

dos sacrificados por seus ideais revolucionários, como em *Morte e vida Regina* ou *Fez um poema na força*, sejam aqueles que pertencem à memória infantil do poeta, como em *Ao meu avô*, ou à sua fantasia amorosa, como em "Te pinto com as cores do arco-íris" (*Revelação*). Em todos estes exemplos, notamos que a realidade não vale por si, mas pelo que representa em função das "carências" ou dos "excessos" afetivos do poeta;

c) quanto ao aspecto social, não se mostra muito diferente a situação intransitiva do poeta. Mesmo que ele tente romper com as cadeias de sua solidão, quando, por exemplo, entre um dia, que "enfim termine", e uma vida, que "afinal se acabe", busque comunicar-se: "telefonei para alguém/ telefonei para mais alguém/ telefonei para ninguém" (*Despedida*, p.11), ou expresse sua tripla dependência: "O que fazer/ desse corpo/ que te espera/ O que fazer/ desse sentimento forte/ que te aguarda?/ O que fazer/ desse momento infinito/ enquanto não chegas?/ O que fazer/ de mim/ sem você?" (*Orquídea branca*).

Como vemos, parece confirmar-se a observação inicial de que os poemas reunidos nesta coletânea expressam uma dominante da vida moderna, marcada pela impossibilidade de realização das grandes aspirações humanas que, paradoxalmente, são também as mais elementares: o encontro consigo mesmo, com o real e com o seu semelhante. Voltando ao pensamento de Adorno, lembramos destas suas afirmações (contidas na *Teoria Estética*) de que "A arte não é unicamente o substituto de uma práxis melhor do que a até agora dominante, mas também crítica da práxis enquanto dominação da autoconservação brutal no interior do estado de coisas vigentes e por amor dele. censura as mentiras da produção por ela mesma, opta por um estado da práxis situado para além do anátema do trabalho".

A leitura destes poemas a partir de uma perspectiva humana do artista não toca, contudo, no seu viés estético propriamente dito, o que demandaria uma análise mais demorada do modo como se opera neles a síntese entre a experiência imediata e a elaboração da linguagem, condição para que o poema não seja apenas expressão dos conflitos pessoais do poeta e a poesia não cumpra uma função meramente sublimadora da arte.

*Roberto de Oliveira Brandão*  
Professor de Literatura Brasileira na FFLCH/USP.

FABBRINI, Ricardo. *O Espaço de Lygia Clark*. São Paulo, Atlas, 1994.

Nos últimos anos a arte brasileira tem estado em evidência: em boa parte devido às repercussões da participação de artistas, recentes ou não, em mostras internacio-

nais – em Veneza, Kassel e Nova Iorque; em parte devido a retrospectivas, coletivas e, principalmente, aos debates gerados pela “Bienal Brasil Século XX” e “22ª Bienal Internacional de São Paulo”. Procedeu-se a uma revalorização de alguns artistas que atuaram intensamente nos anos 60/70, alguns sempre lembrados outros quase esquecidos, embora lendários; e, simultaneamente, à tentativa de fixação de valores jovens a uma tradição constituída nos anos 80/90. Embora o circuito, particularmente o mercado, sejam acanhados, a crítica de jornais e semanários tem dado destaque às diversas manifestações. Parece que no campo das artes, os domínios do plástico, das intervenções urbanas e das proposições multimídia agenciam interesse, tensionamento de linguagens e valores notáveis, pelo menos em relação às demais artes.

Sem minimizar a importância do reconhecimento internacional da produção brasileira, um outro fator sobressai nesta situação: os artistas, críticos e público parecem reivindicar referências brasileiras para estes trabalhos, fato aparentemente óbvio, mas que desde os anos 60 não ocorria no Brasil. A abertura do campo artístico e a redistribuição estética daquele tempo, provocadas pelo *pop*, pelas radicalizações *minimal* e conceitual, lançaram as práticas artísticas no desconhecido e no indeterminado, tornando obsoletas as reivindicações de nacionalidade, originalidade e novidade. Pode-se dizer que, depois de um período em que se impôs a repetição de estilemas, de perplexidade e falta de horizontes, alguma coisa passou a se impor, lentamente, e provavelmente em virtude do surgimento no Brasil dos debates sobre o pós-moderno. Equívoco à parte, o debate serviu para desreprimir a produção, exatamente porque pôs em questão a história dominante da arte moderna e a conseqüente reavaliação do trabalho de vanguarda. O processo de reavaliação de nossa modernidade, inclusive a mais recente, já deixou um saldo positivo: os artistas, desligados do tabu do novo, vêm tentando elaborar as rupturas e questões modernas, buscando desenvolver pontos de tensão, lacunas e repressões daqueles desenvolvimentos, sem que o apelo à produção internacional funcione como modelo, mas por trabalhos convergentes, dado o multiculturalismo da sociedade das comunicações.

