²⁵, são registros necessários para a condução das investigações e nesse sentido a autora ainda afirma:

¹²⁵ SILVEIRA, S. T. R. G. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais.** Revista de Artes Visuais, Porto Alegre v.7, n.13, p.81-95, nov. 1996.

Já a pesquisa teórica deve avançar nesse labirinto para descobrir este enigma que é a obra. A teoria busca respostas para o por quê de fazer isto ou aquilo, especula sobre implicações daquilo que estou fazendo com o que já foi feito. Estabelece relações com a história da arte e com a produção contemporânea.

Os dados foram então tabulados e analisados por comparação, procedimento este que permitiu a identificação de informações importantes sobre o tema em estudo e a elaboração de alguns resultados parciais que possibilitaram o agrupamento dos trabalhos artísticos por características semelhantes em sete grandes grupos, que configuraram como resultado da pesquisa, uma clara divisão em ciclos, que chamaremos de fases do trabalho, cujo recorte e leitura aqui realizados correspondem ao centro e principal hipótese desta tese. Cada uma das sete fases tituladas é aberta por uma epígrafe de autoria de conhecidos escritores, artistas ou compositores. As epígrafes, cuidadosamente escolhidas, revelam-se das mais oportunas, desempenhando uma função chave para a leitura dos textos, gerando conotações que antecipam sentidos, preparando o leitor e criando tensões instigantes com o conteúdo que virá pela frente. Convém lembrar que as soluções plásticas adotadas por Gastão Henrique em algumas fases não são estanques e exclusivas delas, ou seja, expandem-se e prolongam-se em outras fases e mesmo ao longo de toda a trajetória do artista.

A identificação de tais ciclos inicia-se através dos desenhos de paisagens arquitetônicas de subúrbios e ferroviárias que antecedem a viagem do artista à Europa no ano de 1958. Em tais desenhos já é possível observar elementos construtivos provenientes do paralelismo dos trilhos férreos, que destacam a construção da perspectiva neles desenvolvida, demonstrando sua nítida preferência pela geometria, ou pelo volume geométrico que a cidade oferecia, já privilegiando a forma em detrimento da natureza

e da vegetação, que nunca estiveram presentes em seus trabalhos. Raramente e de modo intencional, surge a figura humana, intencional porque Gastão acreditava que tais elementos orgânicos, acabariam interferindo de maneira supérflua e assim neutralizando seu objetivo principal, ou seja, o desenvolvimento do constructo através da geometria.



Gastão Manoel Henrique, Sem título
Guache s/cartão, Déc.50, 50 x 70 cm



Gastão Manoel Henrique, Sem título
Guache s/cartão, Déc.50, 50 x 70 cm

Tais trabalhos revelam de antemão a intenção do artista de realizar uma série bem definida e coerente, tanto na técnica e material utilizados – guache sobre cartão e suas propriedades como cores vivas, porém foscas – quanto na temática – paisagens urbanas, perspectivas alongadas, sombras projetadas, muros de fábrica, telhados de

galpões, chaminés de pequenas indústrias, treliças de metal de torres e pontes, trilhos de estrada de ferro, vagões, ou seja, quase tudo o que presenciou e certamente terá influenciado sua primeira infância vivida no bairro da Barra Funda, ao lado da estrada de ferro, em São Paulo, temática esta, que iguala-se a de algumas fotografias realizadas posteriormente por seu pai, Elmano Henrique, o que também demonstra a influência por ele exercida, que resultará em características pontuais surgidas no trabalho de Gastão Manoel Henrique, ao longo de sua trajetória.



Elmano Henrique, Central do Brasil no Rio de Janeiro
Fotografias, Década de 50, 10 x 15 cm

Posteriormente à mencionada viagem, é possível encontrar nas pinturas de Gastão, certos elementos surrealizantes, considerados nesta hipótese como a primeira de suas fases, devido ao fato de o artista haver realizado com estes uma exposição individual na Petite Galerie em 1963, de forma que a identificação deste primeiro momento prioriza a própria definição do artista ao eleger tais trabalhos como dignos de representá-lo em uma exposição individual inauguradora da publicação de sua obra, que passa por momentos construtivos e expressionistas chegando à representação tridimensional nos sólidos geométricos e explorando suas inúmeras possibilidades formais. Possibilidades estas que conceitualmente Kandinsky define¹²⁶ como forças primárias sem as quais nenhuma pintura é possível, e que da mesma forma, Gastão define como o universo de seu trabalho, conforme depoimento do artista registrado no catálogo da XLII Bienal de Veneza:

Eis a minha geometria elementar: ponto, linha, superfície, volume, triângulo, quadrado, círculo. Procuo a forma simples, geradora de volumes simples: pirâmide, cone, paralelepípedo, cilindro, quadrado inscrito no círculo e assim por diante.¹²⁷

Sem dúvida, os últimos anos apontam para esta direção e demonstram um desenvolvimento específico responsável pela consolidação de seu trabalho como escultor contemporâneo. A produção das últimas fases guarda procedimentos provindos das anteriores, muito embora não encontre nelas a sua gênese, porém, se há um traço que possa definir o que há de constante na obra desse artista é certamente o universo infinito de elementos geométricos, que em função do desenvolvimento das composições formais, encontra na inteligência da forma sua pesquisa básica, constantemente re-elaborada pelo próprio artista, através da redução

¹²⁶ KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre plano**. Lisboa. 12ª edição. Edições 70. 1992

¹²⁷ HENRIQUE, Gastão Manoel. **Catálogo da XLII Bienal de Veneza**.

deste universo formal a um conjunto finito e escolhido, ou seja, uma espécie de resumo estético de soluções formais que sintetiza todo o trabalho.

É possível observar que o trabalho desenvolvido por Gastão distancia-se completamente da representação formal da natureza, e que tal processo de distanciamento inicia-se de fato, no final dos anos cinquenta, quando o artista se afasta dos ensinamentos acadêmicos praticados pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e se aproxima da Pintura Metafísica e do Surrealismo Europeu, fundindo elementos expressivos aos já observados construtivos, que são os fundamentos de sua obra como um todo. Serão estes fundamentos construtivos pintados que o levarão à tridimensionalidade de fato, observados inicialmente nas “formas” realizadas a partir da década de sessenta, sob a influência de artistas cariocas, participantes do movimento Neoconcreto e posteriormente, ao seu lado, na Nova Objetividade Brasileira.

Tais pinturas, assim como os relevos da década de sessenta, guardam certa semelhança com o pensamento metafísico desenvolvido por Giorgio de Chirico, revelando-se através de uma estrutura nada convencional, construída sobre a madeira, e caracterizada principalmente pelos processos usados nos antigos retábulos de igrejas.

Algumas dessas pinturas, como veremos adiante, são envolvidas por molduras que convergem para seu interior e se misturam a elas. Esses trabalhos apresentam uma técnica que utiliza propriedades artesanais e uma temática que sugere alguns símbolos religiosos como móveis torneados encontrados em sacristias de igrejas, figuras já presentes no universo dos primeiros trabalhos em guache sobre cartão, realizadas pelo artista na década de cinquenta, anteriormente à viagem que faz à Europa.



Fig. 01



Fig. 02

Fig. 01: Trabalho da década de 50. Detalhe no muro, onde aparece, a imagem de um elemento que remete ao simbolismo místico dos trabalhos da década de sessenta.

Fig. 02: Trabalho realizado na década de sessenta. Símbolos religiosos.

A segunda fase da obra do artista, aqui denominada, “Pintura em Relevo ou Escultura Pintada”, também foi revelada ao público através de uma exposição individual na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, em 1966, apresentando uma reformulação de linguagem, norteadas pela transição entre a pintura e a escultura, demonstrada através de formas tridimensionais pintadas, que o artista modestamente classifica como “Formas”, onde é possível observar marcas de uma nítida influência neoconcreta que propõe a incorporação de novas dimensões criadas

pela arte não-figurativa construtiva, colocando já nesse momento, embora de maneira ainda contida, o espectador como parte natural da obra.



Exposição Petite Galerie, 1966
Participação do espectador
como parte da obra

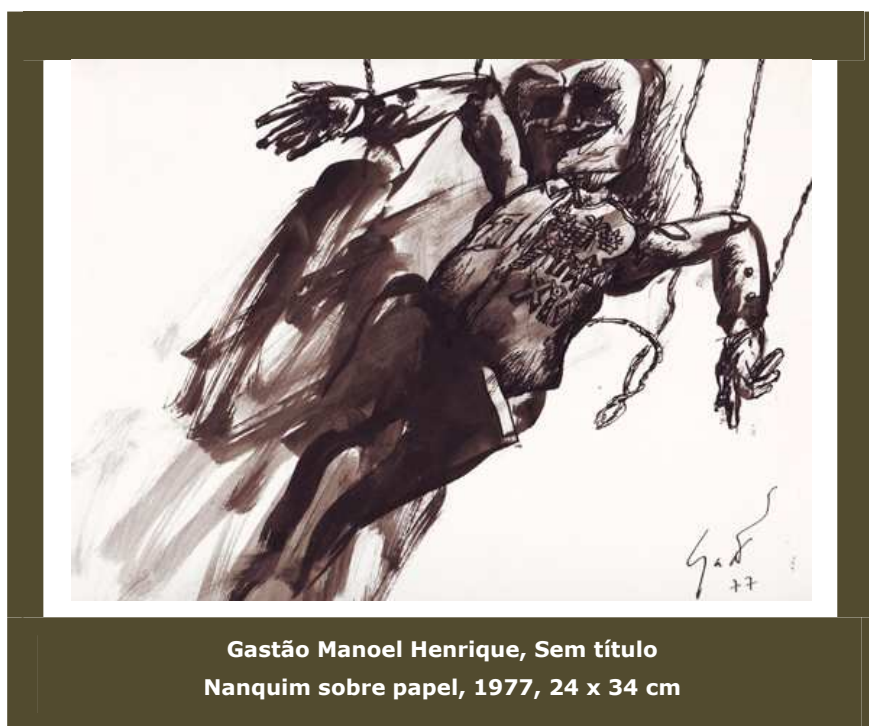


Gastão Manoel Henrique, Conversível no. 10
Tinta Epox branca sobre madeira, 1967, 30 x 30 x 30 cm

Os traços neoconcretos, identificados nessa etapa, conduzem o trabalho de Gastão, realizado na segunda metade da década de sessenta, ao desenvolvimento do que podemos classificar como sua terceira fase, intitulada “Objetos Conversíveis”. Os trabalhos desse período são caracterizados pela nítida influência exercida pela artista Lygia Clark, com seus *Bichos* articuláveis, no que diz respeito ao conceito de interação entre a obra e o espectador, e resultam numa série de objetos provenientes de um único cubo, seccionado em várias outras partes ou volumes que podem ser combinados de acordo com a manipulação de um observador, estabelecendo com este uma relação de troca, onde o sujeito faz e refaz a obra a todo o tempo, reforçando uma atitude que demonstra consciência por parte do artista de que o espectador pode e deve ser agente de mudança no contexto da obra de arte,

consciência esta, cuja origem filosófica mais remota encontra-se em Nietzsche¹²⁸, filósofo do século XIX, autor de opiniões a respeito daqueles que desprezam o corpo, aconselhando-os a dizerem adeus ao próprio corpo e, por conseguinte, ficarem mudos: "Tudo é corpo e nada mais; a alma é simplesmente o nome de qualquer coisa do corpo".

A próxima fase aqui identificada remonta à década de setenta e está relacionada à manifestação do artista acerca dos acontecimentos políticos brasileiros do período, revelando uma atitude frente à arte e à realidade circundante, ou seja, um desejo de luta, de responsabilidade ou vocação social que reconhece a existência de um conflito e empenha-se em enfrentá-lo.



O próprio Gastão classifica tal atitude como um desabafo perante a repressão dominante que sufocava toda população e coloca a arte como canal de comunicação

¹²⁸ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falava Zaratustra**. Tradução de Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo, Hemus Editora Limitada, s/d.

e manifesto. O desabafo, mencionado pelo artista, torna-se realidade através de uma série de desenhos expressivos a lápis e nanquim, cuja temática agressiva demonstra toda sua indignação perante os acontecimentos políticos e sociais instaurados pela decretação do AI-5, que passa a dificultar o exercício da vida cultural no Brasil, proibindo livros, peças de teatro, obras de arte e canções que defendessem idéias contrárias às praticadas pelo regime militar.

A partir da década de oitenta, nota-se na produção de Gastão uma troca mútua de idéias com o artista Sérgio Camargo, vislumbrada a partir dos procedimentos escultóricos adotados que reforçam o pensamento de ordenação construtiva da forma, principalmente no que diz respeito aos cortes elípticos e à sua maneira de montar as peças. Os sólidos geométricos dessa fase - intitulada “Relevos e Volumes em Mogno” - bem como os cortes neles realizados mostram-se insinuados já nos primeiros desenhos do artista que datam da década de cinquenta e assim, a meu ver, todo o repertório geométrico identificado, mesmo que de maneira velada, em toda a trajetória de Gastão, apresenta notável maturação na década de oitenta, quando o artista dedica-se ao estudo da geometria e ao projeto dos relevos e volumes.



Fig. 03



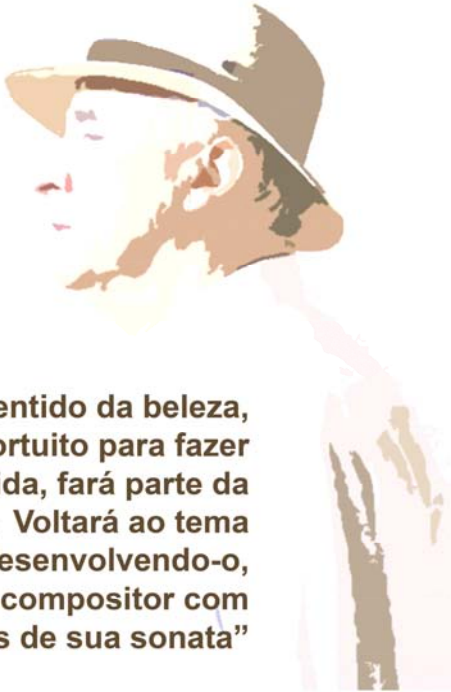
Fig. 04

Fig. 03: Detalhe de trabalho realizado na década de cinquenta - volumes geométricos já presentes;

Fig. 04: Maquete em madeira realizada na década de oitenta.

As duas últimas etapas, apresentadas nesta hipótese, referem-se ao amadurecimento de uma intensa busca, outrora iniciada e que a partir deste momento, começa a mostrar sinais de toda formação cultural e todo percurso desenvolvido pelo artista. “Combinações de formas”, “Sólidos circunscritos e Helicoidais” são fases que primam pela busca da emoção, ora recorrente às lembranças da infância, ora provenientes das realizações pessoais presentes ou mesmo, resultado da satisfação do artista relacionada à produção atual e reflexo de todos esses anos dedicados ao trabalho.

Após rápida contextualização, e na intenção de estabelecer uma análise mais aprofundada acerca das questões poéticas e estéticas vinculadas à obra de Gastão Manoel Henrique, passemos à descrição detalhada das fases aqui apresentadas, visando um melhor entendimento dos processos de trabalho, materiais utilizados, influências recebidas e trajetória percorrida pelo artista a partir da década de cinquenta, quando apresenta seus primeiros trabalhos, considerando também a relação afetiva com momentos da infância que o artista demonstra ao desenvolver cada série de trabalhos e ao eleger o material e as formas que compõem o repertório de sua obra:



“O ser humano, guiado pelo sentido da beleza, transpõe o acontecimento fortuito para fazer dele um tema que, em seguida, fará parte da partitura de sua vida. Voltará ao tema repetindo-o, modificando-o, desenvolvendo-o, transpondo-o, como faz um compositor com os temas de sua sonata”

**Milan Kundera
A insustentável leveza do ser, p.58**

Fase 01: Pintura sobre madeira: Objetos pictóricos

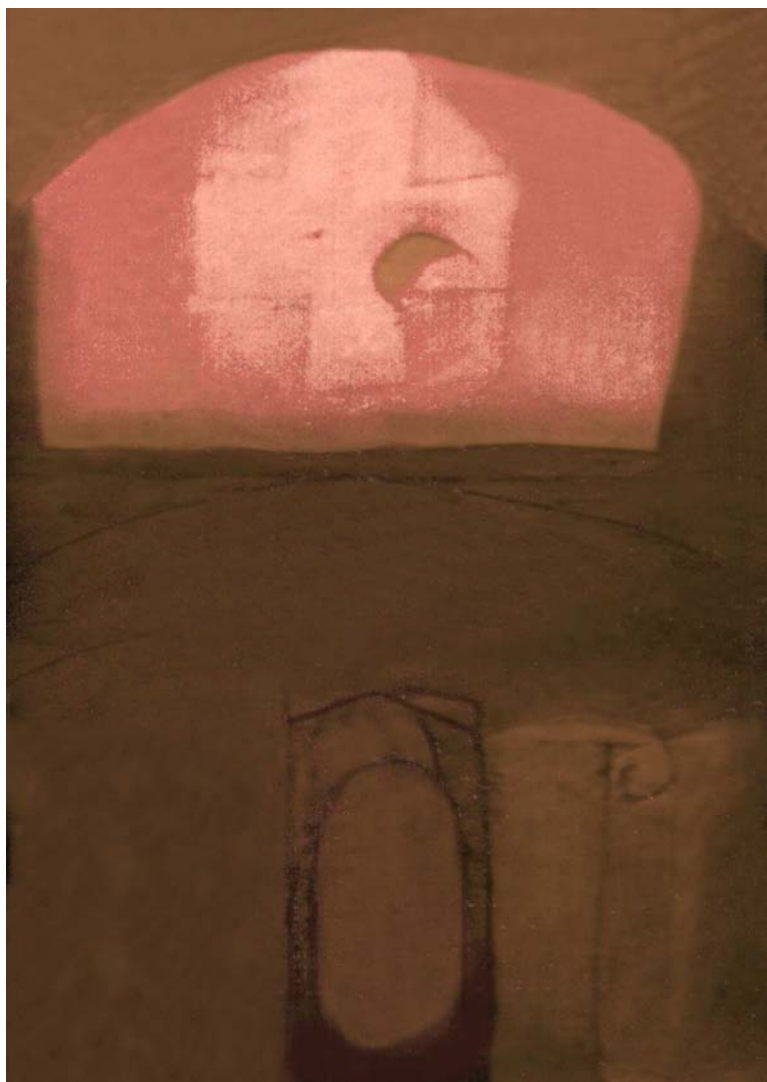
Nesses trabalhos a madeira é o suporte para a construção da pintura, porém, tal pintura não é realizada somente através de camadas de tinta espalhadas sobre a superfície, mas também através de recursos menos convencionais como técnicas que permitem ao artista deixar a matéria parcial ou totalmente em evidência, quer seja tingindo-a, encerando-a ou mesmo queimando-a e produzindo tonalidades radiantes que, mescladas aos matizes tradicionais conseguidos através do uso de tintas, resultam num jogo cromático muito diferente daquele que se pode observar em pinturas tradicionais, já evidenciando sua preocupação em valorizar o material eleito, sem negar as características que lhe são naturais.

Sobre essas pinturas, Clarival Valladares escreve:

O artista não usa a madeira crua, desprovida de tratamento; ele tingem-a, encera-a, às vezes queima-a e ocasionalmente utiliza tintas espessas opacas; consegue resultado exuberante nos tons verdes, transparentes; associa áreas de densos terras e negro 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 Manoel Henrique não funcionaria numa superfície de pintura convencional. Vê-se que suas áreas de cores nascem e morrem com as formas propostas.¹²⁹

O poeta e calculista das formas do arquiteto Oscar Niemeyer, Joaquim Cardozo, compara tais procedimentos aos processos usados nos antigos retábulos de igrejas que escondem a madeira sob espessas camadas de tinta.

¹²⁹ VALLADARES, Clarival. **Gastão Manoel Henrique: Um estudo sobre alguns elementos e situações construtivas da pintura remota, em nossa contemporaneidade.** Cadernos Brasileiros, Ano V, Julho/Agosto, no.4.

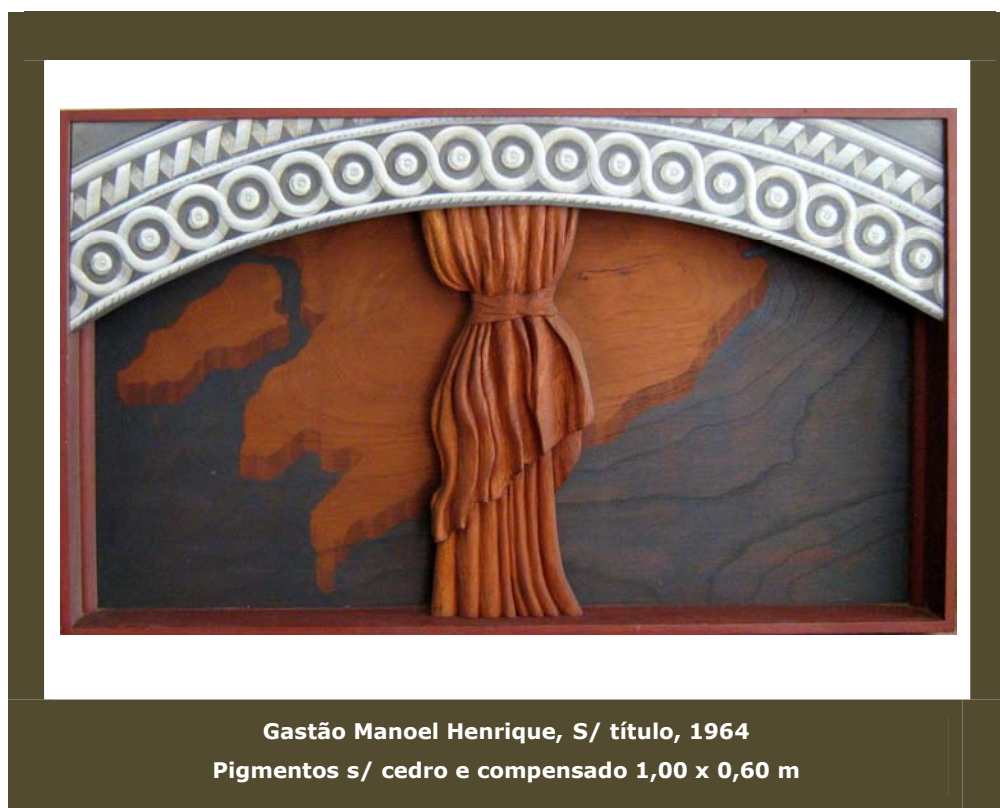


Gastão Manoel Henrique, S/ título, 1963
Pigmento s/ madeira, 1,20 x 0,80 m

Na pintura de Gastão, a madeira não deve ser vista simplesmente como um suporte mecânico, assim como a tela para as tintas – a madeira, nesses objetos pictóricos, mostra-se como elemento participante da composição cromática, e que segundo Valladares, empresta-lhe ao mesmo tempo cor, textura e forma quando se apresenta por meio de relevos e volumes nela contidos. Sua pintura deixa transparecer as

qualidades e cores inatas à matéria, conservando, de acordo com Cardozo, “o compromisso com a natureza viva de onde provém”. A pintura, diz ele, “é feita até onde seja componente, contribuição a valorizar e a enriquecer as virtudes permanentes da madeira”¹³⁰ e esta, segundo o autor, é a “primeira de três unidades de invenção e descoberta identificadas na pintura de Gastão”.

A segunda, das três unidades mencionadas por Cardozo é a solução encontrada pelo artista para as molduras que envolvem suas pinturas. Trata-se de retângulos precisos e exatos que convergem para o interior dos quadros, misturando-se a eles, isto é, traçando um simples contorno linear que se converte na fronteira geométrica da superfície.



¹³⁰ CARDOZO, Joaquim. **Gastão Manoel Henrique**. Catálogo da exposição realizada na Petite Galerie, RJ, em março de 1963.

A terceira unidade, chamada por Cardozo de “unidade principal” é a transferência de propriedades da torêutica¹³¹, até certo ponto romântica, que Gastão faz às suas pinturas, transmitindo às mesmas um clima abstrato que sugere os velhos móveis encontrados em sacristias de igrejas.

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:

¹³¹ Por definição, torêutica é a arte de trabalhar o metal, especialmente por modelagem. Essa técnica também pode ser combinada com outras como a cinzeladura, a tauria e a marchetaria. O termo é usado para designar os objetos realizados através dessa técnica, cujo especialista é chamado toreuta, assim como para nomear uma disciplina do curso de Arte Medieval. No Brasil, Frei Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819), além de pintor é considerado um grande toreuta.

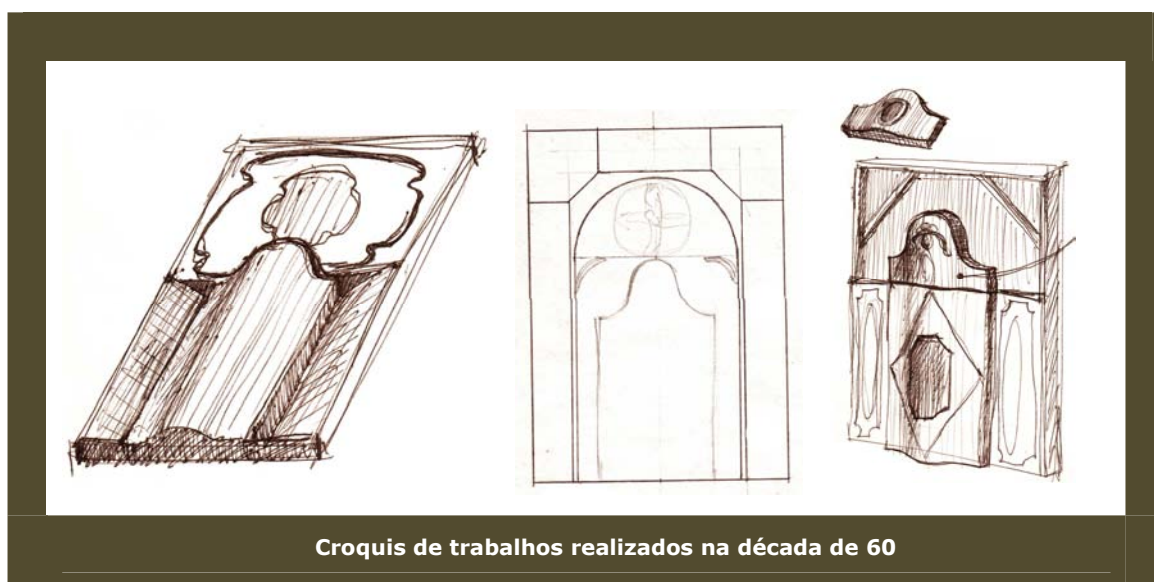
[...] Não é propriamente tranqüilidade o que está ali. Há uma dura luta de coisa que apesar de corroída se mantém de pé, e nas cores mais densas há uma lividez daquilo que mesmo torto está de pé. Suas cruzes são entortadas por séculos de mortificação. São altares? Pelo menos o silêncio de portais. O esverdeamento toma um tom do que estivesse entre vida e morte, uma intensidade de crepúsculo. Há bronze velho nas cores quietas, e aço; e tudo ampliado por um silêncio de coisas encontradas na estrada. Sentem-se longa estrada e poeira antes de chegar ao pouso do quadro; de algum modo este é um pouso, enfim, e recebe, mesmo que os portais de Gastão Manoel Henrique não se abram. Ou já é igreja o portal da igreja, e diante dele já se chegou ? Ainda há em Gastão Manoel Henrique a luta para transpô-lo. E em nenhum quadro está dito: igreja. São muros de um Cristo que está ausente mas os muros estão ali, e tudo é tocável: as mãos também a olham. Gastão Manoel 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 por 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.¹³²

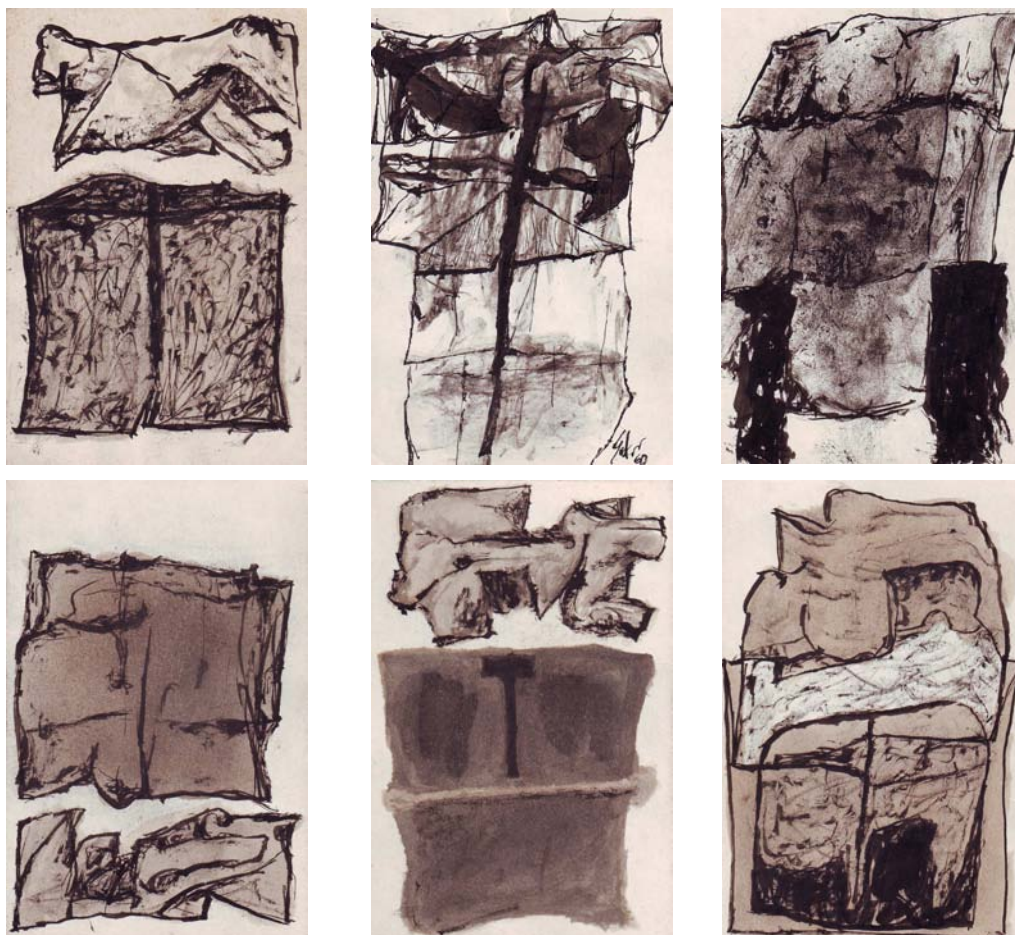
Algumas dessas pinturas ainda apresentam figuras herdadas de trabalhos anteriores que fazem referência à metafísica, ao enigma e ao surreal, sempre mescladas às formas encontradas nos antigos



¹³² LISPECTOR, Clarice. Catálogo da Exposição Óleos Relevos, realizada na Petite Galerie em junho de 1964.

móveis das sacristias e ainda podendo ser identificadas nas linhas da fachada da Igreja do Rosário, localizada na cidade de Amparo, construção arquitetônica sempre presente nas lembranças de infância do artista, cujas formas tornam-se recorrentes em muitos trabalhos desta primeira fase. Tais formas também se assemelham aos pequenos desenhos por ele produzidos no período em que viveu em Paris.





