

INTERVENÇÕES EXTENSIVAS X MVRD VILA VELHA ESPÍRITO SANTO

Um terremoto parece ter assolado a região de Vila Velha. O Museu da Vale parece atingido por um desastre, evidenciado por carretéis em desalinho. Uma Intervenção extensiva de Eduardo Frota é a causa do fenômeno.

As Intervenções extensivas X MVRD Vila Velha Espírito Santo, de Eduardo Frota, nunca deixaram o âmbito da Grande Vitória. “Eu me alumbrei com os carretéis do porto de Vitória”, afirmou. ¹ Essa visão das bobinas no porto pode impactar o escultor.² “Quando visitei o Museu”, escreveu ainda, “vi aqueles enormes carretéis como objetos urbanos (e isso me interessa no Brasil hoje; apesar de sua deselegante pobreza, a malha urbana das cidades é algo que me dá muita curiosidade, em todas as regiões do Brasil, isso se aglomerando contra tudo e contra todos, em tempo acelerado contínuo). Achei também que o trabalho poderia se apropriar de um signo urbano na circunvizinhança do Museu, sabendo da importância do porto para a cidade”. ³ Por suas respostas à especificidade do lugar, esta Intervenção extensiva é um paradigma no contexto geral da produção de Eduardo Frota pela densidade de seus conceitos e significados.

“Parla!” Em êxtase diante da perfeição da forma criada, Michelangelo ordena que seu Moisés de mármore fale. Se falasse, a escultura indicaria a perfeição do artista na representação do humano. Diante do desenho de um cachimbo, Magritte, outro virtuoso da forma, contra-argumenta: “Isto não é um cachimbo” (“Ceci n’est pas une pipe”). Herdamos o contraditório. Postas as bobinas dentro da cidade de Vitória e vistas desde Vila Velha, a escala em relação às pedras atraiu a atenção de Eduardo Frota. No extremo da aparência objetual destes carretéis, Frota nada afirma ou nega, mas lhes confere o estatuto de corpo transparente: “Atuem!”

Os carretéis são mecanismos de acionamento e estão nesta proposta de Eduardo Frota para o trabalho de intervir. Ainda no exercício de transparência, o projeto do escultor pareceria reivindicar para eles o estatuto operativo de não-carretéis. ⁴ Se fossem representação, seriam quase carretéis. Um objeto é seu corpo, suas circunstâncias, sua condição material, os significados nele projetados através de leituras e de sua inscrição social, sua funcionalidade produtiva ou sua perversão.

O dispositivo Intervenção extensiva

Espalhados pelo chão, os não-carretéis atuam como dispositivos para esgarçamento da percepção e do tempo. Pode-se pensar que foram montados ao acaso a partir de um descarrilamento. A Intervenção extensiva X descaracteriza o conceito canônico de instalação que é submetida a problemas de repotencialização da experiência. Em Vila Velha, o pânico da ordem é o desalinho, mais que a desmedida ou o desbordamento quantitativo.

O uso do termo “não-carretel” para designar as esculturas de Eduardo Frota remete à Teoria do não-objeto de Ferreira Gullar. O não-objeto, escreve ele, “não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rasto. Uma pura aparência”.⁵ Esta é a condição dos não-carretéis nestas Intervenções Extensivas X MVRD Vila Velha Espírito Santo.

Com as Intervenções Extensivas, Eduardo Frota infunde nos objetos um estatuto de provocador de crises. O escultor cria um padrão de poética e sistema do objeto próprio nas Intervenções extensivas. A fenomenologia do carretel implica compreender o espaço dentro do espaço. O carretel é um espaço grávido de outro espaço e tempo (a extensão da linha). Assim, o mecanismo carretel guarda uma dimensão espaço-temporal mais vasta que si mesmo.

Numa Intervenção extensiva ocorre sempre o embate produtivo dos objetos escultóricos com o espaço arquitetônico. É neste embate que um carretel se converte em não-carretel ao engendrar uma experiência outra fundindo trânsito físico (passagem, limite ou barreira), percepção e trânsito de sentidos. A construção do objeto, os códigos da materialidade e as soluções materiais, a escala, a situação no espaço e o estatuto de dispositivo da percepção são instâncias de intervenção no confronto decisivo do expectador no interior da experiência proposta. Nada disso se desprende do espaço sociocultural.⁶

As Intervenções extensivas foram iniciadas em 2000 no Torreão em Porto Alegre. Frota estabeleceu uma rede para certificar a expansão da base territorial do sistema de arte no Brasil, fora do antigo eixo Rio-São Paulo, hoje reduzido à hegemonia de São Paulo sobre o Brasil. Produziu Intervenções extensivas em Fortaleza (2001), Bienal de São Paulo e no Recife (2002), em Brasília, Rio de Janeiro e no CCBB em São Paulo (2003) e na Casa da Ribeira em Natal (2004). Na Intervenção extensiva da Bienal de São Paulo (2002), Frota espalhou os grandes cones de ponta a ponta de um corredor de passagem. Diz ele: “ali existia um individualismo repetido, ao mesmo tempo um anonimato coletivo da experiência simultânea e também se esquecia um pouquinho daquele emblema da arquitetura do Niemeyer”.⁷ Na escada do CCBB de São Paulo, a “linha” nega a tradição da horizontalidade. O trabalho vai se tangenciando com os problemas de arquitetura do prédio, onde se “encaixa” com a grade, agrega o artista. Na Bienal, as pessoas praticamente entravam nos cones, pareciam ser sorvidas por eles e, dentro encontravam eco. A relação entre o dentro e o fora, côncavo e convexo, é uma casca. No processo da Bienal, a Intervenção extensiva de Eduardo Frota, o Hotel de Carmela Gross, ou a instalação A velocidade (1983) de Waltercio Caldas (sobre a velocidade do olhar na exposição) inscrevem-se na tradição da “crítica institucional” internacional

dos espaços expositivos, que historicamente incluem de Bruce Naumann a Vito Acconci.