Assim, estamos em pleno processo de releitura, reescrevendo a modernidade e reinscrevendo o contemporâneo segundo a temporalidade gerada pelos ritmos diversos da experiência cultural. Livre das aporias modernas; descolonizada, mas sem aderência aos marcos internacionais; contextualizada, mas sem os delírios da brasilidade, a arte brasileira afirma-se inteligentemente, agora, inclusive, delineando uma política internacional de exposições. Não deixa de ser interessante notar que artistas e público, críticos e jornalistas parecem ter feito uma descoberta, para alguns desconcertante: a arte brasileira contemporânea existe. As repercussões internacionais de algumas exposições, como que pela primeira vez levando ao descobrimento artístico do Brasil, certamente têm contribuído para a evidência de artistas; entretanto, internamente, há muito que se sabia que havíamos inventado alguma coisa forte e singular. Nas reavaliações e descobertas da arte brasileira, recentemente

dois artistas se tomaram referência obrigatória, erigidos em ícones de nossa contemporaneidade: Lygia Clark e Hélio Oiticica. A atividade que desenvolveram, dos anos 50 aos 70, propuseram uma leitura e a elaboração da modernidade artístico-cultural e a abertura para os trabalhos contemporâneos.

O livro de Ricardo Fabbrini (*O Espaço de Lygia Clark*) nomeia, esclarece e valoriza adequadamente a atuação exemplar daquela artista face aos desafios e necessidades que se impunham naquele momento em toda parte. É trabalho rigoroso, de reconstrução da trajetória de Lygia Clark e interpretação de seu pensamento (da posição estética que deriva das experiências e dos textos), articulando o artístico ao cultural, as intervenções estéticas às exigências éticas propostas naquela situação histórica de radicalismos. O autor não cede à tentação de valorizar a artista "do exterior", isto é, seja em função da quase unanimidade crítica que a envolvia, seja em relação aos desenvolvimentos de vanguarda então em vigor (concretismo, neoconcretismo, conceitualismo, arte pobre etc). Proceder à análise da produção (das atividades e dos textos) aliando análise interna, referências teóricas, momento artístico e crítica cultural.

Como é imprescindível quando se reescreve a trajetória de um artista em consonância com as práticas históricas em que emergiu, Fabbrini vê os diversos lances e sucessivas rupturas do trabalho de L. Clark como determinando um *continuum* orgânico já prefigurado nos projetos modernos, contudo original dentre outras iniciativas semelhantes (como a de Oiticica, por exemplo). De fato, a crítica e o abandono do suporte, a passagem da pintura ao objeto e aos ambientes e, enfim, a chegada aos processos de vida como arte e, inclusive, o abandono às referências artísticas, é trabalho levado a efeito coletivamente; mas L. Clark o faz com rara eficácia, pois os seus "atos" tinham a contundência dos gestos simbólicos, voltados para as potências do puro viver. L. Clark julgava-se uma "catalisadora do momento", uma "inventura pura", de modo que ao realizar suas proposições não tinha como parâmetro o que faziam outros que operavam na mesma direção; a proximidade aos artistas que, com ela promoviam a ruptura neoconcreta, antes a instituíam mestre que caudatária de experiências.

A análise de Fabbrini, da seqüência de proposições de L. Clark, não se contenta com a descrição e elucidação da trajetória e intervenções (sobre os procedimentos, idéia de arte e destinação), embora o faça admiravelmente. Para destacar o pioneirismo e a originalidade do trabalho do artista, o autor escava as referências (culturais, filosóficas, psicanalíticas), sejam as reconhecidas ou assumidas, sejam aquelas provenientes do debate intelectual e da crítica de arte que saturavam o meio (artístico-cultural). E, acima de tudo, ele surpreende o desejo que impulsiona e diferencia as rupturas experimentais, subordinando as discontinuidades ao processo de identificação do sujeito desejante. Uma declaração de L. Clark lhe é cara: "A gente trabalha na realidade com aquilo que os franceses chamam fenda, aquilo que você tem dentro e que é seu defeito interior, pessoal. Quando fazemos arte, no

momento de fazer, conseguimos nivelar esse buraco, esse defeito interior, pessoal". Assim, vinculado a referências que a própria artista reconhece, Fabbrini pensa as proposições não apenas como fenômeno estético, mas a motivação que o conduz segundo perspectivas interpretativas abertas pelos "filósofos da diferença" (Barthes, Foucault, Deleuze, Lyotard), por ela aludidos. Pensando a fenda, a "fissura", surpreende em L. Clark as virtualidades do acontecimento, aquilo que, para Deleuze, torna-se "a quase-causa do que se produz em nós". Lygia, diz o autor, "pensará sua própria atividade artística como uma reconciliação entre o sujeito que deseja (uma presença rasgada por uma ausência) e o objeto deste desejo (uma recordação ou uma esperança de reencontro que tome presente uma ausência)".