Gastão Manoel Henrique, 1961, Nanquim s/ papel, 0,07 x 0,10 m
(Desenhos realizados em Paris)

Aos misticismos religiosos, em alguns casos, são também inseridos símbolos e signos de sexo e dor, trabalhos esses que o artista prefere não mostrar e que Jayme Mauricio¹³³ e Clarival Valladares¹³⁴ atribuem a um temperamento espanhol

¹³³ MAURICIO, Jaime. **Uma Revelação: Gastão Manoel Henrique.** Itinerário das Artes Plásticas. Jornal Correio da Manhã. 11 de abril de 1963.

impregnado de motivações místicas e biológicas que se identificam, mas não se confundem com certos aspectos da obra de alguns pintores espanhóis influenciados pelo surrealismo, como Antoni Tapies, com seus signos pictóricos recorrentes, representados pela cruz, e seu primo Modest Cuixart, cujas pinturas revelam o contraste entre dor e amor, chegando por vezes a lembrar o clima do cineasta Luiz Buñuel, que influenciado por André Breton, consegue transpor para o cinema as técnicas de escrita automática e supremacia do inconsciente propostas pelos surrealistas. Referindo-se¹³⁵ a essas pinturas, Gastão faz questão de afirmar que a realização das mesmas corresponde a um importante momento de exteriorização de sentimentos do inconsciente, necessário para a finalização de um ciclo produtivo que seria reformulado, gerando os trabalhos da segunda fase aqui analisada.

As pinturas desse período foram inicialmente apresentadas por Franco Terranova¹³⁶, que classifica o artista como um dos mais autênticos e válidos talentos que despontaram com a nova geração brasileira. Gastão expõe seus trabalhos pela primeira vez na Petite Galerie, em março de 1963, identificando assim, o que considero a primeira grande fase da obra do artista.

O texto de introdução do catálogo da mostra, escrito por Terranova, convida o espectador a visitar a exposição, recomendando-a como uma “descoberta

¹³⁴ VALLADARES, Clarival. **Gastão Manoel Henrique: Um estudo sobre alguns elementos e situações construtivas da pintura remota, em nossa contemporaneidade.** Cadernos Brasileiros, Ano V, Julho/Agosto, no.4.

¹³⁵ Depoimento à autora, em novembro de 2008.

¹³⁶ Lauro Cavalcanti, diretor do Paço Imperial na cidade do Rio de Janeiro na ocasião da exposição retrospectiva da Petite Galerie, em 1988, descreve Franco Terranova, em texto de abertura do catálogo da mostra, como “pioneiro no mercado de arte moderna”, afirmando que o marchand “sempre atuou com paixão e risco no lançamento de novas tendências visuais”, dizendo ainda que “o conjunto de artistas que expuseram na Petite constitui o melhor e mais cosmopolita da arte brasileira no período” e que “Franco sempre soube reunir o que mais interessante se produzia visualmente”.

interessante” tanto para a crítica especializada quanto para o público que acreditou nos critérios de seleção da Petite Galerie:

A tradição e o passado da Petite Galerie confirmam esta valiosa contribuição no campo das artes plásticas [...] Por isso, a nossa responsabilidade é enorme. Acreditamos na nossa instituição e, porquanto reconhecendo existir uma margem de erro na mesma, temos, desta vez, a plena certeza de estar apresentando um dos mais autênticos e válidos talentos da nova geração brasileira.¹³⁷

Em depoimento escrito por ocasião da mostra retrospectiva da Petite Galerie, realizada em 1988 no Paço Imperial, na cidade do Rio de Janeiro, Gastão externa seu reconhecimento à figura de Franco Terranova através das seguintes palavras:

Para mim, a oportunidade deste encontro da Petite Galerie é lembrar de amigos. Em 1962 a PG já era uma galeria conceituada e muito bem inserida na geografia do Rio em geral e na de Ipanema em particular.

Naquele ano, fui apresentado a Franco Terranova pelo meu amigo Carlos Scliar, que há muito vinha pacientemente incentivando um desorientado como eu que oscilava atônito entre o Expressionismo, a Metafísica, a Figura, a Abstração, o Suprematismo, o Neoplasticismo, o Construtivismo, o Concretismo, o Neoconcretismo e até mesmo a soma de algumas dessas manifestações.

A convite do Franco, na PG realizei a minha primeira individual em 1963. Seguiram-se a esta outras individuais, todas acompanhadas pelo habitual cuidado do marchand, já então (como até hoje) amigo [...]

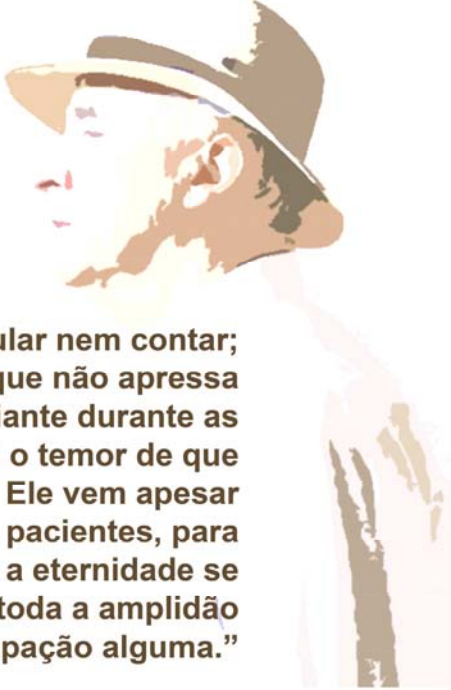
¹³⁷ TERRANOVA, Franco. **Gastão Manoel Henrique na Petite Galerie**. Catálogo da exposição realizada em março de 1963.

Desnecessário estender-me aqui, mas vale notar a importância marcante que a PG teve para algumas gerações de artistas nossos, muitos dos quais também meus amigos, principiantes (como eu, então amador) que ali se profissionalizaram.¹³⁸

Em um curto período de tempo, os trabalhos desta primeira fase foram suficientes para consolidar a carreira recentemente iniciada. Nesses anos, Gastão participou da III Bienal de Paris (1963), teve cinco trabalhos aceitos na VII Bienal de São Paulo (1963), obteve isenção de Júri no Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1963), além é claro, de expor seus trabalhos em duas mostras individuais na Petite Galerie de Franco Terranova (1963 e 1964). Segundo Vera Pacheco Jordão,¹³⁹ tal sucesso deve ser atribuído não somente aos dotes reais do artista, mas ao impacto de sua obra, que surgiu como altamente original em comparação à banalidade corrente. Ela ainda afirma que a linguagem pessoal de Gastão provém de uma vivência pessoal com a vanguarda européia que evolui para uma visão própria do artista, marcada, sobretudo pela cor, que é inconfundível em suas tonalidades.

¹³⁸ Petite Galerie, 1954 – 1988: Uma visão da arte brasileira. Catálogo da Exposição.

¹³⁹ JORDÃO, Vera Pacheco. **Gastão Henrique na Petite Galerie.** Coluna de Artes Plásticas, Jornal O Globo, junho de 1964.



**“Ser artista significa não calcular nem contar;
amadurecer como uma árvore que não apressa
a sua seiva e permanece confiante durante as
tempestades da primavera, sem o temor de que
o verão não possa vir depois. Ele vem apesar
de tudo. Mas só chega para os pacientes, para
os que estão ali como se a eternidade se
encontrasse diante deles, como toda a amplidão
e a serenidade, sem preocupação alguma.”**

**Rainer Maria Rilke
Cartas a um jovem poeta, p. 36**

Fase 02: Pintura em relevo ou escultura pintada

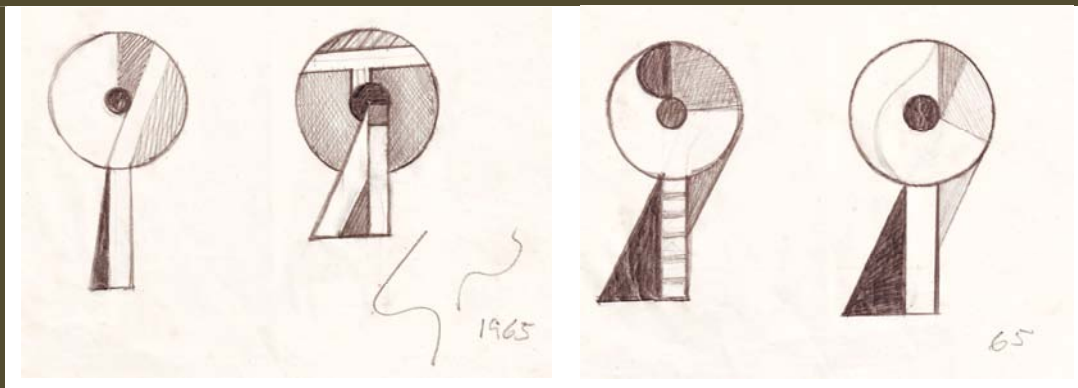
Resultante de dois anos de reformulação da linguagem anterior, a segunda fase da obra de Gastão, apresentada ao público com uma exposição na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, em 1966, é marcada pela evolução dos relevos para objetos tridimensionais que apontam para o surgimento da escultura como expressão constante e norteadora na trajetória do artista, que passa a buscar um espaço maior, onde suas formas possam figurar.



Gastão Manoel Henrique, s/ título, 1965
Pigmento s/ cedro, 45 x 23 cm



Gastão Manoel Henrique, s/ título, 1965
Pigmento s/ cedro, 40 x 27 cm



Croquis de relevos realizados em 1965
Momento de transição entre a primeira e segunda fase

Em matéria publicada no Jornal do Brasil, Harry Laus assim descreve a exposição e a nova fase do artista:¹⁴⁰

Com um *vernissage* praticamente sem divulgação, a Petite Galerie apresenta desde a semana passada uma individual de Gastão Manoel Henrique. No entanto, trata-se de uma exposição das mais importantes do momento porque o artista, depois de dois anos sem expor, surge em nova fase de sua arte, inteiramente renovada e reformulada, com idéias que comportam, inclusive, caminhos novos para a escultura brasileira, em termos práticos, para a integração com a arquitetura.

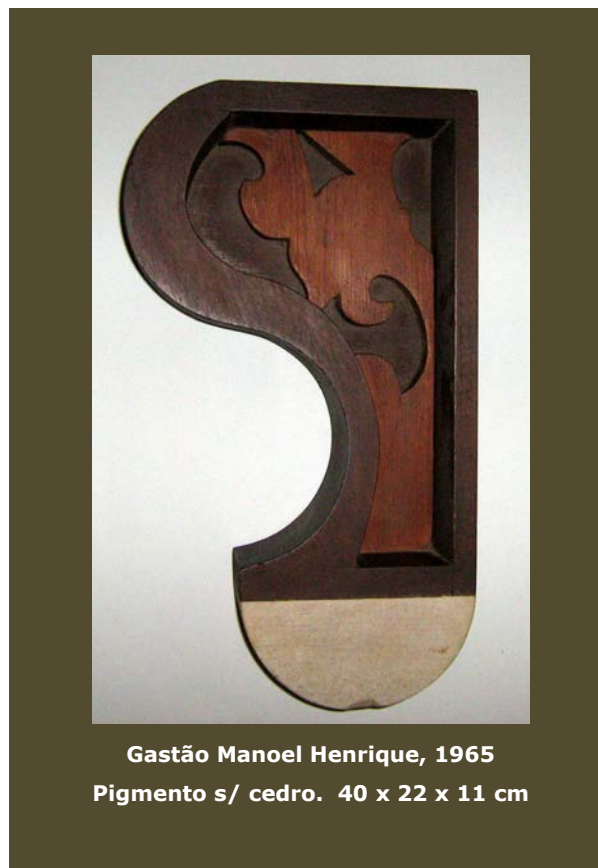
Questionado sobre a motivação que o conduziu a tamanha mudança, o artista responde¹⁴¹ que tal fato se deve ao nascimento de sua segunda filha, evento marcante e representativo de grandes mudanças em sua conduta pessoal. O sucesso alcançado

¹⁴⁰ LAUS, Harry. **Gastão em nova fase.** Jornal do Brasil. 16-08-1966.

¹⁴¹ Depoimento à autora em maio de 2009.

por Gastão na primeira fase de trabalho configura suficiente motivo para manter sua produção voltada à mesma linha de pesquisa, porém, optando pela experimentação, sem temer as consequências dela advindas, o artista demonstra sua maturidade em persistir na constante busca pelas novas possibilidades que a forma poderá proporcionar-lhe.

Ao descrever tal “evolução” na obra do artista, Vera Pedrosa afirma¹⁴² que “a passagem dos anos veio provar que Gastão Manoel Henrique não se deixou cair nas armadilhas do “talento”. Teria assegurado um sucesso indiscutível de venda se continuasse indefinidamente a insistir nas suas primitivas abstrações. Mas ele se lançou em novas buscas, novas pesquisas. Das primeiras incisões e colagens, partiu para o espaço. Primeiro para caixas, que ainda guardavam a lembrança de sua maneira anterior de tratar a superfície, e, depois, num outro momento feliz, para as formas elementares componíveis”, referindo-se aos objetos conversíveis, que serão analisados na próxima fase aqui descrita.

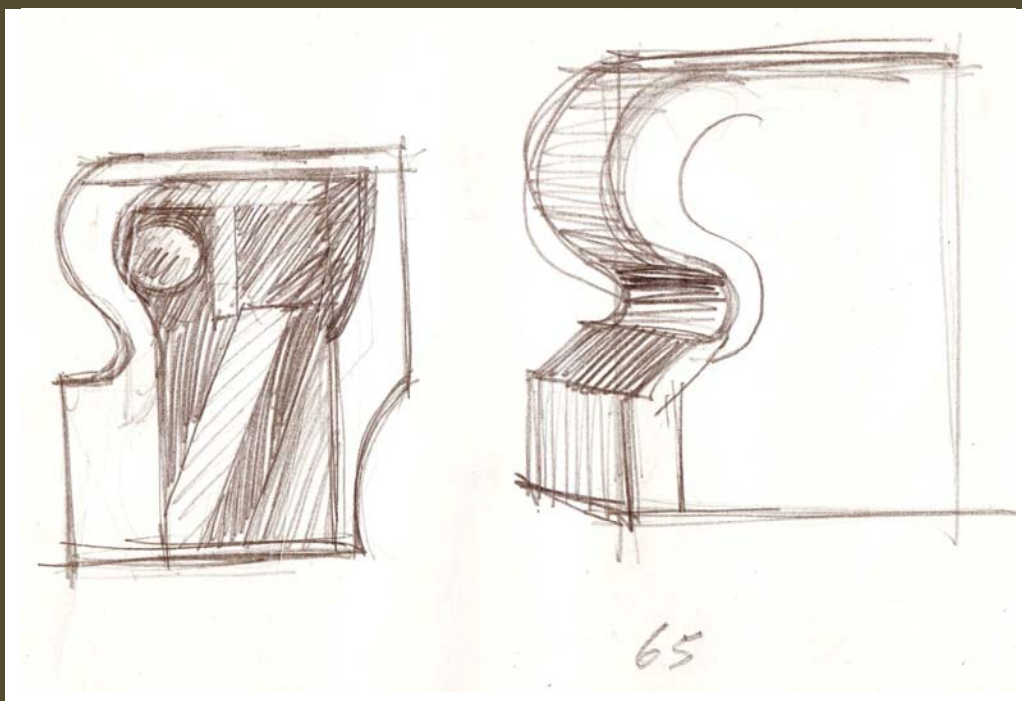


¹⁴² PEDROSA, Vera. **Gastão Henrique: uma evolução.** Correio da Manhã. 29-08-1968. p.2

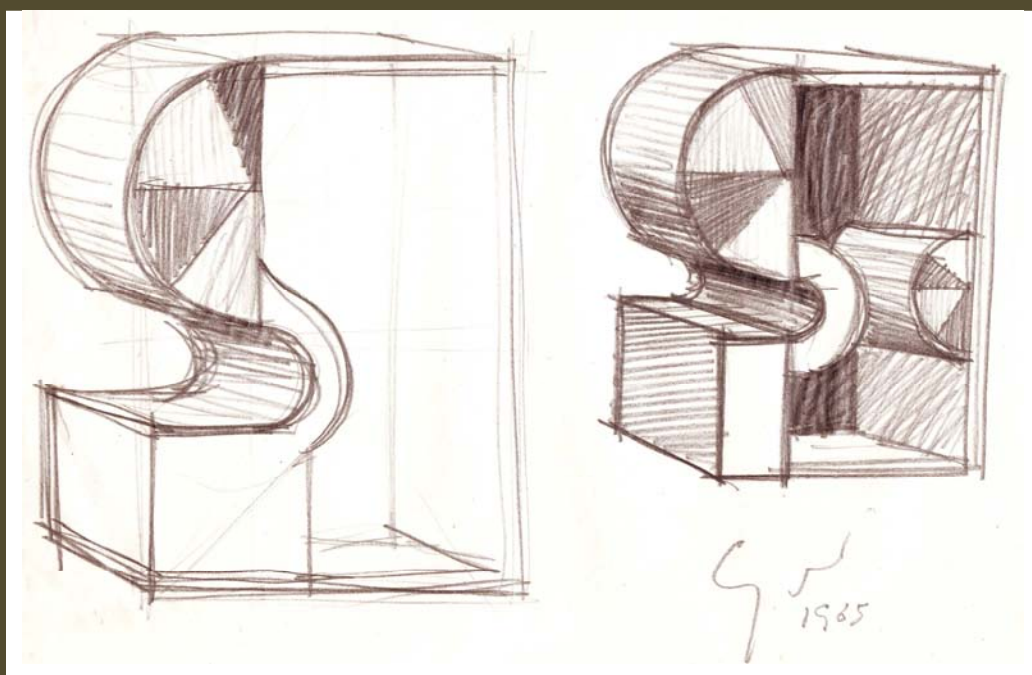
As peças desse período, nomeadas pelos críticos da época como “pintura em relevo” ou “escultura pintada”, são construídas a partir de planos, cubos, prismas e esferas – formas geométricas puras ou transformadas, justapostas com harmonia e valorizadas por cores fortes.

Dentro das “caixas” são inseridas esferas, cilindros, pedaços de balaústres de escadas antigas, numa referência pálida ou mesmo despedida da fase dos relevos que abandonara definitivamente ao deixar-se envolver pelo volume e espaço geométricos.

Algumas dessas composições remetem aos brasões antigos, outras são formadas por esferas, bilros ou puxadores de madeira, contidos em caixas que lembram pequenos oratórios. São formas que já contém outras formas; algumas dispostas como quadros na parede, outras, como esculturas – trabalhos esses que constituem novas buscas e novas pesquisas na trajetória de Gastão Manoel Henrique, que a partir de 1964 passa a demonstrar maior interesse pelo objeto de ordem geométrica mais definida sob a forma de caixas (Box-art) – uma tendência seguida pela neovanguarda brasileira afiliada às correntes de tradição construtiva nos anos sessenta e setenta, cujas origens reportam à obra de Marcel Duchamp -, executado em madeira e policromado com tinta chapada em áreas delimitadas, impostas pela própria geometria do objeto, onde se observam relações ambíguas entre interior e exterior.



Croquis realizados em 1965



Croquis realizados em 1965



Gastão Manoel Henrique, 1966
Pigmento s/ cedro. 40 x 37 x 21 cm

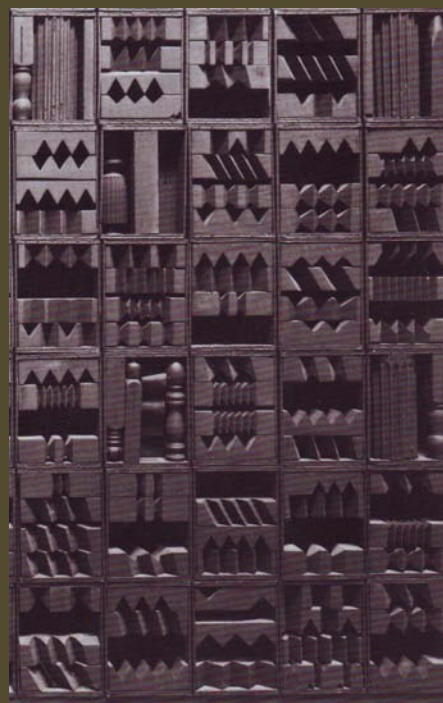


Gastão Manoel Henrique, 1966
Pigmento s/ cedro. 60 x 27 x 40 cm



Gastão Manoel Henrique, 1966
Pigmento s/ cedro. 60 x 40 x 28 cm
Vista de dois ângulos

Tais trabalhos aproximam-se de *assemblages* como os do italiano Lucio Del Pezzo e da ucraniana Louize Nevelson. Uma aproximação possível não apenas pela forma, mas também pelo processo que encerra, explicitado pelas composições montadas a partir do uso de objetos muitas vezes encontrados no dia a dia, posteriormente cobertos por tinta, de modo a uniformizar as peças e os materiais, criando uma estrutura geométrica, como se observa nesta cadeira de Pezzo e da mesma forma nas caixas de Nevelson.



Louize Nevelson, Luminous Zag: Night, 1971, madeira pintada, (Detalhe de 105 caixas) 0,10 x 16,1 x 10,75 m



Lucio Del Pezzo, Chair, 1970, Madeira pintada, 0,49 x 0,19 x 0,17 m

Modestamente o artista as intitula “formas” e muito mais do que uma simples definição de nomenclatura há nesse momento um grande impulso geométrico da parte de Gastão – uma vontade de expansão, de maior amplitude, de sair da parede e ganhar o espaço externo integrando sua obra à arquitetura: “muito me agradaria ver uma dessas peças integradas numa estrutura arquitetônica ou, se isolada, submetida aos requisitos e características de uma paisagem”, afirmou o artista ao *Jornal do Brasil*¹⁴³ na abertura da mostra em 1966.

A madeira usada como matéria-prima poderia, segundo a vontade do artista, ser substituída por concreto ou metal a fim de adquirir escala maior e ganhar o espaço público, características práticas da integração com a arquitetura almejada por Gastão, cujo projeto o artista realiza anos mais tarde, na década de oitenta, em fase posterior de sua produção, e que de acordo com o pensamento de Harry Lauss¹⁴⁴, adquire características próprias, ao integrar-se com a paisagem arquitetônica e urbanística:



¹⁴³ HENRIQUE, Gastão Manoel. In **Gastão Manoel em busca do espaço maior**. *Jornal do Brasil*. 19-08-1966.

¹⁴⁴ LAUS, Harry. **Gastão em nova fase**. *Jornal do Brasil*. 16-08-1966.

Também a madeira poderá ser substituída por elemento em que serão aplicadas as cores *a posteriori*, podendo também ser preparado o próprio cimento com a pigmentação desejada. É neste particular que a escultura de Gastão adquire as características práticas de que falamos no início, podendo ser integrada na arquitetura e no urbanismo. Para esta função somos de parecer que ela funcionaria melhor se fosse vazada, possibilitando uma maior integração com a paisagem. De maneira como o escultor pretende executá-la, quase como uma caixa, fica apenas a cor como elemento decorativo, obrigando o espectador a dar voltas em torno do trabalho para ver a face principal.

Trata-se, portanto, de um período de transição da pintura para a escultura, do bi para o tridimensional, quando ainda surgem relevos que o ligam à fase anterior, além das formas projetadas no espaço, consideradas esculturas de fato. O importante é que em qualquer destas manifestações, a geometria aparece como elemento fundamental e eixo central de toda criação de Gastão, que começa a mostrar-se como exímio conhecedor do assunto, manipulando habilmente superfícies e volumes para a elaboração de seus sólidos em madeira.

Embora a preocupação central seja a forma, nesse período a pigmentação das peças também configura um importante elemento, funcionando como complemento e servindo para ressaltar as linhas arquitetônicas dos objetos executados em madeira e policromados com tintas criadas a partir de pigmentos minerais misturados à cola e água, o que resulta num acabamento fosco aveludado, propositadamente pensado a fim de evitar o reflexo da imagem do observador nas peças, o que de certa maneira, seria uma interferência sobre a geometria, seu principal objeto de pesquisa.



À Esquerda: relevo – À Direita: forma projetada no espaço
Gastão Manoel Henrique, década de 60

Jayme Mauricio classifica¹⁴⁵ esta fase em duas distintas linhas: a construtiva-arquitetônica, intensamente cromatizada, algo fria e impessoal – e a construtiva-metafísica, discreta, nuançada, secreta, de objetos banais, em composições de rigor geométrico, que segundo as palavras de Mauricio, mostra-se mais rica e coerente com a personalidade do artista, o que considero um julgamento de valores não adequado ao momento criativo em que Gastão se encontrava, ou seja, embora sua produção até esse momento já demonstrasse certa consolidação e aceitação por parte do mercado, a mesma ainda não caracterizava a definição de um estilo próprio, que somente será identificado em fases posteriores, quando já se evidencia o amadurecimento da obra do artista.

¹⁴⁵ MAURICIO, Jayme. **As “formas” de Gastão Manoel Henrique.** Correio da manhã. 21-08-1966

**“A alma humana quando sonha,
desligada do corpo, é a um só tempo
o teatro, os atores e a platéia”**

**Joseph Addison
The Spectator, 1712**



Fase 03: Objetos Conversíveis

Um único cubo - seccionado várias vezes, cujas diferentes partes ou volumes encaixam-se entre si - dá origem às peças que Gastão chama de conversíveis, uma fase que marca a produção do artista entre os anos de 1965 a 1969. Para Gastão, conversível significa movimento e tal movimento está diretamente relacionado à participação de um espectador que manipula suas formas, desmontando o cubo seccionado e remontando-o de forma aleatória. “Acho que o artista deve procurar uma expressão formal capaz de ser usada pelas pessoas” diz¹⁴⁶ Gastão. Para ele, é preciso “tomar parte na invenção, em vez de ser um mero espectador”.

[...] Seus novos “objetos”, verdadeiros anti-caixas, constituem-se de “tocos” à maneira dos jogos de armar das crianças, e que não são outra coisa senão figuras geométricas que podem ser unidas ou desunidas, numa atividade lúdica e participante.¹⁴⁷

Influenciado pelo pensamento neoconcreto que criticava o racionalismo e se propunha uma abordagem fenomenológica da arte, Gastão reporta-se, para a realização destes trabalhos, aos *Bichos* de Lygia Clark¹⁴⁸ - que estimulam a interação com o espectador através da manipulação do objeto de arte – e encontram suas origens em Merleau-Ponty, conforme afirma o Manifesto Neoconcreto¹⁴⁹, datado de 1959:

¹⁴⁶ Depoimento à autora, em abril de 2008.

¹⁴⁷ MORAIS, Frederico. **Escultura, Objeto e participação**. Revista GAM no. 9/10. Rio de Janeiro, ago/set/1967.

¹⁴⁸ Colocando em xeque os protocolos da contemplação passiva, Lygia Clark é pioneira em promover a participação do público como condição de possibilidade do próprio “acontecimento” artístico.

¹⁴⁹ Manifesto Neoconcreto. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. 21-22/03/1959.

Não concebemos a obra de arte nem como máquina nem como objeto, mas como um quase-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (Merleau- Ponty) que emerge pela primeira vez.

Para os artistas deste período, toda a construção resultante da ação do artista, ou da obra de arte, é de autoria, não do artista, mas do participante. Tratava-se de assumir a completa perda de aura da obra de arte. O aqui e agora, não pertence mais à obra de arte, mas a um encontro entre arte e sujeito, que, no limite, tende a diluir-se como tal. Desse encontro surge uma experiência que deveria restituir uma pré-consciência da maneira como apontava Merleau-Ponty¹⁵⁰:

[...] a percepção originária é uma experiência não tátil, pré-objetiva e pré-consciente. Digamos então provisoriamente que existe somente uma matéria de conhecimento possível. [...] Portanto, a própria reflexão só apreende seu sentido pleno se menciona o fundo irrefletido que ela pressupõe, do qual tira proveito, e que constitui para ela como que um passado original, um passado que nunca foi presente.

Para a realização desses trabalhos, Gastão parte sempre de uma figura geométrica simples – um cubo com 45 cm de aresta – que é cortado em partes moduladas, tais como retângulos, semicírculos, trapézios, e outras. As peças permitem que um observador as manipule, armando-as conforme sua vontade, tanto na vertical quanto na horizontal, podendo a qualquer momento, recuperar a forma original, isto é, voltar ao ponto de partida que se torna a “embalagem” do objeto de arte.