Para Frota é necessário incluir e expor as diferenças, inclusive a sociocultural do ateliê. As Intervenções extensivas se transportam e se expandem geograficamente. Investigam espaços, instalam-se e fundem-se ao lugar aonde que vão. O Museu da Vale do Rio Doce é um espaço expositivo cercado de carretéis por todos os lados. Há carretéis no porto de Vitória na outra margem do canal ou na entrada do museu, onde a Pirelli instalou outros carretéis industriais". São referentes em trânsito. A materialidade na obra de Frota converte-se em corpo investigativo para alargamento e a porosidade do circuito de artes no Brasil. 8Neste sentido, estas Intervenções extensivas X MVRD Vila Velha Espírito Santo permitem compreender a complexidade que uma Intervenção extensiva de Eduardo Frota pode atingir na conceituação de relações específicas entre história da arte e contexto local, no caso de Vila Velha e a Grande Vitória. Esta Intervenção extensiva é uma história do lugar "museu" vinculado à economia da região e a seu tecido urbano.

Corpo da e do plano

Para produzir os não-carretéis, Eduardo Frota não faz desenho preparatório. Faz anotações. Coloca a folha de madeira sobre uma mesa e desenha os planos, anota e corta. Frota compacta em ações escultóricas a trajetória do ponto, linha e plano da aula de Kandinsky na Bauhaus. No projeto de Vila Velha, usou fotografias do espaço, sobre as quais situou os carretéis a caneta. Não gosta de papel como suporte. Prefere o plano duro que incorpora a escultura como seu alvo. O xilógrafo Oswald Goeldi prezava a matriz em madeira de topo para seu ataque expressionista à madeira. A sensibilidade de Frota para o material leva-o a perceber que a madeira se adensa no topo esgarçado. 9O que fica aparente é a cesura.

Eduardo Frota se observa em suas Intervenções. Sente "como se estivesse sempre estendendo a linha. Vou lá, corto. (...) quando penso no carretel, sempre penso como se estivesse puxando a linha". Seus não-carretéis se desenrolam no campo semântico. Aparentam estarem vazios. Seu jogo se finca, de modo relacional, no significante "linha". No plano concreto, os não-carretéis deslocaram o referente da caixa de aviamentos para o dos cabos óticos para a indústria petrolífera (há quem ainda os pense a partir da indústria têxtil ou da telefonia tradicional do século 20). São carretéis de re-bobinagem de cabos industriais "umbilicais" ligados à indústria do petróleo e fibra ótica. 10A segunda operação semântica de Frota é gráfico-semiológica. Uma bobina traz sempre a imagem inconsciente da linha enrolada. Paradoxalmente, mesmo sem linha/fio, esses carretéis, no entanto, estão cheios de linhas. São linhas de corte. É necessário entender que o corte não secciona o cilindro central dos carretéis.

O corte cria os planos-lâminas circulares que, acumulados, formam o cilindro central furado da bobina. "Todos os objetos serão perpassados por uma linha de construção invisível, desenhada com a máquina de corte repetidas vezes, retirando do plano da madeira industrial arruelas que serão justapostas uma a uma, construindo o corpo do carretel. A linha do carretel é o corte, que se estende numa borda limite 'entre' espaços, dos objetos e da arquitetura"¹¹. Essa linha-corte remete à produção de Lygia Clark, na qual os planos pictóricos possuem a espessura de um corpo. É por isso que a artista pode incorporar, sob o conceito de "linha orgânica", a fresta entre dois planos de madeira (como na série de pinturas intituladas Superfície modulada e Planos em superfície modulada), que dinamiza a superfície da pintura, ou inscrever linhas sulcadas no suporte de madeira em (Unidade). Os Contra-relevos (1959) de Clark são construídos pela sobreposição física de alguns planos pictóricos, porque são feitos em madeira. A partir da constatação empírica da existência da espessura do plano, admite-se que a linha seja aberta entre dois planos, neles sulcada ou que sejam eles empilhados. Na década de 1960, o programa de Lygia Clark explicitava o papel dinâmico na relação artista com o Outro "Somos os propositores: trazemos em nós um grande vazio. Propomos-lhe dar sentido a este vazio. [...] O plano largou a sua magia e dissolveu-se".¹² O que resta é a geometria simétrica da subjetivação, ação mútua entre os pares da arte.

Por vezes, o desenho de Morandi confere à linha a tarefa de assinalar o vazio entre os elementos da natureza-morta em vez de descrevê-los. Nas linhas orgânicas ou entre os planos de Frota e os objetos desenhados por Morandi, habita o vazio-linha. Nesta Intervenção de Eduardo Frota, o esforço da escultura está em definir vazios. Instalados no Museu, cada objeto tem uma função adverbial de lugar vazio: o entre. "Assim, o corte é a linha que desenha, separa, acumula, estrutura e constrói os objetos e um outro espaço de existência", diz o escultor.¹³ É o corpo da coisa mental.

Velocidade (A cartografia da Intervenção extensiva Vila Velha).