A fenda está presente no trabalho de Lygia Clark desde o momento da invenção da "linha orgânica", com que introduziu mudanças radicais nas pesquisas concretas e da nova abstração americana. Ao invés de continuar exercitando a sintaxe de cores e geometrias; ao invés de escalavrar ou minerar o vazio da tela, propõe a sua anulação. O salto para o "objeto" e para os "atos"; para a "fantasmática do corpo" e os "objetos relacionais" é consequência mais do interesse em processos de vida do que na "arte". Restam, é claro, apesar dos esforços em contrário da artista, procedimentos que são resíduos artísticos, pelo menos uma poética, pois a ausência de forma, enquanto busca uma linguagem anterior à sintaxe, propõe o sensível e o sensorial; o corpo, o contato e o organismo, como vultos de um estado da arte sem "arte".

Acompanhando o desenvolvimento dos capítulos do livro, pode-se constatar a excelência da análise de Ricardo Fabbrini. Em "A morte do plano", ressalta a ruptura para com o projeto concretista: superfícies e espaços modulados, projetos ambientais propõem o "espaço externo" como extensão do quadro; a "linha orgânica" configura o espaço plástico sem o quadro: é a fenda que irrompe no plano; linha ativa que elimina a possibilidade (latente na pintura concreta) de qualquer representação: "uma nesga de nada situada na fronteira da visualidade". Rumo ao "espaço incorpóreo" (sem suporte), que realizaria, já nas ambições de Malévitch, Tátlin e outros a "integração das artes", Lygia recria investigações neoplásticas por efeitos de "integração cromática produzida entre superfícies adjacentes". Mas este limite construtivo só interessa enquanto permite explorar os "rasgos de espaço"; espaço ativo da "linha orgânica", que explodido lança a pintura no espaço; o, assim chamado, espaço real. Neste ponto Fabbrini percebe, fina análise, "o estremecimento de um plano que, invalidando qualquer tentativa de focalização pela articulação de unidades simples e padrões, acaba por mobilizar suas sensibilidades inconscientes mais profundas".

Ao rastrear *Casulos*, *Bichos*, *Obra Mole*, *Abrigos Poéticos*, *Caixas e Trepanantes*, com que Lygia conquista o espaço ambiente em consonância com outros artistas que lançam a produção brasileira na febre do "objeto", Fabbrini explicita a gênese, a estrutura e a disponibilidade à manipulação desses artefatos (ou dispositivos libidinais) para neles flagrar a metáfora do organismo na participação tátil. A

passagem ao Ato dá-se em *Caminhando*: a obra é o ato, o ato é a obra. Chegada à poética do instante e do gesto, o "ato" afirma a potência do desejo, desterritorializando ações e significados cristalizados. Busca do ato livre, inventivo, o comportamento dos participantes integra subjetividade, organismo e ambiente, que é sensibilizado.

O processo desatado por *Caminhando* desdobra-se em proposições que pretendem abandonar de vez as conotações estéticas, em proveito de ações lúdicas que visam a "novos modelos de relacionamento grupal". Tendendo já a manifestar acontecimentos corporais de liberação de repressões e recalques, incidindo na *Fantasmática do Corpo*, proposições como *Nostalgia do Corpo*, *Respire Comigo*, *Máscaras Sensoriais*, *A Casa é o Corpo*, dentre outras, anunciam a futura terapia dos *Objetos Relacionais*. Ao descrevê-las, Fabbrini associa os elementos de acaso, imprevisto, ausência de regras e vivência do instante, presentes nesta abertura à disponibilidade criadora, ao gesto contracultural que se alastrava no final dos anos 60. Lygia Clark não foi insensível a tais florações do desejo; viu nelas algo em sintonia com suas pesquisas e desejos.