¹⁵⁰ MERLEAU-PONTY. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.325

Tal linguagem poética, uma das características do pensamento artístico brasileiro dos anos sessenta, pode muito bem ser definida de acordo com o conceito anti-arte, defendido por Hélio Oiticica em 1966:

Anti-arte – Compreensão e razão de ser do artista, não mais como um criador para a contemplação, mas como um motivador para a criação – a criação como tal, se completa pela participação dinâmica do ‘espectador’, agora considerado ‘participador’. ¹⁵¹

De acordo com Oiticica, a anti-arte seria uma contemplação da necessidade coletiva de uma atividade criadora latente, motivada de um determinado modo pelo artista: ficam, portanto invalidadas as posições metafísicas, intelectualista e esteticista – não há intenção de “elevar o espectador a um nível de criação”, a uma “meta realidade”, ou de impor-lhe uma “idéia” ou padrão estético correspondentes àqueles conceitos de arte, mas de dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele “ache” aí algo que queira realizar – é pois uma “realização criativa” o que propõe o artista, realização esta isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas – a anti-arte está isenta disto – é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais”.

A participação do espectador almeja transformá-lo em co-autor das obras, fazendo-o sair da condição de mero contemplador passivo para alguém que participe diretamente, manipulando, vestindo, passeando pela obra, refletindo sobre ela. É o que acontece nesses trabalhos de Gastão Henrique, que partem do pressuposto de que a arte destina-se ao povo, e, portanto, não deve estar acabada, ou seja, deve criar condições experimentais para o artista tornar-se uma espécie de educador, que oferece ao espectador a oportunidade de experimentar a criação, de descobrir, pela participação, algo que para ele possuísse algum significado.

¹⁵¹ Oiticica, Hélio in PECCININI, Dayse. **O objeto na arte: Brasil anos 60**. São Paulo: FAAP, 1978. p.87

Desde as proposições lúdicas às do ato, desde as proposições semânticas às da palavra objeto, ou as de obras narrativas e as de protesto político ou social, o que se procura é o modo objetivo de participação. Seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à contemplação dos significados propostos na mesma, esta é, pois, uma obra aberta.¹⁵²

Por não se tratar de uma experiência tátil ou corporal no sentido pleno da palavra, não se podem relacionar os *Objetos Conversíveis* com as experiências mais radicais da neovanguada, como os *Bólides* de Hélio Oiticica ou as experiências sensoriais de Lygia Clark. Em Gastão encontramos uma experiência construtiva visual e formal, ou seja, trata-se de um lúdico onde operam experiências de descoberta encontrando-se com infinitas combinações formais em possíveis composições experimentadas com o corpo.

O espetacular da inteligência do trabalho vem do fato de que estas possíveis composições de formas, assim como no *Tamgram*¹⁵³ chinês retornam à forma geométrica inicial. Nos *Objetos Conversíveis* as composições formais podem ser construtivas ou figurativas como no *Tamgram* e retornam a forma original do cubo com medidas escolhidas pelo artista, ou seja, 45x45 cm.



Naquele período, empolgado com o caráter lúdico e a concepção de participação ativa do espectador na obra de arte, Gastão imagina seus objetos fabricados em série, conforme atesta a matéria editada pela Revista Veja em janeiro de 1969:

¹⁵² Ibidem. P. 60

¹⁵³ O Tangram é um quebra-cabeça chinês antigo. O nome significa "Sete tábuas da sabedoria". Ele é composto de sete peças (chamadas de tans) que podem ser posicionadas de várias formas, de modo a formar um quadrado. Além do quadrado, diversas outras formas podem ser obtidas.

Quem mais se diverte com as idéias de Gastão são duas meninas, suas filhas. No quarto delas há uma caixa que funciona como as crianças querem: vira mesa, armário, banco, coisa sem nome e até carrinho com roda e tudo. Gastão Manoel Henrique leva a sério este “brinquedo” e não quer que o “conversível” seja visto como peça única e exclusiva. Pensa em popularizá-lo, barateando seus objetos através de fabricação em série. Um químico, um engenheiro, um escultor ou arquiteto, um moldador e alguns operários seriam a base de uma equipe para realizar o “conversível” em escala industrial. O artista faria um *layout* (desenho do projeto) e a equipe estudaria sua viabilidade.

Os projetos desenhados pelo artista são executados por marceneiros - o que configura a tendência de época corrente nos Estados Unidos e Europa, que defende a idéia de que a obra de arte torna-se vital quando demonstra o sentido coletivo nela reunido através da cooperação entre artista e artesão.

Como acabamento das peças, Gastão continua utilizando sobre a madeira a pintura de cores neutras, que funciona apenas como elemento complementar, ressaltando as linhas arquitetônicas de seus objetos. São cores puras, que segundo Mario Barata, “acentuam o efeito visual e sensível das peças, incutindo-lhe uma modernidade real que se alia a uma presença bastante intensa, base de sua ação estética”.¹⁵⁴

Ainda sobre as cores utilizadas pelo artista, Frederico Moraes comenta:

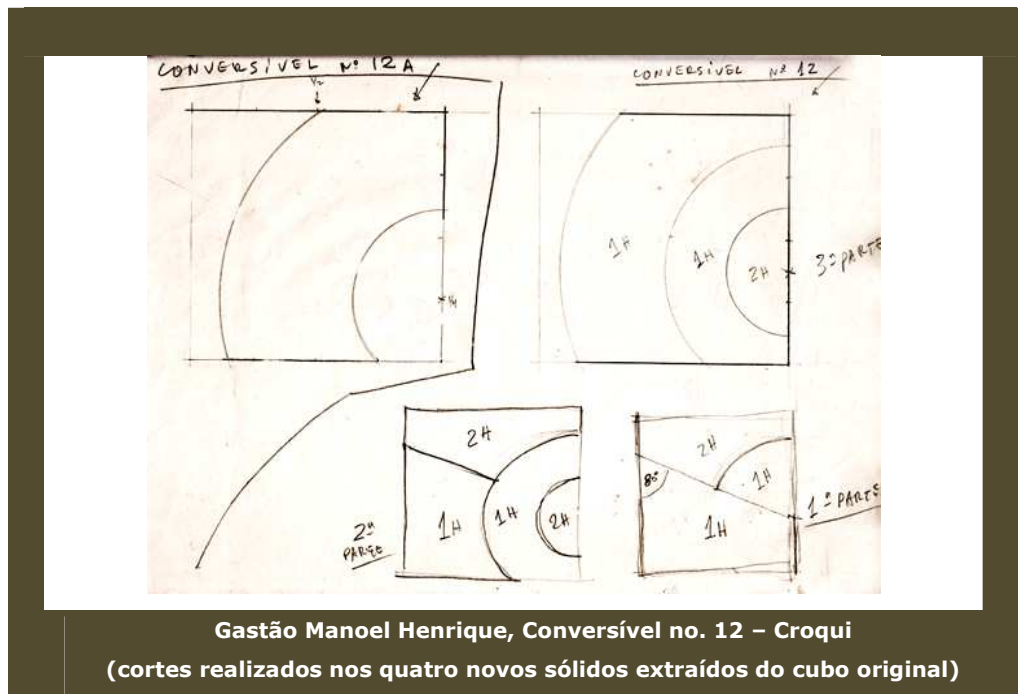
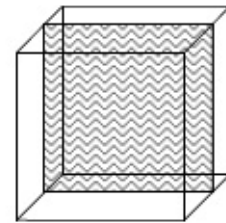
[...] Pintando seus cubos de branco, Gastão impede que se busque nos seus objetos qualquer expressividade de matéria, cor ou textura, limitando o jogo às suas regras, determinando um campo específico de ação. A evolução do artista é clara: do conteúdo à forma, desta à estrutura ou, em outros termos, da

¹⁵⁴ BARATA, Mario. **Teoria plástica e volumes cromáticos de Gastão**. Jornal do Comércio. 07-09-1968.

forma fechada e exclusiva à forma aberta e transformável, do monólogo (de suas quase talhas) ao diálogo atual.¹⁵⁵

A idéia – o que mais importa nesses trabalhos - deve prevalecer, em detrimento do material ou da matéria. Os trabalhos desta fase foram executados em madeira já que esse era o recurso do qual o artista dispunha naquele momento e pintados com tinta industrial, mas, segundo Gastão, poderiam ter sido executados em fibra de vidro, chapas de metal ou outro material qualquer.

No *Conversível no. 12*, o artista realiza três secções planas e paralelas a uma das faces do cubo original gerando quatro novos sólidos, nos quais são executados cortes diagonais e circulares, como ilustra o croqui desenhado pelo artista para o projeto.



Gastão Manoel Henrique, *Conversível no. 12* – Croqui
(cortes realizados nos quatro novos sólidos extraídos do cubo original)

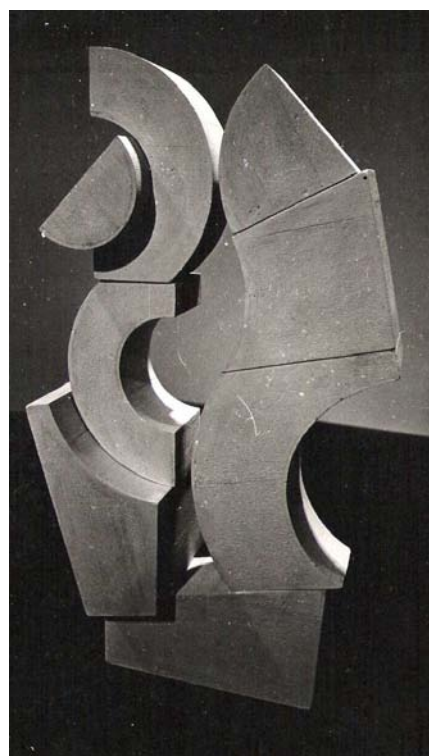
¹⁵⁵ MORAIS, Frederico. **Escultura, Objeto e Participação**. Revista GAM no.9/10. Rio de Janeiro, ago/set/1967.

Após a realização dos cortes, são gerados vários módulos independentes que poderão ser organizados pelo artista ou pelo observador de maneira aleatória, criando distintas possibilidades de montagem da obra de arte, que pode novamente “retornar à embalagem”, reconstituindo assim o sólido gerador do trabalho.

A articulação desses módulos se dá de maneira distinta ao que ocorre nos *Bichos* da artista Lygia Clark, que oferecem ao espectador a possibilidade de dobrar e desdobrar placas metálicas articuláveis através de dobradiças. Nos *Conversíveis* de Gastão Henrique o observador é convidado a desconstruir o cubo original já seccionado, empilhando ou organizando os módulos no espaço de acordo com sua vontade. Os módulos não são presos uns aos outros, o que permite maior liberdade na criação da nova composição.

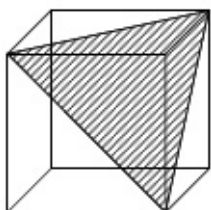


Conversível no. 12 – Croqui
Uma possível montagem das partes
já seccionadas.



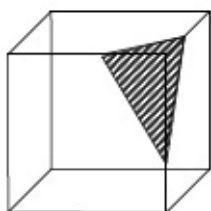
Gastão M. Henrique, Conversível no. 12
1967, 45 cm de aresta na “embalagem”
Tinta epox sobre madeira

No *Convesível* no. 04 o artista também parte do mesmo cubo gerador, porém, os cortes realizados diferem do projeto anterior no sentido de não dividi-lo em quatro partes iguais que serão novamente cortadas, e sim, realizar planos de cortes que intersectem as faces do cubo, possibilitando diretamente a geração dos novos sólidos geométricos, conforme ilustrações a seguir:



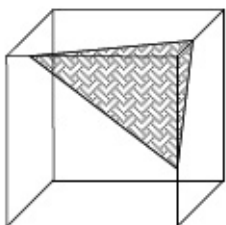
O plano de corte é paralelo a duas diagonais faciais do cubo, concorrentes no mesmo vértice.

Secção: triângulo equilátero



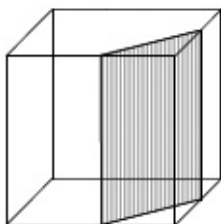
O plano de corte é paralelo a uma diagonal facial.

Secção: triângulo isósceles



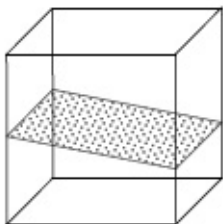
O plano não é paralelo a nenhuma diagonal facial.

Secção: triângulo escaleno



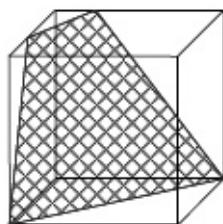
O plano de corte intersecta quatro faces e é paralelo a uma aresta do cubo.

Secção: retângulo



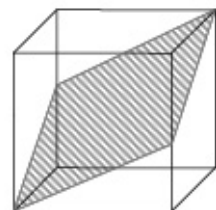
O plano de corte intersecta quatro faces, paralelas duas a duas.

Secção: paralelogramo



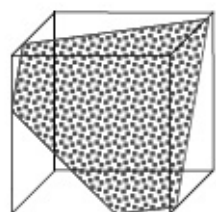
O plano de corte intersecta (apenas) duas faces paralelas do cubo.

Secção: trapézio



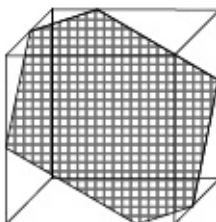
O plano de corte contém uma diagonal espacial e intersecta duas arestas opostas nos seus pontos médios.

Secção: losango



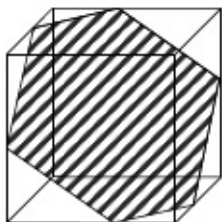
O plano de corte intersecta duas faces paralelas (pelo menos).

Secção: pentágono irregular



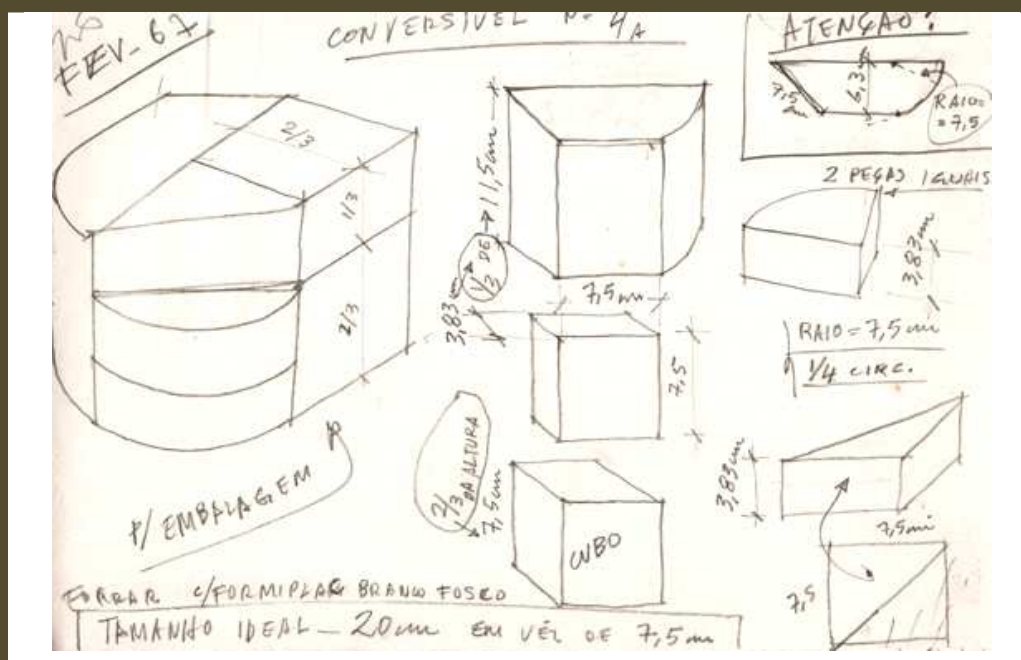
O plano de corte intersecta duas faces paralelas (pelo menos).

Secção: hexágono

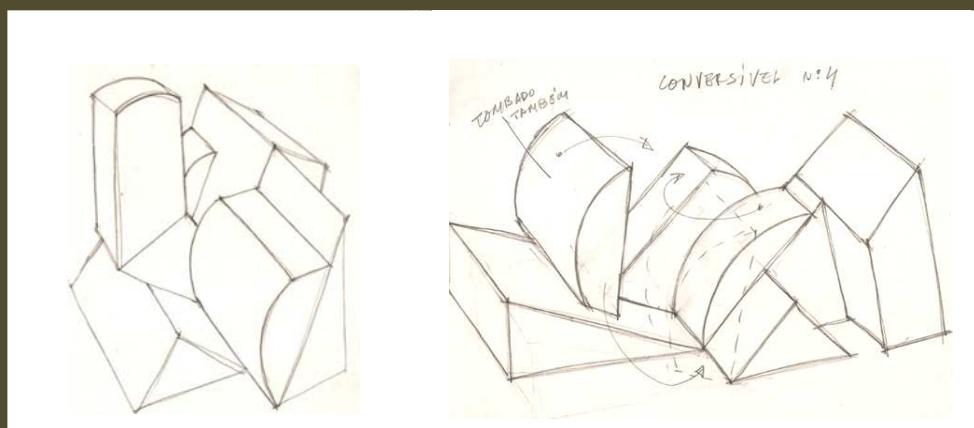


O plano de corte passa nos pontos médios das arestas do cubo.

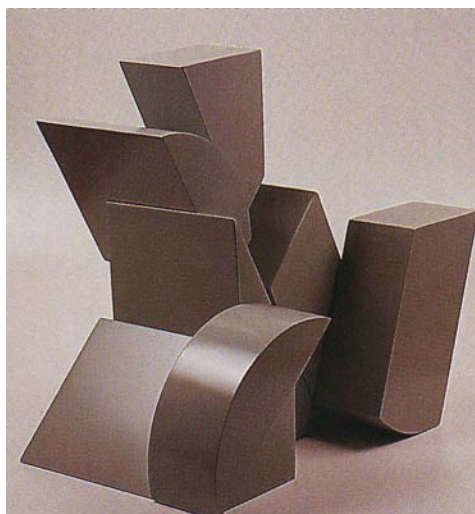
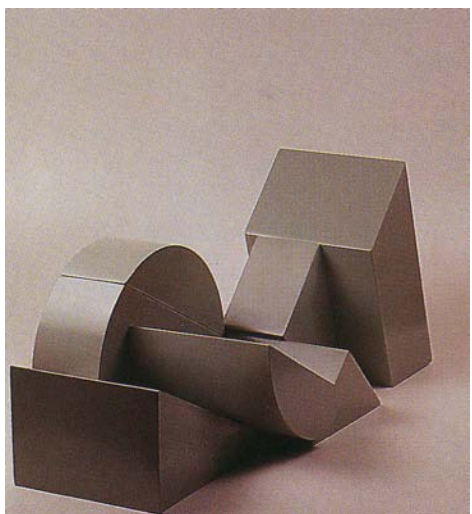
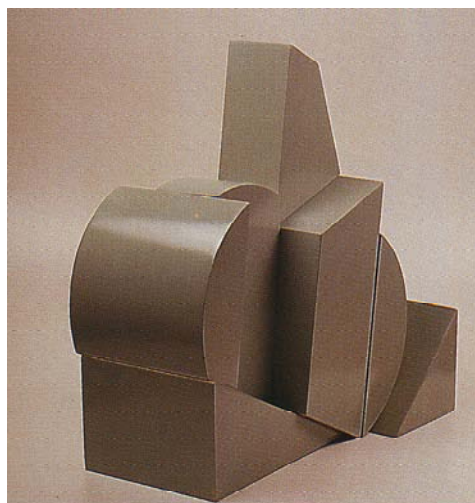
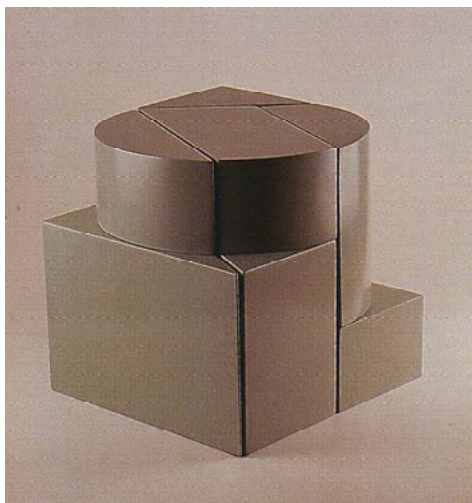
Secção: hexágono regular



Gastão Manoel Henrique, Conversível no. 04 – Croqui
(cortes a partir do cubo original)

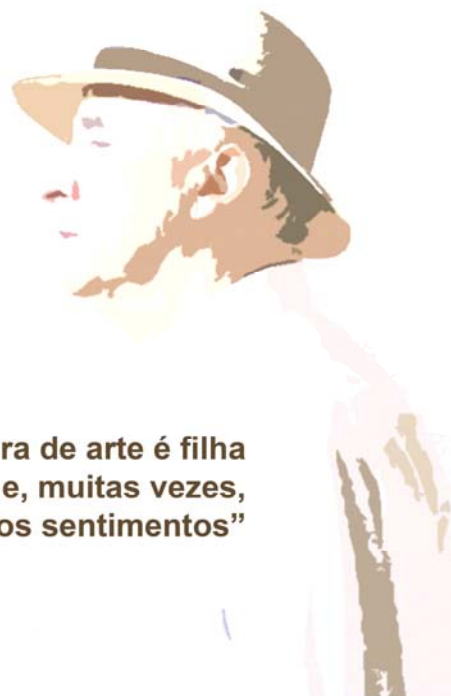


Croquis para o Conversível no. 04
(possíveis montagens)



Gastão M. Henrique, Conversível no. 04
1967, 45 cm de aresta na "embalagem", Tinta epox sobre madeira
(Quatro possíveis montagens)

**“Cada obra de arte é filha
de seu tempo e, muitas vezes,
mãe dos nossos sentimentos”**



**Wassily Kandinsky
Do espiritual na arte, p.27**

Fase 04: Desenhos de cunho político

Como diz Susanne Langer, “a educação artística é a educação do sentimento e uma sociedade que dela descuida entrega-se à emoção informe, favorece a corrupção do sentimento”. Corromper os sentimentos é o que fazem todos os regimes ditatoriais, os regimes de exceção, sejam eles de direita ou de esquerda. Defender a arte e a sensibilidade, educar os sentimentos, é lutar contra o fascismo.¹⁵⁶

Na década de setenta, Gastão Henrique realiza uma série de desenhos expressionistas que manifestam seu pensamento sobre a política vivenciada pelo país naquela ocasião¹⁵⁷. Trata-se de uma série extensa de pequenos desenhos a lápis e nanquim, misteriosos e agressivos, retratando a figura humana em seus cercos, rotinas, poderios e perdas – muitas vezes até desfigurada pelo registro do artista de suas ações de raiva. São desenhos sarcásticos, corrosivos e profundamente críticos. O sentimento de indignação vivenciado não somente pelo artista, mas por grande parte da sociedade, é por ele descrito da seguinte forma:

Às vezes a gente fica com raiva, vê o que está acontecendo, quer gritar, protestar, simplesmente dizer que as coisas não estão bem.¹⁵⁸

Tal reação configura a explosão de um sentimento geral de inconformidade vivenciado por algumas esferas da produção cultural brasileira, num período de

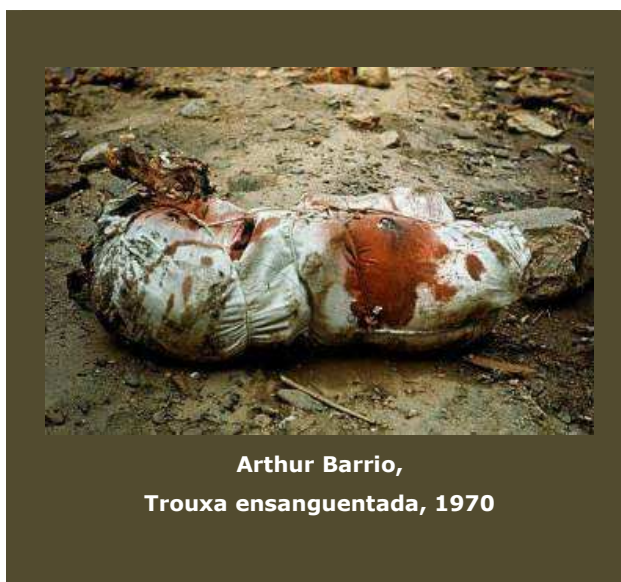
¹⁵⁶ MORAIS, Frederico. Arte e crítica nos tribunais militares. **In Frederico Moraes. Coleção pensamento crítico**. Rio de Janeiro. FUNARTE. 2004. p. 25.

¹⁵⁷ O acirramento da suspensão do estado de direitos humanos promovidos pela Ditadura Militar iniciada pelo Golpe Militar de 31 de março de 1964 intensificou-se em 1975, com a morte do jornalista Wladimir Herzog e com o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) agindo impunemente fez com que os artistas nos anos 70 fossem calados e ao mesmo tempo perseguidos e censurados em Salões de Arte.

¹⁵⁸ Entrevista concedida a Frederico Moraes, para o Jornal O Globo, em 27-03-1984.

modernização conservadora promovida por um Estado autoritário que expressava seu poder através de uma violenta intolerância às ações e às idéias opositoras de qualquer espécie. Dentre os exemplos de manifestações artísticas que se pode citar, destacam-se a pintura *Gritando*, de Roberto Magalhães, cuja figura expressionista, de forma perturbadora carrega em si todas as dores e o desespero daqueles que sofriam o efeito da violência militar. Carregada de angústia, a tela trazia também o desejo de gritar contra a situação opressiva que se instalava naquele momento no país. A tela representava um grito contra o poder e seria um dos primeiros entre os vários gestos artísticos que se opunham à grotesca força antidemocrática do regime militar.

No evento artístico intitulado *Do Corpo a Terra*, organizado por Frederico Moraes em abril de 1970, destacou-se um *happening* de Arthur Barrio que denunciava a “desova” de corpos de pessoas que eram assassinadas nas prisões militares através trouxas amarradas e cortadas a golpes de faca, onde se inseria tinta vermelha.



As trouxas, preparadas pelo artista surgiram boiando no rio Arrudas, em Belo Horizonte, lembrando corpos ensanguentados e assassinados, enquanto, no mesmo momento, dentro de prisões militares, várias pessoas, entre elas estudantes, professores, políticos, operários, intelectuais e quaisquer suspeitos de oposição ao regime militar, eram torturadas e mortas violentamente.

Embora tenha sua obra pautada na vontade construtiva que elege a geometria como interesse central, Gastão Henrique também pertence a essa geração que se interessa por questões políticas, econômicas e ideológicas, e que, segundo definição de Frederico Moraes, “presencia a existência de condições objetivas e subjetivas que

impedem o livre exercício da criatividade artística do país (censura e autocensura, fechamento de várias exposições, ausência de estímulos à arte experimental por parte dos museus e galerias de arte, etc.)” ¹⁵⁹.



Gastão Manoel Henrique – Nanquim s/ papel, década de 70, 24 x 34 cm

¹⁵⁹ MORAIS, Frederico. Arte e crítica nos tribunais militares. In **Frederico Moraes. Coleção pensamento crítico**. Rio de Janeiro. FUNARTE. 2004. p. 17.

A série de desenhos, exposta numa individual na Petite Galerie, Rio de Janeiro em 1976, não foi classificada pelo artista como propriamente uma fase de sua produção. Gastão os cita como um desabafo perante a paranóia política vivida no Brasil na década de setenta, como um registro de sua indignação e impotência diante da truculência do regime autoritário vigente.



Esta fase evidencia-se pela necessidade do artista de travar um diálogo com o espectador, transmitindo emoção a partir da mensagem de revolta contida nesses trabalhos:

Era uma transposição de desenhos expressionistas, baseada na época política que tínhamos vivido. Era mais uma ilustração da minha indignação. Eu não estava pensando em fazer arte, queria apenas deixar um depoimento. Eram então figuras grotescas, quase manequins. Eu estava querendo botar para fora esses fantasmas.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Palavras do artista em entrevista concedida a Wilson Coutinho para o Jornal do Brasil, em 03-04-1984.



Gastão Manoel Henrique – Lápis e Nanquim s/ papel, década de 70, 24 x 34 cm

Desses desenhos resulta uma série de “quadros-caixas” – expostos em 1980 no Centro Cultural Cândido Mendes, em Ipanema, Rio de Janeiro – de fundo preto contendo no seu interior relevos em madeira de figuras humanas, bustos mascarados em escala natural que lembravam a *Commedia Dell’Arte* e os quais Frederico Morais chamou de “na vestimenta do poder”, definindo-os como formas manipuladas pelo artista, oriundas do teatro para objetivar uma violenta crítica ao sistema:



Gastão Manoel Henrique, s/ título, 1980,
(Quadro-Caixa)
Pigmento s/ madeira, 96,7 x 69,9 cm

[...] Seus trabalhos mais recentes, são desdobramentos de uma série de desenhos que realizou nos dois últimos anos, nos quais manipula certas soluções formais oriundas do teatro para objetivar uma violenta crítica ao poder. Seus relevos de agora, que aparecem dentro de uma moldura escura, como se fosse um palco, são a transposição tridimensional de sua gráfica acentuando-se o uso da cor e dos recortes às vezes superpostos. Há muito de Commedia Dell'Arte ou Opera Buffa nestas figuras, às vezes líricas que Gastão faz desfilar neste teatro do absurdo. [...] ¹⁶¹



Gastão Manoel Henrique, 1980, Pigmento s/ madeira, 96,7 x 69,9 cm
("quadros-caixa" expostos no Centro Cultural Candido Mendes)

"A exposição de 1980 foi muito pouco pretensiosa" diz Gastão, referindo-se à mostra realizada no Centro Cultural Candido Mendes. A citada exposição não foi bem recebida pela crítica, que manifestava dificuldades em entender por que Gastão Henrique havia mudado tão radicalmente da tradição da escultura para tal figuração, que segundo o artista guardava uma razão de ser:

¹⁶¹ MORAIS, Frederico. Catálogo da exposição realizada na Galeria de Arte Centro Cultural Cândido Mendes. Rio de Janeiro. 1980.