A instalação será interventiva no espaço arquitetônico do Museu ao explorar sua divisão interna. O pânico dos objetos se debate entre a dimensão, a escala, a presença dos volumes e a relação humana. O espaço normativo será disfuncionalizado e mesmo contemplativo perde sua lógica. A regra será substituída por fluxos de sentidos experimentados. "Não será uma intervenção meramente retiniana, mas para ser vivenciada com o corpo através da passagem", anteviu Eduardo Frota.¹⁴ O escultor cria as condições para o corpo vivido. Este é o sentido da experiência clássica da fenomenologia francesa, que movimentou os debates entre Sartre e Merleau-Ponty e teve seus reflexos no Rio de Janeiro.

As Intervenções Extensivas X MVRD Vila Velha Espírito Santo cria nexos entre o espaço do Museu da Vale do Rio Doce com a história da arte,

permitindo perceber relações da obra com a arte brasileira dos anos 50 e 60, com artistas como Lygia Clark, Iberê Camargo, Ione Saldanha e Cildo Meireles. As referências de Frota terminam, nesta proposta, por introduzir alguns problemas da própria disciplina da história da arte. Ao mesmo tempo, as Intervenções respondem às funções originais dos prédios do MVRD, seja na condição de espaço físico em sua implantação no porto, seja nas funções museológicas de museu ferroviário com um programa de arte contemporânea. O tecido urbano está amarrado não apenas pelo canal de navegação que separa o museu em Vila Velha do porto de Vitória, mas pela presença dos carretéis industriais nas duas margens do mesmo canal. Por fim, os carretéis têm, na Grande Vitória, uma leitura peculiar. Eles indicam o desenvolvimento econômico recente e novas atividades industriais implantadas no Estado do Espírito Santo.

SALA 1

Em alusão ao porto como sua origem, o espaço das Intervenções extensivas X MVRD Vila Velha Espírito Santo está ancorado numa mesa inclinada. Esse desvio desestabiliza o plano horizontal, base da natureza-morta ou da paisagem. O gênero natureza-morta foi devastado pelos cinquenta não-carretéis pequenos espalhados pelo chão. Decifrar este caos é responder também o que esses carretéis nos interrogam sobre sua condição.

Frota refuta a mesa como horizonte regulador do olhar. Não admite a Regra de Ouro neste território, em que o olho parece existir em estado selvagem. A mesa ejeta ou rejeita, por via da gravidade, a condição de suporte para qualquer natureza-morta que ousasse se armar como carretel e não enfrentasse as condicionantes da física. Frota também recusa o significado moral do tempo metafísico de algumas naturezas-mortas clássicas da Europa ou mesmo brasileiras recentes. Assim, recusa a piedosa lição sobre a fugacidade da existência de uma Vanitas holandesa. Essa arte não amplia o campo da metafísica. A gravidade precipita o espaço euclidiano num processo entrópico. É a condição de sua lógica e da imanência de seu tempo.

SALAS 2 e 3

São grandes carretéis que devoram o espaço. Como máquinas desejanças, eles parecem se atrair e se agrupam. Como recalque e pulsão, o rolar do não-carretel fica entre a situação estática (sito é, lugar parado) e o movimento latente. Frota quer a tensão intrínseca trazida em si pelo objeto. Cada não-carretel mantém sua autonomia de máquina, mas seu conjunto não segue qualquer ordem para empilhamentos que se fundasse na racionalidade de um sistema de objetos. Jean Baudrillard enfatiza que a liberação das funções do objeto não é a liberação do objeto em si.¹⁵ Ao contrário, os não-carretéis instituem uma lógica de circulação do desejo. Ao se liberarem no sistema de

objetos, pode se definir como signo. Ainda que alguns dos corpos-carretéis estejam dispostos em relações desejanças, ocorre uma presença relacional dos objetos-dispositivos no espaço da Intervenção extensiva. Coito, voracidade, indiferença – as máquinas ativam o espaço por onde circulam os passante entre suas “dobras, seus furos, cheiros e ecos”. 16O artista busca uma produção de caos. Para Frota, em Vila Velha ocorre um certo lance de dados, na tradição de Mallarmé, que não abolirá o acaso.

O desalinho convive com uma dispersão inesperada e imperceptível. Juntando planos de madeira em compensado produzidos por fornecedores diversos, cada um desses carretéis laminados é vestígio de florestas. Estão amalgamados fragmentos de muitas árvores/indivíduos de espécies diferentes provenientes de matas distintas. A alusão à paisagem imaginária, agora fragmentada, dispersada e embaralhada em sua origem. Eduardo Frota sabe que a desordem é a crise do sublime.

SALA DO MUSEU

Na Sala de Exposições Temporárias do Museu da Vale do Rio Doce, na antiga Estação Ferroviária Pedro Nolasco são instaladas caixinhas de som que apresentam “esses resquícios do trabalho, baixinho nada mais”, escreveu Eduardo Frota. 17Este espaço do MVRD, no complexo museológico, é dedicado às atividades da Vale do Rio Doce e às atividades da empresa, à tecnologia e ao trabalho. Contrastando com as aflições dos dois espaços do galpão, talvez a Sala, ocupada apenas pelo som, seja o ponto mais importante de emissão de sentido desta proposta de Vila Velha. Se o carretel agia como uma espécie de devorador de espaços, o som atua como uma ruminação política dos espaços.