Na França entre 1970 e 1976, vivendo na Sorbone o clima pós-68, L. Clark radicaliza-se ainda mais com a proposição do *Corpo Coletivo*, de que *Baba Antropofágica*, *Rede Elástica*, *Canibalismo*, *Cabeça* são exemplos, dentre outros. Em condições culturais e liberdade política ausentes no Brasil, ela elabora seu pensamento em contato com as teorias e filosofias do desejo, com a psicanálise. O que ocorria culturalmente na França, diz Fabbrini, "deu atualidade à pesquisa de L. Clark, que avançava coerentemente desde o final dos anos 50": pela coletivização das ações, não só desbancar o artista do "papel pioneiro na criatividade", como responder às novas posições e aos novos valores propostos na contracultura. Fabbrini assinala que Lygia viveu então a utopia de que "os jovens não se limitavam, como artistas, a representar simbolicamente uma nova possibilidade de rearticulação do real, ou mesmo a propor situações que estimulassem o desenvolvimento de novas formas de sociabilidade; eles cavocavam na vida diária, diretamente, com o próprio corpo, o muro que encobre a luminescência sedutora de um novo lugar". Trabalhando com jovens, Lygia via a possibilidade, no ludismo, aceder à fantasmática do corpo – vivência de desrepressão, antiautoritária, promovendo o alargamento da sensibilidade e da consciência. Ações de investimento de desejo, visavam à reinvenção dos valores e a constituição de novas vivências sociais. Esta a sua utopia, operada pela "relaxação".

Retornando ao Brasil em 1977, Lygia prossegue este trabalho com dispositivos sensoriais: desenvolve a atividade terapêutica pelo contato corporal dos pacientes com os *Objetos Relacionais*, estágio final de sua experiência. O trabalho distingue-se das "terapias corporais" e da "arte-terapia" então em voga, afastando-se dos procedimentos que lidam com doenças diagnosticadas pelos discursos da medicina, da psicopatologia, da psiquiatria e mesmo da psicanálise. Ricardo Fabbrini esclarece o sentido da terapia com "objetos relacionais": busca a "atualidade" das "vivências

interiores” de um corpo no espaço, por uma poética da integração individual de estruturação do *self*. Terapia pré-verbal, pois não elege, segundo o autor, “a investigação lingüística o veículo de interpretação dos processos psíquicos do sujeito; seria a percepção imediata dos próprios desejos e não a compreensão verbal e intelectual de sua dinâmica (de acordo com o método psicanalítico convencional) que deveria produzir um real efeito curativo”.

Os “objetos relacionais” são dispositivos que nem se aproximam dos objetos artísticos, nem possuem propriedades sensoriais por si mesmos: instituem-se terapêuticos pelo toque, pela qualidade do contato corporal: “é a relação entre a realidade psíquica interna e o mundo externo, mediada pelos sentidos, que define a fantasmática do paciente”. Assim, “o objeto relacional é um objeto transicional (...) um objeto que nega a separação entre subjetividade e objetividade”, levando o participante “a reviver um estado anterior à separação entre o sujeito e o objeto”. Sacos plásticos com água ou ar, colchões com bolinhas de isopor, lençóis, almofadas, pedras etc, aplicados às diversas regiões do corpo visam a efeitos determinados, como, por exemplo, a ativação da sexualidade genital; estimulam o envolvimento tátil por surpresa e curiosidade. Friccionados ao corpo, apalpadados; deslizando sobre a pele, massageando, alisando, os objetos relacionais provocam a sensação de integração, “fechando os buracos”, soldando as fissuras. Lacan, Winnicott e Melanie Klein, segundo o autor, aí estão presentes, na recomposição da “memória corporal”.

Lygia Clark sabia estar mexendo em zonas proibidas, posto que desestruturantes, inclusive de si própria; anos antes de morrer abandonara sua atividade, pelos demônios que desatara. Restou o sonho de um pensamento e intervenção vital que, partindo das possibilidades da construtividade na arte, chegou à construção de processos da arte como vida. Ricardo Fabbrini aceitou o repto de entender a violência secretada por um projeto de fazer da arte uma pulsação de vida. E o fez muito bem.

*Celso F. Favaretto*  
Professor da Faculdade de Educação/USP.

FRANCO, Francisco de Melo. *Medicina teológica*. São Paulo, Giordano, 1994. 154p.

Há dois séculos publicou-se em Lisboa um livro de autor anônimo, “com licença da Real Mesa da Comissão Geral sobre o Exame e Censura dos Livros”. Era o ano de 1794. A acolhida foi violenta, com escândalo e clamor, o que levou a polícia a proibir e apreender toda a edição. Saiu também à procura do autor, que nunca foi encontrado.