No Brasil, todo mundo espera muito de você, e isto exige um esforço danado. Pede-se que sejamos artistas muito cedo, não se espera a maturidade. Do mesmo modo se exige do artista que caminhe sempre numa única direção. Acharam que eu saí do caminho – mas eu sou vários caminhos. Criticaram por eu me apresentar aquela época – mostra do Centro Cultural Candido Mendes – muito figurativo, e, no entanto, a figuração está aí, explodindo. Eu trabalho com volumes, faço relevos, mas há um resto de expressionismo em meu trabalho. O que fazer? Eu sou assim. Sei que arte, como disse Brancusi, não é uma explosão de nervos, mas não se deve cortar do trabalho toda emoção. Sei que isto pode parecer uma bobagem, mas eu quero passar uma emoção para o espectador, criar um diálogo. Meu trabalho não deriva da moda, eu nunca peguei carona nem fiz parte de grupos. Meu trabalho é esse, alheio a todo tipo de modismos. A gente nem sempre faz o que quer, mas o que pode ... ou sabe.¹⁶²



Croquis para a exposição no Centro Cultural Cândido Mendes, 1980

¹⁶² Entrevista concedida pelo artista a Frederico Moraes, para o Jornal O Globo, em 27-março-1984.



Croquis para a exposição no Centro Cultural Cândido Mendes, 1980

Encontra-se em tais trabalhos a figuração pós-moderna qualificada e ampliada pela experiência de seus desenhos anteriores, sendo possível ainda a identificação de traços herdados da experiência vivenciada por Gastão Henrique como professor na Escola de Artes Visuais do Parque Lage – EAV Parque Lage, no Rio de Janeiro, no período de 1976 a 1984. Com os trabalhos de cunho político Gastão antecipa o desejo de expressão e afirmação do sujeito, antes anulado pela ditadura, que ocorreria na própria EAV em 1984 através da exposição *Como vai Você, Geração 80?*, a qual reuniu cento e vinte e três jovens artistas de diferentes tendências celebrando a vida e a vitória da democracia no Brasil nos anos oitenta.

É importante destacarmos que a arte da *Geração Oitenta* rompeu doutrinas acadêmicas influenciando tanto nas raízes nacionais quanto no âmbito internacional. O título da exposição representa a globalização, em lugar da internacionalização da

arte moderna, que no mundo todo ficou conhecida como *Geração Oitenta* e na América espanhola como *Generacion Del Ochenta*, trazendo novos conceitos e valores do mercado de arte, revelando, segundo Ronaldo Brito¹⁶³, os conflitos gerados pela reconciliação da arte com sua própria história, separada que foi inicialmente pelo Futurismo¹⁶⁴.

A arte pós-moderna, assim denominada pela arquitetura internacional a partir da Bienal de Veneza de 1980, intitulada “O passado no presente” é pela mesma instituição explicada através da indústria do turismo italiana, baseada no passado e no restauro – uma indústria sem fumaça e sem fábricas, embora se reconheça a industrialização e inovação promovidos pelo design italiano. A volta ao passado significa romper com a vanguarda e com a neovanguarda e voltar à pintura de cavalete contra a qual a Nova Objetividade brasileira se levantou inovando a arte contemporânea internacional.

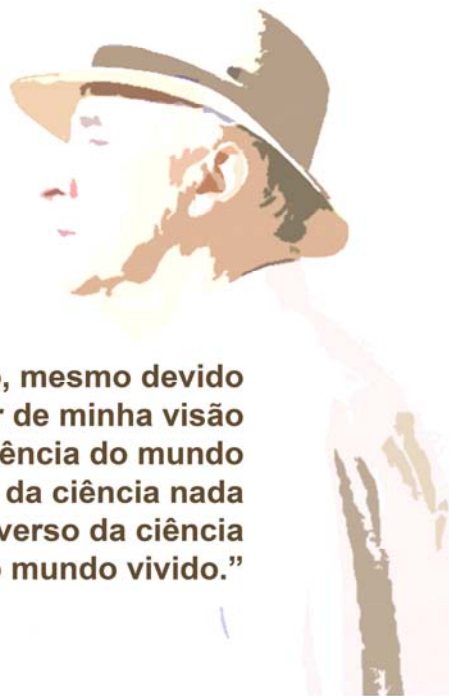
Tal incursão política apesar de ter revelado um importante momento na vida e na obra do artista, não significou alterações no âmbito de sua produção, pelo contrário, paralelamente ao desenvolvimento dos desenhos de cunho político, Gastão Henrique persiste na pesquisa em torno da forma, referência obrigatória em sua trajetória. Nesse mesmo período o artista desenvolve projetos trabalhando com relevos e volumes geométricos que serão estudados detalhadamente na próxima fase.

¹⁶³ BRITO, Ronaldo. **Pós, pré, quase, anti**. São Paulo, *Folha de São Paulo*, 1982.

¹⁶⁴ Não deixa de ser curioso que os mesmos italianos detentores de toda tradição grega reinventada por eles mesmos romanos, foram os primeiros partidários a romper com o passado, visto que em 1911 a Itália era um país não industrializado e desejoso deste futuro; suas ruínas decaídas e sem valor lembravam um passado glorioso perdido.



“Tudo o que sei do mundo, mesmo devido à ciência, o sei a partir de minha visão pessoal ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência nada significariam. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido.”



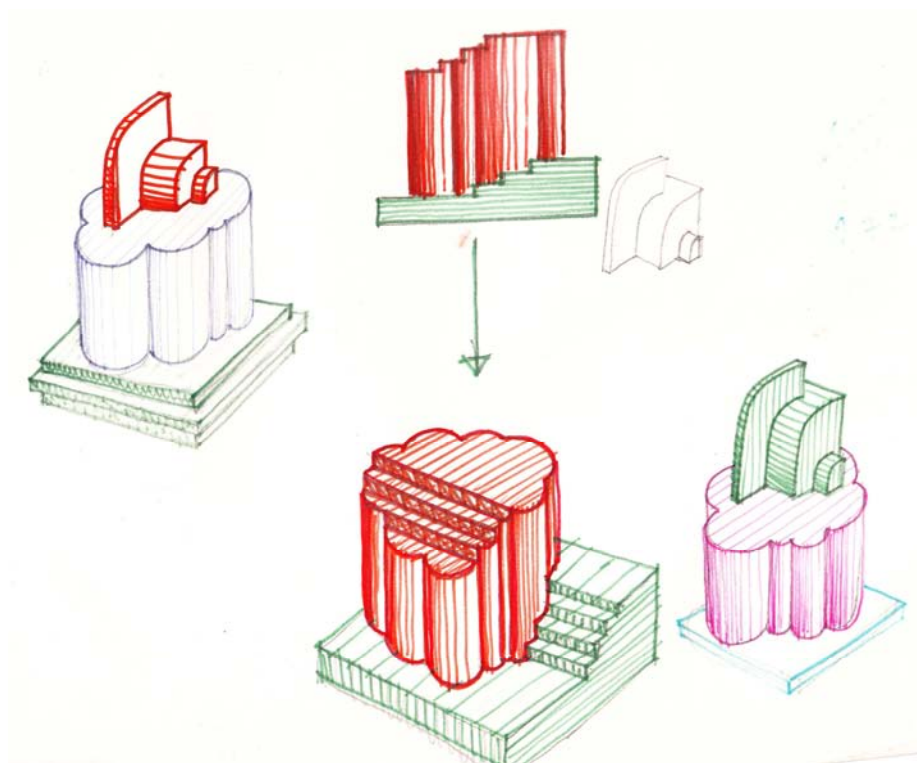
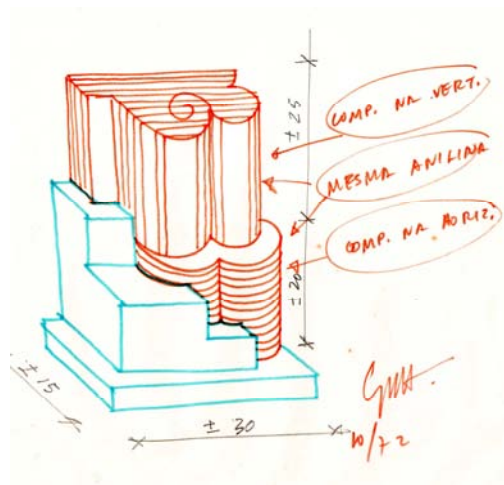
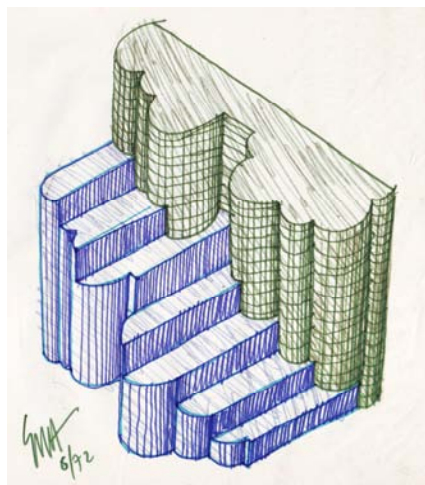
Maurice Merleau-Ponty
Fenomenologia da percepção, p 6-7

Fase 05: Relevos e volumes em mogno



Gastão, década de 80

“Era uma vez um prisma de base retangular que sofre um corte aparentemente aleatório...” Esta é uma das definições que Gastão elabora de maneira informal e lúdica para referir-se à sua metodologia de trabalho desta fase, que começa na década de setenta, quando projeta - através de croquis - uma série de relevos, executados mais tarde por conta das dificuldades técnicas que naquele momento levam o artista a considerar tais projetos impossíveis de serem executados em madeira.



Croquis realizados na década de 70

Tal dificuldade, mencionada por Gastão, é atribuída ao fato de não possuir máquinas adequadas que pudessem realizá-las e somente no início da década de oitenta, quando viaja a Amparo, interior de São Paulo, é que o artista conhece o marceneiro Isaac Vasconcelos¹⁶⁵ com quem estabelece uma feliz parceria de trabalho. Com a ajuda de Isaac e trabalhando nas Oficinas Marson, Gastão pôde enfim passar seus desenhos para as formas escultóricas que havia idealizado.



“Fui encontrar em Amparo”, diz o artista em entrevista a Frederico Gomes para Revista Módulo, em março de 1984, “um profissionalismo que não achei nas grandes cidades. Inclusive, uma seriedade que se poderia imaginar impossível numa cidade pequena, mas senti que lá realmente eu poderia executá-las”.

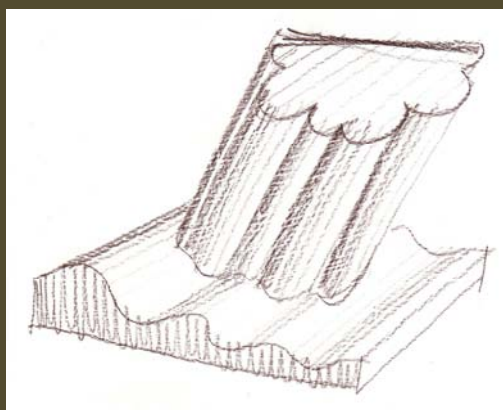
¹⁶⁵ Isaac Vasconcelos é o profissional que executa os trabalhos de Gastão a partir da década de oitenta. “Um excelente profissional”, segundo o artista, “como se pode verificar pelo acabamento final dos relevos”. Antes de conhecê-lo, Isaac ocupava-se com a confecção de objetos funcionais como cadeiras e mesas. Aos poucos, contudo, foi deixando este trabalho para dedicar-se somente à execução da obra de Gastão.

Expressividade e geometria marcam os trabalhos desta fase. Volumes reais ou mesmo volumes sugeridos criam, segundo palavras de Frederico Gomes, “efeitos virtuais geométricos e anti geométricos simultaneamente”. Positivo e negativo, diz Gomes, “pólos de síntese dialéticas. Pirâmides e cones interseccionados pela gestualidade do artista”.¹⁶⁶

O componente orgânico-inorgânico, já presente em trabalhos anteriores, torna-se eloquente nos relevos de maiores dimensões, agora executados com uma intimidade e conhecimento dos recursos que passa a dispor na nova oficina, trabalhando então com pranchas de madeira, de mais ou menos dois centímetros, justapostas e coladas formando painéis, nos quais são realizados - com o auxílio de uma serra circular e serra de fita – cortes precisos que proporcionam ao artista o aproveitamento positivo-negativo, ou seja, o aproveitamento máximo de toda a matéria empregada, utilizando as “sobras” de um corte em sua posição oposta e complementar na peça final.



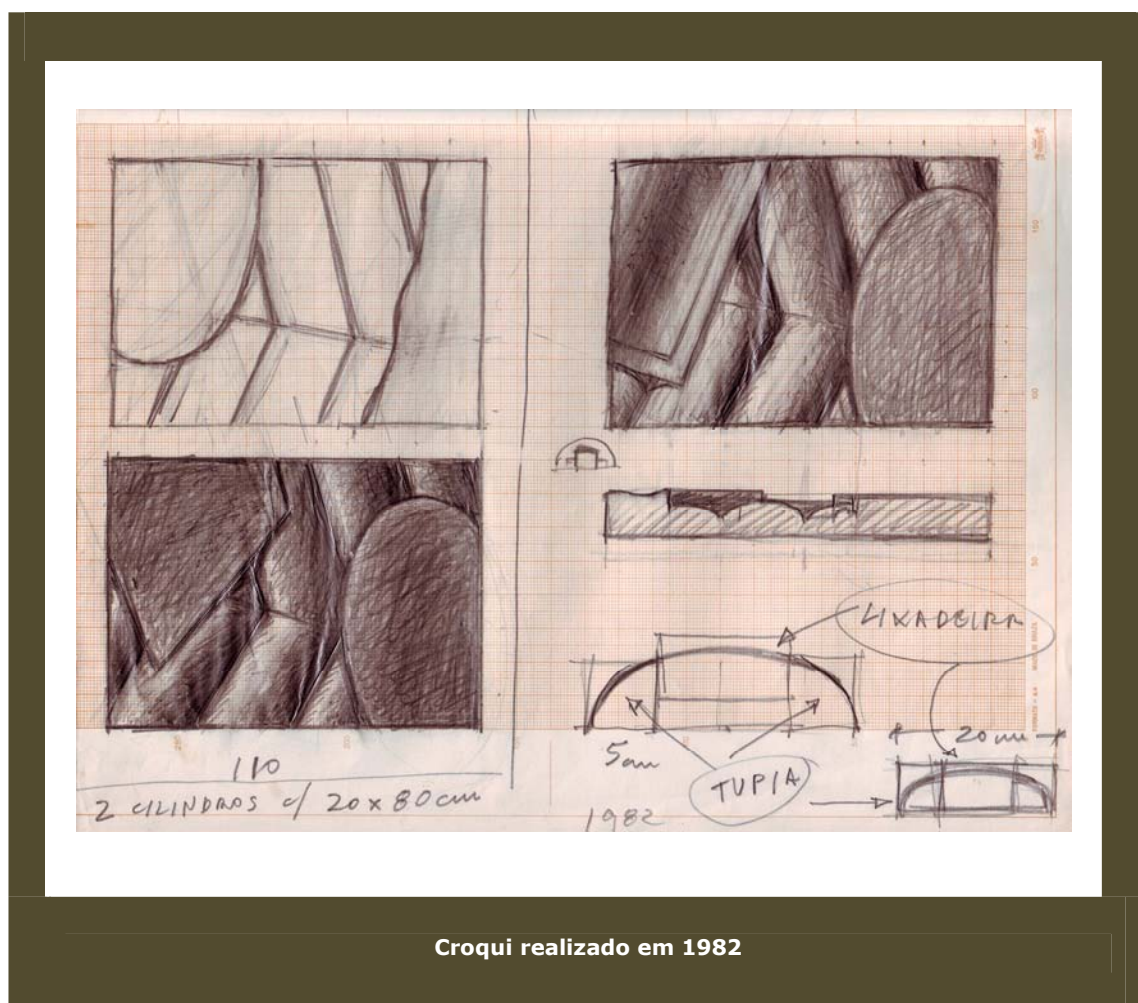
Gastão Manoel Henrique, s/ título, 1972
Pigmento s/ madeira, 40 x 45 cm



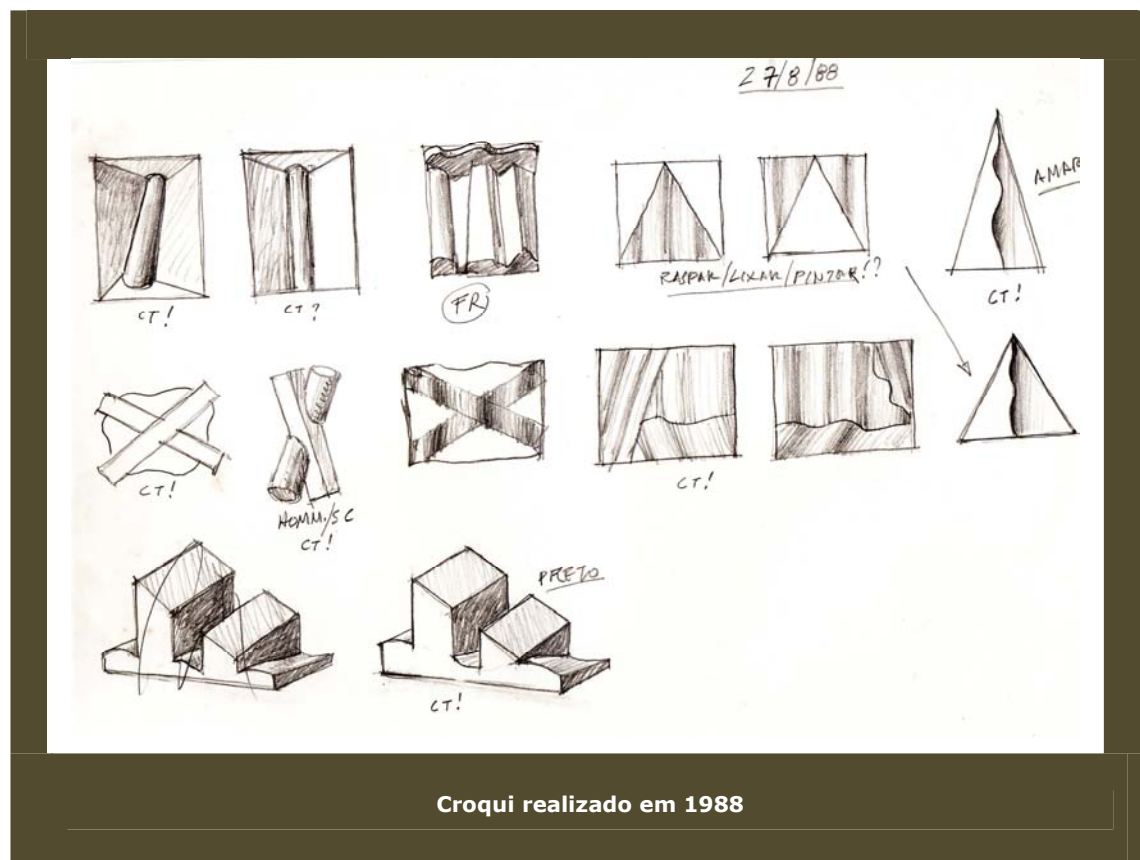
Croqui do trabalho realizado em 1972

¹⁶⁶ GOMES, Frederico. **Os gnomos do mogno.** Revista Módulo. Edição 79. Marco de 1984.

Seus relevos são realizados em mogno¹⁶⁷ - madeira eleita neste período por atender aos propósitos do artista - tratada com bicromato de potássio que acelera sua oxidação deixando-a escura e protegendo-a da umidade do ar e também com cera, que garante a proteção da peça.



¹⁶⁷ Madeira nobre de textura média, conhecida também como Mogno do Rio Jurupari no Amazonas e Cedro Rana no Pará. De consistência mole, a sua cor varia de castanho-amarelado ao castanho-escuro, fácil de ser trabalhada. Permite excelente acabamento.



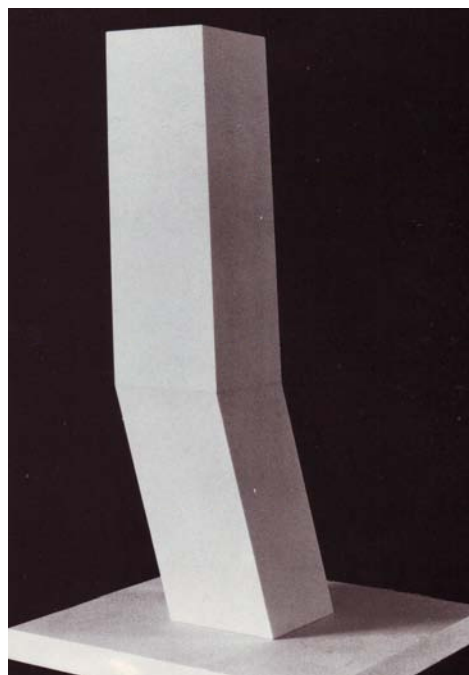
Dos relevos iniciais desta fase – figurações com soluções inventivas em suas construções que ao mesmo tempo realizam interpenetrações de formas orgânicas lembrando tempestades sobre mares ondulados - Gastão Manoel Henrique caminha para o suprimimento figurativo voltando-se a volumes geométricos realizados com o aporte financeiro recebido através da *Bolsa Vitae*, trabalhos estes que representaram o Brasil na XLII Bienal de Veneza e nos quais notadamente se reconhece uma aproximação com a obra de Constantin Brancusi.



O primeiro impacto causado no observador se deve à presença do material – a madeira – e pela limpeza da forma que se apresenta através de um desenho nítido e preciso, um gesto espontâneo e firme que combina retas e curvas, orgânico e inorgânico através das mais variadas relações entre cheios e vazios, côncavos e convexos, positivos e negativos. E toda esta forma surge do respeito que o artista atribui ao material eleito, algo semelhante ao que pode ser identificado na obra de Sérgio Camargo, principalmente no que diz respeito ao processo construtivo empregado nos cortes elípticos e na maneira de montar as peças.



Gastão Manoel Henrique, década de 80



Sérgio Camargo, década de 80

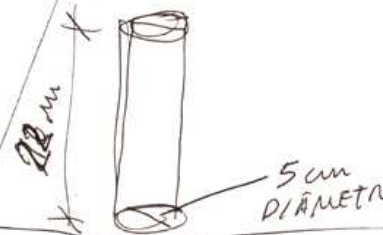
A forma pode surgir primeiramente no papel - através de desenhos – ou diretamente na cabeça do artista. Com ela vem o projeto ou simplesmente anotações feitas sobre a madeira nos locais que devem ser cortados. Às vezes as “sobras” de uma escultura são agregadas à outra. Gastão orienta e Isaac realiza: o resultado são peças que se mostram sempre impecáveis. Como ele diz, conhece as máquinas, mas não lida com elas: “Conheço os seus limites, e os meus”. Assim, costuma fazer indicações e anotações que envia à marcenaria, acompanhando sempre muito de perto a execução dos seus projetos.

ISAAC,

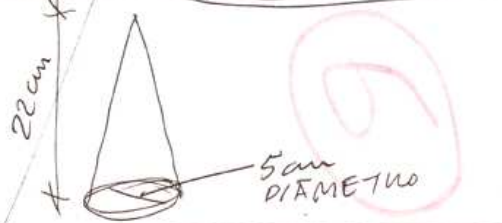
— TUDO BEM? —

TAMOS NOVO TRABALHO —
POR FAVOR DO ME FAZER
ESTAS PEÇAS, ALÉM DAS QUE
O BÓRIS TE PEDIU:

16 CILINDROS
COM 5 cm/DIÂMETRO
P/ 22 cm de ALTURA



12 CONES
C/ 5 cm/DIÂMETRO
P/ 22 cm/ALTURA



12 CONES
C/ 5 cm DIÂMETRO



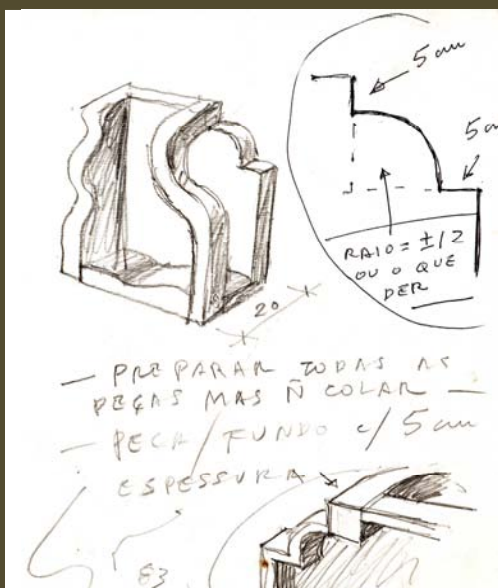
Instruções de Gastão a Isaac Vasconcelos para a realização de um trabalho



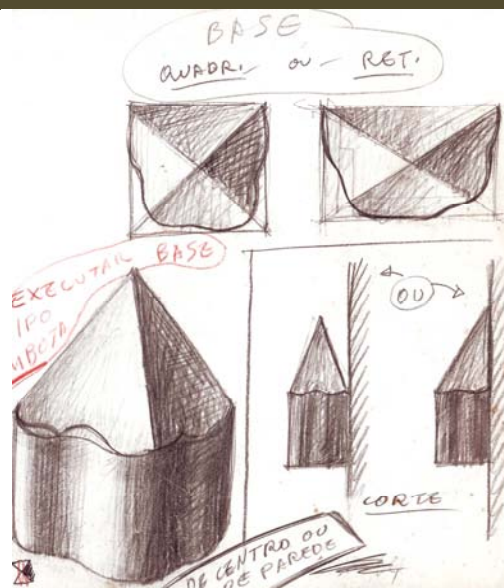
Gastão Manoel Henrique, s/ título, 1984
Mogno, 50 x 38 cm



Gastão Manoel Henrique, s/ título, 1984
Mogno, 50 x 32 cm



Croqui



Croqui

Segundo relato do artista, nas esculturas realizadas entre os anos de 1984 e 1989, Gastão impõe alguns sólidos - cilindro, cone, paralelepípedo, pirâmide e prismas de base triangular - como limites construtivos em seus projetos. Os cortes, com serras fita e circular ficaram limitados a círculos ou triângulos geradores de formas. Como ângulo predominante foi adotado o de 45 graus. Nos projetos que datam o início da década de noventa, o artista estabelece como limites o prisma de base triangular – isósceles – vazado por espaços elípticos, quadrados, retângulos, etc.



Gastão Manoel Henrique
s/ título, 1986
Mogno, 50 x 50 cm



Gastão Manoel Henrique
s/ título, 1989
Mogno, 28,5 x 30 cm

Questionado sobre o motivo do uso da madeira como suporte o artista não se mostra muito enfático: cita¹⁶⁸ a oficina do tio que visitava quando criança, o cheiro de canela do cedro e as máquinas que via funcionando, elementos estes que o menino Gastão intuía e que o deixavam fascinado. Em entrevista a Frederico Moraes, em 1984 ele diz: “A madeira é material muito ingrato para trabalhar, porque mesmo deixando de

¹⁶⁸ Depoimento à autora em maio de 2007.

ser árvore, ela continua viva, trabalhando. Mas é com ela que eu gosto de trabalhar, porque se adapta melhor à forma que estou sempre buscando. É morna, tem calor, é material para se pegar, acariciar”.

**“[...] Procuro sempre uma linguagem simples,
mas só encontro letras esparsas – fósseis de
mim. Até parece que o homem mesmo
perseverando no sensível, é uma experiência
esquecida. Entretanto, às vezes, rápido como
um peixe na isca, um relâmpago estampa
claro a forma pronta [...]”**

**Amilcar de Castro
A pescaria**



Fase 06: Confrontação de formas e seus vazios

A matéria-prima continua sendo madeira, proveniente de grandes árvores das quais restaram apenas alguns vestígios orgânicos: os veios irregulares e a cor característica que dá o aspecto final às superfícies.

Nas últimas décadas, Gastão Henrique continua desenvolvendo projetos que dispensam o uso dos pigmentos, dando espaço ao próprio matiz da matéria aparente. A madeira passa a ser apenas encerada, para que sua presença natural se torne mais viva. Nesta fase, a matéria predominante é o Cedro Rosa¹⁶⁹, escolhida por sua textura e cor, que de maneira geral é clara, o que em contraste com a luz ambiente, proporciona ao observador várias modulações de um mesmo matiz, escurecendo-o ou clareando-o, de acordo com as sombras próprias e/ou projetadas na peça.

As grandes toras depois de torneadas são seccionadas e formalmente remontadas – desconstruídas e reconstruídas – de maneira tão precisa que voltem a compor uma única forma, composta de várias outras, que se articulam em busca de um contato estável, como se aos poucos fosse possível obter uma unificação entre os diferentes sólidos geométricos.

Esses projetos consistem em grupamentos de elementos tridimensionais geométricos elementares como o cubo, a pirâmide, o cilindro, o cone, o tetraedro e os prismas. Tais elementos, empilhados em grupos, tocam-se e se apóiam entre si através de seus vértices, arestas, faces planas ou curvas e se contrabalançam mutuamente sendo assim nula a resultante do sistema de forças (peso + atrito) que sobre eles atua, ou seja, todo o conjunto se mantém em estado de repouso.

¹⁶⁹ Madeira nobre de textura média, cujo cheiro é aromático e a cor varia de bege-rosado ao castanho-escuro. Mole e de fácil manipulação, dá um ótimo acabamento, muito utilizada na marcenaria fina, chega-se às vezes a ser confundida com o mogno.

Após organizado, cada grupo é seccionado verticalmente através de dois cortes longitudinais, dividindo-o em quatro partes simétricas que serão combinadas a outras, em grupos de dois, quatro ou mesmo cinco dessas secções. O artista as combina alterando a ordem das partes unidas, colocando-as ora viradas para fora, ora para dentro, de forma que, vistas de diferentes posições, as esculturas pareçam movimentar-se adquirindo nova configuração a cada ângulo de visão, mostrando-se, por esta

razão, extremamente relacionadas ao espaço circundante que revela suas massas e volumes com força e precisão, tendendo a expandir-se ou retrair-se diante do observador, tornando a dinâmica dessas peças ainda mais poderosa.