O programa conceitual de algumas Intervenções extensivas de Eduardo Frota aproxima sua obra das idéias de Gullar na Teoria do não-objeto. Propicia a entrega do objeto à experiência fenomenológica dos sentidos, na esteira da filosofia de Maurice Merleau-Ponty e Susanne Langer, na esteira do neoconcretismo. Ainda na Teoria do não-objeto, proclama-se que “ninguém ignora que nenhuma experiência humana se limita a um dos cinco sentidos do homem, uma vez que o homem reage com uma totalidade e que, na ‘simbólica geral do corpo’ (M. Ponty), os sentidos se decifram uns aos outros”. 18Em termos gerais de seu dissenso com o concretismo, o neoconcretismo escapou da “telecracia” da motorização que se preconizava, a partir de um Norbert Wiener.¹⁹ É nos vestígios e resquícios que Frota desloca o campo motriz para o sensorial, através da valorização do caráter háptico das rebarbas dos planos cortados, e o cheiro da madeira serrada ou do som da fabricação de seus não-carretéis.

A partir de sua matriz neoconcretista, uma intervenção extensiva de Frota é operação ampla da sensorialidade, entre a experiência subjetiva e a vivência coletiva. 20Havendo apenas som na sala do Museu, o campo maior é o

da arte e música. A Intervenção extensiva se define como campo plástico esculpido por sons da experiência. Neste momento, Eduardo Frota dialoga com certo Hélio Oiticica (“O q eu faço é música”), Cildo (a escultura sonora da espiral do espaço cósmico no disco MoebCaraxia e plasticidade sonora da velocidade na instalação Eureka Blindhotland) e contemporaneamente nas instalações sonoras de Paulo Vicacqua.

O marcado interesse de Eduardo Frota pela fabricação do objeto aponta para problemas da transparência nos processos sociais de construção da arte e constitutivos do valor de troca no capitalismo. Este é o momento da Intervenção extensiva de Vila Velha que imbrica trabalho e valor. “Devo aí abrir um parêntese de que não me interessa nenhuma intenção sociológica ou antropológica de autonomia científica”, adverte o artista, “procuro uma outra lógica, outros entendimentos através de uma ética da criação, através de um projeto artístico, do qual possa se expandir para o coletivo”.²¹ Portanto, não caberia reduzir esta Intervenção ao conceito de escultura social de Joseph Beuys, mas a processos estéticos brasileiros de resgate social.

O trabalho se constitui por uma necessidade, diz o artista, a artesanaria cria corpos pela repetição e obsessividade. Esse processo, para Frota, é aquilo que poderia se definir como “produção de produção”. Por isso, não bastam o ateliê e a fábrica, mas é necessário transpô-los para o próprio espaço expositivo, com máquinas, materiais e operários-assistentes.²² Por um mês, o artista se hospedou e trabalhou no galpão do Museu da Vale para concluir algumas etapas do trabalho não realizadas em Fortaleza.

A obra de Frota resiste contra a opacidade projetada pelo capitalismo sobre o valor do trabalho agregado. O artista recorre ao invisível e ao impalpável para dar a conhecer aquilo que é estrategicamente obliterado no processo de constituição do valor na arte com a incorporação do trabalho e dos sons do esforço produtivo, uma espécie de voz laboral.

A Intervenção extensiva de Vila Velha é uma operação no interior da teoria do valor. Sua obra deve ser situada numa linhagem de artistas como Antonio Dias, Barrio e Cildo Meireles, nos anos 60 e 70, que atuaram criticamente sobre as condições materiais da produção, por vezes vinculados a conceitos do materialismo histórico. Frota, como esses artistas, trabalha a própria condição social da produção de valor na obra de arte. Numa proposta de Cildo Meireles, a etiqueta da Árvore do dinheiro (1969) define que este objeto é formado por 100 notas de 1 cruzeiro e que seu valor é 2.000 cruzeiros. É a revelação crua do valor agregado pelo fator arte. Eduardo Frota desloca o foco para o fator trabalho. A etiqueta na obra de Meireles é uma operação política para expor o modo de operar a constituição do valor de troca no mercado de arte. O som na Intervenção de Frota presentifica o trabalho. Ao confrontar os conceitos da economia política de “valor de uso” e “valor de troca”, Cildo Meireles esclarece a operação de constituição imaginária do objeto

de arte como um signo – valor de troca. Incide sobre as etapas de circulação e apropriação da obra de arte. Já Frota, ao trazer o som do homo faber, quebra a cadeia de silêncio, rompe o vácuo verbal sobre o valor do trabalho. Cildo Meireles e Eduardo Frota apontam para a “defasagem entre valor de troca e valor de uso, ou entre valor simbólico e valor real”. 23

Gravações de agrupamentos de toda sorte de sons das máquinas, equipamentos e ferramentas durante o processo no ateliê são expostas na Sala do Museu, onde já existe uma forte presença do trabalho. A faina se cola à obra de arte. Os sons instalados por Frota não ilustram nada (tal como uma tarefa) nem delineiam tempo cronológico algum (como uma jornada). Simplesmente, evidenciam o trabalho. Absorvem resquícios e rebarbas de cortes, batidas, serras, motores, falas, peças arrastadas, de sons arbitrários, “uma poeira musical” da faina produtiva, como observa o artista: “o avanço da construção, a experiência propositora nesses espaços é também uma investigação de território cultural e social”. 24O espaço expõe a espessura do fator trabalho na constituição da obra.

Eduardo Frota sabe que a obra deve resistir ao processo de fetichização das Intervenções extensivas como mercadoria. O sentido da obra de Cildo Meireles é operar com irracionalidades financeiras e expor contradições. Eduardo Frota trabalha com as questões de escritura/trabalho e sentido/valor com a etapa de produção, deslocando em seguida o foco do processo de produção para o da percepção. Ao tratarem do “valor de troca” do objeto artístico, deixam transparente a hipótese econômica perversa implicada na ação artística.

A pequena sala restaura através do som aquilo que é obliterado no campo social.À desaparecimento do menor traço do trabalho útil particular que dá origem à mercadoria (como discutido por Marx em O capital) 25e que se oculta e oblitera, Frota justapõe os resquícios dos pequenos gestos e fatos do infamince de Marcel Duchamp. Portanto, mesmo nos sons menores há um rumor de Marx e Duchamp.

Em termos energéticos, poderíamos pensar o gozo (o que faria Freud com a pulsão de morte) em relação ao segundo princípio da termodinâmica, ou seja, Eduardo Frota considera aqui a transformação energética não reversível na feitura dos carretéis. Esta sala trataria, pois, dos limites e da passagem de uma energia considerada degradada (ex.: calor), de tal forma que o que é efetivamente gasto no gozo não possa ser recuperado e encontrado.26

O olhar em pedaços

“Sempre acho que é possível fazer e fazer com boa atitude, achando um campo possível, construindo mesmo palmo a palmo”,27 diz Eduardo Frota. Seu modo de construir os não-carretéis pode ser alinhado com a investigação de Linda Nochlin sobre o fragmento como metáfora da modernidade. Nochlin

conclui que a partir do século 18, a modernidade estaria figurada por Henry Füssli num desenho em que figura a vigília melancólica do artista diante de monumentais fragmentos escultóricos clássicos de um corpo (O artista massacrado pela grandeza das ruínas antigas, 1778-9). Esta seria a inapelável perda da totalidade e a completude desaparecida. 28 A escultura de Eduardo Frola trata da calculada fragmentação destes corpos, que antes haviam sido cones ou agora são "não-carretéis". 29Um e outro são um corpo laminado.

Quando chegou ao Rio em 1978, Eduardo Frola viu um Objeto ativo de Willys de Castro no MAM na exposição "O projeto construtivo brasileiro na arte". "Foi para mim uma experiência definitiva. Depois conheci a produção de Lygia Clark e Hélio Oiticica e fiquei muito tocado. Hoje, a artista que mais me interessa é a Lygia Clark", relata Frola. No neoconcretismo, fincado na produção dos anos 50 e no Manifesto neoconcreto e na Teoria do não-objeto, bem como em seus desdobramentos na década de 1960, desenvolveu-se um programa em que a obra se torna um dispositivo de articulação dos sentidos e, a partir daí, de projeção de significados.

A arquitetura de empilhamentos ocorre na produção de Eduardo Frola e remete aos Contra-relevos (1959) de Clark, que se constituem pela sobreposição física de planos pictóricos. Empilhar os planos de madeira para produzir uma alternância entre encobrimento e revelação de si mesmos. Os planos possuem, pois, a espessura de um corpo. Vistos frontalmente, os Contra-relevos parecem estar num só plano em relevo. Para Clark, o problema planar não se contém em suas limitações de superfície pictórica frontal. Feito em madeira, tal plano carrega um sintoma de volume. É necessário entender que na empiria do neoconcretismo, essa corporeidade do plano pictórico decorre da espessura física do próprio suporte material. O serrar os planos para execução dos objetos de Frola também devem ser referidos à primeira das duas ações (verbos) do programa de escultura de Amílcar: cortar (e depois dobrar para surgimento do espaço escultórico tridimensional) Os objetos de Frola também se situam no campo da arquitetura de empilhamentos. É necessário evocar Tatlin e Rodchenko, fundadores de uma arte em que o espaço representado se torna espaço real. Para materializar os signos de tempo e de espaço sob intervenção, a escultura de Eduardo Frola tem suas referências na obra de Richard Deacon, Anish Kapoor e Richard Long.

Numa Intervenção extensiva, cone ou carretel, o corpo, formado por planos-placas superpostos, não é um monólito. Em estado de baratinamento, o espectador da Bienal de São Paulo se perdia na ambivalência do côncavo/convexo, sem encontrar ponto de definição diante da hipótese desestabilizadora da rolagem dos cones. Em geral, nas Intervenções extensivas, a presença dos objetos implica noções de fábrica, vazio e velocidade. Sempre ocorre uma implícita velocidade no funcionamento de uma bobina ou carretel, dependendo de uma série de fatores. No caso desta Intervenção em Vila Velha, há um projeto, por ora irrealizado, de trabalhar com carretéis num campo de

graxa. Embora materiais diferentes, a graxa, próxima da cera, remete à escultura de Degas, obra decisiva para definir a importância da gravidade para a escultura moderna. 30 Seria uma experiência desacelerada, viscosa, movediça, atolada e de encharcamento dos objetos no espaço pastoso. O olho é o velocímetro, que recolhe, mede e confere velocidade. Na psicanálise freudiana, a viscosidade da libido (Klebrigkeit der Libido) é uma imagem da maior ou menor capacidade da libido para se fixar num objeto ou numa fase e a sua maior ou menor dificuldade em alterar os investimentos depois de obtidos.³¹ A viscosidade varia de acordo com o indivíduo, como variaria, numa Intervenção extensiva, de acordo com cada não-carretel. Já no campo da física, sabemos que na Lei do Trabalho das máquinas "roldanas", se não há atrito, o trabalho da força aplicada à máquina é igual ao trabalho produzido pela máquina. O projeto com graxa sabe que, em síntese, o trabalho aplicado é igual ao trabalho produzido. Nesse projeto irrealizado, Frota opera circunstancialmente com o estado antimotriz dos não-carretéis.