Inicialmente foram executadas como modelos reduzidos – maquetes – e posteriormente com uma escala ampliada, medindo cerca de um metro a um metro de cinquenta de altura, no entanto, a ênfase no volume revela a grande força que contém questões construtivas, que nesses trabalhos começam a se complementar com o espaço que os envolve e cerca, estabelecendo de maneira perfeita a relação peso x leveza, volumes x vazios.

Nos trabalhos de confrontação de forma encontramos uma união de experiências características da escultura moderna no que diz respeito aos recortes criadores de amplos espaços vazios que passam a desenhar a escultura também pelo seu negativo.

Tais experiências foram iniciadas por Alexander Rodchenko e largamente desenvolvidas no concretismo - inclusive no brasileiro, como bem faz lembrar a obra de Franz Weissmann.



Para artistas construtivos como Gastão, a preocupação central está na criação de diversidades e novas relações a partir de uma unidade dada, como um volume geométrico, por exemplo. A respeito disso, Rodrigo Naves descreve¹⁷⁰ procedimentos de dois de nossos melhores escultores de origem construtiva – Amílcar de Castro e Sergio Camargo:

A homenagem a Brancusi, de Sergio Camargo demonstra esse intento à perfeição. Cortado em ângulos diversos, o cilindro original dá lugar a uma magnífica dinâmica de gênese de uma coluna, como se à sua verticalidade devesse corresponder de fato a revelação de um movimento ascensional, sem o que voltaríamos simplesmente à tradição do obelisco. O seccionamento da unidade original – o cilindro – tem então a função de possibilitar uma articulação que repotencializa a(s) forma(s) dada(s), pondo-nos diante de uma experiência de diferenciação que serviria de modelo a todas as demais relações humanas.

Algo semelhante ocorre com as esculturas de Amílcar de Castro. Suas peças de corte, sem dobras – embora o mesmo raciocínio valha para os trabalhos de corte e dobra -, também partem da unidade de espessas chapas de ferro. Os cortes e deslocamentos realizados nos blocos de saída conferem novas relações a algo que parecia unívoco e estático. Mas a partir daí toda uma série de novas estruturas se desvenda. O peso do ferro se vê arejado pelas frestas de luz, as secções deslocadas estabelecem entre si vínculos tonais que nos fazem ver outros modos de articular a matéria e, por fim, os diversos deslocamentos das partes seccionadas permitem que estabeleçamos relações de pertinência e separação entre parte e todo, entre distância, massa e forma.

Nem Sergio Camargo nem Amílcar de Castro são construtivos ortodoxos. No entanto suas obras mantêm do projeto construtivo essa vontade de propor novos vínculos e relações, acentuando o potencial de liberação contido nas

¹⁷⁰ NAVES, Rodrigo. **Madeira sobre madeira**. Casac & Naify Edições. São Paulo, 1998. p.35, 36.

relações tradicionais, propondo experiências que nos fizessem ver uma dinâmica que poderia ser acionada a partir do desenvolvimento de novos vínculos e processos.



Esse “intento à perfeição”, descrito por Rodrigo Naves também pode ser identificado no trabalho de Gastão, sabendo-se, contudo, que parte desse belo resultado está intimamente relacionado às máquinas que processam as toras de madeira – serra de fita, tupia, lixadeira, desgrosso, etc - visto que cada uma delas proporciona diferentes resultados e o artista certamente sabe tirar o melhor proveito disso, uma vez que vêm dedicando-se também, ao longo dos últimos anos, ao conhecimento técnico a respeito dos equipamentos e suas possibilidades, o que de certa forma estreita a relação artista-matéria, resultando em um trabalho que reafirma sua intimidade e respeito com a madeira.



A parceria com artesãos também é parte do sucesso de Gastão, tais profissionais são os responsáveis por dar forma inorgânica ao orgânico, dar movimento ao vazio, forma ao informe e neste sentido, conforme análise de Frederico Gomes¹⁷¹, tanto Gastão, quanto os marceneiros envolvidos no trabalho, participam da elaboração das peças, quando fazem aflorar formas ocultas da madeira utilizada.

Essa propriedade na escolha e manipulação do material cria um tipo de relação que produz a dualidade entre orgânico e inorgânico, matéria e forma, o que a meu ver é um dos pontos altos da obra de Gastão. Tal relação jamais seria obtida caso o material eleito fosse, por exemplo, o ferro.

¹⁷¹ GOMES, Frederico. **Os gnomos do mogno**. Revista Módulo. Edição 79. Marco de 1984.



**Gastão Manoel Henrique,
2004, Cedro Rosa
127 x 22,2 cm**



**Gastão Manoel Henrique,
2004, Cedro Rosa
130 x 22 cm**



**Gastão Manoel Henrique,
2004, Cedro Rosa
126 x 14 cm**

Fotos: Mario Grisolli

A partir desse momento, Gastão Henrique deixa de desenhar os costumeiros croquis que originam seus projetos em fases anteriores, dedicando-se a realizar maquetes em madeira diretamente nas oficinas, onde sem nenhum planejamento anterior, orienta o marceneiro nos procedimentos de corte que originam as combinações de formas aqui analisadas, o que confere a esses trabalhos uma originalidade peculiar e segundo o próprio artista, uma grata surpresa a cada novo corte realizado.

Os últimos trabalhos desta fase, já apontam para uma transição geradora de novos procedimentos e resumem-se na combinação harmônica de dois ou três diferentes

tipos de madeira – imbuia¹⁷², cacheta¹⁷³ e cedro rosa - em uma única peça. O predomínio dos contrastes de claro-escuro tem a intenção deliberada de criar uma escultura “desenhada”, sendo que o desenho é realizado justamente pela combinação dos dois ou três matizes das madeiras escolhidas.



Essa pesquisa é ainda, consequência das anteriores, sendo caracterizada pelo grupamento de elementos antes trabalhados pelo artista, como o cubo, a pirâmide, o cilindro, o cone, o tetraedro e os prismas, elementos estes, organizados pelo artista, de forma a valorizar as cores contidas em sua matéria, tornando o conjunto, um misto de beleza e harmonia através dos contrastes propositadamente criados.

¹⁷² Madeira nobre de textura fina, de cerne castanho escuro, em alguns casos chega a lembrar o jacarandá da Bahia. Tem um cheiro aromático, fácil de ser trabalhada, dá um ótimo acabamento, muito utilizada na marcenaria fina na confecção de móveis e objetos de adorno.

¹⁷³ Madeira muito mole, levíssima, textura média, de cor puxando para o amarelo claro, fácil de ser trabalhada.

Além do mais, há nessas obras uma busca de afirmação muito maior que o resultado estético. A aparência forte dos trabalhos desta fase caracteriza-se pela tentativa de promover uma experiência informal e pessoal que acaba resgatando, mesmo que inconscientemente, elementos da infância do artista, deixando de ser um resultado formal para se transformar na possibilidade de novos fluxos e novas idéias; e isso acontece exatamente no momento em que o artista começa identificar, através do resgate das memórias contidas em arquivos, fotografias e lembranças, a origem de toda sua obra e a relação direta que existe entre a infância e o trabalho produzido na idade adulta.

“Quando eu era menino, sempre olhei muito para as árvores, para os morros, sempre olhei muito as coisas que estavam à minha volta. Nas minhas lembranças de criança, lembro das coisas que eu via, nunca me lembro das coisas que eu fazia ou que eu ouvia. Vivia vendo, vendo coisas. Na verdade, era um garoto muito distraído, alheio a muitas coisas à minha volta. No colégio, sempre me chamavam a atenção porque eu estava no mundo da lua. Na verdade eu estava olhando uma porção de coisas ...”

Sergio Camargo, 1980

Fase 07: Sólidos circunscritos e verticalizações helicoidais

A última fase aqui analisada compreende dois momentos muito distintos, caracterizados principalmente pelo resgate inconsciente do artista às memórias da infância. São esculturas desenvolvidas a partir do final de 2005 e apresentadas oficialmente ao público em maio de 2007, com uma exposição na Galeria Anna Niemeyer, no Rio de Janeiro. As citadas referências às lembranças da infância acontecem somente após a finalização das etapas de criação e execução dos trabalhos, quando então o artista passa a refletir acerca de sua real motivação para a realização de tais projetos.



Gastão Manoel Henrique, 2005
Cedro Rosa , 45,5 x 14,5 cm
(peças expostas na galeria Anna Niemeyer em 2007)

O primeiro momento desta fase contempla peças que carregam em si uma característica peculiar e até então inédita na obra de Gastão: são combinações de sólidos geométricos inseridos em cilindros vazados - “Coisinhas guardadas dentro de coisinhas”, como define o próprio artista - que parecem flutuar, provocando no observador uma sensação de leveza e movimento.

É a geometria feita de vazios e silêncios, ar e luz, na qual, a forma está intrinsecamente relacionada aos espaços vazios que aspiram certa transparência e revelam a comunicação entre obra e espaço, uma relação que somente começa a se manifestar, de maneira ainda muito discreta nos trabalhos da fase anterior e que se intensifica nesta fase, através da sobreposição de formas.

Suas formas ligeiramente onduladas, suspensas por fios transparentes presos ao teto, carregam em si uma sensualidade própria das formas desenhadas por Gastão desde a fase dos volumes em mogno. É uma sensualidade que o escultor retira da própria madeira, que desde menino apanhava nas ruas a fim de compor seus *assemblages*.



Cada uma dessas peças parece um diálogo entre o sensível e o racional, entre o infantil e o adulto, são obras que falam do lúdico e da memória, porém, fruto de um domínio da racionalidade construtiva e de um pensar geométrico abstrato rigorosíssimo.

Questionado sobre a motivação para a realização de tal trabalho, Gastão cita a figura de uma das filhas e, novamente as lembranças da infância, marcada pela presença do pai, grandemente responsável pela educação sensível do jovem Gastão e incentivador do desenvolvimento de sua aptidão artística.

A produção dessas peças é marcada pelo gesto intuitivo do artista diante da forma, que, ao inscrever um sólido dentro de outro, inconscientemente resgata a emoção vivida na infância, junto ao pai, ao apreciar no acervo do Museu Histórico Nacional, do Rio de Janeiro, uma pequena peça em marfim contendo formas geométricas circunscritas - presente enviado pelo Governo Chinês ao Imperador D. Pedro II – emoção essa que imprime uma marca na história do jovem Gastão, tornando-se décadas mais



tarde uma das grandes referências de sua produção artística, evidenciada desde os anos sessenta quando produz as esculturas pintadas já contendo as “coisinhas guardadas dentro de coisinhas”, e de maneira mais nítida nesta recente fase.

Um ponto vantajoso da expressão artística está justamente na capacidade de expressão, através da criação, dos conteúdos que estão no inconsciente. Seria, entretanto, ingenuidade acreditar que o inconsciente do artista se restringe ao que está diretamente exposto nas obras. O que se expressa ali talvez seja apenas uma parte

ínfima do vasto conteúdo inconsciente e no caso específico de Gastão Henrique, é inegável que o resgate das memórias da infância colabora de maneira considerável para a compreensão da poética exercida pelo artista em determinados momentos, e, segundo seu próprio depoimento¹⁷⁴, foi através desse resgate que ele percebeu a importância da figura paterna, quem o artista considera o grande influenciador de toda sua obra.

Assim sendo, identifico a realização desses trabalhos como parte de um processo de amadurecimento pessoal do artista, muito bem ilustrado nas palavras de Wassily Kandinsky, ao escrever sobre a questão da forma em 1912:

Num dado momento, as necessidades amadurecem. Isso significa que o espírito criador (que se pode chamar de espírito abstrato) encontra uma via de acesso à alma e posteriormente às almas, provocando um anseio, um ímpeto interior. Uma vez satisfeitas as condições necessárias ao amadurecimento de uma forma precisa, esse anseio, esse ímpeto interior ganha forças para criar no espírito do homem um novo valor, o qual, consciente ou inconscientemente, começa a viver dentro dele. Daí por diante o homem, consciente ou inconscientemente, procura encontrar uma forma material no novo valor que habita dentro dele em forma espiritual.¹⁷⁵

Como parte desse amadurecimento, o artista continua sua busca num segundo momento, experimentando novas técnicas e novas madeiras: técnicas que resultam em empolgantes descobertas acerca das infinitas possibilidades proporcionadas pela forma e pela matéria, fugindo dos padrões propostos na fase anterior com o uso exclusivo de cedro rosa e partindo para o uso de madeiras mais duras como peroba¹⁷⁶

¹⁷⁴ Depoimento à autora em dezembro de 2008.

¹⁷⁵ CHIPP, H. B.. **Teorias da arte moderna**. Editora Martins Fontes, São Paulo, 1996. p.154.

¹⁷⁶ Madeira muito dura de textura fina, o que permite um excelente acabamento. A cor varia de amarelado a rosa.

e tamarindo¹⁷⁷, que permitem melhor resultado diante do maquinário escolhido para a realização dos procedimentos de corte nesta etapa.



Gastão Manoel Henrique, 2005, Tamarindo, 55 x 8 cm

Foto: Mario Grisolli

¹⁷⁷ Madeira nobre e pesada, de textura média, forte, resistente, cujo cerne de excelente qualidade pode ser usado para diversas finalidades. Sua coloração pode ser confundida com o Jatobá.

Nessas esculturas, colunas helicoidais e sinuosas demonstram leveza e sensualidade, permitindo que o olhar deslize pela superfície das curvas e torções nelas presentes. A cor e a porosidade da madeira, bem como os espaços vazios que a circundam, igualmente atraem a atenção, conduzindo o observador a um espaço velado e oculto entre as curvas.



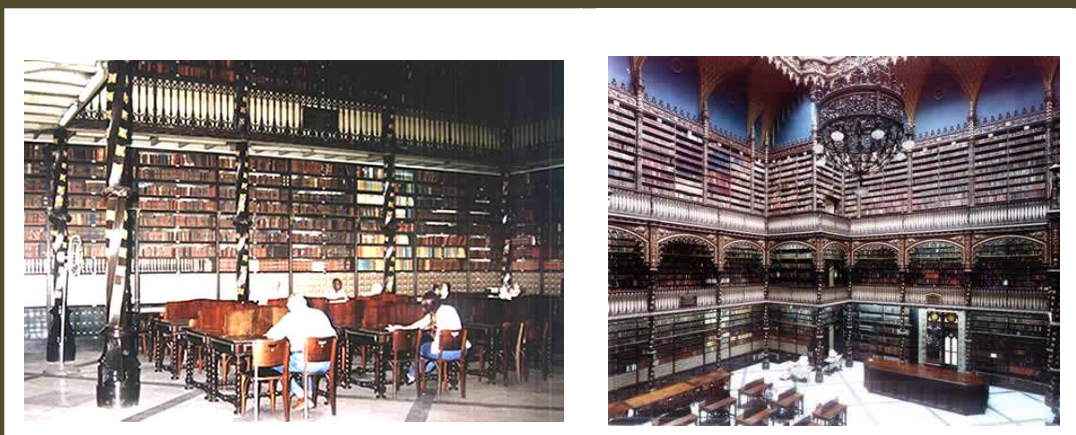
Suas esculturas não são torções de planos contínuos ou de massas, torsos humanos ou colunas barrocas. O artista torce delicadas faixas, que se originam em densos blocos de madeira - não são entalhadas, mas extraídas de uma unidade cilíndrica, através de cortes realizados por uma tupa e posteriormente montadas de maneira a combinar positivos e negativos retirados do mesmo sólido inicial, gerando assim, movimentos helicoidais ascendentes que partem de uma base cúbica, projetam-se no espaço e com ele dialogam, assim como o orgânico - da madeira – interage

com o inorgânico geométrico - é uma relação presente em outras fases e que novamente aparece reforçando o interesse do artista por essa agradável combinação, o que a meu ver, pode ser a definição do arquétipo da beleza pura na obra de Gastão, realizando uma espécie de síntese entre geometria formal e emoção, aproximando raciocínio construtivo e sensibilidade contida no gesto, obtendo assim, uma singularidade estética fundamentada em referências opostas como cheio-vazio, orgânico-inorgânico, simetria-assimetria e estática-movimento.



A identificação de referências às memórias da infância do artista são representadas nesse momento pelo prédio do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de

Janeiro¹⁷⁸, ambiente visitado por Gastão aos onze anos de idade, novamente em companhia do pai Elmano, cuja arquitetura manuelina inspirada na flora marítima e na náutica da época do Descobrimento, permanece no inconsciente do artista, principalmente no que diz respeito à exuberância plástica, naturalismo, robustez, e dinâmica de curvas encontradas nas colunas da Biblioteca, que reaparecem de maneira nítida nesses projetos.



Biblioteca do Real Gabinete Português de Leitura, Rio de Janeiro, RJ

Em tais colunas também é possível identificar semelhanças plásticas que se aproximam de algumas esculturas realizadas na fase anterior, quando o artista utiliza simultaneamente diferentes tipos de madeira, obtendo combinações de cores e formas que dão ao observador a impressão de que as peças foram pintadas.



Detalhe de colunas da Biblioteca

¹⁷⁸ O Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro é um ícone do estilo Neomanuelino no Brasil, e a sua biblioteca é considerada a maior e mais expressiva biblioteca lusitana fora de Portugal, pelo volume de títulos e obras raras que possui.



Assim, a busca pela expressão da emoção é o elemento principal dos trabalhos desta fase, aliás, essa é uma busca que permeia toda a trajetória do artista e que também pode ser reconhecida nos desenhos-desabafo da década de setenta, nas formas articuladas com tamanha precisão e rigor, projetadas de acordo com o pensamento construtivo compartilhado com o amigo Sergio Camargo, ou mesmo herdado de grandes artistas tais como Brancusi e Arp¹⁷⁹, e principalmente em seu material de eleição – a madeira – que o acompanha desde a infância.

¹⁷⁹ Segundo relato do próprio Gastão, em depoimento à autora, ao visitar o ateliê de Arp em Paris, no ano de 1958, foi presenteado pelo artista com duas de suas serigrafias e aprendeu a inesquecível lição de que o trabalho de Arp possuía uma força poética, junto de uma elaborada construção de formas.



considerações finais

A verdadeira obra de arte nasce do “artista” – criação misteriosa, enigmática, mística. Ela desprende-se dele, adquire vida autônoma, torna-se uma personalidade, um sujeito independente, animado de um sopro espiritual, o sujeito que vive uma existência real – um *ser*. Não é um fenômeno fortuito que surge aqui ou ali, indiferentemente, no mundo espiritual. Como todo ser vivo, ela é dotada de poderes criativos, sua força criadora não se esgota [...]

[...] O artista deve ter alguma coisa a dizer. Sua tarefa não consiste em dominar a forma e sim em adaptar essa forma a seu conteúdo. O artista não é um indivíduo “sortudo”, a quem tudo sai bem sem esforço. Ele não tem o direito de viver sem deveres. A tarefa que lhe é atribuída é penosa; para ele é, com freqüência, uma pesada cruz. Deve estar convencido de que cada um de seus atos, de seus sentimentos, de seus pensamentos, é a matéria imponderável de que serão feitas suas obras. Deve saber que, por conseguinte, não é livre nos atos de sua vida e que só na arte é livre.¹

De maneira geral, pode-se considerar que as atividades desenvolvidas durante esta pesquisa tiveram como principal objetivo realizar um estudo abrangente sobre a biografia e obra do artista Gastão Manoel Henrique, buscando no primeiro momento

¹ KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na arte**. Martins Fontes, São Paulo, 1990. p. 115 – 118.

a contextualização acerca da história da arte que antecede aos seus primeiros trabalhos a fim de investigar motivações, influências recebidas e procedimentos adotados, que consequentemente serviram de subsídios para a compreensão global da obra catalogada, tornando possível sua classificação em distintas fases, sendo a primeira delas constituída por pinturas sobre superfícies de madeira, também chamadas de *objetos pictóricos*, produzidos pelo artista nas décadas de cinquenta e sessenta, evoluindo para pinturas em relevo ou esculturas pintadas que constituem sua segunda grande fase: são construções de objetos, composições bi ou tridimensionais, relevos e a anexação de elementos do cotidiano, criando sistemas que constituem uma poética surgida no contexto da história da arte brasileira no limiar da década de sessenta, através das experiências concretas e neoconcretas, influenciando artistas locais e confirmando uma tendência de modificação estética em relação ao uso do objeto cotidiano advinda do Dadaísmo reinterpretado na segunda metade do século XX pelo New Dada, Pop Art e Nouveau Realisme, absorvido e aplicado à realidade de uma civilização de consumo que passa a integrar objetos banais às suas composições pictóricas e novas combinações de diversas técnicas estabelecendo um novo repertório, porém, desprovido da carga de negação da arte que lhes foi inspiradora, criando assim uma nova formulação visual que acabou por encontrar receptividade, embora com referências distintas, entre alguns artistas cariocas sedentos de renovação. Podemos afirmar com certeza que no caso de Gastão Henrique são as características de tendências construtivas que são incorporadas em seus objetos e relevos, enquanto que em Antonio Dias vemos claramente a influência do Nouveau Realisme teorizado por Pierre Restany.

A estas duas primeiras fases sucede uma nova postura artística, caracterizada como terceira fase de reconhecimento nacional e classificatório da obra de Gastão Henrique junto aos artistas contemporâneos que produziam "objetos de tendência construtiva". Trata-se dos *Objetos Conversíveis*, concebidos no final de década de sessenta sob influência do conceito de interação que rege os *Bichos* de Lygia Clark. Tal postura requer para si uma proximidade com o público, ou seja, a obra de arte torna-se,

segundo Ferreira Gullar², “aberta” à participação do espectador, e sendo aberta completa-se com ele através de suas várias vivências e entendimentos, dentro das ordenações indicadas pelo artista.

Logo em seguida, e por um breve momento, na década de setenta, Gastão Henrique retorna à figuração, configurando o que classifico de quarta fase, realizando desenhos de cunho político, cujo significativo conteúdo identifica o homem brasileiro subjugado a um governo repressivo e transmite através do desabafo esse contexto de protesto e rebeldia que se instalou no Brasil após o golpe militar, evidenciando através da poética, referências do momento vivenciado pelo artista, do qual filtrou elementos e os incorporou à prática, revelando desta forma, sua percepção e inquietação diante da realidade, porém, diferenciando-se de outros que se dedicaram completamente a uma poética visual de protesto. São trabalhos, nos quais, o artista motivado pelo inconformismo diante das restrições à liberdade impostas pela ditadura militar, deixa a geometria e procura não estabelecer referências com a tradição construtiva por ele praticada até então. É importante enfatizar que tais desenhos, pouco divulgados pela crítica de arte brasileira na época de sua realização, também compõem o conjunto das reflexões do artista, e, portanto, ao classificá-los como uma distinta fase, o faço no sentido de proporcionar maior compreensão da obra como um todo, considerando que a constante maior na obra de Gastão Henrique é a tradição construtiva que se desdobra em uma composição plástica própria cuja preocupação central encontra-se na geometria e nos processos construtivos, já percebida nos primeiros desenhos do artista, assim como nas três primeiras fases analisadas, e que vai acentuando-se nas últimas fases, quando passa, na década de oitenta, já no atelier instalado na cidade de Amparo- SP, a desenvolver, os relevos e volumes em mogno, bem como as combinações de formas da década de noventa e os sólidos circunscritos e helicoidais que revelam emocionantes lembranças da infância do artista.

² GULLAR, Ferreira in MORAIS, Frederico. **O Consumo**. Cotidiano/Arte. São Paulo, Instituto Cultural Itaú, 1999/2000.

Notoriamente as obras de tradição construtiva enfocam duas constantes e quase invariáveis presenças: a matéria prima eleita – madeira, e a geometria. Considerando o aspecto formal, houve ao longo de todo período analisado uma ampliação do repertório de expressão através da variação das técnicas empregadas e do sentido experimental adotado em alguns momentos de sua produção, ocorrendo um trânsito entre desenho, pintura, objeto e escultura, bem como entre a emoção e a contenção, valorizados pelo lúdico, manifesto através do resgate das memórias do artista, o que implica num exercício do olhar e numa estética que propicia algumas relações pontuais, como a relação obra/espectador e artista/procedimentos técnicos. Em Gastão o processo de criação se inicia através do resgate de conhecimentos técnicos acompanhado da reelaboração dos sentimentos e emoções enunciados pela geométrica criando significados para si e para os outros. O artista é um mestre e o conhecimento das possibilidades da máquina são partes constitutivas do conceito de criação de sua obra.

No decorrer desta pesquisa as entrevistas a mim concedidas provocaram narrações de memórias da infância que o implusionaram a refletir sobre as relações entre a realidade e a atividade imaginativa do sujeito, tal como explicitadas pelo psicólogo bielo-russo Lev Semenovitch Vygotski ao destacar³ que uma das formas pelas quais se vinculam realidade e fantasia reside na extração de material que a imaginação opera sobre o mundo concreto, ou seja, todo fruto da atividade criativa é formado a partir de fragmentos do real, tal como o sujeito o vivencia. Num dado momento o artista passa a se reconhecer na obra que produz, condensando toda a humanidade que dele jorra em algo que pode ser apreendido pelos demais, atribuindo-lhe propriedades que, sem o olhar humano, ela não possui.⁴

³ VYGOTSKI, L. S. **La imaginación y el arte en la infancia**. Madri: AKAL, 1990.

⁴ À exemplo do mestre Wassily Kandinsky, que estabelece um paralelo entre pintura e música no texto intitulado *Do espiritual na arte*, cabe também ressaltar que o estudo da obra de Gastão Manoel Henrique permitiu-me identificar em todos os momentos um presente equilíbrio entre procedimentos formais e sentimentos, o que Kandinsky chama de “composições melódicas” e

Nesse sentido, a biografia do artista, aqui apresentada, permitiu revelar e compreender a gênese do seu processo de criação e situá-la em um contexto específico, apontando o caráter coletivo na sua vida singular. Além disso, ao identificar suas referências artísticas e pessoais, tornou-se possível reconstruir objetivações vividas, por meio de suas falas, gestos, ações e escolhas, e da mesma forma afirmar que conhecimento, ação e afetividade são elementos de um mesmo processo, o de orientar a relação do homem com o mundo e com o outro. O modo como busca a articulação entre arte e tecnologia também não é aleatório, pois traduz a maneira como ele supera seus sentidos na produção de novos sentidos para suas atividades, ou seja, a maneira como uma subjetividade supera a objetividade em direção a uma nova subjetividade.

Considerando que a criação, sendo em princípio, social e coletiva, passa por um processo árduo e bastante complexo, até que se faça singular e diferenciada em um contexto repleto de experiências e sentidos múltiplos, podemos fechar provisoriamente as reflexões acerca do processo criativo de Gastão Henrique, apontando para o fato de que muito embora o objetivo primordial desta pesquisa tenha sido com êxito alcançado, o levantamento da obra deste artista permanece incompleto, dado a continuidade e diversidade de sua produção, fato comprobatório de que a dimensão espacial até então enfocada não foi suficientemente abrangente para inventariar sua completa obra. Gastão Henrique continua trabalhando ativamente na criação de seus projetos escultóricos, atualmente desenvolve uma nova série de maquetes - ainda mantidas em sigilo, pois constituem parte de um novo processo criativo, reservado para as próximas exposições. Nesses projetos, o volume dá lugar ao plano e a matéria-prima deixa temporariamente de ser a madeira, dando lugar ao aço, demonstrando assim a maturidade do artista que lhe permite eleger novo material após tantos anos de experimentação e consolidação de uma obra, cujas características confundem-se em muitos aspectos com seu material de eleição. Para tanto, o artista emprega parte do seu tempo no estudo de novas possibilidades acerca das tecnologias

que segundo o autor, chega pouco a pouco, ao ponto em que se torna capaz de exprimir, graças aos meios que lhe são próprios, o que somente a arte está qualificada para dizer.

necessárias para o manejo das chapas de aço, demonstrando mais uma vez, o respeito ao material eleito e a mesma atenção ao rigor e à forma, que fizeram o seu trabalho tão respeitado.

Esta tese que levanta uma hipótese sobre as fases de trabalho de Gastão Manoel Henrique procurou incorporar a opinião da crítica de arte brasileira que descreve momentos pontuais de seu percurso artístico, bem como buscar as principais relações com outros produtores de arte dos períodos e fases estudadas, e as influências recebidas de outros artistas, embora reconheça que o trabalho deste tem qualidades estéticas próprias e raras na produção de arte brasileira e que alguns temas como os estudos específicos sobre as referências advindas das obras de Lygia Clark e Sergio Camargo mereceriam um aprofundamento maior, no entanto, visando atingir seu objetivo principal, a pesquisa resulta em uma hipótese que abre novos caminhos para o estudo da obra de Gastão Manoel Henrique, reconhecendo que a mesma pode não ser única e tampouco definitiva, considerando que o artista segue produzindo e que novos pesquisadores poderão interpretar tal obra de maneira distinta.

A tese também se posiciona, em parte, como interlocutora do artista, procurando imprimir seu discurso à respeito da compreensão de sua produção e poética de tal maneira que nela estejam presentes as descrições biográficas e derivadas poéticas de Gastão Henrique, reveladas através de entrevistas e do acompanhamento realizado em seu ateliê na cidade de Amparo-SP.

Apesar da constante preocupação relacionada ao domínio da forma, o trabalho de Gastão oferece um espetáculo vivo, intimamente relacionado às fontes que o inspiraram, de maneira que o espectador é convidado a viajar tanto pela realidade emocional – recriada inconscientemente pelo artista – quanto por sua trajetória de aperfeiçoamento técnico, evidenciando sua disposição em unir a tradição objetiva da modernidade com aspectos da criação e da subjetividade. Trata-se, portanto, de um artista com um perfeito domínio de técnica, cujo repertório formal vai encontrar origens, sobretudo na figura paterna. Nesse sentido, nos deparamos com uma obra

que se apresenta e se doa num gesto amoroso de convivência, propondo que os convidados venham e admirem suas formas, mas percebam, acima de tudo, que toda viagem implica um risco para quem deseja ter o conhecimento de si mesmo, ou seja, o artista não está pronto, sua criação é constante. A provocação foi iniciada, para que tanto o artista quanto os espectadores se insinuem dentro das formas projetadas, entregando-se ao exercício da inteligência e da sensibilidade.



referências bibliográficas

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade brasileira.** São Paulo: Edusp - Itaú Cultural, 1999.