Nas Intervenções, o objeto é um corpo coeso, no entanto, sua laminação é de forte impacto visual, pois ataca as noções clássicas de volume e massa. Ele deixa visíveis suas operações materiais, atuando com um anti-simulacro do corpo escultórico monolítico. Nesse sentido, a obra de Eduardo Frota escancara a verdade material, uma atitude ética, que no Brasil se simboliza no aço na obra de Amílcar de Castro, ou na madeira no osso em certo momento da produção de Antonio Gomide, Tenreiro, Krajcberg, Palatnik, Farnese, Ascânio MM, José Bento, ou do próprio Amílcar, entre outros. Esta posição é contraposta à negação do material, como ocorreu na escultura parisiense dos latino-americanos Soto e Tomasello ou de Uecker do grupo Zero, dos quais derivam os relevos de Sérgio Camargo. Com as rebarbas e o som, Frota deixa visível o trabalho como valor agregado. É a madeira no osso que confere aos objetos de Frota o caráter orgânico de ossatura exposta, mais que estrutura visível. "São pele e carne expostas", diz o artista. 32 A rebarba é cicatriz. Talvez também restaurasse a aura da obra de arte. No entanto, só pode ser agora aura perversa: demarcação, pelo objeto com suas fraturas, do lugar instável.

A escultura contemporânea dissolveu o monólito. A partir da compreensão precisa da história moderna do objeto, os artistas neoconcretistas (Franz Weismann, Lygia Clark, Hélio Oiticica e Amílcar de Castro)³³ operaram uma contribuição internacional singular. Por caminhos diversos, a arte contemporânea brasileira desenvolveu aguçado entendimento da condição material do objeto, da natureza dos símbolos e dos signos, da inscrição social da arte e da fenomenologia da percepção. Eduardo Frota provém desta tradição. Críticos e historiadores de Ferreira Gullar a Rosalind Krauss observam que o próprio processo moderno deixa de ser a operação de procedimentos de formalização do volume e exploração da plasticidade da massa. 34 Na introdução a seu livro *Passages in modern sculpture*, Krauss afirma que a

escultura moderna é incompleta sem a discussão das conseqüências temporais do objeto, algo que no Brasil se discutiu claramente desde a década de 1950 com imanência do tempo da experiência escultórica. Essa teórica observa que a história da escultura moderna coincidiu com o desenvolvimento de dois corpos de pensamento, a fenomenologia e a lingüística estrutural, fenômenos aos quais também a arte e a crítica no Brasil foram sensíveis.

“Gosto de João Cabral quando fala das tripas. Ao mesmo tempo, o trabalho tem essa exterioridade para o mundo, também tem uma interioridade própria do processo do trabalho. Há os números para cortes e medidas, mas também deixo esse espaço para ir sendo construído”. Corpo sem órgão, não tem a forma de órgãos humanos ou apresenta por vestígios de ação corporal, mesmo se indicadas, mas opera a partir da lógica de funcionamento do capital.

Exposta, a laminação nas Intervenções extensivas fabrica a fragmentação. Esculpir, para Eduardo Fota, é laminar o olhar. É serrar planos e justapô-los compactados para se cerrarem como objetos. Abertos, furados, laminados, esses corpos resistem ao estatuto de monólito. Fota se distancia de certa tendência “Serra/macho” da escultura brasileira. Isto é, Fota difere desta escultura difundida que se legitima em arroubos adolescentes dos excessos, tributários de Richard Serra (no campo das dimensões, peso ou quantidade de materiais, consumo de energia humana, aplicação de maquinaria complexa – a escultura passa a ser uma espécie acrílica de investimento do capital, maquinaria, matéria-prima e trabalho), sendo freqüentemente autoritária ou fálica, implicando a imposição arbitrária, sobre o público, da ordem do pai.

“Percebi que o corte sempre foi um tipo de pensamento. A audácia do corte desmonta e monta a forma/objeto”.³⁵ Um carretel é sempre uma presença latente da linha. A linha pode indicar uma falta. A partir deste ponto melancólico, é pelo estranhamento dos objetos, reconhecidos como não-carretéis, que eles são ressignificados pelo campo da experiência.

Quase-carretéis

Porque era inevitável, como se verá, as primeiras idéias de Fota tiveram de enfrentar o condicionamento do meio pela iconografia da pintura de Iberê Camargo, com seus carretéis da infância armados como naturezas-mortas. Em sua partida, os carretéis poderiam ser naturezas-mortas; a mesa, horizonte. Se fossem, já enfrentariam seu embate, remetidos à condição de quase objetos, no confronto entre a representação e a “presentação”. Deveria ser tarefa da crítica retirar da frente da concretude da obra de Fota os carretéis do pintor, dado que são objetos fictícios. Os não-carretéis não são uma representação, mas uma “presentação”. Se o carretel está num extremo da experiência, o não-carretel está no outro, e o carretel representado está entre os dois, a meio caminho.³⁶

Iberê Camargo não aprendeu pintura ao contemplar uma obra de Morandi. Quando conheceu a obra de Morandi, ainda era um pintor à deriva e assim continuou por um bom tempo. Aprendeu sobre a ressignificação do gênero da natureza-morta, substituindo latas e vasos por carretéis. Iberê Camargo é um dos raros artistas que parece ter aprendido pintura com o próprio material, a tinta. 37 De modo preciso, Iberê deslocou o silêncio estável do mundo pela ansiosa arquitetura do precário dos carretéis. Iberê era seu próprio carretel. Seus mestres podem ter sido os não-arquitetos da arquitetura sem arquitetos das favelas cariocas. Sua natureza-morta seria, como ele próprio, uma iminente convulsão, mas a pintura-imagem, como a fotografia, congela a cena. Desmonta o iminente desabamento. Quem aprendeu sobre pintura com Morandi foi Milton Dacosta.

Para Eduardo Frota, esta Intervenção extensiva não é "releitura decodificada de Iberê Camargo, mas, será um adensamento de possibilidades através desse emblema conceitualmente considerado na sua pintura de e na arte moderna brasileira, (os carretéis da década de 50 e 60)". A partir disso, o resto é iconologia. Ao escultor interessaria essa tirada de lugar – o objeto é deslocado dessa cosmologia moderna do plano de representação da tela. O escultor se propõe a "jogá-lo, desarrumá-lo no chão, com toda força de resistência da obra ao mundo sedutor e descartável da contemporaneidade, que resiste afirmando uma diferença, e o que tudo isso implica: gesto, materialidade, construção de tempo, adensamento de experiência coletiva, fluxos de tempos/ espaços / sentidos (ampliado, contido, expandido, deslocado)".38

A Intervenção extensiva de Vila Velha propõe questões historiográficas. Claramente, ela trata nem de uma apropriação da obra do pintor pelo escultor nem um embate entre ambos. Eduardo Frota se relaciona com a história da arte como história de questões plásticas, conceituais e políticas. Para Eduardo Frota, a história da arte não é a história da forma, como pensariam os historiadores que, por falta de repertório, operassem sua prática acadêmica a partir de fórmulas: "carretel/Iberê" ou "bandeirinha/Volpi". Nesta facilidade, o artista seria proprietário intelectual de uma forma e a história da arte seria um sistema de objetos que dispensaria Baudrillard. Bastaria a listagem das Páginas Amarelas. Seria então uma historiografia como a escrita referenciada aos clichês imediatos.

Os carretéis de Eduardo Frota não são provenientes da fonte canônica da arte brasileira determinada pelas naturezas-mortas de Iberê Camargo, que resultam do empilhamento dos carretéis estruturado como um castelo de cartas. Seus carretéis evocavam os jogos da infância, mas se disciplinavam, mesmo se em equilíbrio precário, para a formação do objeto da representação de sua pintura figurativa. Na primeira etapa de sua obra pictórica em torno do tema centrado no objeto, o carretel já prenuncia o que no futuro se configuraria como uma espécie de "pintura semiológica". Distante da

economia formal e do viés arquitetural do neoconcretismo de Lygia Clark, aquele objeto na pintura de Camargo é peça de “construtor”, mas congelada. Essa rotação da perspectiva histórica, diz Frota, lhe “interessa demais”.

Seria um reducionismo superficial diagnosticar que a pintura de Iberê Camargo das décadas de 1950/1960 tivesse sido determinante para esta instalação de Eduardo Frota em 2005. É uma referência. Os carretéis de Iberê não são máquinas, mas monólitos empilhados conforme a ordem lógica de uma malha imaginária e ordenadora da imagem. O interesse de Frota, sobretudo através da fenomenologia do carretel, é com a plasticidade concreta do objeto não com sua imagem. A relação dos artistas com a história da arte não é linear, nem segue a cronologia do historiador, mas se move por transversalidade, em zigzag ou de forma rizomática. “Esse trabalho foi tomando outro rumo, despregando-se do Iberê, pensando na Ione e também ganhando a sua autonomia ao mesmo tempo em que ia sendo construído no ateliê”.³⁹ Reais e no chão, os carretéis de Ione não prometiam apenas rolar. Efetivamente, podiam girar em seu eixo e, em seu giro, exporiam sua questão cromática latente: a de serem um disco de Newton e, por isso, um monocromo potencial. Ione Saldanha não “inventou a roda” com o carretel. Inventou uma questão pictórica, um campo de pintura, uma máquina de ver.

Espelho

Se para Giulio Carlo Argan, a obra de arte é um significante à espera de um significado que é projetado pelo Outro, essa espera na proposição das Intervenções extensivas de Eduardo Frota não é apenas mecânica. A espera produz uma densidade que é absolutamente dependente do público. Em cada espaço expositivo elas podem tomar várias configurações diferentes, devido às inúmeras possibilidades de agrupamentos e posicionamentos favorecidas pelo trabalho. Propiciam uma experiência processual no campo da percepção relacional dos não-carretéis e constituem uma topologia simbólica do espaço expositivo. Esses objetos veiculam uma contradição, pois, como não-carretéis, não se esgotam nas referências de uso e sentido porque não se inserem na condição do útil e da designação verbal. ⁴⁰Seu serviço à arte é a desestabilização dos espaços.

Uma Intervenção extensiva implanta um processo de articulação espacial, mas não pela mera disposição dos corpos no espaço. Usa qualidades espaciais desagregadoras: brechas, atravancamento, amontoado, distanciamentos, vazios, viscosidade, o escorregadio ou inclinação. ⁴¹Obra e sujeito se fundem numa espécie de experiência epistemológica de uma condição espacial singular. Operados esses espaços, eles promovem a reversão de sua função desagregadora. Se pode ser simultaneamente desestabilizadora e agregadora, uma Intervenção extensiva se configura como relações antitéticas. Pode ser, então, uma experiência do paradoxo.

No estúdio, a enorme faina dos 14 operários tinha o objetivo de montar estruturas para dar corpo ao vazio. Por conta do som, o olhar abriga o investimento do trabalho. O olho, adequadamente postado, atravessa o objeto-dispositivo como uma luneta – pode haver ainda quem insista em chamá-los de carretéis – para ver através de seu furo e desde o velho armazém da Estação de Pedro Nolasco em Vila Velha, os monumentais carretéis para cabos industriais empilhados no porto de Vitória no outro lado. Nesta Intervenção extensiva no Museu da Vale do Rio Doce, o olho, à procura de seu alvo, atravessa o canal do continente à ilha. E, ao se fixar naqueles carretéis industriais, encontra seu espelho. E, no espelho, o que existe é o vazio.