AMARAL, Aracy. **Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner.** Lloyds TSB, 1998.

AMARAL, Aracy. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira. 1930-1970.** São Paulo: Nobel, 1987.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Um vulcão rumo ao classicismo.** in: ARAÚJO, Emanuel. Emanuel Araújo esculturas, relevos. São Paulo: Skultura Galeria de Arte, 1987.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna.** Cia das Letras, 1992.

AULICINO, Marcos. **O distante próximo, o próximo distante: a elaboração de um espaço imaginário nas paisagens de Guignard.** Campinas, 2007. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

BARATA, Mario. **1954: Ano-chave da segunda implantação modernizante na Enba.** In 180 anos de Escola de Belas Artes. Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.

BRETAS, Alexia. **Sobre a proposta de um ethos estético não-repressivo: ressonâncias marcusianas em Lygia Clark e Hélio Oiticica.** Anais do Congresso Internacional Estéticas do Deslocamento. Belo Horizonte. 2007.

BRITO, Ronaldo. **Camargo esculturas.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: Espaços da arte brasileira.** São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1999.

BRITO, Ronaldo. **Sergio Camargo.** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

BRITO, Ronaldo. **A Semana de 22: O trauma do Moderno.** In: Sete Ensaios sobre o Modernismo. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade,** São Paulo: T.A. Queiroz Editor Ltda., 2000.

CHIPP, H. B.. **Teorias da arte moderna.** Editora Martins Fontes, São Paulo, 1996.

CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula. **Grupo Ruptura.** São Paulo: Cosac & Naify Edições, Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940 – 1960).** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

DABROWSKI, Magdalena. **Contrastes da forma: Arte geométrica abstrata 1910-1980**. São Paulo: Arte Brasil, 1986.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2005.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **O espaço de Lygia Clark**. São Paulo: Atlas, 1994.

FREITAS, Artur. **Arte e contestação: uma interpretação relacional das artes plásticas nos anos de chumbo – 1968-1973**. Curitiba, 2003. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

FREUD, Sigmund. **Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância – O Moisés de Michelangelo**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

FUSCO, Renato de. **História da Arte Contemporânea**. Lisboa: Editorial Presença, 1983.

GERCHMANN, Rubens. **Uma arte Brasileiro/Latino-Americana**. In *Arte Brasileira Hoje*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1973.

GIANNETTI, Eduardo. **O livro das citações: um breviário de idéias replicantes**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

GOMES, Frederico. Os gnomos do mogno. *Revista Módulo*. Edição 79. Marco de 1984.

GREENBERG, Clement. **Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

GREGATO, Márcia Elisa de Paiva. **Desconstrução de formas geométricas no espaço analisando as obras de Franz Weissmann e Amílcar de Castro.** Campinas, 2005. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

GULLAR, Ferreira. Esculturas de Amílcar de Castro, in **Projeto Construtivo Brasileiro na arte.** 1950 – 1962.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do Cubismo à Arte Neoconcreta.** Rio de Janeiro: Revan, 1999.

GULLAR, Ferreira. **Arte brasileira hoje.** Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1973.

GULLAR, Ferreira, **O Grupo Frente e a Reação Neoconcreta,** in Arte Construtiva no Brasil. São Paulo, Lloyds TSB, 1998.

JUNG, C. G. **O espírito na arte e na ciência.** Petrópolis: Ed. Vozes, 1991.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre plano.** Lisboa. 12ª edição. Edições 70. 1992.

KRAUSS, Rosalind E.. **Caminhos da escultura moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MERLEAU-PONTY. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MICHAEL, Horst. **Albrecht Dürer – The Complete Engravings**, Artline Editions, 1987.

MOLDER, Jorge. HERKENHOFF, Paulo. **Antonio Dias**. Rio de Janeiro. Cosac & Naify Edições, 1999.

MORAIS, Frederico. **Escultura, Objeto e Participação**, Revista GAM no. 9/10. Rio de Janeiro, ago/set/1967.

MORAIS, Frederico. Org. Silvana Seffrin. **Frederico Moraes**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

MORAIS, Frederico. **O Consumo. Cotidiano/Arte**. São Paulo, Instituto Cultural Itaú, 1999/2000.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933 – 1974)**. São Paulo: Editora Ática, 1980.

NAVES, Rodrigo. **Atrás da tradição**. In BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

NAVES, Rodrigo. **Farnese de Andrade**. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2002.

NAVES, Rodrigo. **Madeira sobre madeira**. Casac & Naify Edições. São Paulo, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falava Zaratustra**. Tradução de Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo, Hemus Editora Limitada, s/d.

OITICICA, Hélio. **Esquema Geral da Nova Objetividade.** In: NOVA Objetividade Brasileira. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1967.

PECCININI, Dayse. **O objeto na arte: Brasil anos 60.** São Paulo: FAAP, 1978.

PEDROSA, Mario. **Arte / forma e personalidade.** São Paulo: Kairós Livraria e Editora, 1979.

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

PONTUAL, Roberto. **Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand.** Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil, 1987.

RIBENBOIM, Ricardo. Org. **Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX.** São Paulo : Instituto Itaú Cultural, 1997.

RIBEIRO, Marília. **Amílcar de Castro: Depoimento – Circuito Atelier.** Belo Horizonte: C/Arte, 1999.

RICKEY, George. **Construtivismo: origens e evolução.** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem Poeta.** Porto Alegre: L&PM, 2009.

SILVEIRA, S. T. R G. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais.** *Revista de ArtesVisuais*, Porto Alegre v.7, n.13, 1996.

SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno.** São Paulo: Nobel, 1991.

SCHWARTZ, Jorge (org.). **Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920 – 1950**. São Paulo: FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado e Cosac & Naify Edições, 2002.

SPRICIGO, Vinicius Pontes. **Arte e tecnologia: a poética participacionista de Hélio Oiticica e a arte tecnológica contemporânea**. Curitiba, 2004. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná.

VALÉRY, Paul. **Eupalinos ou O Arquiteto - Escritos de circunstância**. Editora 34, 1921.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Um estudo sobre alguns elementos e situações construtivas da pintura remota em nossa contemporaneidade – Cadernos Brasileiros**, Ano V, Julho/Agosto, no.4.

VALLE, Marco do. **Gastão Manoel Henrique**, in Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX. Instituto Itaú Cultural, São Paulo, 1997.

VIEIRA, Lucia Gouvêa. **Salão de 1931: marco da revelação da arte moderna em nível nacional**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984.

VYGOSTKY, L. S. **La imaginación y el arte en la infancia**. Madri: AKAL, 1990.

WORRINGER, W. **Abstracción y Naturaleza**. Tradução de Aracy Amaral. México, D.F., Fondo de Cultura Econômica, 1966.

ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Fundação Djalma Guimarães; Instituto Moreira Salles, 1983.

ZANINI, Walter. **Tendências da escultura moderna**. São Paulo: Cultrix, Museu de Arte Contemporânea da USP, 1971.

_____. **180 Anos de Escola de Belas Artes. Anais do Seminário EBA 180**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

_____. **A arte do povo brasileiro na Bienal de Veneza**. Veneza: XLII Bienal de Veneza, 1986.

_____. **A nova dimensão do objeto**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 1986.

_____. **Arte brasileira: os anos 60/70 – Coleção Gilberto Chateaubriand**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna da Bahia, 1976.

_____. **Arte em Revista: Anos 60**. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1979.

_____. **Artistas brasileiros na Bienal de Paris**. Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1968.

_____. **Constância e coerência: 25 anos da Galeria Candido Mendes de Ipanema**. Rio de Janeiro: Galeria Candido Mendes, 2003.

_____. **Madeira matéria de Arte**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1984.

_____. **Nova Escultura para a Praça Mauá**. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Centro Empresarial Rio, 1989.

_____. **Opinião 65.** Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1965.

_____. **Opinião 66.** Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1966.

_____. **Opinião 65.** Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1985.

_____. **Opinião 65: 30 anos.** Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.

_____. **Petite Galerie: uma visão da arte brasileira (1954 – 1988).** Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1988.

_____. **Sergio de Camargo.** Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1981.



Cronologia

- 1966** – Álbum de Serigrafia - 200 cópias
“Cooperativa 5 Estampas” – Rio de Janeiro – RJ
- 1967** – Serigrafia – 100 cópias
- 1975** – Litografia – 100 cópias
Galeria de Arte Global – São Paulo – SP
- 1976** – Painel para fachada do prédio da Imprensa Oficial do Rio de Janeiro
Escultura de grande porte
- 1977** – Cenário para a peça “A infidelidade ao alcance de todos”, de Lauro C. Muniz
Teatro dos Quatro, dirigida por Antonio Pedro
Teatro Ginástico – Rio de Janeiro – RJ
- 1980** – Aprovado como Professor Titular no curso de Educação Artística
Faculdades Integradas Estácio de Sá – Rio de Janeiro – RJ
(cargo não assumido)
- 1980** – Litografia “Quatorze para viagem” – 14 cópias
Escola de Artes Visuais – Rio de Janeiro – RJ
- 1981** – Coordenação do ciclo de mostras “2 Sim 2 Não”
Escola de Artes Visuais do Parque Lage – Rio de Janeiro – RJ
- 1984** – Membro da comissão de curadores do Departamento de Artes Plásticas
Calendário de exposições de 1984
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – RJ

- 1986** – Projeto e execução de uma escultura em aço – Grande porte
João Fortes Engenharia S.A. – Rio de Janeiro – RJ
- 1989** – Participação, a convite da João Fortes Engenharia S.A. no concurso para a
execução de uma escultura de grande porte – Rio de Janeiro – RJ
- 1990** – Participação na Oficina de pintura e escultura
Instituto Cultural Iberoamérica – Israel
- 1992** – Coordenação, junto ao Professor Jorge Coli, IFHC, Unicamp
realização das Palestras do Prof. Flavio Fergonzi
Instituto de Artes – Unicamp – Campinas – SP
- 1996** – Palestra sobre escultura
I Seminário sobre o Ensino das Artes Visuais
Laborarte – Laboratório de Estudos sobre o Ensino das Artes Visuais
Departamento de Metodologia de Ensino
Faculdade de Educação – Unicamp – Campinas – SP

Exposições individuais

- 1963** – Petite Galerie – Rio de Janeiro – RJ (março)
- 1963** – Galeria Seta – São Paulo – SP (agosto)
- 1964** – Petite Galerie – Rio de Janeiro – RJ (julho)
- 1966** – Petite Galerie – Rio de Janeiro – RJ (agosto)
- 1968** – Petite Galerie – Rio de Janeiro – RJ (agosto)
- 1974** – Galerie Atelier Luiz Buarque de Hollanda e Paulo –Bittencourt – RJ (agosto)
- 1975** – Galeria de Arte Global – São Paulo – SP (setembro)
- 1975** – Petite Galerie – Rio de Janeiro – RJ (setembro)

- 1976** - Petite Galerie – Rio de Janeiro – RJ (novembro)
- 1977** – 9 Galeria de Arte – Lima – Peru
- 1978** – Universidade Federal de Juiz de Fora – Minas Gerais – MG (novembro)
- 1978** – Escola de Artes Visuais do Parque Lage – Rio de Janeiro – RJ (maio)
- 1980** – Galeria de Arte Centro Cultural Cândido Mendes
Rio de Janeiro – RJ (outubro)
- 1984** – Dupla Exposição – Petite Galerie e Thomas Cohn Arte Contemporânea
Rio de Janeiro – RJ (março)
- 1987** – Petite Galerie – Rio de Janeiro – RJ (novembro)
- 1996** – Galeria de Arte Unicamp / Instituto de Artes – Campinas – SP (out. – nov.)
- 2002** – Inauguração do Espaço Cultural “Casa do Lago”
Unicamp – Campinas – SP (abril – maio)
- 2005** – Paço Imperial – Rio de Janeiro – RJ (novembro – janeiro)
- 2007** – Galeria Anna Niemeyer – Rio de Janeiro – RJ (maio)

Exposições Coletivas

- 1962** – Spotlight on Brazil
Universidade de Utah Salt Lake City – USA
- 1964** – Brazilian Art Today
Royal College of Art – Londres – Inglaterra
- 1964** – Salão Comparaison
Paris – França

- 1965** – Resumo “Jornal do Brasil”
Rio de Janeiro – RJ
- 1965** – Opinião 65
Museu de Arte Moderna – Rio de Janeiro – RJ
- 1965** – Coletiva Galeria Relevo
Rio de Janeiro – RJ
- 1966** – Opinião 66
Museu de Arte Moderna – Rio de Janeiro – RJ
- 1967** – V Resumo de Arte “Jornal do Brasil”
Rio de Janeiro – RJ
- 1967** – Nova Objetividade Brasileira
Museu de Arte Moderna – Rio de Janeiro – RJ
- 1967/68** – Coletivas
Londres, Viena e Bruxelas
- 1968** – Arte / Brasil / Hoje
Galeria Collection – São Paulo – SP
- 1972** – Panorama da Atual Arte Brasileira
Museu de Arte Moderna – São Paulo – SP
- 1975** – Semana de Arte na Tijuca
Rio de Janeiro – RJ
- 1977** – Museu da Imagem e do Som
Rio de Janeiro – RJ
- 1976/77** – Arte Brasileira anos 60/70 – Coleção Gilberto Chateaubriand
Museu de Arte Moderna da Bahia
Casarão João Alfredo – Recife
Fundação Cultural do Distrito Federal – Brasília
- 1977** – Novas Aquisições
Museu de Arte Moderna – Rio de Janeiro – RJ
- 1978** – Objeto de Arte, Brasil Anos 60
Museu de Arte Brasileira
Fundação Armando Álvares Penteado – São Paulo – SP

- 1981** – Do moderno ao contemporâneo
Coleção Gilberto Chateaubriand
Museu de Arte Moderna – Rio de Janeiro – RJ
- 1984** – Madeira matéria de arte
Museu de Arte Moderna – Rio de Janeiro – RJ
- 1984** – Tradição e Ruptura
Pavilhão da Bienal – São Paulo – SP
- 1984** – Doações recentes – Gravura Brasileira
Museu de Belas Artes – Rio de Janeiro – RJ
- 1985** – Uma questão de ordem
Galeria de Arte da Universidade Federal Fluminense – Niterói – RJ
- 1985** – Opinião 65
Galeria de Arte BANERJ
Secretaria de Estado Ciência e Cultura – Rio de Janeiro – RJ
- 1986** – A nova dimensão do Objeto
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – SP
- 1988** – Abstração Geométrica
Coleção Gilberto Chateaubriand
Galeria Edifício Gilberto Chateaubriand – Rio de Janeiro – RJ
- 1988** – 63 / 66 Figura e Objeto
Galeria Milan – São Paulo – SP
- 1991** – 10 Anos de acervo do Centro Cultural Candido Mendes
Museu de Arte Moderna – Rio de Janeiro – RJ
- 1991** – Processo no. 738.765-2
Escola de Artes Visuais do Parque Lage – Rio de Janeiro – RJ
- 1995** – Opinião 65 – 30 Anos
Centro Cultural Banco do Brasil – Rio de Janeiro – RJ
- 1995** – A Nova Figuração – Anos 60
Galeria Jean Boghici – Rio de Janeiro – RJ
- 1996** – Petite Galerie
Rio de Janeiro – RJ

2002 – Caminhos do Contemporâneo 1952 / 2002
Paço Imperial – Rio de Janeiro – RJ

2002 – Mapa do Agora
Coleção João Satami – MAC Niterói
Instituto Tomie Otakie – São Paulo – SP

2003 – Arte: Pesquisa
Galeria de Arte Unicamp – Instituto de Artes
Unicamp – Campinas – SP

2004 – Gravuras
Galeria de Arte Unicamp – Instituto de Artes
Unicamp – Campinas – SP

2008 – 27ª. Feria Internacional de Arte Contemporâneo – ARCO 2008
Madrid – Espanha

Participações em Salões e Bienais

1963 – Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro - RJ

1963 – Bienal do Jovens – Musée D´Art Moderne – Paris – França

1963 – VII Bienal de São Paulo – São Paulo - SP

1966 – III Salão de Arte Moderna do Distrito Federal – Brasília – DF

1967 – IX Bienal de São Paulo – São Paulo - SP

1967 – IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal – Brasília – DF

1967 – V Bienal de Paris - Paris – França

1968 – II Bienal de Artes Plásticas – Salvador – Bahia

1986 – XLII Bienal de Veneza – Itália

Prêmios

- 1958** – Primeiro Prêmio
Concurso do Festival Catarinense de Folclore
- 1963** – Prêmio “Isenção de Júri”
Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – RJ
- 1966** - Primeiro Prêmio Escultura
III Salão de Arte Moderna do Distrito Federal – Brasília – DF
- 1967** - Primeiro Prêmio Escultura
IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal – Brasília – DF
- 1967** - Primeiro Prêmio, categoria Objeto-Relevo
V Resumo de Arte do Jornal do Brasil – Rio de Janeiro – RJ
- 1967** - Primeiro Prêmio Escultura
Concurso de Caixas – Petite Galerie – Rio de Janeiro – RJ
- 1968** - Primeiro Prêmio Escultura
II Bienal de Artes Plásticas - Salvador – Bahia
- 1988** – Bolsa Vitae de Artes

Citações em Dicionários e Enciclopédias

Enciclopédia Delta – Larrousse
Editora Delta S/A

Dicionário das Artes Plásticas “Carlos Cavalcanti”
Ministério da Educação e Cultura

Dicionário Crítico da Pintura no Brasil
J. R. Teixeira Leite – Editor Raul Mendes Silva, 1988

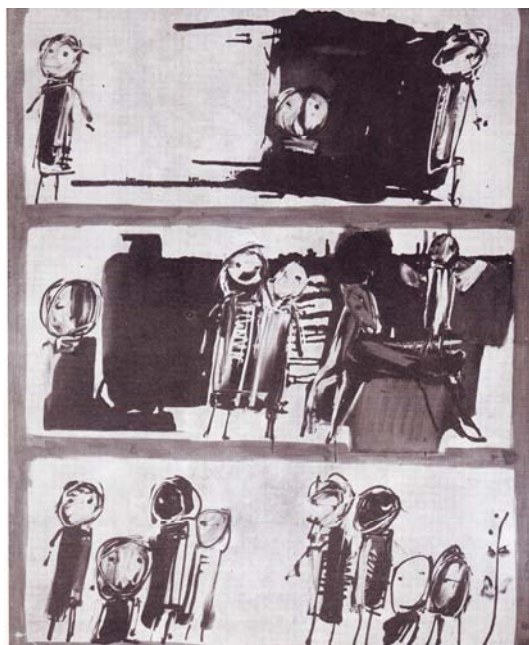
Larrousse Cultural – Brasil A/Z
Editora Universo – São Paulo – SP, 1991

Enciclopédia de Artes Visuais – Itaú Cultural
[HTTP://www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)

Catálogos das principais exposições

1965 – Opinião 65

Museu de Arte Moderna – Rio de Janeiro – RJ

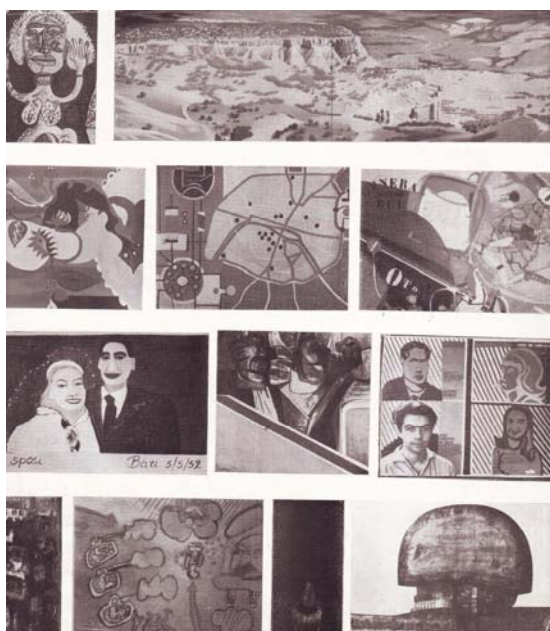


expositores

adzak
aguiar
ângelo de aquino (6)
antônio dias (2)
berni
bertini (5)
christoforou
daquino
encostaguy
flávio império (8)
foldes (3)
gatis (9)
gastão henrique
genovés
gerchman (7)
héllo oitica
ivan freitas
ivan serpa (11)
jacquet (10)
jardiel
macréau (1)
roberto magalhães
tisserand
tomoshige
vañarsky
vergara (4)
vilma pasqualini
waldemar cordeiro
manuel calvo



1966 – Opinião 66
Museu de Arte Moderna – Rio de Janeiro – RJ



opinião 66

"Opinião 65" suscitou uma reação assaz positiva da parte do público, da imprensa e dos artistas. Por essa razão o MAM resolveu realizar "Opinião 66" e estender essa convites a um grupo mais vasto de artistas representantes dessa corrente atual de vanguarda internacional. Alguns artistas não somente aceitaram de participar dessa exposição como também de nos brindar com um pequeno texto à guisa de informação de suas posições no movimento artístico atual, permitindo assim, ao espectador, uma compreensão e opinião sobre as obras desta exposição.

Casey, Margaret

Alksh, Roy	nascido em 1931, Inglaterra.	Reside no País.
Allen, Edmund	nascido em 1933, Canada.	Reside no País.
Armitage, George	nascido em 1931, Madagascar, Malawi.	Reside no País.
Bell, George	nascido em 1945, Brasil.	Reside no Rio de Janeiro
Bello, Antonio	nascido em 1937, Argentina.	Reside no País.
Bellon, John	nascido em 1929, Guatemala, Peru.	Reside no País.
Bilman, Nelson	nascido em 1933, Argentina.	Reside em Buenos Aires.
Birkbeck, Bruce	nascido em 1936, Polónia.	Reside em Buenos Aires.
Bjork, John	nascido em 1941, Argentina.	Reside em Buenos Aires.
Campan, Jeffrey	nascido em 1942, Brasil.	Reside no Rio de Janeiro.
Casella, Michel	nascido em 1930, Argentina.	Reside em Buenos Aires.
Chapman, John	nascido em 1935, Argentina.	Reside em Buenos Aires.
Chaz, Craig	nascido em 1949, Brasil.	Reside no Rio de Janeiro.
Chen, Yung	nascido em 1923, Líbia, Bélgica.	Reside no Rio de Janeiro.
Cordoba, José	nascido em 1943, Brasil.	Reside no Rio de Janeiro.
Cordoba, Ricardo	nascido em 1979, Argentina.	Reside em Montevideo.
Craig, David	nascido em 1924, Brasil.	Reside no Rio de Janeiro.
Hill, Antonio	nascido em 1934, Brasil.	Reside no Rio de Janeiro.
Holmes, John	nascido em 1930, França.	Reside no País.
Hyndes, Edgar	nascido em 1937, Argentina.	Reside em Buenos Aires.
Idigoras, Pedro Correo	nascido em 1941, Brasil.	Reside no Rio de Janeiro.
Imhoff, John	nascido em 1935, Brasil.	Reside no País.
Freund, Guy	nascido em 1934, França.	Reside no País.
Freund, Guy	nascido em 1935, Grécia.	Reside no País.
Genoux, Jean	nascido em 1936, Espanha.	Reside em Madrid.
Gerchman, Rafael	nascido em 1940, Brasil.	Reside no Rio de Janeiro.
Gilman, John	nascido em 1933, Brasil.	Reside no Rio de Janeiro.
Gold, David	nascido em 1938, Espanha.	Reside em Roma.
Gold, David	nascido em 1940, Brasil.	Reside no Rio de Janeiro.
Graham, Francis	nascido em 1934, Brasil.	Reside no Rio de Janeiro.
Liberto, Michel	nascido em 1929, Argentina.	Reside no País.
Licht, Leo	nascido em 1933, França.	Reside no País.
Macdonald, Sir Mark	nascido em 1926, Polónia, Espanha.	Reside no Rio de Janeiro.
Moran, Margaret	nascido em 1927, Argentina.	Reside no País.
Moran, Margaret	nascido em 1927, Argentina.	Reside no País.
Moran, John	nascido em 1934, Polónia.	Reside em Buenos Aires.
Moran, John	nascido em 1935, França.	Reside em Buenos Aires.
Neumann, Wilton	nascido em 1937, Brasil.	Reside no Rio de Janeiro.
Peres, Jorge	nascido em 1922, México.	Reside em Montevideo.
Peres, Jorge	nascido em 1935, França.	Reside em Paris.
Preussner, Kenneth	nascido em 1938, Polónia.	Reside no País.
Preussner, Kenneth	nascido em 1931, França.	Reside no País.
Rodriguez, Gilson	nascido em 1930, Brasil.	Reside no Rio de Janeiro.
Rubins, Giovanni	nascido em 1930, Itália.	Reside em Naples.
Rubins, Giovanni	nascido em 1935, Argentina.	Reside em Buenos Aires.
Sachs, Martin de S. Flores	nascido em 1943, Brasil.	Reside no Rio de Janeiro.
Sachs, Michael	nascido em 1934, Brasil.	Reside no Rio de Janeiro.
Sachs, Michael	nascido em 1939, Uruguai.	Reside em Montevideo.
Schwarz, Yoram	nascido em 1943, Brasil.	Reside no Rio de Janeiro.
Schwarz, Yoram	nascido em 1944, Argentina.	Reside no Rio de Janeiro.
Troest, Antonio	nascido em 1947, Itália.	Reside em Buenos Aires.
Unger, John	nascido em 1934, Argentina.	Reside no País.
Vergara, Carlos	nascido em 1941, Brasil.	Reside no Rio de Janeiro.
Vin, Hans	nascido em 1934, Itália.	Reside em Tóquio e S. Paulo.
Vin, Hans	nascido em 1931, Polónia, REUT.	Reside em Rotterdam.
Wick, John	nascido em 1943, Rotterdam.	Reside em Rotterdam.
Wick, John	nascido em 1944, Brasil.	Reside no País.
Wick, John	nascido em 1945, Brasil.	Reside no Rio de Janeiro.
Zahar, Roberto	nascido em 1940, Brasil.	Reside no Rio de Janeiro.

Declaração Poética Para "Opinião 66"

... uma hipótese de contestação programada capaz de ordenar e propor novas condições semânticas do meio de comunicação...

... minha operação pretende oferecer de maneira sensível a contribuição direta que a visão da sociedade atual me impõe como operador cultural antes mesmo que artista.

Giovanni Rubino

Sinto-me feliz de constatar que se forma um movimento de pintura neo-figurativa através do mundo. Os artistas herdando o espaço pictórico abstrato tendem a habitá-lo com elementos repudiados até então, quer dizer, em referência com o mundo visual. As tomadas de posição são múltiplas mas em resumo, enquanto se espera é preciso considerar esse período como transitório, porque dada a impressão assaz arbitrária desses objetos, a dualidade não se acompanha sinceramente como também a interpenetração dos objetos no espaço. Comumente os objetos, quer sejam objetivos ou de uma outra convenção pictórica, assentam-se numa disposição abstrata onde acaba sua tentativa pictórica...

... Creio que o que me diferencia de meus outros colegas neo-figurativos é que sou obrigado a levar a sério o elemento pintado e sua maneira de entrar no espaço pictórico. Direi quase que o problema dessa dualidade é uma das razões ativas da minha pintura.

Proweller

Escrever sobre minha arte, sobre mim mesmo, sobre o lugar que eu poderia ocupar nas correntes de hoje me é impossível.

Primeiramente porque eu não sou sério, isso vocês podem constatar na imagem que eu proponho de mim no "Jacob no país das Maravilhas". Mas talvez, no meu caso, as cores violentas e felizes falem da existência cotidiana, porque um "deus holandês" cuida de algum lugar quando tento não ser cego e ter ao menos um olho aberto sobre as delícias da Terra, como no meu quadro "Meu tio matou um tigre".

Eu sou "Zekveld Follies" representando, aplaudam!...

Jacob Zekveld

O começo de pintar era escola de aprender com que dizer. Como dizer. E agora é assim: como o lutador, se agredido, reage com o seu falar (punhos), eu fatalmente agredido — homem na luta — reajo: pintando. Fala, em caminho de conseguir cada vez mais poder dizer.

Francisco Liberato de Matos

Proponho a comunicação do ato na emanência e do precário como novo conceito de existência, contra toda a cristalização do fixo e a duração da transcendência.

Lygia Clark

Subimos.
Estamos tensos.
Descemos.
Estamos tensos.
Enfrentamos espelhos.
Pomos perucas.
Temos cáries.
Vemos fragmentos.
Os televisores anunciam.
Temos as solas rotas.
Ou não temos sapatos.
Os televisores anunciam.

Ernesto Cristiani¹

Não creio mais nos pintores "pintores" nem na pintura "pintura".
Mais que Guernica de Picasso, comove-me um luminoso de Coca-Cola girando no alto de um edifício.
Detesto o material plástico mas chego a ficar maravilhado com tanta grosseria e não posso negar sua utilidade pois invadiu minha casa até fazer-me o chá numa xícara vermelha e lavar o rosto numa bacia amarela.

Rulsdael Suárez

Evidência da Cór, ao Mesmo Tempo a Não Percepção Dessa Evidência.

A religião secreta, o restrito clube dos que através dos séculos se beneficiam do mistério da cór. Eu avanço nesse campo progressivo da cór em oposição aos chapados ou uma superfície pintada sem alterações sob esta progressão. Eis-me no centro desse movimento enquanto que pintor e sem outro retorno e como se num desejo de perfeição, de transformação, de movimento eu me procurava com equilíbrio, como sobre a superfície as cores afinadas movem-se e se equilibram. Eis que o objeto me é necessário e esvainecendo-se ele vem a ser o pretexto de ilusão, "apanhando ao vivo", morrendo em si mesmo, de sua morte ele tira sua força.