- 1- Em e-mail de Eduardo Frota a Paulo Herkenhoff, em 6 de setembro de 2005.
- 2 -Parece ter sido assim também com Iole de Freitas, que fez o que talvez seja mais fluido de seus trabalhos no Museu da Vale do Rio Doce, em 2003.
- 3- E-mail Eduardo Frota a Paulo Herkenhoff, em 1º de outubro de 2005.
- 4- Aqui, faz-se referência ao conceito de “não-objeto” de Ferreira Gullar. Para efeitos operacionais, estes objetos-dispositivos serão chamados de “carretéis” neste texto.
- 5- Teoria do não-objeto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19/12/1959.
- 6- Op. cit. nota 3 supra. Todos esses trabalhos de Eduardo Frota têm o mesmo conceito de Intervenção nos respectivos espaços para investigar um lugar concreto para a experiência da arte. Para identificação, o escultor cita o nome da cidade e numera a Intervenção.
- 7- *Ibidem*.
- 8- *Ibidem*.
- 9- O escultor considera que se fizesse um eixo em “tábua corrida seria mais superficial. Faço porque o material exige a operação: o topo, o corte, as estrias da madeira, o trabalho” (e-mail de 4 de julho de 2005).
- 10-A CODESA (Companhia Docas do Espírito Santo) arrenda áreas para a BRASFLEX – Tubos Flexíveis Ltda. e a FLEXIBRÁS – Tubos Flexíveis Ltda. no Porto de Vitória, que as utilizam para estocagem e transporte de tubos flexíveis, uso industrial e atividades portuárias. Tais empresas exercem atividades ligadas ao petróleo e ao gás natural na baía do Espírito Santo.
- 11-E-mail de Eduardo Frota a Paulo Herkenhoff, em 4 de julho de 2005.
- 12-Os Propositores. Arquivo Lygia Clark, Centro de Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, s/d, 1 folha datilografada.
- 13-Op. cit. nota 11 supra.
- 14- *Ibidem*.
- 15- *Lê système des objets*. Paris: Denoël Gonthier, 1978, p. 22.
- 16- Op. cit. nota 11 supra.
- 17- Op. cit. nota 1 supra.
- 18- Teoria do não-objeto. Op. cit. nota 5 supra.
- 19- A propósito, ver Paul Virilio. *L'art du moteur*. Paris: Galilée, 1993, p. 172.
- 20- No fundo histórico, cabe referência à supra-sensorialidade de Hélio Oiticica no espaço coletivo da cultura e a infra-sensorialidade de Lygia Clark no espaço da interioridade do sujeito.
- 21- Op. cit. nota 3 supra.
- 22- A relação social e política estabelecida por Frota com seus operários-assistentes remetem, de certo modo, aos experimentos sociais de Geraldo de Barros em sua fábrica de mobílias.
- 23- “Árvore do dinheiro”. Em Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- 24- Op. cit, nota 3 supra.
- 25- O capital, capítulo I.
- 26- Estas duas últimas sentenças são tributárias de J.- F. Lyotard, no seminário de Vincennes, em 4 de janeiro de 1973 (tradução de Katia Danenberg).
- 27- Op. cit. nota 3 supra.
- 28- *The body in pieces, the fragment as a metaphor of modernity*. Londres: Thames and Hudson, 1994, p. 7.

- 29- Na 26ª Bienal de São Paulo (2004), Eduardo Frota apresentou uma instalação com um conjunto de grandes cones ocios, construídos com planos circulares. Sobre os cones incidia a tentação da leitura formalista. Abertos, ofereciam a experiência do não-lugar.
- 30- William Tucker. *The language of sculpture*. Londres: Thames and Hudson, 1988, p. 150.
- 31- J. Laplanche e J.-B. Pontalis. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1988, p. 685.
- 32- Entrevista a Paulo Herkenhoff, em 27 de agosto de 2005.
- 33- Com uma produção mais escassa, mas igualmente investigativa, citem-se ainda no início da década de 1950 Luís Sacilotto e Zélia Salgado. Na direção oposta, restaurando o primado da massa, a obra de Sérgio Camargo desponta na década de 1960 com certo sabor anacrônico.
- 34- Teoria do não-objeto (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 de dezembro de 1959), e *Passages in modern sculpture* (Cambridge: The MIT Press, 1989) respectivamente.
- 35- Frota inventou uma serra-copo de diâmetro maior do que a serra industrializada. Ele diz que as cavilhas "são soluções práticas. É a mesma coisa de ir a uma biblioteca". Em op. cit. nota 32 supra.
- 36- Paráfrase de trecho da Teoria do não-objeto de Ferreira Gullar (Op. cit nota 5 supra).
- 37- Em sua atitude exigente, o pintor usava exclusivamente tintas Blocx.
- 38- Op. cit. nota 11 supra.
- 39- Op. cit. nota 3 supra.
- 40- Paráfrase de trecho da Teoria do não-objeto de Ferreira Gullar.
- 41- Afirma o escultor que "a complexidade da construção, objeto/escala, a experiência de espaço através da obra, os novos espaços que se mostram nesse embate, as intervenções que por serem complexas, seus fundamentos, suas construções, soluções materiais, etc., me leva para um campo de um espaço sociocultural que me interessa muito", conforme e-mail a Paulo Herkenhoff, em 1º de outubro de 2005.

MUSEU VALE DO RIO DOCE – VILA VELHA/ES - 2005
PAULO HERKENHOFF