Attila

É a vida, estridente, hilariante. Senhor Telefone toca, assobia, tilinta, viaja a negócios em Helicóptero deixa-se devorar pelos monstros para combinar com suas gorduras bilíacas a fatal diarreia. Que tudo vá ao esgoto. Como uma chuva de granizo, de minuto em minuto, as imagens se abatem sobre a multidão estarecida. Mais se cava mais as imagens aterrorizam. Estoura-se de riso. Senhor Telefone fala ao Senhor Rancillac. O metal profetiza e vitupera. Tradução do Senhor Rancillac. Cortem!

Bernard Rancillac

Chegou a hora da anti-Arte. Com as apropriações descobri a inutilidade da chamada elaboração da obra de arte. Está na capacidade do artista declarar se isto é ou não uma obra, tanto faz que seja uma coisa ou uma pessoa viva.

Helio Oiticica

Situado como todo artista no meio do fragor da batalha, ao compreender várias valiosas experiências de nosso ou de "meu tempo", decidi orientar minha vontade expressiva à narração de maneira distinta de minhas próprias visões ou dos acontecimentos do ambiente em que me nutro e cresço. Daí minha pintura teve nos anos, um primeiro processo de "strip-tease", até o momento em que cheguei ao "ponto zero", que foi como a linha equatorial de minha panorâmica, quer dizer, uma pintura despida do anedótico, toda matéria e espaço com acentos de tom, que de uma forma ou outra vinculava-se à cor humana, e geográfica destas terras. Ao espaço exaltado pelos informais (Tapiés), fui povoando-o com signos imagens, figuras, até que resolvi encerrar a organização de minhas telas como uma historinha animada. O homem foi assim "recuperado" e o fiz primeira figura de meus "cartons", numa espécie de "TV painting". Já definitivamente embarcado na pintura de crônica fui movendo-me com liberdade tratando de escrever esse anedotário carregado de humores, que compreende a gente, o tango, o cotidiano sobreviver de um local que tem o encanto camponês e que funciona com poesia própria e universal. Estou por isto na linha chamada "figuração-outra" e pretendo dentro de definições expressionistas, com as liberdades adquiridas, contar a história periódica, deliciosa e vivaz da gente urbana da qual sou sobrevivente.

Jorge Páez

Minha situação na pintura contemporânea, eu não sei nada. Minhas preocupações: eu as conheço bem.

O horrível pelo maravilhoso. O absurdo pelo bom. O ridículo pelo sublime. O amargo pelo doce. A dor pela alegria. De besteiras esquisitas, mortos duvidosos, bombons pontudos, casquinhas de sorvetes blindadas. Os aviões não voam (onde? como?). Os açúcar-candies cuspidos em rosários como balas de metralhadoras aciculadas não atingem o alvo. As flores mortuárias carmins e a adaga de borracha estão perdidas na fumaça e o avião come-se como um sanduíche. As flechas não indicam nada, o canhão não canta para ninguém. Os amparos são rosas e cobalto 99 é violeta.

O avião procura sempre voar. Procura-se sempre pintar. Pode-se encontrar uma maneira perfeita de dizer isso? Pode-se inventar uma linguagem necessária? Qual a esquisita cor desse paradoxo? Que volume toma essa contradição?

Hugh Weiss

As bases estão lançadas. O problema é dizer cada vez melhor com clareza e, se possível, com rapidez. O texto tem para mim uma função cada vez maior. Acho que meu trabalho sempre foi de opção, já que sempre sou levado violentamente contra os acontecimentos. O momento que nós vivemos é apenas para os que estão profundamente atentos pois somente soluções novas podem atender aos problemas da liberdade.

Rubens Gerchman

Arte é um prolongamento do humano. No meu trabalho, valorizo a imagem ante a palavra adequada, tentando ampliar a qualidade e a rapidez da comunicação visual onde exercito larga preocupação social.

Pedro Escostegay

Notas de Três Gravuras

Documentos e notas de uma civilização ou mundo, não necessariamente outro que o nosso próprio. Fragmentos de casas enormes e barcas grandiosas de um futuro já decadente. Sonhos tecnológicos de uma sociedade duvidosa — tecnologia transformada em magia e considerada posteriormente como outro fracasso. Nenhum sofrimento, nenhuma programação. Uma tentativa de ser verdadeiro segundo um conto de fadas e, ainda que com um "background" considerável de um mundo de experiência de uma sociedade, algumas vezes um tanto assustadora.

Bengt Boekman

O "realismo" na arte é a síntese entre o conhecimento científico da comunicação e o reflexo da realidade histórica na consciência.

Waldemar Cordeiro

Creio que minha pintura é de revelação, as coisas aparecem em simbologia mágica. Revela-se um segredo transcendente e oculto, passa e fica como presença um símbolo de evocação.

Creio na alegria, na transformação poética dos feitos cotidianos elevados ao plano mágico.

Creio na nova ou sempre eterna, possibilidade da poesia na plástica.

Quero me divertir pintando e resolver com atitude distinta os velhos preconceitos, a natureza recriada, transformada por um ato de amor e de loucura, sem medos e sem pensar nas modas.

Creio na pintura e quero ser um velho pintor com alma nova.

É uma posição de polaridade, com a desagregação e a falta de amor atual.

Gosto de pintar, e sorrio.

Nelson Blanco

... e opor-se à evasão que no fundo toda forma tradicional representa...

... já que estamos mais perto do ano 2.000 que do 1.900... romper com todas as estruturas antepassadas...

... uma época onde se fazem mais necessários os despertadores que as canções de ninar...

... aproximar-me a essa possibilidade que consiste em transmitir um estado emocional (imagem subjetiva) e um fenómeno real (imagem objetiva)...

... nunca pude separar a pura busca formal de minha necessidade de comunicar, de assinalar...

... despoiei-me de certos vícios da assim chamada qualidade pictórica...

... através do coeficiente imaginário encontro a possibilidade de apreender uma realidade que se me impõe sob seu aspecto mais monstruoso, mais estúpido, mais inumano...

Lea Lublin

Após ter perdido a figuração humana na pintura, precisou-se reinventar uma nova imagem. Estou para encontrar uma que esteja em concordância completa com minhas necessidades de expressão e quero que minha visão do mundo seja uma visão crítica e mordaz do mundo mecanizado que me cerca, sem contudo cair na caricatura. Tenho uma necessidade de dar imagens nítidas onde o homem afronta-se com a dificuldade de viver e exprimo-me sobretudo pela forma e desenho, a cor vem depois. Sirvo-me dela, pura no começo, e tenho uma idéia bastante precisa de minha pintura, pouco a pouco, na medida da sua realização troco a cor, modifico-a, até torná-la tão aguda quanto possível, prestando atenção de não perder minha idéia inicial. Emprego os meios expressivos de hoje, mesmo, às vezes ultrapassando o chassis rígido do quadro ou retângulo da tela, servindo-me de formas recortadas com a serra.

Alejandro Marcos

Minha arte é como um explodir de muitas sensações; um espelho voltado para o mundo — um mundo onde a mulher é a figura central. Ela é amor — excitação — calor.

O espectador esconde-se atrás da máscara; e entre o espectador e a mulher ou seu objeto, uma inintimidade apresenta o que deve ser excitação e estímulo para o espectador.

Johnny Nilsson

Se a imagem fala tão forte hoje em dia, é porque ela nos foi apresentada nesses últimos anos em pequenos fragmentos, em divisões tão múltiplas e variadas que poderíamos muito bem chamar nossa geração do "puzzle". O espectador procurava desesperadamente reconstruir esta realidade tão cuidadosamente triturada e cortada tanto e por tantos pintores. Em toda parte, os meios empregados eram importantes: sulcos de cor transbordando automaticamente até os campos bordados de manchas.

Agora a imagem está lá, banal, total, exemplar. Num único golpe de vista nós a tomamos. Ao nosso redor, sobre os muros, em toda parte, esparrama-se a evidência da imagem. A imagem, rainha da realidade definitivamente banhiu a mesquinha e epilética fragmentação na pintura.

"Cobra" em 1948 já tinha reintroduzido o "Homenzinho" nas telas.

Introduzimo-lo com veemência nas telas ascéticas de Mondrian e ele psicoteava com os pés (com enorme prazer) a elevada geometria desse pintar.

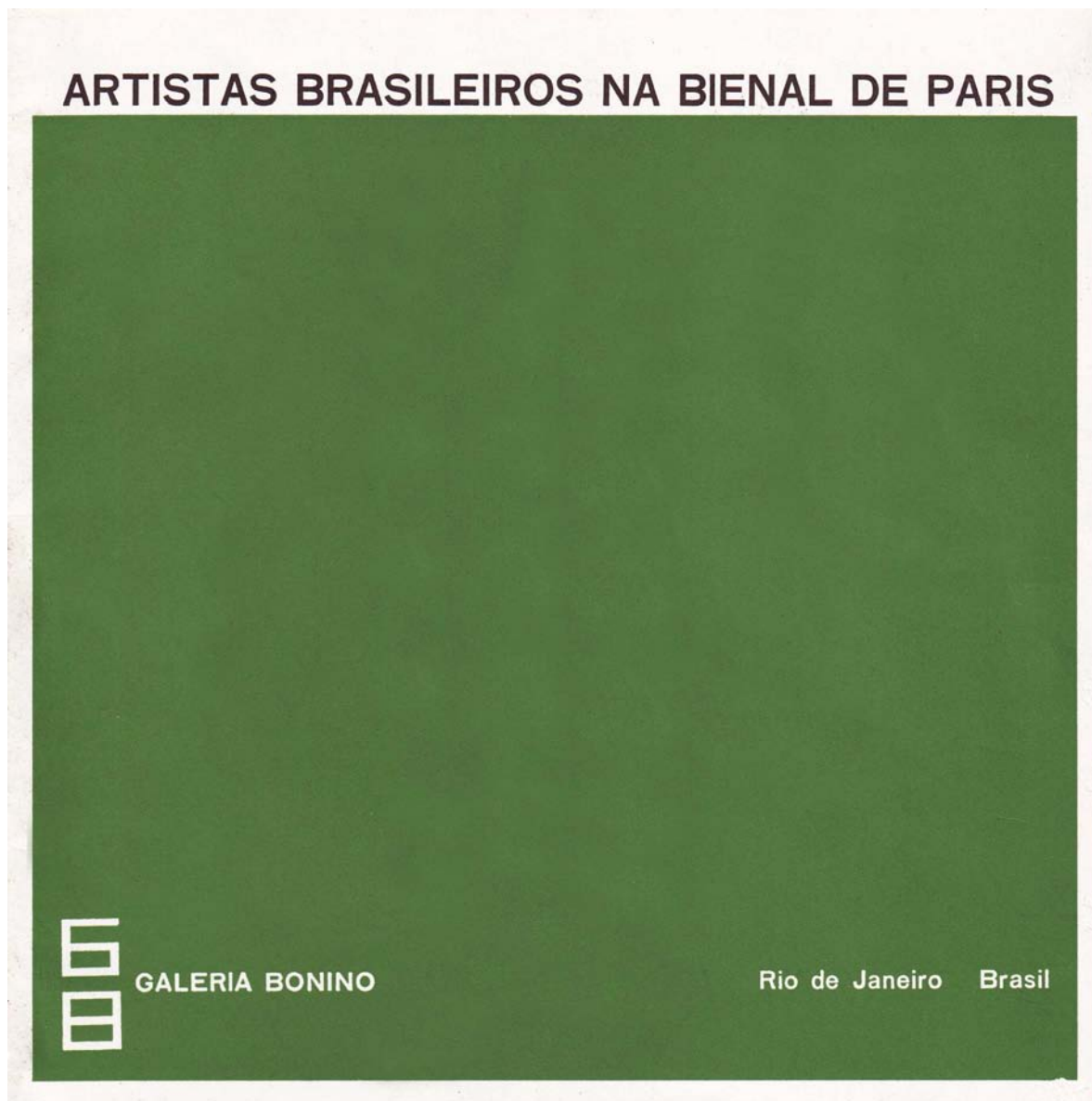
O "Homenzinho", uma verdadeira natureza! Tinha às vezes o avanço eufórico de um amante que se gastou maravilhosamente com uma mulher amorosa e que vai com o sexo contente, a cabeça no céu e sua música interior acompanhando-se frequentemente de pássaros ingenuamente pintados.

Hoje ainda me agrada pintar lugares, locais, situações extremamente coloridas para o feliz passeio e devaneio dos "Homenzinhos".

Meus jardins crescem loucamente — estes lugares luxuriantes são sempre iluminados por três ou quatro sois, o crescimento das flores e das plantas é ilimitado.

Cornéille

1967 – Artistas Brasileiros na V Bienal de Paris - Paris – França
Galeria Bonino – Rio de Janeiro - RJ



Gesto simpático este da Galeria Bonino, possibilitando ao público uma visão de conjunto dos jovens «menores de 35» que representam o Brasil na recém inaugurada V Bienal de Paris. Embora em muitos casos as obras não sejam as mesmas que lá estão, a dinâmica destes moços não há de ser tão grande para que num espaço de poucos meses suas manifestações expressivas estejam tão diferenciadas das que foram enviadas para Paris.

O projeto arquitetônico de Paulo Casé e André Lopes já foi exposto e divulgado. Inteligente, sensível, inovador mesmo. As novas propostas da gravura de Maria Bonomi, arquitetônicas, inconformadas com a pasta ou gaveta, ambicionando a parede, também são conhecidas e aplaudidas. A fase de transição da gravura de Anna Bella Geiger e os relevos em forma de grão de café, de José Lima, também têm merecido atenção. O sério trabalho de Gastão Manoel Henrique envolve aspectos estéticos e sociais, quando propõe participação e criação em seus (box-form) DESMONTÁVEIS, a MASSIFICAÇÃO (Umberto Ecco) e mesmo VULGARIZAÇÃO de cultura artística, através das propostas de industrialização. Além de reconhecidos por todos, foi considerado, inclusive, pelo júri internacional da IX Bienal de São Paulo para premiação em pesquisa. A permanente inquietação de Rubens Gerchman é indetectável em vários ângulos, desde o seu excelente desenho de há dois anos, até os OBJETOS e realizações AMBIENTAIS recentes. Hélio Oiticica, do grupo, é o vanguardista mais antigo, embora sua juventude. Há cerca de dez anos que vemos diversas manifestações deste talentoso e pouco compreendido criador de formas, assimilações, simbioses, as mais ricas, entre a sua cultura e as suas preocupações populares. Dos LABIRINTOS aos PARANGOLÉS, passando por diversas experiências de cor e participação. Um verdadeiro «caso» na arte jovem do Brasil que a crítica ainda não caracterizou, em sério. O gaúcho Avatar Moraes é outro jovem talento que vem se afirmando através de suas caixas mágicas, de sentido surrealista, especulando com elementos arquitetônicos, chave e face, além de elementos óticos. Regina Vater, uma revelação, é ainda uma jovem com algumas influências. Sua remessa para Paris, que vimos em Minas, é da melhor qualidade. É preciso acompanhá-la com atenção e uma certa severidade. Quanto à pintura de Francisco Liberato pouco ou nada podemos dizer. Vamos ao encontro dela com muita esperança, pois que Antonio Bento foi cuidadoso na sua seleção para Paris.

O público tem nesta mostra um punhado de valores vanguardistas da juventude brasileira. É só olhar e descobrir.
JAYME MAURICIO

Quase que ao mesmo tempo em que se inaugura a Bienal de Paris temos o prazer de mostrar ao público brasileiro a equipe de artistas nacionais que, selecionados por Antonio Bento, representam a nova linguagem de nossas artes plásticas naquela Bienal. Não estão aqui propriamente as obras que os representam, mas trabalhos da mesma época e inéditos, dos nove artistas e dois arquitetos, cuja ação contemporânea e inquieta bem documenta uma visão já cristalizada, e identificável, das mais recentes pesquisas visuais, no âmbito de uma comunicação nova em sua autenticidade e válida em seus recursos. É com satisfação que inauguramos aqui este paralelo da importante Bienal européia, para avaliação, proveito, livre crítica, sobretudo verificação, em termos do nosso público, do ponto a que chegamos, no manejo instrumental dos nossos mais jovens representantes. Este breve panorama, inevitavelmente parcial, equivale a uma tomada de temperatura, um exame de sangue de uma geração viva e inconformada. Da saúde e da sobrevivência nada podemos decidir. Mas a febre está aqui, de portas abertas.
GALERIA BONINO

LIBERATO, FRANCISCO

Nasceu em Salvador, Bahia, em 1936. É autodidata.

1963 - Museu de Arte Moderna, Rio.

1964 - Museu de Arte de São Paulo; Museu de Arte Moderna da Bahia e «Artistas da Bahia», (Belo Horizonte).

1965 - Galeria Convivium, Salvador.

1966 - Ponto de Vista, Galeria Convivium, Salvador; Bienal da Bahia.

1967 - Bienal de Paris.

LIMA, JOSÉ

Nasceu em 1934, em Recife, Pernambuco. Gravador.

1955, 56 e 57 - Liceu de Artes e Ofícios.

1959 a 1967 - Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

1959 - Piccola Galleria

1959 - V Bienal de São Paulo; Arte Brasileira (Munique, Lisboa, Paris e Roma).

1960 - Arte Brasileira, Chile.

1961 - Bienal de Paris.

1962 - Bienal Internacional de Gravura, Havana, Cuba.

1963 - Arte da América na Espanha; I Bienal de Gravura, Chile.

1965 - II Bienal de Gravura Chile.

1966 - Arte Brasileira, Washington; Gravura Brasileira, Nova Iorque; 1.º Prêmio de Gravura no Salão de Abril.

1967 - Bienal de Ljubliana; Trienal da Gravura em Cór, Grenchen, Suíça; V Bienal de Paris e IX Bienal de São Paulo.

LOPES, ANDRÉ

Nasceu em 1942. Formado pela F.N.A., 1965.

1964 a 65 - Colaborador do arquiteto Sérgio Bernardes.

1965 - VIII Bienal de São Paulo; Prêmio de Urbanismo Aldo Bottelho.

1966 - 1.º Prêmio Mural da Escola Nacional de Saúde Pública.

1967 - Ciclo de Estudos da Maculasma; Exposição no MAM, Rio; Exposição no Equador e na Bienal de Paris.

MANOEL HENRIQUE, GASTÃO

Nasceu em 1932, no estado de São Paulo.

1963 - Individual na Petite Galerie, Rio e na Galeria Seta, São Paulo; III Bienal de Paris; VII Bienal de São Paulo; Isenção de Juri no Salão de Arte Moderna do Rio.

1964 - «Brazilian Arts Today», Londres; Petite Galerie, Rio; «Compensation», MAM, Rio.

1965 - Opinião 65, Rio; Resumo-JB, Rio.

1966 - Opinião 66, Rio; Petite Galerie, Rio; 1.º Prêmio de Escultura no Salão de Brasília.

1967 - Prêmio Objeto-Relêvo, Resumo-JB; 1.º Prêmio Concurso de de Caxias na Petite Galerie; Nova Objetividade Brasileira, Rio; IX Bienal de São Paulo e Bienal de Paris.



1976/77 – Arte Brasileira anos 60/70 – Coleção Gilberto Chateaubriand
Museu de Arte Moderna da Bahia
Casarão João Alfredo – Recife



ARTE BRASILEIRA

OS ANOS 60/70

COLEÇÃO GILBERTO CHATEAUBRIAND

A COLEÇÃO, A EXPOSIÇÃO

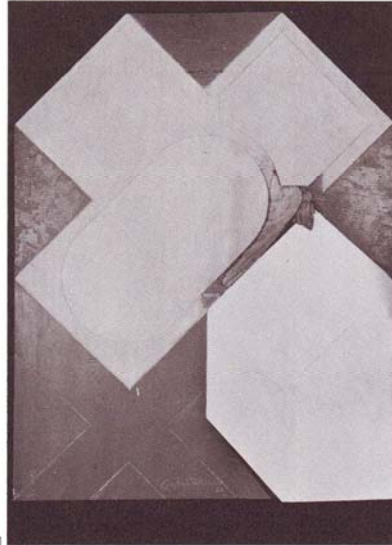
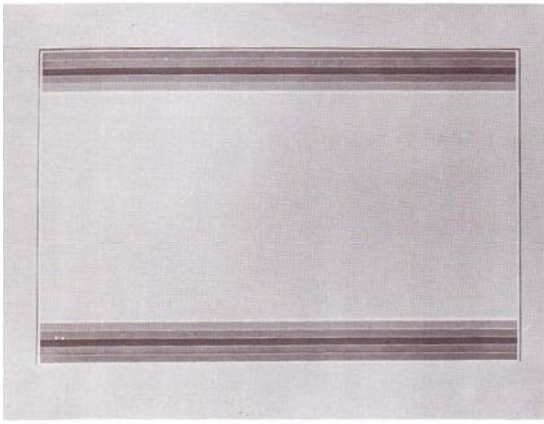
Há 23 anos, ocasionalmente, plantava-se a semente da futura Coleção Gilberto Chateaubriand. Chegando então a Salvador, para assuntos que nada tinham a ver com arte, ele foi levado por Odorico Tavares direto do aeroporto até o modesto hotel onde José Pancetti, único hóspede fixo, montara o seu atelier. E saiu dali com as peças iniciais da coleção: uma *Marinha de Itapoã*, presente do artista, e um seu retrato autografado. A continuação do contato com Pancetti, na Bahia e depois no Rio, fez com que Gilberto se fixasse a princípio na sua obra, como se o destino da coleção nascente fosse a extrema especialização. Mas os anos de 1956 a 1959, em missão diplomática na Europa, lhe tirariam a oportunidade de continuar o amentamento incipiente, apesar dos conselhos de Di Cavalcanti, também vivendo naquele momento em Paris, para que deixasse correr livre o espírito de colecionador que se vira nele subitamente revelado.

Na volta ao Brasil é que esse espírito pôde finalmente ser praticado de pleno, ainda mais pelas condições novas que a abertura da década de 1960 trazia para a arte brasileira. Surgiam então indícios de primeira afirmação de um mercado de arte entre nós, com galerias de espaço condigno e *marchands* interessados na contemporaneidade. Nesta circunstância, Gilberto relaciona-se com Giovanna Bonino e Jean Boghici, pioneiros (junto a Franco Terranova) do novo mercado, e deles recebe, no momento, a grande parcela de indicações do que seria o melhor para constituir uma boa e eficaz coleção de arte contemporânea brasileira. A convivência também, na mesma época, com Djanira, Milton Dacosta e Maria Leontina, no Rio e em São Paulo, mas sobretudo o conhecimento e a amizade com o médico Aloysio de Paula, diretor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e com o pintor Carlos Scliar, vêm dar finalmente a tônica da coleção — a arte produzida no Brasil, basicamente pintura e desenho, dos primórdios do modernismo até a atualidade.

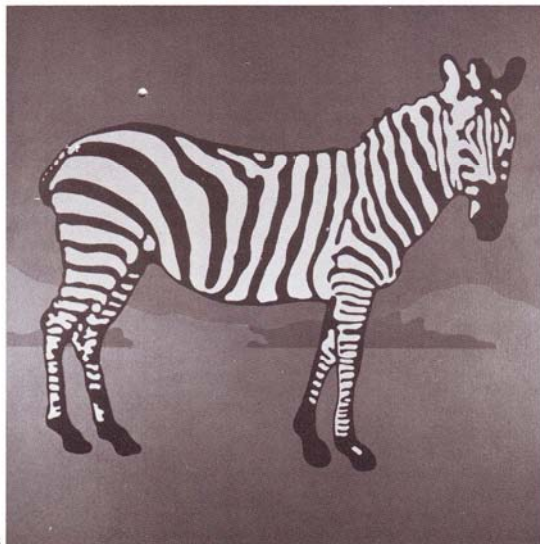
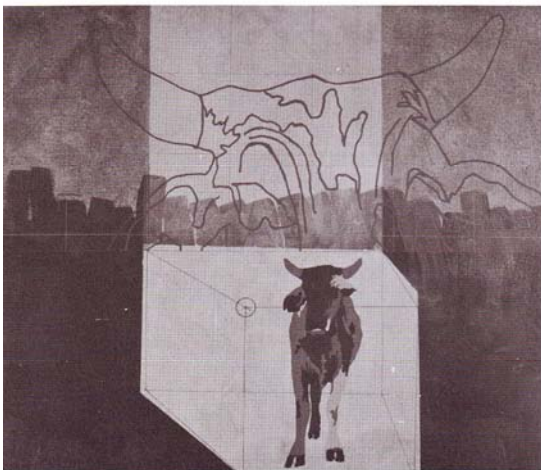
Intensificada a sua presença na cena artística nacional, desde meados dos anos 60, com a experiência de trabalho em júris de mostras coletivas e comissões de arte, a coleção de Gilberto ampliou-se imensamente na última década — e se diversificou, na mesma medida. Além de obras de primeira importância daqueles que lançaram e sedimentaram o nosso modernismo, entre o final da década de 1910 e o término da II Guerra Mundial — como Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro, Tarsila, Segall, Nery, Cícero Dias, Portinari, Gomide, Guignard, Pancetti, Djanira e vários outros — a coleção passou a abrigar os artistas da grande polêmica entre figuração e abstração, na década de 1950 — Scliar (Gilberto é de todos o seu maior colecionador), Inimá, Iberê Camargo, Bandeira, Volpi, Dacosta, Maria Leontina, Serpa, Lygia Clark, Sérgio Camargo, Mabe, Tomie Ohtake, Krajcberg, Ione Saldanha, etc.

Mas a proximidade e o interesse de diálogo com os artistas de gerações ainda mais recentes fez a Coleção Gilberto Chateaubriand deslocar-se naturalmente para um peso maior dado às décadas de 1960 e 1970. Daí a razão tática de se ter escolhido o período dos últimos 15 ou 16 anos na arte brasileira para oferecê-lo na presente mostra. Não se trata — é preciso deixar bem claro — de um levantamento completo e crítico do período, com absolutamente todas as suas ramificações e nuances. Mas, através das quase 170 pinturas e desenhos que o público tem agora para a sua visão e análise, cobrindo a faixa de 1960 a 1976, torna-se possível ao menos acompanhar muito de perto os pontos-chaves de uma evolução que nos fala diretamente, porque está sendo vivida e fertilizando o futuro próximo. Como este catálogo pretende demonstrar, na esteira da demonstração que a mostra já propicia, os 56 artistas que o compõem e nela se vêem representados, se não são todos os que deram e estão dando significado e profundidade ao período, permitem de qualquer modo conhecer as suas tendências, correntes e agrupamentos principais. E, mais do que permitem o conhecimento, exercem a saudável função de instigar o ambiente.

ROBERTO PONTUAL



61



65

EDUARDO SUED

(Rio de Janeiro, RJ 1925)

A disposição para a disciplina geométrica tem permeado a obra mais recente de Sued. Mesmo quando até o final da década de 1960 ele ainda fazia da figura elemento central, interessava-lhe também superá-la no sentido de investigações óticas. Tratava-se de curiosa justaposição da atitude crítica oriunda da pop-art com a pesquisa construtiva e asséptica da op-art. A partir disso, o predomínio do despojamento geométrico acentuou-se nos seus desenhos, colagens, gravuras e pinturas, por força, inclusive, da atenção que tem dado aos princípios do budismo zen. O mergulho, a análise e a dialética visualização do vazio tornaram-se, então, tema e matéria nessa obra — hoje, sobretudo pintura — em que as analogias com o mundo de fora do quadro não estão de todo abolidas. Há uma linguagem de correspondências que cabe ao espectador decifrar.

60. *Alfa... Alfa*
tinta acrílica sobre tela / 90 x 116 cm / 1971

GASTÃO MANOEL HENRIQUE

(Amparo, SP 1933)

A pesquisa da matéria da obra determinou cedo o rumo de Gastão Manoel. Com a constante utilização da madeira, sua linguagem mostra-se atraída menos pela figuração explícita do que pela produção de sinais de oblíqua referência ao real exterior a cada pintura, desenho, objeto ou montagem que produz. Na evolução dessa obra, há que observar também a substituição das superfícies bidimensionais pelas formas escultóricas, estáticas ou móveis, apenas arquitetônicas ou de analogias à paisagem. Da estada em Brasília, entre 1968 e 1971, por exemplo, surgiram objetos-esculturas em madeira relacionados estruturalmente com a paisagem do planalto brasileiro. Já de volta a São Paulo, e agora ao Rio, reassumiu a pintura e o desenho, neles recolocando também, com maior evidência, a figura, numa atmosfera que se finca no fantástico.

61. *Montagem*
madeira pintada / 77 x 60 x 4 cm / 1966

GILBERTO SALVADOR

(São Paulo, SP 1946)

No início de seu trabalho, em 1964, a linguagem de Gilberto Salvador estava ligada a de outros companheiros de geração, preocupados em fazer da obra de arte um instrumento de crítica social tanto quanto possível direta. Mas, já ao final da década, e especialmente depois de ingressar na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, esse engajamento começou a disciplinar-se. O contato com Waldemar Cordeiro, em 1969, terminou por influenciá-lo no sentido de uma dedicação profissional ao paisagismo, buscando o lugar preciso da arquitetura no meio ambiente. Tudo isso fez de sua pintura atual, onde é constante o recurso da colagem, um compromisso entre a pesquisa de elementos que lhe são específicos e uma linguagem de símbolos e alusões ao mundo concreto.

62. *Por um Ponto Azul*
vinil e tinta acrílica sobre tela / 70 x 70 cm / 1976

CLÁUDIO TOZZI

(São Paulo, SP 1944)

Já pertencendo a uma segunda geração de artistas brasileiros ligados à retomada figurativa no paralelo com a pop-art, a obra de Tozzi manteve-se coerentemente dentro de um pendor crítico até hoje. Da aproximação maior inicial com os americanos da pop (Lichtenstein, por exemplo), ele fez o seu desenho, pintura e gravura evoluírem para uma síntese formal e conceitual que gerou, nos últimos cinco anos, pelo menos duas séries básicas de trabalhos: a dos parafusos e a cor/pigmento/luz. Na primeira, revela a face da existência humana no cotidiano comprimido e massificado do mundo contemporâneo. Na segunda, investiga os elementos da própria pintura, seus modos de fazer-se e apresentar-se, revendo-a criticamente dos divisionistas de ontem aos óticos de hoje.

63. *A Multidão*
liquitex sobre tela / 110 x 270 cm / 1968

64. *Revolta*
liquitex sobre eucatex temperado / 106 x 106 cm / 1968

65. *Zebra*
liquitex sobre tela / 120 x 122 cm / 1970-71

66. *Cor/Pigmento/Luz*
liquitex sobre tela / 80 x 80 cm / 1975

67. *Cor/Pigmento/Luz*
liquitex sobre tela / 80 x 80 cm / 1975

1986 – XLII Bienal de Veneza – Itália



A Arte do Povo Brasileiro na Bienal de Veneza ■ L'Arte del Poppolo Brasiliano alla Biennale di Venezia ■ The Art of Brazilian People at Venice Biennial

XLII BIENAL DE VENEZA / 1986

BRASIL

MINISTRO José Olímpio Rache de Almeida, Chefe do Departamento de Cooperação Cultural e Divulgação do Ministério das Relações Exteriores

COMISSÁRIO Sarkis Karmirian, Ministério das Relações Exteriores

CURADORA Radha Abramo, Secretário Executivo do Acervo Artístico Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo

ASSESSORA TÉCNICA Riveke P. Aronis

ANTROPÓLOGA Claudia Menezes, Diretora do Museu do Índio (Rio de Janeiro) do Ministério do Interior (Fundação Nacional do Índio).

ARQUITETO Paulo Mendes da Rocha

XLII BIENNALE DI VENEZIA / 1986

BRASILE

MINISTRO José Olímpio Rache de Almeida, capo del "Departamento de Cooperação Cultural e Divulgação" del Ministero degli Esteri

COMISSÁRIO Sarkis Karmirian, Ministero degli Esteri

CURATRICE Radha Abramo Segretario Esecutivo del Patrimonio Artistico Culturale dei Palazzi di Governo dello Stato di San Paolo

ASSESSORE TECNICO Riveke P. Aronis

ANTROPOLOGA Claudia Menezes, Direttrice del Museo do Índio (Rio de Janeiro) del Ministero degli Interni (Fondazione Nazionale dell'Indio)

ARCHITETTO Paulo Mendes da Rocha

XLII VENICE BIENNALE / 1986

BRAZIL

MINISTER José Olímpio Rache de Almeida, Head of the Department for Cultural Cooperation and Divulgence of the Ministry of Foreign Affairs.

COMMISSIONER Sarkis Karmirian, Ministry of Foreign Affairs.

CURATOR Radha Abramo, Executive Secretary of the Cultural Artistic Collections of the Government Palaces of the State of São Paulo.

TECHNICAL AIDE Riveke P. Aronis

ANTHROPOLOGIST Claudia Menezes, Director of the Museu do Índio (Rio de Janeiro) of the Ministry of the Interior (Fundação Nacional do Índio).

ARCHITECT Paulo Mendes da Rocha



Gastão Manuel Henrique e Izaac Vasconcelos

Eis a minha geometria elementar: ponto, linha, superfície, volume, triângulo, quadrado, círculo. Procuro a forma simples, geradora de volumes simples: pirâmide, cone, paralelepípedo, cilindro, quadrado inscrito no círculo e assim por diante. Procuro o compasso, o esquadro, o prumo, o nível, a concordância, o equilíbrio. Aliás é como já disse Sérgio Camargo (escultor brasileiro): "Por dever ao prumo que obriga me aprumo e dele não saio".

Ecco la mia geometria elementare: punto, riga, superficie, volume, triangolo, quadrato, circolo. Cerco la forma semplice, generatrice di volumi semplici: piramide, cono, parallelepipedo, cilindro, quadrato iscritto nel circolo, e così via. Cerco il compasso, la squadra, il filo a piombo, il livello, l'accordo, l'equilibrio. Anzi, è come già disse Sérgio Camargo (scultore brasiliano), "Per dovere verso la gravità, che ci restringe, mi metto diritto come il filo a piombo, e così rimango".

This is my elementary geometry: point, line, surface, volume, triangle, square, circle. I look for the simple form, that will generate simple volumes: the pyramid, cone, parallelepiped, cylinder, square set in a circle, and so forth. I look for the compass, the square, the plumb, the level, agreement, balance. In fact, in the words of Sérgio Camargo (Brazilian sculptor). "Bound to a straight line I am, I stand, never to leave."

1986 – A nova dimensão do Objeto

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

ANGELO VENOSA • ABRAHAM PALATNIK
BENE FONTELES • CAITO • CARLOS ALBERTO
FAJARDO • CLAUDIO GUIMARÃES • DENISE
MILAN • GASTÃO MANOEL HENRIQUE • GEORGIA
CREIMER • GUTO LACAZ • HILTON BERREDO •
IRAN • JAC LEIRNER • JANETE MUSATI •
JORGE BARRÃO • JOSÉ FELIPE TASSARA •
JOSÉ RESENDE • LEON FERRARI •
LEONILSON • LUISE WEISS • LUIS ZERBINI •
MARCELO NITSCHÉ • MARCO DO VALLE •
MAURICIO VILLACA • PAULO SCHMIDT •
REGINA SILVEIRA • WALTERCIO CALDAS

MAC

setembro - outubro 1986

A NOVA DIMENSÃO DO OBJETO

A idéia de uma exposição ampla que apresentasse ao público a criatividade contemporânea brasileira a partir da feição que o objeto assume em toda uma geração emergente de artistas surgiu em função da constatação do grande número de profissionais trabalhando no campo do tridimensional, despreocupados em fazer "escultura" em seu sentido convencional. Evidentemente, percebemos que há ausências de artistas aqui não representados. Porém isso deveu-se antes à premência de, a determinado momento, encerrar o relacionamento de obras para fins de preparo do evento.

Por outro lado, o conceito de "objeto" em função desta exposição acha-se bastante ampliado, frouxo até para os mais rigorosos, em decorrência de contatos feitos no processo de sua organização. Pareceu-nos, a medida que visitávamos ateliês e tomávamos conhecimento da produção dos diversos artistas, que o trabalho com o tridimensional — ou tridimensional virtual, em alguns casos — forneceu mais a instigação para a reunião destas peças que a preocupação em definir o "objeto" contemporâneo a partir desta mostra.

Deve-se observar ainda que uma vez em contato com os artistas convidados, para nossa surpresa constatamos terem alguns deles previsto para a mostra não um objeto propriamente dito, mas uma instalação com objetos. Esse dado alterou de certa forma o enfoque que quisemos, de princípio, imprimir ao evento, porquanto não previmos, de início, o convite a artistas que usualmente têm propostas para instalações.

Assim, além do objeto visto através da concepção fenomenalista segundo a qual "só é objeto aquilo que é de algum modo representado", poderemos encontrar nesta exposição heterogênea objetos a partir da ótica surrealista de Breton, objetos que "entretêm no espaço", como geralmente o concebemos, as "relações as mais apaixonadas, as mais equívocas".

Os objetos apresentados em Paris na exposição surrealista de 1936 por André Breton, abordados em texto intitulado "A crise do objeto" e citado por Mario Pedrosa, em meados dos anos 60, foram referidos como "objetos matemáticos, objetos naturais, objetos selvagens, objetos encontrados, objetos irracionais, objetos ready made, objetos interpretados, objetos incorporados, objetos móveis". A distinção entre os objetos mencionados por Breton como presentes na exposição de 1936 e os objetos comuns advém em particular, por "levantar o interdito resultante da repetição esmagadora dos que caem diariamente sob os nossos sentidos e nos convidam a considerar tudo o que poderia estar fora deles como ilusórios" (Mário Pedrosa, "A crise ou revolução do objeto", 1967, apud "Mundo, Homem, Arte em crise", Ed. Perspectiva, São Paulo, 1975).

Apoiando-se no texto de Breton, Mário Pedrosa chama a atenção sobre a intenção surrealista do líder do movimento, de "uma revolução total do objeto", que consistiria na ação de desviar-lo de seus fins, dando-lhe um novo nome ou o assinando, ou acarretando sua requalificação pela escolha (ready made de Duchamp)". Assim, além de expor o trabalho sobre o objeto do tempo ou dos "agentes externos" ou dos "desgastes do consumo", é importante seu aspecto de poder apresentar uma "ambiguidade resultante de seu condicionamento total ou parcialmente irracional, que acarreta a dignificação pelo achado (objeto achado) e deixa uma margem apreciável à interpretação se necessário a mais ativa (objeto-achado-interpretado por Max Ernst); e reconstruí-lo, enfim, completamente, em todas as peças, a partir de elementos esparsos tomados ao lado imediato, ou o objeto surrealista propriamente dito, como o modelo de uma caixa apresentado então pelo próprio Breton" (idem, *ibidem*).

Na verdade, a partir da liberdade desencadeada na apresentação de propostas através de objetos com Duchamp ou Man Ray, por exemplo, um longo caminho de liberação foi percorrido, desde Calder, e passando pelas caixas de elaboração mental e poética de um Joseph Cornell a partir da década de 30 e desembocando, sem sombra de dúvida, no universo peculiar de um Lucas Samara nos anos 60. Sem qualquer vacilação, o ambiente norte-americano do movimento "pop" colocaria também o artista, ou o comunicólogo, diante da parafernália dos produtos industriais contemporâneos, a partir deles construindo ambientes ou interpretando objetos, hoje antológicos na relação artista/sociedade de consumo.

Na consideração de que se pode fazer a propósito dos objetos no meio artístico contemporâneo é inevitável que vejamos posturas diversas por parte do artista. Assim como a obra de Cornell foi

vista como romântica, pela visível nostalgia que exala de suas "assemblages", não se pode deixar de aceitar como verdadeira a assertiva de que o espírito de colecionador preside o comportamento daquele que reúne objetos, como curiosidades e disparates, independente do contingente imaginativo que depois imprimirá à sua reunião num trabalho. Aliás, a inventividade do criador é outra faceta imprescindível no artista que trabalha a partir de materiais inusuais como suporte, ou deles procedendo, projetando sua estranheza em "assemblages" distanciadas de seu contexto real.

Nesta última postura identificamos também a proposta poética, ou de funda racionalidade que se transfigura ao lançar mão de combinações surpreendentes jogando com o espaço a partir de objetos, ou materiais prosáicos.

O desinteresse pela permanência do produto de seu trabalho criativo passou, assim, a partir dos anos 60, a ser uma característica do artista de nosso tempo, que especula com materiais não convencionais, para preocupação e desafio de conservadores e diretores de museus. Daí porque a característica do efêmero, do envelhecimento visível na fisicalidade da obra, detectável nos objetos desde então realizados, tornam a produção artística de nosso tempo em geral (com exceção da pintura, até certo ponto, e mesmo da escultura, além das artes gráficas), obrigatoriamente vinculada ao registro documental para fins de constatação de sua realização no espaço e no tempo.

No momento em que vivemos, o que pode ser observado com otimismo é, sem dúvida, a especulação de novos materiais para a expressão criativa. Pode esse dado não ser novo, mas na busca da construção da fisicalidade de sua idéia, o artista se vê às voltas com alquimias correntes hoje em dia em nosso meio artístico: aos plásticos e pvc's já incorporados como materiais acessíveis aos criadores se acrescentam agora entre nós o poliuretano expandido, o isopor — de cujo uso que foi pioneiro entre nós Heinz Kuhn —, a resina poliéster, as engrenagens e dispositivos elétricos, tornando certos ateliês semelhantes antes, com gavetas de peças e instrumental, a oficinas técnicas que ao ambiente com cheiro de tintas a que sempre nos habituamos a imaginar o espaço criativo do artista até meados deste século.

Por outro lado, a recorrência a ready made de toda a procedência possível (de cerâmica chinesa e bonequinhos de plástico, de peças procedentes de ambientes de decoração em desuso a eletrodomésticos encaixados, de papel moeda aviltado e placas de madeirit, de peles animais a cimento e elementos minerais naturais) não significa uma uniformidade de postura, porquanto a interpretação desse material,

sua integração a uma proposta individual, sua "assemblage", ou, por vezes, sua reunião numa instalação, nos permitem uma visão da diversidade, senão heterogeneidade ampla das diversas direções assinaladas pelas peças presentes nesta mostra.

Um artista, em particular, é alvo de nossa atenção, e deliberadamente desejamos trazê-lo ao público de São Paulo, depois de longa ausência: Abraham Palatnik, o precursor da arte cinética no Brasil, um dos pioneiros mundiais aos recursos da eletricidade na criatividade contemporânea. Presente na I e II Bienais de São Paulo com seus já antológicos aparelhos cinecromáticos, Palatnik trabalhou posteriormente com relevos de cartão branco, relevos de placas de madeira, pintura propriamente dita, trabalhando de novo mais recentemente com relevos mecanizados. Às vezes um humor sutil parece emergir destes seus aparelhos atuais, sendo que num deles joga com a polaridade de dois ímãs, e noutro, aborda a problemática da "imagem-tempo", coordenada através de articulações de um minuto de duração. Palatnik encarna bem o artista como inventor, do nosso século, no qual o domínio da técnica e imaginativa podem tangenciar através da poética visual da imagem a criação formal e que, por essa mesma razão tanto interessou os concretos como os neoconcretos.

Guto Lacaz comparece nesta mostra, que se segue à sua participação na última Bienal, também como um inventor sensível. Artista espreitando o universo da máquina e reinterpretando-a com humor e inteligência raros. Daí porque nos parece da linhagem de um Calder, engenhoso e cerebral, simultaneamente. Nesta sua proposta a máquina não é mais o objeto utilitário porém um referencial pleno de perplexidade através de sua manipulação criativa. Ao mesmo tempo que a sua geração não parece importar-se com a presença perene de suas propostas, em trabalhos de Guto estes parecem ter seu momento de vida em sua apresentação fugaz, como uma performance, sendo uma coisa, uma concretude, antes do tempo que do espaço.

Na área do eletrodoméstico como suporte, Jorge Barrão é sem dúvida uma revelação dos últimos anos: suporte violentado, e onde a frase-clichê "muda a função muda a significação plástica" nem sempre é válida posto que apesar de alterado o visual o suporte é identificável. Mas o elemento "surpresa", humoroso, como o exige o espírito da geração do autor, se revela na aproximação do "contemplador", ou em sua participação em contato com este objeto, (uma máquina de lavar, ou uma televisão, ou uma geladeira) usualmente de diálogo tão mecânico com o espectador, e que aqui é surpreendido pela "resposta" da peça: criador da máquina desconcertante, de continente que é uma armadilha.

A característica "cool" das propostas de Waltercio Caldas sempre nos intrigou exatamente por essa razão desde o início de sua emergência em nosso cenário artístico. Inventor de propostas inteligentes, seus objetos se inserem dentro da linha conceitual, um artista que instiga ao texto, mas que nos toca pelo dado sensorial gélido em seu perfeccionismo surrealisante desde sua exposição individual no MASP (1976). Proposta inconsueta como o algodão negro ou como seu já antológico "garrafas com rolha" (1975) parece apresentar o caráter serial que chega até às duas esferas (im)perfeitas com "dois elementos paralelos" que falam antes da relação entre, do vazio pleno, espaço em que elas se toca(ria)m. Em linha sistemática de pesquisa de materiais, Fajardo apresenta-os em sua nudez, fiel a eles em rigor reducionista que imprime coerência a seu trabalho em desenvolvimento, atento à sutileza da fisicalidade de suas propostas, como o fenômeno da pigmentação, antes que cor, tato e consistência.

Numa geração intermediária, Marco do Valle, pleno de licença poética (Waltercio, Serra), joga com materiais diferenciadores nos comentários a que se propõe, como num diálogo íntimo com as obras dos artistas selecionados por sua sensibilidade afim.

Já dois jovens nesta área do conceitual se apresentam com trabalhos a nos chamar a atenção. Um, Felipe Tassara, aqui articulando uma forma redutiva com materiais diversos. Por sua vez, Jac Leirner propõe acumulações ordenadas racionalmente com materiais os mais inusitados, e, nessa ordenação os materiais ou objetos acumulados obtêm uma transcendência além de seu referencial imediato. Referimo-nos não apenas aos aros de ferro como à acumulação de papel-moeda, trabalho no qual o ponto de partida, o não-dinheiro, é visível como forma fechada no espaço, discernível apenas ao toque. Ao trabalho material realizado, Leirner soma um derivado natural também acumulativo, na "assemblage" de "graffiti" registrados nas notas de 100 cruzeiros que reuniu, a nos falar das obsessões, aspirações e comportamento popular contemporâneo.

Nesta exposição temos também a presença de objetos por assim dizer virtuais, de autoria de Regina Silveira e Georgia Creimer. A primeira, que a partir dos desenhos-instalações posteriormente desenvolvidas em litos, aborda agora móveis com deformações caricaturais, como a carregar na expressão (?) do desenho do mobiliário, agora em inequívoco retorno à cor, e à picturalidade como qualidade, em seu trabalho. A segunda, ainda pouco conhecida, mas que apresenta desassombradas formas tridimensionais, absolutamente fiel à bidimensionalidade da superfície pintada. Na verdade, Iran também o fizera no ano passado, inclusive com jogos

óticos ao apresentar seus objetos e móveis pintados e recortados, que permaneceram inéditos, posto que aqui apresenta uma nova incursão por outro material, o isopor, que violenta com uma textura granítica a lhe impor uma densidade inexistente dentro de sua ironia jovial.

Denise Milan parece no momento ser uma das vasculhadoras de objetos encontrados, que desmonta, reinterpreta e reúne com elementos de outros objetos, conseguindo por vezes resultados positivos, como nesta peça com neon incandescente a conferir uma carga luminosa a seu engenho intrigante. Nesta área de especulação com a eletricidade parece ser, com Guto Lacaz, a mais curiosa deste grupo geracional. Numa outra área de pesquisa de materiais, vemos que Claudio Guimarães, com fibras de vidro e resina poliéster, desenvolve, ou termina, toda uma série de trabalhos que denominou de "Lenkos", iniciados há cerca de três anos, de que resultam também transparências de belo cromatismo, estiradas sobre armações de cobre. Trabalho de pesquisador matérico, e onde a problemática da forma parece secundária, como resultado, e não motivação primeira.

Um artista plenamente reconhecido como José Rezende se insere também nesta área de pesquisa de materiais, campo que tateia com sensibilidade poética. Há alguns anos já lançando mão de peles de animais, Rezende abandonou a dureza do ferro pela maleabilidade da superfície do chumbo e da parafina, e eis que agora nos apresenta estas duas placas removíveis de couro recobertas de diáfano nylon. Entre as duas texturas interpõe-se uma matéria adesiva a conferir uma atração insinuante a esta peça pendente, orgânica como forma, a recordar-nos uma frase de poema dos anos 10 de Blaise Cendrars: "sur la robe elle a un corps...", densa de sensualidade.

A dimensão poética também não deixa de estar refletida na proposta de Janete Musatti, abordando o espaço-tempo, assim como nas peças de Louise Weiss, infatigável projetista de universo de enorme beleza intimista. Já Bené Fonteles nos traz a sugestão das forças anímicas da terra através da carga da mão artesanal.

Objeto inventado, peças reunidas, a resultante como expressividade ou significativo de uma idéia são, por certo as formulações de Zerbini e Leonilson, este último hoje mais voltado para a pintura. Do outro lado da calçada a estranheza das imagens fálicas de Caíto, cujos trabalhos nos reportam, por certo, a Lucas Samara, dos anos 60.

Aliás, década essa que sem dúvida nos lembra as liberdades de materiais destes nossos dias, ao mesmo tempo que visível a ligação que se estabelece, entre o que produziu à época Gastão Manuel Henrique e sua obra recente em relevos de madeira. Assim como na

apropriação ao gosto dos anos 60 visível na proposta de León Ferrari, inserida embora em sua atual fase herético-religiosa.

A reciclagem de ready mades, conferindo um clima de bazar, tipicamente consumista da sociedade industrializada, nos faz considerar com certo preconceito o trabalho de Maurício Villaça mas não é impedimento para reconhecer em seus objetos um ambiente brilhante como o do equipamento do mágico circense, a magnetizar sua audiência com tiradas de humor, por vezes negro, mas por certo sintomático de um meio cultural "camp" como o nosso, como o diria Helio Oiticica.

A transfiguração da superfície de suporte como a borracha através da pintura com resina acrílica com pigmento puro em formas pendentes, de organicidade a nos despertar alusões com elementos do mundo real é o resultado dos trabalhos de um jovem artista como Hilton Berredo (e que também não surgiu hoje, posto que em 1981 já pintava sobre tela e datando somente de 83 seus tecidos pendentes pintados). Próximo a ele, como concepção de trabalho e experimentação está a fauna ameaçadora de Angelo Venosa, com suas larvas gigantescas em grandes estruturas recobertas de pintura negra em formas em aparente movimentação sobre o piso, muros ou tetos.

Retornos, permanência de tendências, busca de novos materiais, audácias nas dimensões físicas de certas criações, mas uma vitalidade indubitável emerge desta reunião de produtores de objetos, virtuais ou reais. E assim, colocando lado a lado veteranos e profissionais seguros diante de artistas jovens que apenas surgem, estamos certos de estar proporcionando uma avaliação do momento artístico que vivemos em nosso País, e, simultaneamente, uma abertura para uma análise comparativa entre meios e personalidades inquietantes.

Aracy Amaral

Diretora MAC-USP

GASTÃO MANOEL HENRIQUE

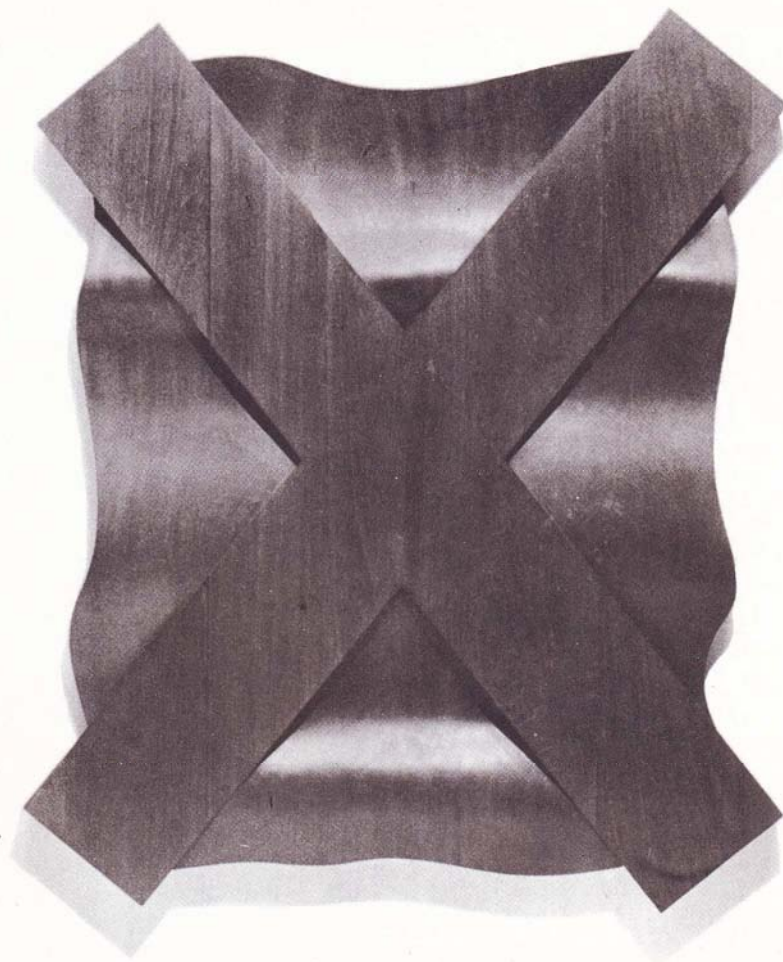
Amparo, SP, 1933

Entre as individuais, destacam-se: Petite Galerie, Rio de Janeiro (1963/64/66/68/75/76/84); Galeria de Arte, Lima (1977) e na Galeria Thomas Cohn, Rio de Janeiro (1984). Participou de Salões e Mostras Coletivas, em São Paulo, Rio de Janeiro, Paris, Londres entre outras cidades, das quais salientamos, a 7.ª e 9.ª Bienal de São Paulo (1963/1967); 5.ª Bienal de Paris (1967) e Bienal de Veneza (1986). Reside no Rio de Janeiro.

1. *Sem Título*, 1984
116 x 98 x 9 cm

2. *Sem Título*, 1984
100 x 70 28 cm

Sem Título, 1984



Catálogo de obras expostas no Paço Imperial, RJ em 2005



Sem Título, 2005
Escultura em Cedro Rosa
130,5 x 22 x 10,5 cm



Sem Título, 2005
Escultura em Cedro Rosa
131 x 21,7 x 11,3 cm



Sem Título, 2005
Escultura em Cedro Rosa
104,3 x 9 cm



Sem título, díptico, 2005
Escultura em Imbuia / Cacheta
2 peças de 124 x 16,5 x 10 cm



Sem Título, 1988
Escultura em Mogno
1,15 x 15,5 x 15,5 cm



Sem Título, 2005
Escultura em Cedro Rosa
52 x 8,9 x 4,3 cm
73 x 8,5 x 4,5 cm



Sem Título, 2005
Escultura em Cedro Rosa
34,5 x 8,4 x 2,8 cm



Sem Título, 2005
Escultura em Cedro Rosa
53 x 9 x 3,2 cm



Sem título, 1987
Escultura em Cedro Rosa
43,5 x 27 x 11,5 cm



Sem Título, 2005
Escultura em Cedro Rosa
139,5 x 21,4 x 21,4 cm



Sem Título, 2005
Escultura em Cedro Rosa
127 x 21,6 x 21,7 cm



Sem Título, 2005
Escultura em Cedro Rosa
127,2 x 19,6 x 19,8 cm



Sem Título, 2005
Escultura em Cedro Rosa
128 x 33 x 31 cm



Sem Título, 2005
Escultura em Cedro Rosa
81,8 x 17,2 x 16,8 cm



Sem Título, 2005
Escultura em Cedro Rosa
127 x 22,2 cm



Sem Título, 2005
Escultura em Cedro Rosa
128,5 x 17,5 cm



Sem Título, 1988
Escultura em Mogno
97,4 x 11 x 9,5 cm
98,4 x 11 x 11 cm



Sem Título, 2005
Escultura em Cedro Rosa
121,5 x 19,3 x 9 cm



Sem Título, 2005
Escultura em Cedro Rosa
126 x 14 x 14 cm



Sem Título, 2005
Escultura em Cedro Rosa
104,9 x 8,7 x 8,7 cm



Sem Título, 2005
Escultura em Cedro Rosa
105,4 x 17,3 x 17,3 cm



Sem Título, 2005
Escultura em Cedro Rosa
130 x 43,3 x 11 cm



Sem Título, 2005
Escultura em Cedro Rosa
24,5 x 8,8 x 8,8 cm



Sem Título, 2005
Escultura em Cedro Rosa
130 x 22 x 21,5 cm



Sem Título, 2005
Escultura em Cedro Rosa
130 x 21,8 x 21,4 cm



Sem Título, 1989
Escultura em Mogno
60,5 x 38 cm



Sem Título, 1989
Escultura em Mogno
58,5 x 33 x 11 cm



Sem Título, 1989
Escultura em Mogno
60,5 x 38 cm



Sem Título, 1989
Escultura em Mogno
27,5 x 29 cm



Sem Título, 1989
Escultura em Mogno
28,5 x 30 cm



Sem Título, 1989
Escultura em Cedro Rosa
59 x 21 cm



Sem Título, 1989

Esculturas em Imbuia

4 peças de

50,2 x 4,5 x 4,5 cm

Catálogo de obras expostas na Galeria Anna Niemeyer, RJ em 2007



Sem título, 2007
Escultura em Tamarindo
55 x 8 cm



Sem título, díptico, 2007
Escultura em Cedro Rosa
2 peças de 36 x 17 x 5 cm



Sem título, 2007
Escultura em Peroba /
Massaranduba
54 x 21 x 21 cm



Sem título, 2007
Escultura em Peroba /
Massaranduba
66 x 21 x 21 cm



Sem título, 2007
Escultura em Cedro Rosa
27 x 10 cm



Sem título, 2007
Escultura em Cedro Rosa
27 x 9 cm



Sem título, 2007
Escultura em Cedro Rosa
27 x 8 cm



Sem título, 2007
Escultura em Cedro Rosa
25 x 8 cm



Sem título, 2007
Escultura em Cedro Rosa
45 x 14,5 cm



Sem título, 1987
Escultura em Cedro Rosa
43,5 x 27 x 11,5 cm



Sem título, 2007
Escultura em Tamarindo
48,5 x 7 x 9 cm



Sem título, 2007
Escultura em Peroba
58,5 x 12 x 12 cm



Sem título, políptico, 2005
Escultura em Cedro Rosa
4 peças de 53 x 9 x 4,5 cm



Sem título, díptico, 2005
Escultura em Cedro Rosa
105 x 8,5 x 8,5 cm



Sem título, díptico, 2005
Escultura em Imbuia / Cacheta
2 peças de 124 x 16,5 x 10 cm



Sem título, 2007
Escultura em Cedro Rosa
44,5 x 14 x 14 cm



Sem título, 2007
Escultura em Peroba /
Massaranduba
128 x 21 x 21 cm



Sem título, 2007
Escultura em Peroba /
Massaranduba
130 x 19 x 18 cm



Sem título, 2007
Escultura em Pequi / Cedro Rosa
46 x 15 cm



Sem título, 2007
Escultura em Tamarindo /
Peroba
69 x 15 cm



Sem título, 2005
Escultura em Cedro Rosa
139,5 x 21,4 x 21,4 cm
